



Que gagne-t-on à être artiste?

Fernand Pelloutier

*L'art et la révolte*¹

Si cette conférence avait eu pour sujet l'Art pur, un artiste serait à la place que j'occupe, et le groupe d'hommes qui vous a conviés ce soir siègerait à vos côtés comme auditeur, non comme organisateur. Comme vous, en effet, les membres de l'Art social ont une considération médiocre pour les *dilettanti*, qui, tout en professant le dédain du bourgeois – auquel ils se montrent parfois inférieurs, – ne laissent pas de s'approprier ses passions, poursuivent comme lui la fortune, sans se soucier d'en connaître la source, flattent volontiers les vices sociaux pour en tirer profit, et sont, en définitive, les plus fermes soutiens de l'oligarchie capitaliste.

Non. Les quelques hommes au nom de qui je vous parle sont du peuple – et non pas seulement par la naissance (car, combien parmi les autres en étaient qui oublièrent puis renièrent leur origine !) mais aussi par la communauté des souffrances et des sentiments, par une égale soif de révolte contre les iniquités, par une même aspiration à un état social où chaque être, ayant la possession de soi, trouvât la satisfaction de ses propres besoins dans la satisfaction des besoins de ses semblables. Ils ne séparent point l'art du socialisme, et, à l'encontre de ceux qui, affectant de considérer la foule comme inapte aux sensations intellectuelles, refusent d'écrire pour elle, ils veulent au communisme du pain ajouter le communisme des jouissances artistiques. C'est pour mieux affirmer, du reste, ces sentiments que le groupe d'Art social a fixé le lieu de sa première manifestation dans un quartier révolutionnaire, confié l'exposé de

1. Extraits de la conférence prononcée le 30 mai 1896, Salle du Commerce, 94, rue du Faubourg-du-Temple, à Paris. Publications du groupe « l'Art Social », 1897.

ses principes à un militant de l'armée corporative et choisi pour entretien de début : l'Art et la Révolte. [...]

Vos ennemis les plus dangereux, ce sont ceux qui songent en même temps à jouir et à vous ôter l'envie même de jouir, ceux qui vous ont si longtemps persuadé – hélas ! à votre honte – qu'il faut des riches pour faire travailler et vivre les pauvres, qui vous ont dit : « Les souffrances supportées dans cette vie seront la mesure des joies offertes dans la vie future » ; ceux, en un mot, qui, connaissant quel appétit de liberté (de liberté matérielle comme de liberté morale) développe en l'homme la culture intellectuelle, se sont appliqués à vous tenir dans l'ignorance, interprétant à leur profit et mensongèrement la parole évangélique : « Bienheureux les simples ! » Par tous les moyens en leur pouvoir et dans toutes les circonstances, ils se sont efforcés, d'une part, d'inspirer au peuple l'idée que l'inégalité des conditions est la conséquence de lois naturelles, partant immuables, et, d'autre part, de rendre son sort chaque jour plus misérable, de sorte que, à la résignation, à la faiblesse morale déterminée par l'ignorance, s'ajoutât la dépression physique, et qu'ainsi tout courage fût étouffé avant que de naître. Et c'est ainsi qu'ils purent jouir en paix, jusqu'à conquérir la vénération de la multitude pour l'honneur qu'ils voulaient bien lui faire en l'exploitant.

C'est donc l'ignorance qui a fait les résignés. C'est assez dire que l'Art doit faire des révoltés. À la perception encore confuse de l'égalité des droits, l'art doit apporter son aide et détruire, en en dévoilant le ridicule et l'odieux, le respect mélangé de crainte que professe la foule encore pour les morales inventées par la duplicité humaine.

Car tout est là. Dévoiler les mensonges sociaux, dire comment et pourquoi ont été créées les religions, imaginé le culte patriotique, construite la famille sur le modèle du gouvernement, inspiré le besoin de maîtres : tel doit être le but de l'Art révolutionnaire. Et tant qu'il restera dans l'esprit des hommes l'ombre d'un préjugé, on pourra faire des insurrections, modifier plus ou moins les inutiles rouages politiques, renverser même les empires : l'heure de la Révolution sociale n'aura pas sonné !

[...]

Ce qui est grave, et contre quoi doivent réagir sans retard les penseurs et les artistes révolutionnaires, c'est la perversion que des écrivains malheureusement trop bien doués s'attachent et réussissent à semer dans les cerveaux. Outrages au sens commun, charlatanisme, folie, érotisme ! Ce sont là les armes, plus sûres et plus pénétrantes que l'acier, dont ils

frappent à tout instant (défenseurs méprisables d'une société qu'ils méprisent) les victimes du minotaure bourgeois. Et quels ravages ces armes n'ont-elles pas accomplis ! [...]

Voici maintenant la débauche de production du mysticisme, folies dont les auteurs ont toute leur raison parce qu'ils ne les imaginent qu'en vue d'étonner toujours davantage, mais qui font perdre aux lecteurs le peu de cervelle qui leur restait. C'est chaque jour une religion nouvelle : reviviscence du bouddhisme, rénovation de l'occultisme et de la Kabbale, reproduction des symbolismes de la Rose-Croix, des mystères d'Isis.

À côté de ces chercheurs de cultes, voici les chercheurs de l'immatériel, théosophes (ainsi qu'ils se qualifient modestement) qui « veulent pousser aussi loin que possible les investigations dans le champ de la nature, pour essayer de comprendre ses lois et tâcher de découvrir les pouvoirs psychiques qui sont latents dans l'homme.

Voici les sacrificateurs de la Messe noire qui accomplissent en l'honneur de Satan les cérémonies accomplies par les catholiques en l'honneur de Dieu. Voici les envoûteurs, pétrisseurs de figurines qu'ils blessent pour frapper leur ennemi lointain. Voici... mais à quoi bon poursuivre cette énumération. Un livre de M. Jules Bois a recueilli les mille folies écloses dans les cerveaux déséquilibrés de ce siècle, et toutes sont la création d'écrivains ou d'artistes, qui, ne pouvant faire sain et fort ou inspirés par l'appétit de l'immédiate renommée (toujours favorable à ceux qui flattent le détraquement public), firent maladif et horrible.

Au mépris de la morale commune, bonne pour le pauvre et dont se dispense la richesse, aux leçons de mysticisme, joignez la démoralisation qu'engendre la lubricité du livre, du spectacle, du tableau, de la musique même. Le livre n'inspire plus la réflexion, il prépare au rut ; le spectacle n'est plus la jouissance et à la fois le délassement intellectuels, c'est l'élixir qui ranime pour les prouesses de l'alcôve ; le tableau n'est plus la figuration reposante et exaltante des merveilleux paysages, des nudités harmoniques ; c'est le déshabillé savant qui met le feu à la cervelle et au ventre.

Quels livres vois-je là ? *Charlot s'amuse, Les Sœurs Vatard, Madame La Boule, Madame Phaéton, Deux Amies...* et cela est lu, cela est accepté ; ce réalisme que le talent n'ennoblit pas, ne soulève nul mépris, – tandis que le réalisme puissant et sain de Zola excite la réprobation.

Quels spectacles présente-t-on ? Ici, cinq femmes assises, cigarettes aux lèvres, nues sous la longue tunique, la jambe gantée de noir et dressée

pour offrir à l'œil les transparentes batistes ; là, une femme qui se dévêt lentement, pièce à pièce, découvrant à mesure de nouvelles nudités, distillant le désir, ou qui vêt avec la même lenteur les éblouissantes pièces de son équipage ; ailleurs, une exotique, jupe courte et troussée, le pied sur le genou d'un cavalier espagnol.

Quels tableaux exhibe-t-on ? « Un lit de souffrance, une jeune femme renversée, les yeux exorbités, la lèvre hurlante... de chaque côté d'elle, sa mère et son mari lui tiennent les mains et l'exhortent au courage ; la sage-femme, dont on aperçoit la tête dans le chiffonnement des draps, un peu en avant du genou relevé et nu, guide le travail et doit recommander la continuation de l'effort ; enfin, deux servantes qui éclairent la scène, et, attentives, perdent toute illusion sur la poésie de la vie, si toutefois elles avaient encore à perdre autre chose que des illusions. Il y aura foule devant cet accouchement. Est-ce à dire que cette foule admirera l'extrême délicatesse du coloriste, la délicieuse harmonie de lumières vraie et artificielle qui courent sur les blancs des linges, enfin l'habileté de conception qui rend le tableau sympathique ? – Nullement. Devant ce tableau, les femmes qui ont été mères auront de pénibles souvenirs ; les jeunes filles s'étonneront ; les demi-vierges se... décideront, et il y aura des hommes mal élevés pour dire tout haut des polissonneries. Est-ce à cela que doit tendre l'art ? »

Quelles chansons frappent nos oreilles ? Entre quelques couplets idiots sur l'Alsace-Lorraine, la revanche, le retour du soldat, c'est la débauche des gravelures, où le geste de l'interprète souligne les pauvretés de l'auteur, dont les saluts, les grâces, les sourires mécaniques, les saillies expertes de la croupe et des hanches sont tout l'esprit.

Il va sans dire que notre indignation n'a pas pour cause les blessures faites à la pudeur, la pudeur étant à notre sens l'obscénité même. Nous redoutons seulement que, poussé toujours au rut, le peuple finisse par y sacrifier ses généreuses ardeurs d'affranchissement ; que, dupe de la duplicité des classes dirigeantes, il en vienne à se croire satisfait des maigres délices dispensées à son viril appétit.

Donc, en toute circonstance, l'Art ou ce qu'on dit tel (car, dans le détraquement général qui caractérise ce siècle, les mots même perdent de leur signification) l'Art se fait le serviteur, le complice de la société bourgeoise. Et combien plus dangereux que l'exploitation capitaliste elle-même ! Le mercanti presse le producteur mais, en le pressurant, il l'ex-

cite à la révolte. Le jour où les coups qu'il porte dépassent la force de résignation de ses victimes, celles-ci se redressent, lèvent le poing, rendent coup pour coup, parfois tuent. Mais quelle défense opposeraient-elles aux séductions que répand l'Art moderne ?

[...]

