

*Concept paradoxal de collective creation
dans l'avant-garde française: le rôle du groupe
dans la création artistique*

MARGARITA BALAKIREVA¹

Abstract: *Paradoxical Concept of Collective Creation in French Avant-Garde: the Role of the Group in Artistic Creation.* This paper analyzes the importance of the group and of collective creation in the case of historical avant-garde not only from a social or a political point of view, but from an aesthetical one. The starting point is Tristan Tzara's formula: "I write in order to search for people." We will focus on many examples: Dada, surrealism, situationism, trying to underline the fact that for the members of these groups, the dialogue and the exchanges were as important as individual experiences in the artistic process.

Keywords: collective creation, avant-garde, Dada, surrealism, situationism.

Les études contemporaines développent le concept de la création collective telle qu'elle est imaginée dans les arts synthétiques où la collectivité est vue comme inhérente à tout acte créateur qui resterait stérile sans la participation multiple des *acteurs*. Par exemple, une séquence cinématographique demande une forte implication de différents agents, tout à fait inutile et parfois néfaste dans d'autres arts dits « simples » : dans la littérature ou la peinture deux ou trois auteurs posent le problème d'authentification, et les chercheurs tentent d'attribuer chaque passage ou chaque tache à tel ou tel écrivain / peintre.

Ce désir de retrouver le « vrai créateur » de l'œuvre recèle en lui, à notre avis, le paradigme de l'art romantique, celui du génie qui crée son propre univers artistique sans contribution de qui que ce soit. Le mythe de la

¹ IMLI / HSE (Moscou), margaritabalakireva@yahoo.fr

création solitaire, toujours vivace en effet dans la critique actuelle, était soutenu et promulgué au XIX^{ème} siècle par opposition à la production de masse, parfois même anonyme, qui allait à l'encontre d'une vraie création légitime. Pourtant, au XX^{ème} siècle avec l'arrivée des avant-gardes le concept de l'art individuel / individualiste a été fortement ébranlé, même si l'on continue jusqu'à présent à chercher « le seul créateur »² dans les œuvres consacrées aux avant-gardistes.

Toujours est-il que n'importe quel chercheur reste perplexe devant le concept de l'art collectif. Comment en trouver les limites ou en repenser les bornes ? À quel point est-il possible de délibérer au sujet de la création multiple, presque anonyme, si au moins toute critique littéraire a du mal à renoncer au concept de l'auteur (même vu sous l'angle d'une pure intention créatrice) qui est normalement jugé d'être une personne³ (et pas deux personnes et plus) ? Dans les études des avant-gardes, le problème semble depuis longtemps résolu : l'aspect collectif des œuvres avant-gardistes est admis par les chercheurs comme un axiome ou un *a priori*, ce qui les libère de théorisations ultérieures. L'art d'avant-garde est collectif, et pourtant nous étudions toujours un individu et pas un collectif dans l'avant-garde. Le groupe devient une sorte de cadre d'action pour des individus éparés⁴.

Néanmoins, nous jugeons cette approche insuffisante et prétendons que sans la démarche collective tout art d'avant-garde aurait été impossible. Le groupe dans l'avant-garde est plus qu'un cadre social possible d'intervention artistique : il en formate l'action, la corrige et la change. Cette thèse ne veut pas dire que toute intervention avant-gardiste était dirigée par l'esprit du

² Sous variations différentes : meneur de jeu, leader, forte individualité, etc.

³ Le paradoxe de cette vision individualisée de l'œuvre reste apparente si l'on examine les approches des critiques visant à étudier les œuvres automatiques des surréalistes. Même si une œuvre est censée être automatique et anonyme (c.-à.-d. créée par un groupe plus ou moins large), les chercheurs aspirent à attribuer les passages à leurs vrais auteurs. Ainsi, *les Champs magnétiques* de Soupault et Breton ont été minutieusement analysés afin de retrouver l'auteur de chaque paragraphe ou même de chaque ligne. Les résultats de l'analyse ont été publiés, entre autres, dans les œuvres complètes d'André Breton (les commentaires de la série la *Pléiade*).

