

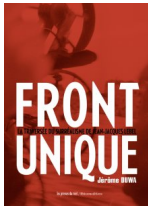


Acta fabula
Revue des parutions
vol. 27, n° 2, Février 2026
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.20805>

Front Unique. L'art en acte : les dispositifs insoumis de Jean-Jacques Lebel

Front unique. Art in Action: The Subversive Strategies of
Jean-Jacques Lebel

Androula Michael



Jérôme Duwa, *Front Unique. La traversée du surréalisme de
Jean-Jacques Lebel*, Dijon : Les presses du réel/Rhizomeditations,
2024, 333 p., EAN 9782378965372.



Pour citer cet article

Androula Michael, « *Front Unique*. L'art en acte : les dispositifs
insoumis de Jean-Jacques Lebel », *Acta fabula*, vol. 27, n° 2,
"Charnier natal" : Surréalisme(s) en France, Février 2026, URL :
<https://www.fabula.org/revue/document20805.php>, article mis en
ligne le 04 Février 2026, consulté le 31 Mars 2026, DOI : 10.58282/
acta.20805

Androula Michael, « *Front Unique*. L'art en acte : les dispositifs insoumis de Jean-Jacques Lebel »

Résumé - Le livre *Front Unique*, de Jérôme Duwa retrace l'itinéraire artistique, politique et intellectuel de Jean-Jacques Lebel à travers la revue éponyme (1955–1960). Cette publication hybride mêle manifeste, poésie, performance et critique radicale du colonialisme et des dogmatismes. En refusant tout enfermement esthétique, Lebel engage une forme de nomadisme intellectuel, entre surréalisme, Dada, antipsychiatrie et happenings. À la croisée de l'art et de l'activisme, ses « *Anti-Procès* » incarnent un art de l'urgence et de la révolte. Jérôme Duwa met ainsi en lumière la portée transgressive de cette œuvre collective et la fécondité du geste artistique révolutionnaire de Lebel dans l'après-guerre européen.

Mots-clés - anti-colonialisme, *Anti-Procès*, *Front Unique*, happening, surréalisme

Androula Michael, « *Front unique*. Art in Action: The Subversive Strategies of Jean-Jacques Lebel »

Summary - The book *Front Unique* by Jérôme Duwa retraces the artistic, political, and intellectual journey of Jean-Jacques Lebel through the eponymous journal (1955–1960). This hybrid publication blends manifesto, poetry, performance, and radical critique of colonialism and dogma. By rejecting all aesthetic confinement, Lebel embraces a form of intellectual nomadism, moving between Surrealism, Dada, anti-psychiatry, and happenings. At the intersection of art and activism, his *Anti-Procès* embody an art of urgency and revolt. Duwa thus highlights the transgressive scope of this collective work and the vitality of Lebel's revolutionary artistic gesture in postwar Europe.

Keywords - anti-colonialism, *Anti-Procès*, *Front Unique*, happening, surrealism

Front Unique. L'art en acte : les dispositifs insoumis de Jean-Jacques Lebel

Front unique. Art in Action: The Subversive Strategies of Jean-Jacques Lebel

Androula Michael

Le livre *Front Unique* dépasse largement la simple restitution d'un travail sur des archives. C'est une traversée, au sens fort du terme, dans l'univers intellectuel, politique et artistique de Jean-Jacques Lebel. En mettant en lumière la revue *Front Unique* (1955–1960), Jérôme Duwa donne accès à une constellation d'expériences, de filiations et de révoltes qui traversent l'après-guerre européen. Plus encore, le livre permet surtout de comprendre comment Jean-Jacques Lebel, en tant que figure inclassable, relie poésie, activisme, pensée politique et pratiques artistiques inédites, en adoptant une posture de circulation critique et en refusant tout cloisonnement idéologique. « Je suis ce que je suis parce que je me suis construit par désir, par contacts directs, par rencontres désirées, bref, en autodidacte » (p. 224), dit Jean-Jacques Lebel et donne le ton de son aventure artistique et intellectuelle. Ce n'est peut-être pas tout à fait anecdotique que ce soit à Florence, en travaillant comme stagiaire à la restauration du *Déluge*, la fresque d'Ucello, qu'il s'intéresse aux techniques de la peinture. « Avec ce stage à la Santa Maria Novella et au Palazzo Pitti, je suis finalement initié, dit-il, physiquement et mentalement à la peinture » (p. 226). C'est ainsi véritablement dans le faire, dans le contact des êtres, des choses et des matières que le jeune artiste Jean-Jacques Lebel commence à se former.