En cette œuvre, quel rôle doit jouer l'art révolutionnaire ? Un rôle, à notre sens, prépondérant. De même que l'art bourgeois fait plus pour le maintien du régime capitaliste que toutes les autres forces sociales réunies : gouvernement, armée, police, magistrature, de même l'art social et révolutionnaire fera plus pour l'avènement du communisme libre que tous les actes de révolte inspirés à l'homme par l'excès de sa souffrance. Que le travailleur pressuré, l'homme d'étude arraché par le souci du pain quotidien à ses nobles recherches, le savant, l'artiste vaincus dans le douloureux combat pour l'existence, viennent à s'insurger contre le Capital, à lui clamer au visage leur haine si longtemps comprimée, cela est bon, parce que la foule des misérables trop dociles hélas ! au joug social, y retrouve la conscience de sa virilité et l'appétit de l'idéale indépendance. Mais ce qui, mieux que les instinctives explosions de la fureur, peut conduire à la révolution sociale, c'est le façonnement des cerveaux au mépris des préjugés et des lois ; et ce façonnement, l'art seul l'opérera.

Écrivains, exprimez donc à toute heure votre colère contre les iniquités ; insultez au Pouvoir, qui, sans l'ombre même du prétexte qui pourrait colorer ses crimes, au nom de la force, étouffe les opinions, outrage les plus respectables, les plus intimes sentiments, et viole jusqu'au libre accès des places publiques ; flagellez ces magistrats qui n'ont pour les grands et les riches qu'indulgence et considération, pour les obscurs, que rudesse, grossièreté et rigueurs ; marquez au fer rouge ces galonnés féroces, qui se font de la vie et de l'honneur un jeu, et qui, lorsqu'ils n'assassinent point les malheureux soumis à leurs ordres, leur infligent les plus outrageantes familiarités !

Peintres, ranimez de votre talent et de votre cœur le souvenir des grandes révoltes ; montrez les éternels esclaves toujours frémissants de honte et de colère, et de leurs chaînes, qu'ils essaient vainement de briser, imprimant au monde de redoutables secousses !

Poètes et musiciens, lancez les strophes vibrantes qui éveilleront dans l'âme des humbles l'impatience de leur servage, et, aux heures trop fréquentes du découragement, renouvelleront l'ardeur des forts !

Savants, mettez votre génie au service des faibles !

C'est là, songez-y tous, l'œuvre véritablement pressante. La parole enflammée du rhéteur, la violente apostrophe du satirique, le chant de guerre du musicien, ce doivent être nos armes ; et, sans oublier, sans méconnaître ce que nous ont donné le fer et le feu, nous attendons d'elles plus que des balles forgées par nos valeureux martyrs.

N'avez-vous pas senti déjà combien doit la croissante haine des batailles aux plumes, connues de vous tous, qui, ces dernières années, peignirent avec tant d'éloquence l'ignoble calvaire de la caserne : corvées déshonorantes, traitements outrageants, familiarités ignominieuses ? combien doit le mépris toujours grandissant de la justice légale aux récits des vilenies commises, ici et là, par les hommes chargés de distribuer les peines ? combien doit la perte du respect dévotieusement témoigné jadis au Capital aux dissections savantes des Vidal, des Pecqueur, des Louis Blanc, des Karl Marx ? combien doit, enfin, la poussée des aspirations vers l'intégrale et sereine Liberté aux Proudhon, aux Bakounine, aux Kropotkine, à ceux encore que l'amitié nous interdit de nommer et qui sont les inspirateurs du groupe d'Art social ? Et cette voie qu'ils nous ont frayée, ce chemin si touffu, si hérissé d'obstacles quand ils y entrèrent, si facile aujourd'hui qu'à son horizon nous apercevons déjà le terme sacré de nos efforts, pourrions-nous donc l'abandonner ? Non, non ; dès maintenant nous irons puiser dans les travaux de nos précurseurs le modèle des travaux qu'il nous reste à accomplir, et, courageusement, obstinément, sans nous demander si nos pieds fouleront un jour la Terre promise ou si nous succomberons avant d'avoir conquis le repos, nous nous consacrerons à l'émancipation humaine.

Toutes ces souffrances, n'est-ce pas le socialisme qui les guérira ? Toutes ces iniquités, n'est-ce pas le socialisme encore, l'écrasement des pouvoirs et des castes, qui les fera disparaître ? Vous tous, ouvriers, artistes, savants, qui avez, avec la haine du mal, le désir du mieux-être, la passion de l'affranchissement matériel et intellectuel, luttez avec nous, car la source de nos misères est commune. Tous, nous souffrons de l'accaparement, par quelques hommes, des biens communs à l'humanité ! Restituons donc à tous ce qui doit être la propriété de tous ; supprimons les maîtres, associons-nous librement pour le travail et pour la jouissance, réalisons ce possible rêve : le communisme appuyé sur la liberté intégrale !

Ananda Coomaraswamy

*En fait, à quoi sert l'art ?*¹

Deux manières de penser l'art nous sont aujourd'hui familières. D'une part, une très petite élite – qui, en tout cas, se déclare telle – fait la distinction entre les « beaux »-arts et l'artisanat et donne aux beaux-arts une grande importance en tant que révélation et expression personnelles de l'artiste; par suite, cette élite fonde son enseignement sur le style et fait reposer le jugement sur la forme plutôt que sur le contenu ou le sens de l'œuvre. Cette élite est constituée par nos professeurs d'esthétique et d'histoire de l'art qui, tout en s'enthousiasmant pour ce qu'il y a d'inintelligible dans l'art, ont recours à la psychologie et substituent l'analyse de l'artiste à l'analyse de l'art; elle est constituée aussi par une grande majorité des artistes modernes qui, naturellement flattés par l'importance attribuée au génie personnel, suivent avec allégresse ces guides aveugles.

D'autre part, la grande masse des gens du commun que la personnalité des artistes n'intéresse guère ne voient dans l'art ainsi défini qu'une activité superflue et non une nécessité et n'en ont, en fait, aucun usage.

Au-delà de – et en opposition à – ces deux catégories existe une conception normale, mais oubliée, qui affirme que l'art est l'acte de bien faire ou de bien arranger tout ce qui a besoin d'être fait ou arrangé : une statuette, une automobile ou un jardin. En Occident, c'est plus particulièrement la doctrine catholique de l'art dont la conclusion logique peut être formulée dans les termes de saint Thomas comme suit : « Il ne peut

1. Extraits de deux émissions radiophoniques pour le Museum of Fine Arts, Boston, janvier 1937. Publiées dans *l'American Review*, février 1937, et avec des articles d'A. Graham Carey et de John Howard Benson dans *John Stevens Pamphlet*, Newport, 1937. Réédité dans *Philosophie chrétienne et orientale de l'art*, éditions Pardès, 1990.

y avoir de bon usage sans art. » Il est assez évident que si ce qui doit être utilisé – que cette utilisation soit intellectuelle ou physique, ou, dans des conditions normales, les deux – n'est pas bien fait, on ne peut en jouir (nous entendons par « jouir » quelque chose de plus élevé qu'aimer). Une nourriture mal préparée, par exemple, nous sera désagréable ; de même, ce qui est autobiographique ou sentimental affaiblit nécessairement la morale de ceux qui s'en imprègnent. Le commanditaire sain n'est pas plus intéressé par la personnalité de l'artiste que par la vie privée de son tailleur : la seule chose qu'il exige de l'un et de l'autre est qu'ils soient maîtres de leur art.

La présente série de causeries sur l'art s'adresse à la seconde catégorie de personnes, c'est-à-dire aux hommes simples et d'esprit pratique qui n'ont aucun usage de l'art comme il est défini par les psychologues et pratiqué par la plupart des artistes contemporains et, en particulier, par les peintres. L'homme simple ne comprend pas à quoi peut servir l'art s'il ne sait pas de quoi il est question et quelle en est l'utilité. Et, à cet égard, il a parfaitement raison : si l'art n'a pas un sujet et un but précis, il ne sert à rien. Plus encore : s'il n'a pas de sujet qui vaille la peine – davantage, par exemple, que la précieuse personnalité de l'artiste – et un but qui vaille la peine pour le commanditaire et le consommateur comme pour l'artiste et le créateur, il ne sert vraiment à rien et n'est que produit de luxe ou simple ornement. Dans ce contexte, l'homme religieux peut rejeter l'art en disant que ce n'est que simple vanité, l'homme pratique en disant que c'est du superflu qui coûte cher et le penseur social en disant que c'est une des fantaisies de la bourgeoisie. Deux points de vue s'opposent donc, l'un considérant qu'il ne saurait y avoir de bon usage sans art, l'autre que l'art est superflu. Remarquons toutefois que ces deux affirmations opposées s'appliquent à des choses qui, si elles reçoivent l'une comme l'autre le nom d'« art », ne sont pas identiques. Tenons maintenant pour acquise la conception – normale historiquement et orthodoxe religieusement – que, comme l'éthique est la « bonne manière d'agir », l'art est « bien créer ce qui a besoin d'être créé » ou simplement « la bonne manière de créer » et demandons-nous, en nous adressant à ceux qui considèrent que les arts de la personnalité sont superflus, si l'art n'est pas, après tout, une nécessité.

