

« L'avant-garde a bientôt cent ans », Présence Panchounette répète les Incohérents

NOTES SUR UNE REPRISE POST-MODERNE

« Nous prenions le rire au sérieux » (Hans Richter¹)

Avant-garde, rire et négativité

Au mois d'octobre 1988, au stand A 51 de la FIAC, la Galerie de Paris présentait une exposition du groupe Présence Panchounette ; celle-ci était une « reprise », une tentative de redonner corps et « vie » aux œuvres (?) qui firent les beaux jours des différentes expositions des *Incohérents* à peu près un siècle auparavant et dont il ne restait plus rien, en dehors de rares gravures, de quelques légendes énigmatiques dans les catalogues et de divers comptes-rendus dans la presse. Il s'agira donc ici d'évoquer la rencontre entre un « mouvement » informel, célèbre en son temps mais à l'époque (fin du xx^e siècle) uniquement connu de quelques spécialistes de la bohème humoristique du xix^e siècle², et un groupe de « trublions » alors au sommet de leur gloire. Le point commun entre ces « artistes » et leurs « œuvres », ici donc confondus en un même sujet créateur atemporel, étant une pratique partagée de la dérision, voire de la farce.

Au-delà des questions posées concernant l'« identité » physique des œuvres et leur possible appartenance à une même « catégorie », voire une même « histoire », la problématique que je tenterai de mettre en place, à travers les destins parallèles de ces deux « sujets collectifs artistes » ponctués par leur rencontre posthume, est plus largement celle de la relation conflictuelle entre rire et négativité. Cette relation recoupant largement une autre notion fondamentale, celle d'avant-garde.

Premier point : il ne peut y avoir « avant-garde » sans négativité, celle-ci recoupant les phénomènes de rupture, révolution, subversion, table rase, etc., les deux concepts étant sinon synonymes du moins interdépendants.

Deuxième point : le « rire », quelle que soit la multiplicité de ses formes, suppose et inclut lui aussi une certaine négativité, puisqu'il met en question jusqu'à un certain point le monde tel qu'il est ; mais, et c'est ici que les choses se compliquent, toute avant-garde philosophiquement digne de ce nom, suppose et développe un « esprit de sérieux » qui s'oppose absolument à toute forme de rire ; pour résoudre toutes ses contradictions, on pourra utiliser une formulation dialectique, empruntée à Hegel³ ; en parodiant la fameuse formule qui lui est attribuée : le « faux est un moment du vrai⁴ », on pourra dire ainsi : « le rire est un moment de la négativité » ; on le voit bien avec ce qui constitue sans doute un des exemples parmi les plus achevés de cette rencontre entre rire et négativité : *L'Anthologie de l'humour noir*, d'André Breton, hégélien notoire⁵. La simple association des deux termes : « humour » et « noir » manifeste explicitement cette relation entre « rire » et « négativité », le « noir » qui évoque la nuit, la mort, le mal, etc., étant par définition

1. Cité par Catherine CHARPIN, *Les Arts incohérents*, Paris, Syros Alternative, 1990, p. 93.

2. En premier lieu, Daniel GROJNOWSKI, « Une avant-garde sans avancée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, novembre 1981 ; Denys RIOUT, « Remarques sur les "Arts incohérents" et les "Avant-gardes" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, novembre 1981 ; François Caradec, spécialiste de la littérature de la fin du xix^e siècle, biographe et éditeur d'Alphonse Allais, collectionneur d'« œuvres incohérentes » ; suivis donc par Catherine Charpin, auteure du premier ouvrage sur ce mouvement, *Les Arts incohérents*.

3. Cf. son successeur Guy DEBORD : « Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux. », chapitre 9 de *La Société du spectacle* [1967], consultable en ligne sur : <http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf>, consulté le 10 juillet 2017.

4. Qui correspond à une partie d'un raisonnement que l'on trouve dans la préface à la *Phénoménologie de l'esprit* ; cf. G.W. HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, éditions Aubier, J. Hippolyte (trad.), 1939, p. 34.

5. Cf. sa préface, qui cite l'éminent dialecticien et son concept d'« humour objectif » : André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1966, repris dans *Le Livre de poche*, 1970, p. 12-13.

l'expression même du négatif ; d'autre part, tous les commentaires de Breton, dont on sait qu'il était, selon l'expression proverbiale, « sérieux comme un pape », ouvrent à cette interprétation, aussi paradoxale que logique, du « rire » comme étant la chose la plus sérieuse qui soit, puisque porteur de cette radicalité subversive, de ce « travail du négatif » qui seul permettrait le renversement des ordres établis.

Qu'est-ce qui s'oppose à la négativité ? La *légèreté* ; il faut entendre ce terme comme synonyme de *divertissement*, ainsi que l'indiquent ses connotations et son usage : on parle ainsi volontiers de musique « légère », pour qualifier un genre, opérétique, comédie musicale, qui s'oppose au genre sérieux voire tragique qu'est l'opéra ; cette légèreté, il faut l'entendre aussi dans le sens philosophique que lui donne Kundera dans son célèbre ouvrage : la *légèreté de l'être* définit ainsi une vision du monde dans lequel la négativité est volontairement exclue, tenue à distance, refoulée. On sait aussi que dans sa logique, cette « légèreté » s'identifie au *kitsch* et est qualifiée d'*insoutenable*¹ ; elle s'oppose absolument à l'art authentique, à l'avant-garde, celle-ci prenant sur elle la charge métaphysique d'assumer précisément cette négativité fondamentale, d'affronter le mal ontologique. Le rire léger serait donc un rire à la fois méchant comme tout rire mais sans conséquences, uniquement voué à la jouissance du présent, dégagé de toute histoire. Socialement et politiquement, ce rire-là, du point de vue de l'avant-gardisme, se situe du côté du conformisme, il peut même être qualifié de réactionnaire.

