



vue de l'exposition

jean-jacques lebel, *soulèvements*

commissaire : Jean de Loisy

Depuis 1955, Jean-Jacques Lebel expose, écrit, filme, édite, coordonne, s'engage dans des processus collectifs. Artiste avant tout, organisateur de manifestations, d'expositions ou de festivals internationaux, poète, théoricien, activiste politique, découvreur, passeur... toutes les formes de sa trajectoire « d'agitateur inspiré » constituent des éléments inséparables de son travail de plasticien.

Ce sont toutes les facettes de cette personnalité hors normes qui sont présentées dans l'exposition de la maison rouge, dans une tentative de « reconstituer un ensemble psychique global, formé de beaucoup d'activités sociales, artistiques, politiques, sexuelles, intellectuelles, collectives et individuelles, en forme de barricade (sachant qu'elle ne peut être qu'éphémère). » (JJL)

Septième volet d'un cycle consacré aux collections privées, l'exposition *Jean-Jacques Lebel, soulèvements* conçue avec Jean de Loisy, diffère radicalement des précédentes expositions en ce que les œuvres rassemblées par l'artiste ne forment pas une « collection » traditionnelle, mais une « collecte » au sens anthropologique. Associant ses œuvres et celles de ses amis à des objets de toutes les époques et de toutes les civilisations, la « collecte » de Lebel constitue une pensée en action, qui s'incarne dans les objets et s'en nourrit.

Guidé par la curiosité, l'amitié et le hasard, chez ses amis artistes, poètes, philosophes, aux puces, dans les galeries, les brocantes, les salles de ventes aux enchères, les musées, et surtout dans le réel, Lebel exerce incessamment son regard et sa pensée critique et se laisse happer par la force intrigante des objets, des outils et des œuvres, sans que leur culture d'origine, leur valeur commerciale, la notoriété de leur auteur n'entrent en ligne de compte. Jean-Jacques Lebel cueille les œuvres « au sein du chaos du monde pour refonder celui-ci. Projet esthétique, finalement politique », comme le dit très justement Dominique Paini dans le livre publié par la maison rouge pour accompagner l'exposition.

Constituée d'installations de Lebel et des œuvres et objets d'art dont il s'entoure quotidiennement, *Soulèvements* permet de découvrir l'envergure de ses engagements. Chacun des espaces est consacré à un thème, correspondant à une facette des centres d'intérêt et des activités de l'artiste. Les œuvres ainsi rassemblées, qu'elles soient créées par lui ou collectées, constituent un « montage », pour reprendre le terme souvent utilisé par Lebel, qui vient à la fois du montage cinématographique et de l'exercice du regard. Un « montage » qui invite le visiteur à transformer notre regard, à surmonter les présupposés

idéologiques pour faire voir autrement le quotidien: l'art comme processus et comme objet de pensée.

L'entrée du «labyrinthe Lebel» est symboliquement indiquée par le bras tendu d'une statuette votive africaine Iobi (Burkina Faso), plaçant l'exposition sous les auspices des arts premiers et de la pensée «sauvage» (notion définie par Claude Lévi-Strauss), c'est-à-dire une pensée non domestiquée, dont la force n'est pas bridée par «l'asphyxiante culture» et qui n'asservit pas le processus créateur au système marchand.

L'art de la barricade

Pour Jean-Jacques Lebel, il n'y a d'art qu'insurgé, et par son titre: *Soulèvements*, l'exposition revendique la révolte, l'insoumission, la dissidence comme mode opératoire.

Ouvrant cette section, un collage de Lebel, *Parfum de grève générale* (daté de 1960) semble annoncer Mai 68 auquel il va participer activement, en prenant part au *Mouvement du 22 mars* notamment et au groupe anarchiste *Noir et rouge*. L'exposition s'ouvre donc sous les couleurs de la Commune, avec l'évocation des anarchistes Louise Michel et Ravachol, mais aussi du socialiste utopiste Charles Fourier, partisan d'un nouvel ordre humain communautaire. Les portraits de ces héros de la radicalité globale sont accrochés vis-à-vis de documents historiques rassemblés par Lebel et d'images d'archives montrant des barricades de la Commune, de la Révolution espagnole, de l'insurrection populaire de 1944 à Paris, de Mai 68, ou de 2009 à Sao Paulo. Toutes exaltent l'esprit de résistance et de désobéissance civile. Lebel conçoit ces barricades comme de véritables installations: anonymes, spontanées, collectives et éphémères, elles sont «un condensé de sculpture protéiforme [...] du *Merzbau* déboulant dans le champ social.»