Lebel a alors dix-neuf ans quand il se trouve à Florence à l'École des Beaux-arts où il rencontre Erro, devenu son meilleur ami. C'est là qu'il bénéficie de sa toute première exposition personnelle à la Galleria Numero. À cette occasion commence l'aventure du *Front Unique*. Le tout premier numéro au format affiche fait office à la fois de manifeste adressé aux passants et de « catalogue » pour cette première exposition personnelle. Six numéros au format affiche (1955-1959) et deux au format revue (été 1959 et hiver 1960) composent un ensemble explosif et révélateur de l'esprit de révolte qui anime le jeune Lebel et le groupe qu'il constitue autour de lui.

Le contexte historique dans lequel s'inscrit la revue est capital pour en mesurer la portée. L'Europe de l'après-guerre est traversée par des tensions idéologiques profondes, marquée à la fois par la mémoire encore vive des totalitarismes et par les débuts des luttes de décolonisation. La guerre d'Algérie (1954-1962), en particulier, constitue l'un des grands traumatismes politiques et moraux de la France de cette époque, provoquant des divisions majeures à gauche et une prise de conscience inédite du rôle de l'intellectuel face aux atrocités du colonialisme. C'est dans ce climat que s'inscrit la démarche de Lebel, à la fois dénonciatrice, résistante et porteuse de formes nouvelles.

Parallèlement, la recomposition des avant-gardes artistiques est en marche. Le surréalisme, après avoir incarné dans l'entre-deux-guerres une force de rupture radicale, semble se scléroser dans ses modes d'organisation. Le réalisme socialiste, dicté par les partis communistes, apparaît aux yeux de nombreux jeunes artistes comme un carcan dogmatique. La génération de l'immédiat après-guerre — dont Lebel est l'un des porte-voix — cherche à inventer d'autres formes de rébellion esthétique, moins soumises aux dogmes politiques, mais plus sensibles à la violence du monde contemporain. Lebel et le cercle des proches qu'il fréquente (Kostas Axelos, Cornelius Castoriadis mais aussi les philosophes Gilles Deleuze ou Félix Guattari) assument l'héritage de Dada et des surréalistes, mais refusent de s'y enfermer. Proche de l'anti-psychiatrie et des mouvements anarchistes, Jean-Jacques Lebel joue un rôle majeur dans la circulation d'idées d'un groupe à l'autre, refusant tout sectarisme. « N'est-ce pas justement la dérive, l'errance qui constituent le cheminement même de la pensée ? Comment, sinon ignominieusement, peut-on concevoir et vivre le surréalisme, le marxisme, le trotskisme ou même l'anarchisme comme un dogme ? Impossible. [...] Voilà pourquoi j'ai choisi très tôt une autre voie. Pour survivre, j'ai nomadisé d'un groupe d'extrême gauche à l'autre sans tenir compte des interdits. Évidemment, toujours dans le cadre de l'anti-colonialisme radical où prévalait aussi l'amour de l'art, de la poésie et de la philosophie. J'ai opté pour l'errance permanente en refusant coûte que coûte d'être assigné à telle ou telle résidence obligatoire dans un groupe fermé, fût-ce le groupe surréaliste. » (p. 268-269).

