

Le dépouillement comme métaphore artistique. Le Tout dans l'Un

Charles Dreyfus

Number 121, Fall 2015

Pauvreté, dépouillement, dénuement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79344ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dreyfus, C. (2015). Le dépouillement comme métaphore artistique. Le Tout dans l'Un. *Inter*, (121), 38–41.

LE DÉPOUILLEMENT COMME MÉTAPHORE ARTISTIQUE

Le Tout dans l'Un

► CHARLES DREYFUS

Est pauvre, nous dit Georg Simmel, celui dont les moyens ne suffisent pas aux fins qu'il poursuit. En ce sens l'artiste-créateur n'est jamais pauvre. Il lui restera toujours la possibilité de créer dans son coin, de penser qu'il est trop en avance sur son temps, que la postérité fera le reste. Il ne peut que se dresser contre l'industrie culturelle.

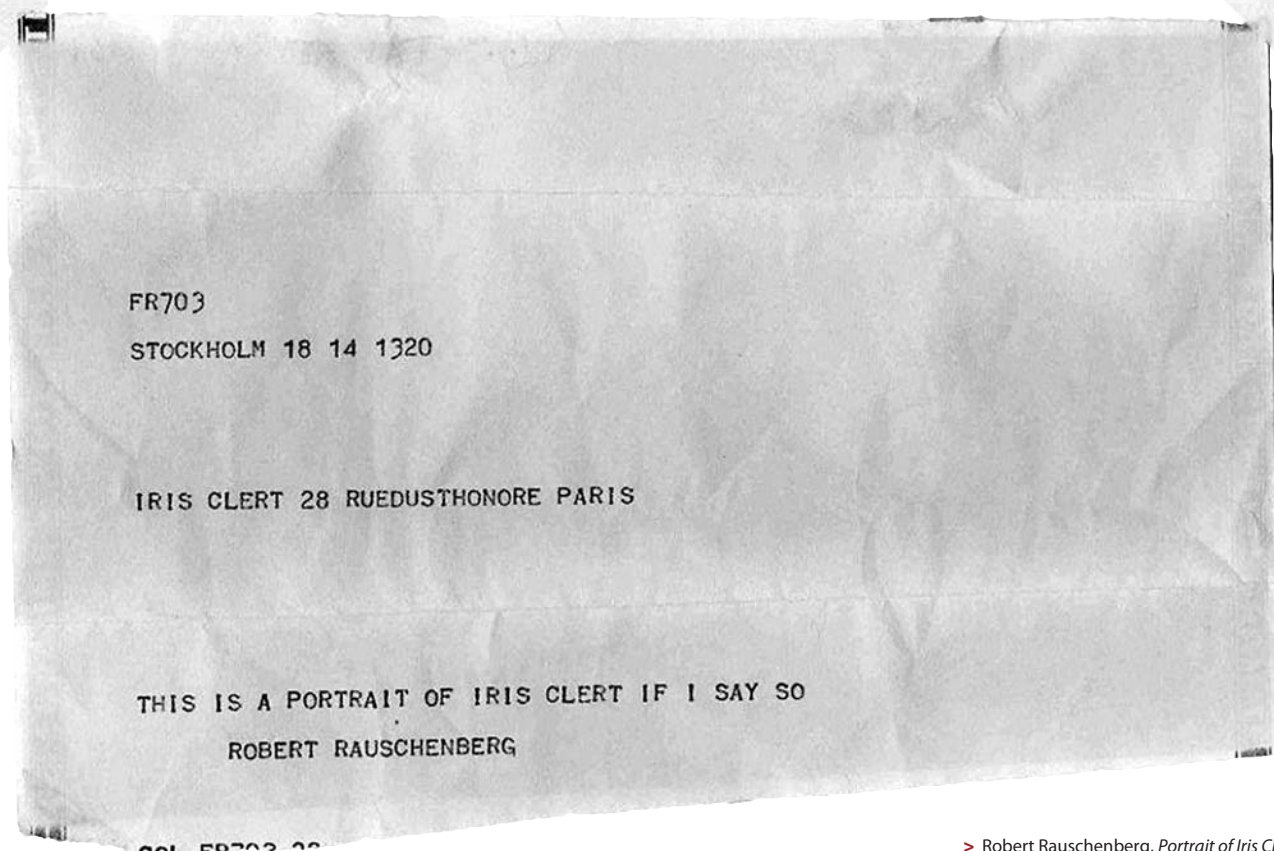
Cette dernière s'est donné pour but d'éblouir ses spectateurs avec ses artifices et ses effets spéciaux. En réaction, les artistes-créateurs ont voulu se dégager de cette superficialité du monde ambiant.