⁴ Cette vision de l'avant-garde a été partagée dès le début par les critiques. Comme le remarque Y. Bridel, dans son livre *Miroirs du surréalisme : essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, les éditeurs se montraient favorables aux œuvres des individus faisant partie du groupe surréaliste et assez réticent au mouvement. Par exemple, la NRF « ne rejette pas le talent, d'où qu'il vienne, mais elle reste très réservée quant au mouvement surréaliste lui-même » (Bridel, *Miroirs du surréalisme...*, 1988, p. 30).

groupe, mais elle cherche à souligner que la dimension collective a joué un énorme rôle dans la fondation et la légitimation du concept même de l'art d'avant-garde. Dans le présent article nous essaierons de montrer d'abord comment dans les trois mouvements d'avant-garde français (DADA, surréalisme et internationale situationniste) a été construite la vision du groupe artistique, puis nous effectuerons une analyse rapide des pratiques collectives de ces groupes afin de répondre à une question simple et claire : quels sont les enjeux de l'art collectif dans l'avant-garde ?

Image légitime du groupe : le NOUS des manifestes

Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi insolent aux étoiles !
Marinetti T., *Le Futurisme*, 1909.

Pour se positionner dans le champ artistique et proclamer la création d'un nouveau mouvement les avant-gardistes ont choisi un texte de portée politique – le manifeste. Le genre en a été longuement étudié et commenté par les spécialistes⁵, aussi nous bornerons-nous à développer les trouvailles théoriques de nos prédécesseurs. Pourtant, il nous semble pertinent d'analyser l'image du groupe telle qu'elle apparaît dans les différents manifestes. Tout d'abord, parce que le manifeste présuppose l'existence d'un certain groupe d'adhérents et l'analyse de ce groupe ne touche guère les intérêts des critiques : le texte rend le mouvement légitime, le reste étant peu intéressant pour les chercheurs. Et puis parce que, et ce fait est à souligner, la vision classique des mouvements d'avant-garde suppose que dans tout manifeste se révèlent les mêmes principes créateurs ainsi que les mêmes buts : cette homogénéité théorique (imposée par le genre même du manifeste) incite à faire des conclusions généralisantes qui sont parfois éloignées de la réalité⁶. Cette remarque concerne largement l'image du groupe d'avant-garde reflétée dans les manifestes.

⁵ À citer, entre autres, le livre de Marcel Burger, *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002, ou l'article d'Anne Tomiche « "Manifestes" et "avant-gardes" au XXème siècle », in *Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes à l'Université d'Artois*, Oct. 2005.

⁶ Probablement, la vision du groupe perçu comme un édifice solide et inébranlable depuis sa création est due à des recherches ultérieures, et l'analyse des manifestes ne fait que soutenir des thèses sur ce caractère solide. Pourtant, la construction du groupe se produit tout au long de son histoire.

Ce qu'il est vraiment possible de voir dans les manifestes – sans sombrer dans les généralités ni de faire des conclusions hâtives – c'est tout d'abord la première vision du groupe et de l'art collectif par ses membres et la voix collective qui entre en vigueur via ces textes. En effet, la plupart des manifestes font entendre une voix collective même si cette voix est transmise par une personne, normalement par le chef de file du groupe (Marinetti chez les futuristes italiens, Breton chez les surréalistes) ou séparément par différents membres (cas des dadaïstes), soit par un groupe de premiers adhérents (manifeste des futuristes russes écrit à quatre par Maïakovski, Kroutchenykh, D. Bourliouk et Khlebnikov). En même temps, le manifeste avant-gardiste voit apparaître une autre notion du groupe dans l'art. La différence par rapport aux autres mouvements littéraires ou artistiques (romantisme entre autres) est bouleversante : maintenant le groupe ne partage pas seulement que des idées et principes communs, il engendre ces principes et donne naissance à de nouveaux types de production artistique. Le groupe rend légitime non seulement l'idéologie mais aussi les moyens de production à tel point que le surnom *ancien membre du mouvement X* (surréalisme / dadaïsme / situationnisme) traîne après l'artiste tout au long de sa carrière.

Les manifestes dadaïstes apparaissent après les premières séances DADA à Zurich et en quelque sorte fixent les principes du mouvement : le caractère destructif du manifeste met en valeur les aspirations du mouvement à remanier l'espace artistique. Le genre même se refait et se distord⁷. Encore un trait significatif – côté absolument ouvert du manifeste et possibilité d'en écrire plusieurs à la fois sans contraintes ni remords : les dadaïstes se mettent à la rédaction de leurs propres manifestes qui ne se contredisent et se réaffirment en même temps⁸. Acte iconoclaste par rapport à un texte qui, depuis Marinetti, « officialise » le mouvement. Acte absolument impossible

⁷ Citation fameuse du manifeste de Tzara : « J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes » (Tzara T., *Œuvres complètes*, Flammarion, 1975, p. 357).

