

Notes pour le développement de la conscience du sujet

Bartolome Ferrando

Number 123, Spring 2016

Additions : drogue, création, conscience augmentée

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81838ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ferrando, B. (2016). Notes pour le développement de la conscience du sujet. *Inter*, (123), 54–55.

NOTES POUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA CONSCIENCE DU SUJET

► BARTOLOME FERRANDO

Je conçois la conscience comme un regard intérieur, une « activité cérébrale et émotive en fusion directe, électrique »¹, comme l'écrivait Mario Merz. Par cette activité, j'atteins une compréhension et une connaissance de moi-même, de la situation et de l'environnement dans lesquels je me trouve. Et cette connaissance implique la création d'une unité intérieure propre à moi ainsi que d'une nouvelle relation entre l'environnement et moi, d'où un certain éloignement. Ainsi, selon le développement de la conscience du sujet, de ma position d'observateur, j'intensifie mes perceptions de moi ainsi que celles du contexte où je m'identifie et que je perçois comme dissemblable et différent de moi.

À ce sujet, Sartre signalait une différence marquée entre la conscience que quelqu'un a de lui-même et celle qu'il a d'un objet ou d'une situation externe à lui. Il croit que la conscience de soi ou « conscience immédiate » est clairement différente de la conscience que quelqu'un a d'un fait ou d'une situation². Le sujet n'est pas un objet pour lui-même, mais il le serait pour la conscience de l'autre.

La conscience « commence à s'acquérir par le regard de l'autre »³, écrit Todorov. Et c'est l'autre, quand il me regarde, qui me prévient de ma propre existence en m'invitant à connaître cette existence qui m'unit à lui et qui, à son tour, m'éloigne de lui, s'opposant parfois à moi-même. Cependant, c'est précisément la relation que j'établis avec l'autre qui s'avère des plus indiquée pour le développement de ma conscience.

Si l'on suit le raisonnement de Cage, le développement de la conscience que je propose serait également dégagé de toute sorte d'intentionnalité. Il ne s'agirait pas d'une proposition applicable à un projet ou encore à un objectif précis, mais du développement de son application dans un moment précis, cet instant qui est à la fois un commencement et une discontinuité, sans vecteurs ni directions ; cet instant entendu comme un absolu où tout se succède et, de même, où quelque chose arrive, fuyant, pourvu d'un changement et d'un mouvement différent. C'est là où, « en éliminant l'intention, la conscience augmente »⁴.

Il ne s'agirait pas non plus d'évoquer ici le souvenir d'un fait. Je ne parle pas de reprendre un événement déjà arrivé ou une partie de celui-ci, conteneur de vecteurs multiples, pour le déplacer à ce moment. J'ai défendu dans d'autres textes la présence d'une forme active de perception, attentive, innocente et vide de mémoire. Une forme de perception qui constitue je crois la porte d'entrée et le matériel nécessaire au progrès de notre conscience. Selon Bergson, le « souvenir apparaît comme doublant à tout instant la perception, naissant avec elle, se développant en même temps qu'elle, et lui survivant, précisément parce qu'il est d'une autre nature qu'elle »⁵. Ce trait, cette propriété différentielle, me servirait de point d'appui pour faciliter l'exclusion du souvenir, dans un exercice d'épuration perceptive, afin que le développement de la conscience réclame la présence de l'omission et de l'oubli pour que l'instant nu du parcours puisse être habité d'une forme neutre.

Sans vecteurs ni directions, cette conscience instantanée possède un caractère inachevé. Elle est en soi une conscience ouverte qui montre certains de ses pourtours estompés. Pourtant, elle ne possède pas de démarcation précise et ne se révèle pas complètement finie. Ainsi, la conscience dont je parle pourrait être perçue comme une forme de connaissance mutant constamment, mais se maintenant dans un agile rapport avec tout ce qui arrive et ce qui se passe, rapport qui est à l'origine de la versatilité, du changement permanent, et qui les incite.

Par ailleurs, nous avons une conscience subordonnée aux « facteurs aléatoires »⁶. Nous savons que notre attitude consciente est intermittente et discontinue, qu'elle obéit aux tendances, aux inclinations ou aux volontés dérivées et produites par une surprise, un désordre ou de petits chocs imprévus. Dans le champ artistique, pour Henri Michaux comme pour Gina Pane et les actionnistes viennois, ce sont les souffrances, les blessures produites sur le corps et la douleur dérivée d'elles qui faisaient figure de mécanisme pour ouvrir la conscience engourdie non seulement de soi-même, mais aussi de l'autre, de celui qui observe l'action. L'isolement et le silence seraient aussi pour Pane une processus idéal pour atteindre des niveaux de conscience plus larges. Joseph Beuys parlait de la présence de la mort comme du moyen le plus utile pour développer la conscience⁷. On pourrait dire que, « [d]e la même façon, le moi ne pourrait prendre conscience de lui-même sans résistance de la part de son environnement »⁸. C'est cette résistance, précisément, qui pousse le sujet à être conscient de l'événement ou de l'action. Cependant, la plupart du temps, notre prédisposition manque apparemment de toute sorte de raison pour la pousser. Ainsi, on pourrait affirmer, d'une certaine manière, que l'intermittence de notre attitude consciente est soumise et assujettie au hasard ; à un hasard limité, si l'on veut, mais pourvu d'un ordre qui échappe à notre compréhension. Et si, pour Umberto Eco, « il y a des processus aléatoires et probabilistes qui concourent à faire de la perception aussi un processus ouvert »⁹, il faudrait déduire que, dans le processus de conscience entendu comme manière de perception interne, lesdits processus aléatoires et probabilistes interviennent aussi.

