



2000 YILINA DOĞRU
SANATLAR
SEMOZYUMU

THE SYMPOSIUM OF
ARTS TOWARDS THE
YEAR OF 2000

L'ART DU COMPORTEMENT

Jean GALARD

Atteché culturel de France
agrégé de philosophie
İstiklal Cad. no.8 TAKSIM / İSTANBUL

İSTANBUL DEVLET GÖZEL SANATLAR AKADEMİSİ
24 - 28 EKİM 1977 / İSTANBUL

ab 329
ab 322



ÇEKÜL KÜTÜPHANESİ

DEMİRBAŞ NO. ab329

SINIFLAMA NO.

ab322

BAĞIŞÇI

GELİŞ TARİHİ

GALARD J.

L'ART DU COMPORTEMENT

S'interroger sur l'art en l'an 2000, c'est envisager plusieurs questions possibles. Quelles formes prendront, dans vingt ans, les arts que nous connaissons ? Quels styles adopteront-ils ? Quelles techniques intégreront-ils ? Mais aussi : quels rôles joueront-ils dans la vie sociale ? Quelles relations auront-ils avec les divers groupes sociaux ? Quelle attention peut-on attendre, à l'égard de l'Art, de la part de l'Etat ? Toutes ces questions supposent qu'on croie à la persistance de l'Art. Il faut cependant s'interroger aussi sur cette pérennité : en l'an 2000, l'Art existera-t-il ?

Cette question peut surprendre, si l'on imagine que l'Art a toujours existé ou que son apparition est très ancienne. Et il est vrai que les œuvres que nous rapportons aujourd'hui à l'Art proviennent de toutes époques et de toutes régions. Mais l'idée qui permet de rassembler ces œuvres si diverses sous un même titre, qui réunit des activités aussi dissemblables que l'architecture, la littérature ou la musique sous le nom unique de l'Art est, au contraire, une idée récente. Mon propos n'est pas de préciser s'il s'agit d'une invention de la Renaissance italienne ou, plus récemment, du dix huitième siècle européen. Il suffit qu'on admette que le concept d'Art est d'apparition datable dans l'histoire des idées pour que la disparition de ce concept soit aussitôt plausible. Ce qui est né peut mourir. Le culte des Beaux-Arts, qui affecte, en Europe, essentiellement le dix-neuvième siècle, rencontre peut-être sa mort progressive au cours du vingtième siècle.

L'activité artistique de notre siècle aura souvent consisté, en effet, en un retournement de l'Art contre soi, en une parodie de cette religion nouvelle. Cette critique, générale depuis le Dadaïsme, porte sur la séparation de l'Art et du monde environnant, sur l'isolement de l'Art dans un domaine réservé, protégé, sacrifié. Par des œuvres ironiques, les artistes eux-mêmes attaquent l'idée de frontière entre le musée et la vie, le théâtre et la rue, la littérature et la réalité prosaïque. Il semble que l'on puisse résumer ce conflit par l'opposition entre l'œuvre achevée, immobile dans sa perfection, et la mouvement d'invention, vivant comme un geste éphémère.

L'exemple de Marcel DUCHAMP aura hanté tout le siècle. Il oblige à transférer l'attention, de l'objet accompli vers le simple geste qui lui donne un sens nouveau.

Si l'on postule que l'Art subsistera au-delà de l'an 2000, et si l'on prolonge, par la pensée, son évolution actuelle, on peut aboutir à l'idée que l'activité artistique future portera, non plus sur des œuvres matérialisées, mais sur des comportements. Après s'être éduquée à travers la production musicale, graphique ou cinématographique, l'exigence esthétique s'appliquera enfin à l'art le plus ancien, celui qui est le plus nécessaire, mais qui est resté le plus embryonnaire, celui que toute circonstance requiert, mais qui est encore dépourvu de tout principe, de toute catégorie stylistique, de toute méthode d'apprentissage : l'art de se conduire, l'art de vivre.

