

CAPC Musée d'art contemporain de
Bordeaux, Mérignac, Présence
Panchounette, 2011, 301 p.

06 November 2011.

Frédéric Thomas

✉ <http://preo.ube.fr/dissidences/index.php?id=138>

Frédéric Thomas, « CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Mérignac, Présence Panchounette, 2011, 301 p. », *Dissidences* [], 2 | 2011, 06 November 2011 and connection on 29 January 2026. URL :
<http://preo.ube.fr/dissidences/index.php?id=138>

PREO

CAPC Musée d'art contemporain de
Bordeaux, Mérignac, Présence
Panchounette, 2011, 301 p.

Dissidences

06 November 2011.

2 | 2011
Automne 2011

Frédéric Thomas

✉ <http://preo.ube.fr/dissidences/index.php?id=138>



¹ Lié à l'exposition à Bordeaux, durant le courant de l'été 2008, ce livre retrace (en français et en anglais) le parcours d'un collectif artistique bordelais atypique, depuis sa fondation dans la foulée de Mai 68 jusqu'à son autodissolution en 1990. À travers une riche iconographie, une plaisante chronologie, un entretien avec leur galeriste de l'époque, des extraits de leurs propres textes et une série d'analyses, cet ouvrage tente de donner une image générale des activités de Présence Panchounette. Son nom – au départ, il s'était appelé Internationale Panchounette – était déjà tout un programme. « Choune »,

c'est le con, l'organe sexuel féminin, et « chounette », petite choune, qualifie par extension « des objets marqués par la féminité donc le mineur, tout ce qui est plus ou moins raté, pas fini, faux » (page 79). La « Présence » et le « Pan » accentuant, par autodérision, la dynamique d'extension dans le temps et l'espace. Né aux lendemains de Mai 68 – plusieurs des protagonistes se rencontrèrent lors de l'occupation de la faculté de Lettres de Bordeaux –, Présence Panchounette réalise sa première manifestation officielle en 1972. Son parcours fut d'ailleurs le miroir de son époque : flirtant avec la contre-culture dans les années 70, le « changement de paradigme » culturel (page 213) au début des années 80, avec l'ascension au pouvoir du PS et de Jack Lang comme ministre de la culture, désamorce largement son activisme, au point qu'en 1990 Présence Panchounette tire sa révérence : « la « cacophonie des signes » que nous avions, assez naïvement, vue comme prélude à l'avènement de la société sans classes n'a été le pré-lude de rien du tout, sinon de l'éclectisme postmoderne » (pages 57 et 213). Ce livre met également en lumière une généalogie depuis l'Internationale Situationniste (IS) bien sûr – référence majeure dont le groupe détourne les affirmations : de la Société du spectacle à la Société du décor –, mais aussi Dada, les Incohérents, Augustin Lesage (1876-1954) ou, plus contemporain, Marcel Broodthaers (1924-1976). Il convient de remarquer par ailleurs qu'il semble aussi exister, au niveau de la théorisation, une influence deleuzienne – à partir d'une série de concepts : mineur/majeur, reterritorialisation, corps sans organe, devenir, ... –, qui n'est malheureusement pas mis à jour ici. Les divers textes théoriques – dont on regrettera que la plupart date des dernières années de Présence Panchounette ou sont postérieures à son autodissolution – tentent de cerner la spécificité de l'activité artistique du groupe, à partir de réflexions éclairantes touchant au kitsch, au rapport à l'objet, au décor, ... Ainsi, Présence Panchounette se distingue par une réévaluation du kitsch, qui se matérialise par une critique de l'objet exotique (page 47) et la valorisation du bricolage et de la trivialité (page 179). Dominique Castéran esquisse à ce propos un parallèle intéressant avec l'attitude du « perruquier » qui, en usine, détourne le matériel dont il dispose pour fabriquer des objets pratiques à son usage personnel (page 155), tandis qu'Éric Fabre parle d'« une forme d'art hybride qui allie l'objet, l'installation, la performance et la critique sociale » (page 269). De même, le groupe réinvestit ironiquement le décoratif, l'ameublement, le papier peint (fausse

