

LE LETTRISME CONTRE L'ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE

Le lettrisme est revalorisé au regard d'une esthétique relationnelle douteuse inventé par le critique Nicolas Bourriaud

¹voir page 117,
Esthétique relationnelle.
Nicolas Bourriaud
Edition Les Presse du réel

²voir page 117,
« L'exposition est le lieu privilégié ou s'instaurent de telles collectivités instantanées, régies par des principes divers : selon le degré de participation exigé du spectateur par l'artiste, la nature des œuvres, les modèles de socialité proposés ou représentés, un exposition génèrera un domaine d'échanges particulier »
Esthétique relationnelle.
Nicolas Bourriaud
Edition Les Presse du réel

Nicolas Bourriaud, critique d'art contemporain et ex co-directeur du Palais de Tokyo, tente de définir l'art comme une sphère qui, à travers certains travaux d'artistes, permettrait de favoriser les rapports sociaux. Cette forme d'art nommée esthétique relationnelle se définit comme « *une théorie consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent* »¹ Ici, les enjeux seraient la permanence de la rencontre et des actes créatifs, dans lesquelles le spectateur deviendrait un acteur artistique prédominant dans un espace que l'artiste aurait défini lui-même. (Espace clos ou libre, spirituel ou matériel).²

Même si l'art produit cet effet de rencontre; il ne peut en aucun cas se réduire à cette image définie dans un contexte social qui abriterait l'art des années 90-2000. L'art se doit d'être un dépassement des domaines déjà connus. Hors, même si cette notion d'interstice sociale se vérifie dans certaines manifestations artistiques, la plupart des artistes cités dans le livre de Nicolas Bourriaud n'ont pas réussi, malgré leurs quelques éclairs d'intuition artistiques, à créer une forme qui dépasserait les limites de l'art.

Cette tentative de dévoilement de formes inédites, synthétisée dans un livre de spécialiste de l'art contemporain, marque un début de répercussion esthétique arrivé dans les années 90 grâce à l'intervention de certains de ces prédécesseurs. Dans tous les cas, cette féerie grandiloquente ne peut pas être le résultat d'une structure théorique minutieuse ayant transformé les lignes droites de l'art en hachures spectaculaires et révolutionnaires.

Quant Nicolas Bourriaud nous affirme que « *cet art relationnel témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne* »³ le critique souligne la relation induite et primordiale entre le promoteur de l'art et son témoin. Malgré sa capacité à charmer le lecteur, il oublie toutefois de mettre en avant les véritables artistes qui ont permis à certains suiveurs d'exprimer leurs pratiques artistiques en toute liberté.

Même si, objectivement, l'analyse de Nicolas Bourriaud ouvre une brèche sur un fait social dans l'art contemporain ; il n'existe que très peu de partis pris vis-à-vis de l'élément quintessenciel de l'art. Comme un sociologue de l'esthétique, il se permet d'évaluer l'état de l'art dans les années 90 sans développer en profondeur les incontestables sources. Nous ne sommes donc plus dans une critique ou une spécialisation mais dans une démonstration sociologique pointue du système artistique tripartite organisé autour de l'artiste, observateur et critique, obtenue grâce à une rhétorique stylistique sans faille.

Cet essai prouvant l'intérêt de l'art relationnel se construit autour de références composées dans une ère de l'immédiateté. L'art a pour fonction d'avancer vers le progrès de l'esthétique et non de réaliser certaines interventions caduques provoquant une émotion de quelques minutes.

Il semble donc judicieux de citer les véritables innovateurs de ce soulèvement qui paraît se manifester ouvertement dans les années 90 avec l'arrivée de nouveaux artistes.

Les véritables agitateurs « promoteur d'un art nouveau » qui manifestement ont réussi à accomplir l'ouverture intégrale sur l'observateur sont ceux que l'on appelle communément les lettristes.

Isidore Isou, fondateur du mouvement lettriste en 1945 avec Gabriel Pomerand, bouleverse le système mis en place par les surréalistes pour laisser place à de nouvelles formes lettristes, hypergraphiques, excoordistes et celle qui nous intéresse plus particulièrement, infinitésimale. Cette dernière forme nous propose une esthétique neuve, intégrale et imagine l'intervention de spectateurs réalisateurs dans une œuvre incluant des données imaginaires.