On peut songer, à titre de première illustration, aux mouvements qui se sont développés dans la décennie de 1960 et surtout aux environs de

1970 : le "land art", l' "arte povera," le "body art". Les métamorphoses éphémères de paysages urbains ou sauvages, les récupérations de déchets, la dramatisation des attitudes avaient pour but commun de déssaisir le résultat de son statut d'oeuvre, au profit du geste qui le précéde. L'appropriation des rebuts, le déplacement d'objets usuels hors de leur contexte, l'accumulation de matières insignifiantes prenaient la valeur de rituels profanes consommant un retour d'attention du produit vers le mouvement inventif. Ce qui fut appelé, peut-être peu judicieusement, l' "anti-art" consiste en "actions" qui se déroulent dans une durée étroitement limitée et dont, en principe, aucune trace ne subsiste.

Ainsi, dans le dessein de "communier avec l'auditoire", Michel JOURNIAC célèbre sa Messe pour un corps en distribuant du boudin confectionné avec son propre sang. Plus élémentairement, Gina PANE se propose de ritualiser des actes dérisoires. Elle transporte une à une au soleil des pierres qui ne recevaient jamais la lumière ni la chaleur. En 1969, elle abandonne quatre dessins dans un torrent. Elle s'approprie le sol en s'y couchant jambes et bras écartés. Elle s'impose, les yeux bandés, un parcours dangereux. Elle prolonge un chemin de bois, rencontré, par hasard au cours d'une promenade, en disposant une ouverte traverse, pour "symboliser le désir d'aller plus loin dans le but d'une quelconque communication". La sollicitude pédagogique est fréquente chez ces artistes de l'éphémère : ils conçoivent des gestes qu'il revient à autrui d'exécuter. En 1970, James COLLINS demande à des inconnus de se serrer la main et les photographie, son action est destinée à "casser les règles de présentation et l'anonymat général". Le 18 mai 1969, Alain SCHIFRES barre l'entrée d'une exposition-débat à l'aide de quinze douzaines d'oeufs et affiche à l'extérieur : "Evitez, mangez, volez, lancez, écrasez les oeufs. Vous pouvez faire n'importe quoi. Vous devez faire quelque chose". Dans le cadre de Donner à voir, Gina PANE met à la disposition des visiteurs un rateau leur permettant d'intervenir dans une masse de sable, en traçant par exemple des sillons.

Si de telles expériences sont décevantes, ou agaçantes, ce n'est pas en ce qu'elles subvertissent la traditionnelle idée de l'Art, c'est parce qu'elles en reprennent, au contraire, les aspects les plus extérieurs. Une "action", en effet, n'est jamais relatée sans la mention d'un nom d'auteur : une célébrité la cautionne. à moins qu'elle ne signale un inconnu promis à la notoriété. Elle donne fréquemment lieu à une désignation d'école : Carl ANDRE aligne-t-il des morceaux de bois à même le sol dans la forêt, il est aussitôt promu parmi "ceux qu'on peut appeler évidentialistes". Bien des gestes dont la qualité majeure pourrait être une percutante désinvolture succombent sous une présentation sinistrement prétentieuse. L'inflation explicative envahit l'oeuvre elle-même. Rares sont les actions qui se dispensent de l'exposé emphatique de leurs intentions, de leur génèse, de leurs conséquences dernières.

La plus constante de ces intentions, il est vrai, c'est de tourner l'Art en dérision. Le jeu du vedettariat, l'exhibition narcissique, le fétichisme du saugrenu et jusqu'à la complaisance dans le discours sybillin sont destinés à parodier le culte suranné des Beaux-Arts. Jean-Clarence LAMBERT a forgé le terme d'"arteur" pour désigner "ceux pour qui le sens de l'activité artistique a subi une mutation si complète qu'on ne peut plus les considérer comme des artistes au sens convenu" : ils récusent la distinction qui isolerait l'art comme une activité spécifique en marge de la quotidienneté, mais n'entendent pas, pour autant, devenir de simples producteurs d'objets trouvant leur place dans la vie courante. C'est pourquoi la plupart des actions réalisées par les "arteurs" se situent au plus près de ce qui apparaît encore comme la sphère de l'art : ce voisinage est désormais de polémique, de travestissement et de sarcasme. Quand Claes OLDENBURG qualifie de "sculpture en négatif" un trou qu'il fait creuser à New-York puis remplir par les mêmes cantonniers, l'ironie de son geste justifie d'avance la surenchère burlesque à laquelle se livreront, volontairement ou non, les commentateurs de cette

