

De la relation communicative avec l'autre dans l'art de l'action

Bartolomé Ferrando

Number 101, Winter 2008–2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45486ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ferrando, B. (2008). De la relation communicative avec l'autre dans l'art de l'action. *Inter*, (101), 17–20.



> Abramović et Ulay,
Relation in Time, 1977.

De la relation communicative avec l'autre dans l'art de l'action

PAR BARTOLOMÉ FERRANDO

En règle générale, lorsqu'on utilise le terme *communication*, on fait normalement référence au discours oral pourvu d'un code déterminé, d'un système de significations capable de canaliser et de faire parvenir le sens d'un discours concret depuis un émetteur vers un destinataire ou bien entre divers « terminaux », comme le dirait Baudrillard. La communication ainsi comprise, au sens strict, exclut de façon catégorique les composantes gestuelles et par signes qui en de nombreuses occasions accompagnent le discours oral, de même qu'elle exclut tous les éléments adjoints et parallèles au discours, dénués de codes.

Une nouvelle conception, excluant un peu moins le fait communicatif, considérera et inclura au discours des facteurs gestuels, visuels et comportementaux propres aux mouvements du corps et déterminés par divers rites et modes d'interaction sociale, encore que toujours liés et marqués par un exercice programmatique articulé

au préalable. Dans ce second cas, on distingue ce qui est appelé *sémiotique de la signification*, soit « l'étude des conditions sociales d'échanges de signes », et ce que l'on détermine comme la *sémiotique de la communication*, soit « l'étude des processus d'échange des signes ». Déjà Umberto Eco, dans un de ses livres devenus classiques, ajoutait l'influence prédominante et la détermination réciproque des conditions économiques, physiques, biologiques et historiques, appelées *circonstances extrasémiotiques*, dans la communication humaine¹. Ainsi, selon Eco, il faudrait parler d'autres facteurs, étrangers au discours, qui non seulement seront influents mais encore déterminants, y compris dans la communication elle-même.

Sur le terrain artistique, ou du moins sur celui des arts éloignés ou non liés au discours oral, le fait communicatif est compris d'une autre manière. Le langage parlé, disait Jochen Gerz, « remplace toute

communication directe et primaire par l'information représentative du moyen, faisant que l'individu devienne dépendant de lui »². Dada attaquait déjà à l'époque le langage en tant qu'élément utilisable dans la communication humaine. Sa poésie phonétique en est la preuve. Gina Pane inventait des signaux qu'elle intégrait aux installations et aux performances qu'elle menait à bien. L'art et la performance ont ouvert, et ils continueront de le faire, des voies de communication divergentes et plurielles dans l'enchevêtrement social, dans le raccourci vers la *communication directe* susdite. La déconsidération de la communication orale était évidente. Probablement d'ailleurs, si l'on s'en tient strictement à la définition mentionnée plus haut, ne devrais-je pas parler de communication lorsque je fais référence au discours de l'art ou de la performance. De fait, il existe de nombreuses productions artistiques dans lesquelles la question du fait

de la communication ne se pose même pas. Cependant, je ferai ici un usage appliqué du terme afin d'être, paradoxalement, plus clair.

Dans le discours artistique, les composantes gestuelle, visuelle et comportementale non seulement ne sont pas absentes, mais leur présence, souvent transmise de façon inconsciente, déborde et délaisse l'importance propre au discours oral, au-delà des programmes, des codes ou des schémas. De plus, je partage l'opinion qui considère que, quand bien même ils seraient présents, ces codes ou programmes seraient de grande utilité et posséderaient une grande souplesse, distante de toute forme figée ou de rigidité relative. Autant d'opinions que je crois renforcées par les mots de l'analyste et médiévaliste Paul Zumthor lorsque, dans l'un de ses livres, il parle du niveau profond d'appréhension pré ou translogique pour expliquer le processus de communication dans ou par l'art³.

