Document généré le 6 août 2025 07:56

Inter
Art actuel

Art et quotidienneté
Notes pour un exercice de transformation de la pratique commune en art

Bartolomé Ferrando

Numéro 59, printemps 1994

...ions — énumérations

URI : https://id.erudit.org/iderudit/46657ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Ferrando, B. (1994). Art et quotidienneté : notes pour un exercice de transformation de la pratique commune en art. *Inter*, (59), 40–42.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ART ET QUO

NOTES POUR UN EXERCICE DE TRANSFORM

Bartolomé FERRANDO

Tout au long de l'avant-garde artistique, le désir de faire disparaître les limites spécifiques entre les différentes formes d'art s'est régulièrement manifesté. Ce désir avait pour but non seulement de créer certaines interférences ou fusions entre ces manifestations artistiques, mais aussi de rendre le contour de celles-ci plus transparent, de ne plus seulement envisager l'objet comme un outil de consommation mais aussi de l'introduire dans notre vie de tous les jours, de façon à ce qu'il y prenne une place plus active. Son échec relatif est dû davantage au peu d'intérêt de la société qui a toujours porté plus d'attention aux manifestations artistiques « compréhensibles et accessibles » qu'à l'absence de réflexions et de pratiques tangibles de certaines composantes d'une avant-garde plus radicale. Cette dernière a par ailleurs le mérite d'avoir indiqué des points de départ pour le développement de cet art qui reste encore à faire et qui peut se nourrir de notre pratique quotidienne.

Quelles sont donc les différentes manifestations artistiques qui ont mené le concept d'art traditionnel à la crise et ouvert par le fait même la voie à un espace créatif total, et quelles sont les applications pratiques de l'intégration de l'art au quotidien ?

Le futurisme a déjà porté des allégations contre la logique de la syntaxe habituelle des phrases et des faits. Il a suggéré d'observer les objets d'un autre point de vue, de mettre en rapport plus étroit le langage parlé et les images qu'il évoque, d'interchanger le sens de deux éléments semblables ou de même nature, provoquant par le fait même des réactions étranges et inusitées. Il s'est questionné sur l'énergie vitale des matières, sur le caractère anthropomorphique des objets et sur l'imaginaire capable de transgresser le rationnel, de casser les normes établies pour ainsi libérer les liens traditionnels qui unissent le naturel et l'évident.

Ces chemins ont mené à l'interdisciplinarité de la pratique artistique : faire tomber les murs de la spécificité, s'initier à d'autres genres, les mélanger, créer des interactions inconnues de la norme, révéler tout un univers de combinaisons surprenantes, imprévisibles et jamais à rejeter. « Il est stupide, commentait MARINETTI, de renoncer à l'agréable saut dans le vide de la création totale, de s'empêcher d'aller au-delà de tous les chemins explorés. »[1]

Quant au théâtre, l'absence de scénario, la distanciation de la vie réelle et le flot de paroles asymétriques l'ont mis en contact direct avec le mouvement avant-gardiste. Le son cohabitait avec le bruit et l'image filmique constituait une réunion de tous les arts, faisant voir simultanément une série de signes pouvant être lus de deux à trois manières différentes et interprétés de plusieurs façons.

En l'absence de syntaxe, le spectateur devait ouvrir les yeux et les oreilles à la plus petite insinuation, au plus insignifiant détail et ce, dans un monde rempli d'odeurs, de formes, de paroles, de bruits, de couleurs et d'objets multiples. Le futurisme nous a demandé une nouvelle sensibilité, un je moins distrait, une plus grande imagination et ce, dans le but d'observer les choses, non pas seulement comme elles sont en réalité mais aussi comme elles pourraient devenir. La raison a abandonné son piédestal, est devenue plus intuitive. Le germe de la création est devenu instinctif, non plus intellectuel. Le spectateur devait ainsi se servir de la machine intuitive, utiliser le bout de ses doigts et ses papilles gustatives, vibrer aux réactions et au jugement des autres. « Je vous ai enseigné de détester les bibliothèques et les musées pour vous préparer à détester l'intelligence, réveiller en vous l'intuition divine, don caractéristique des races latines. Grâce à l'intuition, nous vaincrons l'hostilité apparemment irréductible qu'il y a entre la chair humaine et le métal des moteurs. »[2] Notre environnement s'était converti en un ensemble d'êtres animés qui disposaient d'émotions et de sentiments propres. Notre monde personnel avait cessé d'être le centre de l'univers. Nous étions déjà à la frontière de la création généralisée. L'exercice futuriste vécu sur le plateau était déjà loin de la scène artistique.

