Document generated on 08/06/2025 9:15 a.m.

Inter
Art actuel

L’autre face de l’art

Number 85, Fall 2003

L’art et la vie

URI: https://id.erudit.org/iderudit/45945ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

(2003). L’autre face de l’art. *Inter*, (85), 14–15.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Les nouveaux réalistes

Milan (1er manifeste), 16 avril 1960

C'est en vain que des sages académiciens ou des braves gens effarés par l'accélération de l'histoire de l'art et l'extraordinaire pouvoir d'usure de notre durée moderne, essaient d'arrêter le soleil ou de suspendre le vol du temps en suivant le sens inverse à celui qu'empruntent les aiguilles d'une montre.

Nous assistons aujourd'hui à l'épuisement et à la sclérose de tous les vocabulaires établis, de tous les langages, de tous les styles. À cette carence – par exhaustion – des moyens traditionnels, s'affrontent des aventures individuelles encore éparses en Europe et en Amérique, mais qui tentent toutes, quelle que soit l'envergure de leur champ d'investigation, à définir les bases normatives d'une nouvelle expressivité.

Il ne s'agit pas d'une recette supplémentaire de médium à l'huile ou de ripolin. La peinture de chevalet (comme n'importe quel autre moyen d'expression classique dans le domaine de la peinture ou de la sculpture) a fait son temps. Elle vit en ce moment les derniers instants, encore sublimes parfois, d'un long monopole.

Que propose-t-on par ailleurs ? La passionnante aventure du réel perçu en soi et non à travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative. Quelle en est la marque ? L'introduction d'un relais sociologique au stade essentiel de la communication. La sociologie vient au secours de la conscience et du hasard, que se soit au niveau du choix ou de la lacération de l'affiche, de l'allure d'un objet, d'une ordure de ménage ou d'un déchet de salon, du déchaînement de l'affectivité mécanique, de la diffusion de la sensibilité au-delà des limites de la perception.

Toutes ces aventures (et il y en a, et il y en aura d'autres) abolissent l'abusive distance créée par l'entendement catégorique entre la contingence objective générale et l'urgence expressive individuelle. C'est la réalité sociologique tout entière, le bien commun de l'activité de tous les hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société, qui est assignée à comparaître. Sa vocation artistique ne devrait faire aucun doute, s'il n'y avait encore tant de gens qui croient en l'éternelle immanence des genres prétendus nobles et de la peinture en particulier.

Au stade, plus essentiel dans son urgence, de la pleine expression affective et de la mise hors de soi de l'individu créateur, et à travers les apparences naturellement baroques de certaines expériences, nous nous acheminons vers un nouveau réalisme de la pure sensibilité. Voilà à tout le moins l'un des chemins de l'avenir. Avec Yves KLEIN et TINGUELY, HAINS et ARMAN, DUFRÊNE et VILLEGLÉ, des prémices très diverses sont ainsi posées à Paris. Le ferment sera fécond, imprévisible encore dans ses totales conséquences, à coup sûr iconoclaste (par la faute des icônes et la bêtise de leurs adorateurs).

Nous voilà dans le bain de l'expressivité directe jusqu'au cou et à quarante degrés au-dessus de zéro dada, sans complexe d'agressivité, sans volonté polémique caractérisée, sans autre prurit de justification que notre réalisme. Et ça travaille, positivement. L'homme s'il parvient à se réintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance, qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore.

L'autre face de l'art

La dimension critique, fonction déviante entre la nature et la culture

dans *Les Effets pervers dans la communication humaine*, Lyon, 1981

Le champ opérationnel de la recherche critique s'est considérablement déplacé au cours du XXe siècle. Mon discours serait privé de sens si Marcel Duchamp, passant à travers le miroir du réel, ne nous avait dévoilé d'un seul coup entre 1913 (la Roue de Bicyclette) et 1914 (le Porte-Bouteille) l'autre face de l'art.