La relation qui existe entre la conscience et la sensibilité humaine a été énoncée par divers artistes tels que Joseph Beuys, Jorge Oteiza et Pierre Reverdy. Si pour le premier la sensibilité est appréciée comme une « conséquence » du développement de la conscience¹⁰, pour Oteiza la sensibilité est uniquement une sorte de manifestation de la conscience¹¹, alors que dans les écrits de Reverdy il est question d'un « parallélisme, presque d'une équidistance » entre l'une et l'autre, de sorte que l'« enrichissement » de la première ait un effet équivalent sur la deuxième¹². Or, ce qu'il faudrait comprendre, malgré ces différences, c'est que notre faculté de ressentir entretient une relation étroite avec l'exercice de notre conscience, nécessaire à son tour à l'évolution et au développement de la connaissance.

Joseph Beuys disait que la conscience était seulement atteinte par la médiation d'une discipline¹³ ; il est très probable que non seulement le développement de la conscience, mais aussi la transformation de l'expérience commune en geste artistique ne se produisent sans une certaine application de celle-ci. De mon point de vue, ce concept peut ici être compris comme le besoin systématique d'un comportement propre, dirigé par soi-même, loin de la notion d'effort et tendant vers un accroissement de la *capacité réceptive* personnelle rattachée au bruit, à la perception de l'asymétrie, à l'insignifiant, à l'intervalle ou à la parole. À mon avis, la pratique de la répétition démontrerait l'attitude disciplinaire rapportée par Beuys. La répétition est d'une part un exercice qui conduit à la concentration, qui a un effet d'accumulation très utile pour le développement de la conscience du sujet, ici traitée. D'autre part, la prédisposition à un tel comportement serait probablement beaucoup plus grande dans la mesure où le sujet serait décentré, resterait à côté, abandonnerait sa position habituelle de direction et de contrôle, donnant priorité à l'écoute de ce qui arrive et se succède, ce lieu où il est plongé et dont il fait partie, parce que c'est sa propre vie.

« L'obligation de tous les arts aujourd'hui est d'intensifier, d'altérer la capacité perceptive et ainsi la conscience¹⁴ », disait Cage. Altération qui a un potentiel transformateur puisqu'elle permet de découvrir dans un fait ou dans un événement des aspects occultes ou cachés qui étaient auparavant invisibles. De ceux-ci l'on pourrait dire que leurs traits et nuances comportent des différences perceptives très marquées. La perception de ces différences fait que la compréhension et la connaissance de moi et de mon environnement change considérablement, qu'on peut la voir autrement, à égalité et en même temps que celle que j'ai de l'autre, proche de moi. Et ces compréhension et connaissance basées sur la différence sont des facteurs qui favorisent ma propre identité processuelle tout en altérant le degré de tension et la mobilité de mon corps. Ma propre identité n'est pas un repli ni une appropriation, mais une ouverture, qui s'approche de ce « sans l'autre et sans soi-même »¹⁵ dont Laurel Green parlait dans un texte accompagnant une exposition d'Ulay et d'Abramović. La conscience de soi dont je parle ne produirait pas comme conséquence l'occupation, mais plutôt l'évacuation de soi-même. Je me construis par la différence, mais sans cette différence. Je m'occupe de moi-même, en me libérant. Et la proposition d'approche entre la pratique artistique et la quotidienneté dont je traite ici me conduit au développement de procédés artistiques – processus basés sur la construction et l'expérience de l'asymétrie, l'appréciation du bruit, l'évaluation de l'insignifiant, la considération de l'intervalle comme sculpture ou l'attention accordée à certains aspects de la parole, tous éloignés du concept de l'art comme produit.

Ainsi, le développement de la conscience du sujet auquel je fais référence ne vise pas exclusivement un type de conscience *réceptrice* d'œuvres artistiques concrètes et *altérable* comme conséquence de la perception de celles-ci, mais vise plutôt et surtout une aide à la transformation de l'expérience propre en fait artistique. Autrement dit, il s'agit d'aider la transformation du quotidien en un art *pour faire encore*, éphémère et en changement continu. Pour ce faire, j'insiste sur l'emploi d'une conscience ouverte, comme je le mentionnais un peu plus haut, et pourvue de la capacité de *construire* cet art évanescence et transitoire, dont la pratique créera peu à peu les bases facilitant la transformation de ma propre expérience. Et c'est cette pratique, justement, qui facilitera le développement de ma conscience en appliquant celle naissante, comme si je marquais le sentier du développement de ma propre conscience.