⁸ « Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien » (manifeste de Picabia). « Comment obtenir la béatitude ? En disant Dada. Comment devenir célèbre ? En disant Dada. D'un geste noble et avec des manières raffinées. Jusqu'à la folie. Jusqu'à l'évanouissement. Comment en finir avec tout ce qui est journalisticaille, anguille, tout ce qui est gentil et propre, borné, vermoulu de morale, européenisé, énervé ? En disant Dada. Dada c'est l'âme du monde » (manifeste de Ball). « et nous sommes tous des idiots / et très suspects d'une nouvelle forme d'intelli- / gence et d'une nouvelle logique à la manière de nous-même / qui n'est pas du tout Dada / et vous vous laissez entraîner par la Aaïsme / et vous êtes tous des idiots » (manifeste de Tzara).

pour les futuristes russes ou les surréalistes français. Le « nous » dadaïste reste unanime dans tous les textes malgré la dérision et le refus de toute unanimité qui y règne. Dans les manifestes dadaïstes ce « nous » tantôt disparaît, tantôt réapparaît parfois d'une manière implicite (dans les attaques aux adversaires et aux lecteurs bien sages) mais cette démarche collective ressemble beaucoup aux textes futuristes restant étalon. Ce que les dadaïstes apportent de nouveau c'est la transformation du manifeste en *espace créatif commun* : comme sur une scène (d'où cette allusion au théâtre, largement étudiée par les chercheurs contemporains, à savoir H. Béhar, M. Corvin ou I. Pop), dans le manifeste se réalise le sens de la bagarre et de la créativité absolue des présentations DADA. Évidemment, les manifestes apparaissent dans les revues, soit « des scènes » du champ littéraire. Mais cette mise en scène littéraire ne devient possible que grâce à la dimension collective. À conclure, on dirait que le « nous » dadaïste reste un « nous » de désordre où le côté collectif s'organise à partir d'un chaos créatif individuel, un dialogue dense de voix qui s'entrelacent afin de créer une voix commune qui se fond en exclamation DADA. En quelque sorte, le « nous » s'efface derrière cette exclamation : étant un état d'esprit et pas un mouvement à but politique ou lucratif, DADA inclut tout et remplace tout, en restant potentiellement infini, sans bornes ni limites⁹. DADA est la seule chose qui unisse les jeunes gens prônant la libération totale des entraves de la culture officielle¹⁰. Alors, le « nous », mise en avant de la voix commune, se révèle inutile. Comme l'esprit DADA se veut universel, il rejette toute tentative de la cristallisation dans un groupe, configuration rigide des forces créatives, au moins, au moment de la fondation du mouvement¹¹.

Chez les surréalistes il existe une autre vision du groupe et de l'art collectif dans les textes à visée de manifeste. Le mouvement surréaliste est plus conséquent dans la création des manifestes : il n'y en a que deux qui sont

⁹ À citer en parallèle le groupe des situationnistes assez restreint : le groupe fermé devait préserver les principes du mouvement et les garder intacts, selon Guy Debord, idéologue de l'Internationale situationniste.

¹⁰ Dans son *Manifeste de monsieur Antipyrine* (1916) Tzara écrit : « ... nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des coussins douilletts, que notre anti-dogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire et que nous ne sommes pas libres et crions liberté » (Tzara, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, p. 357).

¹¹ Les surréalistes commencent dès le début à distinguer les bons et les mauvais surréalistes, les « vrais » et les « faux ». Le schisme chez les dadaïstes se produit un peu plus tard après la fondation, par exemple, chez Tzara dans son *Manifeste de monsieur AA l'antiphilosophie* (1920) (quand il mentionne « les faux-dadaïstes »).