Or donc, d'aucuns ne sont pas sans ignorer qu'en tout processus communicatif, il existe une cassure, un vide, une fissure. Entre ce que l'on dit, ou fait, et ce que l'autre comprend, ou voit, il existe toujours un désaccord et une différence. Mais en outre, le moi émetteur est mobile quand ce même moi émetteur est perçu par l'autre comme stable. Pour paraphraser Barthes, je dirais que « le moi qui écrit de moi n'est pas le même moi qui lit le toi »⁴. Ainsi, le sens de ce qui est dit ou fait est compris ou vu de façon déformée ou partielle. Et si cela est patent dans le discours oral, lorsqu'on entre sur le terrain de l'art, l'existence d'une coupure ou d'une fissure devient une évidence. De plus, tant dans un cas comme dans l'autre, si l'on suit les écrits de l'École de Prague, dans l'échange communicatif se produira une communication plutôt de la *structure*

que des *contenus* eux-mêmes. C'est pour cela qu'habituellement, depuis l'autre extrémité de la fracture ou de la fissure, on comprendra mieux le *comment* que le *quoi* de l'énoncé de l'autre et, supposément, de façon également déformée ou partielle.

D'autre part, le discours artistique contient, souvent, un haut degré d'ambiguïté plus ou moins accentuée, qui marque et détermine le processus de communication. Dans la plupart des cas, les signes en art ne seront pas univoques, leur relation non plus. Une pluralité de signifiés cohabitera dans un seul signifiant. Les signes auront pour cela une interprétation multiple, même si leur lecture sera aussi plus difficile et complexe, car le récepteur du discours devra nécessairement affronter un certain désordre ou une certaine entropie. Le discours de l'art sera ainsi constitué par l'exposition d'un bloc d'insinuations et de suggestions qui, après avoir généré un certain vide initial chez le récepteur, deviendra en soi un stimulus vers l'action ou l'imagination de l'autre. Le discours contiendra, comme le disait Eco, une communication moindre, mais il sera à son tour uni à une plus grande information⁵. Le concept d'information doit être pris ici comme l'inclusion d'éléments du désordre dans le processus communicatif, qui débordent des limites du code, de sorte que plus la quantité d'information est grande, plus la communication sera difficile, ce qui fera de l'intuition un facteur fondamental dans le processus de communication. Ici, le message se sera dissolu ou sera en voie de dissolution.

Cependant, le processus de communication général, et en termes d'art ce sera d'autant plus évident, pour codifié qu'il soit, aura besoin de l'existence d'un univers de valeurs parallèle entre les interlocuteurs ou entre les différents *terminaux*. Il ne sert à

rien, par exemple, de parler d'art abstrait ou de faire une performance devant quelqu'un lorsque ce quelqu'un ne l'apprécie en rien ni n'a d'intérêt pour cela. Il ne s'agira donc pas d'avoir ou non des connaissances sur le sujet, mais d'avoir une certaine prédisposition ou, du moins, de considérer ce dont il s'agit ou ce que l'on expose en tant que valeur. Sans ce prérequis, il s'avérera utile de ne rien dire ni faire. Sans cette prédisposition à l'appréciation de ce système parallèle de valeurs, il est inutile de prétendre à quelque type de communication que ce soit. Le sujet émetteur, le conférencier ou l'artiste se trouvera, chaque fois, face à un mur ou devant une barrière infranchissable.

Sans doute ce système de valeurs partagées devra-t-il être acquis à travers l'apprentissage et la connaissance du sujet. Mais à mon avis, concernant l'art, on n'obtiendra ou ne produira avant tout, par empathie et identification ou par contraste, que de la surprise ou de l'opposition. Il ne s'agira en aucun cas du fait de parvenir à ce que les deux interlocuteurs arrivent à apprécier ou à sentir la même chose devant un discours ou un événement concret, ni du besoin de partager au préalable un système de valeurs, mais bien plutôt du fait que les *conditions d'activation* de la capacité à apprécier ou à sentir se produisent entre eux à ce moment de façon simultanée. Et ainsi, devant le fait communicatif en art, je crois bon d'analyser *comment pourrait s'activer, se déclencher* ou se produire une certaine empathie. Il ne s'agirait donc pas du fait en soi mais du procédé visant à obtenir cette empathie, tout en considérant qu'il existe au départ, d'emblée, une légère prédisposition pour cela. Et ce type d'empathie, d'identification ou de contraste actif et instantané est, supposément, l'un des chevaux de bataille de la communication artistique en général et de l'art de la performance en particulier.