Qu'il s'agisse du domaine politique, social ou artistique, d'une barricade ou d'une performance, Lebel est convaincu que les actions collectives sont porteuses d'une dynamique supérieure à la somme des subjectivités qui la composent.

Cet ensemble d'images de barricades, généalogie de la mémoire subversive, est présenté sous l'installation de Lebel: *Montée/ Descente André Breton*. Marteaux, maillets et sacs à mains ouverts semblent incarner une foule menaçante d'hommes et de femmes insurgés, et marquent le seuil de l'exposition comme le passage d'une barricade. L'œuvre est en même temps à lire comme un jeu de mots: une incitation de l'artiste à «vider son sac» et à «avoir le marteau».

Fermant cette section, la devise de Marat, dictée par Lebel à Ben lors d'une performance: «la liberté ou la mort», donne le ton. Pas de pensée molle, pas de compromis chez cet artiste. En lui donnant carte blanche, la maison rouge laisse s'exprimer sans entraves sa liberté de pensée et de parole, son irréductible volonté de «soulèvement».

À l'extrémité du couloir, le tableau de Shiraga impose sa présence «physique» immédiate. Membre du mouvement japonais Gutai (créé en 1954), Shiraga invente de nouveaux modes de production des œuvres d'art: ce tableau, réalisé par terre avec les pieds, est le résultat d'un véritable corps à corps avec la matière picturale. Il ne s'agit pas de transformer la couleur, mais de lui donner vie dans un processus de «matérialisation directe» et d'interaction entre l'art et la vie qui sont au cœur des stratégies artistiques et politiques lebeliennes.

poésie visuelle

Tout le parcours se déroule sous le signe de la poésie et des poètes, et de leurs efforts pour «donner un sens nouveau aux

mots de la tribu», comme l'écrit Mallarmé, et jusqu'à, comme l'ajoute Lebel, «faire sauter le langage!». Lui-même poète, animateur de revues de poésie (*Front Unique* à partir de 1955), traducteur des poètes de la *Beat Generation* (Allen Ginsberg, William Burroughs, Gregory Corso...), fondateur des festivals nomades de «poésie action» de *La Libre Expression* (1964) et de *Polyphonix* (1979), Lebel a collecté depuis des années les effigies des poètes qu'il admire. Leurs portraits réunis ici forment un panthéon mental: Ezra Pound, Charles Baudelaire, William Burroughs, Victor Hugo, Guillaume Apollinaire, Jack Kerouac, Thelonus Monk, Gregory Corso, Allen Ginsberg et André Breton.

L'intérêt de Lebel se porte instinctivement vers les poètes plasticiens, qu'il qualifie de «randonneurs hors pistes», rétifs aux typologies de la culture académique. Leurs œuvres, des «zones laboratoires» par définition expérimentales, ne relèvent ni à proprement parler de la littérature, ni de l'art, mais d'une logique autre et ne sont donc vraiment regardées par les spécialistes d'aucun bord. Ainsi les «pierres enluminées» de René Char, ou les œuvres de Victor Hugo, auxquelles Lebel s'intéresse depuis plus de trente ans, et à qui il a consacré deux expositions (en 1993 et 2000). Sa stature de gloire de la littérature nationale a servi de prétexte à l'occultation des créations d'Hugo plasticien, qui a pourtant fourni une production picturale de première importance. Lebel voit dans ses œuvres un élan précurseur de l'*action painting*: «Pollock et de Kooning n'ont pas imité Hugo, ils l'ont retrouvé sans le savoir, un siècle plus tard.» (JLL)

Face à ce maître, d'autres poètes-plasticiens comme lui, anciens et modernes: de Charles Baudelaire aux bâtons écrits et dessinés par Serge Pey, en passant par Tristan Tzara, Henry

Miller, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, ou les poètes *beat* américains des années 60.

