



MALIKA COMBES, IGOR CONTRERAS ZUBILLAGA
ET PERIN EMEL YAVUZ (DIR.)

À L'AVANT-GARDE !

ART ET POLITIQUE DANS LES ANNÉES 1960 ET 1970





MALIKA COMBES, IGOR CONTRERAS ZUBILLAGA
ET PERIN EMEL YAVUZ (DIR.)

À L'AVANT-GARDE !

ART ET POLITIQUE DANS LES ANNÉES 1960 ET 1970



Avant-propos

Malika COMBES, Igor CONTRERAS ZUBILLAGA,
Perin Emel YAVUZ

Le présent ouvrage trouve son origine dans le projet d'organisation d'un colloque à Paris sur « Mai 68 et la musique » à l'occasion des quarante ans des événements, projet finalement reconsidéré en raison des quelques lacunes que notre réflexion nous avait conduit à entrevoir. Il nous semblait tout d'abord que l'exclusivité donnée au Mai parisien ne permettait pas de rendre compte du caractère mondial du mouvement contestataire qui avait anticipé ces événements ou qui s'en était inspiré, impliquant selon les pays des particularités géopolitiques intéressantes à considérer. La dimension politique ne nous paraissait pas non plus suffisamment mise en valeur dans le projet initial. Enfin, le choix disciplinaire était trop étroit compte tenu de l'influence du contexte sur les arts en général à cette époque. Cette appréhension, à laquelle s'est ajouté un sentiment de saturation du sujet, s'est vue ensuite confirmée dans un grand nombre d'articles parus dans les médias, de publications, de colloques et journées d'études organisés autour de cette célébration : la relation entre art et politique y était souvent faiblement problématisée, l'avant-gardisme (formel, esthétique) des artistes qui s'étaient engagés dans les événements étant généralement induit sans être interrogé dans ses rapports avec le politique. C'est pourquoi, nous avons fait le choix d'ouvrir la thématique à l'étude des liens entre avant-gardes artistiques et avant-gardes politiques toutes disciplines confondues, sur tous les territoires, et sur une période élargie, celle des années 1960-1970 – le « moment 68 » gardant bien sûr sa spécificité, notamment à titre individuel, pour de nombreux artistes engagés¹.

Avant d'entrer dans le vif du sujet et la période que recouvre cet ouvrage, il paraît au préalable important de revenir sur les définitions liminaires que nous attribuons aux termes-concepts « avant-garde artis-

¹ Ce projet a abouti en premier lieu au colloque « Avant-gardes artistiques / avant-gardes politiques dans les années 1960 et 1970 : un parallèle en question », organisé à l'Institut national d'Histoire de l'art à Paris en mai 2010. Le colloque comme cette publication ont bénéficié du soutien de l'école doctorale « Musique, Histoire, Société » de l'École des hautes études en sciences sociales et du Centre de recherche sur les arts et le langage (CNRS-EHESS) que nous remercions vivement.

tique » et « avant-garde politique » et de rappeler quelques éléments sur l'histoire de leurs interrelations.

Le premier terme, au sens figuré, dans le prolongement de la métaphore militaire, désigne dès la fin du XVI^e siècle dans le champ littéraire et intellectuel un groupe de personnes précurseurs dans leurs domaines respectifs². Mais, l'usage se généralise plutôt au XIX^e siècle après qu'il fut passé dans le champ politique. Le concept d'« avant-garde politique » est attesté à partir de la Révolution française, notamment dans des titres de périodiques défendant des idées jacobines et révolutionnaires³. L'articulation entre avant-garde artistique et avant-garde politique est ensuite particulièrement mobilisée dans le projet de Claude-Henri de Saint-Simon, dont on connaît l'influence sur le positivisme, le socialisme ou encore le marxisme. Saint-Simon, dans la société idéale qu'il esquisse à la fin de sa vie (1825), élève les artistes au rang d'élite aux côtés des scientifiques et des industriels, et attribue ainsi à l'art une utilité sociale⁴. Si le philosophe pense le rôle de l'artiste dans la société, il n'envisage pas le rôle de l'art lui-même avec ses questions corollaires sur les formes de la représentation et sur son sens esthétique. Celles-ci sont plutôt à rechercher du côté de l'anarchisme et soulèvent un paradoxe, que nous retrouverons dans d'autres contextes. Par exemple, si certains des partisans du courant avant-gardiste de l'Art pour l'art montrent des sympathies pour l'anarchisme d'inspiration fouriériste, leur engagement reste dissocié de leur pratique artistique. Ce courant est alors stigmatisé à la fois par les saint-simonistes et par Pierre-Joseph Proudhon, le premier intellectuel à se déclarer anarchiste. Ce dernier défend au contraire le positionnement de Gustave Courbet, peintre engagé, notamment lors de la Commune de Paris, qui représente un autre pendant esthétique pour l'artiste qui affiche une sensibilité de gauche, non seulement par les thèmes abordés mais aussi par son style réaliste perçu comme proprement politique et avant-gardiste en son temps. Donald

² Cf. le dictionnaire d'étymologie du Centre national de ressources textuelles et lexicales. La première occurrence du terme dans ce sens se trouverait dans une citation d'Étienne Pasquier de 1596 extraite de *Recherches de France* (« Ce fut une belle guerre que l'on entreprit lors contre l'ignorance, dont j'attribuè l'avant-garde à Seve, Beze et Pelletier, ou si vous le voulez autrement, ce furent les avant coureurs des autres poètes »). Cf. Weisgerber, Jean (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, publ. par le Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, ch. 1 : « Le mot et le concept d'avant-garde », p. 18.

³ *Ibid.* Par exemple, *L'Avant-garde de l'Armée des Pyrénées orientales* (1794). Cité d'après Estivals, Robert, Gaudy, Jean-Charles et Vergez, Gabrielle, « *L'Avant-garde* », *étude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre « L'Avant-garde »*, Paris, BnF, 1968.

⁴ Sur cette question, voir McWilliam, Neil, *Rêves de bonheur – L'art social et la gauche française (1830-1850)*, Paris, Les Presses du Réel, 2007.