Dans le but de traiter cet aspect et de pousser une investigation sur les modes d'activation et d'empathie ou d'identification mentionnés ci-dessus, je voudrais exposer ici une opinion du poète visuel et sonore allemand Carlfriedrich Claus⁶. Dans une de ses notes écrites, le poète parle de l'existence d'éléments subliminaux présents dans les conversations quotidiennes ainsi que de l'existence de mots, prononcés au passage dans n'importe quel commentaire, capables de produire chez l'autre un champ magnétique affectif. Claus donne une importance notable à ces vocables, à tel point qu'il ne se contente pas de les utiliser, mais encore d'en faire le fondement même de ses textes sonores. Ces processus inconscients, présents dans chaque conversation, disait le



> Allan Kaprow, partition pour *Match*, 1975.

poète, « transmettent des antipathies et des sympathies apparemment injustifiables, qui forment un système subliminal de réception et d'émission du non-verbal à l'intérieur, entre, au-dessus et au-dessous du verbal ». Cette pensée au sujet de l'existence d'éléments subliminaux présents et dérivés du discours oral commun pourrait, à mon sens, être transposée tant au discours de l'art qu'à celui de la performance. Et, de la sorte, on pourrait dire que l'activation de l'empathie ou de l'identification de l'autre pourrait aussi être générée par la présence de ces éléments subliminaux présents dans le discours de l'art ou dans le non-discours de la performance. De plus, la découverte et l'articulation de ces facteurs se voient unies au désir. Elles se manifestent unies à « cette pensée qui pense au-delà de ce qu'elle pense », comme le dirait Blanchot, là où les liens entre les signifiants ne sont pas logiques. C'est pour cela que, s'il s'avère que je ne me trompe pas, il serait important de relever les éléments enlacés avec le désir propre et susceptibles à leur tour de donner forme à l'objet du désir de l'autre, de même qu'il serait fondamental de chercher le sujet de ces facteurs subliminaux notables, situés dans le non-discours de l'art de la performance puisque celui-ci exige la mobilisation de la machinerie du désir.

Je parle de non-discours pour mettre en exergue l'absence de logique de la syntaxe interne de la performance, en marge de toute prétention narrative. D'autre part, je veux également rappeler ici les mots de la critique Josette Féral qui affirmait que « l'intention de la performance n'est pas de dire mais de faire sentir »⁷. Ainsi, depuis un discours dénué de message, avec l'intention de faire sentir, la performance est dirigée vers l'autre, déclenchant une certaine empathie envers lui, liée au désir, avec l'intention de se *faire sentir* dont nous parlons. Mais l'on ne veut pas que ce *faire sentir* constitue une simple contemplation passive de l'action menée à bien. Il faut que ce *faire sentir* soit capable d'activer la réflexion et la capacité imaginative de l'autre. Il faut que la performance non seulement traverse l'autre à travers ce *faire sentir*, mais qu'en plus elle incite et provoque à son tour sa propre interprétation ou lecture, ou qu'elle mobilise sa capacité créative. Il est nécessaire que, depuis un discours, s'organise un nouveau discours chez le récepteur, chez l'autre, chez le public. C'est de cette façon et uniquement de cette façon que je défends le processus de communication dans l'art de l'action.