À cela s'ajoute une mutation des supports de diffusion et d'action, marquée par l'apparition de formats hybrides innovants : revues-affiches, performances, expositions-manifestes, happenings. C'est dans cette effervescence que s'inscrit Front Unique. Son format même — affiche collée « paraissant de temps à autre », texte polyphonique, poème visuel — traduit cette volonté d'invention formelle. Il ne s'agit plus seulement de prendre position idéologiquement, mais d'impliquer la forme dans la prise de parole. Cette invention est politique en soi. Elle désacralise

les espaces de diffusion savante et redéfinit le rôle de l'artiste comme acteur du présent.

Accompagné de l'introduction éclairante de Jérôme Duwa, l'ouvrage reproduit intégralement en fac-similé l'ensemble des six numéros de la revue-affiche et les deux numéros de la nouvelle série en format revue (1955-1960), revue trimestrielle dirigée par Jean-Jacques Lebel et Tristan Sauvage, alias Arturo Schwarz, le galeriste milanais qui a exposé des artistes surréalistes et a réussi à convaincre Duchamp de faire des répliques de ses ready-mades historiques¹.

Jean-Jacques Lebel est encore à ce moment-là attaché au surréalisme, auquel il consacre le premier numéro de la nouvelle série en format revue du printemps 1959. Il accompagne l'exposition internationale du surréalisme, les journées surréalistes de Milan et la publication de *l'Anthologie de la poésie surréaliste* de Benjamin Péret. La citation de Novalis mise en exergue « l'eau est une flamme mouillée » et le tract annonçant² la publication *Front Unique, Nouvelle frondaison surréaliste* (p. 101-159) donne le ton de l'activisme de Lebel : « Contre l'exploitation de l'homme par l'homme » et l'humour décapant visant la politique et la morale de l'époque : « *Madame, si votre grand-père est gaulliste, si votre amant vous délaisse, achetez leur FRONT UNIQUE* » (p. 99). Les textes sur le surréalisme (y compris un extrait du *Surréalisme et la peinture* de Breton) côtoient des textes qui montrent l'attachement viscéral de Jean-Jacques Lebel aux valeurs de la liberté d'expression³ et son opposition farouche au colonialisme et à la torture : « Du droit qu'ont nos colonies de secouer le joug tyranique (*sic*) de la métropole », par J.P. Marat ; « La révolution algérienne ou la victoire de l'esprit », par Henri Crea. Lebel ne peut pas concevoir l'art sans un engagement de l'être total.

Il faudrait bien sûr rappeler que la traversée du surréalisme chez Lebel passe aussi, fondamentalement, par sa relation avec André Breton. Cette relation, l'ouvrage le montre bien, fut marquée par une profonde ambivalence, entre admiration, influence et rupture. Dès l'âge de six ans, le jeune Lebel en exil avec sa famille à New York pendant la Seconde Guerre mondiale, fréquente l'école et la même classe que Aube, la fille de Breton. Ce dernier venait les chercher à l'école : un lien se tisse alors naturellement dans l'enfance. Breton était en quelque sorte une figure tutélaire, presque paternelle, dans un milieu d'exilés où le surréalisme se recomposait.

¹ « ... Schwarz avait fait le siège de Marcel, et surtout, de Teeny et avait réussi à les convaincre d'autoriser la réalisation et la commercialisation de répliques de ses ready-mades historiques. Cela s'est avéré problématique et Teeny comme Marcel en ont été mécontents, d'autant que Schwarz a sournoisement fait fabriquer un plus grand nombre de répliques que prévu, qui ont rendu possible sa notoriété universelle » (p. 292). Voir Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp, with a catalogue raisonné*, Londres : Thames & Huston, 1969 ; *id.*, *The complete works of Marcel Duchamp*, éd. révisée, New York : Delano Greenidge editions, 2000.

² Le tract est paru à l'occasion de l'exposition *Front Unique* à la galerie Furstemberg, de Simone Collinet, Paris, 1959.