Nous avons donc deux pôles exclusifs : la *négativité versus* la *légèreté*, celle-ci, en termes hégéliens, étant la *négation de la négativité* ; entre les deux, je glisserai, en prenant modèle sur la relativité, un terme intermédiaire, que j'appellerai la *négativité restreinte*, laquelle se situerait entre la *négativité générale*, absolue, et la *légèreté*. Cette *négativité restreinte* n'est

pas à penser comme une synthèse, c'est plutôt un terme instable, qui peut faire passer, selon les moments et les interprétations, d'un côté ou de l'autre de notre couple paradigmatique ; du côté de la *négativité générale*, si l'esprit de sérieux l'emporte, du côté de la *légèreté*, si les pesanteurs sont éliminées, volontairement tenues à distance ; d'une certaine manière, les humoristes, au sens large, farceurs, satiristes, etc., sont ceux qui pratiquent cette *négativité restreinte* et qui occupent cette place mouvante ; tout l'enjeu de l'interprétation concerne alors le sens de leurs pratiques, la place qu'elles peuvent occuper dans ce jeu.

De la négativité restreinte à la négativité radicale : le cas Rimbaud

Prenons un exemple qui nous ramène historiquement à notre propos. En 1871, Arthur Rimbaud, jeune poète provincial, débarque à Paris. Il est aussitôt intégré à ce qu'il est convenu d'appeler la *Bobème* ; ici, celle du Quartier latin ; il loge ainsi chez Charles Cros, poète et inventeur, mais surtout l'une des figures essentielles de cet « esprit fumiste » qui parcourt toute la dernière partie du siècle², jusqu'aux Incohérents. Charles Cros participera ainsi à tous les différents cercles des *bobémiens humoristes* : Zutistes, Hydropathes, et il deviendra un des piliers du Chat noir, grâce en particulier à ses fameux monologues.

Rimbaud intègre alors deux groupes, celui des *Vilains Bonshommes*³, célèbres pour leurs banquets, et celui des poètes *Zutistes* : il contribue ainsi au fameux *Album zutique*⁴, ensemble de textes parodiques qui s'en prennent aux célébrités littéraires du temps, les poètes parnassiens en particulier et surtout François Coppée, leur tête de turc. Mais Rimbaud, même s'il a déjà fait preuve d'une veine satirique féroce, se veut, lui, un véritable révolté, il ne peut se satisfaire de cette *négativité restreinte* sans finalités et sans ambitions : il se fâche très vite

1. Milan KUNDERA : « Mais l'utilisation fréquente qui en a été faite a gommé sa valeur métaphysique fondamentale : le *kitsch*, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le *kitsch* exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. », dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990, p. 357.

2. Cf. Daniel GROJNOWSKI et Bernard SARRAZIN, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, José Corti, 1990.

3. Immortalisé par le célèbre tableau de Henri Fantin-Latour, *Un Coin de table* (1872), Musée d'Orsay.

4. Dont la postérité a surtout retenu le *Sonnet du trou du cul*, écrit en collaboration avec Paul Verlaine.

avec toute cette bande, se montre délibérément grossier et agressif et va jusqu'à agresser à l'arme blanche le photographe Carjat, un des membres des *Vilains Bonshommes*, etc. Rimbaud, qui a déjà écrit sa fameuse *Lettre du voyant*, rêve, selon la formule célèbre, rien moins que de « changer la vie » ; adepte de la *négativité générale*, il n'a que mépris pour la modernité contemporaine : « [je] trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne¹ » ; auxquelles il oppose « les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanque, enseignes, enluminures populaires² », soit tout un bric-à-brac à la fois *kitsch* et populaire qu'on retrouvera, un siècle plus tard, précisément dans les bagages de Présence Panchounette ; eux aussi, s'en serviront comme repoussoir aux « célébrités de la peinture moderne ».

On connaît la suite : Rimbaud, archétype du « poète maudit », deviendra, notamment aux yeux d'André Breton qui l'idolâtrait et pour des générations futures d'admirateurs, l'incarnation et de l'utopie avant-gardiste et de son versant négatif, toutes deux confondues dans son fameux « silence », modèle à venir de toutes les négativités radicales : le comble de l'avant-gardisme étant son autodissolution, son autodestruction³.

Les Incohérents

L'exemple inverse de celui de Rimbaud sera fourni par les Incohérents, qui marqueront le passage symétrique de la *négativité restreinte* à la *légèreté*.

Je rappelle brièvement cette aventure, à présent un peu plus connue de tous : en 1882, Jules Lévy, jeune écrivain, acteur de la bohème humoristique, a l'idée de « faire une exposition de dessins exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner⁴ ». Cette première exposition, donnée dans le cadre d'un gala de charité aux Champs-Élysées, est bap-

tisée « Les Arts incohérents » ; elle donne très vite lieu à toute une série de nouvelles expositions de plus en plus importantes et dont le succès sera grandissant : 2 000 visiteurs chez Jules Lévy en 1882, puis 20 000 en 1883, passage Vivienne, suivi d'un grand punch ; ses manifestations se succéderont de 1884 à 1892 ; elles seront accompagnées de grands bals costumés, en 1885, 86, 87, ce dernier se déroulant aux Folies-Bergères en 1887 et marquant la fin officielle de l'*Incohérence*, sabordée par son propre fondateur. De 1889 à 1892, on notera cependant quelques tentatives de reprises, plus ou moins réussies ; puis l'*Incohérence* tombera dans un oubli quasi total⁵.