Le ready-made incarne à la fois un code et une philosophie générale de la vision. C'est en ce sens qu'il constitue l'événement capital de l'art du XXe siècle, la clé de son double ou de son « autre ».

Des objets industriels de série deviennent des sculptures, par le seul choix de l'artiste. Le geste, au départ, n'engage que Marcel Duchamp, mais en dehors ou en dépit, même, de son auteur – il sera lourd de conséquences. Il faudra attendre plus de 40 ans pour en mesurer l'ampleur : c'est le regardeur qui fait l'art et cet art bascule d'un seul coup de l'esthétique dans l'éthique. Nous passons de l'esthétique généralisée à l'éthique généralisée. Le regard qui fait l'art en assume ipso facto la dimension critique. La moralité de ce regard réside dans la proportion poétique/critique qu'il assume par rapport à la nature moderne.

Voilà que se dévoile l'autre face de l'art, indissolublement identifié à sa position critique. L'art est un problème moral lié à la conscience critique de celui qui l'assume en tant que tel. La mise en situation critique généralisée de l'art, telle la conséquence qu'entraîne le baptême artistique de l'objet, sur lequel se fonde l'humanisme technologique contemporain et à travers lui l'entière aventure de l'objet, la découverte de son autonomie expressive, son intégration syntaxique dans les divers langages de la quantité, sa contestation anthropologique et sa progressive dématérialisation (paupérisation/arte povera : minimalisation, conceptualisation).

Plus s'estompe la frontière entre l'art et la vie, plus l'art et la critique assument les mêmes valeurs du jeu existentiel, qui constituent les lois de la nature profonde des choses. L'évolution de cette fonction déviante de l'art, singulièrement dans les quinze dernières années, rend vaine toute idée d'enracinement doctrinal de la part du critique. Le problème de l'enracinement doctrinal s'était déjà posé à moi lorsqu'au tournant de 1960 le nouveau réalisme européen a pris le relais historique de l'informel. La rapide consécration des artistes à la défense desquels je m'étais voué dans les années 1950 fut un signal d'alarme : la société de consommation était avide de consommer ses propres valeurs. Ce sont les artistes minimalistes et conceptuels qui, à partir de 1966, ont assumé la contestation critique de ces nouvelles valeurs. Plutôt que de cimenter dans la rigidité du dogme une série de positions – limites dont l'impact avait assuré la brèche dans le rempart de l'ordre établi, j'ai assumé jusqu'au bout de ma déviance critique, la totale identification de l'art au langage.

C'est ainsi que le jeu critique est devenu pour moi symbole du monde. À l'art pour l'art succède le jeu pour le jeu, c'est-à-dire la critique pour la critique, dans la perspective de la mutation anthropologique finale qui doit affecter au premier chef nos façons de sentir, de penser et d'agir.

Le jeu de la vie est le jeu du hasard : pour garder sa valeur existentielle et donc universelle, ce jeu doit faire la part de l'aléatoire et de la différence.

L'autre face de l'art est par la force des choses la fonction déviante : détournements fonctionnels, fissions sémantiques, révolution du regard. L'autre face de l'art, c'est son « autre », son double virtuel dans l'attente du jaillissement d'une nouvelle cohérence ou, pour parler comme LÉVI-STRAUSS, de la fusion imprévue d'un autre signifiant avec un autre signifié. L'autre face de l'art, c'est l'usage non-conventionnel des conventions ; à quelque niveau de langage que ce soit. Par rapport à toutes les esthétiques dogmatiques de la beauté, l'autre face de l'art assume l'éthique de l'indifférence : il n'y a de beauté différente que dans la beauté d'indifférence.

