

## **Avant-gardes artistiques / avant-gardes politiques dans les années 1960 et 1970 : un parallèle en question**

Jeudi 6 et vendredi 7 mai 2010  
Institut national d'Histoire de l'Art (INHA)  
2, rue Vivienne 75002 Paris – salle Giorgio Vasari

Sous la responsabilité de Malika Combes, Igor Contreras, Perin Emel Yavuz,  
et en collaboration avec Esteban Buch

Les années soixante et soixante-dix voient se développer un art de la contemporanéité qui fait interagir l'œuvre d'imagination et l'intelligibilité de la société, souvent dans des actions collectives et interdisciplinaires. Ainsi, un parallèle semble s'établir entre les nouvelles manières d'intervenir dans le champ artistique et celles qui, dans le champ du pouvoir, s'inscrivent en dehors des voies de la politique classique. Les mouvements de contestation en faveur d'un nouvel équilibre mondial et sociétal (lutte pour les droits civiques aux États-Unis, mouvement de 1968, montée du féminisme, etc.) apparaissent comme le pendant politique de l'éclatement des catégories et des pratiques artistiques, et inversement. Ils inscrivent la perception de ces années-là comme celles d'une marche commune de l'avant-garde artistique et de l'avant-garde politique, avant que ce phénomène ne s'essouffle, laissant place à une conception postmoderne.

Il apparaît cependant que la viabilité du parallèle avant-gardes artistiques / avant-gardes politiques dépende de l'investissement de l'œuvre d'art par une fonction critique. Loin d'une conception simpliste de la modernité selon laquelle le seul fait de quitter le régime mimétique de l'art est politique en ce que cela entraîne une rupture dans l'organisation et dans les hiérarchies sociales, des artistes vont proposer eux-mêmes ou s'associer à un programme afin de donner une dimension politique à leurs productions. L'avant-garde artistique développe ainsi son projet esthétique au moyen de nouvelles formes (performance, situation, déconstruction du récit, dissolution des frontières entre l'art et la vie, pratiques documentaires, peinture critique, etc.). Ce développement formel est-il néanmoins toujours lié à des aspects proprement politiques ?

Ce colloque propose donc d'approcher et de dégager les enjeux esthétiques, sociaux et politiques d'un tel parallèle autour de ce moment historique marqué par des événements politiques et des transformations socio-culturelles. Nous nous poserons, par exemple, les questions suivantes : Quels sont les discours et les pratiques qui incarnent ce parallèle ? Quelle en fut la réception ? Quels effets la contestation et le militantisme politiques produisent-ils sur les formes artistiques ? Existe-t-il des formes d'action politique elles-mêmes influencées par l'avant-garde artistique ?

L'étude de cas précis, issus de toutes les formes artistiques et dans des contextes nationaux différents, sera également le moyen d'aborder des questions théoriques qui se trouvent au cœur du débat épistémologique concernant l'autonomie de l'art et l'ancrage social de l'œuvre artistique.

# Programme

## Jeudi 6 mai 2010

14h : Accueil des participants et du public

### I. Activation : politique de la forme

Modérateur : Igor Contreras

14h30 : Sylvain Dreyer : *Prolétaires et créateurs : renaissance de l'avant-garde en milieu ouvrier*

15h10 : Elvan Zabunyan : *Penser l'espace du corps comme politique : la performance féministe, une avant-garde au temps de la guerre du Vietnam*

*Pause*

16h : Ainhoa Kaiero : *Récits électroniques et nouvelles politiques de l'identité dans l'œuvre de Laurie Anderson*

16h40 : Beate Kutschke : *Révolutions d'ailleurs. La réception des bouleversements politiques non-européens dans l'avant-garde musicale de 1968*

## Vendredi 7 mai 2010

### II. Parallèle : d'un champ, l'autre

Modératrice : Perin Emel Yavuz

9h30 : Esteban Buch : *L'avant-garde musicale en Argentine et les spectres du politique: trajectoires de Gustavo Beytelmann*

10h10 : Igor Contreras : *L'ambiguïté de l'avant-garde artistique sous le franquisme : quelques réflexions à partir du festival Encuentros de Pampelune (1972)*

