

L'art-vie, oui. Mais sous condition qu'il soit paléolithique

Paul Ardenne

Number 85, Fall 2003

L'art et la vie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45924ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ardenne, P. (2003). L'art-vie, oui. Mais sous condition qu'il soit paléolithique. *Inter*, (85), 32–33.

On se souvient, devenue le *statement* de toute son œuvre ultérieure, l'équation que formule et diffuse dans les années soixante-dix l'artiste catalan Antoni MUNTADAS : Arte → ← Vida.

L'art, y proclame MUNTADAS ? Mais c'est la vie, bien sûr, et la vie, l'art. Principe d'équivalence parfait parce que dialectique, parce que dynamisé, parce qu'aux éléments en circulation. Pour MUNTADAS, l'art, pas plus que la vie, n'est une essence idéaliste, immobile et immuable : ce sont deux réalités plus mortes que vives. Ce sont, plutôt, des fluides énergétiques, des faits l'un à l'autre dévolus, mutuellement nourris dans les termes d'une complémentarité complice mais aussi *naturelle*. MUNTADAS, ainsi, a soin de ne pas mettre le signe « = » entre Art et Vie. Mieux, il y substitue deux flèches superposées, l'une tournée vers la vie, l'autre vers l'art, le tout défiant la notion même d'opposition pour célébrer celle de la rencontre, sinon de la fusion.

L'« art-vie »

Au moment où MUNTADAS pose sa formule (on vit alors les derniers feux de la modernité artistique, avant le retour du bâton régressif du postmodernisme), un consensus a fini par se faire jour dans l'avant-

garde, consensus entérinant la nécessaire égalité art-vie. La vie même, veut-on croire ou faire croire, doit

être vécue comme si n'importe quel acte avait le dessein d'acquiescer d'office une qualité « artistique ». La créativité, en conséquence, est en tout et en tous. Se promener dans Paris un bâton à l'épaule, comme André CADERE, ou dans Rotterdam sans autre but que celui que vous indiquent des passants, comme Stanley BROUWN ; faire l'amour, déféquer ou se masturber en public, à l'instar de Tim JOHNSON, Gunter BRUS

L'art-vie, oui.

Mais sous condition

ou Vito ACCONCI ; se rendre au travail comme tout un chacun, en usine ou au bureau, ainsi que s'y appliquent les activistes de l'Artist Placement Group ; organiser et consommer, avec Daniel SPOERRI, des repas collectifs ; signer des modèles vivants nus plutôt qu'en réaliser l'image peinte, comme Piero MANZONI, ou s'autoexposer plutôt que sculpter comme le font Ben ou Gilbert & George ; échanger sa place avec une

prostituée londonienne le temps d'un vernissage, à l'égal de Marina ABRAMOVIC, autant qu'ouvrir un restaurant et faire de celui-ci et de ce qui s'y passe une « œuvre d'art »,

qu'il soit

ainsi que s'y appliqua Gordon MATTA-CLARK... L'art, en effet, est la vie, tandis que se banalise une forme nouvelle de poétique, transcendant le réalisme par l'abolition de la représentation, l'« art-vie ».

Au regard de l'art-vie, respirer même devient artistique. Si « art » il y a, il réside à cette aune dans l'attitude qui se fait « forme », selon l'expression consacrée par le titre de l'exposition devenue légendaire

de SZEEMANN à Berne, en 1969, *Quand les attitudes deviennent formes*. Cet art *new model* se désigne

paléolithique

aussi au regard de l'événement et de l'action immédiate qui le fondent – ainsi de l'*event* chez un artiste tel que George BRECHT. Au spectateur est demandé de réaliser un acte simple : marcher, pousser une porte, s'asseoir... point. De plus, il y a la connexion directe à laquelle appelle l'art-vie, et ce, avec un public sommé de se faire artiste. De l'art-vie, antérieurement à l'expansion planétaire que vont consacrer les années

soixante puis soixante-dix, il en a déjà été question de loin en loin avec Dada, dans un des premiers manifestes du mouvement zurichois, mais alors sur un mode plus poétique que pratique : pour dégrader le Grand