Cette notion proposée en 1956 dépasse de loin les inventions les plus folles de la plupart des artistes conceptuels américains arrivés dans les années 1960. Ainsi, dans l'exposition de Berne «

³voir page 14,
Esthétique relationnelle.
Nicolas Bourriaud
Edition Les Presse du réel

⁴voir page 14, «L'art conceptuel, une perspective», Claude Gintz. Edition Musée d'art Moderne de la ville de Paris. 1990

⁵voir page 88, «L'art conceptuel», Tony Godfrey. Edition Phaidon 1990

⁴voir page 32, «Introduction à l'esthétique imaginaire», Isidore Isou. Edition Cahier de l'extériorité, 1999.

⁷Idem, page 35.

⁴voir page 55, «La cinématographie (1951-1991)», Frédérique Devaux. Edition Paris experimental, 1992.

⁹Pierre Restany, (célèbre théoricien d'art), proclame le fondement du groupe des Nouveaux Réalistes avec une simple déclaration d'intention signé par les artistes Arman, Dufrêne, Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Spoerri, Tinguely et Villeglé. voir page 17, «60/90, trente ans de Nouveau Réalisme», Pierre Restany. La différence, 1990.

¹⁰voir page 17, «L'avant-garde photographique lettriste (1951-1990)»

¹¹voir page 37, «Introduction à l'esthétique imaginaire», Isidore Isou. Edition Cahier de l'extériorité, 1999.

¹²Idem, page 56

¹³voir page 57, Esthétique relationnelle. Nicolas Bourriaud. Edition Les Presses du réel

¹⁴voir page 146, «Le lettrisme, les créations et les créateurs», Roland Sabatier. Éditions.

¹⁵voir page 42, «Introduction à l'esthétique imaginaire», Isidore Isou. Edition Cahier de l'extériorité, 1999.

Quand les attitudes deviennent forme » en 1969 dont le slogan proclamait « *Live in your head* »⁴ et à travers les premiers happenings d'Allan Kaprow en 1959 ou « *les happenings(...)* étaient un des moyens inventés par les artistes pour échapper à leur rôle de démiurge et donner de l'importance au spectateur, ou plutôt au participant. »⁵, on peut remarquer la virtuosité de ces artistes à récupérer et à améliorer d'une manière significative l'esthétique imaginaire conçu par Isou.

L'art, grâce à Isou, devient à partir de là imaginaire et grâce au cadre supertemporel qu'Isou détermine comme un « *cadre de production destiné à attirer des collaborateurs en nombre illimité et infini* », l'interprète de l'oeuvre d'art pourra proposer à divers individus de prolonger celle-ci dans le temps et de devenir ainsi un aussi grand créateur que l'artiste même. « *L'oeuvre supertemporelle commence à vivre à partir de la signature* »⁷. Le champ artistique s'élargit et dévoilera par la même sa dimension infinie et réunificatrice.

Une traduction des lignes de forces du lettrisme permettra une meilleure compréhension du sujet. Grâce à la datation des oeuvres lettristes, il nous sera permis d'exercer une comparaison succincte entre les lettristes et les artistes prônés par Bourriaud et de rectifier la généalogie de l'art.

Les découvertes surprenantes d'Isidore Isou vont à l'époque briser le carcan d'un genre surréaliste en démultipliant les expressions de l'art à tel point qu'aucun artiste cité dans la presse aujourd'hui ne peut se targuer d'avoir été l'unique et digne successeur de l'artiste roumain.

Isou, successivement, crée le mouvement lettriste en 1945, fondé sur la lettre latine et en 1950, la peinture hypergraphique où tous les signes se retrouvent impliqués dans le système isouien. En 1956, la révolution se clame avec l'art infinitésimal, visage de toutes les données imaginaires. Le sommet de sa création arrive en 1991 avec l'excoördisme, une des branches du lettrisme encore difficile à appréhender dans sa forme globale. Dans ces domaines esthétiques inédits subsistent des apports intra structurels soutenant ces nouvelles formes. On peut désigner la méca esthétique intégrant tout les supports et l'outillage et en 1960, la cadre supertemporel ou Isou permet au public d'intégrer le processus de création.

