

[MARTA KUZMA]  Thomas Bayrle

*Le pourquoi du comment – en conversation avec Thomas Bayrle*

Dans son commentaire sur les années 60, Alain Badiou remarquait qu'il existait une fraction de gauche pour laquelle tout ce qui comptait était « le désir des machines et du nomadisme, le sexuel et le festif, la libre circulation et la liberté d'expression, ainsi que la protestation moléculaire fascinée les puissantes configurations molaires du Capital ».

Entièrement d'accord, Thomas Bayrle répond à la citation de Badiou en hochant la tête: « 1968 – dito dito orgasmo garantito! Segà, segà il cazzo non si frega! » L'artiste reconnaît que malgré la complexité de la pensée politique qui saturait cette époque, à travers des gens comme Adorno et Marcuse par exemple, les disciples se sont multipliés, interprétant mal et diluant leurs idées originales sur l'émancipation en ce que Bayrle désigne comme de la « soupe ». Au milieu des revendications bruyantes entendues ces dernières années pour récupérer le régime esthétique des années 60 et du début des années 70, dans une dernière tentative pour se connecter à l'expérience de la révolution culturelle, cela apparaît néanmoins comme un effort qui ne fait qu'effleurer la surface politique de cette période (et de la nôtre) et répète simplement une iconographie, mais qui n'approfondit pas nécessairement la logique que cette époque polémique avait à offrir.

Bayrle reconnaît qu'il se peut que les fondations de ses expériences politiques des années 60, et d'ailleurs celles de n'importe qui, soient impossibles à reconstruire. Cela, en partie, parce que Bayrle lui-même hésite à se placer dans l'une des catégories suivantes: artiste, professeur ou écrivain, préférant se définir comme une sorte de conglomérat aussi confiant qu'hésitant, pour essayer de « ne pas tomber dans le prochain piège ». Sachant cela, il serait assez difficile de revenir sur ses pas. Toute sorte de retour serait d'ailleurs rendue problématique par le facteur de « neutralisation » mondiale, comme l'appelle Bayrle. « Si une œuvre était en fait un crime, le monde de l'art la renierait. » Mais en même temps, ce monde est attiré de façon lubrique par les actes historiques de transgression au nom de la révolution.

L'artiste fait par exemple référence à *October 18, 1977* de Gerhard Richter. Malgré son respect total de « l'opération froide » de Richter lorsqu'il récupère les originaux de photographies prises par la police dans les prisons et fait finalement de ces images les portraits de mort tristement célèbres de Baader-Meinhof pour nous rappeler avec pertinence la question proverbiale de la fin justifiant les moyens, Bayrle a aussi le sentiment que l'œuvre se saisit de toute discussion sur le fait que les membres mêmes de la RAF (fraction armée rouge) ont pensé un moment avoir adopté des stratégies artistiques comme mode de résistance bien avant de devenir groupe de lutte armée.