Il y a une différence entre la démarche d'aller à l'essentiel que proposent les artistes-créateurs et le dépouillement considéré comme pauvreté. Aller à l'essentiel ne signifie pas aseptiser ; aller à l'essentiel ne signifie pas l'inanité. En d'autres termes, les artistes, les doux enfants de Kairos, sont assujettis aux caprices et aux modes de leur époque. Doivent-ils pour autant exclusivement fabriquer, jusqu'à plus soif, les valeurs refuges d'une économie de plus en plus mondialisée ?

À la question de savoir s'il était vrai qu'il avait décidé un beau jour d'abandonner définitivement la peinture, Marcel Duchamp répondit, il y a de cela 70 ans : « Pas du tout ! s'écrie-t-il avec une nuance d'indignation amusée. Je n'ai pas renoncé par attitude. Je n'ai rien décidé du tout ! J'attends simplement d'avoir des idées... J'ai eu trente-trois idées. J'ai fait trente-trois tableaux. Je ne veux pas me copier, comme tous les autres. Vous comprenez, être peintre, c'est copier et multiplier les quelques idées qu'on a eues ici ou là. C'est manifester la vie de sa main. Voilà ce qui fait un peintre. Depuis la création d'un marché de la peinture, tout a été radicalement changé dans le domaine de l'art. Regardez comme ils produisent.

Croyez-vous qu'ils aiment cela, et qu'ils ont du plaisir à peindre cinquante fois, cent fois la même chose ? Pas du tout, ils ne font même pas des tableaux, ils font des chèques¹. » Sur un autre registre cette fois-ci, est-il possible pour un artiste de s'opposer à l'effet d'abondance que reflète un hyper-hypermarché ? L'exemple de Baudrillard dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*², analysant le refus d'une foule à se servir librement dans les rayons d'un grand magasin, pose la question de l'au-delà de la marchandise. Où placer le groupe d'intervention qui a occupé les locaux par surprise en vue d'une redistribution gratuite au petit peuple miséreux sur l'échelle « révolutionnaire » ? Une telle substitution de la valeur d'usage à la valeur d'échange sera jugée suspecte, car pour l'artiste-créateur elle ne peut que rester cantonnée dans le monde de la valeur. Cela voudrait dire que les très différentes « masses » du petit peuple miséreux n'ont pas de « besoins », qu'elles n'en éprouvent que pour *ce qui s'achète et se vend*, non pour *ce qui se donne et se rend*. Le groupe d'intervention prend la gratuité comme panacée : avec l'artiste-créateur, pour peu qu'elle soit octroyée, cette gratuité sera subie ; elle retombera en charité.

L'artiste-créateur, lui, se penche sur l'exigence, implicite ou dévoilée, de briser le cercle de la valeur. Marx, dans *Le capital*, après avoir considéré le travail au sein des instances sociales, circulatoires, communicationnelles, lui assigne un rôle séminal dans la production des valeurs d'usage : « En tant qu'il produit des valeurs d'usage, qu'il est utile, le travail, indépendamment de toute forme de société, est la condition indispensable de l'existence de l'homme [...]³. » S'agit-il encore et toujours d'un travail de marchandises ?



► Robert Rauschenberg, *Portrait of Iris Clert*, 1961.

SYMPHONY ORCHESTRA CONDUCTED BY KUNIHARU AKIYAMA

FLUXUS SYMPHONY ORCHESTRA PRESENTS



June 27th SAT 8:30 PM
FLUXUS CONCERT
 Carnegie Recital Hall 154 W. 57 St.