Il existe ici un certain rapport, bien que léger, avec les commentaires sur le fait de la communication dans l'art exprimés par André Breton à l'Ateneo de Barcelone en

1922, cités dans un article de Jean-Jacques Lebel. Breton déclarait alors : « Moi-même, j'agis dans un monde où les sensations ont une plus grande part que les idées, de la même manière que les idées sont issues de sensations élémentaires. Je compte beaucoup plus sur la communication de ces sensations que sur la vertu persuasive des idées⁸. » Breton ici fait un usage répété du mot *sensation*, pourvu d'une charge d'intensité bien inférieure à celle contenue dans le *faire sentir* auquel nous nous sommes référés ci-dessus, mais il marque un procédé semblable à celui qui est exposé ici dans la mesure où dans la communication exprimée par Breton sont compris aussi bien le non-discours que l'absence de message.

Dans un livre récemment publié, le théoricien et performeur Jan Swidzinski revendiquait l'importance et la nécessité du fait communicatif dans la performance, au-delà de la production⁹. Pour Swidzinski, l'influence produite sur l'autre est en lien direct avec l'intensité du contact créé, équivalent probablement à l'empathie ou à l'identification dont je parlais, ce qui invite le récepteur à sortir de sa position de passivité. La recherche sur les éléments subliminaux auxquels je faisais référence à l'instant conduira sans doute à une augmentation de l'influence et de l'intensité du contact sur ou avec cet autre.

Mais lorsqu'on parle de la communication dans ou par l'art, ce qui interpelle en premier lieu, ce sont les études et les textes écrits par l'essayiste français Georges Bataille. Dans un de ses textes, il affirmait que « la pleine communication est comparable aux flammes ou à la décharge électrique de la foudre », avant d'ajouter que « ce qui attire dans la communication, c'est la rupture qu'elle établit »¹⁰. Ce qui surprend ici, c'est que, ou bien le discours s'est envolé, ou bien il est pratiquement inexistant. La pleine communication est montrée comme une contagion, une infection artistique, un vécu. Dans ce même livre, Bataille expose des intensités, des charges, des énergies, des excès, des profondeurs et des ruptures toujours enlacés par un fil conducteur qui maintient l'union, ou du moins la connexion, de deux entités différenciées à deux ou plusieurs sujets distincts, augmentées, si c'est possible, par l'inégalité existante ou générée entre eux.

Mais afin de provoquer cette *décharge électrique* dont parle Georges Bataille, il faudra préalablement disposer d'un important travail d'introspection et de connaissance. Savoir quoi dire et comment le faire ne se découvre pas en peu de temps. Une pratique de réflexion et d'intériorisation



> Allan Kaprow, *Time Pieces*, 1973.

sera nécessaire aussi bien dans l'art en général que dans celui des actions dont nous parlons. Quelques pages plus haut, dans mes commentaires sur le développement de la conscience de l'espace et du temps dans la performance, déjà je faisais mention de quelques exercices pratiques qui exigeaient un fort degré d'intériorisation. Rien de tout cela n'est immédiat. Découvrir en soi-même la matérialisation d'une énergie déterminée, capable de produire l'identification active de l'autre, n'est pas chose aisée. Henri Michaux, ailleurs, ne disait rien d'autre lorsqu'il exigeait la présence d'un fort degré d'intimité de soi-même envers soi-même au moment d'affronter le fait de communication général¹¹, que ce soit pour mettre en relief cette présence ou afin de démontrer, peut-être, une certaine disparition ou dissolution de celle-ci.

