

« Malaise ». Les déplacements d'un mot

Mica Gherghescu



New York Angry Arts Week, *Collage of Indignation*, 1967, détail

Tenter d'établir l'inventaire minutieux des centaines d'artistes qui ont contribué au *Collage of Indignation* installé au Loeb Student Center, à New York en 1967, pendant la Week of the Angry Arts against the War in Vietnam serait déjà un bon exercice de repérage des traces multiples et hétéroclites déposées sur un gigantesque palimpseste de la révolte. Par précaution, ce travail d'archivage devrait tenir à distance toute emphase de radicalité théorique et obligerait à saisir les couches successives des contradictions agitant cette fameuse manifestation hybride, aussi bien dans les choix stylistiques et dans la pluralité des épisodes que dans les engagements politiques très variables. Les émigrés cosmopolites imbus de l'héritage de l'expressionnisme historique continental comme Adja Yunkers ou Richard Lindner côtoyaient alors les grandes figures marquées par leur séjour parisien dans les années 1950 comme Leon Golub ou Nancy Spero, pour rencontrer au sein d'un même clash, grâce au *Collage of indignation*, des Américains plus jeunes ou plus vieux, plus pops ou plus abstraits allant de Rosenquist et Lichtenstein, à Rudolf Baranik, Irving Petlin, Allan D'Arcangelo et Mark di Suvero. Une telle archéologie inciterait en même temps à regarder avec attention la manière dont cette accumulation de créativité est devenue aussi le point de convergence de plusieurs discours critiques, eux-mêmes segmentés au regard de leurs propres ambiguïtés ou tiraillements et que l'on a, aujourd'hui, tendance à escamoter. Ce serait comprendre quelques bizarres contorsions du discours historique et évaluatif où ni la poésie, ni le conservatisme, ni un certain sensualisme du regard n'exclurent nécessairement la prise de position militante, quitte à ce qu'elle se déroulât dans des paradoxes. Ce serait essayer de comprendre des camps esthétiques, idéologiques et avant tout générationnels qui, malgré leur appartenance à des temporalités fort différentes, se retrouvèrent réunis dans l'espace d'une même lutte.

Il ne s'agit pas ici de faire une dissection d'un moment pleinement chargé de significations dans l'histoire des contestations artistiques des années 1960 aux États-Unis. Le travail a déjà été fait ailleurs et en détail, tout en déployant les accroches contextuelles liées au moment brûlant de la guerre du Vietnam, des interventions militaires des États-Unis sur fond de Guerre froide et de toutes les autres protestations collatérales des artistes et des écrivains insurgés au nom de l'affranchissement de l'œuvre d'art, du communautarisme créatif et de la libération de la parole à l'heure du Free Speech Movement ou dans l'activisme étudiant qui s'est à nouveau passionné pour Thoreau¹. Il sera question

1. Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent. Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester, Manchester University Press, 1999. Plus récemment, Julia Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2009.

ici de capter, par une découpe textuelle très localisée, les reflets rétrospectifs d'une écriture de l'histoire de l'art américain et les manières discontinues d'un modèle de pensée français qui ont pu faire intrusion dans cette écriture même. Il sera question d'observer les volutes décrites par un seul mot, inscrit en négatif dans les chroniques artistiques écrites au moment de l'exaltation protestataire des années 1960 et qui témoignait, de par sa propre topique incommode, des difficultés de formuler un discours pertinent capable de contenir à la fois l'objet artistique avec ses spécificités présumées, la conscience politique de l'artiste et sa capacité *effective* d'intervention active dans le cours de l'histoire.

Premier moment. En 1955, en pleine bataille de reconfiguration des hégémonies artistiques, Dore Ashton employait le syntagme de « *French Malaise* » dans un article faisant le point entre la survivante, mais peu convaincante école de Paris et l'émergente, mais énergiquement virile école américaine². La prise de position était, dès le début, nettement située – avec Harold Rosenberg, Dore Ashton a probablement contribué le plus à la légitimation d'une histoire canonique de l'école de New York, profitant directement de son lien étroit avec les membres du Club et d'une écriture littéraire apte à fabriquer une rhétorique des subjectivités créatrices, de l'expansivité des individualités artistiques. Au-delà des zones d'ombre que cette polarisation maintenait déjà sciemment et s'ajoutant aux nombreuses nécrologies de la vieille métropole, la critique d'Ashton était dirigée contre l'inconsistance d'une démarche artistique qui peinait à se détacher de sa rationalité encombrante longtemps perpétuée dans les avatars de l'abstraction et qui s'efforçait, « par un geste désespéré » de redécouvrir une sorte d'expressivité originaire et vitale, mais un vitalisme qui restait déjà, d'une certaine manière, un produit d'importation. Le grand inconfort de l'art et de la critique française après la Deuxième Guerre mondiale, selon Ashton, provenait de l'impossibilité de trouver une théorie juste et une esthétique fiable ; jetant des œillades furtives aux spiritualistes de la côte du Pacifique, les artistes français étaient contraints, par défaut, de se complaire dans l'« auto-justification publique névrotique », dans l'« obscurantisme spasmodique », dans trop d'imagisme, de mysticisme et de poésie :