*Pause*

11h : Malika Combes : *La musique de l'engagement dans la France des années 1960 versus les choix musicaux de Jean-Luc Godard pour le film La Chinoise*

*Pause-déjeuner*

### III. Assimilation : Le discours de la forme

Modératrice : Malika Combes

14h : Perin Emel-Yavuz : *Jochen Gerz et Christian Boltanski : Investigations esthétiques d'une politique de l'image*

14h40 : Fabien Danesi : *La stratégie de Guy Debord après l'internationale situationniste*

*Pause*

15h20 : Philippe Rousseau : *Un pavé (virtuel) dans la vitre (modélisée) – Jeff Wall sur Dan Graham*

16h00 : Table ronde conclusive, modérateur : Esteban Buch (participants à confirmer)

## Résumés des communications

**Sylvain Dreyer** (maître de conférences en lettres modernes à l'université de Pau et des pays de l'Adour) : ***Prolétaires et créateurs : renaissance de l'avant-garde en milieu ouvrier***

La région Franche-Comté, bastion de l'industrie française, est le lieu emblématique d'une nouvelle radicalité ouvrière (grèves de 67-68 à la Rhodia et à Peugeot, autogestion de l'usine LIP en 1973). Elle a attiré plusieurs cinéastes et écrivains pour qui l'art est une continuation de la politique par d'autres moyens. Cette rencontre entre créateurs et ouvriers a permis de développer une nouvelle forme d'art engagé qui réactive les conquêtes de l'avant-garde soviétique : naissance des groupes de cinéma Medvedkine (Marker, Varda, Klein, Godard et d'autres cinéastes et ouvriers, 1967), véritable point de départ du cinéma militant français ; reprise de la tradition de la littérature documentaire : *Les paroissiens de Palente* de Clavel (1974) ; réalisation d'une œuvre pionnière de l'art vidéo, *Le lion, sa cage et ses ailes* de Gatti et Châtelain (1976).

Ces œuvres proposent une remise en cause de la conception traditionnelle du témoignage, laquelle consiste à « parler au nom de » en postulant une identification ou une assimilation à l'Autre (l'exploité, le prolétaire, le combattant tiers-mondiste, etc.). Le déroulement du tournage ou de l'enquête littéraire est conçu en termes de pratique sociale et accorde une place centrale à la question du personnel qui participe à la création. La hiérarchie représentant/représenté, question esthétique autant que politique, cède la place à des expériences utopiques collectives de répartition des tâches et des discours, qui remettent en cause la frontière entre l'art et la vie quotidienne – selon le vœu originnaire du projet avant-gardiste. Cette libération et cette répartition égalitaire de la parole se conçoivent également comme la production d'une contre-conformation qui propose une dénonciation critique du discours politique des partis officiels (PCF inclus), en recourant de manière privilégiée aux opérations de montage, de détournement ou de brouillage des énoncés.

**Elvan Zabunyan** (maître de conférences en histoire de l'art à l'université Rennes-II EA "Histoire et critique des arts", Centre d'études nord-américaines-EHESS) : ***Penser l'espace du corps comme politique : la performance féministe, une avant-garde au temps de la guerre du Vietnam***

Sur le modèle d'une micro-histoire s'appuyant sur une étude des événements inhérents à une période de crise, il s'agira d'analyser les paradigmes qui ont permis l'émergence de pratiques artistiques s'affirmant par la création d'un espace visuel pensant le corps comme outil politique. Quelle est la relation qui s'établit entre innovation esthétique et engagement, quel est le discours critique convoquant l'avant-garde comme notion ? Alors que les travaux et les théories artistiques féministes, à la fin des années 1960, soulignent l'importance d'un espace sexuel que les femmes se réapproprient au-delà du tabou, la représentation crue et radicale de la nudité devient un moteur de la pensée où performances, actions et démonstrations publiques viennent souligner le lien insécable entre mouvement collectif et prise de conscience individuelle. À partir de quelques études de cas, cette communication tentera de poser les raisons qui ont motivé et permis ces pratiques féministes, de comprendre les mutations sociales, culturelles et politiques qui se sont opérées, de saisir l'importance d'un art qui, conscient de sa fonction critique, a réussi à bousculer de façon définitive la discipline de l'histoire de l'art.

