

Intervention



Philosophie et esthétique Logique et hygiène

Hans Mathaus Bachmayer

Number 17, October 1982

Attention à l'art!

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57411ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bachmayer, H. M. (1982). Philosophie et esthétique : logique et hygiène.
Intervention, (17), 13–16.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1982

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/>

Quelques remarques critiques sur le projet 3 × 4 = 12

La forme de l'art trouve son plaisir dans la contemplation narcissique de soi. Elle exprime par là en même temps son abstinence politique. Chaque exposition artistique de la plus petite à la plus grande le démontre, comme par exemple, la Documenta 7 à Kassel avec sa «dignité académique» consciemment voulue. Cependant, le narcissisme de l'art est lui-même un objet politique. Son visage est le mimétisme multiple du masque de l'histoire du pouvoir et de la force, une histoire riche en changements. Et celle-ci serait, sans la mise en scène esthétique, bien peu présente. On ne pourrait ni la contempler ni la comprendre. Chaque digression esthétique le dévoile sur le champ à l'aide de catégories philosophiques, comme dans le cas de la fonction sociale et esthétique de lieux urbains.

Tels furent l'intention et le but du projet «3 × 4 = 12»: reporter de cette façon des catégories philosophiques et sociales à la structure précise de lieux sociaux, afin de rendre possible leur transparence réciproque. Ainsi s'ébauchait une stratégie: orienter la forme quasiment autonome de l'art vers des infrastructures politiques et sociologiques; c'est-à-dire, conduire l'art le long de problèmes qui sont à la base de la perception et de l'expérience sociales. Que ces structures obéissent simultanément à une certaine forme esthétique n'est pas un hasard. Car elles doivent justement leur existence à un point de vue et à un ordre de construction esthétiques, qui sont réglés vers l'intérieur comme vers l'extérieur, par des déterminations de buts et de fonctions particulières selon les cas, et ce, grâce à des déterminations de signes. L'esthétique de la réalité sociale des lieux citadins montre jusqu'à quel point elle est déjà la manière de projeter une structure de l'ordre et une logique. Elle veut se faire reconnaître par là en tant que politique. Les symboles et les signes de la réalité sociale des lieux citadins attirent l'attention par leur dimension politique sur la relation à l'arrière plan avec l'histoire du pouvoir et des statuts de la société. Le plan esthétique des ainsi marqué selon les cas, par une forme de relation déterminée historiquement, si l'on prend en exemple les jardins, les parcs et autres lieux publics, où les contemplations autoritaires se produisent. Les catégories philosophiques et sociales contemporaines s'imposent aussi en eux, catégories qui sont dans beaucoup de cas soustraites à la perception sociale indirecte. Dans cette mesure a lieu dans toutes les formes d'expression de l'art un commentaire pratique et philosophique.

Toute l'entremise culturelle se réfère à ce commentaire, et s'y reflète: la nature et la ville, l'architecture et le grand espace plastique, les scènes imaginaires de l'art et du réalisme quotidien. De cette manière, l'entremise culturelle décrit un espace scénique dans des catégories, comme celle du *simulacre*, de la *transgression*, de la *négativité* et de la *célébration*, pour ne citer que les plus importantes. En elles se dessine l'histoire de la transformation intérieure de la réalité esthétique, et réciproquement. La première se métamorphose en la seconde nature sous son présage. Cela signifie que la nature vit, à travers la construction esthétique dans les parcs et dans les jardins, sa présentation dans les règles. Elle devient un objet d'exposition, délivrée des caractéristiques du travail corporel et laborieux. Mais la nature ne peut renier, malgré toute souveraineté féodale, une avidité et une discipline autoritaire. Cela appartient à sa logique en tant que seconde nature, particulièrement en tant qu'objet social, d'apparaître sous un jour esthétique. La détermination philosophique fait ici son apparition comme chez Kant: définir l'objet esthétique dans sa forme réelle et générale par l'intermédiaire de son plaisir désintéressé. Ce qui veut dire que cette façon de voir peut déjà se permettre de déclarer philosophique l'émancipation de la nature comme une jouissance pure de l'art, élevée de la sphère de la production directe, et de la célébrer en tant que «contemplation» pure. L'art commence ici à devenir en même temps un geste contemplatif, en ouvrant les yeux de façon provocante, geste qui conduit

Les bases de ce projet conjoint sont la mise en commun, après l'élimination de choix respectifs, de trois lieux situés dans la ville de Kassel avec quatre catégories philosophiques.