Paul ARDENNE

Art prétendu, à toutes fins de dégager pour la création un espace respiratoire aussi libre que possible, et désacadémisé (ce « nécessaire préalable », écrit TZARA, le travail « négatif » du « nettoyage »). Le *manifeste fluxus*, que George MACIUNAS rédige bien après la fondation de ce mouvement (en 1966, soit cinq ans après celle-ci), comme un rappel de pratiques artistiques déjà largement entrées dans les mœurs, constitue une autre expression de l'art-vie, plus littérale celle-là, et engageant à se porter au-delà de la seule proclamation. L'explicitation conceptuelle, en substance, s'y redouble d'un *vade-mecum*. Sur un mode euphorique empreint de bonne humeur (MACIUNAS insiste à plusieurs

reprises sur les liens du mouvement avec le gag ou le vaudeville, lui-même produisant, en tant qu'artiste, des *Fluxmachines* servant à sourire), il y est question d'abolition de la distinction art-non-art ainsi que du caractère dorénavant déplacé de notions telles que le génie, l'inspiration, l'utilité ou l'*indispensabilité* de l'artiste. L'artiste ? Nous nous trompons si nous en faisons un spécialiste ou un champion d'idéalité. En finir avec l'artiste professionnel, suggère Fluxus. Bienvenue à l'amateur.

Autre qualification de l'art-vie, sans plus de surprise : il n'est pas tant l'art de « quelqu'un », comme le voudrait la tradition vasarienne, et héroïque, du demiurge, que l'art de quiconque, du *quidam*, du *common man*. Au moment où MACIUNAS rédige son manifeste, les membres du GRAV (Groupe de recherche d'art visuel, France) s'interrogent eux aussi sur la meilleure recette pour approcher le spectateur et l'investir dans une démarche artistique – plus brièvement dit, pour le rendre *artiste*, à son tour. À la même heure tapante sur l'horloge historique, synchronisme qui n'est évidemment pas le fruit du hasard mais un fait, plutôt, de civilisation culturelle, ce type d'interrogation est aussi le lot d'un Fred FOREST. Le 12 janvier 1972, l'artiste de « communication », selon sa propre option, qu'est FOREST insère à la page « Arts » du journal français *Le Monde* ses 150 cm² de *papier journal*. La fonction de cet encart insolite ? Susciter de la part du lecteur, tout uniment, une réaction et une création : « Cette surface blanche vous est offerte par le peintre Fred FOREST. Emparez-vous-en. Par l'écriture ou par le dessin. Exprimez-vous ! La page entière de ce journal deviendra une œuvre. La vôtre. » L'art-vie, on le devine, n'est pas seulement une création renouvelée en soi. C'est aussi le triomphe des conceptions échangistes de l'art : partage artiste-spectateur d'une part (jusqu'à la « partouze » physique chez les actionnistes viennois ou dans les festivals de la *Libre expression*, que coordonne alors un Jean-Jacques LEBEL), intronisation d'autre part du spectateur-artiste. Un rapport renouvelé à la créativité émane de l'art-vie, quelque option ou forme qu'adopte par ailleurs ce dernier, évidemment diverse, rapport que vient fantasmatiquement fourbir la thèse de la viabilité de la démocratie absolue, au moins pour le domaine de l'art. « Tout homme est un artiste », peut ainsi proclamer Joseph BEUYS, lui-même suscitant, changé en entrepreneur, de grands travaux publics de libre participation (la plantation des sept mille chênes de Kassel, en 1977). « Un homme-un art » comme on dirait « Un homme-une voix », donc, nonobstant la part d'utopie sous-jacente à une telle position de principe. Recherche-t-on, en tant qu'individu *lambda*, le statut d'artiste ? Pour l'obtenir, n'est requise d'autre compétence que celle-ci : se révéler apte à vivre, rien de plus.

Les limites de l'art No Limit

L'art-vie, par principe, n'est pas attaquant. Simple question d'accord sur un décret. Si l'on admet que l'art est la vie et inversement, toute forme d'expression se voit immédiatement légitimée comme art. Voire c'est l'art même, au terme d'un renversement historique de sa vocation, qui est légitimé comme vie de façon tout aussi immédiate.