**Ainhoa Kaiero** (post-doctorante en musicologie, CRAL-EHESS) : ***Récits électroniques et nouvelles politiques de l'identité dans l'œuvre de Laurie Anderson***

La démarche artistique de Laurie Anderson commence dans les années 1970 au Soho de New York. Héritière des avant-gardes nord-américaines des années 1960 et 1970 (l'art conceptuel, le minimalisme, et surtout l'art performance), l'artiste va prolonger son influence pendant les décennies suivantes. Laurie Anderson mobilise ces stratégies avant-gardistes pour construire des récits qui reflètent la société nord-

américaine et parlent des sujets tels que, suivant ses paroles, « la mémoire, le langage, la technologie, la politique, l'utopie, le pouvoir, les hommes et les femmes ». En tant que *story-teller*, Anderson effectue une déconstruction des récits qui ont façonné certains traits représentatifs de la culture et de la société occidentale. Elle revisite nos histoires et accomplit une dissolution du sujet du discours articulé par ces narrations. Anderson entreprend ainsi de donner la parole à ceux et celles qui, historiquement, n'ont pas eu la possibilité de figurer dans la construction de « nos » récits. Le recours à l'anonymat de la technologie sert également ce propos et permet de faire éclater la présence des sujets du discours et de donner une visibilité aux traces des *no-bodies* jusque-là exclues. La démarche artistique d'Anderson se trouve, par conséquent, en consonance avec une nouvelle pensée critique centrée autour des politiques des corps et de l'identité, qui se répand depuis l'émergence des mouvements de contestation du féminisme et de la population afro-américaine des années 1960 et 1970, qui seront consolidés dans les années 1980 par le domaine académique des études postcoloniales et des *gender studies*, jusqu'aux théories utopiques qui envisagent de nouvelles formes de représentation et de participation sociale par le biais de la technologie. Notre intervention envisage d'analyser cet entrecroisement de l'art avant-gardiste, de la pensée intellectuelle et de l'activisme politique dans la démarche concrète des années 1970 de Laurie Anderson, en abordant certaines problématiques propres aux discours et aux pratiques centrées sur la politique des identités et de la représentation.

**Beate Kutschke** (musicologue, université technique de Dresde) : ***Révolutions d'ailleurs. La réception des bouleversements politiques non-européens dans l'avant-garde musicale de 1968***

Au cours de la révolution cubaine de 1959, Cuba et les Caraïbes en général ont attiré l'attention des nouveaux intellectuels de gauche de l'époque. Le Cuba communiste de Castro semblait incarner la vision d'une nation socialement juste. A la lumière d'améliorations indéniables, comme la mise en place d'un service national de santé, les intellectuels semblaient prêts à ignorer des violations évidentes faites aux droits de l'homme, telles que l'incarcération de 15 000 prétendus contre-révolutionnaires et l'absence de liberté de presse. L'enthousiasme pour Cuba fut aussi stimulé par la mort de Che Guevara en 1967, qui fut érigé en héros (tout comme Rudi Dutschke en Allemagne à partir d'avril 1968). De plus, le Congrès International Européen de la Culture Latino-américaine, organisé par le gouvernement en Janvier 1968, permit à des intellectuels et des artistes du monde entier de faire le voyage à La Havane, ce qui leur donna l'occasion de développer une image personnelle des activités gouvernementales, une image qui fut certainement embellie par le charme naturel du pays et son climat.

Sans surprise, des compositeurs d'avant-garde succombèrent également aux charmes de Cuba et au charisme de Fidel Castro et du Che. Nous savons que Peter Schat et Luigi Nono – les autres compositeurs d'avant-garde ne sont pas connus à ce jour – participèrent au congrès. Henze et Denisov dédicacèrent une de leurs compositions au Che en 1968 (respectivement l'oratorio *Le radeau de Méduse* et *l'Ode pour clarinette, piano et percussion*) et, en 1969/1970, Henze, à deux reprises, séjourna plusieurs mois à Cuba (au cours de cette période, il ignore volontairement ses impressions ambiguës et en partie sceptiques qu'il put avoir à l'égard de l'Etat cubain). Le battage médiatique autour du Che sera encore effectif en 1977, lorsque Hespos intitulera une œuvre pour grand orchestre *Che*.