Parmi les œuvres incohérentes, presque toutes disparues, la plus célèbre est sans doute la série de monochromes de l'artiste autoproclamé « monochroïdal », l'écrivain Alphonse Allais, la seule qui eut droit à la postérité, notamment grâce à l'album Primo-Avrilesque de ce dernier, dont on a noté la furieuse proximité avec l'album *Yves-peintures* (1954) d'Yves Klein.

De ces monochromes, dont l'essentiel de la définition se trouve dans les titres, on rappellera : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* ou bien *Stupeur de jeunes recrues devant ton azur, Ô Méditerranée*. Dans la même série de « calembours visuels » : *La Vénus demi-lot* ou *Le Mari de la Vénus de Milo*, *Dimanche gras*, *Porc traité par Van Dick*, *Le Passage de la Manche*, mais aussi toutes sortes de *ready-mades* avant l'heure : une semelle de chaussure, une paire de bretelles, des sculptures en fromage, un véritable cheval peint aux couleurs du drapeau français, ou bien un lapin vivant attaché à un tableau, etc.

Avec l'*Incohérence*, nous sommes donc en présence de deux éléments « contradictoires » en apparence : le caractère « subversif » de la manifestation, notamment celle des « propositions plastiques » (on n'ose pas dire artistiques) et non seulement leur acceptation mais leur succès phénoménal.

1. Arthur RIMBAUD, *Une Saison en enfer, Poésies complètes*, Paris, Le Livre de Poche, Gallimard, 1960, p. 120.

2. *Ibidem*.

3. Cf. Miguel EGAÑA, « Notes sur terrorisme, avant-garde et patrimoine », dans *De la menace en art, Revue Proteus n° 11, septembre 2016*.

4. Cité par Catherine CHARPIN, *Les Arts incohérents, op. cit.*, p. 15.

5. Cf. Catherine CHARPIN, *op. cit.*, Daniel Grojnowski, Denys Riout, *Les Arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*, Paris, José Corti, 2015.

L'incohérence est une avant-garde

On a d'un côté, une forme de *négativité* très présente dans les œuvres, celle-ci constituant leur fondement même : en effet, au-delà de leur diversité, on peut dire que, fidèle à son appellation, il a existé, esthétiquement, quelque chose comme un véritable « programme incohérent », reposant sur la remise en question voire la mise en pièces d'une grande partie des codes de l'art, aussi bien officiel que « moderne » ; à cette *négativité* manifeste répond ici une *positivité* dans la réception ; en clair, l'émetteur, l'artiste incohérent, et le récepteur, son public, sont ici réunis dans une commune « interprétation » des « œuvres ».

À l'inverse, on sait que le fonctionnement habituel des avant-gardes lors de leur confrontation avec ses récepteurs s'est toujours déroulé sur le mode du conflit, dégénérant en « scandales », ceux-ci se confondant avec l'histoire même de la modernité ; ainsi, l'hilarité engendrée par les œuvres de Manet constitue l'exemple même du « conflit des interprétations » entre celui qui subvertit, sur un mode plus ou moins intentionnel, l'horizon d'attente des spectateurs et ces derniers, qui lui rendent alors la supposée monnaie de sa pièce ; à la *négativité* de la proposition artistique, répond ici une *négativité* en retour, dont le rire, disqualifiant, est ici le mode d'expression.

De ce point de vue, celui des relations complexes organisant la réception, les Incohérents auront été ainsi, si on les considère comme une « avant-garde », la seule qui aura été acceptée, la seule qui aura trouvé son public, la seule qui a donc réussi *immédiatement*.

La contrepartie de cette réussite, sans précédent et sans successeur, aura été, à l'inverse, son oubli total, sa disparition, son occultation pendant plus d'un siècle par le Grand récit de l'histoire de l'art.

L'incohérence n'est pas une avant-garde

Ce fait contredit la première définition ; l'Incohérence n'aura pas été une avant-garde ; ceci, du fait de deux péchés originels fondamentaux, un : la *légèreté*, deux : la *réussite*.

La légèreté : comme le rappellent les spécialistes, l'incohérence se confond et prolonge, même si elle les dépasse, les Salons satiriques de la presse : elle appartient donc à un genre mineur, un espace défini *a priori* comme non sérieux ; elle est donc originellement impure.

Le succès, le parisianisme : cette impureté se manifeste également dans son absorption par la frivolité, la fête : les expositions des incohérents sont toujours l'occasion de bals, de bals masqués, de banquets. L'incohérence est donc intégrée à la Fête « parisienne ». Elle appartient donc à l'ennemi absolu de l'avant-garde, le *divertissement*.

Reste un troisième point, sans doute le plus important : le désamorçage. Non seulement, l'*Incohérence*, du point de vue des normes « modernistes » de l'histoire de l'art, c'est-à-dire selon un point de vue rétroactif, n'aura donc pas été une avant-garde, mais c'est dans son présent même que ce refus de l'avant-gardisme s'est manifesté.

