

L'embarqué collationné au flux

Charles Dreyfus

Number 111, Spring 2012

Espace public

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66658ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dreyfus, C. (2012). L'embarqué collationné au flux. *Inter*, (111), 89–90.

L'EMBARQUÉ COLLATIONNÉ AU FLUX

PAR CHARLES DREYFUS

La réalité nous désigne des commandes – à un artiste à la fois, pour remplir Le Louvre, le grand palais de Versailles... (pour, nous dit-on, faire monter ou maintenir certaines cotes artificiellement obtenues et enrichir encore plus des spéculateurs sans goût aucun) – et Le Louvre vend son nom, tandis que Fluxus, avec son approche conceptuelle misant sur le public, reste un modèle incontournable, même si l'on s'apprête à fêter en 2012 son demi-siècle d'existence.

Créatifs vs conservateurs

Que devient l'encaisse or qui s'appelle le patrimoine national ? Voici le point 9 du tout nouvel Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées créé en janvier 2011 : « Exercer, selon toute modalité appropriée, les activités commerciales utiles à l'exécution de ses missions. L'établissement doit accomplir ces missions de manière à favoriser son autonomie financière. Il doit également les réaliser dans le respect de la politique culturelle que lui définit l'État dans un contrat pluriannuel. » Instrumentalisation de l'art au profit de la rentabilité financière pour les uns, politique culturelle pour les autres. En ce qui concerne le patrimoine, la confusion totale entre politique et culture au seul profit des *loan fees* (prêts payants) est attisée par les renifleurs, les monteurs d'agences, les créatifs.

Un exemple frappant : Le Louvre Abu Dhabi. Le 6 mars 2007, le ministre de la Culture Renaud Donnedieu de Vabres¹ signe avec les Émirats arabes unis un accord de 974 millions d'euros sur 30 ans, dont 400 millions pour pouvoir utiliser le nom *Louvre*. Une agence créée pour la circonstance, l'Agence France-Muséums, se voit dotée de 164 millions d'euros de fonctionnement sur 20 ans. Le gratin du corps des conservateurs (fonctionnaires de l'État français) est mobilisé en première ligne pour honorer la signature du contrat². La France prête certaines œuvres et aide les Émirats à constituer une collection. L'argument principal est que le musée le plus visité du monde n'a que 8 500 000 visiteurs, dont deux tiers d'étrangers, et qu'il se trouve obligé de s'ouvrir (à la nouvelle donne mondiale) sinon de fermer (faute de moyens financiers). Sur l'île de Saadiyat, le musée de Jean Nouvel semblant flotter sur l'eau, musée universel de 24 000 mètres carrés, devrait compter plus de visiteurs... et l'image du Louvre (et de la France ?), prendre encore plus de valeur. Du délit d'initié à grande échelle, en perspective, lorsque les fonctionnaires (de l'État français) doivent pour le compte de l'Émirat acheter des œuvres avec une cagnotte de 40 millions d'euros par an. Le bon sens met le doigt sur le fait que nos fonctionnaires ne peuvent pas, en même temps, enrichir le patrimoine français – avec ce qui est supposé être les plus belles œuvres – et fournir les Émirats. À quand l'agence franco-britannique regroupant Le Louvre et le British Museum pour reconstituer, dans le

pays le plus offrant, ce qu'ils possèdent de la frise du Parthéon ? David Trezeguet rompt son contrat qui courait jusqu'en juin 2012 avec son club, Bani Yas (Émirats arabes unis), alors qu'il touchait 1,7 million d'euros par saison. L'ennui a rattrapé tous les gains qu'a pu lui rapporter son image de champion du monde de football.