La vérité est que les batailles de la peinture se déroulent derrière le bouclier du mot. Et, malheureusement, les peintres eux-mêmes appellent de plus en plus au mot pour justifier et mesurer ce que, finalement, ne peut pas être mesuré, ou qui ne devrait pas l'être.

[*The fact is that the painting battles are being fought behind the shield of the word. And, unhappily, the painters themselves resort more and more to the word to justify and measure what after all cannot be measured, or should not.*]

2. Dore Ashton, « The French Malaise. The State of French Polemics », in *Arts & Architecture*, juillet 1955, p. 10-33.

Le malaise français consistait en une incapacité de ces artistes à retrouver leurs mots, réduits à employer des formules de second ordre. Incapables de nommer (c'est-à-dire de bien *légiférer un modèle*), ils faisaient excès de notions creuses, inapplicables.

Pourtant, même sans trop modifier cette lecture antinomique dominante, la virulence d'Ashton savait être sélective : elle ciblait largement l'inflation langagière de souche surréaliste ou ses dérivés dans le genre du baroque terminologique grouillant de Michel Tapié. Elle retenait, néanmoins, comme pensée pivot, l'existentialisme de Sartre qui sera d'ailleurs le noyau conceptuel le plus utilisé dans sa propre construction d'une véritable esthétique existentielle convenable pour une grande partie des peintres américains – de Jackson Pollock à Philip Guston et Robert Motherwell.

La figure de Sartre n'est pas secondaire dans ce contexte ; au contraire, c'est une figure « revenante ». Bien avant Barthes et Derrida, le milieu intellectuel américain récupère d'abord le moment philosophique de l'existentialisme sartrien, mais aussi tout son imaginaire subséquent et sa grande production de critique littéraire. *Existentialisme et Humanisme* avait été traduit en anglais dès 1948 ; les vapeurs de la bohème germanopratinne passaient par cette figure exemplaire du grand philosophe engagé. On murmura le nom de Sartre plus tard sur le campus enflammé de Berkeley en 1966, dans une fusion contre nature entre hermétisme poétique, révolte noire, marxisme et maoïsme. Enfin, au milieu des protestations contre la guerre du Vietnam, on invoquait sa radicalité politique assumée lors de la guerre d'Algérie et la signature du Manifeste des 121.

Deuxième moment. En 1967, Dore Ashton fait partie de cette « *reliable Left* » lucide et active qui conteste l'intervention américaine au Vietnam et qui s'est coagulée autour de l'« Artists and Writers' Protest ». Après un long parcours activiste, avec Golub, Spero, Max Kozloff (autre critique de gauche d'*Artforum*) et d'autres artistes et écrivains militants comme Jack Sonenberg, May Stevens ou George Sugarman, elle sera une des membres du comité d'organisation du *Collage of Indignation*.

Dans un retournement paradoxal des cartes et par une légère tempérance de ses virulences antérieures, Ashton choisit de désigner l'angoisse révoltée qui tourmentait la communauté artistique américaine comme un « malaise », forme d'un trouble profond, d'une inadéquation entre les moyens artistiques devenus superflus et un contexte politique excessif. Blocages, dilemmes éthiques, homogénéisations et censures implicites des institutions culturelles, frayeur, « frayeur anticipée d'être individuellement jugé – tout comme les Allemands qui ignoraient Auschwitz. Frayeur que le temps de l'art pur et de la réflexion, quand l'artiste devait se tenir à l'écart de tout engagement politique, puisse être reconnu comme moralement méprisable : d'où, des déclarations et des actes publics, souvent maladroits, mais soulageants³ ». Une autre impossibilité de nommer cette fois – « nous