Mais avant de continuer, j'aimerais m'attarder un instant sur l'arrivée de la musique « bruitiste ». En mars 1913, Luigi RUSSOLO présenta au public son premier orchestre du genre : trente instruments indépendants pouvant produire des murmures, gémissements, sifflements, grognements, voix animales et humaines, gloussements, rires et sanglots, exécutables simultanément selon les règles d'une partition logique et facile à lire. Il n'y avait aucun thème à interpréter. À travers l'architecture sonore que constituait la pièce, ce qui importait le plus était le facteur temporel, la durée de la composition, la période de temps dans laquelle l'exécutant et le spectateur vivaient l'expérience combinatoire. La voix des machines et les bruits des objets avaient toujours été des composantes fondamentales de notre environnement et avaient été rejetés par le grand édifice de cristal de la musique traditionnelle.

Le bruit, de par sa structure beaucoup plus complexe que le son, exige de nous une attention équivalente à n'importe quelle pièce musicale. L'intégrer et l'accepter comme partie constituante de l'univers sonore multiplie et agrandit notre sensibilité auditive. Le monde de la musique n'est plus le lieu de l'organisation sonore, il s'ouvre à une réalité où le bruit et les sons cohabitent étroitement.

Écouter les choses dans leur désordre propre, vivre cette autre musique exige de nous un changement d'attitude. Le bruit nous gène parce que nous ne l'acceptons pas, parce que nous refusons de le percevoir comme valeur sonore. Mais l'admettre, le reconnaître impliquerait de transformer notre concept de l'ordre en un autre moins contraignant, plus ouvert, moins restreint. Adhérer à ce nouvel ordre plus désordonné et marginal nous procurerait des expériences heureuses jamais encore vécues. « J'ai beaucoup plus de plaisir, dit RUSSOLO, à écouter une combinaison idéale des bruits d'autobus, automobiles, machineries urbai-

TIDIENNETÉ

ATION DE LA PRATIQUE COMMUNE EN ART

nes et cris de la foule que d'écouter la musique pastorale. »[3] Voici ce qu'en dit le compositeur John CAGE : « Où que nous soyons, tout ce que nous entendons est du bruit. Quand nous l'ignorons, il nous incommode. Quand nous l'écoutons, nous découvrons qu'il est fascinant. Le son d'un camion à 90 km/h, les bruits des parasites sur les ondes radiophoniques, la pluie. Nous voulons capturer et contrôler tous ces sons. Utilisons-les non comme effets sonores mais comme de la musique. »[4]

Ériger un nouveau code qui sorte les vieilles structures artistiques des sentiers battus. Créer d'autres sentiers qui offrent à notre environnement sensoriel de nouvelles avenues, cohabiter de manière permanente avec ce qui a été refusé, expulsé du système. Il s'agit d'inventer un autre code que celui qui engendre une pensée artistique sclérosée, existant dans une société sourde et aveugle. Passer de l'objet au sujet. Accepter, admettre et se sensibiliser au bruit implique de provoquer une hémorragie, presque jusqu'à l'évanouissement des sons et des harmonies maintenus jusqu'à maintenant en circuit fermé.