Est nécessaire ce dont nous ne pouvons nous passer, quel qu'en soit le prix. Nous ne pouvons aborder ici la question du prix de l'art, mais

nous pouvons dire que l'art n'a aucune raison d'être coûteux, à moins que les matériaux employés ne le soient. L'alternative : fabrication pour le profit ou fabrication pour l'usage, se pose à ce niveau. C'est parce que l'idée de la fabrication pour le profit est liée à la sociologie industrielle la plus couramment admise que, généralement, les choses ne sont pas bien faites et, partant, qu'elles ne sont pas belles. Il est de l'intérêt du fabricant de produire ce que nous aimons ou ce que nous pouvons être amenés à aimer, que cela nous convienne ou non ; comme les artistes modernes, le fabricant ne satisfait nos besoins réels que dans la mesure où il doit le faire pour pouvoir vendre. Les fabricants ont recours à la publicité, et les artistes, de même : les « musées d'art moderne » et les marchands font dans les écoles et les universités une importante publicité pour l'art. L'artiste et le fabricant fixent l'un comme l'autre le prix de leurs articles selon la capacité d'absorption du marché. Dans ces conditions, ainsi que M. Carey – qui participe à cette série de causeries – l'a si bien exprimé, le fabricant travaille pour pouvoir continuer à gagner de l'argent ; il ne gagne pas d'argent, comme il devrait, pour pouvoir continuer à travailler. C'est quand le créateur crée par vocation, et non quand il fait simplement un travail, que les prix des choses approchent de leur vraie valeur ; quand, dans finalité précise, nous en avons pour notre argent ; et dans la mesure où cette finalité existe, nous devons pouvoir payer pour l'art – si tel n'est pas le cas, alors nous vivons au-dessous du niveau de vie humain normal : c'est ainsi que vivent aujourd'hui la plupart des hommes, y compris les riches si on considère la qualité plutôt que la quantité. Est-il nécessaire d'ajouter que le travailleur est lui aussi la victime de ce système de production pour le profit ? Si bien que c'est aujourd'hui se moquer que de lui dire que les heures de travail devraient être plus agréables que les heures de loisir, qu'il devrait travailler à faire ce qu'il aime et consacrer ses loisirs à faire ce qu'il doit - l'artisanat étant conditionné par l'art et la conduite par l'éthique.

L'industrie sans art est bestialité. L'art est spécifiquement humain. Aucune population primitive, ancienne ou actuelle, dont nous trouvons bon de mépriser et de vouloir amender la culture, ne s'est passée de l'art ; depuis l'Âge de Pierre ; tout ce qui a été créé par l'homme, quelles qu'aient pu être ses difficultés matérielles, a été créé avec art pour servir un double but, à la fois utilitaire et idéologique. C'est en voulant des biens toujours plus importants – biens que nous n'hésitons d'ailleurs pas à gâcher – que

nous en sommes arrivés à diviser l'art, d'un côté un art purement utilitaire et, de l'autre, un art de luxe, en oubliant complètement que la plus noble fonction de l'art était d'exprimer et de communiquer des idées. Il y a bien longtemps que la sculpture n'est plus considérée comme le « livre » du pauvre. Notre terme même d'« esthétique » – d'« aesthesis » : « émotion » – dit notre rejet des valeurs intellectuelles de l'art.

Le temps qui m'est imparti ne me permet que d'esquisser deux autres points. Tout d'abord, si l'homme du commun a raison quand il veut savoir quel est le sujet de l'œuvre et quand il veut que les œuvres soient intelligibles, il a tort, en revanche, de chercher la ressemblance et tout à fait tort de juger les œuvres antiques selon la conception qu'impliquent les expressions : « C'était avant qu'on ne comprenne quoi que ce soit à l'anatomie » ou « C'était avant que la perspective ne soit découverte ». L'art s'intéresse à la nature des choses et ne s'intéresse qu'incidemment, si tant est qu'il s'y intéresse, à leur apparence : l'apparence obscurcit plus qu'elle ne révèle la nature des choses. Le problème de l'artiste n'est pas de s'éprendre de la nature comme effet, mais de tenir compte de la nature comme cause d'un effet. En d'autres termes, l'art est plus proche de l'algèbre que de l'arithmétique et, de même que certaines qualifications sont nécessaires pour comprendre et apprécier une formule mathématique, de même une éducation adéquate est nécessaire pour pouvoir comprendre et apprécier les formules des arts de la communication. Cela est d'autant plus vrai si l'on veut comprendre et apprécier des œuvres qui sont écrites – à proprement parler – dans une langue étrangère ou dans une langue morte, comme c'est le cas pour la majorité des objets exposés dans nos musées.

Le problème se pose parce que ce n'est pas le rôle du musée d'exposer des œuvres contemporaines. Le désir de l'artiste moderne d'être exposé dans un musée n'est que vanité et trahit une incompréhension totale de la fonction de l'art ; car si une œuvre a été créée pour répondre à un besoin donné et spécifique, elle ne peut avoir une efficacité que dans le lieu auquel elle est destinée, c'est-à-dire dans un lieu aussi vital qu'une maison, qu'une rue ou qu'une église, mais jamais dans un lieu dont la seule fonction est d'accueillir toutes les formes d'art.

La fonction d'un musée d'art est de préserver de la destruction et de faciliter l'accès à des œuvres d'art anciennes considérées, par les experts responsables de leur sélection, comme ce qu'il y a de mieux dans le genre.

Les œuvres d'art qui n'ont pas été faites pour répondre à un besoin particulier peuvent-elles être d'une quelconque utilité pour un homme du commun ? Tant qu'il ne sait pas quel est leur sujet et ce à quoi elles sont destinées, à première vue, sans doute, de peu d'utilité. Aussi devrions-nous souhaiter, bien que ce souhait soit vain, que l'homme du commun puisse avoir accès à des marchés semblables à ceux où on achetait et vendait à des prix raisonnables les objets aujourd'hui exposés dans nos musées. Ces objets étaient faits pour répondre à des besoins humains spécifiques, même si ces besoins ne correspondent pas aux nôtres ; comprendre que ces besoins étaient différents des nôtres, et peut-être plus significatifs, est tout à fait souhaitable. De fait, on ne doit pas penser qu'il faille imiter les formes des objets de musée, précisément parce qu'ils ne conviennent plus à nos besoins ; mais, dans la mesure où ils sont ce qu'il y a de mieux dans le genre, comme le laisse supposer la sélection de l'expert, on peut inférer de leur utilisation initiale les grands principes qui régissent la bonne création artistique. C'est là l'intérêt le plus évident de nos musées.

[...]

Le génie habite dans son monde à lui. Le maître artisan vit dans un monde habité par d'autres hommes ; il a des voisins. Une nation n'est pas une nation « musicale » parce qu'elle a de grands orchestres dans sa capitale, de grands orchestres soutenus par un cercle raffiné de mélomanes, ni même parce que ces orchestres offrent des programmes populaires. L'Angleterre était un « nid d'oiseaux chanteurs » au temps où Pepys pouvait insister sur l'impossibilité d'engager une domestique qui ne serait pas capable de tenir un rôle difficile dans la chorale familiale. Si, aujourd'hui, nous recueillons les chansons populaires d'un pays entre les couvertures d'un livre – si nous les « mettons dans un sac », comme le dit un chanteur – ou, encore, si nous considérons que l'art est ce que nous pouvons voir dans les musées, cela ne signifie pas que quelque chose a été gagné mais que nous savons que quelque chose a été perdu et que nous aimerions en préserver le souvenir.

Il apparaît, dès lors, que la « culture » des universités et des grands philanthropes n'est pas la seule culture envisageable et que l'on peut se réaliser ailleurs que dans les salons. Nous ne nions pas que le ressentiment du penseur social à l'égard de l'exploitation économique soit parfaitement justifié ; pour s'en convaincre une fois pour toutes, il suffit de souligner

que « l'ouvrier vaut le prix de sa force de travail ». En revanche, ce que le penseur social – en tant qu'homme et non seulement dans son rôle évident d'exploité – n'ose guère faire, c'est de réclamer une responsabilité humaine pour tout ce qu'il crée. Ce qu'un syndicat devrait demander à tous ses membres, c'est de se réaliser en tant que maître. Plutôt que de demander le droit de moins travailler, de pouvoir changer de travail ou d'avoir une part plus grande des miettes qui tombent de la table du riche, c'est la possibilité de prendre autant de plaisir par ce qu'il fait contraint que par ce qu'il fait dans son jardin ou en famille que devrait demander le penseur social. En d'autres termes, il doit exiger de pouvoir être un artiste. Une civilisation qui lui refuse cela est inacceptable.

Avec ou sans machine, il est certain qu'il y aura toujours du travail à faire. Nous avons cherché à montrer que le travail n'est, en aucun cas, un mal nécessaire, mais, au contraire, que, dans la mesure où le travailleur est un artiste responsable, c'est un bien nécessaire. Nous avons adopté le point de vue du travailleur, mais il va de soi que tout dépend autant du commanditaire que de l'artiste. Le travailleur devient commanditaire dès qu'il est amené à acheter pour son usage propre. Et il serait bien préférable que, quand il a besoin d'un costume, il n'achète pas deux costumes tout prêts en tissu de mauvaise qualité, mais fasse appel à un tailleur habile pour faire un seul costume dans un tissu de bonne qualité ; il serait alors un commanditaire et un philanthrope bien meilleur que celui qui se porte acquéreur d'un tableau de maître et en fait don à la nation. Le métaphysicien et le philosophe sont également concernés ; le rôle premier du professeur d'esthétique devrait être de dénoncer le culte que l'on voue à l'« Art » et à l'« Artiste » (en tant que personnage privilégié, d'une essence différente de celle de l'homme du commun).

L'exploité ne devrait pas diriger son ressentiment exclusivement contre l'inégalité sociale ; il devrait aussi le diriger contre l'état d'irresponsabilité dans lequel le cantonne le système industriel de production pour le profit. Il doit se rendre compte que la question de la propriété des moyens de production est une question de signification spirituelle avant d'être une question de justice ou d'injustice économique. Dans la mesure où le penseur social ne vit que de pain – ou même de gâteau –, il ne vaut pas mieux que le capitaliste bourgeois qu'il affecte de mépriser ; et, s'il remplaçait un patron par plusieurs patrons, il ne serait pas plus heureux dans son travail pour cela. Qu'il préfère se passer de l'art ou qu'il

demande sa part fait peu de différence, tant qu'il souscrit à la déification inhumaine de l'« Art ». Se sacrifier sur l'autel de l'« Art » ne conduit pas plus l'homme au bonheur dernier que se sacrifier sur les autels de la Science, de l'État ou de la Nation.

Au nom de tous les hommes, nous nions que l'art puisse être pour l'amour de l'art. D'un autre côté, « l'industrie sans art est bestialité », et devenir une bête c'est mourir en tant qu'homme. Dans les deux cas, nous servons de chair à canon : entre celui qui meurt de mort violente dans une tranchée et celui qui meurt jour après jour dans une usine, la différence est mince.