³ Voir par la suite l'organisation par Jean-Jacques Lebel du Festival de la libre expression et Polyphonix.

Robert Lebel, père de Jean-Jacques, ami de Duchamp et premier biographe de ce dernier⁴, appartenait à cette constellation intellectuelle en mouvement et en transit. Ce contexte d'exil, de recomposition artistique, d'errance politique est fondamental. Il éclaire non seulement les affinités électives de Lebel, mais aussi sa précocité intellectuelle et sa méfiance envers les systèmes figés. La présence de figures comme Breton, Duchamp ou Man Ray dans son enfance forme un terreau fertile, plus initiatique qu'académique. À travers eux, Lebel accède à une vision de l'art comme insoumission, comme expérience existentielle, comme geste de liberté.

C'est donc sans surprise que Lebel, adolescent, se rapproche du groupe surréaliste à Paris. Il y retrouve cette « pensée vivante » qu'il reconnaît chez Breton, Péret, Joyce Mansour, Matta. Mais il en décèle aussi les contradictions, le dogmatisme, les exclusions. Son adhésion ne dure pas. Il signe le *Manifeste des 121* (1960) cet appel à la désobéissance militaire et à l'indépendance de l'Algérie et colle un exemplaire sur l'œuvre dont il est l'initiateur, *Le Grand Tableau Antifasciste Collectif* (G.T.A.C)⁵. Cette œuvre emblématique de son engagement anticolonial et de son cri de révolte contre la torture et pour le droit des hommes de disposer d'eux-mêmes, a été présentée pour la première fois à l'exposition de *L'Anti-Procès 3* (1961) qu'il a organisée avec Alain Jouffroy à Milan⁶, initiées par Jean-Jacques Lebel et organisées avec Alain Jouffroy en 1960 et 1961, marquent une rupture décisive avec l'esthétique codifiée du surréalisme, tout autant qu'avec les cadres traditionnels de l'exposition d'art. À travers ces actions, Lebel s'éloigne délibérément du groupe surréaliste, dont il critique à la fois les dogmatismes internes et l'esthétisation de la révolte. Les *Anti-Procès* ne sont pas de simples expositions : ce sont des *manifestations* au sens politique du terme, où le public est confronté non à des œuvres à contempler, mais à une prise de position radicale. L'enjeu n'est plus de « faire beau » ni même de provoquer, mais de *dire non*. Non à la torture pratiquée en Algérie, non au colonialisme, non aux procès d'intention que subissent les artistes engagés. Lebel insiste : ce qui comptait, ce n'était pas l'esthétique, mais *l'éthique*. Le refus de toute neutralité en art s'incarne dans ces actions collectives transnationales et ouvertes où se croisent peintres, écrivains, philosophes, militants. Il ne s'agit plus d'exposer des œuvres, mais de prendre parti, sans détour.. « Cette exposition réunissait des surréalistes, des non-surréalistes, des artistes de diverses tendances, tous de haute qualité. Une manifestation très innovante car fondée sur l'éthique, et non l'esthétique : sur le refus de la torture et du

⁴ Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Londres : Éditions Trianon, New York : Grove Press, 1959.

⁵ Le viol et la torture de Djamilia Boupacha ont bouleversé Jean-Jacques Lebel. Quelques mois après avoir pris connaissance de ces faits atroces, il commence à peindre un grand tableau ; privilégiant comme souvent la force de l'action collective, il invite d'autres artistes à le rejoindre : Erró, Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova et Antonio Recalcati. Sur information du consulat de France, le grand tableau de cinq mètres a été saisi par la police milanaise et gisait plié en s'abîmant sur une étagère pendant plus de vingt-cinq ans.