Inventer de façon permanente, incessante, sans aucun arrêt. Considérer que chaque acte, chaque situation, chaque mouvement, chaque rencontre amène en nous une aventure créative est le propre de la philosophie dadaïste. L'art de l'expérience, la pratique artistique de et en toute chose fut ce que dada a proclamé dans tous ses écrits. « L'art, nous dit RICHTER, n'est pas seulement un stimulant émotionnel important et sérieux ni une tragédie sentimentale, mais aussi simplement le résultat de l'expérience de vie et de la joie de vivre. »[5] À cette citation, je joins celle-ci de la revue *Maintenant* : « La peinture est marcher, courir, boire, manger, dormir et tout simplement vivre. »[6]

Mais au sujet du thème traité ici, il y a différents aspects du dadaïsme que j'aimerais souligner. En premier lieu, la valeur accordée par les dadaïstes au rire comme élément intrinsèque de leur art. Ils prétendent ainsi que le rire est capable d'entraîner l'individu hors de son propre discours, de le laisser comme en suspens, de le déconnecter de la situation mais, en même temps, de le rapprocher de certains espaces inexplorés de sa personnalité. « Si la création, comme je le crois, est un chemin qui conduit à la connaissance de soi, la connaissance de soi conduit aussi à la création et ce, au moyen du rire qui libère et enraye la peur en nous. »[7] Seul l'être humain est capable de rire, mais peu le font. « Nous prenons le rire au sérieux, écrivent les dadaïstes, et au moyen de celui-ci, nous pratiquons notre anti-art, sur le chemin de la découverte de notre moi. »[8] Rire, comme mode de connaissance de ce qui reste encore inexploré, comme un moyen d'ouverture, un conduit qui traverse et va plus loin que le code que nous acceptons et qui nous détermine.

Pour le dadaïsme, les processus de notre vie mentale sont alternativement dominés par l'affirmation et la négation. C'est comme si nous ne parvenions pas à trouver des points intermédiaires entre les deux termes. Je dirais que nous y déambulons grossièrement, comme si nous redoutions cette zone chargée de mystère et que nous ne parvenions pas à nous y tenir debout un seul instant. Dada a affirmé que ce comportement propre à l'être humain constituait le principal, peut-être le plus grand obstacle. « La suppression radicale du raisonnement dualiste, nous disent-ils, constitue une des bases même du mouvement dadaïste. La pensée et les sentiments devraient se libérer, prendre de l'expansion et par la suite, s'intégrer dans la poésie, la peinture et les sons musicaux. »[9]

À rester en suspens, à se situer dans ces sables mouvants et vacillants, les dadaïstes ont découvert ce que je considère comme leur troisième trouvaille : la rencontre avec les petites choses, l'appréciation du superflu, l'amour du détail. La recherche en art a récemment porté sa curiosité à la découverte de détails qui étaient encore passés inaperçus ou laissés de côté. « Des faits insignifiants, ou que les hommes ont voulu considérer ainsi, écrit RICHTER, ont autant de valeur pour ARP que la plus sublime des rhétoriques. »[10] Nous connaissons leur réflexion, mais nous oublions habituellement de la mettre en pratique. Dada réclame donc de nouveau l'ouverture de notre étroitesse mentale jusqu'à une autre dimension où, selon ARP, « l'éléphant est amoureux du millimètre. »[11]

L'héritage de CAGE est riche en insinuations et en données diverses. Pour CAGE, les sons devraient avoir leur propre vie, et nous devrions les accepter comme tels, les admettre et les laisser circuler, permettre qu'ils nous envahissent, renoncer à en choisir quelques-uns et à en rejeter d'autres et les laisser nous pénétrer. À la différence de RUSSOLO, CAGE n'a essayé ni de les reproduire, ni de les extraire de leur contexte. Les sons et les bruits doivent s'écouter aux endroits même où ils s'exécutent, dans leur espace naturel. En cela consiste l'art de la musique. Il ne dépendrait à la rigueur que de nous, de notre permissivité et de notre attention auditive pour que le monde des sons se transforme en art, qu'il opère de façon artistique, qu'il nous fasse voir le monde qui nous entoure comme une véritable œuvre d'art en constante transformation. « Si nous arrivions à laisser de côté tout ce qui s'appelle musique, observe CAGE, la vie entière se transformerait en musique. »[12]