Présentés à la suite de cet ensemble, un groupe d'exceptionnels «cadavres exquis» inventés par les surréalistes introduit la notion de jeu et surtout entre en résonance avec le concept d'«agencement collectif d'énonciation» formulé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, central dans l'œuvre de Lebel. Mis au point en 1925, le jeu de papier plié du «cadavre exquis» («qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes» selon la définition qu'en donne le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*) est un mode de production artistique subversif, en ce qu'il abolit l'unicité du style et la signature (fondements du marché de l'art) au profit de l'«égrégor», c'est-à-dire un «groupe humain doté d'une personnalité différente de celle des individus qui le forment» (Pierre Mabille). Lebel s'intéresse au «résultat» imprévisible de ces œuvres à plusieurs mains (et à plusieurs têtes) et à leur capacité à libérer l'activité métaphorique de l'esprit, pour susciter la production et la projection d'images. Il s'est lui-même exercé au jeu des collaborations, comme en témoignent ici un «cadavre exquis» réalisé avec Frédéric Pardo et ailleurs dans l'exposition des dessins et peintures réalisés avec Wilfredo Lam, Erró, Allen Ginsberg, André Breton, Camilla Adami et Peter Saul.

métamorphoses

Dans l'agencement des œuvres qui est proposé ici par l'artiste et le commissaire, se dévoile clairement ce qui distingue un «accrochage» d'un «montrage»; il s'agit de mettre en relation des objets qui ne sont généralement pas associés dans

les musées ou dans les livres, mais qui « en fait, dans l'esprit [de Jean-Jacques Lebel] ont en commun des enjeux et des modes de fonctionnement qui s'intensifient réciproquement ». Le visiteur est partie prenante de cette construction et devient un « regardeur » actif, qui tisse lui-même des liens entre les auteurs et les formes.

Visages derrière les masques, masques derrière les visages. Qu'est-ce qui lie les différentes « visagèités » qu'incarnent ces œuvres ? Côte à côte la représentation de *Flore*, l'une des dernières « têtes composées » du peintre maniériste Giuseppe Arcimboldo, dialogue avec le portrait revisité de *Dora Maar* d'Antonio Saura, référence désacralisante aux œuvres de Picasso. Autour d'elles, les confrontations d'œuvres transgressent les frontières entre le mécanique et le vivant, l'humain, l'animal et le végétal, le passé et le présent, l'imaginable et le visible. Un masque cimier Ekoï à deux têtes (homme et femme) domine un portrait imaginaire de « philosophe » par Jean Tinguely. Notre cerveau est ainsi fait que de trois points disposés symétriquement, il fait surgir un visage, dans un paysage d'Apollinaire, comme dans une composition décorative du peintre médiumnique Augustin Lesage, dans un *Mecamask* d'Erró comme dans un masque de ventre féminin servant dans les cérémonies d'initiation des jeunes hommes dans la culture Makonde (Tanzanie-Mozambique).

Au fond de la salle, la grande installation vidéo de Jean-Jacques Lebel, *Les Avatars de Vénus*, introduit le visiteur au cœur de la « vénusté » selon le concept formulé par Pierre Klossowski. Directement liée au travail de collecte d'images de la déesse commencé par Lebel il y a une quarantaine d'années pour son installation évolutive *Le Reliquaire pour un culte de Vénus* (dont la 24^e version est présentée plus loin), cette

œuvre vidéo présente une métamorphose continue de la déesse de l'Amour, selon le procédé du *morphing*, dévoilant une sorte de précipité de l'invariant féminin : « la femme en tant que forme, persiste à travers les différents modes et registres de la représentation, les différents moyens d'expression, les différents niveaux et qualités d'inspiration, depuis les Vénus de la préhistoire, comme celle de Willendorf, jusqu'aux pin-up des calendriers pour camionneurs, depuis les chefs-d'œuvre des plus grands peintres du passé jusqu'aux clichés pornographiques des sex-shops, depuis la poterie et la sculpture primitives, jusqu'aux créatures en images de synthèse, en passant par la gravure, le dessin, la photographie et le cinéma, sur tous les continents, dans toutes les cultures, à toutes les époques. La « forme-femme » résiste à tout » (Alain Fleischer). Les visiteurs sont invités à déambuler à leur guise à l'intérieur de cette installation, présentée dans un cube ouvert.