TICKETS \$2, NOW ON SALE AT CARNEGIE HALL BOX OFFICE OR CARNEGIE RECITAL HALL BOX OFFICE BEFORE CONCERT

PROGRAM

GEORGE BRECHT: 3 LAMP EVENTS. EMMETT WILLIAMS: COUNTING SONGS. LA MONTE YOUNG: COMPOSITION NUMBER 13, 1960. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-PRELUDE. GEORGE BRECHT: PIANO PIECE 1962 AND DIRECTION (SIMULTANEOUS PERFORMANCE) ALISON KNOWLES: CHILD ART PIECE. GYORGY LIGETI: TROIS BAGATELLES. VYTAUTAS LANDSBERGIS: YELLOW PIECE. MA-CHU: PIANO PIECE NO. 12 FOR NJP. CONGO-QUARTET DICK HIGGINS: CONSTELLATION NO. 4 FOR ORCHESTRA. TAKEHISA KOSUGI: ORGANIC MUSIC. ROBERT WATTS: SOLO FOR FRENCH HORN. DICK HIGGINS: MUSIC FOR STRINGED INSTRUMENTS. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-INTERLUDE. AYO: RAINBOW FOR WIND ORCHESTRA. GEORGE BRECHT: CONCERT FOR ORCHESTRA AND SYMPHONY NO. 2. TOSHI ICHIYANAGI 新作. JOE JONES: MECHANICAL ORCHESTRA. ROBERT WATTS: EVENT 13. OLIVETTI ADDING MACHINE: IN MEMORIAM TO ADRIANO OLIVETTI. GEORGE BRECHT: 12 SOLOS FOR STRINGED INSTRUMENTS. JOE JONES: PIECE FOR WIND ORCHESTRA. NAM JUNE PAIK: ONE FOR VIOLIN SOLO. CHIEKO SHIOMI: FALLING EVENT. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-POSTLUDE. PHILIP CORNER: 4TH. FINALE. G. BRECHT: WORD EVENT.

Les artistes-créateurs ne peuvent-ils concevoir le travail que de cette manière ? Ils ne semblent pas vouloir placer le travail dans le système des valeurs comme moyen d'effort pour la survie liée au quotidien, celle qui, en fin de compte, assimile l'individu à une machine dont il faut moraliser la productivité. Encore faut-il s'entendre sur ce qu'est, ce que *serait* le travail pour un artiste-créateur. Qui est ou *serait* le plus à même de déterminer si, oui ou non, l'artiste-créateur a un quelconque rôle social ?

LORSQUE L'HOMME N'A PLUS RIEN À FAIRE

« L'homme est cet être qui n'épuise pas sa négativité dans l'action, de sorte que lorsque tout est achevé, lorsque le "faire" (par lequel l'homme aussi se fait) s'est accompli, lorsque l'homme n'a plus rien à faire, il lui faut exister, ainsi que Georges Bataille l'exprime avec la plus simple profondeur, à l'état de "négativité sans emploi", et l'expérience intérieure est la manière dont s'affirme cette radicale négation qui n'a plus rien à nier⁴. » Cet état procède de l'exigence non plus de « faire œuvre », nous dit encore Maurice Blanchot, mais de « se désœuvrer ».

Jarry, l'inventeur de la « science des solutions imaginaires qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité »⁵, situe *Ubu roi* « en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part ».

Les avant-gardes historiques entretiennent une praxis toute pataphysicienne :

Détonation
 (Synthèse de tout le théâtre moderne)
 Personnages : Une balle de revolver
 Nuit. Froid. Une rue déserte. Un réverbère.
 Une minute de silence. Un coup de revolver.
 Rideau⁶.

Cette pièce futuriste de Francesco Cangiullo date de 1915. Elle a été republiée avec une variante finale : le coup de revolver est suivi par une minute de silence avant que le rideau ne se baisse avec, comme sous-titre, « Synthèse de rien ».