"oeuvre". L'irritante gesticulation de Benjamin VAUTIER pousse à l'extrême le parti-pris parodique. Après avoir proclamé que "Tout est art", BEN s'expose, pendant quinze jours, dans la vitrine d'une galerie londonienne. Une de ses toiles stipule : "Arrêtez de perdre votre temps, regardez ailleurs". Il s'assied sous une pancarte portant ces mots : "J'ai honte d'être ici pour me faire voir". Retournant contre elle-même une coutume qui symbolise la collusion de l'œuvre d'art et la propriété marchande, BEN signe tout, les tableaux des autres, les personnes, des continets, Dieu, des catastrophes et des croyances.

Le pseudo-refus de l'Art s'enchante de pareilles audaces. La fameuse "remise en question du statut de l'artiste" s'immobilise dans la ressassement. Des stéréotypes de comportement résurgissent, qui semblent nous ramener, plutôt qu'à l'époque de Dada, jusqu'à celle des turbulents esthètes du siècle dernier ("le 7 janvier à 6 h 33, j'ai giflé sans l'avoir prévenue une charcutière"). Sous un éventail finalement étroit de symptômes, les "arteurs" cultivent une véritable fixation à l'Art qu'ils prétendent démythifier.

Tout se passe comme si l'institution idéologique des Beaux-Arts avait créé une telle disjonction entre les activités réputées artistiques et toutes les autres, que la prise en compte esthétique de celles-ci devait désormais rencontrer pour préalable la dégradation des premières. L'Art a été, depuis deux siècles, si malencontreusement dressé en antithèse de la vie, que l'esthétique de la vie est tantée aujourd'hui de s'affirmer comme anti-art. Une absurde frontière ainsi se confirme, plus qu'elle ne s'efface. La vie n'y gagne rien, l'art y perd peut-être ses dernières chances d'être exemplaire.

Les laborieuses espiègleries présentées sous la dénomination prometteuse d'"art du geste" reviennent à étendre à certaines conduites les tics les plus machinaux de la célébration des œuvres d'art. L'ironie affichée par les "arteurs" veut signaler qu'ils ont parfaitement conscience de mimer des usages périmés. Leur bonne foi et la crédibilité d'une attitude aussi inlassablement suicidaire sont leur affaire. Mais, si l'on a d'abord éprouvé le désir de suivre leur propos à la lettre, on ne peut que regretter qu'ils s'en tiennent à la dénonciation ambiguë de ce que l'Art institué offre de plus désuet et qu'ils ne tentent jamais de transposer en actes les techniques invantives que recouvre cette abstraction. Au lieu de reporter enfin sur autre chose que les sempiternelles œuvres une attention esthétique qui s'est historiquement éduquée auprès des Beaux-Arts, mais qui pourrait aujourd'hui se donner un objet moins étroit, c'est justement par l'idée d'œuvre qu'ils se laissent accaparer et c'est l'intention esthétique qu'ils croient nécessaire d'évacuer. La critique du culte idéologique de l'Art ne devrait pas empêcher de reconnaître que des opérations existent, précisément analysables, qui rendent un objet quelconque esthétiquement plus présent, plus dense ou plus vif. Les auteurs des "actions", tout au contraire, contribuent au discrédit jeté sur la visée esthétique et conservent simultanément les plus vieux attributs du statut de l'"artiste". La littérature spécialisée dans l'agitation artistique et notamment les revues qui pensent poromouvoir un art du geste risquent bien d'être les derniers liaux où puisse apercevoir le moindre exemple concrétisant une esthétique des conduites.