Dans une alcôve, le fantôme de *La Statue de la liberté* de Lebel (rendant hommage à Breton et Duchamp, deux artistes majeurs du XX^e siècle qu'il a connus depuis l'enfance) assiste à ces transformations, silencieusement.

la perception hallucinatoire

Au milieu du XIX^e siècle la consommation d'hallucinogènes commence à se répandre dans les milieux scientifiques, artistiques et littéraires. Ainsi *Les Paradis artificiels* de Charles Baudelaire font écho à ses expériences au « club des haschischins », animé par Gautier, Delacroix et Nerval. Dans les années 1950 et 60, certains artistes, *beatniks* en tête, utilisent les psychotropes pour intensifier leurs sensations et pour atteindre des états hallucinés, au cours desquels ils tendent à « sortir de soi et se déshabituer des normes sociales et des codes culturels coercitifs » (JJL). Dans cette section, les dessins de Lebel

sous l'emprise de la psilocybine, de Bernard Saby ou d'Henri Michaux fixant leurs visions hallucinantes provoquées par la mescaline, sont à regarder comme des récits de voyage « hors de soi ». Le dédoublement de l'être, la « vision intérieure » sont le sujet des regards flottants des *Opiomanes* d'Alberto Martini ou des *Têtes transparentes* de Picabia, qu'accompagne un texte du même où il est question de « H ».

Les visions intérieures se développent sans psychotropes dans les scènes énigmatiques de Leonora Carrington ou les dessins automatiques d'Unica Zürn, deux veines exploitées par les surréalistes dans leur exploration de l'inconscient. Les ombres mouvantes de la sculpture d'Isabelle Waldberg transforment la pièce en salle de projection mentale, englobant toutes les œuvres.

l'énigme

Semblable à « l'infraçassable noyau de nuit » dont parle Breton pour évoquer sa relation à l'œuvre d'art, l'énigme constitue le cœur du « montraage ». « Il faut se résoudre à ce que l'essentiel du psychisme humain demeure inconscient donc inexplicable, énigmatique, irréductible » nous dit Lebel. Les œuvres présentées dans cette section sont porteuses d'une énigme ; qu'il s'agisse d'œuvres primitives, d'art ancien ou moderne, d'art populaire, elles se dérobent à notre compréhension immédiate et nous confrontent au mystère de l'art. Lebel les a rassemblées en ethnologue, en les considérant comme des objets de sociétés étrangères à déchiffrer. Le tableau allégorique du XVIII^e siècle *La Chasse à la chouette* garde son mystère, tout comme le rite sacrificiel se déroulant au cœur des douze maisons du zodiaque dans le grand tableau « ésotérique » de Victor Brauner.

Le dessin double face de Johann Henrich Füssli emblématise la face nocturne de l'art : au recto, un personnage ambigu, un couteau à la main (sans doute Lady Macbeth) et, au verso, une allégorie de l'artiste en train d'être sculpté par sa propre imagination incarnée. Autre figure double, la statuette en bois sacré (Toromiro) de l'île de Pâques fait face à la reconstitution d'un ensemble d'objets tels qu'ils sont agencés par Lebel autour de la cheminée de son domicile. L'artiste y fait dialoguer les œuvres par-delà l'espace et le temps. Comme engagés en une conversation intime, les objets d'art « savant » et d'art « sauvage » tissent entre eux une énigme sans commencement ni fin, sans issue autre que le questionnement du réel, la dérive et le doute quant à la « vérité » du visible.

la guerre

Présentée à l'horizon de cette énigme, et comme symboliquement introduite par une statuette rituelle Senufo (Burkina Faso), une installation composée de centaines de douilles d'obus sculptées ou gravées par les « poilus » dans les tranchées de la Première Guerre mondiale. C'est avec André Breton, lors d'une visite aux puces dans les années 50 que Lebel trouve la première de ces douilles transformées, qu'il ne cesse depuis lors de ramasser ici et là. Réalisées dans l'horreur du carnage par les soldats des deux camps, ces objets témoignent d'une recherche désespérée de sens, et laissent des traces anonymes de ces « vivants provisoires » dressées contre la mort, en pleine bataille.

Mobilisé en 1916 sur le front de Champagne, Guillaume Apollinaire évoque dans ses écrits cette activité créatrice qui occupe les soldats pendant les périodes de désœuvrement et d'attente de la mort. Ainsi dans une lettre en vers à Fernand

Divoire: «Car pour en faire à temps perdu, mon vieux, des bagues/On prend tout l'aluminium/Que liment tout le jour en se disant des blagues/Les servants désœuvrés jusques au maximum». Dans la vitrine, aux côtés d'objets caractéristiques de «l'artisanat des tranchées» est présentée la bague bricolée par Apollinaire sur le front pour sa fiancée, Madeleine Pagès.

l'irregardable

George Grosz et Otto Dix, mobilisés en 1914, ont tous deux vécu de très près l'horreur de la guerre avant de se révolter et de prendre part aux activités de Dada Berlin. Dans les années 20, leurs dessins politiques, mettant en scène militaires, bourgeois, hommes d'affaires et prostituées, dénoncent une société en déliquescence. L'antisémitisme, déjà dénoncé dans un dessin d'Abel Pann dès 1914, aura à partir de 1933 l'issue tragique que l'on sait.