Peut-on faire l'économie d'une réflexion éthique lorsqu'on parle de culture ? Au siècle précédent, on encourageait une idéologie. On se souvient du panorama, sur le site de l'Exposition de 1937, avec la tour Eiffel au milieu des deux pavillons surplombés par l'aigle nazi et le couple de *L'ouvrier et la kolkhoziennne* soviétique. Marchandisation des musées et privatisation annoncée du patrimoine forment-elles à elles seules une idéologie ? La collusion public-privé ne se cache même pas, sur le carton d'invitation en français d'un côté et en anglais de l'autre : « François Pinault vous prie de bien vouloir assister à la cérémonie au cours de laquelle Jean-Jacques Aillagon, président du Centre Georges-Pompidou, remettra les insignes de chevalier de la Légion d'honneur à Jeff Koons, le lundi 15 avril 2002 à 19 h 30 précises dans les salons de Christie's, 9, avenue Matignon, Paris VIIIe. » Jean-Jacques Aillagon (au choix : président du Centre Georges-Pompidou [1996-2002], ministre de la Culture [2002-2004], conseiller culturel de la holding Artémis de François Pinault [2004], président de l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles [2007-2011]) ne sera ministre de la Culture que le 7 mai 2002, soit trois semaines plus tard. Jacques Chirac³, président de la République, en fin de cohabitation avec le premier ministre socialiste Lionel Jospin, nomme Jeff Koons. Aillagon décore Koons chez Pinault, le propriétaire de Christie's, la maison de ventes aux enchères rachetée aux Anglais, en juin 1998. L'art, le dernier marché non régulé où le délit d'initié est une vertu.

« Pas moyen enfin de méditer devant des retables du XV^e siècle sans s'écorcher au passage aux cornes d'un animal "dragonnesque" imaginé par un Jan Fabre. Le Louvre a vendu son nom. Encore fallait-il qu'il fit la preuve que ce nom, comme Bulgari ou Prada, était devenu la griffe de produits de haute modernité... Jeff Koons à Versailles, c'est Breton et Péret à qui le directeur des lieux remettrait l'ordre national du Mérite pour mise à niveau du patrimoine ancien. » Jean Clair, ancien rédacteur en chef des *Chroniques de l'art vivant* devenu académicien – qui avait traité Daniel Buren de bernard-l'ermite à propos de ses « colonnes » (*Les deux plateaux*) au Palais-Royal et supprimé « Aperto » à la *Biennale de Venise* – s'en donne à cœur joie dans *Le Figaro* du 11 septembre 2008 en attaquant ce qu'il appelle l'esthétique décalée.

Mais qu'en est-il de la création dans la sphère publique actuelle ? Depuis Winckelmann, l'art pouvait se comprendre comme quelque chose de plus que la compétence de faiseurs de tableaux :

une manifestation de la vie collective. Les artistes formaient en quelque sorte un milieu sensible de coexistence de leurs œuvres. Doit-on penser, comme Jacques Rancière, en partage du sensible, « que l'art ne se dissout pas en relations sociales » ? Où placer l'expérience sensible ? Doit-on promouvoir une révolution égalitaire par la qualité de l'expérience sensible où l'on ne fait rien, *l'otium*, le temps où l'on n'attend rien, l'abolition de la hiérarchie des occupations, l'abolition de la différence entre les hommes de jouissance et les hommes de travail, entre les patriciens qui agissent et les plébéiens qui font ? Privilégier l'expérience des œuvres pour remplacer le mot *art* qui a trop servi ? Prendre au sérieux le modèle contributif d'un Bernard Stiegler pour déprolétarianiser et rendre le savoir-vivre confisqué par le consumérisme, une individualisation qui se ferait par motivation et esprit de curiosité ? Penser par soi-même, de son for intérieur, en passant par saint Antoine ? Mais pourquoi ne parle-t-il pas de l'éducation et de l'apport que nous donne le dialogue avec les autres ?...

Opinion toute faite vs projets fluxus

À force de valoriser le passé, on a fini par l'idéaliser. Mais, en outre, on l'a transformé parce qu'on l'a placé hors de son contexte historique, tandis que la création s'inspire de l'expérience du présent et de ce que l'artiste imagine comme futur. Pourquoi Fluxus a-t-il demandé la participation du public pour créer une œuvre ? Parce que plus de gens créent, créent, créent, plus les œuvres apparaissent ; plus on lit, plus de grands auteurs naissent. Mais aussi pour provoquer la rupture. Pour montrer qu'afin de former la construction d'un jugement, il faut passer par les autres. Pour se défaire de la peur par l'éducation. Chez Fluxus, le but n'était pas de casser un piano, mais de créer. Le paradigme de l'être dans le monde, c'est la création. La création dérange le *statu quo*, bouscule les évidences. Avec le marketing, on « formatise » les choses. Le stéréotype doit être compris instantanément par le plus grand nombre, tandis que Fluxus réfléchit au moyen de décaler ce qu'on a déjà vu mille fois. On sent bien que le concept vient d'abord, que la question du sens donné aux projets fluxus donne à réfléchir, appelle un apprentissage. Les « biens-penseurs » de la droite et de la gauche, en vrais conservateurs, ont crié au scandale : la droite, de peur de voir le peuple participer à des activités artistiques, jusqu'à en créer, ce qui va à l'encontre de tout consumérisme ; la gauche, car cela mettait en cause toute une structure d'*apparatchiks*, de philistins, d'experts institutionnels.