Pietro Ferrua

*Intentionnalité, anarchisme et art*¹

Dans une collection d'affiches de la CNT-AIT espagnole, il en existe une ayant comme sujet une voiture de luxe. S'il n'y avait pas eu les acronymes du mouvement anarcho-syndicaliste, on eut pu croire qu'il s'agissait d'une publicité du genre de celle imprimée sur papier couché et en polychromie que distribuent les représentants de voitures de haut de gamme. Suffit-il de quelques lettres « magiques » pour transformer un message publicitaire en propagande politique ou, mieux encore, en signe artistique ? La réponse à cette question rhétorique est sans doute négative. Et pourtant ! Mis à part le petit frisson agréable que la plupart d'entre nous ressentent en découvrant un « A » cerclé ou tout autre symbole ou sigle connu dans un tableau d'auteur, quel est l'élément déterminant qui fait d'une toile une œuvre « anarchiste » ? Là je pense que, faute d'une méthodologie ou d'un paramètre bien défini, les réponses varieront.

Comme il n'existe pas une esthétique officielle ni officieuse de l'anarchisme, je rends hommage à André Reszler² d'avoir essayé d'en dégager une. Celui-ci, cependant, a surtout épluché les textes des théoriciens dont la formation était extra-artistique. À propos de Proudhon, un de ses points de repère, Champfleury n'a-t-il pas dit qu'il n'était pourvu

1. Article paru dans *Art et Anarchie*, actes du colloque *Les dix ans de Radio Libertaire*, Paris, mai 1991, Coéditions Via Valeriano/La Vache folle, 1993.

2. Bien que nous nous soyons perdus de vue, je le connais depuis que notre amie commune Mercês de Quevedo Pessanha m'avait annoncé d'Allemagne qu'arriverait en Suisse cet émigré hongrois dont j'aurais certainement apprécié l'intelligence et la culture. A l'époque, fin des années 50, il ne s'intéressait pas à l'anarchisme et je fus certainement le premier à mentionner ce sujet eu égard à des recherches que j'avais entreprises sur le mouvement anarchiste hongrois.

d'aucune sensibilité artistique ? Et Courbet³ ne s'est-il pas vanté d'avoir fourni à Proudhon d'innombrables pages de notes pour qu'il pût bâtir son argument ? Kropotkine, par ailleurs, était un scientifique, et dans le domaine de l'imaginaire artistique on ne peut lui accorder qu'une « autorité » morale et toute théorique. Ne vaudrait-il pas mieux demander aux artistes anarchistes ce qu'ils pensent de l'art « anarchiste », en admettant que celui-ci existe ?

Je me suis sans doute égaré moi-même lorsque j'eus à organiser, il y a une douzaine d'années, une exposition⁴ tant soit peu suffisante, puisqu'elle n'aurait pas pu être exhaustive, de la geste anarchiste à travers les temps. J'avais arbitrairement décidé que l'art anarchiste n'existait pas, mais qu'il existait des œuvres inspirées de l'anarchisme, imprimant ainsi à cette exposition⁵ une dimension historique et documentaire qui se voulait une illustration de l'anarchisme dans son ensemble, toutes tendances confondues. Il y avait une abondance d'autoportraits de Camille Pissarro ou de portraits de Félix Fénéon. Qu'est-ce que cela pouvait bien avoir d'« anarchiste » ? Il fallait considérer cela tout simplement comme une galerie de têtes de militants, une iconographie systématique, et il n'était pas indifférent pour la postérité de savoir que l'anarchiste Fénéon avait été portraité par Émile Compard aussi bien que par Sacha Guitry, par Severino Rappa aussi bien que par Henri de Toulouse-Lautrec, par Théo Van Dongen aussi bien que par Maximilien Luce, et j'en passe, mais surtout par Paul Signac. La question est de savoir si on le peignait parce qu'il était beau, ou parce qu'il était anarchiste, parce que c'était un ami qu'on aimait ou un critique qu'on admirait, ou pour qui on nourrissait de la reconnaissance parce qu'il avait contribué à faire connaître l'œuvre de tel ou tel artiste. Doté d'un flair infallible, il est évident que Fénéon a été l'exégète ou le mentor de plusieurs générations d'artistes, impres-

3. Voir Michel Ragon, *Courbet*, Paris, éditions des Vergeures, 1981, 56 p.

4. Ce fut en 1979, lorsque je commençai à préparer le First International Symposium on Anarchism, qui eut ensuite lieu en février 1980 au Lewis and Clark College de Portland, dans l'Oregon.

5. Nous espérions pouvoir la réaliser dans le Portland Art Museum, mais cela ne fut pas possible. En outre, l'espace étant limité, nous dûmes réduire à une centaine le millier d'œuvres que nous avions répertoriées. Enfin, pour des questions d'assurance, de droits de douane et de délais, très peu d'œuvres originales furent montrées, la plupart étant des reproductions photographiques.

sionnistes ou néo-impressionnistes, symbolistes ou nabis, pointillistes ou fauves, ou autres choses encore.

Pissarro, peint par ses enfants, par Gauguin, Cézanne, Luce, Piette, Forain, etc., le fut-il parce qu'il était anarchiste ou parce qu'il était Juif, parce qu'il était « le père de l'impressionnisme » ou un grand protecteur des jeunes artistes ? Ou pour d'autres raisons encore ? Signac l'appela « Maître » toute sa vie, lui qui l'avait sans doute dépassé.

Pour en revenir à l'exposition mentionnée, l'on me fit également remarquer qu'il y avait une surabondance de reproductions de Flavio Costantini, lequel n'était « plus » anarchiste ou n'avait jamais été militant. La question me parut si secondaire que même lorsque notre amitié⁶ se développa, je ne la lui posai jamais. Il a conféré une telle expressivité à la technique de la gouache, que la touche est inimitable et cela me semble plus important qu'une profession de foi politique (mis à part le fait qu'il soit devenu une sorte de « chantre de l'anarchie »). Mais, à propos, parlons un peu de la foi politique des artistes « anarchistes » et examinons jusqu'à quel point celle-ci a affaibli leur art.

Michel Ragon nous a montré comment Courbet a édifié, grâce à Baudelaire et à Proudhon, une théorie du réalisme pictural. Courbet écrit à propos de Proudhon : « Nous faisons ensemble une œuvre importante qui rattache mon art à sa philosophie et son œuvre à la mienne. »⁷ Lorsque *Sur le principe de l'art et de sa destination sociale* paraît, le peintre en envoie un exemplaire à ses parents en leur disant : « C'est la chose la plus merveilleuse qu'il soit possible de voir et c'est le plus grand service et le plus grand honneur qu'un homme puisse souhaiter dans son existence »⁸. Acquis à la cause proudhonienne, Courbet va désormais s'y dévouer corps et âme, même si cela lui coûtera la prison, d'abord, et la mort en exil, ensuite. Courbet réussit à vivre de sa peinture, sans céder au compromis et fit l'art qu'il voulait faire. Il écrit à son ami montpelliérain, le peintre Bruyas : « une cause sainte et sacrée qui est la cause de la liberté

6. A tel point qu'il m'a aimablement offert d'illustrer la couverture de mon prochain livre sur Italo Calvino. Un honneur et une chance qui s'ajoutent au plaisir d'en avoir un illustré par Yaacov Agam, et d'autres par Santiago de Santiago et Guadalupe Posada.

7. Ragon, *op. cit.*, p. 10.

8. Ragon, *op. cit.*, p. 12.

et de l'indépendance, cause à laquelle j'ai consacré ma vie entière ainsi que vous »⁹. Courbet fut nommé Président des Arts lors de la Commune de Paris de 1871 et compta parmi ses collaborateurs des artistes tels que Corot, Daumier, Millet et Manet. Il se comporta en libertaire. « Je croyais que pour faire une révolution sociale il n'était pas besoin de faire aucune violence ni aucune exaction de quelque ordre que se soit »¹⁰, et fidèle à ses principes s'opposa toujours aux décrets violents. Une des premières mesures qu'il adopta fut celle de préserver les œuvres d'art du Louvre et de tous les autres musées parisiens ; une autre, fut celle de prôner l'indépendance des artistes vis-à-vis du pouvoir. Les statuts des Fédérations artistiques de la Commune se font l'écho des idées de Courbet et de Proudhon et peuvent nous servir encore d'exemple aujourd'hui. Tout en croyant à la fonction sociale de l'art, les tenants de la Commune font preuve d'une sensibilité extraordinaire du point de vue anarchiste aussi bien que du point de vue artistique. Ils mettent en question jusqu'à l'enseignement de l'École des beaux-arts : « L'art étant l'expression libre et originale de la pensée, il en résulte, du point de vue de l'enseignement, que toute direction officielle imprimée au jugement de l'œuvre est fatale et condamnée ; qu'elle ne peut même appartenir à une majorité artistique, puisque, admettant même cette direction comme bonne, elle tend néanmoins à détruire l'individualité. »¹¹

Le réalisme de Courbet est loin, on le voit bien, du réalisme socialiste de type stalinien. Benito Recchilongo l'a bien fait remarquer¹² : « ce que Courbet nous propose, c'est un atelier de la Renaissance plutôt qu'une nouvelle école ».

Quelques années après la mort de Courbet, en pleine époque impressionniste, les anarchistes sont légion chez les peintres. La revue *L'Art social* se voudrait une sorte d'« académie » de l'anarchie. Camille Pissarro, militant toute sa vie, collaborateur et souscripteur des publications anar-

9. Philippe Bordes, *Courbet à Montpellier*, Montpellier, Musée Fabre, 1985, 158 p. Lettre au peintre Bruyas de mai 1855, p. 54.

10. Reproduit par H. Dubief in *L'Actualité de l'Histoire*, n° 30 de janvier-mars 1960, pp. 27-37, « Défense de Gustave Courbet par lui-même », p. 33.

11. Voir p. 21 de la plaquette de Paul Hippeau, *Les Fédérations artistiques sous la Commune (Souvenirs de 1871)*, Paris, Comptoir d'édition lettres, sciences et arts.