écrits par le chef de file du groupe, André Breton, et acceptés par les autres membres. Le manifeste surréaliste reprend le schéma classique proposé par les futuristes (en ce qui concerne le positionnement du mouvement) mais le rend plus neutre, moins agressif : le premier texte de Breton est très littéraire et ne cherche pas à offenser ou dénigrer ses adversaires, il explique la position (surréalisme comme état d'esprit) et les moyens de création (écriture automatique). Le second manifeste, où Breton lutte contre les anciens surréalistes et contribue à la politisation du mouvement, se révèle plus avant-gardiste de ce point de vue, moins littéraire. La vision du groupe et de l'art collectif est aussi différente dans les deux manifestes. Dans le premier, Breton ne présente pas un mouvement ou des objectifs artistiques, mais décrit une trouvaille technique dans le domaine d'art qui puisse changer complètement la perception du monde. Alors, les surréalistes apparaissent dans le texte pas comme des membres d'un groupe avant-gardiste, mais comme des amis qui exercent les mêmes processus de création et qui partagent la même vue sur le monde, bref, qui vivent dans la surréalité. Le surréalisme à l'époque est assez proche de DADA en ce qui concerne l'universalité de la méthode et l'esprit commun de la créativité : les surréalistes se nomment surréalistes parce qu'ils ont la même perception du monde et non parce qu'ils veulent conquérir le champ artistique en tant que groupe¹².

Dans le deuxième manifeste, la situation change. Les bouleversements dans le mouvement, la retraite et l'exclusion de certains membres, le rapprochement avec le groupe des jeunes communistes *La Clarté* transforment le groupe surréaliste de point de vue idéologique : il devient plus politisé, plus agressif et en même temps plus fermé. Si autrefois le surréalisme était ouvert à toute participation (création du Bureau des recherches surréalistes à la fin de 1924) de tout citoyen, à partir de 1929 Breton proclame « l'occultation profonde, véritable du surréalisme »¹³ : le mouvement se voit transformer en groupe clos à buts révolutionnaires. Le « nous » dans les manifestes reflète ces changements. Dans le premier manifeste, le « nous » du groupe apparaît vers la fin pour rendre la surréalité visible, valable, légitime. Breton appuie sur le fait que ses amis et lui n'ont pas « de talent », qu'ils sont des automates

¹² « Nous, qui ne nous sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes appareils enregistreurs qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent nous servons peut-être encore une plus noble cause. Aussi rendons-nous avec probité le « talent » qu'on nous prête » (Breton A., *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966, p. 34).

¹³ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, Pauvert, 1962, p. 211.

qui transmettent la poésie de l'inconscient. Dans le deuxième manifeste, le « nous » sert à dénigrer les ennemis et les anciens amis. Représentant l'incarnation légitime du groupe, le « nous » rend l'exclusion légitime : en effet, ce n'est pas Breton lui-même qui renvoie ses anciens collaborateurs, il le fait au nom du groupe. Le groupe devient plus puissant du point de vue social. Après la guerre, le statut du surréaliste sera attribué à ceux qui feront partie du groupe et pas à ceux qui auront les mêmes principes créatifs à défendre.

Il paraît que cette transformation du groupe surréaliste (du groupe littéraire en groupe social) montre les mutations du groupe d'avant-garde à visée universelle en groupe de néo-avant-garde assez fermé et unifié. Pour illustrer cette observation, il sied d'analyser le mouvement situationniste, acteur majeur de la scène artistique des années 60 (1957-1972).

Le texte inaugurant l'Internationale Situationniste a été écrit par Guy Debord et publié en 1957. Il s'agit de son *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* où l'idéologue du mouvement essaie de positionner le nouveau mouvement d'avant-garde. L'Internationale situationniste cumule les recherches des groupes précédents et relance la lutte pour la liberté de création contre les valeurs bourgeoises et l'esprit dominant du capitalisme qui s'est emparé des trouvailles des avant-gardistes en les rendant inoffensifs. Parmi les changements à apporter, Debord souligne surtout la nécessité de réviser le travail collectif. Le groupe, le côté collectif s'y révèlent très importants. En effet, tout le texte est écrit au nom du groupe où le « nous » unitaire remplace la voix de l'auteur : Debord se positionne comme membre d'un groupe naissant, refuse de s'attribuer un statut autonome de créateur (il se fond en voix commune des adhérents). La critique de la société bourgeoise s'accompagne des propositions d'action cherchant à bouleverser l'ordre établi. Le groupe des situationnistes, d'ailleurs assez fermé, prône « l'art intégral » de la ville qui n'est pas créé par un individu autonome, distancié (et ainsi soumis par la culture bourgeoise), mais par un groupement d'artistes actifs qui ne font pas d'art, mais produisent des idées et des idéologies¹⁴. L'action commune, la recherche perpétuelle, l'activité expérimentale sans