Qu'est-ce qu'une vie sinon une chose en continuel changement, remplie de variantes ? Ce qui importe c'est donc le mouvement. Le capter, le comprendre demande de se laisser submerger par lui, de s'introduire en lui, le sentir, le vivre comme tel sans vouloir l'adapter à notre vision particulière du monde. Nous dépendons de ce qui arrive et non le contraire. C'est seulement avec cette disposition d'esprit que nous pourrons commencer à vivre la quotidienneté comme fait artistique. Sans vouloir la réduire à notre monde. Laissons-nous porter par elle sans limite de temps.

Mais cet exercice ne peut comporter une attitude passive. CAGE ne propose pas un abandon du sujet devant le fait réel. Nous laisser aller dans le processus est le premier pas, la porte d'entrée, le

début d'une attitude mentale attentive à toutes les choses, mais sans faire de préférence, sans donner plus d'importance à une chose qu'à l'autre. Une attention sans aucun objectif, se laissant imprégner de chaque objet, de chaque élément disposé dans son endroit propre et ayant son rythme et sa façon d'être particuliers. Nous regardons directement l'objet et le percevons dans toute son ampleur mais aussi nous regardons tous les autres. Notre attention ne doit pas être tendue et concentrée en un point mais bien dispersée, disséminée parmi toute chose et aussi très vive, très intense.

Le langage artistique traditionnel a toujours eu une structure de base formée d'éléments dont la symétrie était plus ou moins variable. Pour la musique, par exemple, le facteur temporel a toujours marqué l'ordre de cette structure et l'opposition des unités de son avec les silences en marquait les limites mélodiques. CAGE nous a démontré que l'être humain, enfermé dans une chambre vide et isolé complètement de l'extérieur, écoutait nécessairement le battement de son cœur, entendait ses propres sons. Ainsi donc, le silence est toujours inexistant et en aucun moment, nous ne pouvons cesser d'écouter quelque son que ce soit. La notion de structure qui rendait dépendants les sons les uns des autres échouait ainsi que le facteur temporel qui marquait les limites de la structure sonore.

Selon CAGE, l'organisation du réel est beaucoup plus compliquée et confuse. Chacun de ces multiples centres dont nous parlions il y a un instant engendrerait sa propre structure, son propre équilibre entre ordre et désordre, sa propre précarité. L'ordre désordonné de son assemblage ne serait rien de plus qu'un amalgame de rythmes et d'animations diverses et différentes : une architecture d'équilibres. Nous croyons que la pratique du fait quotidien artistique serait de capter la complexité du réel, de percevoir la simultanéité des différents ordres de l'existence, de pénétrer et de sentir son organisation interne dont la logique est irréductible à la nôtre. « La meilleure façon, à mon avis, de réussir, indique CAGE, consiste à se servir du hasard. Nous devons accepter qu'un grand nombre de choses entrent en cause dans l'événement en question, amenant ainsi notre manière de penser à une plus grande ouverture. »[13]

Influencé par la philosophie zen, CAGE considérait comme de première importance l'arrêt de la pensée. Le procédé était d'éloigner l'intellect du désir matériel, de délaisser le raisonnement qui accompagne habituellement les faits, d'arriver à un instant d'abandon actif, à une flexibilité mentale vide de toute déduction. « SUZUKI, écrit CAGE, a donné une conférence sur la nature du mental et la fonction du je qui consiste, ou bien à se fermer à l'expérience plus intime, ou bien, comme moi, à s'ouvrir à toute possibilité, qu'elle soit interne ou externe. Ce que SUZUKI dit me paraît applicable à la musique ».[14]

Cesser de parler pour un instant. Faire que l'absence de notre discours verbal permette au silence de l'autre de nous pénétrer, graduellement, afin de découvrir ses modulations, ses petits détails et ses variations subtiles, le tout dépourvu de tout raisonnement. Sans aucun rejet, ressentir le passage fluide continu et simultanément discontinu des choses. Cet exercice est en quelque sorte la discipline formulée par CAGE et que je considère comme d'une grande force opérative.