Tous les commentateurs actuels, habitués à d'autres discours, l'ont souligné, les Incohérents et notamment leurs porte-parole, Jules Lévy ou Émile Goudeau, n'ont eu de cesse de neutraliser ce potentiel subversif dont ils sentaient bien qu'il pouvait très vite basculer dans une véritable *négativité* et, plastiquement, du côté d'une sorte d'avant-gardisme radical. Jules Lévy, comme s'il anticipait sa récupération future par l'esprit de sérieux, s'est ainsi toujours protégé :

— *éthiquement* : il ne faut pas oublier que les Salons Incohérents se déroulaient dans un cadre social de bienfaisance ; par définition, institutionnellement, cette « avant-garde » est donc bienveillante, altruiste. Elle est moralement irréprochable, du point de vue des artistes comme de celui des spectateurs :

l'incohérent est un bon garçon ; il est généreux et gai. Ce qu'il fait, ce n'est pas pour lui, c'est pour servir les autres, faire la charité et égayer son prochain¹.

1. Albert Millaud, cité par Catherine CHARPIN, *op. cit.*, p. 113.

— *idéologiquement* : à la contradiction entre une liberté qui se voulait absolue et qui l'a été dans les faits et la volonté de n'en tirer aucune conséquences sérieuses, Jules Lévy a répondu par la revendication d'un « non-sérieux » définitif : l'espace incohérent n'est que celui du jeu. Les Incohérents ne délivrent pas de message, ne sont pas porteur d'un sens caché, une transcendance encore incomprise de la masse :

Les Incohérents n'ont aucune prétention, ils ne sont ni plus malins ni plus spirituels que tous les gens qui s'occupent d'art d'une façon quelconque, qu'ils soient peintres, poètes, sculpteurs ou menuisiers¹.

Leur refus de la négativité, que semblent presque leur reprocher *a posteriori* leurs commentateurs², est bien un choix assumé ; ainsi l'exprime Émile Godeau : « L'incohérence, telle que l'ont comprise ses derniers sectateurs, est plutôt une danse qu'un tremblement, plutôt *une blanche gaieté, qu'une folie noire*³. » Le même Émile Godeau, retraçant leur généalogie, remonte ainsi jusqu'à la société des *Hydropathes*, dont il fut le fondateur, et oppose historiquement et très lucidement une Incohérence négative, noire, celle que nous qualifierions d'avant-gardiste, et une Incohérence non négative, légère, celle qu'il a toujours défendue :

La droite était macabre, la gauche gaie [...] Les macabres étaient incohérents en noir, les gais étaient incohérents en bleu [...] Les incohérents noirs, les macabres, sont devenus depuis les décadents, les déliquescents [...] ils jettent au public d'ahurissantes mélodrames, des phrases incompréhensibles⁴ [...] Les incohérents bleus trouvèrent un chef alerte en Jules Lévy [...] qui résolut de faire passer l'incohérence aimable du domaine des lettres dans le domaine de la peinture, et plus tard, dans le

domaine de la chorégraphie et des soirées monstres⁵.

À leur qualification d'« *anarchistes de l'art* » par les représentants de l'académisme, Jules Lévy répond par « L'incohérence est la rigolade sans méchanceté⁶. », tandis qu'Albert Millaud précise : « J'aime l'incohérent parce qu'il n'a pas de prétention, et qu'au contraire du wagnérien et de l'impressionniste, il ne pose pas pour régénérer l'art⁷. » En bref, pour terminer ce chapitre, on voit bien comment les Incohérents, adeptes de la *négativité restreinte*, baptisée par Émile Godeau « le tremblement de terre de l'esprit⁸ » ou bien le « chahut de l'esprit⁹ », ont senti sa dangereuse proximité avec l'avant-garde (*négativité générale*) et l'ont refusée, pour basculer dans une sorte d'anti-avant-gardisme paradoxal revendiquant à la fois la *légèreté* (dans le fond) et la *radicalité* (dans la forme).

Ainsi, malgré les apparences, à leur manière, ils se sont montrés aussi radicaux que ceux que leur oppose l'historiographie actuelle :

— d'une part, ils n'ont pas cédé sur leur « esthétique » déconstructiviste, ce qui leur a permis par moment d'aller même « plus loin » que leurs contemporains avant-gardistes et leur a valu ce statut de précurseurs donné après-coup par *l'histoire de l'art* ;

— et, d'autre part, ils n'ont jamais transigé sur leur refus du sérieux, du sens, et leur rejet d'une position transcendante.

Ils auront été ainsi radicaux esthétiquement, légers éthiquement, populaires socialement, proposant une alliance inédite et singulière, une sorte de « centrisme » philosophique, une volonté de se maintenir à tout prix dans une *négativité restreinte* aussi éloignée de l'extrémisme avant-gardiste que du conservatisme.

1. Jules Lévy, cité par Daniel GROJNOWSKI, *Au commencement du rire moderne ; l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, p. 297.

2. Notamment Daniel GROJNOWSKI dans son article : « une avant-garde sans avancée », *op. cit.*, repris dans *Aux commencements du rire moderne ; l'esprit fumiste*, *op. cit.*

3. Émile Godeau, cité dans Daniel GROJNOWSKI, Denis Riout, *Les Arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*, *op. cit.*, p. 304, je souligne.

4. *Ibid.*, p. 307.

5. *Ibidem*.

6. *Ibid.*, p. 308.

7. Albert Millaud, cité par Catherine CHARPIN, *op. cit.*, p. 113.

8. *Ibid.*, p. 303.

9. *Ibidem*.

Présence Panchounette

Si les Incohérents ont pu être considérés, d'un point de vue rétroactif, comme des « pré », pré-dada, pré-surréalistes, pré-monochromistes, etc., le groupe Présence Panchounette, à l'inverse, s'inscrit dans une longue liste de « post » : post-soixante-huitiste¹, post-dada, post-surréaliste, post-situationniste et, pour finir cette longue liste, leur heure de gloire a coïncidé avec le triomphe controversé du « post » sans doute le plus célèbre de tous, le *post-moderne*.

