

Une histoire de l'art portatif

Claire Moulène

Une œuvre qui ne pesât pas trop lourd et qui pût aisément tenir dans une mallette.

Voilà après quoi court l'énigmatique conspiration forgée dans les vapeurs de Port-Hâtif par une poignée d'artistes et écrivains (Duchamp, Picabia, Larbaud, Benjamin ou Céline) qu'Enrique Vila-Matas convoque dans son génial *Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Dans ce petit livre publié en 1985 par la maison d'édition barcelonaise Anagramma, on suit à la trace les pérégrinations d'une société secrète fondée en 1924 sur le delta du Niger. Cette fratrie à géométrie variable, dont les membres éclairés se sont auto-baptisés « Shandy », a pour consigne de se comporter en « machine célibataire » et de promouvoir un art portatif dont l'expression — délicieusement anachronique pour l'époque — la plus poussée serait la *Boite-en-valise* de Marcel Duchamp. Prémonitoire, bien que fortement ancré dans une généalogie surréaliste, cet essai-fiction fait aujourd'hui écho au « plug-in » généralisé du monde qui nous a transformés en de véritables « hommes orchestre », connectés à quantité de prothèses qui prolongent nos attributs vitaux. Mieux, le portatif est aujourd'hui un gage à lui tout seul de modernité, comme si la miniaturisation (l'un des pendants du portatif) et la mobilité justifiaient à elles seules la revalorisation de n'importe quel objet de consommation courante.

Orchestrer la circulation des objets, reprendre la main, au propre comme au figuré, comme le préconisait

Walter Benjamin, voici donc à quoi s'adonne cet impayable art portatif qui, depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, n'aura de cesse d'infuser à la marge le champ artistique.

À la marge, parce que l'histoire du portatif est une histoire qui s'écrit à rebours de l'histoire officielle et de la planification muséographique orchestrée depuis le XVIII^e siècle. À cette période, le musée public se constitue peu à peu comme une entité morale sans appartenance physique mais dont la légitimité repose sur la reconnaissance du plus grand nombre. Avec lui on assiste à un agrandissement des œuvres et une mise à distance orchestrée par la création d'outils (les cimaises, les vitrines) qui entraînent la disparition de la proximité, du toucher, ainsi que l'examen et la comparaison directe des œuvres d'art qui présidait au modèle du cabinet de curiosités ou du « studiolo » décrit en ces termes par Patricia Falguière dans son essai sur les chambres des merveilles¹: « une chambre de petites dimensions parquetée, lambrissée, silencieuse, close, souvent aveugle pour que le regard se replie sur soi-même, solitaire. Des objets précieux, petits bronzes, monnaies, médailles, images pieuses peuvent y trouver leur place ». Objectif de la manœuvre : « envelopper littéralement son destinataire et les quelques rares élus qu'il admettait dans son intimité ».

Au XIX^e siècle, c'est avec cette tradition — et contre les grands espaces hiérarchisés du musée public — que l'on entend donc renouer, qui voit se développer, « sous le

Les Fluxkits ou Flux Boxes sont des œuvres généralement éditées en petite série dans des boîtes de plastique ou de bois, d'après des propositions d'artistes Fluxus unifiées par le design de George Maciunas. Elles forment une anthologie de poche des meilleurs artistes de l'époque. Les notions de déplacement et de circulation prennent en outre chez G.M. la forme d'une diffusion massive, à l'international, de l'esprit Fluxus. Pour faciliter cette évangélisation Flux, G.M. suggéra un partage du monde en quatre zones, Nord/Sud/Est/Ouest dont chacune bénéficiait d'un porte-parole officiel.



- a Mathieu Mercier, première maquette pour le projet de re-interprétation de *la Boîte en valise* de Marcel Duchamp, 2010
- b Denis Savary, *Métier*, 2010. Courtesy Galerie Xippas
- c Enrique Vila-Matas, *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, Christian Bourgois éditeur, 1990

manteau », une véritable mode de l'objet fétichisé, de préférence de petite taille. Apparentés aux prémices du kitch, comme l'explique l'historienne de l'art chilienne Céléste Olalquiaga, ces objets — aquariums domestiques, coraux et fougères sous cloche, grottes miniatures, vitrines à papillon — mettent ainsi en place un « continuum *symbolique* » avec l'histoire des cabinets de curiosité. Dans *Royaume de l'artifice, l'émergence du kitch au XIX^e siècle*², Olalquiaga note encore l'apparition massive de « plantes placées dans des conteneurs en verre dits « wardiens » (du nom d'un chirurgien nommé Nathaniel Ward qui avait mis au point par hasard ce procédé), qui forment de « petits mondes en soi » et portent en eux « le secret de la création que l'on tient dans la paume d'une main ».