⁶ Les manifestations *Anti-Procès*

colonialisme. En pleine guerre d'Algérie, c'était un passage à l'acte important. » (p. 290)

C'est à ce moment qu'il est formellement exclu du groupe surréaliste. Cette rupture est à la fois politique et artistique : le happening, l'engagement radical, l'anti-colonialisme militant de Lebel heurtent les dérives autoritaires du noyau surréaliste. En réalité, dit-il, c'est « contre cette logique coercitive que je me suis insurgé » après tant d'autres et que j'ai tout fait pour provoquer mon exclusion du groupe afin de retrouver ma liberté de mouvement, d'action et de pensée » (p. 267). « Indubitablement, mon excommunication s'est avérée libératrice. La rupture avec les surréalistes gardiens du dogme et avec les amateurs de joliesse décorative m'était nécessaire. ... En vérité, je leur étais plutôt reconnaissant de m'avoir exclu, cela m'a poussé à voler de mes propres ailes. » (p. 282) Or, malgré cela, Jean-Jacques Lebel est tout à fait lucide sur l'apport du surréalisme, aussi bien sur la pensée contemporaine que sur son propre cheminement intellectuel. Sans aucune rancune ni esprit de règlement de comptes, il précise : « Pour éviter toute ambiguïté, je précise une chose à l'intention des sourds ou des esprits simplistes : malgré les différends fondamentaux, je n'ai jamais mis en doute les apports extrêmement positifs du surréalisme. En clair, ma critique des groupes surréalistes n'a rien à voir avec l'anti-surréalisme systématique des catholiques agenouillés, des staliniens embaumés ou des gardiens du cimetière qu'est l'Académie. » (p. 282)

En 1966, lors du happening 120 minutes dédiées au divin Marquis⁷, tenu dans l'immeuble même où habitait André Breton au 42 rue Fontaine. C'est là que l'artiste saisit l'occasion de répondre à Breton qui avait déclaré deux ans auparavant dans son texte « Nous sommes tous surréalistes » que « le happening, progéniture d'Hellzapoppin, me semble frôler un des pires écueils : la promiscuité sexuelle⁸ ». La sexualité était justement au cœur de ce happening qui combinait érotisme et subversion politique, et agissait indirectement comme une dénonciation en acte de la posture moralisatrice de Breton. Dans la section « Cyntia au couvent », cette personne transsexuelle et stripteaseuse professionnelle à Pigalle, où elle cachait son sexe masculin, pouvait ici se livrer à des actes intimes jusqu'à se sodomiser avec des poireaux et des carottes en présence d'une religieuse (Denise de Casabianca) en référence directe à *La Religieuse*, le film censuré de Jacques Rivette. 120 minutes dédiées au divin Marquis, conçu comme un hommage à Sade, allait à l'encontre d'une certaine pudibonderie surréaliste. Il représenta aussi une mise en crise des

⁷ Le happening *120 minutes dédiées au divin marquis* (4 avril 1966, Paris, théâtre de la Chimère, 42 rue Fontaine) a été organisé en 1966 dans un contexte social et politique qui était celui de la censure du gouvernement de De Gaulle (voir entre autres les procès contre Jean-Jacques Pauvert éditeur de Sade, l'interdiction du film *La Religieuse* de Jacques Rivette). Pour une description plus détaillée du happening, voir Jean-Jacques Lebel, Androula Michael, *Happenings de Jean-Jacques Lebel ou l'insoumission radicale*, Paris, Hazan, 2009, p. 176-209.

⁸ BRETON, André, « Nous sommes tous surréalistes », *Le Nouvel Observateur*, 10 décembre 1964, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, t. IV, p. 1033.

dispositifs classiques de la représentation. Il s'agissait bien d'un happening⁹, forme artistique encore à la marge des catégories artistiques conventionnelles qui faisait écho à ceux orchestrés aux États-Unis par son l'artiste américain Allan Kaprow¹⁰, proche de lui.