J'ajouterai que, personnellement, en plus d'être très proche des considérations de Bataille au sujet du fait communicatif et d'exiger, de m'exiger, une meilleure conscience tant dans le processus de création que dans l'exposition d'une performance, je dois me reconnaître partisan, dans l'art et dans la performance, d'un type de communication sans direction ni vecteurs, appelé par Cage *non intentionnel*. Je propose l'articulation de ce non-discours appliqué à l'art de l'action, et de le laisser flotter afin qu'il se maintienne dans l'attente, peut-être, que quelqu'un d'autre recueille les filaments rompus du discours lui-même et en fasse quelque chose de différent. En d'autres termes, je défends l'élimination progressive

et relative de la détermination et du conditionnement de l'autre que mon propre non-discours produit. Elle est progressive en ce que mes actions ont encore une certaine charge d'intentionnalité, et relative parce qu'une action peut être intentionnelle même si elle n'est pas précédée ou accompagnée d'une intention. D'autre part, l'absence relative d'intention place le sujet dans une position d'autant plus proche du discours qu'elle sera éloignée de l'idée classique de communication. « Si tu n'as pas d'intention, tout est permis, mais si tu as une intention, il n'en est pas ainsi¹² », disait Cage.

En toute communication, et dans celle de l'art, et dans la pratique de la performance, il existe une grande inégalité entre l'émetteur et le récepteur ou entre l'artiste et l'autre qu'est le public. Habituellement ils ne sont pas tous les deux mis sur le même plan. On voit qu'autant l'émetteur que le performeur se situent dans une position bien distincte de celle qu'occupent le récepteur et le public. La réciprocité ne peut être, ou à peine pourrait-elle être, car le public serait difficilement capable de répondre ou d'intervenir face à n'importe quelle proposition du performeur. C'est pour cela que me semblent importantes les idées de Cage sur la question d'un art non intentionnel, et le fait de les appliquer à l'art de la performance est tout aussi important. Il s'agirait, en résumé, de mener à bien une pratique artistique qui ne soit dirigée vers personne et en même temps dont tout le public serait indirectement le destinataire. Ainsi, on éviterait, du moins en partie, de souligner cette distance non productive qui sépare l'artiste du public dans l'art et dans la performance.

Une autre façon d'intervenir dans le processus communicatif qui me semble intéressante propose une manière de faire avec laquelle le performeur se remarque à peine comme tel ou paraît absent. L'absence relative d'intention dans la performance en serait fortifiée et renforcée si la présence du sujet en tant que sujet diminuait ; si le performeur intervenait dans l'espace de l'action comme s'il était un matériel de plus, comme je l'ai dit plus haut ; si depuis le public on observait l'auteur de l'action non pas comme celui qui l'exécute mais plutôt comme un exécutant de plus parmi les exécutants qui ne seraient autres que les divers éléments qui composent la performance même. En d'autres termes, au moment où se produirait une relative dissolution de la présence du sujet dans l'action, le mécanisme de celle-ci pourrait être observé comme si la machinerie de l'action, au lieu d'avoir un bras et une seule direction, était composée de multiples bras. L'action elle-même intensifierait ainsi

son caractère non intentionnel défendu avant, et le dialogue s'établirait plus entre la performance même et le public qu'entre le performeur et celui-ci. À mon avis, cela impliquerait autant une diminution de la marque déterminante du performeur sur le public que la possibilité d'activation des capacités imaginative et réflexive de ce dernier, ce qui en outre me semble central dans le thème que nous abordons.

De plus, affirmait Cage, toutes les choses parlent et communiquent avec leur propre langage. Elles parlent d'elles-mêmes et établissent un dialogue avec qui les regarde et les utilise. Les choses parlent avec, de ou par leurs relations, leurs dimensions, leurs matériels, leurs densités, leurs tonalités chromatiques, leurs idées formelles. Selon la façon dont on établit avec elles des relations, leur simplicité devient complexe et vice-versa, et leur comportement se développe d'une façon ou d'une autre. Peut-être faudrait-il comprendre que l'on ne communique pas seulement au moyen du langage parlé, gestuel, visuel, comportemental ou par quelque autre discours ou non-discours émis par le sujet. Peut-être faudrait-il comprendre qu'il se produit, qu'est généré, à tous moments et en toutes occasions, un discours pluriel et multiple entre tous les êtres et entre tous les objets animés et inanimés, et ainsi sortir de cette idéologie de l'échange appliquée à l'idée classique de la communication. « Je pense que tout communique, disait Cage, et je communique autant en ne disant rien qu'en disant quelque chose¹³. » De même, Magritte ajoutait : « Après tout, il pourrait y avoir communication sans que l'on s'en rende compte¹⁴. » La performance et l'art se limiteraient à renforcer et à intensifier à l'occasion une communication existante. Ce serait une autre façon d'envisager et de percevoir la réalité où nous sommes, où nous agissons et où nous vivons.