pierre) pour neutraliser l'écart avec ce qui se donne pour art, et critiquer ainsi les soubassements bourgeois de l'esthétisme contemporain. Enfin, à travers ce parti pris, se dégage une série de choix stratégiques, plus implicites, modestes et humoristiques ; que ce soit celui du déclassement (page 39), de la perturbation (page 155) ou du ravisement (page 227), plutôt que le détournement. Cette stratégie de la farce – nombre de textes y reviennent – est cependant centrée sur une critique culturelle contestant l'universalisme – « le carré de la base de la liberté est égal à la somme des carrés de l'esclavage » (page 33) –, « l'héritage esthétique » du colonialisme (page 223) ; Présence Panchounette n'hésitant pas à affirmer que « l'esthétique est une idéologie comme une autre » (page 121). Le retournement du rôle central de la culture dans nos sociétés contemporaines est souligné de manière cocasse à travers l'installation *Le poids de la culture*, en 1983 (page 235) : « un banc de musculation supportant une barre métallique dont les disques de fonte sont remplacés par de lourds ouvrages de type encyclopédique » (page 231). Mais sa double critique la plus insistance et la plus pertinente, à travers les exemples entre autres de détournements de Magritte (*Ceci n'est pas une fellation*, 1979, page 174), Buren (page 99) ou de Le Corbusier (pages 239-241), consiste à dénoncer l'occultation par l'art contemporain de la collision entre le bon goût et la bourgeoisie, et sa prétention à dépasser les catégories sociales, les rapports de classes. Le paradoxe, la position intenable à terme de Présence Panchounette résidait dans sa « connivence culturelle » (page 213) : « Les PP [Présence Panchounette] se moquaient du monde de l'avant-garde mais seule cette avant-garde était à même de les comprendre » (page 267). Ainsi, ce qui étonne dans cette « guerre contre le monde de l'art » (quatrième de couverture) sont les références omniprésentes à ce milieu – Buren, Beuys, Pleynet, Supports/Surfaces, ... – et le dialogue permanent que leurs œuvres (*Remake up*, *La dégénérescence* guette les avant-gardes, ...) entretiennent avec lui. Il semble d'ailleurs se dégager un consensus entre les différents critiques pour voir dans la conjonction de ce « double bind » (page 215) et la modification du contexte dans les années 80, les raisons qui ont entraîné le collectif à s'auto dissoudre en 1990. En ce sens, Présence Panchounette aurait annoncé l'avènement du postmodernisme face auquel, ensuite, il aurait succombé. Très certainement est-ce Fabien Danesi, dans un texte daté de 2006, qui cerne le mieux la dynamique contradictoire du col-

lectif : « la satire du collectif était à la fois contestataire et réactionnaire. Et c'est sûrement à ce titre qu'elle peut apparaître, aujourd'hui encore, au cœur des ambivalences de notre époque » (page 215, c'est l'auteur qui souligne). Encore est-ce une lecture par trop partielle dans la mesure où elle ne tient pas suffisamment compte de la dialectique organique propre à Présence Panchounette. En effet, son parcours et ses prises de position illustrent l'analyse problématique de Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*, selon laquelle le situationnisme rejoindrait le postmodernisme dans le paradoxe du modèle critique, qui marque la disjonction entre la perspective de l'émancipation et les procédures critiques¹. Si Présence Panchounette s'inscrit dans le prolongement de l'IS, c'est pour la critiquer, la détourner et parfois en prendre le contre-pied, en affirmant par exemple qu'elle « est la seule Internationale qui trouve que TOUT VA BIEN » (page 39). Manière d'échapper à la mode post-situ, de renouer avec un certain humour et avec une pratique artistique. Se faisant, le groupe développe une critique intéressante selon laquelle « le détournement, base de la méthode situationniste, est devenu le mode d'expression privilégié du Capital » (page 127). Cependant, s'opère une série de glissements – de la théorie situationniste vers celle de Baudrillard ; de la construction de « situations » à la construction de « malaises » ; de la Société du spectacle vers celle du décor ; etc. – qui s'inscrit de manière plus large dans la dynamique postmoderne de Présence Panchounette. Les textes réunis ici insistent un peu trop sur l'anticipation et la rencontre en cours de route avec le postmodernisme, sans voir que celui-ci était inhérent au groupe ; et ce dès l'origine. Sans voir non plus les contours de ces glissements, jusqu'à retourner, rompre avec les précédents dadaïstes et situationnistes. Toutes les analyses prennent pour acquis et évident le postmodernisme – que ce soit pour s'en plaindre ou s'en féliciter –, sans en problématiser les postulats. D'où parfois une certaine complaisance. Ainsi, la « critique de la critique » tend à se réduire à la perspective postmoderne qui, sous couvert de l'humour, d'une critique des prétentions artistiques et révolutionnaires, s'achève vite dans la neutralisation et l'impuissance. Voir le fourvoiement, comme le Swastika Twist (1971, page 63). Sans forcément adhérer tel quel au dilemme tranché de Walter Benjamin, dans son fameux article de 1935, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », entre esthétisation de la politique ou politisation de l'art (Gallimard, Œuvres III, page 113) –, il n'empêche