¹⁴ Comme souligne le chercheur Eric Brun : « l'IS érige le modèle "sectaire" de l'avant-garde (au sens de regroupement d'un petit nombre d'initiés) [...] Elle défend en effet au cours des années 1960 une conception du groupe révolutionnaire restreint en nombre, sans troupes ni disciples, composé uniquement de personnes « égales » en capacités, en accord sur des objectifs et pour des actions précises » (« L'avant-garde totale ». La forme d'engagement de l'Internationale situationniste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, 2009, pp. 48-49).

limites ne sont pensées que dans le groupe. Le groupe situationniste fait des expériences du genre artistique afin de lutter contre la culture dominante. Ainsi, il propose un art engagé qui ne chérit pas son spectateur (il ne crée pas quelque chose de beau, raille l'esthétique¹⁵, refuse de suivre les goûts de l'époque) mais change les codes culturels¹⁶. Un des objectifs d'une telle activité néo-avant-gardiste est de munir la société de nouveaux sentiments, de nouvelles passions et de nouvelles idées. Le groupe devient un organisme à buts scientifiques : réactions à la propagation et à la monétisation du surréalisme après la Deuxième guerre mondiale.

Les mouvements d'avant-garde subissent de longues transformations en passant dans leur évolution du groupe artistique vers le groupe social, et pourtant revalorisant de plus en plus le côté collectif de la création. Le groupe devient indispensable pour la création individuelle, non seulement comme un creuset où se mélangent différentes approches et diverses idées, mais comme un espace créatif réunissant et restructurant chaque œuvre individuelle. Le groupe crée des œuvres authentiques, inimaginables hors cette dimension collective. Et chaque fois la création collective s'élargit et se complique devenant plus sophistiquée.

Art collectif : du spectacle à la performance, du chaotique à l'expérimental.

On *publie* pour chercher des hommes, et rien de plus.
A. Breton, *La Confession dédaigneuse*, 1923.

Dès l'époque DADA, le groupe se voit de plus en plus engagé dans l'espace créatif. En effet, les premières créations DADA auraient été impossibles sans la dimension théâtrale, soit collective. DADA naît sur la scène et grâce à ce côté scénique de l'action : la participation de plusieurs actants rend DADA réel. Les soirées dans le Cabaret Voltaire se muent rapidement en soirées DADA, où chaque personne a son droit de créer son

¹⁵ « On nous dira, principalement du côté des intellectuels et des artistes révolutionnaires qui, pour des questions de goût, s'accommodent d'une certaine impuissance, que ce "situationnisme" est bien déplaisant; que nous n'avons rien fait de beau. » (Debord, *Rapport...*, 1989, p. 11).

¹⁶ Guy Debord écrira en 1963 les mots suivants : « La première réalisation d'une avant-garde, maintenant, c'est l'avant-garde elle-même » (G. Debord, *Correspondances*, vol. 2, Paris, Fayard, 2001, p. 192). En effet, l'avant-garde de Debord obtient un caractère « généralisé » et s'oppose aux avant-gardes précédentes du type « restreint ». L'avant-garde « généralisée » vise à changer complètement la culture sans faire attention aux vieux codes culturels.

comportement DADA sans négliger l'esprit commun du burlesque et du chaos. L'acte dadaïste solitaire est possible (à voir Kurt Schwitters et son œuvre « Merz ») mais le principe de la créativité chaotique et destructrice est mieux vu en groupe où tout le monde cherche à aggraver le chaos universel. Les dadaïstes font de l'art ensemble, mais cet art n'est pas autosuffisant : la création collective demande une approbation du spectateur, même si cette approbation passe par le scandale et le refus de l'œuvre dadaïste. L'art se crée sur scène, sans laquelle il reste muet et invisible. La scène doit être pensée comme un espace où la création s'effectue, un espace dont l'accès est interdit au public mais qui donne à voir une action qui peut être admirée et / ou jugée. Ainsi, même les revues dadaïstes avec leur mise en page et leur contenu provocateur peuvent inciter à les prendre pour des mises en scène originales. Ce côté spectaculaire, ce côté du « spectacle » dans DADA renforce le sentiment de « l'externité » du groupe et de la création même du groupe par l'œil du spectateur. L'unité de la création collective est due à ce regard d'un Autre, le regard sans cesse bafoué et trompé.