Reprendre la main donc.

C'est aussi ce que fait Raymond Roussel en 1904 avec un récit sobrement intitulé *La Vue*³. Précédant deux autres textes dans lesquels il livre la description rapprochée de deux objets minuscules (l'étiquette d'une bouteille d'eau minérale et une vignette d'en-tête de papier à lettre), ce poème en prose explore les recoins de l'un de ces objets kitch dont regorge la Belle Époque : un porte plume à vue. Soit un demi cylindre de verre fixé à l'extrémité d'un porte-plume. À l'intérieur, à condition d'approcher l'œil, c'est un paysage tout entier — la vue panoramique d'un paysage balnéaire — que l'on découvre sous la plume de Roussel qui, sans prévenir, a changé de focale. « Mon regard pénètre dans la boule de verre, et le fond transparent se précise : ma main, en remuant, le rend malgré ma volonté fugitif et peu stable : il représente toute une plage de sable au moment animé, brillant ; le temps est beau ; des clartés rares et minces, courent sur l'eau, s'arrondissant suivant le hasard de la houle ; des promeneurs et des enfants forment la foule presque totalement oisive... »

« C'est en passant par le chas de l'œillette minuscule que l'on découvre le monde le plus vaste qu'il se puisse imaginer. La boule de verre était en fait une monade : elle contenait l'univers entier », écrit au sujet de ce texte Jean-Pierre Montier, professeur de Littérature et d'Art à l'université de Rennes 2.

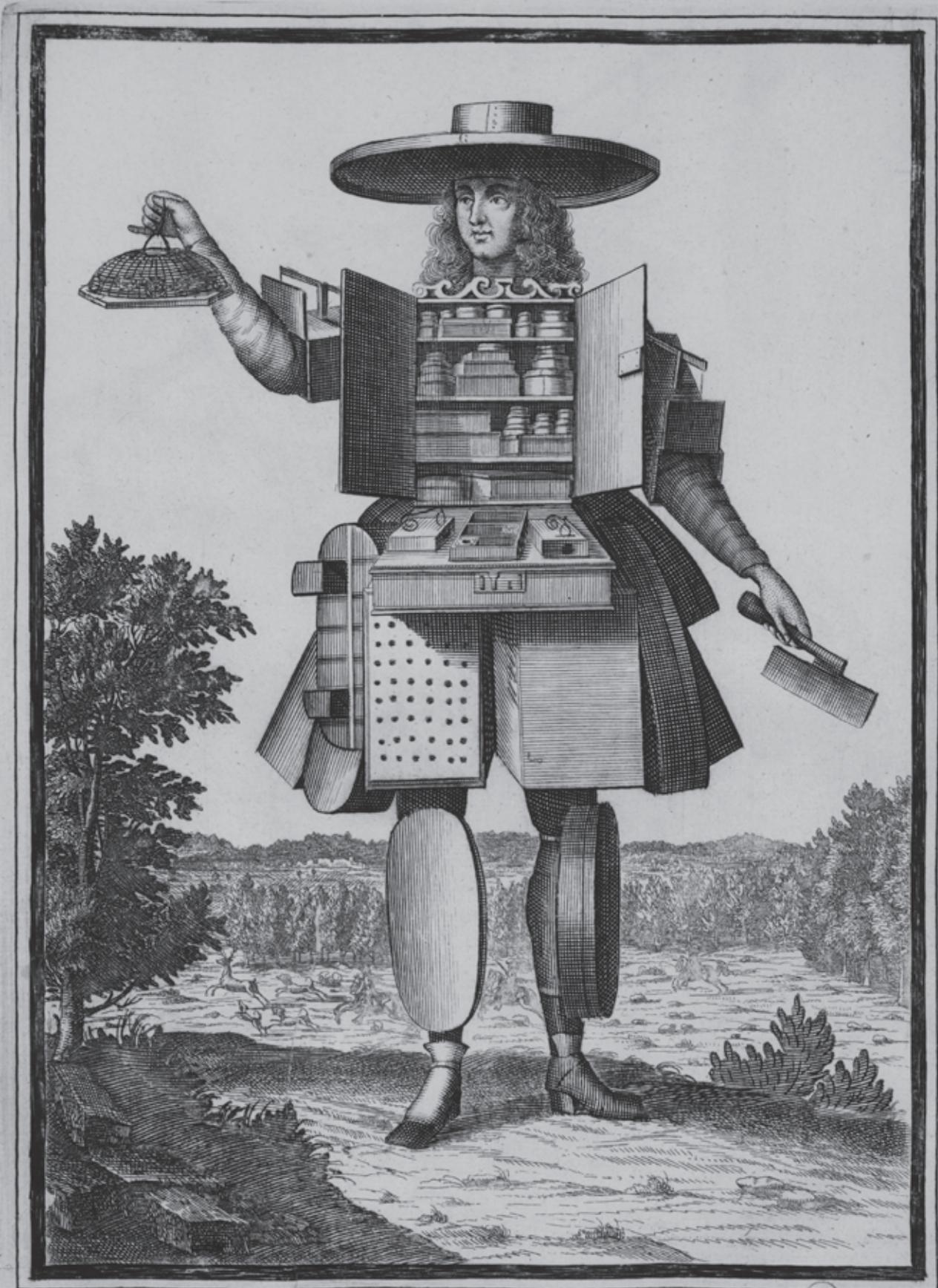
Walter Benjamin lui aussi aimait les « vieux jouets, les timbres-poste, les photographies sur cartes postales et ces imitations de la réalité que sont les paysages hivernaux enfermés dans un globe de verre où il se met à neiger quand on le secoue », croit savoir Vila-Matas dans son *Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Il ajoute plus loin : « Benjamin était l'âme jumelle de Marcel Duchamp. Ils étaient l'un comme l'autre et tout à la fois vagabonds, toujours en chemin, exilés du monde de l'art et collectionneurs chargés d'objets, c'est à dire de passions. Ils savaient l'un et l'autre que miniaturiser c'est rendre portatif et que c'était là le meilleur moyen de possession des choses pour un vagabond ou un exilé ».