Rappelons ici brièvement l'histoire de Présence Panchounette ; fondée officiellement en 1969 (en fait dès 1968²) à Bordeaux, Présence Panchounette est un groupe à dimensions variables et qui a poursuivi différentes activités dans le monde de l'art : expositions, tracts, écrits divers, interventions sous forme de courriers ou d'envois d'objets, organisation de manifestations comme « le championnat du Monde de Boxe des Artistes Plasticiens », etc., pendant une vingtaine d'années. D'abord confidentielle, et uniquement soutenue par le galeriste Eric Fabre et le critique d'art Jacques Soulillou, Présence Panchounette ne connut sa première exposition dans une institution qu'en 1983³ avant d'être accueillie par différents centres d'art et musées (Centre d'art contemporain Midi-Pyrénées, Musée des Beaux-arts de Calais) avant de se saborder en 1990.

En regard du monde de l'art, trois phases donc : 1) obscurité et parasitisme, 2) reconnaissance officielle, 3) autodissolution et entrée dans la légende.

Présence Panchounette : une onomastique perverse

Présence Panchounette, c'est d'abord un nom : une sorte d'oxymore qui allie le sérieux sur un mode superlatif, soit la « présence », vocable philosophique lourd de sens, issu de la phénoménologie

la plus engagée, et « Panchounette », qui désigne à l'inverse, à travers un terme issu de l'argot du Sud-Ouest, quelque chose qui relève du kitsch, du dérisoire, du goût populaire ; on notera que « chounette » viendrait de « choune », qui nomme vulgairement le sexe féminin⁴ ; on pourrait ainsi, en prenant au pied de la lettre cette « origine », « traduire » littéralement en français le mixte franco-bordelais *Présence Panchounette*, par « Omniprésence de la connerie », ce que confirme d'ailleurs son premier manifeste : « Quant à l'Internationale panchounette elle aspire à l'idiotie totale⁵ ».

Présence Panchounette, c'est donc, pour reprendre les catégories deleuziennes, une alliance perverse entre le majeur, la « Présence », qui pourrait être celle de l'œuvre d'art, telle que la pensent par exemple Heidegger, Walter Benjamin ou Michael Fried, et le « mineur », la minorité, déclinée ici en trois points : 1) le féminin, 2) le provincialisme, et ici, circonstances aggravantes, le provincialisme version Sud-Ouest, synonyme d'arriération culturelle particulièrement épaisse, notamment en ce qui concerne l'art moderne ou contemporain, et 3) pour terminer, les gens ordinaires et leur « mauvais goût » affiché, le *kitsch*.

D'un côté, l'Art majeur, celui qui s'affirme par sa « Présence », de l'autre, les « petits, les sans grades, etc. », les laissés-pour-compte de la culture. Cette opposition, on en connaît la version proposée par la culture majeure, elle s'est exprimée par exemple dans le célèbre article de Greenberg : *Avant-garde et kitsch*⁶, dans lequel le *kitsch*, associé à la décadence et au divertissement, est présenté comme l'ennemi absolu non seulement de l'avant-garde mais de la culture en général, voire de la civilisation. Le jeu complexe de Présence Panchounette, va consister à assumer cette opposition, en occupant précisément ce lieu du *kitsch*, pour en faire une machine de guerre contre l'avant-garde.

1. Je préfère ce néologisme « neutre », au dépréciatif « soixante-huitard ».

2. Cité par Sylvie COUDERC, « Une conversation avec Présence Panchounette », *Kanal Magazine*, n° 27-28, janvier-mars 1987, p. 30.

3. Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône.

4. Présence Panchounette, *Œuvres choisies*, t. I, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées & Musée des Beaux-arts, Pas-de-Calais, p. 84.

5. Présence Panchounette, *Œuvres choisies*, t. 2, *op. cit.*, p. 56.

6. Clement GREENBERG, *Art et culture, essais critiques*, A. Hindry (trad.), Paris, Macula, 1989.

Présence Panchounette ou le « kitsch critique »

Le *kitsch provincial*, le *chounette* revendiqué va donc constituer le « contenu » de « l'activisme artistique » de Panchounette :

Il ne s'agit pas de proposer d'images, ni d'objets spectaculairement insensés mais une médiocrité, une vulgarité irrémédiables, susceptibles en aucun cas de servir d'emblèmes à la continuité de la hiérarchie¹.

D'ailleurs, plutôt que de *kitsch*, terme péjoratif, il faudrait parler à leur sujet d'« expression vernaculaire » :

Vernaculaire, c'est plus évident, non seulement par l'aspect de notre production mais aussi par notre provenance socio-culturelle et la fidélité que nous avons à son égard : la banlieue, le papier peint, la poupée espagnole sur la télé ; le dancing, le rock².

Quant à son mode d'expression, il sera lui aussi du côté du mineur, de l'inférieur, l'« art » de Présence Panchounette sera non-sérieux, les « idiots » de Présence Panchounette pratiqueront donc la dérision, la parodie, la farce, le bricolage incertain, le ratage délibéré ; on notera d'ailleurs que, comme les premiers protagonistes de *l'Incohérence*, les membres (plus ou moins anonymes) de Présence Panchounette, sont *des gens qui ne savent pas dessiner* :

Aucun d'entre nous n'a de formation artistique [...] Notre premier contact avec l'avant-garde ça a été Maison et Jardin³.