D. Egbert, dans l'article « The Idea of “Avant-garde” in Art and Politics » (L'idée d'“avant-garde” dans l'art et la politique) publié en 1967, identifie dans ce soutien de Proudhon à la peinture de Courbet la source du réalisme soviétique ultérieur⁵.

Or, l'avant-gardisme artistique et esthétique évolue au cours du XX^e siècle. Dans le monde occidental, selon l'usage commun, il désigne un artiste en avance d'abord sur son public – ce en quoi il se confond avec la modernité –, puis sur son temps (ce que l'on retrouve dans le nom de *futurisme*). Doté d'un rôle d'éclaireur, appartenant à une élite, il œuvre dans le champ autonomisé de l'art. On le mesure désormais principalement à partir du renouvellement formel – parfois dénommé *révolution* formelle – et par le rejet du réalisme, alors rattaché au monde bourgeois du divertissement et à l'art académique⁶. Cette notion de révolution revêt toujours une dimension positive, comme le rappelle Esteban Buch dans un texte sur l'avant-garde musicale : « la révolution reste associée à des vertus morales, par exemple le non-conformisme face au *statu quo*, le courage du changement, l'avancée du progrès, l'élargissement de l'expérience humaine⁷. » Néanmoins, le musicologue précise que l'art « révolutionnaire » n'est pas validé par « ses conséquences pratiques pour l'ensemble du corps social », mais par « les règles du jeu »⁸ qu'il instaure à l'intérieur d'une pratique spécifique. Selon cette perspective, il conclut que « [...] la révolution artistique est une forme d'héroïsme qui, à partir de l'espace spécialisé où se déploie sa pratique, résonne dans l'espace public comme symptôme des conditions d'exercice de l'innovation transgressive »⁹.

Le pouvoir soviétique ayant mis fin au soutien des avant-gardes dites historiques, cette problématique devient une préoccupation propre au monde occidental. En effet, le régime totalitaire a rejeté ce parallélisme entre révolution politique et révolution formelle pour faire primer

⁵ Egbert, Donald D., « The Idea of ‘Avant-garde’ in Art and Politics », in *The American Historical Review*, vol. 73, n° 2 (déc. 1967), p. 346. Rappelons que Lénine fait explicitement référence à l'acception politique – « seul un parti guidé par une théorie d'avant-garde peut remplir le rôle d'un combattant d'avant-garde », écrit-il dans *Que faire ?* (1902), détournant ainsi la conception marxiste des travailleurs comme avant-garde pour affirmer la conception du Parti comme éclaireur pour la masse des travailleurs, ce qui rejoint la question des élites avancée par Saint-Simon.

⁶ Cf. Buch, Esteban, Riout, Denys et Roussin, Philippe, « Introduction. Un débat inachevable », in Buch, E., Riout, D. et Roussin, Ph. (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2011, p. 22, notamment sur Théodore Duret, proche des impressionnistes, qui, dans *Critique d'avant-garde* (1885), est un des premiers à relier avant-gardisme et formalisme.

⁷ Buch, E., « Réévaluer l'histoire de l'avant-garde musicale », in *ibid.*, p. 99.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 99-100.

l'efficacité de la transmission du message politique sur la recherche artistique – et ce, jusqu'à sa chute à la fin des années 1980¹⁰ –, ce qui place les artistes occidentaux proches du communisme et de ses déclinaisons dans une situation paradoxale. Si l'on relève quelques conversions de la part des artistes d'avant-garde au réalisme du fait de leur appartenance politique¹¹, il ne s'agit pas d'un mouvement unanime. La distance par rapport aux instances du Parti, à Moscou et à Pékin, semble permettre une plus grande liberté pour les artistes engagés et une plus grande tolérance de la part des Partis locaux.

On peut alors, pour conclure ce rapide aperçu des origines, définir, avec Egbert, trois choix d'attitude de l'artiste face au politique dès la première moitié du XX^e siècle : celui que nous venons d'évoquer du renoncement à la recherche formelle par l'adhésion au réalisme défendu par les communistes au pouvoir, celui de l'abandon de toute visée sociale comme dans l'Art pour l'art pour ne garder qu'un engagement formel, ou encore celui de garder distincts son activité artistique et son engagement social¹². Il faut y ajouter la posture que nous interrogeons plus particulièrement ici, celle de l'artiste qui cherche à faire concorder son art du point de vue formel à son engagement politique.

Cette dernière posture pose en effet question. On a déjà évoqué le paradoxe, sur lequel nous insistons, qui veut que la conception d'une avant-garde mettant l'accent sur les révolutions formelles se soit largement imposée, non sans prendre le risque d'oublier ou d'atténuer sa relation au politique. Le terme avant-garde se trouve ainsi marqué par une ambiguïté sémantique qui, comme l'écrit Buch, va « de l'innovation strictement technique à la mise en cause radicale de l'ordre établi, et indépendamment de la réelle dimension transgressive des œuvres créées dans son sillage »¹³. Cette ambiguïté de la notion a conduit un philosophe comme Jacques Rancière à mettre en question la viabilité du terme avant-garde pour penser et les nouveautés formelles dans le monde artistique et les rapports de l'esthétique au politique¹⁴. Ce débat a pu aussi être obscurci par l'idée que révolutions technique et formelle

¹⁰ Pour la période qui concerne cet ouvrage, rappelons que suite à un assouplissement consécutif à la mort de Staline, son successeur Nikita Khrouchtchev accusé de révisionnisme par la Chine maoïste, mène en 1962-1963 une campagne contre l'avant-garde artistique pour montrer son orthodoxie.

¹¹ Citons, par exemple, pour la musique (ce qui se manifeste par un retour à l'écriture tonale, postromantique, et un intérêt pour le chant), Serge Nigg, Jean-Louis Martinet, Cornelius Cardew.

¹² Egbert, D. E., art. cit., p. 346.

¹³ Buch, E., art. cit., p. 87-88.