La portée subversive du happening provoqua la réaction immédiate des autorités qui l'avaient censuré. Mais, il attira également l'attention de figures majeures du monde artistique et intellectuel. Une *Déclaration*¹¹ de soutien, signée par plusieurs personnalités importantes, a évité à Jean-Jacques Lebel d'être poursuivi. On y retrouve parmi les signataires, Marcel Duchamp, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Michel Leiris, Jacques Rivette, Jean-Jacques Pauvert mais aussi André Breton. La participation de Breton à sa défense n'est pas anecdotique : elle révèle la fidélité souterraine de Breton à certains principes de l'art insoumis, malgré les tensions passées. Quelques jours plus tard, ce dernier reçoit Lebel à déjeuner. « N'en parlons plus », dit-il, scellant une réconciliation tardive mais pleine de signification, quelques mois à peine avant de s'éteindre.

Dès ses premiers engagements, Lebel s'inscrit contre tous les cloisonnements esthétiques et idéologiques. Il ne s'agit pas pour lui d'appartenir à une école, mais de penser et de créer en mouvement. La revue *Front Unique* témoigne de cette volonté de s'adresser au passant comme au lecteur : collage poétique, manifeste politique, récit de lutte. Mais plus encore, *Front Unique* est le lieu d'une expérimentation radicale qui rejette toute forme éditoriale normative. Les six premières livraisons paraissent sous la forme d'affiches collées dans l'espace public, entre 1955 et 1958, à Florence et à Paris, mêlant poèmes, manifestes, aphorismes, dessins, slogans. Pour la toute première livraison de *Front Unique*, Lebel écrit tous les textes en utilisant divers pseudonymes, tels que Neneas Epiphane ou Ubaldin Della Pila, manifestant déjà une volonté de dissoudre l'identité au profit d'un geste

⁹ « Le happening, contrairement aux schémas de type théâtral, permet la concomitance synchrone ou diachronie de plusieurs événements dans une sorte de cut-up spatial et temporel. La connexion des séquences s'effectue sur le principe de la simultanéité des improvisations, comme dans le *free jazz*. Les participants se mettent en état d'écoute ouverte, improvisent et entrent en connivence psychique les uns avec les autres. Plusieurs actions se déroulent ainsi en divers endroits dans la salle ou bien à côté. La description des séquences dans un ordre linéaire ne peut donc rendre compte de cette multiplicité ni du caractère pluridirectionnel et polycentrique du happening ». Voir Androula Michael, *Happenings de Jean-Jacques Lebel ou l'insoumission radicale*, op. cit., p. 180-181.

¹⁰ Voir Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York : Abrams, 1966 et Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, Essai, Paris : Denoël, coll. « Dossiers des Lettres Nouvelles », 1966. Le premier happening de Jean-Jacques Lebel, « L'enterrement de la chose », a eu lieu à Venise en 1960.

¹¹ *Déclaration*, Paris, 27 avril 1966 ; « Une certaine presse a réclamé l'interdiction des happenings qu'elle jugeait dans leur contenu ou dans leur forme, contraires "aux bonnes mœurs" et "offensantes pour le chef de l'État". La brigade mondaine est donc intervenue pour exiger que les participants du 3e festival de la libre expression pratiquent l'autocensure, et des policiers seront présents lors de prochains happenings pour y veiller. De telles mesures coercitives constituent un attentat net et intolérable contre la liberté de l'esprit. Elles visent à étouffer un mouvement artistique allant à contre-courant des valeurs esthétiques, morales et politiques de l'État. Par conséquent, elles ne sauraient rencontrer de notre part qu'une opposition irréductible. » (p. 298)

collectif, polyphonique, anonyme¹². Comme Duchamp, Lebel aime aussi les déguisements et le jeu avec les identités multiples.