que cette œuvre semble emprunter la voie d'une esthétisation de très mauvaise augure. Croire en effet qu'un simple retournement de la croix gammée et sa colorisation mauve ou fuchsia suffisent à opérer un réel détournement, à arracher le symbole à sa surdétermination politique et historique est d'une naïveté désarmante. Ou, plus exactement, cela démontre les limites, faiblesses et contradictions de l'humour mis en œuvre par Présence Panchounette, qui opère un débranchement politique des conflits et oppositions. Le groupe s'illusionne en pensant que de ne rien prendre au sérieux les prémunisse complètement contre toute conséquence sérieuse. Il est donc regrettable que cette œuvre emblématique ne soit pas discutée par les divers critiques. Loin, en réalité, d'avoir seulement enregistré ou diagnostiqué l'éclipse de l'horizon révolutionnaire (pages 125 et 213), Présence Panchounette l'a en quelque sorte promu, a cherché à l'affirmer et à le confirmer. Assurant tout à la fois qu'il n'y avait pas de dépassement, plus de transcendance, que l'engagement politique avait disparu et que le système court-circuitait toute contestation. Il ne restait plus alors qu'à exacerber les contradictions (page 121), tourner sans fin dans la dénonciation et le constat de la mort de l'art, en brandissant cette « baudruche dégonflée » (page 201). Dès lors, la fin comme la neutralisation à court terme de Présence Panchounette était inscrite dans son organisme. L'abandon de toute perspective d'émancipation, la perte de croyance en la possibilité (voire la nécessité) d'un bouleversement social réduisaient la critique à un désenchantement dont la prétendue radicalité en vient à légitimer théoriquement l'impuissance, le désengagement politique et la dénonciation de toute pratique artistique – pure naïveté – cherchant à entraîner des changements qualitatifs. « À force d'endosser le rôle quelque peu nihiliste de « ceux à qui on ne la fait pas », ils se retrouvèrent finalement sans plus rien à faire » (pages 213-215). Le paradoxe n'est peut-être qu'apparent qui veut que le dispositif humoristique du groupe se confonde avec la « variété nouvelle de cynisme et de nihilisme globaux » du dégoût culturel condamné à bon escient par Alain Brossat². Ainsi, le Swastika Twist semble participer de la substitution à l'« enjeu éthique et politique » étudiée par Brossat ; de cette dissolution de « l'exemplarité de tel ou tel conflit dans le bain général de « la vie culturelle », dont le propre est de « tourner les pages » sans fin ni esprit de suite et à un rythme constamment accéléré »³. En ce sens, le parcours de Présence Panchounette peut se lire comme une voie de traverse du

renchérissement sur le désenchantement moderne, en réduisant le litige politique en différend culturel. Cette voie expose en retour les limites et les contradictions de l'analyse de Rancière, qui suppose la fatalité de la déconnexion entre perspective critique et émancipation, préconisant l'abandon du « paradigme critique » et de toute prétention à la constitution d'une *praxis*⁴. Au contraire, il est possible d'émettre l'hypothèse que la disqualification de tout dispositif critique et l'abandon de toute *praxis* ne fait que creuser et confirmer cette déconnexion – et qu'il existe un courant artistique⁵ ignoré par Rancière, retourné par Présence Panchounette, ayant cherché à se confronter à cette limite, sans renoncer ni à la poésie ni à l'action, et sans pour autant proclamer leur dépassement abstrait. Deux exemples artistiques du collectif bordelais illustrent les contours de cette dynamique. Le premier est Molotov ininflammable (1973-2008, page 63), qui se voulait une satire, une parodie des déclarations révolutionnaires de l'avant-garde. L'ambiguïté d'une telle œuvre est qu'elle glisse rapidement de la critique spécifique des limites des pratiques et déclarations artistiques vers la dénonciation globale de toute contestation – réduite à l'idéologie d'une fausse critique – et l'affirmation concomitante d'une impuissance généralisée. Plus significatif est le deuxième exemple : Nelson & Winnie (1988, page 262). Il s'agit de deux chaises, noire et blanche, reliées entre elles, mais chacune tournée dans un sens opposé et dont les dossier sont faits de fils barbelés. Le symbole est à la fois amusant et éclairant. Cependant, sa signification est des plus réduite, surtout si on la compare avec une autre œuvre avec laquelle elle a quelques affinités. Il s'agit d'une photographie de 1946 du surréaliste belge Marcel Lefrancq (1916-1974), intitulée *éloge du carnage*⁶. Sans prétendre à une analyse esthétique dont nous n'avons pas les compétences, nous voudrions avancer quelques comparaisons théoriques sur l'impact de ces deux œuvres, et leur efficacité. Dans la photo de Lefrancq, il s'agit donc également d'une chaise, entourée de barbelés, sur laquelle il est impossible de s'asseoir. Le dispositif plus « artistique » ne l'empêche pas d'être chargée d'une puissance autrement plus importante. En effet, dans Nelson & Winnie le rapprochement contradictoire – contradiction mis en avant par les couleurs différentes des chaises, leur orientation contraire et le fil barbelé des dossier – tend à donner à voir la lutte de Mandela et de l'ANC, et les contradictions de la société sud africaine sous l'apartheid. Cependant, le titre offre une deuxième lecture,