¹⁴ Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 26 et 44-45.

marchent de pair avec révolutions sociale et politique, même sans que les acteurs impliqués en aient conscience, idée permise en partie par les théories de Theodor W. Adorno sur l'autonomie de l'art¹⁵, et qui renforce cette équivalence. Allant dans ce sens, Patrick Marcolini appelait, dans un article intitulé « Avant-gardes, progressismes et révolutions : le choc de la modernité », à la « nécessité de penser le découplage de la révolution sociale et politique vis-à-vis de la notion de révolution technique et scientifique. Ou pour parler autrement, penser le découplage de l'idée de révolution vis-à-vis de l'idée de progrès »¹⁶. Cela nous est également apparu nécessaire, et, au sujet de la question de l'autonomie, nous nous inscrivons dans l'idée de déplacer la problématique – Buch citant Éric Michaud proposait de faire « un simple pas de côté »¹⁷ – pour privilégier une perspective historique et étudier de manière approfondie la pluralité des rapports entre les arts et les mouvements d'émancipation. Le cadre de réflexion de notre travail s'est aussi vu enrichi par la notion de « partage du sensible » défendue par Rancière, notamment lorsqu'il écrit :

Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base¹⁸.

Mais, plutôt que de traiter ces questions sur le plan théorique, comme a pu le faire aussi Peter Bürger¹⁹, dans cet ouvrage nous avons souhaité privilégier des études de cas présentant des démarches artistiques aux prises avec ces questions, suivant en cela le paradigme de la « pensée par cas » décrite par le sociologue Jean-Claude Passeron et l'historien Jacques Revel²⁰. Pour ce faire, laissant encore une fois de côté

¹⁵ Cf. Adorno, Theodor W., *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 286 ; id., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, p. 251.

¹⁶ Marcolini, Patrick, « Avant-gardes, progressisme et révolutions : le choc de la modernité », in *Rue Descartes*, 3/2010 (n° 69), p. 11. URL : www.cairn.info/revue-rue-descartes-2010-3-page-4.htm (consulté le 15 juin 2012).

¹⁷ Buch, E., art. cit., p. 103 ; Michaud, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, chap. 1 : « Autonomie et distraction », Paris, Hazan, 2005, p. 13-47.

¹⁸ Rancière, J., *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁹ Voir son ouvrage de référence Bürger, Peter, *Theory of the Avant-garde*, trad. M. Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

²⁰ Les deux chercheurs définissent ce paradigme comme un raisonnement qui « pour fonder une description, une explication, une interprétation, une évaluation, choisit de procéder par l'exploration et l'approfondissement des propriétés d'une singularité accessible à l'observation ». « Non pour y borner son analyse ou statuer sur un cas unique, mais parce qu'on espère en extraire une argumentation de portée plus

l'ambivalence du terme avant-garde, nous en gardons l'acception réduite qui nous intéresse – soit celle de pratiques artistiques qui disposent d'une dimension réflexive eu égard à l'engagement politique à gauche de leurs auteurs dans un cadre international – dans le but d'examiner en détail les liens entre art et politique de celles-ci tout en prêtant attention aux contradictions qu'ils entraînent.

À l'aune du parcours historique et théorique à travers la notion d'avant-garde que nous venons de retracer, il nous est apparu que, dans les années 1960-1970, l'ensemble de ces questions déjà anciennes sont comme remises sur la table.

Le parallèle naturel que l'on effectue entre les avant-gardes des années 1960-1970 et celles du début du XX^e siècle montre à quel point ces dernières influencent les premières. Les références aux projets et aux formes que les avant-gardes historiques ont fait naître (performance, situation, déconstruction du récit, dissolution des frontières entre l'art et la vie, pratiques documentaires, peinture critique, etc.) sont nombreuses, instaurant ainsi une continuité avec elles. On constate par exemple, dans le contexte français notamment, une réactivation des idées formelles de Bertolt Brecht, dont on ressent aussi l'influence de ses positions sur la réception, ou des cinéastes soviétiques (Sergueï Eisenstein, Dziga Vertov et Alexandre Medvedkine, comme le montre de façon emblématique la reprise des noms des deux derniers pour les collectifs de cinéma homonymes), du collage, de la performance et de l'imbrication réciproque de l'art dans la vie d'inspiration dada ou surréaliste (notamment chez les situationnistes), etc.

Le renouvellement du « champ de l'expérience », pour reprendre les termes de l'historien Reinhardt Koselleck qui désigne par là le cœur du projet des avant-gardes²¹, est, dans les années qui nous occupent, par-

générale, dont les conclusions pourront être réutilisées pour fonder d'autres intelligibilités ou justifier d'autres décisions », ajoutent-ils. Passeron, Jean-Claude, Revel, Jacques, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », in Passeron, J.-C., Revel, J. (dir.), *Penser par cas*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2005, p. 9-44, ici p. 9. Pour une réflexion plus approfondie sur la « pensée par cas » nous renvoyons à ce même ouvrage collectif.

²¹ Pour Koselleck, c'est la question de l'expérience qui, dans le monde occidental, conforte l'homologie entre avant-garde artistique et avant-garde politique. L'historien, qui rappelle que l'origine sémantique du mot « expérience » dispose d'une dimension active (*L'Expérience de l'histoire*, chap. VII : « Mutation de l'expérience et changement de méthode. Esquisse historico-anthropologique », Paris, Éd. du Seuil, « Points histoire », 2011, p. 264.), établit un lien entre la destruction moderne de l'expérience et l'activisme révolutionnaire en tant qu'« horizon d'attente ». Cf. « « champ d'expérience » et « horizon d'attente » : deux catégories historiques », in *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1990, p. 307-329. Cité par Marcolini, P., art. cit., p. 8. Ce lien repose sur l'idée que, depuis la Renaissance, la succession effrénée des progrès scientifiques et

ticulièrement intense, que ce soit sur le plan international où l'on voit se profiler un nouvel ordre – guerres de décolonisation, guerre du Vietnam, guerre froide, etc. – ou sur le plan sociétal – libéralisation des mœurs, montée du féminisme, droits des minorités, mouvements tiers-mondistes, etc. La situation semble bien être celle décrite par Marcolini dans l'article déjà cité, qui analyse la pensée de Koselleck sur cette question :

Le renouvellement de l'expérience est à l'origine d'un nouveau mode de perception, d'une nouvelle sensibilité traçant la ligne directrice des productions culturelles à venir – la culture étant ici entendue aussi bien sur le plan des œuvres que sur le plan de ce qui les dépasse : la transformation des comportements, des modes de vie, des situations de la vie quotidienne, qui autorise à parler [...] de dépassement de l'art ou de transformation de la vie en œuvre d'art ; [...] la destruction de l'expérience est aussi le modèle qui permet de penser le projet révolutionnaire correspondant à ce projet de transformation culturelle radicale²².