La revue accueille progressivement d'autres signatures : André Breton (dans une déclaration enregistrée à Londres en 1958), Benjamin Péret, Alain Jouffroy, Kostas Axelos, Charles Estienne, Joyce Mansour, Matta, Gérard Legrand, José Pierre, Robert Benayoun, Jean-Louis Bédouin, pour n'en citer que quelques-uns. On y trouve des poèmes de Gregory Corso, un dessin manuscrit de Modigliani, des textes sur l'anti-psychiatrie, le *Manifeste des 121*, des reproductions d'œuvres de l'artiste américain Robert Rauschenberg, bien avant qu'il gagne en 1964 le grand prix de la Biennale de Venise. Les contenus mêlent ironie, violence, lyrisme, parole incantatoire et collage pamphlétaire. La maquette même des affiches participe de ce geste esthétique : par l'absence de pagination et de logique d'ensemble, il pratique le jeu volontaire de la dispersion des voix et des formes.

Les deux derniers numéros paraissent sous format relié, à Milan, chez Schwarz editore, en 1959 et 1960. Ils prolongent l'effervescence poético-politique des affiches tout en élargissant le spectre des collaborations. Y figurent des textes majeurs sur le surréalisme, des appels à l'insoumission dans le contexte de la guerre d'Algérie, des extraits du journal de Jean-Paul Marat, ainsi que des interventions sur la torture, la prison, la folie, la révolution. On y perçoit un croisement rare entre l'avant-garde esthétique et les avant-gardes politiques. Lebel revendique cet espace comme un « potlatch » (rite de don et de dépense rituelle selon Marcel Mauss), un espace d'échange non marchand, fondé sur le don, l'excès, la liberté absolue.

La même logique d'éclatement des frontières se retrouve dans les *Anti-Procès*, que Lebel coorganise entre 1960 et 1961 avec Alain Jouffroy. Trois événements en portèrent le nom : à Paris (galerie des Quatre Saisons, avril 1960), à Venise (galerie Il Canale, juin 1960), et à Milan (galerie Brera, octobre 1960). Ces expositions-manifestations proposaient une rupture radicale avec les dispositifs muséographiques classiques. Avec une mise en distance critique et le refus de la hiérarchie des œuvres, il s'agissait de mettre l'art en situation d'urgence, en résonance directe avec les violences du monde. Dans l'Italie encore marquée par l'ombre du fascisme, ces manifestations furent perçues comme un choc culturel et politique.

Le point d'orgue de cette série fut sans doute la présentation à Milan du *Grand Tableau Antifasciste Collectif*, conçu en réaction au viol et à la torture infligés à Djamila Boupacha par l'armée française. Lebel réunit autour de lui Erro, Roberto Crippa, Enrico Baj, Gianni Dova, Antonio Recalcati. Cette œuvre collective, peinte

¹² Pour la toute première livraison de *Front Unique*, Lebel écrit tous les textes en utilisant divers pseudonymes.

sous le coup de l'urgence et de la colère, fut saisie par la police italienne à la demande du consulat de France. Elle restera confisquée pendant près de trente ans avant d'être restituée et exposée à nouveau.

Dans le manifeste cosigné par Lebel et Jouffroy pour introduire les *Anti-Procès*, on peut lire : « L'art est un acte de rupture, un acte de liberté, non une carrière ou un trône. [...] Nous affirmons ici notre solidarité effective avec les mouvements de révolte sociale ou individuelle que cette conquête rend plus que jamais nécessaire. » Les *Anti-Procès* sont donc autant des dispositifs critiques que des événements artistiques. Ils réactivent l'esprit dada dans un contexte d'oppression coloniale, et préfigurent les formes d'intervention performative et collective qui surgiront à la fin des années 1960. La performance, le collage politique, l'ironie, la mise en crise de la réception sont au cœur de cette esthétique de l'action directe. Lebel y convoque toute une génération d'artistes et des penseurs insoumis, dans un espace où la poésie redevient ce qu'elle fut dans les grands moments de l'avant-garde : une force de désordre, d'insurrection, de solidarité active.