3. Dore Ashton, « Malaise », in *Opus international*, n° 1, avril 1967, p. 88-90.

nous sentons tous gênés et peu familiarisés avec le langage de l'outrage». S'il existe une aire sémantique capable de rassembler tous les mots employés pendant les révoltes contre cette guerre qui imprégna d'une manière épidermique toute la société américaine, elle tient de ce mot récurrent, du désordre, de la déroute, de l'inquiétude, de l'agglomération des débris de pensée, de l'embarras et de la protestation. Le *Collage* lui-même se transforma vite en une sorte d'immense dépotoir, *recycle bin*, de l'expressionnisme dégradé, toile de fond pour toute une série d'éruptions poétiques d'inspiration *beat* – situationniste (David Gallatin/Cumberland réemployant le poème de John Milton « On the Late Massacre in the Piedmont »), de performances et d'événements ou d'un imaginaire *pop* vite sapé par les autres interventions qui le détournaient, comme si les techniques mixtes étaient le seul moyen convenable de rejoindre et d'exprimer la politique, ce qui restait de l'art et de la propagande.

C'est à ce moment précis que la référence sartrienne intervient de nouveau, faisant appel à un épisode très connoté de l'histoire française récente comme modèle d'engagement intellectuel: « Rien de déterminant sur le plan philosophique – pense Ashton – comparable à l'apologie par Sartre des peintures abstraites engagées de Lapoujade, n'a jailli des États-Unis. Pour une majorité culturelle, la guerre du Vietnam qui rappelle la guerre des Français en Indochine et en Algérie a anéanti l'attitude confortable de l'«art pour l'art», mais n'a pas encore engendré d'élégantes raisons d'être⁴. » Bien que les conditions historiques, les motivations et les enjeux politiques fussent très différents, l'analogie entre les campagnes militaires françaises menées pendant le processus de décolonisation et les nouvelles formes de néocolonialisme masquées par la Guerre froide entre l'impérialisme américain et l'alliance sino-soviétique, permettait à Ashton de rapatrier sur le terrain de l'art le thème de l'écriture engagée et « responsable » à un moment où la déroute des critères faisait s'écrouler l'édifice du formalisme et de l'autonomie de l'objet d'art omniprésent dans la critique d'art. À un moment aussi où l'inconfort et les mots maladroits marquaient la critique d'art, elle-même tiraillée entre le jargon exclusif d'*Artforum* et le langage plus accessible des journaux comme *The Nation*⁵.

Sartre avait écrit « Le Peintre sans privilèges » en guise d'introduction pour l'exposition de Robert Lapoujade à la galerie Pierre Domec à Paris en mars 1961⁶. Très loin de la rhétorique radicale des tracts surréalistes anticoloniaux de 1947, il avait écrit ce texte dans le contexte d'une succession très tendue d'événements en pleine guerre d'Algérie – il avait signé en septembre 1960 la « Déclaration sur le droit d'insoumission dans la guerre d'Algérie », geste qui avait entraîné immédiatement la saisie des *Temps modernes*; un mois après, le 27 octobre, les intellectuels, les ouvriers et les étudiants se réunissaient à la salle de la Mutualité pour protester contre les tortures, tout en ayant imprimé le spectre des témoignages de

4. *Ibid.*

5. Frascina examine avec beaucoup d'acuité dans son ouvrage (*op. cit.*) le cas de Max Kozloff, par exemple.

6. Catalogue d'exposition, préface de Jean-Paul Sartre, *Lapoujade. Peintures sur le thème des émeutes. Triptyque sur la torture. Hiroshima*, Paris, Galerie Pierre Domec, 1961.

malaise

Dore Ashton

Rien de déterminant sur le plan philosophique comparable à l'apologie par Sartre des peintures abstraites engagées de Lapoujade, n'a jailli des États-Unis. Pour une majorité culturelle, la guerre du Vietnam qui rappelle la guerre des Français en Indochine et en Algérie, a anéanti l'attitude confortable de « l'art pour l'art », mais n'a pas encore engendré d'élégantes raisons d'être.