Autrement dit, la destruction de l'expérience projette artistes et contestataires dans le champ de l'action, directe et réactive, afin de construire de nouvelles représentations sociales. L'attente se constitue ainsi en un projet dirigé par la volonté d'élaborer de nouveaux systèmes et de nouvelles expériences, et animé par une liberté d'esprit délibérément transgressive.

Les années 1960-1970 offrent alors un contexte spécifique de redéfinition des champs et des frontières dont la problématique sur les liens entre les avant-gardes artistiques et politiques est représentative. Ces deux décennies sont le théâtre d'un éclatement d'une vision unifiée du monde, androcentrée, ethnocentrique et hégémonique, produite par les idéologies occidentales. On peut parler d'un crépuscule des « grands récits »²³ qui touche à la fois la sphère politique et sociale, et la sphère artistique. La remise en cause des déséquilibres géopolitiques tout autant que celle des inégalités culturelles et sociales coïncide ainsi avec la fin progressive du modernisme qui a produit un des discours sur l'art – ce

techniques jusqu'à l'avènement de l'idéologie capitaliste à l'ère industrielle a provoqué une modification permanente des expériences acquises, devenues insaisissables, au profit d'une attente aveugle empêchant les consciences de se figurer des représentations rassurantes du futur. La destruction de l'expérience avait déjà été dénoncée par Walter Benjamin en 1936 dans son texte « Le conteur » [1936], in *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 114-116, à propos de la société de l'information du début du XX^e siècle.

²² Marcolini, P., art. cit., p. 9.

²³ Cf. Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

que Jean-Marie Schaeffer nomme « théorie spéculative de l'art »²⁴ – les plus tenaces dans les pratiques historiques, artistiques et dans la réception. C'est bien un déplacement généralisé des frontières qui s'opère. Sur le plan politique, ce déplacement est notamment engendré par l'essor au niveau mondial des idéologies contestataires issues de la pensée marxiste et du communisme, mais dans le contexte d'une fragmentation du marxisme (à travers de nouveaux mouvements : les factions armée rouge, le maoïsme, la Ligue communiste révolutionnaire, etc.). Sur le plan artistique, ce mouvement généralisé de contestation, porteur d'idées révolutionnaires ou plus simplement d'une approche critique du monde et de l'art, a soufflé sur l'ensemble des pratiques. C'est cet aspect qui justifie la perspective transnationale et interdisciplinaire de cet ouvrage, également caractéristique de l'époque, dont l'avantage est évidemment de dépasser les catégories – notion qui semble pour le moins impropre pour étudier cette époque – afin de saisir d'une manière plus transversale, en dépit des temporalités propres à chaque discipline artistique mais sans non plus totalement les ignorer, comment et sur quoi agit l'association de l'avant-garde artistique et de l'avant-garde politique. L'approche interdisciplinaire représente, en outre, à nos yeux un enrichissement considérable et renouvelle avec bonheur les problématiques centrées sur les questions disciplinaires.

Sans remettre en cause les avant-gardes historiques, les avant-gardes des années 1960 et 1970 tentent aussi de les dépasser, nous semble-t-il, notamment par une conscience plus aigüe du monde contemporain marqué par une complexification croissante. Les deux décennies voient alors se développer un art de la contemporanéité faisant interagir l'œuvre d'imagination et l'intelligibilité de la société, souvent dans des actions collectives et interdisciplinaires. La contemporanéité paraît d'ailleurs être un élément central des avant-gardes de ces années, ce que corrobore Alain Badiou quand il évoque sa participation au groupe Foudre, groupe d'intervention marxiste-léniniste dans l'art :

Notre but n'était pas de légiférer de façon indifférenciée sur les œuvres, mais d'intervenir sur des cas, ou sur des symptômes. Tout se faisait dans le moment d'une conjoncture, et visait surtout à attirer l'attention, de façon conflictuelle et provocatrice, sur les signes évidents d'une capitulation idéologique, d'un tournant intellectuel menaçant. Bien sûr, nous le faisions avec les instruments conceptuels du moment : classe, point de vue, révolution, question nationale, antifascisme, etc. Mais le vif de l'affaire était contempo-

²⁴ Schaeffer, Jean-Marie, « L'«art moderne» comme figure anthropologique », in Alphart, Marianne (dir.), *La Parenthèse du moderne. Actes du colloque « L'art moderne, rupture ou parenthèse dans l'histoire de l'art ? »*, [Paris, Centre Pompidou], 21-22 mai 2004, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2005, p. 101.

rain. Il s'agissait de savoir ce que tel ou tel produit signifiait dans la conjoncture, et comment il en éclairait le devenir²⁵.

Cet aspect, l'importance de l'« événement », participe de la fin des « grands récits ».