Au-delà du décret d'égalité, toutefois, il peut sembler vain de croire que la vie et l'art puissent tout bonnement former un même ensemble continu, que l'un et l'autre puissent fusionner sans conditions ni problèmes, se fondre sur un mode automatique en un alliage unique. Pour cette raison déjà : si la vie n'a jamais à être formulée comme étant la vie, tout ce que fait mon corps et quoi qu'il fasse venant la confirmer (tout acte, tout geste, toute présence, *de facto*, c'est la vie), l'art pour sa part exige pour exister une qualification (est-ce de l'art ou pas ?), son irruption se doublant de manière imparable d'une obligation de signalement (oui, n'en doutez pas, c'est bien de l'art !). Nam June PAIK et ses amis du groupe Fluxus se promènent-ils à travers New York, dans les années soixante-dix, comme pourrait le faire n'importe quel flâneur ? En dépit des apparences, pourtant, PAIK et les siens ne « flânent » pas exactement : ils flânent, plutôt, en artistes déclarés. Leur flânerie, du coup, a moins à voir avec l'errance urbaine qu'avec l'élaboration d'une esthétique des parcours (à celle-ci, MACIUNAS donne même un nom spécifique, le « Fluxtour », qui la distingue de la flânerie telle quelle). PAIK, comme le montrent les photographies d'époque, porte d'ailleurs sur sa casquette, tandis qu'il marche, l'inscription « Fluxus », évidemment non neutre. Preuve, suffisante s'il en est, qu'il s'arroge pour la circonstance la fonction d'éclairer non d'une ordinaire pérégrination sans but – ce déplacement au hasard, POE l'a décrit, si propre à l'homme des foules moderne – mais d'éclairer d'autre chose, d'une pratique autre, d'un événement autre, n'ayant de lien que factuel avec le fait de marcher en ville : la réalisation vivante et en direct d'une œuvre d'art. Le *manifeste fluxus* en appelle-t-il au refus de cette « distinction art-non-art » évoquée à l'instant ou, savamment dit, à la complète solubilité de l'art dans le réel et vice-versa, les œuvres qui en émanent n'en gardent pas moins le critère de produits

estampillés « art », une estampille dont la raison d'être est tout sauf mince. Qu'elle vienne à manquer, c'est l'œuvre même qui cesse d'exister comme œuvre.

Le principal point faible de l'équivalence « art égale vie » réside en fait dans la nature même de la vie, sa crasse *ordinarité*, sa dimension quotidienne et répétitive, sa nature – en Occident, s'entend – le plus clair du temps désymbolisée. Toutes les déclarations d'amour modernes à la banalité, d'Henri LEFEBVRE aux situationnistes et à Michel De CERTEAU, n'y peuvent rien : la vie, le plus clair du temps, c'est ennuyeux, ça vous dégoûterait même de la vie (un comble, assurément !). Ennuyeux de même, tôt ou tard, l'art qui prend la vie pour matériau, même si l'otage est consentant. On peut sans doute s'émerveiller d'un concert d'aspirateurs de Wolf VOSTELL ou du son que produisent des poils de barbe frottés contre un micro dans le style RUSSOLO-CAGE. Après tout, rien n'est excitant comme la valorisation du bruit vulgaire et sa consécration, après celles, si académiques à dire vrai, de l'accord harmonieux par les classiques ou du dodécaphonisme par les Viennois. Tout autant peut-on à bon droit s'exciter en creusant un trou dans le sol de Central Park, à l'instar d'un Claes OLDENBURG. Cela étant, s'excitera-t-on à ces spectacles ou à ces gestes *plus d'une seule fois* ? Sans autoritairement préjuger de dilections spécifiques (tous les goûts, c'est bien connu, étant dans la nature), il n'est pas sûr que ce type de proposition esthétique ne produise de façon durable et répétée désir ou velléité d'imitation de la part des artistes, novices et chevronnés confondus. Le spectacle de la chapelle Scrovegni de Padoue, sommet de l'art de GIOTTO, a de quoi tirer des larmes d'admiration huit siècles après sa réalisation, et *Don Juan* de MOZART continuera longtemps encore à nous faire cogiter, effondrés peut-être dans les sièges moelleux de salles d'opéra climatisées mais l'esprit néanmoins en éveil, et en bataille. Keith ARNATT s'exposant dans la rue, lui, à son cou cette pancarte portant l'inscription quelque peu dérisoire « *I'm a Real Artist* », a-t-il le pouvoir de nous fasciner *ad vitam æternam* ? Pas si sûr. On l'a déjà oublié, d'ailleurs – mais c'était là, dira-t-on, le destin normal d'un art jouant d'abord et avant tout de l'attitude, au présent, sans visée d'inscription.