Les trois sites retenus sont aussi ceux de la DOCUMENTA 7: le parc de l'Orangerie, l'allée de bancs près du musée Fridericianum et les pierres de basalte accumulées par Joseph Beuys dans le cadre de son projet de «Plantation de 7,000 chênes», encore une fois devant le Fridericianum. Les mots suivants traduisent les quatre catégories philosophiques à appliquer: TRANSGRESSION, SIMULACRE, NÉGATIVITÉ, CÉLÉBRATION.

Ces mots furent inscrits sur des cartons bleus et jaunes. Il était alors possible d'interroger le sens du langage dans chacun des lieux choisis. Le scénario exécuté et les photographies qui en témoignent deviennent les éléments qui servent à démontrer que le langage et la réalité sont en relation concomitante. S'ajoute le texte de Bachmayer comme réflexion philosophique issue de ce parcours commun avec les cartons dans les trois sites.

Les motifs de la collaboration entre l'Allemand Bachmayer et le Québécois Martel: un désir de dépasser les difficultés de communication pour des usagers de langue différente.

Improvisé en grande partie dans ces étapes, ce projet se voulait un système ouvert tel que défini par Gilles Deleuze: «Un système ouvert, c'est quand les concepts sont rapportés à des circonstances et non à des essences.»

Conscient que le texte de Hans Mathaus Bachmayer comporte certaines difficultés de lecture dues à la traduction française, le comité de rédaction a tenu néanmoins à le publier sans aucune modification afin d'éviter les contre-sens et les erreurs d'interprétation.

N.D.L.R.

jusqu'à une pure autocontemplation. L'art peut à partir de maintenant se promouvoir au rang d'objet de spéculation transcendante. Dès lors, la tautologie logique et le narcissisme sont très proches l'un de l'autre en lui; ainsi, l'art aide le mythe à devenir une forme moderne. Le fétichisme du monde des objets, qui n'est pas concevable sans mythe et sans esthétique, parce qu'il se soustrait aux réflexions purement logiques et économiques, permet ainsi à la bourgeoisie de se voir comme dans un miroir.

Cependant, comme on ne prend pas en considération l'origine de l'axiome de la logique, de même on ne considérera pas que la transformation de la première en la seconde nature est une transgression logique dans l'exagération de tout caractère immédiat. Cependant, on ne peut pas se taire et fermer les yeux sur le fait qu'en elle, la fonction de négativité apparaît comme une violence. Ce ne serait qu'un semblant, un simulacre donc, si on voulait considérer la nature dans les parcs et dans les jardins seulement comme un produit de l'oisiveté et du positivisme sans passion. En son centre, elle est aussi bien dressage, domestication et reproduction que lieu d'apparition du simulacre. C'est pourquoi le phantasme et l'imagination laissent leurs traces dans l'ordre, tout comme les jardins et les parcs parlent de leur origine, venant de la géométrie et de la mécanique.