Grâce à cette banque de données d'idées, il va de soi que nombre d'oeuvres d'artistes contemporains s'inscrivent dans un des domaines qui incombe à Isou. Encore aujourd'hui, les artistes ne s'affranchissent pas de cet édifice artistique immuable. Frédérique Devaux, qui a fait partie du mouvement lettriste, rapporte les paroles d'Isou : « *pour lui, une oeuvre inachevée de James Joyce est de toute façon, plus importante qu'une réalisation achevée de Tartempion.* »⁸

Le projet d'une constitution d'esthéticiens relationnels par Nicolas Bourriaud, à la manière de Pierre Restany⁹ en 1960, s'affaïsse face à la réalité lettriste. Si l'art est devenu un état de rencontre pour Bourriaud alors laissons la possibilité à ces esthéticiens de rencontrer les figures du lettrisme ; ils y seront accueillis avec tout le respect qu'il leur est dû et pourront ainsi resserrer leur espace de relation tout en élargissant leur espace d'imagination.

Une étude comparative approfondie va nous permettre d'y voir clair et de comprendre pourquoi les lettristes réclament depuis longtemps une révision de leurs apports. Nous édifierons par la suite une nomenclature des théories isouiennes qui viendront s'accrocher aux oeuvres de ces artistes contemporains. (La plupart d'entre eux n'étaient pas encore nés quand Isou a homologué ses principaux apports). Dans ce développement, on peut évoquer la mise en place d'un prototype dont le modèle aurait été dénaturé : il s'agit donc d'avoir une bonne relecture du manifeste original plutôt que d'apprendre un Fac-similé mal interprété.

Rentrons maintenant dans le vif du sujet. Quand la critique affirme « *L'oeuvre ne se donne pas comme une totalité spatiale parcourable par le regard, mais comme une durée à parcourir, séquence par séquence, analogue à un court métrage immobile dans lequel le spectateur devrait se déplacer lui-même* », il nous révèle que la production visuelle se considère de plus en plus comme un film sans caméra. L'exposition « *How we gonna behave* » - Joseph & Parreno, à la galerie Matx Hetzer, Cologne 1991 - s'efforce d'accentuer son point de vue. L'initiative de ces

artistes était de mettre à disposition des appareils photographiques jetables afin que le visiteur réalise ses archives visuelles.

Cette manifestation s'apparente de très près au film de Maurice Lemaître en 1965 « *Au delà du déclic* »¹⁰ où le lecteur devait utiliser une feuille sensible afin de réaliser son rayographe, proposition qui faisait suite à la présentation d'un appareil photo chargé dont le déclencheur était mis à la disposition du public. De la même manière en 1980, Albert Dupont réalise « *Clic, ne bougez plus* » dont le principe était de disposer un appareil photographique 6X6 afin que le spectateur puisse l'utiliser comme bon lui semble.

L'oeuvre de Parreno se classe donc involontairement mais logiquement dans la photographie virtuelle et supertemporelle conçue par Isou : « *le propriétaire-initiateur peut inviter toute particule possible et impossible - et spécialement des hommes, des animaux, des végétaux ainsi que toutes les choses naturelles ou artificielles, terrestres ou cosmiques, existantes ou futures, réelles ou imaginaires- à venir s'exprimer sur ces supports super temporels.* »¹¹.

Le concept des « *Ready mades appartiennent à tout le monde* » de l'agence dirigé par Philippe Thomas, consiste à présenter un casting de signatures. Cette oeuvre à l'avantage de présenter d'une manière simple le cadre supertemporel. Comme je le cite plus haut « une oeuvre supertemporelle peut commencer à vivre à partir du moment où un individu permet d'y inscrire sa signature et de l'ouvrir à ses congénères jusqu'à l'infini » D'ailleurs, afin d'exercer notre mémoire, n'oublions pas que Francis Picabia avec « *L'oeil cacodylate* » avait déjà introduit les prémisses des théories sur le supertemporel sans pour autant y inclure sa dimension illimitée. En effet, dans « *l'oeil cacodylate* », la peinture est figée alors que selon Isou « *Il aurait fallu que les travaux dadaïstes cessent d'être dadaïstes et deviennent infinitésimaux pour réaliser le but dadaïste.* »¹² Il n'en reste pas moins que Philippe Thomas devient à nos yeux un usurpateur du groupe lettriste.