12. Voir son *Camille Pissarro*, Grafica anarchica, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1981, 152 pages, p. 48.

chistes, propagandiste au sein de sa propre famille, à tel point que ses enfants deviendront tous peintres et tous anarchistes, ne s'associe cependant pas à *L'Art social*. Bien au contraire, il déclare : « Ce serait une erreur dans laquelle sont trop souvent tombés les révolutionnaires les mieux intentionnés, comme Proudhon, que d'exiger systématiquement une tendance socialiste exacte dans l'œuvre d'art, parce que cette tendance se retrouvera beaucoup plus forte et éloquente auprès des esthéticiens purs, révolutionnaires par tempérament, lesquels s'éloignant des chemins battus, peignent ce qu'ils voient, tel qu'ils le sentent et donnent inconsciemment, très souvent, un sacré coup de pioche au vieil édifice social. »¹³ Si, dans l'art, Pissarro pense que le côté esthétique doit avoir le dessus, il n'en est pas de même dans la vie quotidienne. Dans une lettre d'Eragny à son fils Lucien qui se trouve à Londres, Camille écrit : « On m'a envoyé – je ne sais qui – le bouquin de Kropotkine. Je te l'envoie. Je t'envoie aussi *La Révolte* qui te fera voir quelques côtés nouveaux des événements récents. Pouget et Grave ont été arrêtés dans la rafle que l'on a faite parmi les compagnons, en vertu des lois que même les journaux bourgeois commencent à croire imprudentes. La république, parbleu, défend ses capitalistes, c'est compréhensible. Il est facile de se rendre compte que l'on est en pleine révolution – et cela menace de tout côté. Les idées ne s'arrêtent pas aux lois. »¹⁴

Lucien répond à son père avoir reçu le livre de Kropotkine et être en train de le lire et déclare : « C'est fort bien et cela est en rapport avec ce que nous disons aujourd'hui. »¹⁵ Il lui raconte ensuite avoir été à Hyde Park le Premier Mai et avoir assisté à la commémoration qu'en faisait Louise Michel.

Le plus militant des fils Pissarro (et sans doute le plus doué d'entre tous comme peintre), Lucien collabora régulièrement à la presse anarchiste, mais ne partageait pas la conception de l'art « engagé ». Il eut à dire : « Je ne vois pas du tout le paysage anarchiste ! Ou plutôt, je le vois clairement mais non par le choix du sujet. Corot, Monet, Pissarro l'ont

13. Trad. de Recchilongo, *op. cit.*, p. 123.

14. Datée du 26 avril 1892, pp. 278-280 de Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien* (présentées, avec l'assistance de Lucien Pissarro, par John Rewald), Paris, Albin Michel, 1950, 522 p.

15. *Ibidem*, pp. 281 -282, lettre de Lucien à Camille, datée de Bayswater, 5 mai 1882.

peint, l'interprétant de manière nouvelle et démolissant par là-même les conventions esthétiques dominantes. »¹⁶ Entre père et fils, il y avait une totale communion d'idées sur l'art aussi bien que sur la politique. L'influence, d'ailleurs, n'était pas à sens unique et ce fut le fils qui convertit le père (grâce aux conversations avec Signac et Seurat, qu'il lui avait présentés) au divisionnisme, ne serait-ce que pour une courte période.

Signac adhéra dans sa jeunesse au mouvement anarchiste et y resta attaché jusqu'à sa fin. Il se rendit toujours disponible, artistiquement et financièrement, et nous laissa quelques « belles » pièces à conviction de sa « foi » anarchiste dont la *Destruction de l'État*, *Le démolisseur* et *Au pays d'harmonie*, vision idyllique de la société future située dans le cadre somptueux de Saint-Tropez et dont le vrai titre devait être *Au pays d'Anarchie*. La cohérence anarchiste de Signac fut d'ailleurs supérieure à celle de Jean Grave et de Pierre Kropotkine, qui acceptèrent de patronner l'intervention en guerre contre l'Allemagne, ce que le peintre ne manqua pas de reprocher à Grave avec beaucoup de tact et bien a posteriori, de la manière suivante : « Pour ma part je suis resté avec les mêmes idées que vous m'avez mises au cœur et en tête, et j'ai préféré croire que, pris dans les remous de la tourmente, vous aviez eu une heure d'erreur plutôt que de supposer que vous vous étiez trompé – involontairement – pendant trente ans. Le changement de mon grand ami Verhaeren, Luce refusant de signer l'hommage à Romain Rolland – mon ami Jean Grave admettant la guerre ! L'écroulement de tout ce à quoi je croyais. Le coup fut rude : pendant trois ans je n'ai pu peindre. »¹⁷ Ce qui montre que parfois l'artiste voit plus clair que le militant chevronné, même dans les questions politiques, alors que lorsque les théoriciens ont voulu se mêler d'art, ils ont fait souvent fausse route.

Maximilien Luce, malgré le fait qu'il militait depuis environ vingt ans dans le mouvement anarchiste et qu'il avait procuré au *Père peinard* plus de 200 gravures, flancha lors de la Grande Guerre, encore que s'il refusa, d'une part, de s'associer à la déclaration de solidarité avec Romain Rolland, il ne signa pas non plus le *Manifeste des Seize*. Signac pardonna à

16. Trad. de Recchilongo, *op. cit.*, p. 126. Sur Lucien Pissarro voir aussi W.S. Meadmore, *Lucien Pissarro : un cœur simple*, New York, A. Knopf, 1963. Son œuvre graphique d'intérêt anarchiste est déposée à l'Ashmolean Museum d'Oxford.

17. Françoise Cachin, *Paul Signac*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1971, 142 pages, p. 111.

Luce et le remplaça comme président à la Société des artistes indépendants (dont il était déjà depuis longtemps vice-président) lorsque celui-ci démissionna en 1934.

Signac, malgré ses clins d'œil à l'anarchie comme sujet d'art, n'en pensera pas moins que « le peintre anarchiste n'est pas celui qui représentera des tableaux anarchistes, mais celui qui, sans souci de lucre, sans désir de récompense, luttera de toute son individualité contre les conventions bourgeoises officielles par un apport personnel. Le sujet n'est rien, ou du moins qu'une des parties de l'œuvre d'art, pas plus important que les autres éléments, couleurs, dessin, composition. »¹⁸ Même Théophile-Alexandre Steinlen, qui illustra *L'Assiette au Beurre, la Rue, La Feuille, La Révolte* et plusieurs livres et brochures de Kropotkine, Reclus, Faure, Grave, Rictus, Bruant, Lemonnier, Malato, Zo d'Axa, formula des réserves à l'utilisation du dessin, dans un but de propagande. En 1912, il écrivit en effet à Jean Grave : « J'ai vainement essayé de réaliser un dessin pour ce que vous me demandez, je ne m'en tire pas. Je ne vois pas le joint qui permettrait de faire un dessin et non un rébus. »¹⁹ Ce point de vue formaliste était partagé par Théo Van Rysselberghe, un autre anarchiste de cette époque : « Un dessin quelconque, mais ayant un intérêt purement plastique, a suffisamment sa raison d'être s'il a quelque valeur ; il aura son rôle éducateur autant, sinon mieux, qu'un dessin à signification littéraire ou philosophique. »²⁰

En feuilletant la presse anarchiste de la Belle Époque, on pourrait trouver autant de témoignages en ce sens chez les symbolistes (notamment Jan Toorop et son *Anarchie*), les nabis (Félix Vallotton et ses bois gravés de sujets anarchistes), les cubistes (avec *Le Meeting anarchiste de Barcelone* par Picasso²¹), les futuristes (surtout Carlo Carrà, illustrateur de

18. *Ibidem*, p. 69.

19. Catalogue de l'Exposition Steinlen à la Galerie des Arts décoratifs S.A. Lausanne (13 déc. 1973-2 févr. 1974), Lausanne, Gad, 1973, 82 pages, p. 7.

20. Maurice Pianzola, *Théophile-Alexandre Steinlen*, Lausanne, Rencontre, 1971, 117 pages, p. 44.

21. Picasso était notoirement membre du Parti Communiste, mais on oublie facilement que pendant sa jeunesse il a collaboré à des revues anarchistes, il en a même codirigé une, était très lié aux anarchistes de Barcelone et entouré d'anarchistes (André Salmon, Mécislas Colberg, Steinlen, Fénéon, etc.) lors de ses premiers séjours parisiens. La source la plus complète à consulter à cet égard est la thèse de doctorat de Phoebe Pool, partiellement publiée ensuite dans : Anthony Blunt et Phoebe Pool, *Picasso : the Formative Years, a Study of his Sources*, London, Studio, 1962.

notre presse et auteur du célèbre *I Funerali dell'anarchico Galli*), l'abstraction (avec l'anarchiste tchèque Kupka²² illustrateur de Reclus et Kropotkine et ami de Ferrer), les dadaïstes (notamment Man Ray²³), les surréalistes (Arturo Schwarz, José Pierre et moi-même²⁴ en avons traité ailleurs) et ainsi de suite.

Le cadre de ce colloque n'est pas tel que l'on puisse établir un inventaire, même approximatif, de l'apport des artistes à la cause de l'anarchisme. Le moment est venu de dégager quelques idées maîtresses nous permettant d'établir des distinctions utiles entre l'art politique, social ou engagé, et le formalisme, qu'il faut cesser de croire contradictoires. Si ma propre vision historiographique d'il y a une dizaine d'années²⁵ était trop réductive, mais, par ailleurs, cause involontaire d'un malentendu avec Arturo Schwarz lors du colloque « Art et anarchisme » tenu à Venise²⁶ en septembre 1984, je crois l'avoir enrichie d'une nouvelle composante, celle de « l'intentionnalité » que j'ai ajoutée à mon point de vue à la suite d'une longue conversation avec le réalisateur cinématographique brésilien Car-

22. Sur le passé anarchiste de Kupka, on pourra consulter avec profit l'ouvrage de Ludmila Vachrovà, *Franck Kupka, Pioneer of Abstract Art*, New York-Toronto, McGraw-Hill Book. A voir également de D. Fedit, *L'Œuvre de Kupka*, Paris, Musées nationaux, 1966.