Cette idéologie a fortement influencé un groupe de techniciens artistiques qui s'est formé au début des années soixante, le mouvement fluxus. Le principe de fluxus est de trouver et de mettre en pratique différentes méthodes permettant l'élargissement de la conscience, tant pour l'émetteur que pour le récepteur artistique. Toute personne possède une capacité de création plus ou moins développée et en revanche, il ne faut pas considérer le professionnel de l'art, l'artiste, comme étant un être pourvu de certains privilèges de conception et de création d'oeuvres. Pour Robert FILLIOU, si un fluxus crée un objet, celui-ci sera objet d'art jusqu'à ce qu'il soit terminé. Mais quand celui-ci sera complètement terminé, il deviendra non-art. Et si cet objet est exposé dans une galerie, par exemple, il deviendra à nouveau anti-art, quelque chose de complètement opposé à l'esprit d'origine.

L'important, pour la création artistique fluxus, était l'intensité de l'instant dans l'expérience de création elle-même. La présentation, la réception et la critique de l'œuvre d'art n'avaient pas d'importance. Ces critères étaient éliminés. L'idée principale était le rapport du créateur à l'objet, sa perception de l'acte et la réflexion que cela lui apportait. Personne n'était spécialiste de la création. La meilleure création fluxus était la plus impersonnelle, celle dans laquelle il n'y avait aucun indice qu'elle avait été faite par une personne en particulier, « naturelle et le plus neutre possible »[15] pour citer les paroles de Georges BRECHT. Pour donner un exemple, voici la pièce de LA MONTE YOUNG, nommée *Composition 5*, où « dans une salle de concert, un ou plusieurs papillons volaient librement et la composition musicale devait se finir au moment même où le dernier papillon sortirait de la salle, soit par la porte ou bien par les fenêtres ouvertes. »[16]

Fluxus a intégré l'élément hasard dans le déroulement de ses événements, happenings, actions et concerts. Ce qui n'était pas prévisible, l'accidentel, faisait partie du prévisible. Les différentes erreurs qui pouvaient être commises faisaient partie de l'œuvre elle-même, comme des facteurs intrinsèques de l'œuvre. Pour fluxus, l'action mal ou bien faite n'existe pas. Bien fait = mal fait = pas fait, nous dit Robert FILLIOU avec son *Principe d'équivalence*. Selon sa thèse, le perfectionnement d'une composition ou d'une structure n'est pas le seul phénomène à considérer dans le domaine de l'art. La non-action est quelque chose qu'il faut évoquer comme fait artistique acceptable et d'un grand intérêt.

Parallèlement à cela, un des aspects concernant les œuvres fluxus qui m'a toujours étonné et que je considère nécessaire d'ajouter est la méthode de l'arrêt de la pensée du sujet pour tromper l'ennui. La notion d'ennui est à proscrire car elle constitue une présence négative. Pour en sortir, il faut tromper l'ennui. La meilleure forme de tromperie consiste à assumer cet aspect négatif au moyen d'une force qui l'éloigne. Cette force, c'est d'être dans un état absurde, d'être le plus possible éloigné de la pensée, ce qui nous amène à une forme de comportement simple, où l'ennui n'a pas de place. « L'ennui, écrit de nouveau CAGE, est quelque chose que nous apportons. Il arrive seulement si nous le provoquons en nous. Quand il n'y a plus de je, il n'y a plus d'ennui, et tout renaît sans cesse. Il n'y a plus le plus petit ennui ».[17]

Ayant collaboré au mouvement fluxus durant quelques années, Joseph BEUYS a orienté sa pensée dans une autre direction. Le concept de l'art devait se révéler anthropologique et faire partie de l'expérience de tous les êtres humains. L'art, selon BEUYS, a un effet thérapeutique individuel et social, et devrait faire partie intégrante de l'enseignement scolaire et de la vie de tous les jours. L'individu qui vit dans un environnement perturbé par l'argent et par le concept de profit n'est pas conscient que « le véritable concept de capital est directement lié aux actes et à la capacité des humains. Il est clair, commente BEUYS, que l'homme, en tant que créateur, est le véritable capital qui n'a jamais rien eu à voir avec l'argent »[18]. On n'aurait qu'à introduire la notion de créativité dans le travail humain, générateur du système, pour altérer le concept de capital, provoquant ainsi un véritable progrès dans la société.