À travers ces propos de Badiou, il apparaît que la théorie politique et socio-politique joue un rôle central dans l'activité de l'avant-garde artistique, tandis que la réciproque n'est pas si vraie. Si la perception de cette période est celle d'une marche commune entre les nouvelles manières d'intervenir dans le champ artistique et celles qui, dans le champ du politique ancré à Gauche, s'inscrivent en dehors des voies de la politique classique, il nous a néanmoins semblé nécessaire d'interroger plus avant ce parallélisme. Déjà, les questionnements formels n'eurent que peu d'échos du côté des politiques compte tenu de la ligne des partis²⁶. Il faut cependant préciser que le « malentendu » a été entretenu par les textes théoriques des partis eux-mêmes. Le *Petit livre rouge* publié par Mao Tsé-toung en 1964 ne reconduit-il pas explicitement ce lien ? « Nous exigeons l'unité de la politique et de l'art, l'unité du contenu et de la forme, l'unité du contenu politique révolutionnaire et d'une forme artistique aussi parfaite que possible. Les œuvres qui manquent de valeur artistique [...] restent inefficaces. Nous devons en littérature et en art mener la lutte sur deux fronts », est-il dit dans une phrase que reprendra à son compte Jean-Luc Godard, comme nous le verrons dans l'ouvrage. Rancière parle ainsi d'une avant-garde politique « partagée entre la conception stratégique et la conception esthétique de l'avant-garde »²⁷. Gérard Leblanc, dans l'article « Quelle avant-garde ? » publié dans un ouvrage consacré au spectacle militant, souligne par ailleurs la très bonne connaissance des textes théoriques chez les artistes engagés – le marxisme de Louis Althusser (et la question des appareils idéologiques de l'État), les textes de Lénine (notamment le capitalisme comme impérialisme) et les écrits philosophiques de Mao (essentiellement *De la pratique et de la contradiction*), auxquels pourraient s'ajouter ceux d'Herbert Marcuse. Il faut également évoquer l'influence de la sociologie, de l'anthropologie et de la sémiologie avec Roland Barthes. À ce propos, on peut aussi mentionner l'importance de

²⁵ Entretien avec Alain Badiou, mars 2006, Neveux, Olivier, « Du côté d'une didactique lisible », in Biet, Christian, Neveux, O. (dir.), *Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants (1966-1981)*, Vic la Gardiole, L'Entretiens éditions, 2007, p. 177.

²⁶ Cf. Wallon, Emmanuel, « "Tout est politique, camarade, même l'esthétique !" L'extrême gauche et l'art en France dans les années soixante-dix », in *ibid.*, p. 47-79, ou encore Bourseiller, Christophe, *Les Maoïstes. La folle histoire des gardes rouges français*, Paris, Points, 2008, *passim*.

²⁷ Rancière, J., *op. cit.*, p. 45.

la charge politique attribuée à l'objet qui ressort de cette influence. Leblanc indique que l'absence d'une réelle prise en considération par les organisations politiques de ces références sur les plans théorique et pratique, et la faible influence de l'avant-garde politique (en particuliers des maoïstes et des trotskystes) ont conduit les avant-gardes artistiques à endosser le rôle politique traditionnellement réservé à ces organisations après avoir tenté d'« établir de réels rapports de travail et de collaboration avec [ces dernières] ». Elles se seraient donc constituées elles-mêmes en avant-gardes esthético-politiques²⁸.

Cet aspect est ainsi bien illustré par le premier article de notre ouvrage, celui de **Sylvain Dreyer**, qui évoque l'expérience très riche menée par les collectifs de cinéastes, en particulier les groupes Medvedkine et Cinélutte, avec les ouvriers de Franche-Comté, alors lieu d'un renouveau contestataire à la fin des années 1960. Se substituer aux partis dans la lutte révolutionnaire a également été un des objectifs du groupe allemand Spur qui sera évoqué dans l'étude de Jacopo Galimberti (p. 180-181). Dans son article, S. Dreyer s'attache à montrer comment le cinéma militant des années 1960 et 1970 réactive le projet des avant-gardes historiques, celui de remettre en cause la frontière entre l'art et la vie quotidienne, tout en le dépassant, que ce soit dans « la fonction sociale de l'artiste, la fonction politique du film et la fonction critique du cinéma » (p. 31). Les cinéastes produisent alors des films qui se situent en dehors du système commercial de production-diffusion par l'utilisation de formats amateurs, par la reconduction du modèle de la cellule militante sur le plateau de tournage et l'effacement de l'auteur en faveur d'une participation active des ouvriers. Ces productions se veulent des œuvres de « contre-information », cherchant à dessiller les yeux des spectateurs. Mais c'est surtout, suivant l'évolution du communisme, par la dimension autocritique qui imprègne les films des années 1970 que le cinéma militant s'éloigne des avant-gardes historiques qui y étaient, elles, étrangères. On peut ici faire le constat d'une interpénétration de l'artistique et du politique dans ces démarches militantes.

Le texte de **Giordano Ferrari** qui suit présente les travaux de compositeurs italiens tout autant militants, Luigi Nono, Giacomo Manzoni et Armando Gentilucci, qui cherchent, sans renoncer à une certaine exigence stylistique, à s'inscrire dans les luttes de l'époque et à agir sur le spectateur. Dans un contexte où la gauche du Parti communiste italien mène une politique culturelle volontariste, ces musiciens – le premier et le dernier étant membres du PCI – s'inscrivent dans un projet politique reposant sur une émancipation des classes populaires par l'art et la

²⁸ Leblanc, Gérard, « Quelle avant-garde ? », in Biet, Ch., Neveux, O. (dir.), *op. cit.*, p. 344-348.

culture qui passe par une dimension didactique, notamment par des interventions dans les usines et dans les centres sociaux. Aussi nous faut-il constater que, contrairement aux cinéastes militants français, la hiérarchie entre auteur et spectateur demeure. Les compositeurs dont il est question incarnent alors d'abord un engagement par les textes. En effet, en utilisant des références textuelles et des sujets politiques comme supports à leurs œuvres scéniques, ils semblent capter le monde le plus contemporain ou réactualiser les luttes du passé dont ils donnent une vision marxiste et révolutionnaire. Les moyens techniques que G. Ferrari décline avec précision, disposent ainsi tous d'une dimension politique et visent la réaction du public. L'article met également l'accent sur le décloisonnement des genres musicaux dans les festivals et les collaborations de l'époque – un aspect que l'on retrouvera dans l'article d'Igor Contreras Zubillaga de ce volume –, qui, aux côtés de la musique savante, incluent la musique folklorique, du jazz ou du rock.