Au milieu du XX^e siècle, c'est en effet sous la tutelle de Marcel Duchamp que l'art portatif signe son grand retour, notamment à travers son projet au long cours de détournement muséal. *La Boite-en-valise*, conçue comme un musée mobile ou un mausolée miniature, trouve sa forme définitive en 1941 et répertorie 69 œuvres photographiées ou reproduites à petite échelle.

Au début des années 60, ce sera au tour de Robert Filliou de réaliser son propre musée portatif. Estampillé « *Galerie légitime — couvre chef(s) d'œuvres* », il effectue sa première sortie le 3 juillet 1962 à l'occasion du « Fluxus Sneak Preview ». À l'occasion de cette déambulation de 24 heures dans les rues de Paris, qui le conduira de la Porte Saint-Denis au Boulevard Pasteur en passant par la Bastille, Robert Filliou promène dans sa casquette les œuvres miniaturisées du musicien flux Ben Patterson. Dans une étude intitulée *Les traces de la psychanalyse dans la théorie de la connaissance historique*, Francisco Naishtat considère Filliou et Patterson comme des « sortes d'analysants en mouvement, qui dans le temps même de leur flânerie, entrant en conversation avec des passants-patients puis leur proposent d'acheter ces micro-objets d'art transitionnels, comme de petits monuments de ces moments uniques d'appropriation commune de cet inconscient collectif dans le temps restreint de leur conversation ou d'un événement avec Ben et Robert ».

Au-delà de cette lecture psychanalytique, ce qui se joue ici, et que George Maciunas en personne réactivera quinze ans plus tard à l'occasion d'un *Free Flux Tour* très oisif (1976) — qui le vit déambuler dans New-York sans rien faire d'autre que de flâner —, c'est bien une alternative à la consommation et à la frénésie de l'art. « L'art de mobilité n'est pas seulement attractif du fait de sa singularité et de l'étonnement qu'il suscite chez le spectateur non averti ; il l'est car il bouscule la perception et incite le public au refus de consommer l'œuvre d'art par les voies ordinaires notamment celle de la contemplation » écrit ainsi Guislaine Del Rey dans la revue *Noesis*.

