

À quarante degrés au-dessus de dada

Number 85, Fall 2003

L'art et la vie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45946ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(2003). À quarante degrés au-dessus de dada. *Inter*, (85), 15–15.

À quarante degrés au-dessus de dada

Paris (2^e 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.

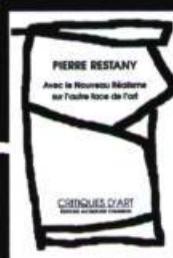
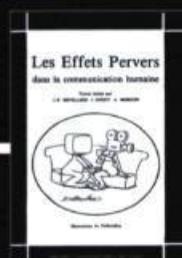
Nous assistons aujourd'hui à un phénomène généralisé d'épuisement et de sclérose de tous les vocabulaires établis : pour quelques exceptions de plus en plus rares, que de redites stylistiques et d'académismes rédhitoires. À la carence vitale des procédés classiques s'affrontent – heureusement – certaines 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 signifiante. 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 imminente 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 XIX^e 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 continent 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.