De l'art-vie à la paléoéconomie artistique

La principale limite de l'art *No Limit*, pour dire vite ? Avoir interdit la limite. Par extension, tendre à éliminer toute possibilité de *kunstwollen*. Si l'art est tout et n'importe quoi, alors à quoi bon l'art ? Plutôt le tout et le n'importe quoi *tels quels*. Passé le temps de la vulgarisation tous azimuts, on ne peut *vouloir* l'art, à dire vrai, que parce qu'il nous paraît manquer. On le veut à condition qu'il se corrèle à l'impossible et en permette la conquête. On le veut aussi en vertu d'un indémodable désir de sublimation nous renvoyant à l'idéal du dépassement de soi, de l'ordre établi ou de la Loi (celle du père, de Dieu, de DUCHAMP, de WARHOL, etc.). « Si c'est accessible à tous et à moi sans effort, ou sans nécessité, alors ce n'est pas de l'art. » L'équation posée, sans doute cruelle pour les tenants de l'art-vie canonique, est la suivante, en deux formules l'une à l'autre complémentaires : 1_ faites, de la vie, l'art, alors vous tuez l'art ; 2_ ce faisant, fatalement, vous tuez la vie un peu aussi. Oui, ce qui dans nos vies toujours par trop frustrées en appelle à un ailleurs, à un au-delà, à un sublime, toutes ces figures mentales, sinon de l'impossible à la fin terrassé, du moins de l'absolu enfin gagné, vous nous l'interdisez.

Plus intéressantes que les formules artistiques agrégeant par décret art et vie, où l'on va posant que tout peut être art et réciproquement, seront du coup celles que l'on va dire « paléolithiques », en usant d'une qualification décalée. Qu'entendre par là ? De manière analogue avec ce qu'il en fut du mécanisme de la survie avant l'ère de l'agriculture et de l'élevage, où l'homme devait, pour subsister, souscrire aux occupations de chasse, de pêche et de cueillette, un artiste peut en user de la réalité comme un chasseur, un pêcheur ou un cueilleur. Errant à la recherche d'une *occasion* artistique, et ayant, pour ce faire, renoncé aux programmes (y compris celui de la subversion impériale), l'artiste que l'on dira « paléolithique » se meut dans la sphère du réel en affamé et en être de désir : il a faim d'art, il voudrait bien faire art, là, où que ce soit, dès que possible. Or l'art ne lui est pas automatiquement donné dans et par le réel, du moins pas de façon immédiate, il ne l'est pas plus que l'antilope ne se résout de son plein gré au sacrifice et ne se met à la libre disposition du chasseur. L'artiste paléolithique, parce qu'ainsi le veut la résistance du réel, est un nomade, un fureteur, un enquêteur. Pas d'itinéraire prétracé, pas de réponses toutes faites mais des questions, encore et toujours des questions. L'art peut-il loger ici, dans ce parcours à travers la ville ou la campagne ? Peut-il éclore dans ce bureau, pendant cette lecture d'un journal ou durant ce concert techno, cette séance de magasinage ? Va-t-il surgir de ma rencontre avec ce passant ? Vais-je tomber avant cinq minutes nez à nez

avec une forme prompte à me ravir l'œil et l'esprit, forme que je pourrai récupérer et annexer au territoire de l'art ? Telles sont là les questions que se pose l'artiste paléolithique, des questions toujours au ras du monde et suspectées de pouvoir déboucher sur rien (comme le chasseur qui suit à la trace un gibier découvre un précipice au détour de la piste où il attendait l'antilope). Pour l'artiste paléolithique, l'art n'a rien d'automatique ; il n'est pas donné en toutes choses, il est sans nul doute à portée de main, mais où ? S'il peut être réalisé à même le tissu des choses courantes, la question reste toutefois de savoir au terme de quel geste. Car l'artiste paléolithique ne sait jamais d'avance ce qui va *faire art*. Il cherche mais ne trouve pas toujours (PICASSO, par comparaison : « Je ne cherche pas, je trouve. »). Il rentre bredouille, parfois. Sa quête sera l'équivalent de la dérive situationniste, mais alors sans victoire, sans récompense « psychogéographique » systématique, parce qu'il est vain de trouver en toute chose une valeur ou de s'émerveiller de la découverte d'une crotte de chien au prétexte qu'elle orne l'angle bétonné d'un caniveau. Cette poétique du prédateur (plus que celle du « flâneur » baudelairien ou benjaminien) renvoie par essence à l'idée du rapt, mais alors conditionnel. Le monde est là, il n'y a qu'à se servir. Le tout, pour autant, c'est d'y trouver ce que l'on cherche. L'artiste paléolithique ? Semblable au voleur, à peu de points près. Un activiste qui ne saurait considérer le réel que comme un vaste réservoir où puiser à volonté, sans forcément toujours demander l'autorisation, à cette condition aussi impérative qu'imprescriptible : qu'il y ait matière à puiser.