Le tout, à savoir le « style panchounette », sera donc quelque chose d'improbable qu'on pourrait nommer *kitsch critique* et qui aura pour finalité de ridiculiser le « sérieux » de l'avant-garde officielle ; il s'agit de démonter ici la double prétention de cette dernière :

1) à s'arroger le monopole du sens et de l'intelligence ;

2) à prétendre incarner une dimension révolutionnaire et universalisante, alors même qu'elle exclut toutes les formes populaires et inférieures, soumises à leur mépris.

Deux exemples canoniques :

— *La Tour de Babil*, le nain de jardin, figure récurrente du langage chounettien, présentée en train de lire l'organe officiel de l'avant-garde institutionnalisée, *Art Press* ou Greenberg lui-même : le message est aussi clair que venimeux, les lecteurs d'*Art Press* ou de la littérature critique avant-gardiste, cette élite qui se pense ou se rêve en position transcendante, ne sont en réalité que des *nains* de l'intelligence et de la pensée : ils ne valent pas mieux que ces représentants unanimement ridiculisés de l'art inférieur, ces figures de l'art modeste que sont les *nains de jardin*, quintessence du *kitsch* et de la misère esthétique supposée des masses ;

— autre tête de turc de Présence Panchounette, Daniel Buren, figure tutélaire de l'avant-garde française : dans une des meilleures interventions de Présence Panchounette, on verra ceux-ci recouvrir de deux lignes de papier peint parmi les plus représentatifs du « mauvais goût » ou du « goût populaire » les murs de la galerie Eric Fabre⁴ ; au « papier peint » intelligent, conceptuel, avant-gardiste, de Buren, objet de tout un dispositif théorique, Présence Panchounette oppose ici le papier peint « bête », stupidement décoratif et vaguement psychédélique, qu'on trouvait alors dans toutes les chambres d'hôtel de basse catégorie ou le simili brique, qui ornait les petits pavillons des français ordinaires. Encore une fois, c'est le *principe d'équivalence* qui est ici mis en avant : avant-garde et *kitsch*, en dépit de tous les discours et de toutes les manœuvres pour produire ce que Bourdieu appelle la *Distinction*⁵, c'est finalement la même chose. Il n'y a pas d'avant-garde, il n'y a que du « décor », chic d'un côté, « kitsch » de l'autre.

Cet usage immodéré de la parodie, dont on pourrait multiplier les exemples, rapproche évidemment Présence Panchounette des Incohérents ; à

1. Présence Panchounette, *Œuvres choisies*, t. 1, *op. cit.*, p. 52.

2. Entretien de Présence Panchounette avec Dominique CASTERAN, dans *Œuvres choisies*, t. 2, *op. cit.*, p. 29.

3. Présence Panchounette, dans le catalogue *Présence Panchounette*, Maison de la culture de Chalon-sur-Saône, 1983, p. 15.

4. *Transition/Valse*, galerie Eric Fabre, Paris, 1977.

5. Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979. Rétrospectivement, il apparaît bien que Présence Panchounette, aussi bien dans ses textes que dans sa pratique, a précédé et anticipé les thèses de cet ouvrage.

cette proximité manifeste dans les procédés, on opposera en revanche une opposition apparemment totale dans les intentions : Présence Panchounette, qui se situe dans une tradition esthétique-politique marquée par une longue déclinaison de différentes radicalités, dont témoigne en particulier le style, à la fois agressif et arrogant de leurs textes, héritiers de la violence verbale surréaliste et situationniste¹, pratique en fait un jeu complexe avec le potentiel négatif de la satire ; contrairement aux *Incohérents*, qui n'ont eu de cesse, comme on l'a vu, de désamorcer ce dernier, il s'agit pour eux, dans une espèce de rage à la fois joyeuse et masochiste, de jouer avec cette *négativité* inséparable de la notion même d'avant-garde en la retournant contre elle. Résumons : Présence Panchounette, dans les années 1970, est :

a) confrontée à l'institutionnalisation des avant-gardes,

b) héritière de la condamnation situationniste d'un « art » séparé qui ne serait pas la vie,

c) contemporaine de l'échec des utopies révolutionnaires, ce que Lyotard appellera plus tard la fin des « Grands récits² ».

Ridiculiser le monde de l'art moderne et ses prétentions, grâce au double jeu du *kitsch* et de la farce, se renforçant l'un l'autre par leur association, sera une façon de répondre à ces trois données :

a) le « principe d'équivalence » (avant-garde = kitsch), aura pour tâche de ruiner les prétentions de l'avant-garde officielle à une radicalité qui n'est que la façade élégante de l'éternelle domination des élites ;

b) le *kitsch*, volontairement assumé, répondra à l'injonction situationniste de la « vie » opposée à l'Art comme activité « séparée », comme « non-vie » ;

c) la « farce », l'idiotie, sera la version inférieure et dérisoire, d'un agir révolutionnaire qui a démontré son inutilité dans le champ social.

1. Les textes (tracts, lettres, proclamations, etc.), dans lesquels on reconnaît la plume de Frédéric Roux, sont en fait beaucoup plus violents que les œuvres plastiques : une étude plus longue montrerait ce décalage, qui va parfois jusqu'au grand écart.

2. Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

Présence Panchounette et les Incohérents : la rencontre

Reste à comprendre maintenant comment ces deux « programmes », le « non-avant-gardisme » des Incohérents, et l'« anti-avant-gardisme » de Présence Panchounette ont pu se rejoindre, jusqu'à fusionner dans cette exposition.