Au cours des mêmes années, loin des galeries, à l'insu des "arteurs" et pour la plus grande indifférence des instigateurs du "land art" ou du "body art", les Yippies américains inventaient des gestes qu'on pourrait assimiler aux "actions", à ceci près que la fatuité artistique était absente. La relation qu'en a donnée Jerry RUBIN, dans *Do it*, constitue à son tour un geste contrastant heureusement avec les usages des chroniqueurs d'art ou d'anti-art.

Le Parti Démocrate ayant organisé à San Francisco un banquet pour lequel l'inscription coûte cinq cents dollars par personnes, les Yippies estimatent ce tarif excessif et installent un stand devant la porte de l'hôtel

au doit avoir lieu le banquet; ils préparent des piles de sandwiches au cervelas et à la moutarde, pour les distribuer gratuitement aux invités quand ils entreront.

Pas de nom d'auteur : ce geste-ci répond exactement à l'impératif, si souvent et vainement réaffirmé par les avant-gardes artistiques, de la "création collective". Il ne vise, d'autre part, à aucune efficience sur le futur proche, il n'est pas violent, on ne saurait mesurer son utilité d'après les normes de l'action stratégique. Et pourtant il n'est pas sans effet sur un autre plan, qui est peut-être celui justement où se situe le phénomène esthétique

La qualité esthétique d'un geste peut s'apprécier suivant plusieurs critères, parmi lesquels je retiendrai ce qu'il faut appeler le rapport d'épargne. L'impression de puissance ou celle d'intelligence, et non seulement d'élégance, proviennent du contraste entre l'agitation la plus réduite et l'ampleur du résultat obtenu. Or on sait que l'idée de l'économie des moyens a souvent pris valeur de principe esthétique général.

C'est ainsi qu'à l'immense mécanisme des institutions, l'exemple des Yippies oppose l'efficacité perturbatrice de l'aisance. Devant la Commission du Congrès qui l'a convoqué à Washington, Jerry RUBIN se présente vêtu de l'uniforme des Volontaires de la Guerre d'Indépendance, heureux de pouvoir, à moindres frais, "transformer la salle d'audience en bal masqué". Plus économiquement encore, il annule le sens que le cérémonial des séances prétend imposer : il attend son tour de témoigner en soufflant des bulles avec son chewing-gum.

Il semble même, à lire Do it qu'on se trouve très proche d'un état idéal où l'effort militant se réduirait presque à rien. L'intention subversive peut se borner à un geste: celui de la simple désignation des forces opprimes oeuvrant laborieusement contre elles-mêmes.

La production d'un "ready-made" consiste, elle aussi, en un pur geste de désignation. En se contentant d'un chargement d'orientation, d'un léger déplacement, d'une transformation de nom, Marcel DUCHAMP satisfaisait sa "paresse" peut-être, il poursuivait une entreprise de dérision, si l'on veut, mais il appliquait en même temps un projet concerté de conversion des énergies infimes.

Dans l'ordre de l'économie esthétique des énergies, le mutisme du geste est, par soi seul, d'un haut rendement. L'épargne de langage est toujours belle. Le geste silencieux prend une particulière densité quand il parvient à la polyvalence symbolique, qui est si exactement instantanée qu'aucune traduction verbale n'en paraît concevable. Pour prendre un exemple plus bénin que ceux de Doit, que J'hésite à trop citer, je pense à Milan KUNDERA racontant, dans la vie est ailleurs comment son jeune héros, Jaromil, veut se signaler à l'attention d'un illustre poète, qui tarde à répondre à l'admiration qui lui est témoignée. Pillant les cabines téléphoniques, jaromil rassemble une collection d'écouteurs, l'empaquette et l'expédie au poète sans un mot. L'écouteur de téléphone au fil coupé a précédemment été désigné, dans le roman, comme "le type de l'objet qui, détaché de son cadre habituel, produit une impression magique et peut, à bon droit, être qualifié d'objet surréaliste". Son utilisation, lors de l'épisode des rapports avec l'illustre poète, transférera au geste une pluralité de sens possibles (appel suppliant ou, au contraire, interruption orgueilleuse d'une attente vaine) justifiant l'expression par laquelle jaromil définit son envoi : "un geste chargé de Poésie".