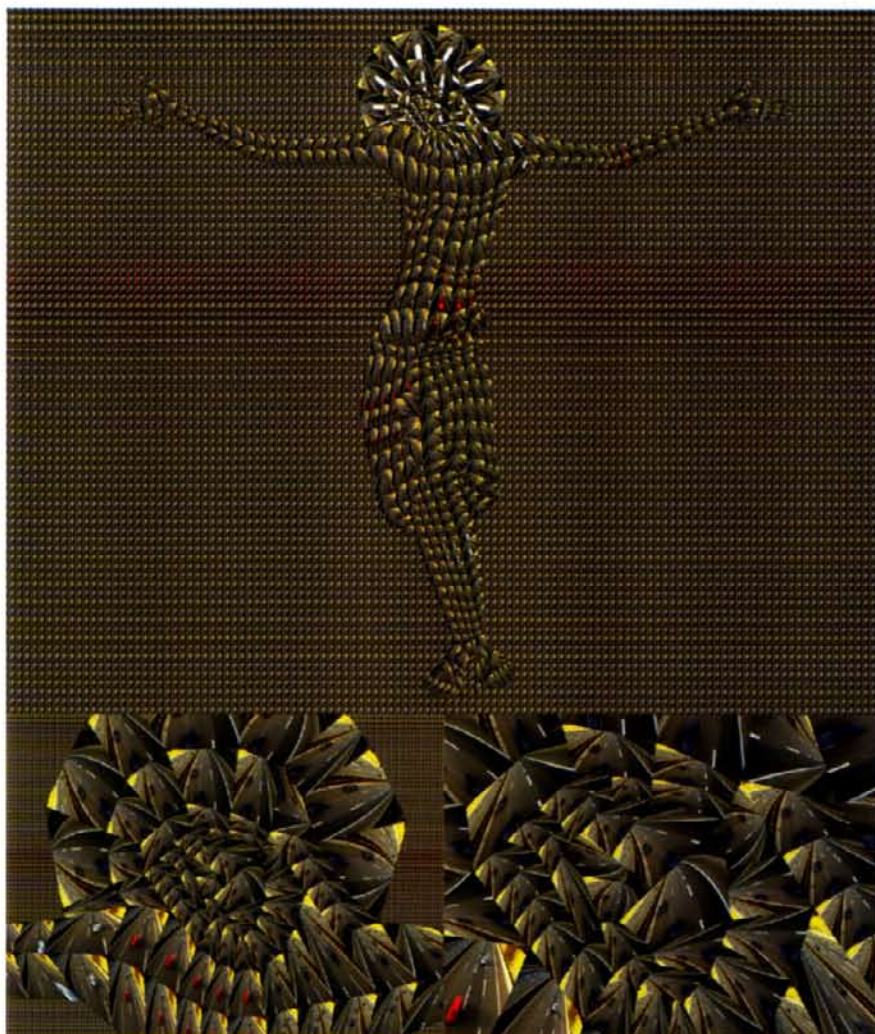
« Après le désastre de la guerre, un sentiment nommé « Spiessertum » s'est largement répandu en Allemagne. Ce sentiment était exprimé par les mots: « wir sind wieder wer »... qui peut se traduire par « nous remontons à la surface ». Il était frais, naïf et même fier, fanatique, stupide, sans aucune sympathie pour la dimension historique », explique Bayrle qui, comme la majorité des membres du mouvement étudiant de gauche, reconnaissait que le paysage bureaucratique allemand d'après-guerre devait encore être « dénazifié ». « En 1963, sur une initiative de Bazon Brock avec Bernhard Jager, nous avons publié *Bloom Zeitung*. Il s'agissait d'un tabloïd de 4 pages sur lesquelles étaient imprimés des articles de journaux choisis, une sorte de réplique au jour le jour de l'édition du *Bild-Zeitung* du jour précédent mais dans laquelle les commentaires du maire étaient remplacés par ceux de Bloom, le protagoniste de *l'Ulysse* de James Joyce. Vendu aux ouvriers dans les gares et les gares de tram, *Bloom Zeitung* était difficile à différencier du *Bild-Zeitung* original et représentait une attaque directe contre Axel Springer, un magnat de la presse de droite qui représentait la majorité des gens aux pouvoirs en Allemagne à cette époque. »

Ces manœuvres politiques performatives, qui alliaient une ingénieuse adaptation du design graphique, de la mise en page, de la distribution et de la langue, imprégnaient les constructions de Bayrle d'un contenu politique acerbe sous un format extrêmement rationnel.

En 1968, Bayrle entra en coopération active avec le ML (parti marxiste-léniniste). Grâce à son expérience du travail en usine, sa capacité créative à transmettre une construction visuelle déclamatoire (à travers des graphiques, de la poésie concrète et des constructions cacophoniques, et à l'intérieur d'un cadre sobre et subtil) a été très bien accueillie par le parti. Il était possible de travailler avec Bayrle pour finalement établir une nouvelle cohérence et influencer une nouvelle situation politique. Cette collaboration fut finalement un échec car les discussions au sein du groupe devinrent trop ouvertement orthodoxes pour Bayrle: « Comme si j'avais pu savoir! Ils m'ont traité de réactionnaire parce que je peignais des costumes maoïstes avec des cravates décadentes. En tant qu'artiste, il est normal de ne pas entrer dans le moule d'une si grosse machine. » Bayrle explique que les membres du ML qui, pour la plupart, parlaient des masses ouvrières comme l'avait fait Mao, étaient totalement différents des membres du RAF, issus d'une position éthique anarchiste. La plupart avaient été les étudiants de Marcuse, Adorno et Horkheimer et ne voyaient « plus de moyen légal » de changer la société.