Il en va de même pour les *Flux Boxes* et *Flux-Kits* désignés par George Maciunas à partir de 1964. En bois ou en plastique, ces petites boîtes sans prétention renfermaient aux yeux de Maciunas une ambition autrement plus démesurée : « ce projet, s'il est mené à son terme, pourrait aboutir à une bibliothèque, ou une « encyclopédie » des meilleures œuvres produites ces derniers temps. Un genre de Shosoin contemporain »⁴ écrit-il à son complice Robert Watts dès décembre 1962. Avec la mise en place des éditions Fluxus, un magasin de vente par correspondance, Maciunas multiplie les productions et édite en parallèle des *Flux Boxes* (où cohabitent, miniaturisées, des œuvres de Cristo, Yoko Ono ou Ben), les carnets de Robert Watts, sa propre *Machine à sourire*, le *kit de perception extra-sensorielle* de James Riddle, une anthologie des Fluxfilms ou encore la publication d'un journal intitulé *V TRE*, qu'il co-signe avec G. Brecht.



Habit de Layettier;

A Paris. Chez N. de L'Armes, sin, Rue S. Jacques, à la pōme d'Or,

Avec Priuil. du Roy,

Nicolas II de Larmessin, *Habit de Layettier*, 1694, estampe. École nationale supérieure des beaux-arts, Paris

Le même qui écrira au sujet de ces éditions: « C'est dans ces boîtes que s'incarne le mieux l'humour dérisoire que George Maciunas assignait à Fluxus comme « art distraction »: simple, amusant, sans prétention, traitant de choses insignifiantes, ne requérant aucune habileté ou répétitions sans fin, n'ayant aucune valeur commerciale ou institutionnelle »⁴. Il n'empêche, les *Flux Boxes* ne naissent pas de nulle part, qui s'inscrivent dans la foulée dans cette longue mais marginale tradition de réappropriation de l'objet d'art et rejoignent Benjamin, cité plus haut, pour qui le producteur qu'est l'artiste doit travailler à modifier l'appareil de production lui-même. Avec les *Flux Boxes*, ces utopies minimales et transportables, Maciunas met aussi le doigt sur la question fondamentale du copyright. Ainsi écrit-il, toujours au même Robert Watts: « Une condition cependant. Je financerai et distribuerai ces livres, boîtes etc. (...) mais je dois avoir l'exclusivité des droits et de la publication de toutes tes œuvres futures ». Des demandes similaires seront formulées auprès de Tomas Schmit, Emmet Williams, George Brecht ou la Monte Young, raconte Bertrand Clavez dans la monographie qu'il consacre à Maciunas⁴, avant d'ajouter « son objectif avoué était d'atteindre des seuils de production de masse, et il calculait toujours la rentabilité de ses éditions sur des volumes par trop optimistes, car il s'agissait de les distribuer au plus grand nombre ». Cette volonté de circulation, de diffusion et de démocratisation qui constituent également les ressorts du portatif, rencontre un écho quasi simultanément dans l'apparition du Mail Art, sous l'impulsion de Ray Johnson et de sa fameuse « New School of Correspondance » à laquelle participent, entre autres, Richard Hamilton, Roy Lichtenstein, John Cage ou Bruce Nauman.

Quelques années plus tard, preuve s'il en fallait que l'art portatif s'inscrit durablement dans les brèches de l'art officiel, Harald Szeemann met à l'honneur cinq musées mobiles et miniatures, cinq « musées d'artistes » assignés à la section 13 de la Documenta de Kassel de 1972. Parmi eux, l'incontournable *Boite-en-valise* de Duchamp bien sûr, mais aussi le *Musée d'art moderne, département des Aigles* de Marcel Broodthaers, le *Mouse Museum* de Claes Oldenburg, l'*Armoire* de Ben Vautier ou le *Museum of Drawers* d'Herbert Distel. Ce dernier, tout entier contenu dans une armoire à bobines, comprend 500 œuvres inédites qui donnent un vaste aperçu de l'art des années 60 et 70 mais aussi quelques « œuvres de l'avant-garde classique, qui oscillent entre des artistes comme Pablo Picasso et Marcel Duchamp » explique Herbert Distel en guise de manifeste, « Le Musée comme muse — le baiser de la muse du Musée en tiroirs — c'était ce que j'espérais en 1970 quand j'ai invité les 500 artistes à créer chacun une œuvre originale pour ces tout petits espaces (4,5/5,7/4,8 cm). Mon rêve est devenu réalité ». Encore visible à la Kunsthaus de Zürich, cet improbable musée aux vingt tiroirs est lui même arrimé à une 501^e

œuvre: un socle en métal d'Ed Kienholz.