La physiognomonie(*) vient au jour, là, de passage comme une contrée sauvage désensorcelée, dans la période post-féodale, parfois de nouveau sous la forme d'une nature renvoyée dans sa liberté, tel un jardin anglais: croissance sauvage simulée. Cependant, la libre et luxuriante disposition des jardins représente une conscience qui est sûre de sa très grande capacité de contrôle. La logique bourgeoise ne connaît également ici que la célébration de la nature, et non celle-ci pour elle-même. Ce qui signifie qu'elle simule la vie, pour dissimuler la mort présente qui se tient derrière son dos. La vraie agonie. Le système bio-vital et végétatif est conduit jusqu'à l'ombre du destin. La nature logiquement simulée et célébrée a survécu à l'attaque mécanique, mais court maintenant le danger de devoir se plier à une mort chimique. L'oeil inquiet de la bourgeoisie ne suit plus tout seul le canevas de plans constructifs, comme le fait encore l'aristocratie, mais elle contrôle déjà toute transgression, croissant sauvagement de ses dispositions artificielles. Ainsi, les espaces géométriques des parcs et des lieux publics sont soumis dans une mesure particulière à la jonction de l'esthétique et de l'hygiène moderne. Si l'esthétique fut autrefois la leçon philosophique du beau et de son apparence, celle-ci disparaît de nos jours sous les contraintes pathologiques de la propreté.

La logique du travail et de l'économie manifeste, avec leur hygiène technochimique, des lieux de repos, des «jardins du plaisir» et des parcs de l'oisiveté, d'un règlement instinctivement rationnel, allant au but. De nos jours, la logique, l'économie et la chimie synthétique forment le modèle structurel de base de la machine de la civilisation. Chaque «diversité chaotique» peut être limitée en même temps que les systèmes scientifiques et philosophiques; chaque transgression nomade peut être contrôlée par la police. Finalement, le champ de liberté corporelle érotique et le procédé d'action imaginaire se laissent abaisser aux réactions des batraciens, par un bannissement social de l'imagination anarchiste, et par une autocensure intérieure.

La langue et la norme de la société différencient analytiquement pour une meilleure instrumentalisation, exactement entre la nature, la culture, la civilisation et la technique, pour les former en un courant uniforme. Un dressage parfait, une domestication sociale et une reproduction sélective de la plante, de l'animal et de la personne, témoignent de l'étrangeté réciproque de leur révérence. Le drame des temps modernes se joue tel un phénomène du corps dépecé et sans organe. La réalité structurelle du corps-nature intégral et dépecé devient un produit imaginaire, où il en va de son intégralité, vers un produit artificiel, où il en va de sa synthèse sociale au milieu d'analyses techniques. Et là même où il en va d'un transport culturel en retour d'une nature réconciliée avec elle-même dans l'oeuvre d'art, les traces des effets de la violence ne se laissent pas effacer. Cela devient visible dans l'abstraction et l'intellectualité des procédés de symbolisation artistiques. Même la — ou avec la — nature est art, par exemple, l'art campagnard ou certaines matières naturelles, comme le feutre, la graisse, les pierres et les arbres, comme chez Beuys, les formes de la nature doivent être réinterprétées en forme d'art. La manoeuvre spéculative avec l'esthétique ne peut pas être détachée de son contexte social aliéné. Son insurmontable barrière est la structure de signification, coagulée vers l'abstraction absolue, au sujet de laquelle les artistes, consciemment ou non, se laissent le plus tromper. L'intention de transférer l'art, au moyen de formes de la nature et de ses reliquats, dans la grande dimension d'un plastique social, doit échouer par manque de structures de communication, qui ne se laissent plus créer à ce sujet. Chaque «artiste d'action» doit faire n'importe quand une fois l'expérience qu'il lui est impossible de sortir de son isolement esthétique, qui est en fait politique. Comme beaucoup d'artistes ont déjà fait cette expérience, ils en tirent la vieille conclusion à courte vue, et déclarent l'art mort. Comme la forme de l'art, dans une certaine mesure, n'est plus capable de concilier la différence

* Science qui a pour objet la connaissance du caractère d'une personne d'après sa physiognomie.



célébration/négativité



célébration/négativité



Simulacre/transgression



sociale entre *désir et besoin*, on peut prédire sans réfléchir son échec politique et social. Comme si on pouvait ainsi justifier toute politique bornée, idiote, et au fond, sans imagination. Celle-ci n'est-elle pas moins le produit de l'absence fondée de sens et d'organe de la société.