La petite angloise engendrée par la guerre et la complexité individuelle qu'elle entraîne ont fait naître un certain trouble. De nombreux artistes se sont trouvés dans l'impossibilité de se concentrer, et créer « en paix ». Les enfants brûlés sont des spectres omniprésents, détruisant la volonté de travailler. Etant donné ce malaise, de nombreuses discussions et réunions disparates ont eu lieu, n'exprimant pas tant le même point de vue philosophique qu'une réaction pavlovienne. La frayeur : frayeur anticipée d'être individuellement jugé



Malaise

— tout comme les Allemands qui ignoraient Auschwitz, Frayeur que le temps de l'art pur et de la réflexion, quand l'artiste devait se tenir à l'écart de tout engagement politique, puisse être reconstruit, puisse être reconstruit : d'ou, des déclarations et des actes publics, souvent maladroits, mais soulageants. Il se peut du reste que la peur d'être reconnu coupable des atrocités vietnamiennes ne soit que l'une des causes du malaise croissant. Il y a aussi, plus diffus, la crainte

en Amérique, ont été inévitablement neutralisés par les « institutions culturelles ». A l'heure actuelle, les artistes se demandent si l'intérêt évident que la presse et la télévision leur témoignent, n'entraînera pas l'anéantissement de l'art le plus radical de toute l'histoire. Il en est peu pour croire que la société technologique leur rendra quoi que ce soit, ou même qu'elle prendra en considération ce que proclame l'artiste. L'art bien plutôt est commodément absorbé par la société qui ne reconnaît que les valeurs « réelles ».



Malaise

guerre. Des isolés font aussi de timides apparitions publiques en signe de protestation. Le peintre Irving Kriesberg, par exemple, a peint une quasi abstraction de plusieurs mètres. « Escalade », qui a commencé, précise-t-il, de « façon hasardeuse ». Mais alors « virent des vagues de dureté et d'amertume, des images que je ne pus épurer. L'hallucination tourna à l'ironie — les suites furent inexorables. Si un artiste se découvre en train de pleurer, pourquoi devrait-il se calmer ? » Kriesberg conclut avec un exposé que je « devrais » considérer comme propre à l'artiste américain qui a essayé de séloigner de la politique depuis les années trente. Pour s'excuser, il écrit : « De toute façon, c'est un tableau, et non pas de la propagande. La doctrine. Mais il était temps de le faire. Il aurait dû être là depuis longtemps. »

Adja Yunkers a peint un très grand panneau à l'université de Syracuse avec un épigraphe de Tacite : « Ils ont fait un désert et l'ont appelé la Paix. » Le panneau de Yunkers, symbolisant la



Malaise

destruction de la culture bouddhiste, est une expression abstraite qui jusqu'à présent n'a été honorée par la visite d'aucun J.-P. Sartre. Nous nous sentions tous gênés et peu familiarisés avec le langage de l'outrage.

Des institutions de franchises révoit se font jour dans les travaux de nombreux artistes (Rauschenberg, Fahlsström, Indiana Lindner, et même Warhol) ; mais la majorité des peintres régnent encore à mettre son langage personnel au service de la propagande ; peu importe l'urgence de la cause. Il en a du moins résulté certains échanges entre différents milieux. Des artistes peu disposés à peindre des « messages » se sont joints aux réalisateurs de films, aux musiciens de jazz, aux mimes et aux poètes.

La première manifestation dans une tradition Malakowski a eu lieu récemment dans les rues de New York. Allen d'Arangelo, connu pour ses images presque abstraites et très violemment structurées de solitaires autoroutes américaines, prépara un cortège qui fut une violente caricature politique, ne laissant aucun doute sur sa désappro-



Armes. Ecole de Nice

bation de la guerre de Johnson. Muni de haut-parleurs, le cortège traversa les rues de New York avec une troupe de comédiens, de mimes et de poètes. Au coin de certaines rues (pour lesquelles des permis de police étaient exigés), le char se rangeait et de jeunes poètes se mettaient à lire gravement. Eux aussi, rapidement affirmant leur innocence politique, ils tenaient à se dissocier de tout engagement politique et communiste. Mais ils déclamaient avec ferveur. David Gallatin, un poète issu du Tennessee, lut gravement le poème « réactionnaire » de John Milton (1685). « On the Late Massacre in the Piedmont », dans lequel Milton demande à Dieu de venger nos saints assassinés et de punir ceux qui « précipitent mère et enfant du haut des rochers ». D'autres récitèrent leurs propres œuvres, pleines d'indignation innocente et d'enfants brûlés ou mutilés. Un poète avait même déterré un texte de Basho sur l'oppression du Viet-Nam.

Je pense que les poètes eux-mêmes furent surpris par la joie que cette lecture publique leur apporta. Malakow-



Filippo - 1955

Djamila Bouhired et d'Henri Alleg publiés à la fin des années 1950. Lapoujade lui-même faisait partie de ces quelques artistes – signataires du *Manifeste des 121* (avec Adrien Dax, Claude Viseur, Edouard Pignon, André Masson, Ylipe, Jean Thiercelin et Jean-Claude Silbermann), poussant son engagement pour l'Algérie indépendante jusqu'à son implication directe dans le réseau Jeanson.