Ce « concept amplifié de l'art », cette idée d'entité sociale comme œuvre artistique se réalisera seulement par l'élargissement de la conscience individuelle: « Franchir le seuil, aller au-delà de la pensée habituelle »[19].

Convertir la parole et le processus de réflexion en fait artistique ; nous laisser conduire par l'intuition dans des situations différentes de celles qui sont habituelles ; découvrir l'importance de certains éléments insignifiants ; transformer nos actes en faits artistiques ; créer notre propre culture.

Pour cela, il était nécessaire de créer un point de départ. Quelque chose capable de provoquer une incision, une coupure dans le comportement mental habituel, un arrêt de la pensée chez le sujet récepteur qui le projetterait dans une autre direction ou bien dans toutes les directions. Le mécanisme déclencheur chez BEUYS, à la différence de fluxus, a été l'utilisation de ce qu'il a nommé des contre-images : matériaux plastiques opposés énergétiquement, pouvant provoquer un choc et ainsi libérer des forces nouvelles, des idées secrètes logées dans l'inconscient et chargées d'énergie qui étaient inconnues pour quelque raison que ce soit. La réunion de ces éléments provoque une réaction quelque part, va jusqu'à un point neutre mental, jusqu'à un trou et contribue ainsi à l'amplification de la conscience dont il était question plus haut.

Ce qui me paraît évident, après ces commentaires sur ce que j'appelle l'art de l'expérience, c'est que l'exercice concerne le désir du sujet individuel. Permettez-moi d'exprimer certains doutes quant à l'opération sociale immédiate que cette pratique pourrait produire, mais je reste, par contre, un ardent défenseur de son efficacité pour la transformation individuelle car, comme dit BEUYS, « tout le savoir humain provient de l'art »[20].

1MARINETTI, F.T., *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 171

2 *Ibid* p. 166

3 CONIL LACOSTE, M., *Tinguely, L'énergétique de l'insolence*, Paris, Éditions de la différence,1989, p. 56

4 KOSTELANETZ, R., *Entrevista a John Cage*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1973, p. 66

5 RICHTER, H., *Historia del Dadaismo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Vision, 1973, p. 54

6 LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'acte pour l'art*. Paris, Les Éditeurs Évidant, 1988, p. 24

7 BATAILLE, George, *Las lágrimas de eros*, Cordoba, Argentina, Ediciones Signos, 1968, p. 66

8 DOHL, R., « Le non sens de l'art contre la folie du temps », *Arp poète plasticien, Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* (Mélusine n° IX), Paris, Éditions de l'Âge d'homme, 1987, p. 217

9 RICHTER, H., *Op cit*, p. 67.

10 *Ibid.* p. 32.

11 ARP, Hans, *Dias deshojados*, Madrid, Ed. Hiperion, 1983, p. 63

12 CAGE, John, *Para los pájaros*, Caracas, Monte Avila Ediciones, 1981, p. 65

13 *Ibid*, p. 107

14 *Ibid*, p.123.

15 George BRECHT tel que cité par Esther FERRER dans son article « Fluxus & Zaj », *in Estudis Escènics* n° 29 (Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputacio de Barcelona), Barcelona, Éd. Portic, 1988, p. 27

16 *Ibid.*

17 CAGE, John, *Op. cit.*, p. 48

18 STACHELHAUS, H., *Joseph Beuys*. Barcelona, Parsifal ediciones, 1990, p. 53

19 *Ibid*, p. 217

20 *Ibid*, p. 74