Chez les surréalistes, l'art collectif devient plus autonome : le groupe se prend pour garant de la création artistique. Lui aussi a besoin d'un spectateur ou plutôt d'un lecteur qui puisse trouver du sens dans les écrits automatiques. Seule distinction à faire avec les dadaïstes : les surréalistes créent leur propre *lecteur* au sein du groupe. Au fait, l'écriture automatique acquiert une certaine valeur après (et grâce à) la lecture ultérieure : le texte automatique est tout d'abord relu et apprécié et valorisé par cette lecture. C'est le lecteur surréaliste qui y trouve des pépites de sens et d'inspiration poétique et s'en sert à son tour pour produire des œuvres. La citation de Lautréamont, devenue cliché de toute production surréaliste (« L'art se fait par tous »), fait de la création collective l'occupation majeure du groupe, ce qui se voit clairement dans la pratique des jeux surréalistes, moyen universel de se rendre solidaires et de créer des œuvres et des techniques de création communes. Le jeu rend le groupe autosuffisant : dans le jeu, les surréalistes trouvent des images, découvrent de nouvelles pratiques artistiques et par les jeux distinguent les vrais surréalistes des faux surréalistes¹⁷. C'est un espace d'expérimentation permanente. En outre, le jeu assure l'autonomie : le

¹⁷ De plus, même la libre participation au jeu et l'acceptation de ses règles donnent au groupe une certaine unanimité. Artaud, refusant de suivre des règles du dialogue en 1928 (il pose des questions concrètes ayant du sens, exigeant une réponse concrète), se montre réticent non seulement à un certain jeu surréaliste, mais globalement à toute l'idéologie du groupe : il sera exclu sous peu.

spectateur-lecteur c'est en même temps le participant et le membre de l'activité ludique. La création du groupe ne dépend plus du jugement externe. Pourtant cette « internité » créative provoque un décalage entre ce que le groupe crée et ce qu'il proclame, entre le comportement artistique et celui social (jugé politique).

Les situationnistes cherchent à résoudre le problème du social et du créatif en procédant à la fusion d'activités autrefois autonomes. La théorie de la dérive et les balades urbaines ne sont pas, comme chez les surréalistes, les moyens de vaincre l'ennui par un passe-temps agréable ou de chercher des pratiques artistiques neuves, mais elles essaient de marier les recherches artistiques avec les buts politiques. Une nouvelle vision de la ville (découverte de la psychogéographie, création des situations) reconstruit l'espace urbain et donne à chaque citoyen le moyen de vaincre la réalité morne – et la société du spectacle. Les situationnistes se servent de l'art pour faire de la politique : l'art n'existe pour eux que lié à la politique. Mais cette aliénation de l'art par les objectifs pratiques est doublée par le désir d'expérimentation : il devient possible de faire des expériences dans l'art et transformer ces expériences en œuvres d'art. L'art se mue en champ d'expérimentation où, pourtant, le résultat ne vaut pas le processus de création, ce dernier restant essentiel : le processus de création d'un paysage psychogéographique d'un quartier vaut plus que le résultat de l'acte créatif. Mais cette expérience doit être partagée, approuvée par le spectateur – *post factum*. Cette pratique rappelle celle des performances entrant en vigueur à l'époque où le côté scénique est bien développé mais la représentation demande la présence du spectateur. Ainsi, la sortie des situationnistes dans la rue ne s'explique pas par un simple désir de quitter un champ artistique désuet et le troquer contre un champ politique idéologiquement plus vaste, mais de résoudre le problème essentiel de toute (néo)avant-garde : garder l'autonomie et trouver son lecteur / spectateur. L'art collectif chez les adhérents de l'Internationale se veut performant, à savoir utile, d'où cette recherche d'espace d'expérimentation, production de théories universelles¹⁸ applicables à toute activité humaine.

Il est bien évident que tout groupe d'avant-garde puise dans les ressources collectives, se sert du côté collectif de la création de telle ou telle manière afin de favoriser la production de nouvelles œuvres. Mais quels seront précisément les enjeux de cet art fait en commun ?

¹⁸ À comparer avec les recherches lettristes d'I. Isou cherchant à expliquer le monde entier par ces théories.

Enjeux de l'art collectif : de la solidarité vers la création d'un nouveau champ perceptif

le lecteur veut mourir peut-être ou danser et commencer à crier
il est mince idiot sale il ne comprend pas mes vers il crie
il est borgne

T. Tzara, *Le Géant blanc lépreux du paysage*, in *Vingt-cinq poèmes*, 1918.

Les surréalistes ne sont pas innocents quand ils reprennent la formule de Lautréamont sur le plagiat¹⁹. Les adhérents d'un groupe d'avant-garde s'échangent des idées et des techniques sans remords étant donné que la participation à l'activité commune nivelle en quelque sorte le primat de l'individualité et la valeur de l'auteur (intention créatrice singulière). La voix commune, dont nous avons parlé au début en analysant les manifestes, nous renvoie non seulement au problème de l'attribution de l'œuvre, mais surtout au problème des enjeux de cet art collectif.

