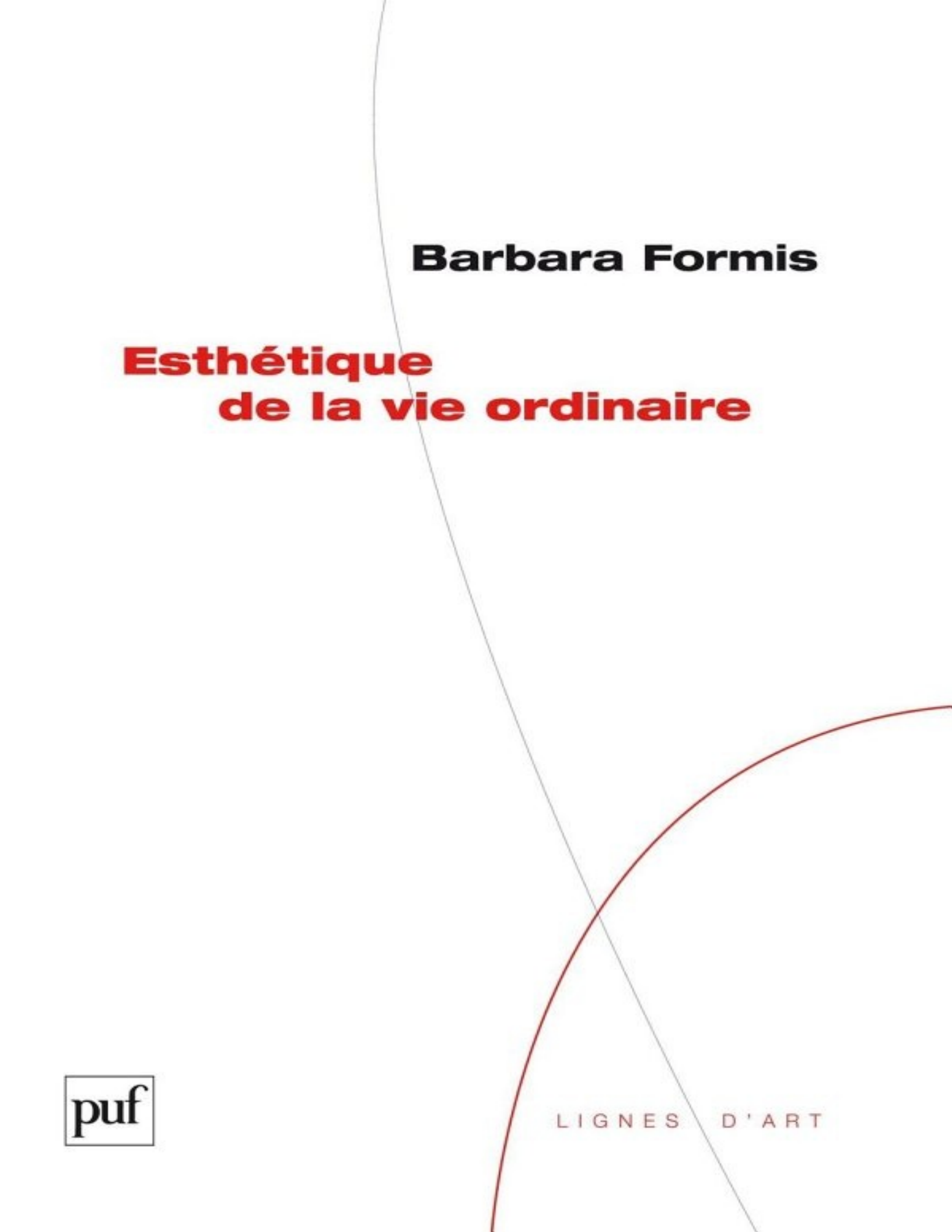




Barbara Formis

**Esthétique
de la vie ordinaire**

puf

LIGNES D'ART

Barbara Formis

Esthétique de la vie ordinaire

2010



Copyright

© Presses Universitaires de France, Paris, 2015

ISBN numérique : 9782130641889

ISBN papier : 9782130584315

Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur et strictement réservée à l'usage privé du client. Toute reproduction ou diffusion au profit de tiers, à titre gratuit ou onéreux, de tout ou partie de cette œuvre est strictement interdite et constitue une contrefaçon prévue par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. L'éditeur se réserve le droit de poursuivre toute atteinte à ses droits de propriété intellectuelle devant les juridictions civiles ou pénales.