La création fait peur, crée de la pagaille. Fluxus perdure, car il a mis de l'avant au moins trois possibilités conjuguées. L'utopie de George Maciunas qui demande le dépassement de la mise en avant de l'égo est cruelle pour les avant-gardes, toutes plus ou moins nées sous le signe du romantisme.

Son aura se situera dans l'espoir d'une conclusion très peu probable : que l'art n'a pas besoin d'exister. Pour La Monte Young, lui, c'est l'avidité, la passion pour un temps d'être l'avant-garde de l'avant-garde, la diva de l'antidivertissement, et que ce *newest* s'éternise. Pour George Brecht : artiste, antiartiste, non-artiste, anartiste... une série de possibilités parmi tant d'autres. Les *events in all dimensions*, c'est ce que vous en faites. Il traduit cela par la question : « Si vous voyez chez moi "défense de fumer" ou "silence", allez-vous vous arrêter de fumer ou de parler ? »

Le pôle opposé à l'ouverture absolue de John Cage, avec beaucoup d'événements qui ont lieu pendant une certaine période, c'est celle de La Monte Young où il n'y a qu'un seul point de concentration sur un seul élément. La Monte Young, dans la classe de Stockhausen à Darmstadt, à l'été 1959, écrit *Piano Piece #3*. Stockhausen, n'ayant pas tout saisi à sa première explication, lui demande de la répéter : « Il y aura 7 de ceci, et 7 de cela, et 7 de ceux-ci seront à l'intérieur de ces 7, vous comprenez, et la structure serait ces 7 de ça. »

Quant à sa *Composition 1960 # 5*, il explique : « Lâchez un papillon (ou un nombre quelconque de papillons) dans une salle de concert. Après tout, un papillon reste un papillon. Peu importe comment j'écris le fait qu'un papillon produit un son. Potentiellement c'est une composition. Et n'importe qui s'il le désire peut penser : Bon, c'est seulement un papillon... N'est-ce pas merveilleux d'écouter quelque chose que l'on est censé d'habitude regarder ? » Cela rejoint son vœu d'entrer à l'intérieur d'un son : « Si vous pensez que cette attitude est trop extrémiste, pensez-vous que les sons doivent être capables d'écouter les gens ? »

George Brecht, au printemps 1960, passe aussi exclusivement par le code de la langue : « Je me trouvais dans les bois de l'East Brunswick, dans le New Jersey, où j'habitais alors, attendant que ma femme sorte de la maison, debout derrière ma camionnette anglaise Ford, le moteur et le clignotant gauche en marche : il m'apparut clairement qu'un véritable *event* pouvait être tiré de cette situation. » (*Motor Vehicule Sundown [event]*) Dépassement de Hume, entre autres, sur la distinction entre les idées et les faits : quelque chose qui arrive/*an event to occur*. Occurrence non spécifiée. George Brecht ne crée pas les *events* : ils existent tout le temps, indépendamment de lui. Nous portons notre attention sur eux. Notre attention reste notre seule liberté.

L'*event* de George Brecht se présente matériellement sur un petit carton blanc où sont inscrits en noir : « *Piano Piece #1* ». Un vase de fleurs sur/vers un piano. L'exécutant arrive sur scène⁴. Il avance lentement, sans précipitation, sans théâtralité, de façon normale. Il porte devant lui un pot garni de fleurs naturelles. Il se dirige vers le piano, toujours avec une certaine lenteur. On sent qu'il est concentré pour le geste simple qui va suivre. Il pose le pot de fleurs sur le piano. Pour accentuer le fait que le piano n'est plus qu'un support comme un autre, il peut reculer et s'interroger pour savoir si la position initiale convient. Revenir et déplacer un petit peu le pot de fleurs. Si l'exécutant considère que les fleurs demandent un autre arrangement, il peut redonner

forme au bouquet. Ici, tout est dans le *timing*, pour que cela reste une vision qui serait celle de la vie quotidienne...