L'inscription, sorte de « *souvenir totem* » lié au travail de l'artiste contemporain Gonzales Torres se veut en quelque sorte la matérialisation d'une information ouvrant sur une rencontre, pourrait-on dire, spirituelle. En 1985, Gonzales Torres voit des guirlandes d'ampoules électriques et décide presque automatiquement de fixer ce moment d'extase visuelle par le biais d'un appareil photo : « *je suis tombé là-dessus, et j'ai immédiatement pris une photo, parce que c'était une vision heureuse.* »¹³

En 1969, Roland Sabatier, un des représentants très actif du groupe lettriste présente son oeuvre « *Adieu Méliès* ». Un message est livré : « du cinéma détruit, il ne reste que le fauteuil vide du spectateur ». Cet oeuvre fait appel à la mémorisation et au cheminement cérébral du spectateur. L'instant T nostalgique de Gonzales Torres intègre la théorie de Roland Sabatier « *la mémorisation esthétique* » que l'on retrouve au travers « *des méandres du conscient et de l'inconscient allant de la mémorisation exacte et précise ; à l'oubli le plus total, en passant par la gamme nuancé des souvenirs vagues, approximatifs, erronés ou niés* »¹⁴. Le souvenir de Gonzales Torres s'écroule face à la puissance de « l'hypermnésie » de Roland Sabatier et restera comme une simple réminiscence de l'idéal lettriste riche de contenu.

La notion de cet interstice social se manifeste une fois de plus dans l'exposition de Philippe Parreno « *Made on the 1st of May* » dont l'objet est ici une chaîne de montage d'activités et de loisirs facilitant l'aliénation du rapport à autrui, orchestré magistralement par l'artiste même.

Il est désarmant de voir que cette exposition présentée en 1995 couvre des données similaires à l'installation de Roland Sabatier créée 20 ans plus tôt. En effet, « *De la loi de la jungle à la loi des créateurs* » constitué d'accessoires sportifs et intellectuels, sonores et visuels permettrait aux invités d'accomplir des exercices musculaires et intellectuelles au cours desquels plusieurs images esthétiques pouvaient alors se chevaucher. Nous en déduisons que l'exposition de Parreno se pare d'un certain déficit d'originalité en s'immergeant totalement dans l'art imaginaire et le cadre supertemporel. Ce système de support peut aussi s'appeler « *art intégrationniste* » « *car il intègre sans cesse de nouveaux collaborateurs et d'inédites oeuvres* »¹⁵ et de fait supplanter l'esthétique relationnelle chère à Bourriaud.

¹⁶ voir page 88 et page 90, « De l'impressionnisme au lettrisme ». Isidore Isou. Publication Filipacchi, juillet - Août 1973.

À l'occasion du salon Comparaisons de 1962 dans les salons du Musée d'Art Moderne, les lettristes montrent la richesse de leur système et Isou de citer « ces dernières réalisations devenaient du même coup les prototypes d'une catégorie artistique inédite : la prodigalité esthétique, composée d'objets offerts gratuitement. ». En 1964, à la galerie D'art Socio Expérimentale, Isou présente l'œuvre donniste, un chapeau accompagné d'un texte qui invite les spectateurs à agir d'une manière esthétique en jetant de l'argent pour aider l'artiste.

¹⁸ Parmi les plus reconnus d'entre eux (Yves Klein rencontre François Dufrêne au récital de la Maison des lettres ; tous deux ont eu connaissance du mouvement lettriste largement diffusé à l'époque. En 1951, Guy Ernest Debord adhère au mouvement lettriste et rencontre Isidore Isou au festival de Cannes lors de la projection sauvage du *Traité de bave et d'éternité*. Debord et Gil J Wolman fonderont par la suite l'Internationale lettriste, lors d'un séjour en Belgique.) Jean-Marie Maurice Scherer alias Eric Rohmer est influencé par le discrédit d'Isou dans le cinéma. Il a vu les films lettristes à St Michel.

¹⁹ Allan Kaprow définit certaines notions du happening et les met en pratique en octobre 1959 avec les « 18 happenings in six parts » à Reuben gallery. En 1961, il édite le texte « les happenings sur la scène new yorkaise ». John Cage quant à lui réalise en 1952 la « Concerted Actions », une œuvre multidisciplinaire constituant les sources du happening. En 1952, Isidore Isou écrit *Esthétique du cinéma* puis réalise son film *débat* en 1952 au Musée de l'Homme dans lequel Isou propose la réduction de sa réalisation aux seules interventions des usagers. A la même époque, Maurice Lemaître développe sa théorie du Syncinéma et réalise « le film est déjà commencé ». On peut mettre en évidence l'art corporel lettriste - exprimé par Isou dans ses actions chorégraphiques en 1952- des actions du groupe Gutai ainsi que le Body art.