À quarante degrés au-dessus de dada

Paris (2e manifeste), mai 1961

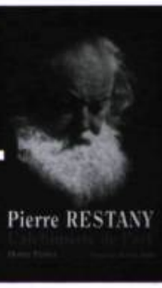
Dada est une farce, une légende, un état d'esprit, un mythe. Un mythe bien mal élevé, dont la survie souterraine et les manifestations capricieuses dérangent tout le monde. André Breton avait tout d'abord pensé lui faire un sort en l'annexant au surréalisme. Mais le plastic de l'anti-art a fait long feu. Le mythe du *non* intégral a vécu dans la clandestinité entre les deux guerres pour devenir, à partir de 1945, avec Michel Tapié la caution d'un art autre. La négativité esthétique absolue s'est changée en un doute méthodique grâce auquel allaient enfin pouvoir s'incarner des signes neufs. Table rase à la fois nécessaire et suffisante, le *zéro* dada a constitué la référence phénoménologique du lyrisme abstrait : ce fut la grande coupure avec la continuité de la tradition, par où déferla le flot des bourbeux des recettes et des styles, de l'informel au nuagisme. Contrairement à l'attente générale, le mythe dada a fort bien survécu aux excès de tachisme ; ce fut la peinture de chevalet qui accusa le coup, faisant s'évanouir les dernières illusions subsistantes quant au monopole des moyens d'expression traditionnels, en peinture comme en sculpture.

Nous assistons aujourd'hui à un phénomène généralisé d'épuisement et de sclérose de tous les vocabulaires établis : pour quelques exceptions de plus en plus rares, que de redites stylistiques et d'académismes rédhibitoires. À la carence vitale des procédées classiques s'affrontent – heureusement – certaines démarches individuelles tendant, quelle que soit l'envergure de leur champ d'investigation, à définir les bases normatives d'une nouvelle expressivité. Ce qu'elles nous proposent, c'est la passionnante aventure du réel perçu en soi et non à travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative. Quelle en est la marque ? L'introduction d'un relais sociologique au stade essentiel de la communication. La sociologie vient au secours de la conscience du hasard, que ce soit au niveau de la ferraille compressée, du choix ou de la lacération de l'affiche, de l'allure de l'objet, d'une ordure de ménage ou d'un déchet de salon, du déchaînement de l'affectivité mécanique, de la diffusion de la sensibilité chromatique au-delà des limites logiques de sa perception.

Les nouveaux réalistes considèrent le monde comme un tableau, la grande œuvre fondamentale dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signifiance. Ils nous donnent à voir le réel dans les aspects divers de sa totalité expressive. Et par le truchement de ces images spécifiques, c'est la réalité sociologique tout entière, le bien commun de l'activité des hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assignée à comparaître.

Dans le contexte actuel, les ready-made de Marcel DUCHAMP (et aussi les objets à fonctionnement de Camille BRYEN) prennent un sens nouveau. Ils traduisent le droit à l'expression directe de tout un secteur organique de l'activité moderne, celui de la ville, de la rue, de l'usine, de la production en série. Ce baptême artistique de l'objet usuel constitue désormais le « fait dada » par excellence. Après le *non* et le *zéro*, voici une troisième position du mythe : le geste anti-art de Marcel DUCHAMP se charge de positivité. L'esprit dada s'identifie à un mode d'appropriation de la réalité extérieure du monde moderne. Le ready-made n'est plus le comble de la négation ou de la polémique, mais l'élément de base d'un nouveau répertoire expressif.

Tel est le nouveau réalisme : une façon plutôt directe de remettre les pieds sur terre, mais à quarante degré au-dessus de zéro dada, et à ce niveau précis où l'homme, s'il parvient à se réintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore.



L'autre face de la critique reflète l'autre face de l'art : à la fonction déviante de l'art répond la déviance critique, qui pratique le même usage non-conventionnel des mêmes conventions expressives. Quels que soient les moyens auxquels elles a recours, sociologiques, anthropologiques, linguistiques, sémiotiques la déviance critique – en 1981 plus que jamais – demeure conditionnée par l'éthique de l'indifférence. Le maintien d'une distance, donc d'une ambiguïté et d'un espace tactique entre la conscience et ses propres données est aussi nécessaire que suffisante dans la pratique déviante. Les exemples récents ne manquent pas. Le moindre manquement se traduit par un rappel à l'ordre volontariste, matérialiste et objectif. L'éthique d'indifférence marque de son indispensable sceau idéaliste toute la pratique de la critique déviante.

