

POSITIONS DU LETTRISME

par Roland Sabatier

Où en est l'art après Dada ? me demande-t-on aujourd'hui encore. Quatre-vingt-dix ans après la naissance de ce mouvement, il était temps que la question soit posée. Pour sa part, le Lettrisme, qui au milieu de cet après-dada que l'on nomme « art contemporain » et en dépit de l'influence qui lui est reconnue reste encore relégué à une place des plus modestes, avait déjà tranché cette question, dès la fin des années 40, avec les publications d'Isidore Isou, **Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique** (NRF, 1947) et **Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et leur mort** (Ur n°1, 1950), qui permettaient de cerner avec précision le rôle décisif, ultime, de l'école de Tzara à l'égard de l'histoire de la poésie-à-mots et de la peinture limitée à la représentation, puis, au-delà, de concevoir plusieurs arts nouveaux basés sur des éléments inédits.

En fait, faute de discernement créatif, l'expression d'un « art contemporain », qui s'est imposée pour caractériser l'art de notre époque, a toujours été commune à toutes les époques passées; chacune refermait, en même temps et dans la plus grande confusion hiérarchique, les créateurs quintessenciels, destinés à se perpétuer, et une masse de producteurs et d'escrocs intellectuels — en tant qu'ils parvenaient à se faire passer pour des chefs de file — dont les accomplissements imitatifs et dilués reprenaient au fur et à mesure de leur venue les formes inventées ou découvertes auparavant par les grands maîtres.

Ainsi, si à la fin du XIX^e siècle, l'art contemporain de ce temps comptait l'ensemble des pratiques existantes, pures ou mélangées, offertes par le Primitivisme, la Renaissance, le Romantisme, le Naturalisme et l'Impressionnisme, après Dada et les surréalistes, l'art contemporain actuel inclut les mêmes pratiques auxquelles s'ajoutent celles qui se sont manifestées par la suite comme le Fauvisme, l'Expressionnisme, le Cubisme, l'Abstrait, Dada, le Surréalisme et le Lettrisme.

En ce sens, du point de vue de la créativité, qui seule, ici, nous occupe, et compte tenu de la difficulté de concevoir des représentations originales — ce qu'atteste l'existence des écoles destructrices modernes —, l'art actuel dans lequel des « savants » s'acharment à « voir » quatre-vingt-dix groupes ou écoles, est devenu le dépotoir vulgaire, bête et dégénéré d'à peine la douzaine de formes découvertes et imposées depuis deux mille ans par l'histoire des arts qui se perpétuent, chacune, à travers seulement une dizaine de représentants fondamentaux.

L'accumulation du passé supérieur, riche de ruptures et surgie de la chronologie organique, se retrouve, au-

jourd'hui, dans la plus grande ignorance de ce passé, offerte indifférenciée, sur un même plan et sous des formes imitées, étalée et louée sans hiérarchie ni discernement au nom de la démagogie libérale de l'art et des artistes. Loin d'être libre, l'art reste prisonnier et dépendant de son histoire qui ne peut être refaite.

C'est dans ce contexte, toujours débordant et devenu écrasant du fait de son soutien par les institutions gouvernementales, que les artistes du groupe lettriste tentent de faire valoir une voie nouvelle, capable, au-delà de Dada et du Surréalisme, d'assurer la continuité de l'authentique processus créatif.

Les conceptions de ce mouvement, né en 1945 à l'initiative d'Isidore Isou, s'appuient sur **La Créatique ou la Novatique** par l'emploi de laquelle il a pénétré progressivement la plupart des territoires de la Culture — l'économie, la psychologie, l'ensemble des arts, etc. —, dotant progressivement chacun de définitions et de prolongements neufs qu'exploreront à la suite de leur promoteur différents créateurs dans le cadre d'une œuvre personnelle.

Dans les seuls arts plastiques — envisagés comme le foyer fondamental des formes de l'ensemble des arts visuel —, la part du Lettrisme va se constituer, dès 1945, à partir de la *peinture lettriste*, fondée sur la lettre latine, pour embrasser, dès 1950, avec l'*hypergraphie*, l'ensemble des signes concrets de la communication, puis, en 1956, avec l'*art infinitésimal* ou l'*esthapéirisme*, l'intégralité des réalités virtuelles et imaginaires. Cet élargissement du champ esthétique visuel atteindra son apogée, en 1992, avec l'*excoördisme* ou le *téïsynisme*, qui marque l'exploration illimitée des valeurs coordonnées et étendues de la totalité des éléments à la fois immenses et minuscules.