Toutefois, pour le prix d'une beauté sans pouvoir, l'art est l'image d'une victime impuissante, auquel il ne reste plus que la fuite dans l'incognito des symboles, ou dans l'histoire des souffrances de la schizophrénie. Cette différence, une des plus décisives de la civilisation moderne, doit être conservée politiquement. Seul grâce à l'esthétisme des beaux esprits, l'apparence est cependant devenue urgente, comme si le monde se laissait sauver par des techniques de satisfaction symbolique, en passant du côté de la contemplation. Cependant, dans l'art seul, il n'est pas possible de conserver positivement ce qu'en lui fut écrit de manière durable, et ce, par le principe de la négativité. D'où une relation associative envers lui pour les obstacles du quotidien, envers la contrainte de la société dans un échange d'égal à égal, irréconciliable avec la nécessité de la nature, et envers la peur qui ne trouve pas de repos dans les symboles et les rituels de l'imaginaire et du phantasme. La contrainte de la société se transforme continuellement en une victime imaginaire de la réconciliation du système de contraintes de l'enchaînement d'une pure conservation de soi, par un travail abstrait avec la peur invaincue. Le métabolisme primaire avec la nature prend forme sous les critères rationnels de la technologie et des symboles de l'abstraction sociale. La culture des jardins est son témoin le plus évident. Le rêve d'une humanisation de l'espèce et de la nature est inscrit en elle. Cela ne conduit cependant que la logique de la domination et de l'abstraction, qui sont la condition de son plan géométrique et chimique, à un rire bruyant et provoquant et, en aucune manière, délivrant de l'aristocratie et de la bourgeoisie, pendant que le petit bourgeois délature et le prolétariat opiniâtre et muet, «savourent» le repos du dimanche. La folie brille à travers tout. Ces relations pourraient prendre fin à cause d'un empoisonnement sournois, ou à cause d'une extermination rapide comme l'éclair.

La grande catastrophe de la société revêtait ici certes une forme cynique et grotesque, et ferait son entrée dans son image d'apparition: une gigantesque catastrophe de la nature. Absolue confusion de la perception et de la compréhension, due à un retour simulé, et à partir de la possibilité de présenter pour la dernière fois la forme de la société comme une forme de la nature. La folie des machines constitue les projections phantasmagoriques et les événements, par l'expropriation de la conscience, des rêves et des souhaits, et par la décorporisation du sujet. Ce qui signifie que la machine produit un mimétisme social, conduisant au fait que la machine, le grand simulateur, dans le corps incorporé et le potentiel instinctif et imaginaire sexuel et érotique, est enfermé dans la machine. Rien que par là, la machine a laissé ses métastases dans le corps, la tête et l'âme. Il n'en est pas autrement dans le corps de la nature des parcs et des jardins. Il se conduit comme un corps social mécanisé, auquel l'éclavage du courant humain revient à travers les lignes de l'espace géométrique et chimique, entre la consommation et la production, le caractère privé et public, la grande socialisation de la nature intérieure et extérieure.

Et comme les reliquats de machines d'un travail mort sont comme Marx le dit: «des imaginations enfermées en elles», apparaît aussitôt en nous le mimétisme du défunt, superposé par la grande métaphysique des choses du monde des objets. Par une fente à travers la tête et le cœur coule le champ d'énergie de la machine, comme une ligne paranoïaque. La rationalité et la paranoïa de la société forment un principe de superposition. La topique du social est aussi une forme de relation du logocentrisme, de la paranoïa et du défunt, dans le surpouvoir des lignes de l'espace réels et imaginaires des statuts. Beaucoup n'y voient plus que la décomposition de la vie morte et de l'art mort, et non l'expression des divers stades de régression d'un corps mutilé et d'une imagination soumise, qui s'est installée fermement à la frontière de la capacité, en somme à se représenter l'horreur et la catastrophe. C'est pourquoi le potentiel de l'imagination, qui pourrait devenir art, est à délivrer des contraintes autoritaires de la tutelle politique. C'est le seul moyen de regagner une dimension du politique qui ne serait aussitôt condamnée à échouer, à cause de l'idiotie de la matière politique. Là-dessus, il serait urgent de délivrer du pouvoir discrétionnaire d'un intellect formaliste de l'artiste contemporain, dont la seule sensualité restante conduit à une métaphysique de la mort, le potentiel en imagination qui ne conduit qu'à la réduction systématique de la sensualité, en passant par tous les stades de l'abstraction. Car une vraie imagination régressive est celle qui seule se conforme à la totalité réductive et analytique; elle n'est seulement que le courant d'une machine fonctionnelle et non la transgression des règlements de vie pétrifiés et des sens amputés. Ainsi personne n'aurait autant d'intérêt à la mort de l'art que la société, l'économie et la technique, pour qui l'art n'est rien d'autre qu'un mythe inutile et inconfortable, qui croise ses rêves fonctionnels. Mais cela tient toujours à l'excitation et à l'inquiétude dans l'art, dans toute cette folie *réelle* et dans cette horreur, dans la peur de l'expression «horror vani». Il est comme dit Adorno: art... magie, délivré de la folie vraiment d'être.