Avec le soutien du

Centre national du livre
www.centrenationaldulivre.fr



Présentation

L'ordinaire vaut comme marque de fabrique de l'art contemporain. Il a forcé la serrure des institutions muséales pour donner une nouvelle définition de l'œuvre. Il a produit un nouveau régime esthétique, inventé un nouvel espace d'exposition et proposé des pratiques de production plus proches de l'humanité. Dès lors, quel statut donner à toutes ces expériences diffuses, infimes, à l'apparence mineure et insignifiante, dont l'art se nourrit maintenant ? Quelle définition donner de ce nouveau régime esthétique ? Et quel rôle faire jouer à la vie ? Loin de toute glorification du banal, cette nouvelle esthétique se veut avant tout pragmatiste en restant fidèle aux œuvres et aux idées des artistes : la peinture hollandaise dès le XVII^e siècle, le ready-made duchampien, le collage, la danse postmoderne, la performance, les *happenings* et Fluxus à l'époque contemporaine, autant de mouvements qui invitent à remettre en question l'idée d'un contraste entre l'art et la vie. Les gestes ordinaires y deviennent des chorégraphies, des protocoles d'action, des règles de conduite où l'esthétique s'identifie à l'expérience, à la fois familière et étourdissante, qui se trouve à mi-chemin entre la vie et l'art.

L'auteur

Barbara Formis

Barbara Formis est maître de conférences en esthétique et philosophie de l'art au département d'arts plastiques et sciences de l'art de l'Université Paris I, Panthéon-Sorbonne. Elle a été responsable de séminaires extérieurs au Collège international de philosophie et chercheuse au département de théorie de la Jan van Eyck Academie de Maastricht. Elle a dirigé les ouvrages *Gestes à l'œuvre* (De l'incidence éditeur, 2008) et *Penser en Corps* (L'Harmattan, 2009).

Table des matières

Prologue

Première partie. De l'art à la vie

Chapitre 1. Du statut de l'art

Lieu physique et contexte subjectif
Le statut de l'artiste
Définition négative de la notion de geste
Les gestes comme la fin de l'art ?
Le régime de l'indiscernabilité
Ordinaire ou quotidien ?

Chapitre 2. La présence de l'ordinaire

Les maîtres hollandais
Le collage
Le *ready-made*
Les limites de la différence esthétique : *La Transfiguration du banal*
d'Arthur Danto
L'esthétique pragmatiste et le statut de l'art populaire : *L'art à l'état vif* de Richard Shusterman

Deuxième partie. De la vie à l'art

Chapitre 3. Les possibles d'une *poïesis* ordinaire

Supplémentarité artistique *versus* minorité ordinaire

Lectures poïétiques de l'ordinaire

Esthétique de l'imprésentation *versus* inesthétique de la télé-réalité

Poïesis ordinaire en danse

Chapitre 4. Le pari du geste

De l'œuvre au geste : *l'action painting*

Ce qui se passe... Le *happening*, ou l'art semblable à la vie

Le *flux* de la vie entre refus et absolutisation de l'art

Chapitre 5. Au bord de la vie

La danse comme tâche

Désamorcer, diminuer, transiter

L'aventure de l'indécidable

Épilogue

Bibliographie

Index nominum

A

B

C

D

F

G

H

J

K

L

M
N
P
R
S
T
V
W

Prologue

Aujourd'hui, le jour que vous lirez ces lignes, est une journée exceptionnelle pour un très grand nombre de personnes : des amoureux se sont juré fidélité absolue ; des artistes vont inaugurer leur première exposition ; des diplomates sont sur le point de conclure une convention importante ; des mères vont donner naissance à de nouveaux êtres humains après avoir enduré de terribles souffrances ; des anonymes viennent de gagner au Loto ; des chirurgiens accomplissent avec succès une opération à risque. Une journée exceptionnelle qui marquera leur vie pour toujours, une date qui restera inscrite dans la ligne de leur parcours d'existence. D'autres personnes se souviendront de cette journée pour des raisons opposées : des soldats ont perdu un compagnon qui leur était cher, un camarade fusillé sur une terre poussiéreuse et brûlante ; des employés viennent d'être licenciés ; des enfants sont maltraités et abusés physiquement ; des sportifs vont se blesser et se verront obligés de mettre fin à leur carrière ; des femmes sont humiliées et battues dans leur propre maison ; des innocents vont être jetés en prison ; des patients succombent à une maladie incurable. Ces histoires seront racontées, inscrites dans la mémoire de chacun, partagées au sein d'une famille, documentées.