La notion d'obscénité, ou plutôt d'irregardable, s'est pour Lebel déplacée du champ de l'érotisme à celui de la politique: «Le Pouvoir est par définition obscène. L'obscénité politique s'étale dans l'actualité mondiale, 24 heures sur 24. C'est pour quoi, afin de différencier l'obscénité du politique désignée comme ignominieuse, elle est mise en quarantaine dans un espace spécifique, baptisé «L'irregardable», où les visiteurs l'ont] le choix de s'aventurer ou non ». Comme il avait dénoncé les tortures commises par l'armée française pendant la guerre d'Algérie dans *L'Anti-procès* en 1960, Lebel dénonce ici les tortures, principalement sexuelles, infligées aux prisonniers de guerre irakiens par les soldats américains dans les prisons d'Abu Ghraib et ailleurs en 2004. A plus de quarante ans de distance, le mécanisme de reproduction de l'horreur ne s'est pas enrayé et Lebel considère comme une nécessité de nous

confronter à ces images. Elles sont associées à un tableau de Blalla Hallman (autoproclamé «ambassadeur de la haine») dont la vindicte s'attaque indifféremment au III^e Reich, au Vatican, et à la société capitaliste dont les Etats-Unis sont l'emblème. Dans ses «peintures noires» des années 90, il met en scène Hitler dans des œuvres blasphématoires, mêlant images des camps de la mort, imagerie religieuse et pornographique, afin de tuer le «nazi en chacun de nous». L'art, ici, pratique tout à la fois la philosophie, la psychanalyse et l'action politique.

«dada soulève tout»

Dada est le «soulèvement» par excellence: transnational, provocateur, décloisonneur... «Dada Soulève tout!» comme le dit le titre d'un des principaux manifestes du mouvement. Par leur pratique collective, leur radicalité, leur travail d'éclatement du langage poétique, les dadaïstes sont pour Lebel des références. Il revendique d'ailleurs comme véritables ancêtres du happening la *Dada Messe* de Berlin (1920) ou le «Procès de Maurice Barrès» (1921).

«En matière de révolte, nul n'a besoin d'ancêtres» disait Breton. Soit: pas d'ancêtres. Mais des phares afin de naviguer la nuit, il en faut. Le collage de Lebel, *Mon cœur ne bat que pour Picabia* atteste que Picabia est de ceux-là.

Autour de l'ensemble de douze dessins envoyé en 1923 par Picabia à Breton pour la revue *Littérature*, des poèmes et de très rares dessins mécanomorphes montrent la multiplicité des styles et des talents du «Funny guy», auquel Lebel a consacré plusieurs textes et expositions depuis 1975.

Face à Picabia, hommage est rendu à quelques dadaïstes tels que son ami Marcel Duchamp, dont le porte-bouteilles (accroché tel qu'il était présenté chez l'artiste) surplombe son portrait par

sa sœur Suzanne Duchamp-Crotti, un collage de Hannah Höch et des documents dada.

Dans une grande vitrine, autour d'un masque-heaume Hopi, des objets d'art « sauvage » (poupées Kachina, serpents, fétiches), d'art populaire, et des œuvres d'amis (Charles Dreyfus, Takis, Daniel Pommeruelle) composent une installation pleine d'humour où les objets dialoguent: une « adorante » lève les bras vers une image du *Grand Verre* de Duchamp, des figurines scatologiques s'affairent en regardant *La Pisseuse* de Rembrandt, Mickey se réjouit du spectacle obscène offert par sa voisine d'étagère, des « archimbolques » pullulent... Au-delà de la facétie, les objets recourent certains thèmes qui nourrissent l'imaginaire et l'œuvre de Lebel: contestation politique, critique radicale de la religiosité, érotisme, œuvres à lectures multiples, poésie langagière...