P.A.A.

Bruno PEINADO, invité à exposer à Marseille, ville cosmopolite et siège d'une importante communauté maghrébine, réalise en 2001 un nain de jardin méditerranéen : babouches aux pieds, djellaba passée sur le corps, lampe d'Aladin sur les bras — rien à voir avec le modèle originel vulgarisé par DISNEY. Le même, parce que métisse, réalise un Bibendum MICHELIN noir, la chevelure de type Black Panther et le point droit levé. François CURLET, relevant le goût des populations immigrées pour les produits de marque, symbole d'intégration sociale, réalise des djellabas *siglées* Nike, Adidas ou Reebok. Dans le même état d'esprit, Majida KHATTARI crée son *Tchador de la République* : corps entièrement couvert de la femme qui le porte, comme il se doit, mais de bleu-blanc-rouge. Convité à exposer en Allemagne, où vit une forte communauté turque, Mauricio CATTELAN reproduit à même l'espace public la cellule d'OCALAN, militant kurde et opposant à la politique antikurde d'Ankara actuellement emprisonné à perpétuité en Turquie. Prenant conscience de son inutilité sociale et de la mesquinerie des pouvoirs de l'artiste en milieu capitaliste (sauf à produire et à se vendre, sur un mode *prostitutionnel*), Boris ACHOUR distribue des tracts faisant valoir, si l'on peut dire, sa nullité politique : « Artiste Boris ACHOUR (inconnu dans le monde entier) ! ! ! IL NE PEUT PLUS RIEN POUR VOUS ! ! !... (Ne pas contacter ! ! !) » De passage à Tirana, ruinée à la suite de l'effondrement du régime communiste, l'artiste albano-français Anri SALA filme ce qui reste du zoo de la ville, déserté mais parcouru par des chiens errants, et où végètent quelques singes. À Biel-Bienne, pour toute « exposition », Gianni MOTTI rallonge de trois mètres le parcours d'un marathon local. Pierre HUYGHE entre dans un supermarché ; au lieu de consommer comme il conviendrait, il y dépose en douce un livre, sur un rayon, puis repart, inversion circonstancielle du processus de l'appropriation au profit de celui du don. Consciente de la difficulté des Occidentaux à simplement vivre, et de leur confiance dans les médicaments, Dana WYSE commercialise des pilules sous sachets, affectées à différentes vocations thérapeutiques, dérisoires placebos à la mesure de nos espérances de salut, de changement ou de purification (y croit qui veut) : « Comprendre sa mère », « Devenir gay », « Parler anglais immédiatement »...

Par rapport à l'art-vie traditionnel, ce P. A. A. – Paleolithic Art Attitude – avère infiniment plus contextuel, autrement plus corrélé au réel, structuré enfin par une économie qui n'est pas d'abord celle de l'artiste compris comme souverain caractériel (Je fais ce que je veux, c'est mon droit !), mais le mode d'être d'un individu jeté dans le monde pour y survivre sans garantie de réussite (Ai-je fait le bon choix ? Le butin est-il bon, ou suffisant ?). Là réside la spécificité de l'art paléolithique, un art significatif de l'ère de la fin des Grands Récits modernes, récits portés, on s'en souvient, par les théories du progrès indéfini, de l'utopie, de la positivité de la subversion et de la supériorité de la radicalité sur le conservatisme. Un art, en somme, mettant en scène non des héros de la liberté mais des guerriers fragiles, décidés mais prudents, revenus des illusions de l'abondance esthétique – nos frères politiques en somme, à l'heure sonnée, pour dire comme Jacques RANCIÈRE, de « la fin de la promesse ». Le P. A. A., ou comment l'art veut encore adhérer à la vie mais sans s'illusionner sur la vie.