Et le théâtre Dada ? Le 23 janvier 1920 au Palais des fêtes, rue Saint-Martin, André Breton efface à l'aide d'une éponge la réalisation picturale

qu'est en train de faire Francis Picabia : « Il est inadmissible qu'un homme laisse une trace de son passage sur terre⁷. » On pense à Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* (1953), à l'anthologie de Robert Motherrwell, *The Dada Painters and Poets* (1951), qui joua un rôle déterminant dans la résurgence de Dada aux États-Unis, sans oublier le spectacle de John Cage au Black Mountain College (1952). Les *Toiles blanches* (7 panels) de Rauschenberg (1951) sont les pistes d'envol pour Cage de sa composition « silencieuse » 4'33" (1952). Dada, écrit Raoul Hausmann, était la création à partir du « point d'indifférence du rien ». On pense également à l'incontournable Duchamp pour l'organisation de l'exposition *Dada 1916-1923*, à la Galerie Janis de New York (1953). Puis, une décennie plus tard, arrive le très duchampien télégramme de Rauschenberg, envoyé en 1961 de Stockholm à la galeriste parisienne Iris Clert : « *THIS IS A PORTRAIT OF IRIS CLERT IF I SAY SO*⁸. »

Sur le tract pour la visite de l'Église Saint-Julien-le-Pauvre du 14 avril 1921, sur l'initiative d'André Breton, on peut lire : « La propreté est le luxe du pauvre. Soyez sale. » Le dénuement procure ici du luxe, alors qu'Aragon qui prône encore « le rire sauvage de l'existence »⁹ avec ses petits copains dadaïstes mange des allumettes. Ce n'est que six ans plus tard que sortira « Suicide », écrit en 1920, dans le recueil de poésie *Le mouvement perpétuel* qu'il dédicace ainsi : « Je dédie ce livre à la POÉSIE et merde pour ceux qui le liront. » Aragon réduit le texte à néant en proposant l'alphabet en cinq lignes. Réticence au poème, comme on l'est au suicide :

a b c d e f
 g h i j k l
 m n o p q r.
 s t u v w.
 x y z¹⁰.

« FAIRE DU NEUF AVEC DU VIEUX. »

Cage, en se plongeant dans Erik Satie – « Notre principe commercial : "Faire du neuf avec du vieux"¹¹. » – et en jouant *Vexations* (840 fois le même trion), prend conscience, une fois pour toute ou toutes les fois pour une, que « la répétition n'est pas un moyen à la musique » mais qu'au contraire « c'est la musique qui est un moyen utile à une répétition fabriquée par les moyens de la musique »¹². Tout cela est proche du mantrayoga, ce qui donne l'occasion à Cage de rappeler : « Dans le zen il est dit : si quelque chose vous ennue pendant deux minutes, essayez quatre. Si elle vous ennue encore, essayez huit, seize, trente-deux et ainsi de suite. Il peut arriver que ce ne soit plus ennuyeux du tout mais intéressant¹³. » En même temps, le très politique maître d'Arcueil, Erik Satie, nous suggère, en fait : « Sachez que le travail... c'est la liberté... la liberté... des autres... Pendant que vous travaillez... vous n'ennuyez personne¹⁴... »

A VERY LAWFUL DANCE
 for ennis
 benjamin patterson

a traffic light, with or without special pedestrian signals is found or positioned on street corner or at stage center.

performer(s) waits at real or imaginary curb on red signal, alerts self on yellow signal, crosses street or stage on green signal. achieving opposite side, performer(s) turns, repeats sequence. a performance may consist of an infinite, indetermined or predetermined number of repetitions.

wiesbaden, june 1962

Composition 1960 #7



to be held for a long time

La Monte Young
July 1960

Piano Piece for David Tudor #1

Bring a bale of hay and a bucket of water onto the stage for the piano to eat and drink. The performer may then feed the piano or leave it to eat by itself. If the former, the piece is over after the piano has been fed. If the latter, it is over after the piano eats or decides not to.

October 1960

Piano Piece for David Tudor #2

Open the keyboard cover without making, from the operation, any sound that is audible to you. Try as many times as you like. The piece is over either when you succeed or when you decide to stop trying. It is not necessary to explain to the audience. Simply do what you do and, when the piece is over, indicate it in a customary way.