Rembrandt revisité

C'est en 1631 que Rembrandt grava *La Pisseuse*, une eau-forte de petite dimension, caractéristique des sujets populaires ou grivois fréquents dans la peinture de genre hollandaise. Pour Lebel, cette gravure fait de lui le précurseur de *La Pisseuse* de Picasso (1965), personnage qui est aussi une des protagonistes de la pièce *Le Désir attrapé par la queue* de Picasso, montée par Lebel en 1967 à Gassin, dans le cadre du *Festival de la Libre Expression*. Agrandie en sculpture de taille humaine, transformée en fontaine, *La Pisseuse de Rembrandt* est exposée au regard, au centre du patio vitré, délibérément irrespectueuse du « bon goût ». A ceux qui en seraient choqués, Lebel rappelle que l'œuvre fondatrice de l'art conceptuel, la *Fontaine* de Marcel Duchamp était, à l'origine, une pissotière que Rose Sélavy a transformée.



vue de l'exposition

happenings

A Venise, en 1960, Lebel jette à l'eau depuis une gondole une sculpture de son ami Jean Tinguely. C'est *L'Enterrement de la Chose*, désigné par les historiens comme le premier happening européen: il en produira une vingtaine d'autres et s'arrêtera en 1968 considérant avoir atteint au moins partiellement son objectif: contribuer à la « dadaïsation » de la société. *Pour conjurer l'esprit de catastrophe* (1962), *Déchirex* (1965), *120 minutes dédiées au divin marquis* (1966), entre autres, présentés dans le cadre du *Festival de la Libre Expression*, dont des images et extraits sont présentés autour du patio, ont marqué l'époque de leur insolence et de leur penchant pour la « pensée sauvage ».

Affiches, tracts, photos et films retracent certaines de ces aventures collectives, depuis la revue de poésie et de politique *Front Unique* (1955) jusqu'aux affiches de *Polyphonix*, dont le

soixantième festival s'est tenu du 5 au 7 novembre 2009 à Paris. Tous ces événements mêlent bien sûr poésie, films, performance, musique, et arts plastiques dans un souci « d'arracher les langages à leurs contextes et supports conventionnels ».

carnets d'errance

Depuis toujours, au fil de ses voyages, de ses questionnements, de ses révoltes, de ses aventures hors pistes, de ses projets, de ses amours, de ses correspondances, de ses errances, Lebel tient des carnets de bord. Dessinés, peints, écrits, illustrés d'images prélevées dans l'actualité immédiate ou dans l'histoire des arts et des mœurs, ces carnets à l'état brut, par définition immunisés contre toute censure, sont montrés publiquement pour la première fois à la maison rouge.

« Les cahiers de collage n'esquissent ni ne préfigurent. Ils sont des œuvres en soi, définitives : objets d'art lourds de leurs cueillettes d'images et de mots imprimés qu'ils renferment, agités par le souffle qui rapproche et superpose, éclairés du contraste entre les origines des matériaux » (Dominique Paini). Ces cahiers offrent une expérience de « lecture-vision » et traduisent les cheminements de la pensée de l'artiste, ses recherches de formes et de sens, ses évolutions plastiques, ses tâtonnements. Ils sont aussi un collage de temps, l'artiste abandonnant les carnets pour les reprendre très longtemps après : pas de continuité, pas de chronologie, mais un palimpseste.

« faire rhizome »

Le rhizome est un terme de botanique, transformé en concept philosophique par Deleuze et Guattari, dans lequel les éléments s'organisent non pas selon un système de subordination hiérarchique, mais au contraire selon un système sans centre,

où tout élément peut affecter ou influencer tout autre, quelle que soit sa position. Lebel fait sien ce concept : le rhizome devient un réseau trans-historique, chargé d'affects, qui lie « des artistes les plus différents, des œuvres les plus diversifiées, les plus singulières [...] au-delà de toute limitation esthétique ou téléologique, au mépris des lois du marché, dans le seul respect des contenus et des modes de fonctionnement des œuvres. »

En 1994, à l'occasion de l'exposition *Hors Limites. L'art et la vie* organisée par Jean de Loisy, fut installé dans le forum du Centre Pompidou le *Monument à Félix Guattari*, en hommage à son « compagnon de combat » et ami cher. Ce « monument », qui n'a rien de conventionnel, réapparaît ici sous une forme nouvelle. « L'idée première était de rendre visible et audible le rhizome Guattari tel que l'incarnaient une centaine de compagnons, collègues, am(e)ls, complices du considérable penseur, militant, psychanalyste et écrivain qui – avec Gilles Deleuze – révolutionna la pensée politique et philosophique par *L'Anti-Œdipe*, *Mille Plateaux* et par de nombreux autres ouvrages théoriques et critiques. » (JLL)