À cette improbable collection de musées d'artistes, Szeeman aurait pu ajouter celui de l'américain Forrest Lyers mis en orbite avec la complicité secrète de la Nasa en 1969. Renfermé dans un cachet de céramique logé dans un module spécial d'Apollo 12, il réunit pour l'éternité des œuvres miniaturisées et abstraites de Rauschenberg (une ligne droite), de John Chamberlain (un motif de grillage), de Claes Oldenburg (une tête de Mickey géométrique) et d'Andy Warhol (une fusée en forme de phallus). Une expérience intersidérale qui refait surface aujourd'hui à la faveur d'un projet de l'artiste géographe américain Trevor Paglen qui a envoyé à l'automne 2012 une archive comprenant les « 100 images ultimes de l'humanité ». Soit.

Reste qu'entre ces deux balises historiques, l'art portatif n'aura eu de cesse de faire dérailler la machine, celle du musée et de l'impossible face à face qu'il orchestre entre les œuvres et le spectateur, celle du marché, celle du champ politique aussi quand il se conçoit le plus souvent comme un art de l'urgence. Souvenons-nous par exemple de l'*Emergency Biennial* de Jota Castro en 2005, à l'occasion de laquelle il avait invité des dizaines d'artistes à produire une œuvre susceptible de voyager dans une valise diplomatique à destination de Grozny en Tchétchénie. Pensons encore à cette tranchée portable pour trois personnes imaginée par l'artiste hongrois Tamas St. Turba pour la Biennale de Paris de 1973 (pour laquelle, comble d'ironie pour une œuvre suggérant la mobilité, il n'obtiendra pas le laissez-passer nécessaire lui permettant d'assister au vernissage parisien) qui vient d'être exhumée par l'historienne de l'art Hélène Meisel à l'occasion de l'exposition *Biennale de Paris, une tentative de cartographie* dans le cadre de la deuxième édition de la Biennale de Belleville. La pièce ayant été perdue, la commissaire a choisi de la reconstituer à partir des instructions très précises de l'artiste, donnant ainsi lieu à une *Édition pirate française* cautionnée par Tamàs St. Turba en personne.

Ce dernier exemple a d'ailleurs valeur de manifeste, qui nous permet, au delà d'un art en mallette ou à roulettes, d'engager une réflexion plus large sur la « posture » de l'artiste. Ou pour le dire autrement sur la figure de l'artiste, du commissaire ou du critique, comme « porteurs », qui permettent aux œuvres, une fois endossées, de réaliser un second voyage.

Ce texte a pour point de départ une recherche menée avec l'artiste Denis Savary.

1 Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Collection « Le rayon des curiosités », Bayard, 2003.

2 Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice, l'émergence du kitch au XIX^e siècle*, Fage, 2008

3 Raymond Roussel, *La Vue*, Alphonse Lemerre, 1904 et SNE Fauvert, 1979.

4 Bertrand Clavez, *George Maciunas – Une révolution furtive*, Presses du Réel, 2009.



a



b



c



d

- a** Herbert Distel, *Museum of Drawers*, 1970-1977, techniques mixtes, 186×37,5×38,5 cm. © Herbert Distel/Museum of Drawers
- b** Iris Deschamps Courau, *Maciunas for Film Culture: An Inquiry in the Form of a Suitcase*, 2011, impressions laser de microfilms plastifiées, édition, photographies, typographie, cartable, 33,5×44,5×9 cm
- c** Tamàs St. Turba, *Tranchée portable pour trois personnes (1969)*,

édition pirate française, 2012, 170×90×70 cm, bois, gaze médicale, souffre, colle, bambou, Biennale de Belleville 2012, Paris. Photo: Hélène Meisel

d Robert Filliou, *Galerie légitime*, 1968-70, plexiglas vert translucide, velours blanc tamponné et signé, œuvres de Robert Filliou, Olivier Mosset, Al Hansen, Daniel Spoerri et Chieko Shiomi, 48×68×58 cm. Courtesy Musée de Strasbourg. Photo: Florian Kleinfenn