L'apport de ces quatre nouvelles structures formelles se complétant, en 1952, sur le plan para-esthétique des supports et de l'outillage, de la *méca-esthétique*, puis, en 1960, par l'apport du *cadre supertemporel*, qui régit les modalités de la participation du public à l'œuvre d'art.

Cette étendue, de plus, se soutient d'une esthétique inédite qui objectivise les différents secteurs de l'art, redéfinit ses *composants*, multiplie ses possibilités *rythmiques* et enrichit ses *thématiques*, notamment à travers les situations inédites induites par les apports du Lettrisme dans les secteurs complémentaires de la culture.

On ne peut saisir l'importance et l'intérêt de cette somme si on l'envisage à l'aune de l'histoire passée de l'art plastique — à l'issue de laquelle, après Dada et le Surréalisme, les différents volets du Lettrisme ne repré-

senteraient que des écoles supplémentaires —, et, à plus forte raison, à celle des différents groupes constitutifs de ce que l'on nomme «l'art contemporain», même si ces derniers ont surgi après sa venue, souvent en s'inspirant de lui.

Les propositions du Lettrisme dans la peinture et, d'une manière plus large, dans l'ensemble des arts visuels où elles se retrouvent, n'ont leur égal ni dans le passé ni dans le présent de cet art.

La raison tient au fait que les différentes parties de l'ensemble inédit, caractérisées par des fondements formels spécifiques, représentent, chacune, un art nouveau, aussi complet, aussi dense et aussi riche en possibilités d'expressions originales que la totalité de l'art pictural antérieur, incarné, de Duccio à Duchamp, par l'histoire séculaire de la représentation de l'objet figuratif. C'est dire, là, que le «Lettrisme», à partir d'un apport premier, lui-même dépassant l'acquis — à savoir les écoles de Tzara et de Breton —, se dépasse lui-même en toujours de nouveaux apports. La continuité créatrice qui, par le passé, s'accomplissait par plusieurs, avec le Lettrisme et ce qui le prolonge, elle devient le fait d'un seul — accompagné de ses disciples eux-mêmes pris dans l'accélération même de cette évolution.

Complexité donc, du fait de la pluralité des nouvelles disciplines formelles proposées et, également, de celui de la diversité des propositions contenues dans chacune. Ceci expliquant la déroutante absence d'unité des styles de leurs réalisateurs et la présence constante, tout aussi déroutante, d'une multiplication de styles chez chacun; tous souhaitant s'approprier, par des apports personnels, multiples et dissemblables en tant qu'ils peuvent être constructifs et destructifs, plusieurs «moments» de la diversité du déploiement formel attendu.

Cette nécessité évolutive, constitutive des beautés et des anti-beautés résultant de l'agencement des composants esthétiques et constatée a posteriori dans le passé des disciplines formelles, a été mise en évidence par Isidore Isou, dès 1947, dans **Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique**.

Reprise dans **Esthétique du cinéma (1952)**, elle formule que «toute expression esthétique prend deux voies qui se succèdent irréversiblement. On découvre premièrement l'enrichissement de l'*élément* et de ses *combinaisons* stylistiques et ensuite son dépouillement jusqu'à sa destruction. La première phase de cette loi objective des techniques porte le nom d'*amplique*; la seconde phase s'appelle *ciselante*.»

Ainsi, on peut considérer que, dans un premier temps, l'art s'extériorise et se développe au nom d'une anecdote ou d'un but extrinsèque, constituant ses sections organiques, ses structures générales et ses rythmes harmonieux; ensuite, il renonce à son anecdote épuisée pour s'intérioriser dans ses particules propres qu'il réorganise en des assemblages de plus en plus denses, en des associations brisées et discordantes qui aboutiront à l'anéantissement de l'ensemble de ses valeurs.