Beate Kutschke s'intéresse à un autre tenant de l'avant-garde musicale, le compositeur allemand Hans Werner Henze : c'est à travers la trajectoire personnelle de ce dernier qu'elle retrace avec beaucoup de détails le contexte politique d'une Allemagne de l'Ouest bousculée par les événements contestataires et par la division de la Gauche soumise à des positionnements idéologiques différents, au cœur desquels figurent la question du prolétariat et la place de l'intellectuel dans la révolution. Le tournant prolétarien que la musicologue évoque dans son titre désigne alors le passage de Henze, comme de nombreux intellectuels, de la Nouvelle Gauche (*New Left*), majoritairement composée d'étudiants, à la Gauche traditionnelle. Cette réconciliation entre les intellectuels et les valeurs de l'ancienne Gauche, qui reposent sur le prolétariat, passe par l'expérience de Cuba et l'influence de ses charismatiques leaders, Fidel Castro et, surtout, Ernesto Che Guevara, devenu un véritable mythe. En effet, le statut d'intellectuels révolutionnaires de ces derniers permit aux artistes d'avant-garde de l'Occident de résoudre le dilemme ressenti entre leurs choix esthétiques et leur engagement, et de se détacher d'une image élitiste pour affirmer leur participation à la révolution. Henze peut alors pratiquer un style musical en adéquation avec ses idées tiers-mondistes et anticapitalistes, un style qui applique l'idée socialiste d'une liberté limitée et contrôlée à la musique aléatoire.

L'article de **Malika Combes** traite également de cette correspondance recherchée entre style esthétique et un engagement politique anti-capitaliste et anti-impérialiste, dans un contexte français cette fois-ci. Après avoir relevé, à partir du film *La Chinoise*, le statut particulier, et marginalisé, de la musique dans le « filmer politiquement » de Jean-Luc Godard, elle s'interroge plus largement sur la place de la musique d'avant-garde (sérielle) dans la société de l'époque. Si on peut trouver

des similitudes entre l'esthétique cinématographique et l'esthétique sérielle dans un contexte de paix à travers un engagement latent qui reposerait sur l'idée de Progrès, appelant une recherche formelle adéquate aux idées défendues, il apparaît que dans un contexte de contestation, ce paradigme fonctionne difficilement. L'engagement se doit alors d'être plus radical : ainsi Godard, après Mai 68, quitte-t-il le système commercial pour un cinéma maoïste en fondant le groupe Dziga Vertov. La musique sérielle, elle, n'entre pas dans la remise en question du système capitaliste et politique français ; elle cherche au contraire à y trouver une légitimité. L'article souligne également la spécificité de la musique comme art « non signifiant », sur laquelle semble buter Godard, et qui pose question pour parler d'un engagement politique de la musique.

Les articles d'Esteban Buch et d'Igor Contreras Zubillaga sont consacrés à l'étude de l'avant-garde artistique dans un contexte d'oppression à proprement parler, qui s'inscrit néanmoins dans le « moment 68 » : l'Argentine des dictatures pour le premier ; l'Espagne de Franco pour le second.

Le texte d'**Esteban Buch** adopte l'approche biographique, pour parler d'un « itinéraire personnel tout entier tendu entre les deux pôles de l'avant-garde musicale et l'avant-garde politique » (p. 97), celui du compositeur argentin Gustavo Beytelmann. Formé d'abord à la musique contemporaine, ce dernier est par ailleurs engagé politiquement dans des mouvements trotskystes. Après avoir décrit la situation argentine, E. Buch montre en quoi l'expérience de l'exil conditionne le style de Beytelmann, alors émigré à Paris suite à des menaces de la dictature et à une demande du Parti Révolutionnaire des Travailleurs qui souhaitait que soient organisées des manifestations culturelles en Europe contre le régime du général Videla. Poursuivant d'abord son engagement avec les autres exilés argentins, il se replie ensuite sur sa musique et compose un tango « imaginaire », témoin de cette expérience et marque d'une certaine politique de la mémoire.

Igor Contreras Zubillaga s'intéresse au festival *Encuentros*, organisé à Pampelune en 1972. L'aspect avant-gardiste et expérimental mis en avant dans cette manifestation interdisciplinaire et gratuite suscite de vives réactions tant de la part de l'Église que des partis de droite et de gauche, ou encore des indépendantistes basques de l'ETA, de tendance marxiste-léniniste. Ces derniers, par le biais du Front Culturel, dénoncent le soutien financier du festival par la famille Huarte, des industriels proches du pouvoir. Sous cet angle, les productions artistiques proposées apparaissent comme des symboles de l'élitisme bourgeois, confortant le pouvoir en place. Du côté des artistes, se propage une certaine hantise de la récupération. Ainsi, cet événement, qui ne se voulait pas politique, est pris dans des polémiques qui, immanquablement,

le font comprendre comme tel, du fait du contexte d'oppression de l'Espagne de l'époque.

Les articles qui suivent témoignent d'une modification de la conception de l'engagement politique qui caractérise les années 1960 et 1970 dans l'histoire des avant-gardes : contre un sujet hégémonique, se développent des luttes menées par ou destinées à des groupes marginalisés, femmes, immigrés, homosexuels, etc. Les codes de la représentation en prennent pleinement la mesure.

Ainsi la déhiérarchisation des genres prend-elle une autre connotation dans le travail des artistes plasticiennes méconnues dont parle **Fabienne Dumont** que celle évoquée dans l'article de G. Ferrari. En effet, plutôt qu'avoir recours à des moyens techniques nouveaux, ces plasticiennes, qui évoluent en marge du mouvement féministe, ont renoué – pour les détourner – avec des activités culturellement attribuées aux femmes, dans le but d'élaborer une critique de la société et de dénoncer l'hégémonie du sujet masculin. D'autres, à travers un engagement féministe plus poussé, ont orienté cette critique autour de la question du corps, en stigmatisant la normatisation des identités et en stimulant une prise de conscience chez le spectateur des dominations qui régissent son comportement. Comme chez Nono, cette stimulation du spectateur passe par l'émotion. F. Dumont constate une évolution des modes d'action entre les années 1960 et 1970 : après une période d'émancipation violente, les plasticiennes s'engagent par la suite dans une reconstruction, en proposant de nouvelles valeurs et en produisant des œuvres participatives et ludiques. Leur démarche peut aussi s'élargir à d'autres questions (classes sociales, immigration) – à l'instar du travail « socio-critique » de Yalter – dont le point commun est la contestation des inégalités par la proposition d'une alternative féministe aux codes de l'avant-gardisme.