Mais aujourd'hui, le jour que vous lirez ces lignes, est une journée tout à fait ordinaire pour la plupart des gens. Comme tous les jours, des chauffeurs de bus ont conduit des véhicules bondés de passagers à travers routes et carrefours, embouteillages et feux rouges ; des collègues ont partagé un repas à la cantine de leur

entreprise ; des étudiants ont fumé des cigarettes en parlant des cours qu'ils ont suivis ; des techniciens de l'image ont projeté des films dans des salles obscures ; des cuisiniers ont préparé à manger ; des femmes de ménage ont nettoyé salles de bains, sols de restaurants et couloirs de bureaux ; des éboueurs ont collecté des myriades de sacs-poubelles, et des chimistes ont effectué des dizaines d'analyses de sang. Des activités tout à fait routinières pour les uns comme pour les autres. Des gestes répétés depuis longtemps, qui font partie du quotidien. Et pourtant, à bien y regarder, que l'ordinaire se passe sans accidents, que l'exceptionnel n'intervienne pas et n'interrompe pas le cours de nos vies est déjà, en soi, un événement stupéfiant. Que le conducteur du bus esquive le choc avec une voiture ; que le cuisinier réussisse à préparer une cinquantaine de repas chaque jour à la même heure ; que le verre ne soit pas renversé ; que tous les collègues soient présents à la réunion ; que le poissonnier reçoive sa marchandise à l'aube tous les matins ; bref, que la vie continue, que le soleil se lève tous les jours, que je sois moi-même, la même personne, aujourd'hui comme hier, sont des événements qui relèvent, pourrait-on dire, du miracle.

C'est de cet étonnement initial que ce livre est né : la vie en tant que telle est une aventure et elle mérite d'être jugée comme telle. L'ordinaire doit être réévalué et considéré comme source d'étonnement philosophique et d'émerveillement esthétique. Partant de ce constat, il m'a paru nécessaire d'interroger cet éternel lieu commun du contraste entre l'art et la vie, pour cerner au plus près l'hypothèse d'un rapport de continuité entre la production esthétique et les pratiques de vie. Cette continuité ne va pas de soi. Que l'on saisisse la vie comme le reflet inhibé de l'art, que l'on définisse l'art comme l'expression des structures fondamentales de

la vie, ou encore que l'on considère l'expérience esthétique comme la purification formelle de l'attitude subjective habituelle, la vie ordinaire finit souvent par être assimilée à ce qui n'est pas de l'art. Cette dissociation de nature entre l'art et la vie ne peut être dépassée que par une redéfinition de l'ordinaire. Plus spécifiquement, à l'intérieur de ce questionnement, les gestes du corps ont une place centrale dans la mesure où il n'y a pas de vie sans *pratiques* de vie, et donc sans relations subjectives et somatiques avec l'environnement et avec autrui.

L'hypothèse de départ est la suivante : si la vie peut être assimilée à l'art, ce n'est que dans la mesure où l'art et la vie sont deux instances distinctes mais intrinsèquement indissociables. C'est ce que je nomme le régime d'indiscernabilité. Selon ce régime, pour que deux choses puissent être *indiscernables*, il faut, en toute logique, qu'elles soient à la fois *autonomes* (qu'elles ne soient pas l'une la cause de l'autre, par exemple) et *consubstantielles* (qu'elles partagent le même champ d'existence). L'indiscernabilité devient effective si l'on cesse de considérer la vie ordinaire comme un état naturel indéterminé, sorte de limbe léthargique de l'ensorcellement esthétique, pour l'appréhender comme une réalité esthétique prenant forme dans un vécu gestuel et corporel. Loin de constituer son achèvement ultime, l'art ne ferait qu'imiter les qualités de la vie, et cela en raison du fait qu'elles sont déjà, en tant que telles, esthétiques. Au rebours de la hiérarchie conventionnelle, ce n'est sûrement pas l'art qui dominerait la vie mais l'inverse, car les qualités proprement esthétiques d'un geste ordinaire ne proviennent pas du monde de l'art, mais directement de celui de la vie.