Ce critère de l'économie des moyens et, particulièrement, de l'épargne de langage n'est pas seul, évidemment, à intervenir dans l'appréciation esthétique d'une conduite. On peut s'en rendre compte en comparant deux gestes également silencieux et dont l'apparence est assez semblable. L'un est celui des Yippies qui, devant la Bourse, brûlent de l'argent

pour horrifier les bourgeois. L'autre est d'un Dandy du siècle passé: un riche financier ayant laissé tomber une pièce de monnaie et s'étant baissé pour la chercher, d'ORSAY s'accroupit à son tour et, pour mieux aider la recherche, éclaire un recoin en enflammant un billet de banque. Ce second geste, intuitivement, paraît plus complexe que le premier. Mais nous sommes relativement démunis de concepts pour en préciser les raisons. Alors que l'analyse la peinture ou de l'architecture dispose d'innombrables catégories stylistiques, la critique de la conduite est, sur le plan théorique, la plus pauvre des critiques d'art. Pour l'évaluation d'une œuvre littéraire ou plastique, des théories de plus en plus fines peuvent se confronter. Mais pour apprécier un geste, nous n'avons d'autres recours que les plus rudimentaires impressions.

Les rares exemples de gestes que j'ai cités peuvent sembler extrêmement insuffisants, dérisoires, insignifiants. Mais il est moins facile d'établir pourquoi ils le sont que de prouver en quoi un tableau est une "croûte", ou un film un "navet". C'est que l'art du comportement est le plus irréfléchi de tous. L'étonnante lacune qui le concerne fait que la simple recherche d'exemples convaincants est déjà, en elle-même, une tâche difficile. Personne n'est embarrassé pour citer une œuvre majeure dans chacun des arts institués. Au contraire, la nécessité d'évoquer un geste pleinement réussi, un seul exemple de conduite incontestablement belle, trouve la mémoire ou l'imagination bizarrement désesparées.

La conviction qu'en l'an 2000 l'intérêt artistique se sera largement déplacé, suivant un glissement que nous constatons déjà, des œuvres matérielles vers la composition de nos conduites quotidiennes, me fait considérer comme urgente la réflexion sur les critères d'appréciation du geste.

Dans cette perspective, il semble que le rôle des artistes d'aujourd'hui soit d'analyser leurs pratiques particulières pour dégager des concepts applicables ailleurs que dans leur spécialité. Il y a déjà beaucoup d'œuvres d'art. Mais il y a pénurie de concepts utilisables hors du champrestreint des Beaux-Arts et transposables dans la vie individuelle ou collective. La multiplication des œuvres proprement dites, même si les espaces publics les accueillent, même si l'Etat les subventionne, même si toutes les catégories sociales peuvent en jouir, n'empêchera pas, on peut le craindre, que la vie quotidienne soit livrée à la banalité et à la laideur. La transformation des habitudes privées et des rituels collectifs dans le sens d'une poésie vécue, suppose plutôt que nous sachions, pour commencer, comment poétiser un geste, comment théâtraliser une situation, comment enrichir nos attitudes, comment régler ou dérégler nos rapports.

L'irremplaçable rôle des artistes professionnels est, sans doute, d'expérimenter des formes nouvelles dans l'absolute liberté qu'autorise la clôture d'un livre ou d'une toile. Mais leur fonction est également aussitôt de concevoir la généralisation du procédé ainsi exploré, pour qu'il s'applique à cet autre matériau impalpable qu'est le comportement.

Si l'on convient d'appeler Esthétique cet exercice d'abstraction et de généralisation, il en ressort que les artistes de l'an 2000 pourraient se nommer des esthéticiens.