Quand je parle de totale déduction de l'art au langage, je suis tout à fait conscient de la rupture épistémologique qui en découle, une définition idéaliste et mécaniste de la fusion du signifiant linguistique avec le signifié anthropologique. Je sais aussi que je ne suis pas seul à pratiquer cette distorsion idéaliste volontaire de l'analyse structurale. Je ne vois guère d'ailleurs comment on pourrait rendre compte autrement de la situation actuellement. Nous sommes entrés dans une époque de double bilan, la fin d'un siècle et la fin d'un millénaire ; nous sommes pris dans la trame complexe des innombrables transferts culturels de la peur de l'an 1000 sur celle de l'an 2000. La pulsion de la mort d'un millénaire d'histoire se répercute sur la sensibilité collective d'un autre, qui lui est en imminence mutation. La métaphysique prend automatiquement le pas de la raison, et l'esprit sur la matière.

Comment faire en sorte que ce bilan demeure ouvert, ne serait-ce que pour préserver l'avenir ? Une telle ouverture planétaire ne se conçoit qu'à travers l'osmose continue du monde réel et du monde du symbole.

Ce sont ces considérations qui m'ont poussé durant ces dernières années à voyager intensivement à travers le monde et à en parcourir certaines zones reculées, situées en dehors du temps qui est le mien, le temps régulateur de ma propre déviance critique. À travers ces expériences, ma réflexion s'est peu ordonnée autour d'un concept de base, celui du naturalisme intégral qui a fait l'objet d'un Manifeste que j'ai rédigé en août 1978, en pleine forêt amazonienne, sur le cours du Haut Rio Negro, un naturalisme intégral conçu comme une philosophie, une méthode et une morale de la perception : la nature en tant que sur-symbole du monde, catalyseur perpétuel de la symbiose entre les données du réel et les ajouts du perçu. La nature libère le symbole du carcan des métaphores et lui donne sa propre réalité : immense accélérateur de nos facultés et de nos sens, elle libère en nous l'énergie cosmique nécessaire à la planétarisation du jeu existentiel, la fin et les moyens du passage de la déviance à la mutation. Sur le plan pratique, je me suis aperçu que le rapport nature/culture conçu de façon fort tangible en Occident, est beaucoup plus ambigu dans ce qu'il est convenu d'appeler le Tiers-Monde, et d'une manière générale dans les pays en quête de leur identité culturelle. Au Brésil où le décalage est frappant entre la richesse affective du donné naturel et son impossible transcription en un système original de langages modernes, le complexe d'infériorité se transforme en chauvinisme : la dimension exceptionnelle de la nature atteint les proportions du fétichisme collectif. La nature s'identifie à la culture nationale. Considérer la nature amazonienne comme l'incarnation d'un sur-symbole planétaire, c'est porter atteinte au patrimoine culturel brésilien. En Inde, c'est le poids formaliste, volontariste, du tissu religieux qui étouffe le symbole et tranche impitoyablement le réseau de ses racines capillaires avec le réel. En Australie, l'intelligente réputation de l'outback (le Far West Australien) et du folklore aborigène crée une situation d'approche extrêmement intéressante : les « environ mental artists » australiens amorcent les conditions du déclic, la rencontre avec leur vraie nature, rencontre que l'esthétique européen avait moralement interdit aux paysagistes du XIXe siècle, prisonniers des clichés d'un écran mental, héritage de leur formation anglaise, française ou italienne. Les « installations » et les « environnements » de la nouvelle génération australienne puisent leurs références au cœur du réel d'un contient situé au bout de la terre. L'étude de ces cultures marginales, sur la voie difficile de leur identité risque de nous révéler de précieuses surprises. Nous les appellerons des nouveautés.