23. Voir Man Ray, *Self Portrait*, New York, McGrawHill ; Maurizio Pagiolo dell' Arco, *Man Ray : l'occhio e il suo doppio*, Roma, Assessorato Antichità belle arti, 1975 ; Arturo Schwarz, *Man Ray : the Rigour of imagination*, New York, Rizzoli ; Francis N. Naumann, «Man Ray and the Ferrer Center : Art and Anarchy in the Pre-Dada period», in *Dada!Surrealism* n° 14 de 1986,10-30.

24. Arturo Schwarz, *Breton, Trotskij e l'anarchia*, Milano, Multhipla, 1980, et *Anarchia e Creatività*, Milano, La Salamandra, 1981 ; José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1969*, tome II, Paris, le Terrain vague, 1982, et *Surréalisme et Anarchie*, Paris, 1983 ; Pietro Ferrua, *Surréalisme et anarchisme*, Paris, Monde libertaire, 1982.

25. Dans le catalogue de l'exposition de Portland, *Anarchists seen by Painters*, Portland, Lewis and Clark College, 1980, 60 pages.

26. Sans doute entré en retard dans la salle et ayant donc raté l'explication initiale qui justifiait la présence d'œuvres d'artistes étrangers à l'anarchisme par le fait que le sujet (scène ou personnage) l'était, il s'insurgea avec véhémence lors de la projection d'une peinture murale de Siqueiros représentant le groupe « anarcho-magoniste », précurseur de la Révolution mexicaine de 1911, qui avait organisé, déjà en 1906, la première grève révolutionnaire à Cananea et bien que mon commentaire eût été textuellement: « Au Mexique, Grozcoo, Rivera et Siqueiros peignirent des scènes révolutionnaires occasionnellement liées à des événements anarchistes. Siqueiros, toutefois, est dénoncé comme stalinien endurci par André Breton, dans un manifeste publié par *Le Libertaire*. »

los Reichenbach²⁷. C'est ainsi que plusieurs œuvres, dont le sujet n'est pas apparemment anarchiste peuvent le devenir si leur auteur a voulu qu'il en soit ainsi puisqu'il attribue un sens « anarchiste » à la combinaison des couleurs, des formes des signes et des symboles présents. Si on en revient à l'affiche que je mentionnais au début, mais en y insufflant la composante de « l'intentionnalité », on en arrive peut-être à concevoir d'une manière différente cette voiture, par exemple admirer le caractère sculptural de la carrosserie, ou concevoir le raffinement du profil ou du gabarit comme une glorification du travail, ou encore le message politique selon lequel le syndicat des travailleurs de l'automobile est dans les mains de la CNT-AIT.

L'intentionnalité peut être une clé séduisante d'approche à l'art, mais encore faut-il la mettre en perspective à la lumière de la théorie de la « réception ». Ce sera le sujet d'un autre entretien. En attendant, il s'agit de décider quelle serait l'attitude souhaitable de l'artiste anarchiste. Sans doute celle d'un artiste indépendant, hétérodoxe, ouvert à la nouveauté, toujours prêt à se mettre en question. Une attitude de genre Dada, typifiée par la position philosophique d'un Tzara ou d'un Feyerabend, ou par la pratique d'un Jean-Jacques Lebel²⁸ (pour ne citer qu'un Français) qui a vécu l'aventure surréaliste, le néodadaïsme, le happening, la poésie sonore, l'art-action, etc., et est prêt à partir, j'imagine, pour de nouvelles expériences. [...]

27. Dans la deuxième édition de *Anarchists seen by Painters* (1988), je fais état de cet entretien qui eut lieu à São Paulo du Brésil, en décembre 1985.

28. Ce fut une brillante élève, que j'avais « convertie » au surréalisme, qui établit des rapports – jusqu'à cette date uniquement épistolaires – plus directs entre moi et les surréalistes parisiens. Liliane Segall (en art, aujourd'hui, Liliane Lijn, après avoir signé ses premiers tableaux Lilian ou Naill) m'amena un jour à Genève Jean-Jacques Lebel, avec qui je sympathisai immédiatement. Mon amie ayant ensuite épousé le sculpteur grec Takis, les nouvelles de Lebel diminuèrent, nous nous perdîmes de vue. Mais j'ai continué à suivre de loin ses activités artistiques et politiques.

Florian Eitel

À bas les monuments ! Vive les lieux de mémoire de l'anarchisme ! Ébauche d'une typologie des lieux de mémoire de l'anarchisme en Suisse ¹

[...] L'appropriation par les dadaïstes du XXI^e siècle de la tombe et ainsi de la figure de Bakounine fait suite à une longue tradition du monde des artistes inspirés par l'anarchisme. Tradition qui démarra avec les bohèmes parisiens au tournant du siècle. Tradition reprise par Harald Szeemann dans son exposition sur le Monte Verità en 1978 ou par l'artiste Jean Tinguely, qui voyait dans des anarchistes comme Pierre-Joseph Proudhon, Max Stirner ou Bakounine des inspireurs de sa pensée.² Dans ce contexte il n'est pas surprenant que les deux dernières expositions sur l'anarchisme en Suisse aient eu lieu dans des musées d'art et littéraires.³ S'il est vrai que personne n'a le droit d'empêcher un groupe social d'établir une relation avec un groupe ou personnage historique, l'appropriation de l'anarchisme et surtout de la figure de Bakounine par

1. Extraits d'un article paru dans les *Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier*, n° 33, 2017 (parution juin 2017)

2. Michel Conil Lacoste, « Dreissig Philosophen aus Schrott. Die paradoxe Huldigung Tinguelys an seine geistigen Väter », Galerie Schmela (éd.), *Jean Tinguely. Die Philosophen und andere Schreckgespenster*, Düsseldorf, 1989, non pag. Selon l'auteur, Tinguely lut beaucoup Proudhon, Stirner et Bakounine et fréquenta à Bâle le groupe autour de l'anarchiste Heiner Koechlin. Dans ce catalogue se trouve aussi une machine de Tinguely dédiée à Proudhon.

3. Voir les catalogues Museo d'arte Mendrisio (éd.), *Addio Lugano bella. Anarchia fra storia e arte. Da Bakunin al Monte Verità, da Courbet ai dada*, Mendrisio, 2015 ; Annette Amberg / Philip Sippel, *Anarchie ! Fakten und Fiktionen*, Zurich, Strauhof, 2016.

le milieu artistique amène à des problèmes historiographiques. La relation construite entre artistes et personnages historiques est souvent très éclectique et se caractérise par un manque de savoir historique. L'attitude du Cabaret Voltaire envers la tombe de Bakounine en est un bon exemple. L'épigramme (« *Wer nicht das Unmögliche wagt, wird das Mögliche niemals erreichen* »⁴) ne fait aucune référence directe à l'anarchisme, mais d'une façon générale à l'utopie dans la vie de Bakounine. Or, cette notion n'était pas partagée par les anarchistes de l'époque. Ceux-ci se voyaient tout au contraire comme des révolutionnaires qui se basaient sur la science et donc sur la réalité.⁵ La source de la prétendue corrélation entre utopie et anarchisme doit être cherchée chez Engels et Marx. Ceux-ci cherchent à discréditer leurs concurrents anarchistes en les qualifiant d'utopiques, c'est-à-dire non-scientifiques comme la pensée de Marx/Engels, et ainsi les ramènent à ce qu'ils intitulent « socialisme utopique », comme le fouriérisme, etc.

Le Cabaret Voltaire démontra aussi dans le choix de la langue de l'épigramme un manque de sensibilité envers le personnage historique. L'allemand est bien la langue de Goethe et du Cabaret Voltaire, mais celle de Bakounine ! Bakounine fit ses études à Berlin et ses premiers essais révolutionnaires à Dresde, pourtant l'allemand ne fut jamais sa langue. Il privilégia à côté du russe le français. L'allemand fut plutôt la langue de Marx, celle dans laquelle il écrivit ses pamphlets contre l'anarchisme. Cela démontre que l'épigramme sur la tombe de Bakounine est plus cohérente avec la culture du Cabaret Voltaire de Zurich et de leur imaginaire de Bakounine qu'avec celle du personnage historique réel.

Dans les nouvelles pratiques culturelles qui se déroulent sur la tombe de Bakounine on peut aussi constater un manque de sensibilité historique. Le Cabaret Voltaire la visite chaque année avec les neuf autres « *Ritter des Grabes Bakunins* » à l'occasion de l'anniversaire de Bakounine, en 2014 avec du champagne.⁶ La bouteille de vodka, posée derrière la pierre tom-

4. « Qui n'ose pas l'impossible n'obtiendra jamais le possible. »

5. Les anarchistes de la première génération se voient comme des scientifiques sociaux qui dans la tradition d'Auguste Comte tiraient leur loi sociale de l'analyse de la société. Sur cet aspect, voir ma thèse (non publiée), « *Vive la Commune libre universelle !* ». *Anarchismus und Globalisierung im Tal von Saint-Imier in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Fribourg, 2015, pp. 480-496.

6. « Chevaliers de la tombe de Bakounine ». Adrian Notz, courriel à Florian Eitel, 12.9.2016.

bale⁷ et qui est même mentionnée dans le guide du cimetière⁸, entre dans la même logique de transfiguration de l'anarchiste dans d'autres milieux et pratiques culturelles.