L'argument de Sartre qu'Ashton retenait se construisait justement dans l'évaluation des conditions de la représentation devenues incapables à la fois de saisir et de restituer les images du conflit; le texte de Sartre était une critique de la représentation et de l'imitation figurative au nom d'une redécouverte de la figurabilité abstraite, seul endroit où la « présence du temps » pouvait s'incarner. C'est par une analyse du médium que la peinture aurait pu devenir « communication ». La matière picturale désintégrée, dissolue, informe et son ordonnancement dans l'espace de la toile équivalent pour lui, par métonymie, aux foudres, mais aussi à la torture. Grand processus de signification, c'est la peinture, par tout le travail pictural qui la sous-tend et à travers tous les signifiants qu'on y affecte et qui ne sont plus simplement décoratifs, qui *subit*, qui *éprouve* le sens; c'est la peinture qui devient incarnation sanglante du sens. Par les procédés inhérents du peintre, l'histoire pourra faire présence – « Les réactions internes d'un rassemblement ne sont pas données à la vue: elles investissent, on les éprouve et, pour finir, on s'aperçoit qu'on les fait. » Sartre était pris lui-même dans le vertige des subtilités de la métaphore. Le long excursus sur les virtualités de l'image abstraite (comme la peinture de Lapoujade d'ailleurs le montrait pleinement en se revendiquant de ce même expressionnisme lyrique et abstrait que la critique américaine aurait auparavant vilipendé) était un « pré-texte » nécessaire pour l'insertion d'une « bombe » textuelle au sein de cet éloge de la peinture:

Personne ne peut parler des Français aux Français sans leur parler des Algériens torturés; c'est notre visage; regardons-le comme il est; après, nous déciderons de le conserver ou de l'opérer. [...] la Beauté ne cache pas. Elle montre. Le tableau ne fera rien voir. Il laissera l'horreur descendre en lui, mais seulement s'il est beau; cela veut dire: s'il est organisé de la manière la plus complexe et la plus riche. [...] qu'on resserre et regroupe ce concert de stries, ces couleurs si belles et pourtant sinistres, c'est la seule manière de faire éprouver le sens de ce que fut pour Alleg et Djamila leur martyre⁷.

Sauf que, les rues new-yorkaises des années 1966-1967 n'étaient pas prêtes à se revêtir de Beauté. Elle aurait été incompatible. Elle était déjà incompatible avec l'écriture sur l'art. Et c'est là où le texte d'Ashton bat en retrait en restant descriptif, en faisant l'inventaire des abstractions de Kriesberg et Yunkers, en énumérant Rauschenberg, Indiana, Fahlström et Warhol. C'est un retrait ambigu aussi pour lequel « le langage des années 1940 et 1950, le langage de la "Folie" n'a plus cours⁸... » et qui peine à concevoir un langage de propagande. Tout en maniant la

7. *Ibid.*

8. Dore Ashton, *op. cit.*

logique de la monstration, on exhibait quelques loques de peinture, scarifiées par les signatures superposées et hétéroclites. Comme l'avait bien saisi Golub, c'était le laid qui, par accumulation, gagnait une qualité d'urgence. Il mettait en péril le « métier » par ce rassemblement cacophonique de pratiques multiples; il mettait en péril les « formes », retrouvées à mi-chemin entre la tradition muraliste américaine des années 1930, les grandes compositions humanistes, humanitaires et pacificatrices qui abondaient dans les organismes travaillant pour la fraternité entre les peuples (comme la fresque de Per Krohg pour les Nations Unies, par exemple) et les formules plus improvisées et parfois plus agissantes des ateliers de graphisme populaire, directement issues de la contestation politique.

Les artistes signaient, par le gaspillage excessif de ressources « artistiques », leur inapplicabilité, leur désaffectation. Par le changement continu des formes, ils essayaient d'éviter une esthétisation de la protestation. L'indignation et l'inconfort logeaient à la fois dans une réaction immédiate, viscérale, contre le moment historique, mais aussi dans le constat aigu du dépérissement de l'« Art » une fois prédiqué sur le terrain de la morale. À l'autre extrémité des choix et des discours, il ne leur restait que la guérilla des mots.

Double page suivante
Rudolph Baranik,
« The Angriest Voice »,
Win Magazine
(publié par le New York
Workshop In Nonviolence),
vol. 3, n° 5, 10 mars 1967