doublant en quelque sorte cette vision sociale par une vision « privée », moqueuse, sur le couple Mandela et les tensions qui l'habitent. Par extension, c'est l'image de la désunion, du divorce qui ressort et qui semble se proposer comme clef d'analyse de la politique sud africaine. Selon la stratégie du groupe, la jonction de l'œuvre et du titre permet, dans le même temps, la mise en avant d'une critique et – grâce à l'humour du titre – la préservation de toute idéologisation de cette critique, en l'empêchant de se prendre trop au sérieux. Ce garde-fou tend cependant à dépasser sa fonction et à neutraliser dans les faits toute critique, qui n'est plus lisible que sous forme de farce⁷. Au contraire, le titre ironique de la photo de Lefrancq renvoie à la fin récente de la Seconde guerre mondiale et ramène la société d'alors à un trône dérisoire dans le désert. Ici, le fil barbelé ne remplace pas le dossier de la chaise, mais il l'entoure comme si les camps de détention, de concentration, dont les barbelés sont le symbole, envahissaient nos intérieurs, encerclaient et recouvriraient les objets dont nous nous entourons, que nous usons quotidiennement, jusqu'à les pervertir, jusqu'à rendre impossible un usage innocent. Ainsi, si la dynamique de parasitage de la distinction privé/public est similaire dans les deux œuvres, elle emprunte des points de départ divergents et, surtout, aboutit à des « solutions » contraires : le clin d'œil amusé et complice d'une ségrégation retraduite en problème de couple, pour l'un, et la violence reconduite au plus intime, dans le refus de toute empathie – fut-elle humoristique –, pour l'autre. L'affirmation dès lors de Fabien Danesi du caractère « à la fois contestataire et réactionnaire » du collectif, et de son actualité, « au cœur des ambiguïtés de notre époque » doit donc être précisée et recadrée. Tout d'abord, la contestation de Présence Panchounette se développe à l'intérieur et à partir d'un champ artistique étroit, où le conflit politique est « traité aux conditions de la culture ». La satire, l'humour consistaient en une stratégie délibérée de ne pas se laisser prendre au jeu de l'art. Mais cet humour loin d'être celui, agressif, éphémère et emporté de Dada, ou l'humour noir des surréalistes, est celui, plus facile, en phase avec le désenchantement postmoderniste, qui vidait la critique de tout contenu et de toute puissance. À force de croire que le plus grand danger, la principale tare qui menaçaient l'art des années 68 résidaient dans une politisation à outrance, et en rejetant en bloc les prétentions à toute transformation globale, Présence Panchounette confirmait par anticipation la vision postmoderne du

monde et de l'art, tous deux réduits aux proportions étroitement mesquines d'un simple entertainment désenchanté.



Eloge du carnage (20/06/1946)

1 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, 2008, La fabrique, pages 46-51.

2 Alain Brossat, *Le grand dégoût culturel*, Paris, 2008, Seuil, page 63.

3 Alain Brossat, *Ibidem*, page 63.

4 « La déconnexion présente entre les procédures critiques et toute perspective d'émancipation révèle seulement la disjonction qui était au cœur du paradigme critique. Elle peut railler ses illusions, mais elle reproduit sa logique ». Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, 2008, La fabrique, page 51. C'est moi qui souligne.

5 Cette question irrigue nombre de débats au sein et autour du surréalisme, pour ne prendre que cet exemple.

6 Cette photographie est accessible sur le site www.lefrancq.be. Nous remercions Michel Lefrancq de nous avoir autorisés à utiliser cette photographie ici.

7 Un parallèle peut être fait avec une autre œuvre à référence politique de Présence Panchounette : *Petite lumière du Grand timonier*, 1990, page 133. L'installation et le titre se conjuguent et fonctionnent bien en termes d'humour et de désamorçage. Mais là aussi on s'interrogera sur les enjeux d'une telle démarche en insistant sur la date – 1990 –, soit un an après la Chute du Mur, 14 ans après la mort de Mao, en pleine vague néolibérale de « Fin de l'histoire ». Cette œuvre aurait acquis un sens tout autre et autrement « risqué » si elle avait été réalisée et exposée 15 ou 20 ans plus tôt – quand Mao jouissait encore d'un grand prestige –, alors qu'en 1990, elle ne fait que participer du consensus, rire à peu de frais aux illusions passées et conforter le désenchantement postmoderne ambiant.

Mots-clés

Art

Frédéric Thomas