October 1960

Piano Piece for David Tudor #3

most of them
were very old grasshoppers

November 14, 1960

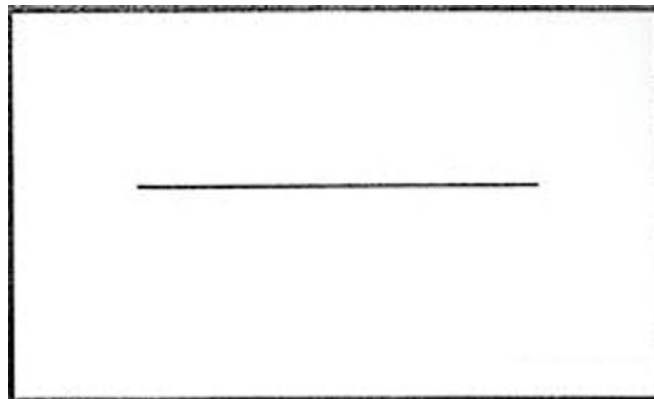
« L'ARTISTE, ÇA J'Y CROIS, MAIS L'ART EST UN MIRAGE¹⁵. »

Denis de Rougemont, l'auteur suisse qui, en 1939, publie le devenu célèbre livre *L'amour et l'Occident* confrontant l'Eros grec et l'Agapè chrétien, relate les journées des 3, 6, 7 et 9 août 1945, passées à Lake George dans l'État de New York avec Marcel Duchamp. Le 6 août, c'est Hiroshima. Trois jours avant, il écrit : « Avant d'aller se coucher, je lui donne le *Nouvel esprit scientifique* de Bachelard. J'ai souligné le paragraphe où l'on explique que selon la théorie de Millikan sur les rayons cosmiques, le mouvement se produit dans les conditions de vide matériel, d'inanité telles qu'on peut bien dire que c'est le mouvement lui-même qui crée la masse corpusculaire, alors que naguère le physicien matérialiste croyait qu'il fallait une masse préexistante pour qu'un mouvement s'y appliquât. – Je l'ai bien lu, m'a-t-il dit ce matin en me rendant le livre. Je crois que je comprends tout, ou presque tout, à part épistémologie, j'ai oublié et le mot m'agace... *Inanité* par contre me plaît beaucoup. Mais il y a cependant une expression que je ne comprends pas du tout, c'est *mouvement*. Qu'est-ce qu'il appelle mouvement, votre type ? S'il le définit par opposition à repos, ça ne marche pas, rien n'est en repos dans l'univers. Alors ? Son mouvement n'est qu'un mythe¹⁶. »

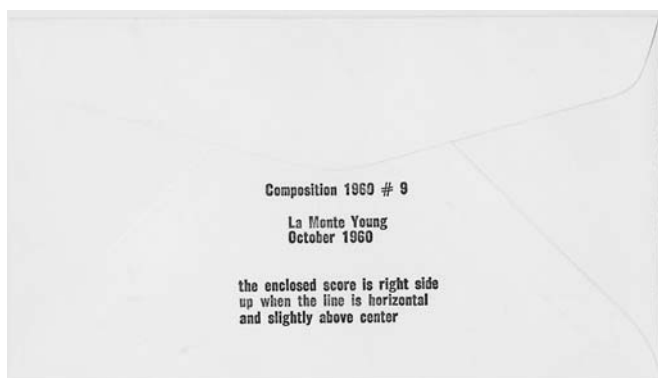
Au lieu de présenter un tableau ou un objet tangible dans la salle qui lui est allouée à Anvers en 1959, Yves Klein lors du vernissage préfère prononcer une phrase tirée de *L'air et les songes* de Gaston Bachelard : « D'abord il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue¹⁷. » La *cosa mentale* de Léonard de Vinci demande tout de même un minimum à la peinture ; elle « ne peut venir à sa perfection sans l'opération manuelle¹⁸ ». Le *New York Herald Tribune* du 28 avril 1958, de façon drolatique, relate les propos d'Iris Clert à propos de l'exposition *Le vide* d'Yves Klein : « *But he really can paint! Come, I'll show you in another room. But she couldn't find the key.* » Sur le livre d'or se trouve aussi cette inscription d'Albert Camus : « Après le vide, les pleins pouvoirs ! » Quelques jours plus tard, le 13 mai, De Gaulle est « appelé »...