Malgré cette appropriation de la tombe de Bakounine par le milieu artistique, celle-ci reste un lieu de mémoire anarchiste et donc un but de visite. La visite d'une tombe d'une figure identitaire par un militant est en général un acte individuel et discret. Font exception les commémorations collectives lors des anniversaires de la mort de Bakounine.⁹ Nous n'avons aucun chiffre exact sur la fréquentation de la tombe de Bakounine par des anarchistes, mais selon le directeur du cimetière Thomas Hug elle est sporadiquement visitée par des gens, même de l'étranger, «barbus aux chevaux longs qui vivent la pensée de Bakounine».¹⁰ Pour des anarchistes l'effet de la visite de la tombe est qualitativement différent que pour un non anarchiste ou quelqu'un de peu familier avec la vie et la pensée du mort. Plus le visiteur se sent proche du personnage enterré, plus grand doit être l'effet de voir la tombe. Max Nettleau, anarchiste, historien de l'anarchisme et biographe de Bakounine, fut un des visiteurs le plus fortement lié à Bakounine. Dans une lettre à Fritz Brupbacher, il témoigna de ces émotions lors de la visite du *Bremgartenfriedhof* au moment où l'on exhumait le cadavre et ouvrait le sarcophage pour déplacer les dépouilles mortelles. Nous avons là une des rares sources qui donnent une image intime des émotions, sinon des visions, qui peuvent être déclenchées par un lieu de mémoire :

7. Vérifié et documenté par l'auteur le 12.8.2016.

8. Stadtgrün Bern (éd.), *Der Bremgartenfriedhof. Ein Spaziergang mit Geschichten*, Berne, 2015, non pag., station 24.

9. Dans les sources on trouve la trace d'une visite en 1926, où l'anarchiste italien Armando Borghi, déjà mentionné, tint un discours. Voir sa notice dans le *Cantiere biografico degli anarchici In Svizzera (CBACH)* (www.anarca-bolo.ch). En 1956 s'assemblèrent une cinquantaine d'anarchistes qui tinrent des discours en français, allemand, italien et anglais. Voir Gianpiero Bottinelli, *Louis Bertoni*, Genève/Paris, entremonde, 2012, pp.146-147. Plusieurs discours historiques furent prononcés lors d'une célébration par une cinquantaine d'anarchistes en 2001. Voir pour des discours et des images [Marianne Enckell], « Manet Immota Fides », *Bulletin du Centre international de recherches sur l'anarchisme (CIRA)*, n° 58, 2002, pp. 9-11, 14.

10. Michael Bolliger, « „Weg mit dem Staat“ - zum 200. Geburtstag von Michail Bakounin », *Zeitblende* (Radio SRF 4 News), 31.5.2014, Min. 2.25-2.53. (<http://www.srf.ch/sendungen/zeitblende/weg-mit-dem-staat-zum-200-geburtstag-von-michail-bakounin>), consulté 27.10.2016.

Neulich habe ich ihn selbst gesehen : die Berner haben nichts zu tun als schon wieder den Friedhof umzuwandeln, die Gebeine herumzutragen und da ist er wieder gewandert und man hat ihn im offenen Sarg photographiert – und ich sage Ihnen : sein Schädel, das ist er selbst und er schaut einem an, wie er gelebt haben mag und er liegt stolz und ungebroschen da und denkt, dass er an dieser Welt, solange sie so ist, nichts verloren hat. [...] Ich sage nur : *c'est bien lui* und *il est toujours là* [...].¹¹

[...]

Le lieu historique : lieu de mémoire anarchiste privilégié avec potentiel touristique et économique

Les lieux historiques, c'est-à-dire les endroits où des événements marquant l'histoire de l'anarchisme ont eu lieu, prennent une place privilégiée dans le paysage mémoriel des anarchistes. On y peut trouver des cafés, salles de réunions ou congrès, habitations d'anarchistes célèbres ou des places qui furent le théâtre de grèves ou de répression de l'État. En Suisse entrent dans ce type de lieux de mémoire par exemple l'ancien Café de la Poste du Locle, local de réunion de la section locale de la Première Internationale et site de la première conférence de Bakounine au Jura en 1869 ;¹² l'Hôtel de la Balance à Sonvilier où se fonda la Fédération jurassienne en 1871 ; la villa Baronata à Minusio, séjour de Bakounine où se rencontraient des anarchistes italiens ; ou, pour donner un exemple

11. Lettre de Max Nettlau à Fritz Brupbacher, Vienne, 12.11.1934 (IISG, Fritz Brupbacher Papers, 261), citée selon *Bulletin du CIRA*, n° 58, 2002, p 11. « Récemment je l'ai vu moi-même : les Bernois n'ont rien d'autre à faire que transformer de nouveau le cimetière, trimbaler les ossements, et là il a fait de nouveau une balade et on l'a photographié dans son cercueil ouvert – et je vous le dis : Son crâne, c'est lui-même et il regarde comment on a vécu et il est là fier et intact et pense que il n'a rien perdu dans ce monde aussi longtemps qu'il reste tel. [...] Je vous dis juste : c'est bien lui et il est toujours là [...]. »

12. Une plaque commémorative fut posée en 2014 par la ville « dans le cadre de la valorisation du patrimoine de la Mère commune et du bicentenaire de la naissance de Michel Bakounine ». La plaque faisait suite à une motion de Leonelo Zaquini (POP). Voir Ville du Locle, *Plaque commémorative „Michel Bakounine “*. *Communiqué de presse* du 6.10.2014 (en ligne, consulté le 28.10.2016). Remarquons que la plaque ne tient pas compte de la chronologie dans la pensée de Bakounine. Elle parle d'une « conférence sur l'anarchisme » donnée par Bakounine en février 1869, or on ne peut pas encore parler d'anarchisme en 1869.

plus récent, la librairie d'occasion de l'anarchiste Heiner Koechlin à Bâle, endroit de rencontre libertaire et d'opposition antifranquiste.¹³

Dans la topographie des lieux historiques de l'anarchisme en Suisse, Saint-Imier prend le premier rang. Le village du Jura Bernois est bien ancré dans la mémoire collective des anarchistes en Suisse et ailleurs. Dû au congrès antiautoritaire de 1872 Saint-Imier est souvent vu comme lieu de naissance de l'anarchisme. Image tout à fait construite, mais qui entre parfaitement dans la logique des lieux de mémoire. L'importance de Saint-Imier dans le milieu anarchiste se laisse déduire des meetings internationaux à l'occasion des anniversaires du congrès de Saint-Imier en 1922, 1972 et 2012. Ces pèlerinages laïques périodiques sont seulement compréhensibles dans la logique de lieux historiques comme lieux de mémoire. Le site historique a la capacité de donner un accès unique et authentique à l'histoire et ainsi aux sources de la propre identité politique.

Afin que ce mécanisme fonctionne, il faut ainsi en premier lieu qu'un travail de médiation des connaisseurs de l'histoire sur place soit mené. En deuxième lieu la conservation de témoins de l'époque est fondamentale. L'ancien Hôtel de Ville de Saint-Imier connu aussi sous le nom d'Hôtel Central, lieu du congrès, revêt cette fonction. Les rencontres commémoratives, comme celle de 2012 avec des centaines de participants de tous les continents, n'auraient pas eu le même impact si ce bâtiment historique avait disparu, chose qui faillit arriver. Saint-Imier souffrait depuis les années 1970 d'une crise économique et d'un grand dépeuplement, de sorte que le bâtiment resta vide pendant des années et se résigna à son sort. Une action culturelle nommée *Printemps 08* fut lancée pour éviter que l'Hôtel Central ne disparaisse. Le point culminant de celle-ci fut une performance de l'artiste renommé Gerry Hofstetter qui projeta des images en lien avec l'anarchisme sur la façade du bâtiment vide. Hofstetter redonna ainsi vie au bâtiment et le récupéra comme lieu de mémoire historique digne de conservation, comme envisagé par le comité d'organisation de *Printemps 08* qui se donna comme but : « Nous ne laissons pas disparaître ce témoin de notre histoire ! ».¹⁴ Action réussie, l'ancienne Maison de Ville a été restaurée à la suite et n'est plus en danger de disparaître.

13. Voir Franziska Schürch / Isabel Koellreuter, *Heiner Koechlin 1918-1996 : Portrait eines Basler Anarchisten*, Basel, Reinhardt, 2013, pp. 162-179

14. « Un concert lumineux », DVD *Printemps 08*.

On peut s'interroger : quel lieu de mémoire a t-il été sauvegardé à Saint-Imier au printemps 2008, et dans quel but ? Printemps de l'anarchisme, de la fierté locale ou de l'économie locale ? La composition du comité d'organisation de *Printemps 08* nous donne une piste. Les acteurs culturels, la ville, mais aussi des commerçants, banques, assurances et le Club Kiwanis, qui faisaient partie du comité, parlèrent d'un bâtiment comme « témoin de notre histoire ». Cela veut-il dire que l'anarchisme fait partie désormais de la mémoire collective de Saint-Imier, incluant acteurs économiques et partis bourgeois ? Fait-il donc partie de l'identité collective de tous les habitants de Saint-Imier ? A-t-il eu cette grande portée au XXI^e siècle qu'il essaya sans succès d'atteindre au XIX^e ? Le bilan de l'action *Printemps 08* doit être vu par les anarchistes comme très mitigé. D'une part, « leur » témoin si important pour la pérennité du lieu de mémoire Saint-Imier a été sauvé par la communauté locale. D'autre part les anarchistes ont perdu le monopole d'interprétation sur celui-ci. C'est indiscutable qu'avec l'action et la performance de Hofstetter des centaines d'habitants sont entrés en contact pour la première fois de leur vie avec l'anarchisme. En même temps l'artiste leur a transmis une image très « diluée » de l'anarchisme en mêlant portraits d'anarchistes et gravures propagandistes du tournant du siècle avec des illustrations purement artistiques ou même avec le drapeau suisse. Hofstetter transforma l'acte de récupération de la mémoire sur l'anarchisme en un événement d'amusement apolitique. Il donna à l'anarchisme une grande portée en le domestiquant.