D'autre part, dans le fait communicatif général, « [l]e message destiné à l'autre est d'abord destiné à celui-là même qui parle¹⁵ », disait Kristeva. Il est vrai ici que nous avons dépassé le discours oral et que nous ne faisons désormais référence à aucun message mais plutôt à des contagions, à des expériences de vie, à des énergies ou à des intensités. Mais il faut dire aussi que dans l'art de l'action le performeur *communique* avec lui-même : on cherche, on identifie, on altère, on transforme. La performance, en général, exige un degré de conscience du sujet envers lui-même qui induit le performeur à se trouver et à se découvrir. Le sujet *se parle* aussi et se dirige lui-même avec son propre discours fragmenté et multiple. ■

Nous remercions le département de linguistique de l'Universidad Politécnica de Valencia pour la traduction de ce texte.

Notice biographique

Bartolomé Ferrando est professeur de performance et d'art multimédia à la Faculté des beaux-arts de Valence en Espagne. Il est coordonnateur de la revue de poésie expérimentale *Texto poético* et membre du Flatus Vocis Trio, du Taller de Música Mundana et de Rojo. Il a fait des interventions dans le cadre de festivals de performance, de poésie sonore et de free-jazz dans plusieurs pays d'Europe, en Asie (Japon, Corée, Vietnam, Singapour), en Amériques du Nord (Mexique, États-Unis, Canada) et du Sud (Argentine, Venezuela, Chili). En plus d'avoir publié une vingtaine de livres, de CD, de DVD de poésie et d'essais sur la performance, Bartolomé Ferrando est coordonnateur de festivals de performance en Espagne.

Notes

- 1 Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelone, Lumen, 1972, p. 42. En français : Umberto Eco, *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1984, 447 p. [NDT]
- 2 Jochen Gerz, « Pour un langage du faire », *Poésure et peinture*, catalogue de l'exposition du même nom, Centre de la Vieille Charité de Marseille, du 12 au 23 mai 1993.
- 3 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, du Seuil, 1983, p. 42.
- 4 Roland Barthes, *El susurro del lenguaje : más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelone-Buenos Air-Mexique, Paidós, p. 29. En français : Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, du Seuil, 1993, 439 p., (Points Essais). [NDT]
- 5 Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelone, Ariel, 1979, p. 152. En français : Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, du Seuil, 1979, 315 p., (Points). [NDT]
- 6 Cf. Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg, *Poésies sonores*, Genève, Contrechamps, 1992, p. 206-207.
- 7 Josette Féral, « La performance i els media : la utilització de la imatge », *Estudis Escènics*, n° 29, p. 117.
- 8 Jean-Jacques Lebel, « La màquina Picabia », *Màquines espanyoles*, IVAM, Centre Julio González, du 5 octobre au 3 décembre 1995, p. 37.
- 9 Jan Swidzinski, *L'art et son contexte*, Québec, Éditions Intervention, 2005, p. 139-140.
- 10 Georges Bataille, *El culpable*, Madrid, Taurus, 1974, p. 168. En français : Georges Bataille, *Le coupable*, Paris, Gallimard, 1998, 249 p., (L'imaginaire). [NDT]
- 11 Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 53.
- 12 Richard Kostelanetz, *Conversations avec Cage*, Paris, des Syrtes, 2000, p. 282.
- 13 *Ibid.*, p. 345.
- 14 René Magritte, *Escritos*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 381.
- 15 Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, Paris, du Seuil, 1981, p. 13.