Dans mon exposé, je tenterai de reconstruire les idées et les images de la Cuba révolutionnaire et de Che Guevara, telles qu'elles s'articulent dans la musique d'avant-garde de cette période. Cette enquête servira de point de départ pour une discussion plus générale : Quel rôle a joué la réception des mouvements révolutionnaires de nations non-européennes – en particulier Cuba et la Chine – au sein de l'avant-garde musicale de 1968 ? L'exotisme a-t-il joué un rôle dans la réception de cette musique, comment s'y est-il manifesté ? Dans quelle mesure les expériences non-européennes ont-elles influencées des concepts et des techniques de composition de la musique dite « politique » et/ ou « politiquement engagée » ?

**Esteban Buch** (directeur d'études en musicologie au CRAL-EHESS) : *L'avant-garde musicale en Argentine et les spectres du politique: trajectoires de Gustavo Beytelmann*

Le compositeur Gustavo Beytelmann est l'un des principaux représentants de ce qu'on peut appeler le « tango savant », c'est-à-dire une musique nourrie simultanément du tango et de la musique contemporaine savante. Né en Argentine en 1945, il vit en France depuis 1976, suite à son départ en exil provoqué par le coup d'Etat militaire conduit en mars de cette année par le général Videla. Avant cette date, son parcours comme musicien professionnel polyvalent – compositeur « savant », pianiste de tango, de jazz et de jazz-rock, auteur de musiques de films, arrangeur de groupes de rock, directeur artistique d'une maison de disques... – avait également inclus un important engagement politique et syndical, respectivement au sein du parti guévariste PRT et du syndicat des musiciens SADEM. C'est d'ailleurs pour des manifestations publiques contre la dictature argentine que ses premières oeuvres parisiennes ont été conçues, prolongeant ainsi un type d'engagement dont les modalités avaient été élaborées au sein de la gauche argentine depuis la fin des années soixante, notamment sous l'étiquette programmatique d'un « Front de la culture ». L'essentiel de son oeuvre, écrite en France pendant ces trente dernières années, ne porte pourtant pas la marque explicite de cette conjoncture politique d'origine, tout en constituant, par ses traits génériques hybrides et par les propos du compositeur qui souvent l'accompagnent, une sorte de méditation sur l'identité culturelle argentine. La reconstitution de cette trajectoire biographique complexe, et surtout l'interprétation de sa musique à la lumière de cette expérience, soulèvent ainsi des questions générales sur l'articulation entre avant-garde politique et avant-garde musicale.

**Igor Contreras** (doctorant en musicologie, CRAL-EHESS) : *L'ambiguïté de l'avant-garde artistique sous le franquisme : quelques réflexions à partir du festival Encuentros de Pampelune (1972)*

Les *Encuentros* (Rencontres) furent un festival d'art avant-gardiste et expérimental qui eut lieu à Pampelune entre le 26 juin et le 3 juillet 1972, quelques jours avant ses célèbres fêtes. En effet, à travers le travail de plus de 350 artistes nationaux et internationaux, furent montrées les créations plus actuelles de poésies visuelle, sonore et d'action, d'art conceptuel, d'art vidéo, d'art informatique, de musique électronique et de cinéma expérimental. Organisé par le compositeur Luis de Pablo et l'artiste plasticien José Luis de Alexanco et financé par le chef d'entreprise et mécène Juan Huarte Beaumont, le festival se déroula dans les rues de la ville, tentant, à travers l'appropriation de l'espace public, de trouver des nouvelles formes d'interaction avec le spectateur.

Cependant, la programmation d'un tel événement donna lieu à divers conflits et affrontements. Avant son inauguration déjà, l'archevêque de Pampelune manifesta que la célébration des *Encuentros* représentait un gaspillage d'argent ; l'extrême droite lança des pamphlets dans lesquels menaçait d'agresser les artistes ; et la gauche rassemblée autour du Parti Communiste, définit le festival comme une « manœuvre de la classe dominante », estimant sa célébration comme politiquement contre-productive. Ainsi, sous ce climat politique tendu, le déroulement des *Encuentros* fut tout ce qui a de plus tumultueux et accidenté : le groupe armé ETA tenta de les saboter en posant des bombes ; l'organisation retira quelques oeuvres arguant qu'elles risquaient d'être censurées par les autorités gouvernementales ; certains artistes participants écrivirent des communiqués critiquant l'événement ; le public occupa des espaces réservés au festival pour organiser des débats contestataires et parfois les événements artistiques durent se célébrer en présence de la police.