Dans une lettre à George Brecht, George Maciunas, explique : « Par non-art je veux dire n'importe quoi qui n'est pas créé par un artiste avec l'intention de produire une expérience artistique. Ainsi tes "events" sont du non-art dans la mesure où tu ne crées pas les "events" – ils existent tout le temps. Tu portes ton attention sur eux. Je ne veux pas dire du tout que certains de tes "events" étaient perdus dans nos festivals. Plus ils étaient perdus dans la masse ou passés inaperçus, le plus véridiquement, non artificiels ils furent. Très peu de personnes pensèrent que le vase de fleurs sur le piano devait être compris comme étant une pièce et tous voulaient "une pièce" à la suite. » (Daniel Spoerri, « Version Fluxus », *Inventaire*, 1966.)

... Demander au public de venir sur scène mettre des effets personnels sur le piano. On demande au public de participer à la création de la pièce. On implique vraiment le public. On lui demande de déposer l'un de ses effets personnels sur le piano ou de nous le donner pour faciliter l'action. Certains spectateurs confortablement installés n'ont pas envie de faire l'effort de bouger ; certains autres au contraire aident à la collecte...

Comme dans la pièce précédente, le piano est désacralisé et perd son statut d'instrument de musique pour ne rester qu'un support à chaussures... mais il y a des objets insolites qui ne manquent pas de faire rire le public. Pourquoi le public se déplace-t-il avec de tels objets ? Une étude sociologique pourrait déterminer quelques hypothèses.

... Au bout d'un moment, l'excitation baisse d'un ton, et un exécutant peut commencer à nommer les objets, un à un. À la fin de cette liste, la salle est plongée dans le noir. On ne rallume qu'un projecteur qui se focalise seulement sur le tas d'objets et sur son « devenu humble » support. L'exécutant s'approche alors et soulève le couvercle. Les objets tombent à

terre en un fracas de sons. Le piano devient un moyen entre le concept fluxus et le public qui amène avec passion ses propres effets intimes.

Le public renvoie le mouvement vers le moyen (le piano) mais aussi vers le concept fluxus. En fait, il a l'impression qu'il participe, parce que devant lui, de façon réelle, en temps réel, il comprend que, s'il ne participe pas, l'exécutant ne sera pas en mesure de réaliser le concept fluxus. Il fait partie intégrante du mouvement, du déroulement mais, chose très importante, il ne peut pas deviner le dénouement. La réalisation du concept fluxus appelle l'abolition de la division du travail, mais de façon relative, car seul l'exécutant connaît le dénouement. Un dénouement non moraliste qui prête plutôt à rire. D'un bout à l'autre, le public ne semble pas s'ennuyer, il participe au moins de façon cognitive et, même s'il n'ose pas passer à l'acte, c'est son voisin qui se jette à l'eau avec passion. Fluxus s'oriente aussi, parfois, vers le gag cher à Maciunas. ◀



NOTES

- 1 Le 13 décembre 2011, cet ancien ministre est placé en garde à vue dans le volet financier de l'enquête sur l'attentat de Karachi.
- 2 Cf. Michel Guérin, *Le Monde*, 10 janvier 2010.
- 3 Le 15 décembre 2011, une première pour un ancien président de la République, Jacques Chirac est condamné à deux ans d'emprisonnement avec sursis pour « abus de confiance », « détournements de fonds publics » et « prise illégale d'intérêt » ; il a décidé de ne pas faire appel.
- 4 Le fait que j'ai côtoyé George Brecht, La Monte Young et George Maciunas favorise-t-il ce genre d'interprétation ?

Présent dans l'ours d'*Inter*, art actuel comme correspondant français depuis de nombreuses années, CHARLES DREYFUS se trouve aussi dans l'index de plusieurs dictionnaires dont *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX^e siècle* (Larousse, 1999). Il a obtenu un DEA en histoire de l'art et est docteur en philosophie (*Fluxus, théories et praxis*). Ceux qui ont besoin d'étiquettes le classent souvent comme artiste Fluxus. Son art à base de mots et d'objets *ready-made* rejoint parfois cet état d'esprit, mais le plus souvent ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Il a beaucoup écrit sur l'art contemporain et a été la cheville ouvrière de plusieurs magazines, en particulier *Kanal magazine*. Il est poète et s'est produit comme performeur dans une vingtaine de pays à travers le monde.