Cette position de relais entre milieux artistiques, politiques et intellectuels s'est aussi incarnée dans l'inscription de Lebel dans des réseaux internationaux. Très tôt, il établit un lien direct avec la scène new-yorkaise, en rencontrant des figures majeures de la Beat Generation comme Gregory Corso, Allen Ginsberg ou William S. Burroughs. Corso figure d'ailleurs dans les pages de Front Unique, qui accueille plusieurs de ses poèmes. Lebel tente de rapprocher la poésie visionnaire américaine et les traditions surréalistes européennes. Infatigable rassembleur, il fait émerger des constellations humaines et poétiques. À travers ces réseaux rhizomatiques, il rapproche des groupes que rien, à première vue, ne semblait relier. À titre d'exemple, le 15 juin 1958, il réunit dans le domicile de son père, avenue du Président Wilson « Teeny et Marcel Duchamp, Man Ray et Juliet, Ghérasim Luca, Max Ernst, Benjamin Péret, André Pieyre de Mandiargues, Jean-Paul Riopelle ainsi que ses amis américains encore inconnus en France : Allen Ginsberg, Gregory Corso, Brion Gysin et William Bourroughs. Ginsbert, très impressionné et ivre, s'agenouille devant Marcel Duchamp pour lui embrasser les jambes. À sa suite, Corso sort de sa poche une paire de ciseaux et coupe la cravate de Duchamp. Tout le monde s'esclaffe, tandis que dadaïstes et beatniks sympathisent¹³ ».

C'est également dans cette logique de transversalité qu'il tisse des liens avec des artistes expérimentaux en Italie, notamment Enrico Baj, qui partage avec lui un goût pour l'anticléricalisme et la dénonciation politique. En France, il entretient des relations fécondes avec Matta, avec qui il coécrit un ouvrage-dialogue dans une maison isolée à Ischia en 1957. Cette circulation entre villes, langues, formats et

¹³ Barry Miles, *The Beat Hotel*, New York : Grove Press, 2000, p. 124-126, cité dans Robert Lebel, *Le surréalisme comme essuie-glace, 1943-1984 - Œuvres complètes*, t. I, éd. Jérôme Duwa, Dijon : Les Presses du Réel, 2016, p. 39.

esthétiques nourrit une vision profondément nomade de la création. Lebel brouille sans cesse les frontières entre les disciplines, dans une démarche résolument transcontinentale.

Cette ouverture au monde se traduit aussi dans les dispositifs mêmes de ses œuvres : happenings multilingues, expositions polymorphes, poèmes collés sur les murs comme des affiches, publications sans sommaire ni pagination. Lebel invente une forme d'internationalisme poétique qui est aussi une réponse à l'ordre colonial et à la muséographie occidentale. Il s'appuie sur l'héritage de Dada, qu'il réactive dans le contexte des guerres de décolonisation et des luttes pour les droits civiques, tout en s'autorisant une liberté formelle inédite.

À la lecture stimulante de cet ouvrage, on perçoit en filigrane la manière dont Lebel a pu insuffler un vent de liberté, souvent libertaire, en résonance avec d'autres dynamiques de contestation ayant conduit aux révoltes de Mai 68. Cette orientation témoigne de sa conviction profonde que l'art peut exercer un effet concret sur la société.

Aujourd'hui, avec une lucidité intacte, il pose cette question à la fin de l'entretien qui clôt cet ouvrage passionnant : « L'art, la poésie, la philosophie, la musique — au sens le plus noble — sont-ils envisageables sous le règne de la marchandise ? Il faut regarder en face ces questions, en tant qu'artistes et citoyens » (p. 306). Comme toujours, au lieu de certitudes, il ouvre le champ infini des interrogations d'une pensée toujours en mouvement, refusant les compromis et défiant les logiques de domination.

PLAN

AUTEUR

Androula Michael

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Picardie Jules-Verne — androula.michael@u-picardie.fr