Sous un cœur tournant hérissé d'objets symboliques comme un fétiche africain, surmontée d'un lit qui rappelle son activité de psychanalyste, la voiture de Guattari a été transformée par Lebel en un réceptacle insolite. Du moteur, remplacé par un de ses ouvrages, surgissent des pots d'échappement sculptés tels des pensées agissantes. Des fragments de « poésie sonore » arrachés à la rue y sont accrochés ; de l'intérieur, où poussent des plantes psychotropes, Guattari nous observe. Deux télévisions diffusent les films de François Pain : des entretiens avec Guattari sur l'un, des captations des événements ayant eu lieu lors de la première présentation du *Monument* à Beaubourg

sur l'autre. Comme en 1994, l'installation sera le lieu de deux moments « d'agencements collectifs d'énonciation » (les 29 octobre 2009 et 14 janvier 2010), pendant lesquels de nombreux amis et personnalités proches de Guattari viendront réactiver son travail et sa pensée.

Autour du *Monument*, sont rassemblées des œuvres de la tribu Lebel, dont beaucoup ont été échangées avec ses amis et amies artistes et portent bien souvent (sur la face ou le revers) des témoignages de sympathie. D'abord Peter Saul, Erró et Esther Ferrer unis sur le mur par une même critique du système capitaliste; puis sont évoqués le happening (Allan Kaprow, Yoko Ono, Wolf Vostell, Carolee Schneeman, Tetsumi Kudo, Camilla Adami), Fluxus (Robert Filliou, Ben Patterson, Nam June Paik), et autres amitiés (Raymond Hains, Orlan, Frédéric Pardo, Carmen Calvo, Daniel Pommereulle) qui dynamisent ce rhizome.

Lebel aime à dire que pour lui « l'action artistique est congénitalement collective ». L'œuvre à quatre mains, créée avec Erró, Saul, et Adami suggère la persistance de la « violence mécanique » et plus de quarante ans après le *Grand tableau collectif antifasciste*, créé au moment de la guerre d'Algérie, rappelle qu'il est du devoir des artistes de la dénoncer.

« eros, le premier de tous les dieux, celui qui fut songé »

Le vers du poète pré-socratique Parménide donnait le ton de la vaste exposition *Jardin d'Eros* conçue et réalisée par Lebel au Palais de la Virreina de Barcelone en 1999. De nombreux échos en sont audibles ici dans la section dévolue au caractère éminemment érotique du regard – défini comme pulsion « scopique » inconsciente – indispensable à toute production, transmission et circulation d'œuvres d'art. Ce que les arts plas-

tiques voilent ou dévoilent, ce qui fait l'objet d'une inhibition ou bien d'une exhibition – parfois les deux à la fois – ne peut en effet se passer du travail du regardeur dont Duchamp disait justement qu'il « fait la peinture » autant que le peintre. C'est ce travail du regard, souvent ardu, qui transforme le *voyeur* en *voyant* et qui permet d'accéder au monde fantasmatique trop souvent ignoré de Magritte, Picasso, Molinier, Masson, Grosz, Picabia, Monory ou Dix. L'art populaire anonyme avoisine ici les œuvres et chefs d'œuvres des artistes reconnus comme « grands ».

En contrepoint se déploie la grande installation de Lebel: *Reliquaire pour un culte de Vénus* dont plus de vingt versions, toutes différentes, ont été présentées depuis quinze ans dans de nombreux musées, centres d'art et galeries en Europe. Puisant aux mêmes sources que *Les Avatars de Vénus*, elle pose de nouveau l'énigme de la « Vénusté » à travers les âges et les cultures. Mais cette fois-ci, « [...] chaque spectateur construit sa propre stratégie désirante ou délirante, selon la trajectoire qu'il ou elle décide d'imposer à son regard. » (JLL)

le « pèse-nerfs » d'Artaud

En 2005 eut lieu à Düsseldorf et à Milan un hommage à Antonin Artaud. Y figurait une installation de Lebel imaginant la salle de l'hôpital psychiatrique de Rodez où, en 1943, Artaud dut subir plus d'une cinquantaine de séances d'électrochocs d'une violence extrême qui le torturèrent et lui brisèrent une vertèbre.

Sont ici rassemblés des documents retraçant la vie d'Antonin Artaud. Auteur, théoricien du théâtre avec *Le théâtre et son double* (qui bouleverse la mise en scène, le jeu d'acteur et le langage scénique), acteur de théâtre et de cinéma, dessinateur. De son vivant rejeté, enfermé en hôpital psychiatrique pendant

près de neuf ans, censuré, il est aujourd'hui aimé des artistes, poètes, philosophes qui y voient un modèle de révolte, de refus de toute « mise au pas » esthétique ou thérapeutique.