Le risque d'une telle récupération de l'histoire de l'anarchisme faites par des non anarchistes, c'est l'usage de l'anarchisme dans un sens apolitique ou même contraire à ses principes. L'utilisation de l'anarchisme à Saint-Imier aujourd'hui en est emblématique. Le centre de recherche et de documentation du Jura bernois Mémoires d'Ici par exemple créa en 2006 un itinéraire touristique à travers Saint-Imier avec plusieurs stations dédiées à l'anarchisme.¹⁵ Cette initiative a donné un correctif bienvenu à la mémoire historique collective jusque-là centrée uniquement sur les patrons de l'industrie horlogère et les politiciens influents des rangs des

15. Des brochures en français, allemand et anglais qui reproduisent les textes des stations sur les lieux de mémoire ont été publiées : Mémoires d'ici, *Itinéraires imériens. Energie horlogères*, Saint-Imier, 2006 ; Mémoires d'ici, *Saint-Imier à pied*, Saint-Imier, 2013.

radicaux.¹⁶ L'initiative de Mémoires d'Ici correspond sans doute à une revalorisation de l'anarchisme. En même temps nous pouvons constater là une certaine muséalisation d'une pensée ou d'un mouvement politique. D'un anarchisme muséalisé et folklorisé l'État n'a plus rien à craindre, au contraire l'anarchisme peut aider au développement du tissu économique régional. Cette instrumentalisation ressort d'un dépliant de la promotion économique imérienne de 2016 qui fait de la publicité pour la troisième étape d'un parc technologique.¹⁷ Celui-ci est à l'heure actuelle en construction à la place d'un lieu de mémoire disparu, le Restaurant de la Clef, endroit de rencontre des anarchistes au temps de la Fédération jurassienne. Le témoin en pierre fut démoli en 1996 par l'armée mais les promoteurs et autorités politiques semblent vouloir transmettre le souvenir anarchiste dans le parc technologique en parlant d'un endroit « d'ouverture », de « révolution » et de « nouveaux horizons ». C'est à cette apparente essence de l'anarchisme que rendit visite le Conseil Fédéral le 6 juillet 2016, lors de son excursion annuelle qui l'a amené à la Clef.¹⁸

16. Témoignage de cette mémoire historique les deux bustes d'Ernest Francillon, fondateur de l'usine de montres Longines en 1867, et Pierre Jolissaint, politicien radical influent (conseiller d'État et national) et directeur de sociétés de chemin de fer.

17. Mémoire d'Ici, « La Clef, symbole d'ouverture », Commune de Saint-Imier / Chambre d'économie publique du Jura Bernois (éd.), *La Clef vous ouvre ses portes*, Saint-Imier, 2016.

18. Voir images et vidéos du Conseil fédéral à la Clef sur « Le Conseil fédéral à St-Imier », Radio Fréquence Jura (RFJ), online (7.7.2016) : <http://www.rfj.ch/rfj/Actualite/Region/20160707-Le-Conseil-federal-a-St-Imier.html>, consulté le 28.10.2016.

Nicole Crestou

*À terre perdue*¹

Depuis six ans, je laisse mes sculptures en terre crue se détruire pendant le temps d'exposition. Je crée donc des sculptures sans produire d'objets commercialisables. Au départ, il ne s'est pas agi pour moi de refuser d'entrer dans le marché de l'art, mais plutôt – entre autres – de mettre en évidence mon impossibilité à vivre de mon travail plastique. Ma démarche s'est, peut-être, instaurée sur le simple constat ; puisque je ne vends rien, pourquoi continuer à proposer des objets à la vente. Pourquoi ne pas montrer ouvertement ce que souvent les artistes cachent, la nécessité d'un autre métier ? D'ailleurs depuis que le marché de l'art s'est considérablement médiatisé, j'ai entendu cette réflexion devant mon travail : « Elle ne peut pas vivre de son art, elle n'est pas une véritable artiste. »

Si l'on considère qu'il n'existe que deux circuits de monstration, le culturel et le marchand, force est de constater que le second est le plus efficace et le principal système de reconnaissance.

Les artistes qui pratiquent l'art éphémère ou le *land art* créent aussi des produits de remplacement de l'œuvre qui trouvent leur place en galerie. Dans ma démarche, les avantages matériels et financiers sont considérables : plus de cuissons coûteuses, moins d'achat de terre puisque je peux la récupérer et la réutiliser, enfin plus de problème de stockage. Les œuvres entassées dans un coin de l'atelier, celles que l'on n'ose plus montrer parce que la pratique a évolué tellement, ont-elles plus d'intérêt, plus de sens que des œuvres disparues ? Ne sont-elles pas en attente de

1. Article paru dans *Art et Anarchie*, actes du colloque *Les dix ans de Radio Libertaire*, Paris, mai 1991, Coéditions Via Valeriano/La Vache folle, 1993.

leur propre disparition ? Les œuvres d'art ne me semblent pas éternelles ; elles doivent être correctement conservées et restaurées pour résister au temps. L'homme est le premier prédateur de ses créations. Combien de noms d'artistes du XVIII^e siècle sont arrivés jusqu'à nous, alors qu'ils furent plus de trois mille à vivre de leur art ! Inversement, le système marchand peut donner une notoriété posthume à des artistes qui, de leur vivant, ont très peu vendu.

Une de mes motivations est de montrer mon travail, donc de pouvoir exposer et, nécessairement, d'être un minimum connue afin d'être invitée.

Il semble difficile de vivre de son art s'il ne se matérialise pas, mais il est sans doute possible d'obtenir une reconnaissance sans qu'aucune œuvre ne perdure ; certains artistes conceptuels ont su le montrer, il faut alors que la mémoire de l'acte ou de l'œuvre soit quelque part écrite.

Un des buts de mon travail serait de montrer que la «valeur» de l'art est ailleurs que dans sa valeur marchande.

Si ma démarche est restée constante – projet en fonction d'un espace, réalisation à l'atelier, installation, avec une mise en scène destructrice en intérieur et, enfin, observation de l'anéantissement – elle n'en est pas pour autant figée dans la partie qui m'intéresse le plus, c'est-à-dire ma propre introspection. Mon rapport à l'abandon a évolué.

Deux raisons rendaient possible, vivable, cette démarche. D'une part, la croyance en mon savoir manuel, et ma capacité de pouvoir refaire, d'autre part, la richesse des images créées pendant le temps de destruction avec cette possibilité de les enregistrer, d'en garder une trace.

En fait, il s'est révélé que je ne refaisais jamais deux fois la même sculpture. Ce qui a existé est véritablement perdu pour toujours. Quant à l'enregistrement sauvegarde, seul témoin qui m'est apparu nécessaire pour montrer mon travail, lorsque j'étais seule spectatrice, il a lui aussi disparu. Les films, les négatifs se sont abîmés ou perdus. L'image ne remplace pas la sculpture.

En exposant directement les destructions de mes sculptures, j'ai arrêté la photographie systématique et régulière. Je ne pouvais me rendre facilement dans les lieux d'exposition et la destruction étant montrée une fois, il n'y avait pas de raison qu'elle le soit une seconde en images.

Je considère que mon travail artistique est bien le moment de la destruction pendant l'exposition et non des images qui en résulteraient. Je n'ai donc a priori rien à vendre d'autre que les sculptures en leur état en fin d'exposition. Je pense qu'il serait possible de monnayer les éventuels restes puisque certains visiteurs n'hésitent pas à prendre quelques morceaux qu'ils sauvegardent ainsi d'une totale disparition.

De l'abandon des sculptures à la perte totale sans trace photographique, je connais aussi une forme de dépossession par le vol ou par le vol photographique. Je ne me suis jamais opposée à ce que d'autres photographes réalisent leurs propres images. Quand leur lecture devient œuvre, ils me redonnent, d'une certaine manière, mon travail enrichi. L'exposition, l'an passé, à la galerie Pierre-Mane-Vitoux présentait des photographies de mon travail prises par huit photographes.

Mais je gardais le privilège d'être la première à voir et à photographier au début de l'exposition, afin d'avoir un document utile pour présenter mes recherches. J'ai maintenant perdu ce privilège. Les circonstances ont fait que soit la terre a évolué trop vite pour qu'un témoignage fut capté soit d'autres ont été les premiers à photographier. Ainsi je ne possède aucune trace de certaines expositions ; il en existe peut-être ailleurs. Si je me suis habituée à la perte brutale – la photographie ne faisant que rallonger le temps de deuil d'une perte qui de toute façon est matériellement totale – j'ai du aussi m'habituer à la frustration d'images prises par d'autres sans me sentir dépossédée trop rapidement de mon travail.

Ces différents niveaux d'émotion ne sont finalement que question d'habitude, de temps, puisque la séparation d'avec l'œuvre est de toute façon inévitable.

La créativité est pour les quelques talentueux (the gifted few) : le reste d'entre nous, nous sommes obligés de vivre dans les environnements construits par les quelques talentueux. Nous écoutons la musique des quelques talentueux, disposons des inventions et de l'art des quelques talentueux ; et lisons les poèmes, les fantaisies et les pièces de théâtre de quelques talentueux. C'est ce que notre éducation et la culture nous conditionnent à croire, et c'est un mensonge culturellement induit et perpétué. S'appuyant sur ce mensonge, l'élite culturelle dominante nous dit que la planification, la conception et la construction d'une partie de l'environnement est si difficile et si spécifique que seuls "quelques talentueux" – ceux diplômés et aux certificats dans l'urbanisme, l'ingénierie, l'architecture, l'art, l'éducation, la psychologie comportementale et ainsi de suite – peuvent bien résoudre les problèmes environnementaux ! Le résultat est que la grande majorité des gens ne sont pas autorisés (et le pire, c'est qu'ils croient eux-mêmes être compétents) d'expérimenter avec les composantes du bâtiment (du bâtir) et de la construction.¹

1. S. Nicholson (1971), « How not to cheat children: The theory of loose parts », London, *Landscape Architecture*, n° 61, 1971, pp. 30-34.

***L'art se nourrit d'anarchie, et c'est tant mieux.
Et l'anarchie, c'est tout un art.
Mais mangeons-nous tous à la même table ?***

Cette brochure, éditée à l'occasion de la rencontre-discussion du mardi 16 mai 2017 au CIRA Lausanne, regroupe quelques écrits qui traitent d'art et d'anarchie. Il existe une multitude de textes sur le sujet, de courants, de perspectives et de positions variées. Il s'agit ici d'une sélection partielle et non-exhaustive d'écrits, qui ne prétend pas toucher l'ensemble de la thématique mais souhaite plutôt amener des points de départ et des pistes de réflexions pour de futurs échanges.

Groupe de lectures du CIRA, mai 2017

Fernand Pelloutier – *L'art et la révolte*

Ananda Coomaraswamy – *En fait, à quoi sert l'art ?*

Pietro Ferrua – *Intentionnalité, anarchisme et art*

Florian Eitel – *À bas les monuments ! Vive les lieux de mémoire de l'anarchisme ! Ébauche d'une typologie des lieux de mémoire de l'anarchisme en Suisse*

Nicole Crestou – *À terre perdue*

S. Nicholson – *Les quelques talentueux*