Au terme de cette finalité négative, résultant de plusieurs vagues successives de retranchements, l'esthétique se découvre à la fin égale à ce qu'elle était à l'origine: son

objet concret, donné primitivement comme objet-à-représenter se retrouve comme simple objet-présenté — le ready-made. Dans leur champ respectif, Tzara proposait son «n'importe quoi» poétique, Russolo son «brouhaha», Joyce sa phrase «sans phrase». À cela, les arts nouveaux dévoilés par le Lettrisme, eux aussi, viendront.

Au-delà de ces morts formelles, seuls subsistent des métiers. Ils sont artisanat, industrie, production répétitive des techniques de loisirs, divertissements, décoration, et non plus Art.

Ce que, pour se moquer, l'on nomme «pompiérisme» est l'expression de cette déchéance. Il convient de comprendre que loin d'être l'apanage du seul Classicisme, il l'est de tous les mouvements créateurs. Tous génèrent leurs propres pompiers, à commencer aujourd'hui par Dada dont les poursuivants innombrables, depuis la fin des années cinquante, croient se sauver du déjà-fait novateur par l'adjonction à leurs réalisations de justifications thématiques — nationalistes, sociologiques ou mystiques —, comme auparavant les abstraits tardifs croyaient se garantir de la banalité en plaquant des matières sur les formes géométrisées.

C'est cette fin burlesque qui est la fin d'un art déterminé, et non celle de l'Art — de tous les arts —, comme certains se sont complu à le laisser accroire. La «*loi de l'amplique et du ciselant*», en son aboutissement à cette issue fatale, permettra au Lettrisme de constater cette fin dans l'art plastique, la poésie et la musique ou le roman; il la concevra de toutes pièces dans certains arts laissés en arrière, comme le théâtre, le cinéma, l'architecture, ou la chorégraphie.

Cette loi, c'est à ne pas l'avoir «vue» que s'est constituée pour s'éterniser plus qu'il ne le fallait la réaction néo-dadaïste, elle-même dénoncée comme plagiat par d'autres qui, accrochés à la «situation» et dans le culte exclusif du «détournement» généralisé et de la «dérive», s'affirmaient supérieurs à eux, alors qu'ils ne faisaient pas mieux.

Hegel et sa formule abstraite, extra esthétique, qui, persuadé que le domaine de la Beauté cesse, à un moment, d'être «la forme la plus élevée sous laquelle la vérité affirme son existence», décide la finitude artistique pour laisser la seule philosophie rendre compte de cette vérité. Contre lui, Isou et le Lettrisme maintiennent la Philosophie et les Arts à leur place nécessaire pour, par la Créatique, contraindre la première à évoluer, et, par sa trouvaille de nouveaux objets, assurer, avec des éléments inédits et sous d'autres appellations, la continuité nécessaire de l'organisation formelle.

La loi constatée n'est propre qu'aux arts et, à chacun d'eux, elle a l'obligation de s'appliquer, faute de quoi on ne saurait parler d'art, mais d'autre chose: de science, de théologie, de philosophie ou de technique.

Les créations formelles du Lettrisme n'échappent pas à cette règle. C'est de l'inscription dans ces codes et dans le respect des différents rythmes formels qu'ils exigent — primitifs, classiques, romantiques, puis concentrés, hermétiques et destructifs — que ses créations sont parvenues, avec leurs moyens propres, à se constituer.

À l'intérieur de ce champ de dévoilement formel et de

respect de ce qui lui échappe, après Dada et le Surréalisme, les seuls arts plastiques futurs ne pourront être que *lettristes*, *hypergraphiques*, *esthapéiristes* ou *infinitésimaux* et *excoördistes* — ou rien.

S'il faut absolument traduire l'évolution de l'art plastique par l'image d'un tas, proposons, au moins, un tas cohérent capable, par son entassement et la nature des groupes envisagés, de rendre compte de la vérité créatrice, organique et historique, de cette évolution. Contre le «tas poubelle» proposé comme emblématique de cette manifestation et qui n'offre qu'un déversement invertébré, non structuré et confusionniste, je propose les multi-tas novateurs superposés, qui permettent de comprendre les sources, le sens et les contenus réels de ce qui compose «l'art contemporain».

Texte publié dans *Le Tas d'esprits Les limites de l'art? Pourquoi l'art? Où va l'art?*, Jnf Productions, 2006.