— il y a tout d'abord, malgré la virulence satirique d'un grand nombre d'œuvres et surtout d'écrits panchounettiens, une aspiration constante de ces derniers à un art qui soit simplement drôle, simplement amusant, le goût pour un rire au *premier degré* ; beaucoup d'œuvres sont ainsi, comme l'étaient jadis les fantaisies plastiques des Incohérents, des « dessins humoristiques en trois dimensions », de simples gags visuels sans arrière-pensée polémique ; au-delà de l'habillage négativiste, une authentique dérive vers l'amusement, ce que j'ai appelé la *légèreté* : « La coque à Cola », « tennis », etc.

— cette *légèreté*, qui fait donc se rejoindre nos deux groupes de joyeux fumistes, elle est aussi contextuelle et tributaire de l'évolution historique ; le passage à la visibilité de Présence Panchounette dans les années 1980 coïncide avec le triomphe contemporain du post-modernisme, qui se voulait donc, à l'opposé des décennies précédentes, apolitique, festif, déhiérarchisé, anti-avant-gardiste, etc. Ce qui avait constitué l'essentiel du « message » panchounettien dans la décennie précédente, à savoir la mise en question de l'avant-garde et donc de l'histoire et du sens qu'elle prétendait incarner et son remplacement par un « principe d'équivalence » qui les faisait chuter de leur piédestal, se trouvait être exactement le « programme » de ce post-modernisme réactionnaire et nivelant qui balayait alors tout sur son passage.

Par l'effet d'une sorte de paradoxe pervers ou de malentendu assumé, Présence Panchounette, jusqu'alors perçue et donc rejetée pour sa radicalité, pour sa négativité, même si celle-ci était déjà largement parodique, devint ainsi, grâce à sa supposée proximité avec les nouvelles vedettes américaines postmodernistes, Jeff Koons et Haim Steinbach, les représentants français de cette *légè-*

*reté*¹ qui devait remplacer enfin les pesanteurs modernistes. Tous unis dans la même célébration et du *kitsch* et du non-sérieux. Comme on avait ri jadis *avec* les incohérents, on pouvait, on avait enfin le droit de rire *avec* Présence Panchounette, y compris en se moquant de l'avant-garde elle-même, celle-ci étant devenue obsolète, ringardisée à l'extrême ; ce rire-là n'était donc plus *sacrilège*, il renvoyait maintenant à un principe d'*ironie généralisée*. Ce retournement dans la perception sur la scène artistique, il est analysé avec lucidité par Présence Panchounette :

Les soixante-dix nous étions des terroristes post-situs, trans-fascistes, des mines avec des bottes de toute façon, maintenant nous sommes disponibles au rayon vieux pitres pour Nocés et Banquets, péto-manes et Cie. C'est trop loin à droite et trop loin à gauche [ou bien encore, cette remarque qui décrit bien le passage d'un paradigme historique à l'autre :] les jeunes sont imperméables à la méchanceté de ce que nous faisons, les gens de notre âge ne voient qu'elle².

FIAC 1988, stand A 51

J'en viens maintenant à la rencontre effective entre Présence Panchounette et les Incohérents, concrétisée par cette fameuse exposition à la FIAC. C'est Catherine Charpin, auteure du premier ouvrage complet sur les *Incohérents*, qui rappelle³ comment, après avoir visité l'exposition de Présence Panchounette au CNAP en mars 1987, elle fut à l'origine de ce télescopage historique. De cette « rencontre improbable entre un réfrigérateur sur skis et une historienne de l'art vagabonde⁴. », naquit

1. On notera que le roman de Kundera (écrit en 1982 et publié en 1984) est exactement contemporain de cette période postmoderne.

2. Présence Panchounette, *Œuvres choisies*, t. 2, *op. cit.*, p. 27. Le jugement actuel est, de nouveau, exactement inverse de celui des années 1980 : les « jeunes gens » du XXI^e siècle relisent Présence Panchounette à la lumière d'une « néo-radicalité » que symbolise la figure, devenue tutélaire, de Guy Debord.

3. Catherine CHARPIN, « Incohérence Panchounette », dans le catalogue *Présence Panchounette. L'Avant-garde a bientôt cent ans*, Galerie de Paris, 1990, p. 5.

4. *Ibidem*.

donc le projet consistant à faire renaître, à redonner vie à ces productions à jamais disparues.

Les œuvres soumises à ce « revival », sans surprise, étaient fortement calembouresques ; la plupart consistant en « jeux de mot » pris au pied de la lettre : *La Moutarde me monte au nez* ; *La vénus de Mille eaux* ; *Dix manches gras*, *Bas-relief*, etc. Au bas de chacune, figuraient deux dates : une qui se référait au XIX^e siècle, l'autre qui renvoyait au présent, 1988.

Au-delà de l'installation, plutôt réussie et « cohérente » (ce qui est un comble pour magnifier l'*Incohérence* !), ce qui était intéressant ici, c'était bien sûr sa réception ; le public, y compris les spécialistes d'art contemporain, ignorant le plus souvent l'histoire sous-jacente, ne pouvait percevoir les œuvres proposées qu'en fonction de leur propre présent esthétique : soit au « premier degré », c'est ainsi que les « monochromes » (« Ciel sans nuage » ; « Nuage sans ciel ») furent fatalement interprétés comme des (faux ?) Yves Klein et d'autres tableaux, ceux qui comportaient des cercles colorés, soit comme des œuvres (authentiques ?) d'Armleder, artiste alors très coté ; soit, pour les habitués du groupe, comme des parodies typiquement panchounettiennes d'œuvres actuelles.