Notre communication tentera d'offrir une lecture de ces diverses controverses pour voir comment les contradictions et les paradoxes qui se dégagent des *Encuentros de Pampelune* mettent en lumière l'ambiguïté d'un art qui se voulait esthétiquement transgresseur et émancipateur mais qui néanmoins dû évoluer dans un contexte politique comme le franquisme, autoritaire et dépourvu de libertés.

**Malika Combes** (doctorante en histoire, CRAL-EHESS) : *La musique de l'engagement dans la France des années 1960 versus les choix musicaux de Jean-Luc Godard pour le film La Chinoise (1967)*

Pour les jeunes compositeurs français engagés dans les mouvements politiques de libéralisation et pris dans la modernisation sans précédent de la société des années soixante, un besoin intellectuel de convergence entre progrès musical et progrès politique, pour reprendre les mots de Carl Dalhaus, semble évident. Nous nous poserons alors la question de la pertinence de ce parallèle, qui repose sur une analogie opérée dans la décennie précédente entre matériau, technique compositionnelle et engagement, et nous le mesurerons à l'aune de l'efficacité d'un discours.

Par un procédé de renversement, nous chercherons ensuite à considérer les musiques qui sont utilisées dans un autre champ artistique, le cinéma engagé, notamment lorsqu'il entend rejoindre l'art total et qu'il dit concevoir l'intégralité de ses paramètres d'une manière politique. Nous prendrons pour exemple principal le film *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard, qui initie une nouvelle façon de filmer du cinéaste, celle de « filmer politiquement ». Quelles musiques Godard utilise-t-il ou comment utilise-t-il la musique dans ce film « en train de se faire », qui décrit un groupe de jeunes maoïstes et préfigure les événements de Mai 1968 ? Outre son sujet, qui décrit la nouvelle jeunesse, composante-clef de la société française des années 1960, son genre qui flirte avec le reportage sociologique, ce film a l'avantage d'utiliser différents types de musique : la musique contemporaine avec l'œuvre pour percussions *Zyklus* de Stockhausen, la chanson politique avec *Mao Mao* et la musique de répertoire avec des œuvres de Vivaldi et de Schubert.

Nous interroger sur les choix et le rôle de la musique dans un film qui met en scène le discours maoïste et chez un cinéaste qui a déclaré employer la musique « pour mieux faire comprendre » nous permettra d'éclaircir l'interaction entre musique et engagement politique à cette époque.

**Perin Emel-Yavuz** (doctorante en histoire de l'art, CRAL-EHESS, École d'Épinal) : *Jochen Gerz et Christian Boltanski : Investigations esthétiques d'une politique de l'image*

Dans les années 1960-1970, face à un contexte de prolifération des images dans la sphère médiatique, la recherche, notamment sémiologique, a développé un champ d'investigation autour de l'analyse de l'image, et notamment de la photographie, afin d'en décrypter les potentialités communicationnelles. Cette compréhension de l'image calquée sur le modèle linguistique participait ainsi d'une mise à jour de sa portée politique discernable à la fois dans ses modes de construction et ses usages. Dès lors, l'image ne pouvait plus être considérée autrement que comme le véhicule d'un message codé, un outil discursif au service d'idéologies (consomméristes, propagandistes, etc.) d'autant plus intrusif par son caractère diffus et répétitif, et fort par son mode de réception instantané. Si le champ théorique a investi la réflexion autour des images, les pratiques artistiques n'y sont pas restées étrangères non plus. Ainsi, dans la sphère conceptuelle, différentes tendances se sont attachées à comprendre l'image, certaines dans une approche philosophique, d'autres avec un positionnement politique. À travers les travaux de Christian Boltanski et de Jochen Gerz, ce sont celles-ci qui nous intéressent dans le cadre de la problématique « avant-gardes artistiques, avant-gardes politiques ». Ces deux artistes, qui ont eu de nombreuses activités communes à la croisée du champ artistique et du champ politique (journalisme, vie associative) au tournant des années 1960-1970, ont produit à cette époque des œuvres portées par un réel questionnement sur la valeur politique de l'image en engageant, en particulier, le rôle du spectateur dans sa réception. Au moyen de stratégies diverses (déconstruction du régime indicielle de la photographie, relation photo-texte, jeu, etc.), ces œuvres révèlent une réelle volonté de tenir le spectateur éveillé et vigilant face aux images, de l'amener à les lire avec une attention particulière. Dans une démarche relevant de la démonstration et de la pédagogie, ces œuvres témoignent d'une interpénétration des sphères politiques et esthétiques, nourrie par une investigation théorique autour du message photographique. Ainsi, cette communication s'attachera à articuler une approche historique, celle du contexte de production de ces œuvres (théorie et usages des images, engagement de ces deux artistes), à une approche plus analytique visant à mettre en lumière les stratégies de dévoilement des processus discursifs de l'image et de conscientisation du spectateur, et enfin à une approche esthétique interrogeant le rôle de l'art dans le politique.