À ce sujet, Joseph Beuys, pour faire un exercice, a tenté d'être conscient de ses émotions, nous invitant aussi à l'être¹⁶. Pour lui, la conscience de nos émotions est une façon de les connaître et de se diriger vers elles. Il a tenté de nous faire prendre conscience des émotions qui nous accompagnent quotidiennement et qui tissent des affections, qui sont rattachées aux sentiments intenses qu'elles mobilisent, ancrées en notre certitude et notre vérité, la capacité de provoquer un certain désordre interne, d'influer nos connaissances ou d'altérer notre conduite ou encore un débordement intellectuel. Rendre consciente une émotion implique d'avoir la « possibilité » de ne pas la projeter ou l'imposer à l'autre, comme l'envisage Cage en parlant de sa propre création musicale¹⁷. À mon avis, la meilleure façon de se développer personnellement se trouve en général, dans n'importe quel cas, absente des aspirations ou des exigences d'autrui. Cette disposition me semble parfaitement logique et applicable au jour le jour à sa relation avec l'autre et à sa propre expérience.

Aux plans artistique et littéraire, John Cage, Joseph Beuys, Pierre Reverdy, Henri Michaux, Gina Pane, l'actionnisme viennois, Jorge Oteiza, Mario Merz et Marina

Abramović n'ont pas été les seuls, par le truchement de l'art et de la littérature, à se manifester en faveur du développement de la conscience du sujet. Il y a aussi eu le dadaïsme et le surréalisme, Antonin Artaud, Piero Manzoni, la poésie visuelle italienne, la presque totalité des membres de Fluxus, Lawrence Weiner, Dan Graham et ZAJ, parmi tant d'autres. Mais il faut encore une fois rappeler ici qu'il ne s'agit pas de considérer seulement la littérature et l'art, mais d'inclure avant tout n'importe quelle expérience commune et quotidienne comme facteur apte à déclencher ce développement.

Je finirai ce texte en disant que l'exercice de conscience de soi, à son tour, constitue une forme de stimulation pour chaque action commencée. La compréhension et la connaissance que j'atteins se veut une amorce et une impulsion pour me situer dans l'expérience initiée, pour la percevoir et la vivre autrement, avec différentes intensités, différentes énergies et plus de présence. La conscience reste ainsi liée à l'action immédiate, de manière permanente. ◀

Traduit de l'espagnol par l'auteur.

Ce texte a été publié dans *Arte y cotidianidad : hacia la transformación de la vida en arte*, Ardora Ediciones, 2012, p. 79-88.

Notes

- 1 Notre traduction. Mario Merz, *Voglio fare subito un libro*, Sauerländer Verlag, 1985, p. 16.
- 2 Cf. Jean-Paul Sartre, cité dans Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común : una filosofía del arte*, Paidós, 2002, p. 33.
- 3 Notre traduction. Tzvetan Todorov, *El jardín imperfecto*, Paidós, 1999, p. 57.
- 4 Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, Les Syrtes, 2000, p. 291.
- 5 Henri Bergson, *Mémoire et vie : textes choisis par Gilles Deleuze*, PUF, 1975, p. 49.
- 6 Notre traduction. Gillo Dorfles, *Fatti e fattoidi : gli pseudoeventi nell'arte e nella società*, Neri Pozza, 1997, p. 81.
- 7 Cf. Joseph Beuys, *Ensayos y entrevistas*, Síntesis, 2006, p. 189-190.
- 8 John Dewey, « L'art comme expérience » (1934), *Œuvres philosophiques*, t. III, Farrago, 2005, p. 87.
- 9 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Le Seuil, 1965, p. 98.
- 10 Cf. Ursula Peter, « Inmersión en el mundo de las acciones : la fotografía de Ute Klophaus », *Joseph Beuys : nueve acciones fotografiadas por Ute Klophaus*, Fundación Caja de Pensiones, 1985, p. 47.
- 11 Cf. Jorge Oteiza, *Quousque Tandem... Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 4^e éd., Hordago, 1984, p. 151.
- 12 Cf. Pierre Reverdy, *Escritos para una poética*, Monte Avila, 1977, p. 78.
- 13 Cf. Carmen Bernárdez, *Beuys, Nerea*, 1999, p. 66.
- 14 Notre traduction. John Cage, cité dans R. Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*, Anagrama, 1973, p. 43-44.
- 15 Notre traduction. Laurel Green, *Urn Ode/Ode à l'urne : Marina Abramović & Ulay*, Catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 47.
- 16 Cf. Keto Von Waberer, « El nomadisme té un paper important des del començament : entrevista a Joseph Beuys », Catalogue de l'exposition *Euràsia*, Fundació Joan Miró, 1990, p. 219.
- 17 Cf. R. Kostelanetz, *op. cit.*, p. 287.

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 *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, d'Asie (Japon, Corée, Vietnam, Singapour), d'Amérique 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.