« Ce qui avait été une sorte de jeu s'est transformé en une machine sartrienne », se souvient l'artiste. « Mon premier marchand d'art, Helmut Pohl, a disparu un beau jour pour réapparaître quelques mois plus tard, vêtu d'un costume à la mode, avec une nouvelle coupe de cheveux et un pistolet. » « Bien sûr on en avait ras le bol (on se foutait de nous), la guerre du Vietnam n'en finissait pas, la guerre froide battait son plein, une grande machine était en construction et recevait de plus en plus de soutien. En Allemagne, les réactionnaires conduisaient la voiture Wirtschaftswunder. Alors pour différentes raisons, comme en Italie et en France, le besoin d'une vraie radicalisation s'est fait sentir assez rapidement. »

Bayrle continue: « En Allemagne, les deux groupes ont échoué: les ouvriers, « en bas », n'ont pas rejoint les groupes de gauche dans les usines et les bourgeois, « en haut », ont refusé d'utiliser la force militaire de façon anarchique. » La logique esthétique de Bayrle ne considérait pas la violence comme un de ses éléments intégratifs lui laissant la possibilité d'une transgression en délayant littéralement tout ce qui serait trop évident et en inventant une construction moins facile à décoder de quelque façon que ce soit. *Eros and Civilization* de Marcuse était toujours frais dans la mémoire de beaucoup de gens, et la lutte politique contre le capitalisme s'est prolongée en une lutte plus vaste pour la liberté sexuelle, adoptée bien sûr sous des formes diverses (et souvent exagérées) à travers le monde. Alors que Kommune 1 (ou K1) se révélait être une organisation agressive contre la moralité sexuelle et qui parlait du « sexe comme d'une arme pour détruire la famille bourgeoise », Bayrle a redirigé son intérêt, pour lutter contre un environnement de moralité bourgeoise d'une façon moins directement agressive, tout en visant un public plus large. En 1970, Bayrle faisait partie de l'équipe de Gunther Amendt pour la production de *Sexfront*, une brochure gauchiste extrêmement populaire qui servait de manuel pratique d'éducation sexuelle à un public adolescent. Dans son format pédagogique, ce manuel d'éducation sexuelle parvenait à transmettre un message simple qui n'était pas si éloigné de ce qu'avait écrit Marcuse dans *Counterrevolution and Revolt*: « que le partage technique du travail divise l'être humain lui-même en opérations et fonctions partielles, gérées par les coordinateurs du processus capitaliste qui fait de l'être humain tout entier (intelligence et sens) un objet d'administration, adapté à produire et reproduire non seulement les objectifs mais également les valeurs et les promesses de son paradis idéologique. »



Bayrle place les politiques dans une grille de formalisation, adoptant ce que l'artiste appelle un « entrelacement » dans la confluence de la cellule et du corps, de l'individu et de la masse, de la forme et de l'informe. Par une juxtaposition contre utopique du rationnel et de l'irrationnel, Bayrle cherche à pro-

duire une résonance dans la forme matérielle avec différents modes d'engagement, que ce soit par des manifestations graphiques, informatiques, sculpturales ou filmiques. Grâce à une construction rationnelle entrelacée, Bayrle parvient à toucher l'irrationnel et, dans une forme, à trouver toutes les possibilités inhérentes au chaos et aux instincts anarchiques. En tant que tel, son travail offre un moyen de commencer à parler de la façon dont une construction artistique peut renfermer une dissonance politique.

« Comment définissez-vous la résistance, M. Bayrle ? » L'artiste, professeur, écrivain, etc., répond : « C'est une chose qu'on ne peut faire ouvertement sous peine d'être détruit immédiatement. C'est une chose qu'on ne peut articuler de façon directe. Mais peut-être ne peut-on plus trouver la résistance dans l'art et qu'il reste alors à définir les lieux où elle va apparaître. Alors nous saurons. » Et alors nous pourrions définir cette résistance. 