Ce sont des thématiques semblables qui inspirent Laurie Anderson pour ses récits électroniques qui font l'objet de l'article d'**Ainhoa Kaiero**. L'auteur analyse l'évolution du travail de l'artiste américaine entre les années 1970 et 1980, à savoir son passage de la sphère de l'avant-garde américaine, héritière des avant-gardes historiques, et de l'art expérimental à l'art médiatique caractéristique de l'ère « postmoderne » qui se profile. Elle s'intéresse en premier lieu à l'évolution de la performance, qui du corps performé – et A. Kaiero rappelle le parallélisme parfait des performances et des modes de protestation politique autour de la contestation de la guerre au Vietnam (p. 144), ce qu'André Kaspi nomme « désordre créateur »²⁹ –, passe au corps médiatisé. Cette nou-

²⁹ Kaspi, André, *États-Unis 68. L'année des contestations*, Paris, Éditions Complexe, 1988, p. 89.

velle démarche s'appuie explicitement sur la technologie et sur les théories de l'Art conceptuel afin de produire un discours critique touchant au corps comme à l'institution de l'art elle-même. Elle s'inscrit dans une rupture avec les avant-gardes historiques et celles de la décennie précédente à qui sont reprochés le maintien du sujet artistique et une connivence avec le discours culturel hégémonique. Anderson représente alors le pendant féministe de la dénonciation de la dichotomie dominants/dominés (remise en cause du sujet hégémonique masculin, comme chez les artistes de l'article précédent). Par ses œuvres, elle vise à déconstruire la représentation du corps forgée par le milieu et le discours culturel en maniant un jeu subtil, éloigné de la simple transgression, qui permet de révéler l'arrière-plan contextuel, économique ou social, de chaque geste artistique, avant d'élaborer une figure utopique par le biais de la technologie, le cyborg, comme solution au monde binaire dénoncé.

Ce jeu subtil des procédés artistiques de Laurie Anderson, dont on ressent l'influence des discours sociologiques et philosophiques de l'époque, se retrouve chez les artistes français dont parle **Perin Emel Yavuz**. Ces derniers, Jean Le Gac et Christian Boltanski, sans afficher un engagement particulier – P. E. Yavuz parle d'une « avant-garde qui ne dit pas son nom » –, réalisent des œuvres qui obligent le spectateur à produire un « acte de lecture » qui le fasse sortir de la confiance abusive qu'il accorde à la photographie. Dans le contexte de la prolifération des images et de leur pouvoir, ce procédé interroge, comme les œuvres de Laurie Anderson, le rapport au monde médiatique qui fait le quotidien. Cette volonté de réinventer la relation à la vie de tous les jours est évidemment une démarche politique, même lorsque celle-ci n'est pas affirmée de façon explicite ; elle suggère en outre l'idée que les germes de l'avant-garde se trouvent peut-être avant tout dans une prise de conscience individuelle et dans une pratique critique à la portée de tous du monde environnant.

Les deux derniers articles présentent deux personnages, Guy Debord, puis Dieter Kunzelmann, qui apparaissent un tant soit peu à part dans le cadre de cet ouvrage. L'engagement est cette fois-ci patent dans leur propre existence, au-delà de leurs productions artistiques.

L'article de **Fabien Danesi** évoque le devenir de l'Internationale situationniste, en particulier de son mentor Guy Debord, suite à sa notoriété acquise au cours de Mai 68, qui pousse le mouvement d'avant-garde à l'autodissolution. Debord se tourne alors vers le cinéma, qu'il avait brièvement abordé dans les années 1950, espérant trouver une audience plus grande lui permettant d'accomplir avec efficacité son projet révolutionnaire de renversement de la société. La sortie de *La Société du spectacle*, adaptation du livre éponyme, en mai 1974, ne manque pas de susciter du désordre aux alentours du cinéma. Par le biais

du détournement des images que Debord choisit, il parvient à combattre leur environnement d'origine, le spectacle. C'est ainsi, comme chez les artistes qui font l'objet de l'article de P. E. Yavuz, en agissant sur les images – ici par le détournement, par le commentaire de la voix off – que le cinéaste souhaite faire réagir le spectateur, lui révéler la vraie nature du monde qui l'entoure, et non pas en créant de nouvelles formes. C'est là l'occasion de retrouver la question de la récupération, déjà évoquée sous des aspects différents dans les articles d'I. Contreras Zubillaga et de M. Combes. Cette dernière évoque à la fin de son texte la « capta[tion] de l'esprit 68 » (p. 93) par la politique culturelle française pour soutenir des projets, ce qui semble leur retirer par là-même tout sens critique. L'I.S. n'échappe pas à ce phénomène et perd son efficacité contestataire dans sa récupération par des productions humoristiques. À l'opposé, la radicalité de Debord est totale, elle conduit à un détachement de l'époque et dépasse son œuvre, puisque le combat caractérise de la même manière sa propre existence au sein du monde capitaliste. Loin de toute utopie et de la vision marxiste du processus révolutionnaire, qui ferait naître une société sans classes, Debord incarne ainsi une vision pessimiste d'un monde en décadence, dominé par le Spectacle.

Cette radicalité poussée à son paroxysme se retrouve chez Dieter Kunzelmann, à l'origine situationniste munichois (du groupe Spur, rejeté par Debord), dont le parcours est retracé dans l'article de **Jacopo Galimberti**. La poursuite de la radicalité marque toute l'existence de Kunzelmann, une existence qui passe par l'appartenance à divers groupes d'avant-garde avant d'en être exclu (Spur, SA, Kommune I), allant jusqu'à la proximité avec des groupes terroristes et même à la prison, en 1970. D'influence dada dans son opposition provocatrice à la bourgeoisie et ses valeurs, d'où de nombreux procès, Kunzelmann, sans véritablement le savoir, se rapproche de l'« avant-garde culturelle » théorisée par Debord, mais dans un versant nettement plus ludique – « un révolté joyeux », annonce le titre de l'article. Sous l'influence de Marcuse, il voit néanmoins les artistes d'avant-garde comme les damnés de la terre et n'accepte aucun compromis avec la société capitaliste, ni esthétique, ni commercial. Aussi ses propres productions privilégient-elles la transmission des messages politiques sous la forme de happenings, tracts, etc., tout en s'inscrivant dans une lignée plus ancienne comprenant la « colonie artistique » du peintre Heinrich Vogeler, Monte Verità à la fin du XIX^e siècle, ou encore le théâtre d'agit-prop des années 1920.