UN POINT TOURNANT : LA MONTE YOUNG

La réponse de La Monte Young aux partitions graphiques de John Cage frôle le complet dénuement : « Ma composition 1960 #9 se présente comme une ligne droite tracée sur un morceau de papier. Elle doit être interprétée et n'est accompagnée d'aucune instruction. La nuit où j'ai rencontré Jackson Mac Low, nous sommes descendus à mon appartement et il nous a lu quelques-uns de ses poèmes. Plus tard, s'appêtant à rentrer chez lui, il dit qu'il pourrait indiquer sur un papier le chemin de son appartement, afin que nous puissions venir le voir à l'occasion. Il se trouve qu'il prit la composition 1960 #9 et dit : "Je peux écrire ici ?" Je lui dis : "Non, attends, c'est un morceau. N'écris pas là-dessus." Il dit : "Comment ça une composition ? C'est juste une ligne."¹⁹ »



On ouvre une enveloppe qui contient une carte blanche où est tracée, en noir, une ligne ; sur l'arrière de l'enveloppe est indiquée :



Lorsqu'on ouvre l'enveloppe et qu'on voit émerger la ligne et que soudain on constate que la ligne horizontale est vraiment comme il est indiqué sur le dos de l'enveloppe, légèrement au dessus du centre de la carte, et qu'enfin on tente de lui donner une position, à vue d'œil, horizontale, le morceau a-t-il eu lieu ? « Ces idées à partir de la musique / Cette musique à partir d'idées », ne demandent-elles pas à se désagréger dès leur naissance ? Une sorte de jaillissement qui, à peine né, appelle à disparaître le plus tôt possible ? Une apparition et une immersion qui, de plus, demandent notre participation ? Un degré humain incommensurable qui nous place à l'extrême centre du processus ? On ne fait qu'attirer à soi sa propre attention, comme une révélation, une prise de conscience aussi neuve que foudroyante.

Dans toutes les *Compositions 1960*, on retrouve des gestes purs, dépouillés de tout « rococo », des expressions uniques sans maniérisme, une sorte de miroir qui nous poursuivrait pour nous renvoyer à nous-mêmes. Il en va ainsi de la *Composition 1960 #3* : « Prévenir le public quand le morceau va commencer et finir, s'il y a une durée limitée. Il peut être d'une durée quelconque. Ensuite, prévenir pour que chacun puisse faire tout de qu'il veut pendant la durée de la composition. » Nous ne savons même pas – pouvoir des mots – si *Composition 1960 #3* possède une durée limitée ou illimitée !

L'année suivante, La Monte Young ne compte rien faire. Cependant, le 6 janvier 1961, il décide que l'année sera divisée en 29 parties égales à partir du premier janvier jusqu'au 31 décembre 1961 ; qu'il va répéter une composition déjà existante qui date d'octobre 1960, la *Composition 1960 #10*, dédiée à Bob Morris : « Tire une droite et suis-la. »

Donc, le 6 janvier 1961, il a déjà composé – sans la composer – une composition qu'il ne fait que répéter puisqu'il l'a déjà composée en octobre 1960. Et il répète une composition qu'il a déjà composée en octobre 1960 – sans pouvoir les composer – 28 fois, soit 28 compositions qui ne seront effectives que les 14 janvier, 27 janvier, 9 février, 22 février, 7 mars, 20 mars, 2 avril, 15 avril, 28 avril, 11 mai, 24 mai, 1^{er} juin, 19 juin, 2 juillet, 15 juillet, 28 juillet, 10 août, 23 août, 5 septembre, 8 septembre, 1^{er} octobre, 14 octobre, 27 octobre, 9 novembre, 22 novembre, 5 décembre, 18 décembre et 31 décembre.