Effectivement, il est trop tentant de miser sur le côté social du phénomène et affirmer la nécessité profonde des êtres de s'unir pour défendre leurs idéaux. Pourtant, la création des groupes d'avant-garde reste évidemment un phénomène historique tandis que le désir de s'unir pour servir la cause commune se voit réapparaître au fil de tous les siècles sous des formes différentes. Sans aucun doute, le côté social n'est pas à négliger dans l'étude de l'avant-garde. Dans le groupe se tissent des liens de solidarité qui rendent l'activité plus assurée et plus efficace. De plus, un nombre important de recherches sociologiques montre l'importance de la dimension collective dans la promotion du groupe dans le champ professionnel (dans notre cas artistique et littéraire). Pourtant, il paraît que pour les groupes d'avant-garde la dimension collective peut avoir d'autres enjeux qui ne sont pas assez évidents à une première approche.

Dialogue. Le côté social de l'art créé en commun dans l'avant-garde n'est pas seulement adressé à l'extérieur. Evidemment, le groupe soutient les siens devant un public assez souvent hostile, mais il se présente encore comme garant du dialogue potentiel : la prise de parole s'effectue suite à l'approbation des membres du mouvement, qui sont, eux aussi, favorables à une création de type particulier (cacophonie dadaïste, onirisme surréaliste,

¹⁹ Lautréamont lance dans son recueil célèbre : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique » (*Les Chants de Maldoror*, 2001, p. 381).

théorisation situationniste). Cette création dans les cadres acceptés et légitimés par le groupe rend possible le dialogue dans lequel naissent d'autres formes potentielles de l'art. Les adhérents maîtrisent le même langage. Dans la pièce de la période dadaïste *S'il vous plaît*, Breton et Soupault montrent deux types de dialogue : un dialogue normal et un dialogue détourné. Le premier, construit de phrases quotidiennes, est pratiqué dans la bonne société, le deuxième, plein de métaphores étranges et d'incohérences linguistiques, sert de langage d'amour. Et le dialogue mystérieux se révèle rempli de sens pour les initiés²⁰. Le dialogue « à jamais compris » hante les groupes d'avant-garde du XX^e siècle : dialogue comme représentation chez DADA, dialogue d'outre-monde chez les surréalistes, dialogue de sentiments chez les situationnistes. Et la présence d'un autre (membre du groupe) déclenche le dialogue, autrefois mené pour un public, cette fois exclu de la discussion.

Champ perceptif commun. Les avant-gardistes participent à la création d'un champ perceptif commun qui s'appuie sur les valeurs communes du groupe. En effet, il ne s'agit pas d'une idéologie partagée qui dirige le groupe dans ces démarches artistiques et sociales, mais plutôt d'une vision du monde particulière et assumée. Cette thèse est plus simple à justifier par l'exemple surréaliste. Dès le début de leur activité, les surréalistes partageaient déjà un certain nombre de signes les distinguant des autres. D'abord, le rôle des « marqueurs » était joué, par exemple, par des citations d'Alfred Jarry ou des poètes comme Rimbaud ou Lautréamont. Puis, le groupe s'est lancé dans des jeux collectifs lors desquels il a commencé à créer des métaphores communes et le champ des images partagées (les habitants du monde sous-marin, la neige et l'hiver, etc.). Ainsi, les images-« marqueurs » migrent d'une œuvre à l'autre, ainsi que des sujets significatifs (les yeux fermés et le regard intérieur chez Man Ray et Breton). Cette propagation des images-clés crée un monde à part construit selon ses propres règles (refus de la logique ou mélange des objets poétiques différents). Les surréalistes deviennent capables

²⁰ Plus tard Breton développera l'idée d'un dialogue impartial, désintéressé, dans son œuvre ultérieure *Secrets de l'art magique surréaliste* : « Le surréalisme poétique, auquel je consacre cette étude, s'est appliqué jusqu'ici à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse. Chacun d'eux poursuit simplement son soliloque, sans chercher à en tirer un plaisir dialectique particulier et à en imposer le moins du monde à son voisin. Les propos tenus n'ont pas, comme d'ordinaire, pour but le développement d'une thèse, aussi négligeable qu'on voudra, ils sont aussi désaffectés que possible » (Breton, *Manifestes du surréalisme*, 1966, p. 52).