En dehors, de cet exemple extrême, auquel on pourrait ajouter la démarche du cinéaste Harun Farocki, qui, pour dénoncer la guerre au Vietnam et les effets dévastateurs du napalm, se brûle le bras avec une cigarette dans le film *Feu inextinguible* (1969), plusieurs articles de cet

ouvrage soulignent que le registre d'intervention des artistes reste au niveau des représentations. S. Dreyer montre par exemple comment le cinéma militant de la fin des années 1960 et 1970 s'assimile au documentaire et perd ainsi de son poids politique ; ou encore, F. Dumont corrobore la thèse de Rancière sur l'autonomie de l'art : « L'esthétique s'adapte au sujet choisi, mais celui-ci ne colle pas directement aux moyens politiques, un autre chemin s'invente, entre art et documentaire, entre esthétique et politique... », indique-t-elle (p. 138).

Certes. Mais ce travail critique – et autocritique – sur les représentations nous semble tout aussi important, d'autant qu'il recherche les moyens d'interagir avec le spectateur dans le but de stimuler sa lucidité. Sans évacuer la question du politique – notamment par la tentative d'agir en parallèle des partis ou de se substituer à eux –, mais en rompant souvent radicalement avec le système capitaliste, les avant-gardes de cette période nous semblent jouer un rôle d'une grande importance. Pour la plupart, elles ne tombent pas dans les travers de certains mouvements rattachés à la « contre-culture »³⁰, qui finissent au contraire par se fondre avec le système capitaliste voire par le nourrir³¹. Aussi les nombreux paradoxes que n'esquivent pas notre ouvrage et qui disparaissent dans les exemples étudiés ne nous empêchent-ils pas de ressentir une certaine nostalgie – partagée, comme l'avait laissé entendre la riche discussion qui avait suivi le colloque à l'origine de cette publication³² – de cette extraordinaire période de réflexion sur l'art et le poli-

³⁰ Nous n'avons pas la place ici de développer cette question tout aussi complexe que celle des avant-gardes. Pour plus de données sur la définition du mot et les caractéristiques de la contre-culture, voir Whiteley, Sheila (dir.), « Contre-culture n° 1 (Théories et scènes) », *Volume !*, 2012, vol. 9, n° 1.

³¹ Le philosophe conservateur Allan Bloom souligne à ce propos, dans le cadre de sa critique virulente contre le rock, le paradoxe qui voit les intellectuels de la gauche contestataire soutenir celui-ci : « Il est intéressant de noter que la gauche, qui s'enorgueillit de son regard critique sur le 'capitalisme tardif' et qui se montre impitoyable et inlassable dans son analyse de nos autres phénomènes culturels, a en général laissé le champ libre à la musique rock. [...] Faisant abstraction de l'élément capitaliste qui contribue à la floraison du rock, ils [« les jeunes intellectuels que passionne le néo-marxisme »] interprètent la sympathie qui les fait vibrer en accord avec lui comme découlant de son origine populaire [...]. » Bloom, Allan, *L'Âme désarmée*, ch. III : La musique (la sous-partie s'intitule : « Le règne de Mick Jagger »), Paris, Julliard, 1987, p. 86. Voir aussi l'ouvrage de Chastagner, Claude, *De la culture rock*, Paris, Puf, 2011.

³² Ainsi que, plus récemment, le débat qui a animé la fin du colloque international « L'interprétation politique des œuvres littéraires » organisé par Carlo U. Arcuri et Andreas Pfersmann, Paris, 3-5/07/2012, Maison de la Recherche. L'intervention du second (« Brecht, Adorno et Serge Pey dans la *selva lacandona* ») évoquait les œuvres littéraires du sous-commandant Marcos, leader des zapatistes, mouvement de lutte armée inspiré par le marxisme-léninisme né au Mexique en 1994, dont le style littéraire a eu une grande influence sur son succès politique.

tique et d'engagement des artistes, qui prirent en compte les problèmes sociétaux par une participation active aux débats et aux événements sans renoncer à une certaine exigence dans leurs pratiques artistiques et sans céder à la récupération. Les dérives des régimes totalitaires, comme avant leur retournement dans leur soutien à l'art d'avant-garde, ont jeté une ombre – tenace – sur la marche commune de l'art et du politique³³, et ont, nous semble-t-il, accentué la progression d'un art fermé sur lui-même et de l'apolitisme chez les artistes³⁴. L'ouvrage dirigé par Christian Biet et Olivier Neveux, *Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants (1966-1981)*, publié en 2007 aux éditions L'Entretemps, s'était déjà consacré à revaloriser les productions artistiques « militantes » de leur côté. Quant à nous, le regard que nous proposons de porter aux mouvements d'avant-garde s'attache à mettre l'accent sur les recherches formelles associées à l'engagement politique. Plutôt que de modéliser les rapports entre art et politique à travers la question de l'avant-garde, nous avons finalement cherché à faire ressurgir la vitalité de leur interaction qui reflète de façon prégnante les conditions socio-historiques propres aux contextes précis restitués par les exemples ici présentés. Cette vitalité nous enjoint à refuser de croire à l'inefficacité de l'art politique ou de l'art critique qui, à l'ère d'une globalisation économique et culturelle secouée par les luttes inégalitaires et autres fléaux idéologiques et religieux, nous semble particulièrement d'actualité. C'est pourquoi, au-delà de la nostalgie, nous souhaitons que les articles qui vont suivre puissent apparaître comme un socle pour penser l'art aujourd'hui et la place des artistes dans la Cité.

³³ Sur la « complicité » des avant-gardes avec les totalitarismes, voir par exemple Groys, Boris, *Staline, œuvre d'art totale*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990 et Golomstock, Igor, *L'Art totalitaire. Union soviétique-III^e Reich-Italie fasciste-Chine*, Paris, Carré, 1991.

³⁴ Weisgerber, J. (dir.), *op. cit.*, p. 71.