Nous sommes le vendredi 31 mars 1961 lorsqu'il est invité par Henry Flynt au Harvard-Haucliffe Music Club. Paradoxalement, sur le programme, il manque le 31 décembre. De plus, il s'impose le fait qu'il est arrivé à la *Composition 1961 #8* qui est datée du 8 avril 1961. Il réalisera avec Bob Morris 22 compositions – répétitions de *Composition #10* d'octobre 1960, mais pas encore composées ! Ils s'aideront d'un fil à plomb pour tracer 22 lignes et les suivre.

Sur le programme figure aussi « possibly Henry Flynt », qui commente cette inscription des années plus tard : « Je me souviens d'être monté au balcon et d'avoir observé le gardien de l'immeuble qui regardait la performance. Une profonde incompréhension se lisait sur son visage. Cela parce qu'il s'agissait d'une action sortie de son contexte, sans but précis (sans être du prosélytisme ou du sensationnel). À cause de la dissociation avec l'ordinaire, la performance était considérée comme un point tournant, dont les implications viennent à peine de se faire ressentir. [...] L'Art en général : idées qui sont intéressantes en elles-mêmes. La musique est devenue une arène pour une transformation qui ne concerne pas nécessairement la musique²⁰. »

C'est hors contexte que l'inattendu nourrit l'« autre », va le bousculer de ses habitudes. Si l'autre accroche à l'œuvre, ce sera vraiment pour l'intérêt non conventionnel de cette dernière. Dépouillé de ses propres conventions, l'artiste-créateur tente de faire un petit pas en direction du « regardeur ». Non seulement est-il dépouillé, mais il veut aussi dépouiller l'œuvre tout en dépouillant le spectateur de ses fioritures, des catégories sociales et de tout ce qui s'ensuit pour atteindre directement l'humain, ce que l'autre cache en lui : son être essentiel. Il veut entamer un dialogue... où Fluxus aurait sa place. ◀

Notes

- 1 Denis de Rougemont, « Marcel Duchamp mine de rien », *Preuves*, n° 204, 6 août 1945, p. 45.
- 2 Cf. Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, 1972, 268 p.
- 3 Karl Marx, *Le capital*, J. Roy (trad.), Librairie du progrès, 1872, p. 16.
- 4 Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969.
- 5 Définition de *pataphysique*. Alfred Jarry, « Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien », *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 669.
- 6 Francesco Cangiullo, « Détonation » (1915), in Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien*, L'Âge d'Homme, 1976, p. 71.
- 7 André Breton, « Géographie Dada », *Littérature*, n° 13, mai 1920, p. 18.
- 8 Pour presque tout savoir sur cette période et les œuvres de ce paragraphe, voir Judith Delfiner, *Double-Barrelled Gun : Dada aux États-Unis (1945-1957)*, Les presses du réel, 2011, 636 p.
- 9 Louis Aragon, "L'enfer fait sale comble", « Les destinées de la poésie », *Le mouvement perpétuel*, Gallimard, 1970, p. 137.
- 10 *Ibid.*, p. 83.
- 11 Erik Satie, *L'esprit musical*, conférence, Aelberts, 1950.
- 12 Dominique Avron, cité dans Vincent Lajoinie, *Erik Satie, L'Âge d'Homme*, 1985, p. 86.
- 13 John Cage, cité dans *ibid.*, p. 85.
- 14 Erik Satie, *Écrits*, Champ libre, 1981, p. 86.
- 15 Marcel Duchamp, cité dans Jean-Marie Drot, *Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp*, documentaire, Radio Télévision Française, 1963, 56 min.
- 16 D. de Rougemont, « Marcel Duchamp mine de rien », *Preuves*, n° 18, 1968, p. 44.
- 17 Yves Klein, « Conférences à la Sorbonne » (1959), in Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion, 1987, p. 173.
- 18 Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, A. Chastel (trad.), Berger-Levrault, 1987, p. 86.
- 19 La Monte Young, *Conférence 1960*, Éolienne, 1998, p. 28.
- 20 Henry Flynt, « La Monte Young in New York, 1960-62 », in William Duckworth et Richard Fleming (dir.), *Bucknell Review. Sound and Light : La Monte Young, Marian Zazeela*, vol. 40, n° 1, Bucknell University Press et Associated Presses, p. 61 et 63.

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.