Les photographies des années 20 montrent un jeune homme séduisant, jouant dans les films d'Abel Gance, ou de Carl Theodor Dreyer. Dans celles de Denise Colomb, peu de temps après sa sortie de l'hôpital psychiatrique, le visage amaigri de ce « suicidé de la société » se transforme en un masque de douleur et en un rugissement: le « cri organique de l'homme ».

Toutes les citations de Jean-Jacques Lebel (JL) sont extraites de l'entretien avec Jean de Loisy publié dans le catalogue de l'exposition, co-édition : Fage éditions et la maison rouge.

Biographie

Né à Paris en 1936, Jean-Jacques Lebel est artiste, écrivain, cinéaste et inventeur de manifestations collectives de toutes sortes. A New York pendant la guerre, il rencontre Duchamp, Breton et Billie Holiday avec lesquels il noue une relation intense qui durera leur vie durant.

1955 : publie sa première revue d'art et de poésie *Front Unique* ; commence à peindre et à exposer dans de nombreux musées et galeries à travers le monde. Membre trop turbulent du mouvement surréaliste, il en est exclu pour indiscipline en **1959**.

1960 : à Venise, il est l'auteur de l'*Enterrement de la Chose*, action directe considérée comme le premier *happening* européen. Il prend position contre la guerre d'Algérie et la torture en co-organisant la manifestation *Anti-Procès* à Paris, à Venise et en 1961 à Milan où est exposé le *Grand Tableau Antifasciste Collectif* peint par Enrico Baj, Gianni Dova, Roberto Crippa, Errò, Jean-Antonio Recalcati et lui-même. Cette œuvre est d'abord censurée pendant vingt-quatre ans, puis fera le tour des musées européens et l'objet d'un livre-manifeste collectif.

1962 : conçoit et participe à de nombreuses actions.

1964 : créé le *Festival de La Libre Expression*.

1965 : traduit et réunit pour la première fois en français une anthologie des textes des poètes de la *Beat Generation* : Burroughs, Corso, Ginsberg, McClure, Ferlinghetti...

1966 : publie le premier essai critique illustré en français sur l'art du *happening* et poursuit désormais ses actions de poésie directe en parallèle à ses activités picturales et politiques.

1967 : met en scène *Le Désir attrapé par la queue*, la pièce de Pablo Picasso.

1968 : prend part aux activités du *Mouvement du 22 mars*, du groupe anarchiste *Noir et Rouge* et à *Informations et Correspondances Ouvrières*. Il suit les cours de Gilles Deleuze à la faculté de Vincennes et de Saint-Denis.

1970 : codirige avec Daniel Guerin la collection « changer la vie » chez Pierre Belfond où seront réédités plusieurs grands textes historiques du mouvement anarchiste international. Se considérant en exil intérieur, il déserte le monde de l'art afin de se consacrer à ses activités underground.

1979 : fonde avec François Dufrière et Christian Descamps puis Jacqueline Cahen, le Festival International *Polyphonix*, manifestation nomade qui s'ouvre aux poètes, cinéastes, musiciens et performeurs de tous horizons.

1988 : Lebel met fin à son exil et reprend son activité publique d'artiste. Il conçoit d'importantes expositions présentées dans des musées européens : *Victor Hugo, peintre* (Musée d'Art Moderne, Venise, 1993) ; *Picabia/Dalmau* (IVAM, Valence, 1995) ; *Cent Cadavres Exquis, Juegos Surrealistas* (Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1996) ; *Jardin d'Eros* (CCCB, Barcelone, 1999) ; *Picasso érotique* (Musée des Beaux-Arts, Montréal, 2001) ; *Le labyrinthe Artaud* (Düsseldorf et Milan, 2005) ; *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent* (Imec, Caen 2007).

Il poursuit simultanément son œuvre plastique et réalise des installations marquantes présentées dans de nombreux musées comme *Le Monument à Felix Guattari* en 1994 dans l'exposition *Hors-Limite l'art et la vie* au Centre Georges Pompidou ; le *Reliquaire pour un culte de Vénus*, en 2001, dans vingt-huit musées européens ou *Les Avatars de Vénus* (ZKM, Karlsruhe, 2008).