Un Canul'art ?

En clair, cette exposition, qui aura donc été la première résurgence historique des Incohérents, aura donc d'abord fonctionné comme un vaste canular, un piège à spectateurs, une mystification.

Du point de vue de l'histoire de l'art, ce détour par le faux-semblant de la plaisanterie confirme la fonction du « rire » comme « moment » non-sérieux du « vrai », de ce sérieux qui constitue le fondement philosophique du récit historique. Car depuis cette résurgence parodique, les *Incohérents* ont bel et bien été « récupérés » par l'histoire de l'art officielle, aussi bien classique que moderne, puisqu'ils ont occupé les cimaises du Musée d'Orsay, musée du XIX^e siècle, puis celles du Mamco de Genève, musée d'art contemporain, réintégrant ainsi le « Grand récit » qui les avait exclus.

Si l'on en revient à Présence Panchounette, les co-auteurs, les « interprètes », au sens musical ou théâtral du terme, de l'*Incohérence*, il est clair que cette manifestation aura été, dans son ambiguïté même, une sorte de confirmation exemplaire et de leur « vision » de l'art et de leur pratique, et surtout un élargissement sans précédent de celle-ci.

L'aventure néo-incohérente, ce canular, leur a permis de dépasser ce qui était la simple critique du moment présent de l'« avant-garde » caractérisée par son embourgeoisement et sa récupération institutionnelle, pour s'étendre à la notion d'avant-garde elle-même dans son ensemble, opérant une lecture « rétroactive », « révisionniste » de tout l'art moderne ; au dégomme habituel des « têtes de turc » contemporaines, Buren, Toroni, Support-Surface, etc. s'est substitué ici le « dégomme » de tout l'avant-gardisme, y compris celui dont ils étaient eux-mêmes issus¹.

En effet, le *principe d'équivalence* au fondement de leur esthétique fonctionne ici à plein pour démontrer et prouver par les œuvres, que, d'une certaine manière, soit il n'y a jamais eu d'avant-garde, soit, ce qui est peut-être pire encore, celle-ci n'aura jamais été qu'une imposture, une vaste plaisanterie :

a) du point de vue temporel, le télescopage parfait entre passé et présent énonce que l'« avant-gardisme » comme « récit » ou « grand récit » temporalisé et articulé n'a jamais eu lieu, n'a jamais existé sauf comme *fiction* ;

b) le principe d'équivalence entre « sérieux » et « farce », celle-ci, contrairement à la célèbre formule marxiste², étant ici bel et bien fondatrice, ori-

ginelle, démontre que les prétentions exorbitantes de l'avant-gardisme (et de l'art) à la transcendance du sens n'étaient qu'une boursoufflure ;

c) ce sont les courants les plus « radicaux », dadaïsme, surréalisme, ceux qui précisément ce sont servis, entre autres, de l'arme de l'humour, parce qu'ils croyaient en ses capacités subversives, qui sont ici les plus malmenés : la *négativité* prétendue de leurs propositions et actions se confondant avec son opposé, la *légèreté* revendiquée des *Incohérents* ;

d) cette vision confirmerait *a posteriori*, non pas le jugement « sérieux » de l'histoire, cette fiction partagée qui a fini par absorber et entériner toutes les subversions de l'avant-garde, mais le « jugement » du public, ce jugement réactionnaire, ce rire mauvais qui se gaussait des œuvres de Manet ou de Cézanne ; ce rire « populiste » qui résume toute l'aventure comme une « imposture », une « vaste « fumisterie » ».

Conclusion

En conclusion, cette exposition-canular, qui aura donc produit la collision entre « pré » et « post », qui aura réalisé la synthèse entre deux formes d'*anti-avant-gardisme*, l'*anti-avant-gardisme* préventif de quelques amuseurs fin-de-siècle et l'*anti-avant-gardisme* cynique d'amuseurs d'une autre fin de siècle, aura sans doute été le chef-d'œuvre de Présence Panchounette, sa contribution aussi définitive que réussie à « l'*Apocalypse joyeuse*³ » de l'époque.

Que ce « chef-d'œuvre » soit entièrement de « seconde main », transformant les artistes en habiles ventriloques, ne constitue bien sûr qu'un effet, aussi pervers que plaisant, de la trop fameuse « ironie de l'histoire ».

Miguel EGAÑA

1. L'héritage dada et surréaliste est, même s'il est soumis à inventaire (ils ont tenté mais raté le « dépassement de l'art »), le seul revendiqué par les situationnistes (cf. Debord en particulier).

2. Cf. le fameux jugement de Marx, si souvent repris, qui constitue l'ouverture de son ouvrage : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. Caussidière pour Danton, Louis Blanc pour Robespierre, la Montagne de 1848 à 1851 pour la Montagne de 1793 à 1795, le neveu pour l'oncle. Et nous constatons la même caricature dans les circonstances où parut la deuxième édition du 18 Brumaire », Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, 1852, Éditions sociales, 1969, collection classiques du marxisme. Traduction de la 3^e édi-

tion allemande de 1885, mise en ligne sur <http://classiques.uqac.ca/classiques/Marx_karl/18_brumaine_louis_bonaparte/18_brumaine_louis_bonaparte.pdf>, consulté le 10 juillet 2017.

3. Pour reprendre la formule de Karl Kraus, reprise par Jean Clair, qui en fit le sous-titre de son exposition (post-moderne ?) *Paris-Vienne*, 1986.