Célébration



Négativité



Transgression



Simulacre



Célébration/négativité

Photos de Jean-Claude St-Hilaire

Un numéro spécial de la revue *Intervention* à propos de l'atelier «d'art politiquement engagé» dans le cadre de la Documenta 7. Ça veut dire quoi? Que tous les participants dudit atelier envoient leurs impressions (ou leur publicité) sur la chose.

Qui parle? Un artiste vivant (ça se dit) à Montréal entretenant certains rapports avec le groupe *Intervention* de Québec. Ce dernier forme (organise) une équipe venant de Québec. Chacun est choisi par le groupe d'après ses aptitudes à collaborer et ses capacités propres. Mentionnons qu'il y avait plus de candidats faisant l'affaire que le monde prédéterminé; il y a eu entente et voilà...

RÉFLEXION (DE) DOMESTIQUE

Louis Haché

Délire mystique à lire en pantoufles

Je prendrai un ton presque intimiste; que voulez-vous, je m'adresse d'abord à l'individu-e malgré son appartenance à toute institution! Lecteur, lectrice! Je m'adresse à ceux et à celles qui collaborent au présent numéro... Mais qu'allais-je faire? C'est de l'hermétisme ça! Pourquoi tenir un tel discours, inaccessible aux gens hors de l'expérience vécue? Soyons vigilant, donnons à tous et à toutes la possibilité de recevoir le message émis. À tous, même à ceux et celles de tous les recoins du système des arts (beaux) qui lisent en coulisse, qui lisent par prudence ou par stratégie, pour information, ou «juste pour voir»... *C'est pas clair?* Ajoutons que je m'adresse aussi aux individu-es qui décident du sort des énergies collectives par le biais des bourses et subventions, tirent les ficelles de l'activité artistique et para-artistique. Aussi aux individu-es aux goûts de pouvoir et qui, n'en ayant pas, servent malgré eux à mandater tel ou tel autre «porte-parole» carriériste qui éventuellement deviendra, comme Iznogoud, calife à la place du calife. Je m'adresse aux faux Jésus, aux faux Marx et aux faux faux et aux avant-gardes (terme de campagne militaire bien connu). J'en ai oublié ou vous n'êtes pas du nombre: bienheureux êtes-vous! Chanceux qui pouvez dormir profondément. Vous pouvez toujours dormir, on ne peut parler à ceux qui dorment, si ce n'est par des mots écrits à l'encre noire sur papier noir. *Ce n'est pas clair?* Alors tant pis, ce ne sera encore une fois qu'un médium mal employé, produit vide, produit c'est tout, bien stockable. C'est écrire avec non-art (ce qui devient pratique artistique n'est-ce pas?).

Je n'ai pas l'intention de dicter l'histoire, encore moins de faire un reportage sur l'atelier de la Documenta 7. Avec la vision des choses que me donne ce vécu, il ne m'intéresse pas après coup d'inventer un sens récupérateur des faits et gestes vécus, ni non plus d'instituer, volontairement ou par stratégie opportuniste, ou même de momifier le vivant en élément pseudo-historique. Je suis ici. Y aurait-il une pseudo-histoire, oui et merde!