L'art est donc disponible grâce notamment à « *l'offrande conviviale* » terme utilisé par le critique afin de développer une redéfinition de nos rapports aux choses et par extension à l'essence de l'art. Il découle de sa démonstration une illustration, celle de Gonzales Torres « *Untitled, (Blue Mirror), 1990. Offset print on paper, endless copies* » dans laquelle le public peut emporter avec lui les affiches exposées. Cette magnifique preuve d'une convivialité, presque plus que parfaite, trouve sa place dans la prodigalité esthétique à laquelle on ajoutera plus tard la théorie de l'œuvre donniste publiée et homologuée par le chef de file du lettrisme rétrospectivement en 1962 et 1964.¹⁷

Les deux films infinitésimaux de prodigalité esthétique de Micheline Hachette - « *Parce que* » créée en 1970 ou l'artiste donne volontairement une enveloppe contenant trois noisettes à distribuer - et encore - « *L'année dernière à Abou Simbel* » en 1978 : l'artiste ou un de ses représentants distribue des petits sachets de sable au public, chacun doit renverser les grains sur l'écran - se doivent d'être plébiscités par nos critiques contemporains et nécessiterait par la suite un reclassement immédiat de l'artiste défunt Gonzales Torres. D'ailleurs, ces « *Candy Pièces* » où le visiteur amasse des bonbons dans une pièce d'exposition, pourrait tout aussi bien être un hommage au film infinitésimal d'Albert Dupont « *Entr'acte n°3* ». A cette époque, l'artiste distribuait des bonbons ou du chocolat glacé dans lequel le temps de succion constituait la durée du film.

La dernière contrefaçon artistique concerne ici les peintures homéopathiques de Fabrice Hybert. En 1962, Isou présente le manifeste de l'esthétique curative ou thérapeutique visant à améliorer les fondements artistiques de sa théorie. De ce manifeste découleront un nombre important de créations notamment celle de Jacqueline Tarkieltaub « *Oeuvre de méca-esthétique pharmacologique* » ainsi que celle du fondateur du lettrisme en 1962 avec « *La plastique curative ou thérapeutique* ». Cette œuvre reconstituée en 1987 à la Galerie de Paris, présentait une armoire à pharmacie repeinte par l'inscription de sa doctrine. Soignons cette obsession qui consiste à encenser des artistes dépassés par un mouvement qui exerce son activité dans l'ombre depuis 60 ans.

Naturellement, nous avons la certitude que ce petit essai suivi de son étude comparative ne reconstitue pas le lettrisme dans son ensemble. Nous avons été obligé de nous plier à une liste non exhaustive de créations lettristes. Cependant il permet toutefois d'esquisser la vision avant-gardiste progressiste lettriste au vu de l'art actuel.

Comment ne pas remettre en cause encore aujourd'hui d'autres groupes tel que l'International Situationnisme, l'Art Conceptuel, le Happening, Fluxus et autres Nouveaux Réalistes sachant que la plupart d'entre eux ont eu connaissance de l'esthétique lettriste¹⁸.

Les nuances plus que fines concernant les happenings d'Allan Kaprow, de John Cage et d'autres avatars au regard du lettrisme feront le sujet d'un autre examen critique approfondi¹⁹.

Alain Satié, autre lettriste novateur, ayant résisté à toute tentative de récupération, s'attache à nous enseigner sur les principes de la modernité : « *Nous ne pouvons nous empêcher de croire qu'être de son temps, c'est aimer et soutenir les impressionnistes en 1874 et soutenir Van Gogh en 1888.* » Aujourd'hui, aucun journaliste n'accorde de l'importance à cet héritage alors que le lettrisme reste le mouvement artistique le plus moderne. Une fois de plus, que ce qui n'est pas intégré paraît nouveau.

Pour résumer, la plupart des artistes contemporains ne tiennent pas compte des inventions lettristes malgré leur accessibilité - Les ouvrages sont disponibles dans les bibliothèques et librairies grâce à leurs rééditions. Les témoignages peuvent être aussi une preuve de la force du lettrisme - et nous avons la preuve que Nicolas Bourriaud, en tant que professionnel tente de palier le déficit de l'art en constituant une esthétique fondée sur l'idée très confuse de l'interactivité relationnelle.

NB : Cette démarche de revalorisation s'inscrit dans l'unique secteur de l'esthétique. Nous ne pouvons nous compromettre en envisageant l'art à travers le prisme de l'économie ou de la politique. Ces secteurs ont été approfondis par Isou dans son traité d'économie nucléaire - *Tome 1 : Le Soulèvement de la jeunesse, publiés en 1949* - et ont été en partie poursuivis par nombres d'activistes lettristes.

guillaume robin