d'engendrer – chacun d'entre eux – des textes de même valeur poétique, étant donné leur investissement dans le travail collectif de la création des images communes. Mais ils sont aussi capables de percevoir et comprendre des textes écrits par les autres membres du mouvement grâce à l'apprentissage des codes et l'entraînement dans la création de ces codes. Les techniques individuelles deviennent rapidement collectives et même si un surréaliste retrouve son moyen de représentation, il suit toujours les mêmes schémas perceptifs. La même chose est valable pour les situationnistes qui travaillent sur les situations quand l'ambiance créée dans tel ou tel endroit à tel ou tel moment reste la même pour tous les participants, c'est-à-dire tout le groupe partage des émotions identiques, devient un organisme uni, un corps collectif à un moment précis.

Mémoire. Grâce à la création du champ commun, champ de dialogue et de perception, l'art collectif devient possible. Le travail artistique en commun produit un changement considérable dans tout ce qui touche la tradition et le canon : les nouvelles approches dans l'art élargissent l'espace créatif et en réécrivent l'histoire, thèse acceptable pour chaque trouvaille littéraire ou picturale. Pourtant, les mouvements d'avant-garde essaient de réécrire non seulement l'actualité et cherchent à s'inscrire dans l'histoire des arts. Ils tendent à réévaluer les œuvres précédentes et leurs « ancêtres », en refusant les uns et admettant les autres. Un exemple significatif : les dictionnaires surréalistes (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938) où ils essaient de fixer l'histoire de leur mouvement. En effet, le désir même d'écrire un dictionnaire constitue un moment important pour le mouvement : désir de se figer dans l'histoire, de créer une vision appropriée du groupe tel qu'il doit être vu selon ses adhérents. Avec un nouveau coup d'œil jeté sur les prédécesseurs, les avant-gardistes procèdent à la réécriture de la mémoire. Cette mémoire, flexible et mouvante, construit un bloc de savoirs légitimes : pour les surréalistes, le cinéma muet est plus valorisé que le théâtre classique, Lautréamont est redécouvert et placé plus haut que les poètes ou les écrivains officiels de la République. Les situationnistes condamnent la littérature à la Sagan et le cinéma hollywoodien. Pour eux, il ne s'agit pas de refuser la culture officielle, mais de créer une autre culture, reformuler cette culture et lui imposer de nouveaux codes. Remplacer une culture par une autre, en changer la mémoire.

L'art collectif dans l'avant-garde a plusieurs enjeux qui ne sont pas spécialement sociaux. Le groupe avant-gardiste crée des œuvres communes qui servent à établir un monde particulier avec ses codes, son champ perceptif et sa mémoire qui fonctionne d'une manière autonome et ne demande pas l'approbation du lecteur / spectateur. Néanmoins, il reste à répondre à quelques questions à la fois simples et compliquées : quels sont les rapports exacts entre un individu créateur et un groupe ? Où se trace la frontière entre un art individuel et un art collectif ? et pourquoi l'art collectif tel qu'il est présenté dans les avant-gardes est-il rendu presque impossible de nos jours ? Ces questions méritent une longue étude à accomplir et la présente recherche ne constitue qu'une faible approche de la problématique.

Bibliographie

- BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962.
BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966.
BRIDEL Y., *Miroirs du surréalisme : essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.
BRUN E., « "L'avant-garde totale". La forme d'engagement de l'Internationale situationniste », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, 2009, pp. 32-51.
BURGER M., *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002.
DEBORD Guy, *Correspondances*, vol. 2, Paris, Fayard, 2001.
DEBORD Guy, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », *Inter : art actuel*, Numéro 44, supplément, été 1989, pp. 1-11.
LAUTREAMONT, *Les chants de Maldoror*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.
TZARA Tristan, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975.

MARGARITA BALAKIREVA is a PhD student at the Gorki Institute for Universal Literature (Russian Academy of Sciences), under the supervision of E. Galtsova. She teaches at the Faculty of Letters HSE (Moscow). Her publications focus on matters such as the language, the myth and the audience of surrealism. Currently, she works on the perceptive practices and their evolution in the surrealist movement of the 20s and 30s, as well as on the collective creation in Breton's group. She prepares a theory on the surrealist reader and on the ornament-text.