Et si nous changions d'avis, nous pour-

riions nous «traficoter» une belle petite importance bien à nous, bien imbriquable au podium des élus-vainqueurs (théorie esthétique de la difficulté vaincue). «Bah, laisse béton!»² D'autres s'en chargeront inévitablement. Revenons à la formule je; et je vous laisse le pluriel lecteur, lectrice, vu?

Il y a dans un phénomène d'encadrement comme la Documenta 7 une ambiance catalysatrice à faire développer à outrance les intérêts individuels les plus discrets (parfois bien maladroitement discrets, mais c'est une autre histoire).



Des discussions par exemple, comme celles qu'il y avait tous les soirs de l'atelier dans le décor romantique du grenier mansardé du musée Fridericianum. Ces discussions donnaient cours à des échanges des plus enrichissants avec des invités on ne peut plus choisis; éminent critique japonais, artiste d'Amérique du Sud, spécialiste notoire de l'alternative, artiste animateur d'Afrique du Sud et beaucoup d'autres. C'était aussi parfois la vente des salades individuelles visant la promo de productions personnelles: rien contre, si ce n'est que ça occupe la ligne et seulement dans un sens. C'était pourtant titré: «atelier d'art politiquement engagé», alors vendre pendant le temps de communication collective au lieu de discuter, ça ressemble à de l'agiotage d'où les réflexions en coulisse sur l'opportunisme stratégique.

D'autre part, il y a eu cette tentative de manifestations d'artistes non-élus; ce qui nous a amené à considérer les problèmes de diffusion artistique via la consécration et le pouvoir. Là aussi on cherchait le «punch» qui met son nom sur la carte, on se servait facilement (trop parfois) des

thèmes à la mode comme l'écologie, ce qui peut avoir comme conséquence d'inhiber la chose. Ce qui m'a motivé à faire le coup des trois petits singes nus aux mains vertes qui ne regardent rien, ne disent rien et n'écoutent rien. Action faite en commun avec Christian Vanderborgh et Jean-Claude St-Hilaire sur le toit du musée, entre les statues de la façade, et à l'heure de la plus grande fréquentation.



— *Note de la conscience: ce n'est toujours pas clair...*

— *Ta gueule!*

... Où en étais-je? Il est presque question de pouvoir accessible par un savoir de passe (mot de). Une conviction se dessine: l'institutionnalisation de l'artiste est sa mort comme créateur, générateur. Il devient le domestique qui a toujours du talent à exécuter les icônes-instruments du pouvoir et justifie ses maîtres intellectuels, fonctionnaires de l'institution. (Il y avait de cela dans ce que j'ai vu et vois encore dans le souvenir des discussions et de la documentation dudit atelier.)

Il y a des propositions impossibles à refuser. La mafia culturelle n'est pas le pouvoir officiel — et c'est ce qui fait sa force. D'un côté, elle tente de toute évidence d'imposer son contrôle sur les institutions, par chantage sur ses artisans; de l'autre, elle s'immisce même dans les productions artistiques débutantes ou isolées.

Nous n'en sommes plus à l'heure des avant-gardes, ni des post-eci ou post-cela; nous en sommes à la mafia de la culture instituante, revue, jury, groupe, musée, galerie, bilan ministériel. Le domestique — l'artiste — choisit ses maîtres en adressant ses «services» à telle ou telle famille. C'est pas beau ça: famille-patrie-État!

«Il n'y a d'art que refus»³. J'ai failli adhérer à cette position à cent pour cent, mais permets-moi Hervé de faire ma nuance (pour mieux ne rien charrier). Je dis: Il n'y a d'art que SAUVAGE; que la jungle soit verte, urbaine ou institution, peu importe. On pourrait imaginer les militants de tout acabit sursauter; mais non, ils sont ailleurs, bien préoccupés à faire tout autre chose, c'est-à-dire se montrer les plus forts en militantisme pour «monter» dans l'appareil des organisations politiques.⁴ Et les