**Fabien Danesi** (maître de conférences en histoire de l'art à l'université de Picardie) : ***La stratégie de Guy Debord après l'internationale situationniste***

À la suite de la révolte de Mai 1968, l'Internationale situationniste ne parvient pas à trouver un second souffle qui transformerait son succès au sein de la contre-culture en autre chose qu'un échec qui a pour nom la récupération. Après la dissolution inévitable de cette avant-garde en 1972, Guy Debord continue toutefois son combat de manière individuelle avec le retour au cinéma à travers deux longs-métrages, *La Société du spectacle* (1974) et *In Girum imus nocte et consumimur igni* (1978) dont la réalisation est permise par sa rencontre avec le producteur Gérard Lebovici. Si le premier est une adaptation cinématographique de son livre éponyme paru en 1967, le second propose un sombre constat de l'évolution des sociétés contemporaines, ainsi qu'un retour sur l'aventure de l'I.S. Dans les deux cas, Debord fait appel à la technique du détournement qui suppose le réemploi d'images préexistantes, tirées de films ou d'actualités. Mais quelle est la portée politique de ses œuvres après avoir prôné la critique radicale de toute représentation au profit d'une existence sans médiation ? Le jugement d'une décadence du spectacle est-il l'expression d'une pensée toujours révolutionnaire ou est-il devenu réactionnaire dans la mesure où il signerait l'impossibilité de se renouveler ?

**Philippe Rousseau** (doctorant en histoire de l'art, CEHTA-EHESS) : ***Un pavé (virtuel) dans la vitre (modélisée) – Jeff Wall sur Dan Graham***

Durant les années 1980, Jeff Wall a publié un essai autour de *l'Altération d'une maison de banlieue*, une œuvre de Dan Graham datée de 1978 — maquette d'un pavillon banal parmi d'autres dont la façade est seulement constituée d'une vitre-miroir. Wall explore une conséquence hypothétique et évidente de ce déplacement d'un élément du vocabulaire du gratte-ciel ou du pavillon de luxe modernistes dans le format populaire de l'habitation individuelle sérialisée : la surface vitrée uniforme, emblème du pouvoir décontextualisé, ne saurait manquer d'attirer une pierre. A un moment où la mise en avant de la question post-moderne laisse derrière elle cette part à la fois expérimentale et sociale qui s'exemplifie dans le renvoi dos-à-dos de l'anti-monument et du vandalisme qu'opère Graham, Wall revient sur les antécédents de l'impasse commémorée, sur la vingtaine d'année qui précède et explique l'échec conceptuel.

*Kammerspiel de Dan Graham* est peut-être plus que l'essai le plus dense d'une « période théorique » de la carrière de Jeff Wall — moment d'élaboration de sa pratique photographique devenue aujourd'hui fameuse. Il nous faudrait aussi considérer ce texte comme un document essentiel, « à chaud », qui témoigne de problèmes « liquidés » sans être résolus. Comment la reprise de questions associées aux avant-gardes du début du siècle par le pop, le minimalisme et l'art conceptuel passe par une politique de l'œuvre (sa « dématérialisation », pour le dire vite) et vise à la (ré-)activation d'une efficacité sociale qui s'avère sans issues.