Les deux parties du livre (*De la vie à l'art* et *De l'art à la vie*) sont donc à prendre comme l'aller-retour faisant partie d'un même

voyage. L'ordinaire est venu faire intrusion dans le monde de l'art en forçant la serrure et en produisant, lentement mais fermement, un nouveau régime esthétique. *De la vie à l'art* prend en compte ce sabotage à l'aide d'analyses d'œuvres (le *ready-made* duchampien, la peinture hollandaise, le collage) et par le biais d'une critique des théories visant à chercher une justification symbolique et institutionnelle de la place de l'ordinaire dans l'art. *De l'art à la vie* s'intéresse davantage aux pratiques gestuelles (danse, *happenings* et Fluxus) pour y trouver une force esthétique fidèle aux comportements de vie. À l'intérieur de ce trajet, les deux domaines d'expérience engagés (l'art et la vie) ne sont pas à entendre comme des destinations différentes et séparées, mais comme des manières, au fond très semblables, de vivre, de penser et d'agir dans le monde.

Première partie. De l'art à la vie

Chapitre 1. Du statut de l'art

Lieu physique et contexte subjectif

Imaginons la salle d'un théâtre au début d'un spectacle, les lumières s'éteignent, le bruissement des spectateurs assis dans leurs fauteuils s'estompe, le rideau se lève, les projecteurs éclairent une scène vide, sans décor : le spectacle a commencé. Une personne entre sur scène, prend une pomme de sa poche, la mord et sort de la scène. Imaginons maintenant une rue piétonne, des gens sont assis à une terrasse de café, d'autres marchent sur le trottoir, une personne est pressée, une autre regarde les vitrines. Quelqu'un s'arrête au milieu de la rue, sort une pomme de sa poche, la mord et s'en va. Par comparaison, le premier geste est habituellement nommé « artistique » et le second tout simplement « ordinaire ».

Et pourtant, si l'on fait abstraction du contexte, le premier geste ne manifeste aucune différence avec le deuxième. Les deux gestes partagent en effet trois propriétés fondamentales : leur *composition motrice* (ils sont constitués du même agencement d'actes physiques – marcher, s'arrêter, mordre la pomme, s'en aller), leur *exécution corporelle* (ils sont accomplis en suivant le même rythme) et leur *attitude* (ils ont la même allure, décontractée et insouciante). Parce qu'ils partagent ces trois propriétés essentielles, on peut induire que ces deux gestes établissent un rapport d'identification, mieux d'indiscernabilité : on dirait qu'il s'agit du *même geste*.

De là, l'objection spontanée consisterait à rappeler que si ces gestes paraissent identiques, en réalité le *contexte est différent* et que

finalement l'on ne peut pas faire abstraction des conditions et des propriétés extrinsèques dans l'évaluation d'un geste. Cela reviendrait à dire que pour définir la forme et la nature d'un mouvement corporel, il faut tenir compte des circonstances. Une question surgirait alors autour du statut de ce contexte. Comment le délimiter et le définir ? S'agirait-il de l'espace physique, du lieu accueillant et exposant le geste, ou plutôt du vécu subjectif, voire émotionnel, que le geste sollicite ? Si la première hypothèse définit le contexte en termes physiques, la deuxième le définit en termes perceptifs et subjectifs. Le problème est qu'on associe souvent le lieu *physique* au contexte *subjectif*, comme si, au théâtre par exemple, les choses se transfiguraient par notre posture mentale. Certes, les attentes et les circonstances psychologiques changent, mais rien ne pourrait démontrer qu'il en aille de même pour les conditions empiriques : c'est avec le même corps et avec les mêmes yeux qu'on regarde un spectacle et qu'on observe des passants dans la rue. Au théâtre, notre modalité perceptuelle ne varie pas, c'est uniquement notre attitude mentale qui change. Inversement, on pourrait contempler une rue passante *comme si* l'on était au théâtre, en dissociant donc le vécu subjectif de son contexte physique habituel.

Si cette constatation peut paraître négligeable, ses conséquences au sein du débat contemporain en art le sont moins. La théorie du « contextualisme esthétique » a été, en effet, largement étudiée au ^{xx}e siècle par les théoriciens analytiques. Ce mouvement de pensée issu de la philosophie analytique anglo-saxonne (inspirée des travaux de Moore, de Russell et de Wittgenstein) trouve une figure pionnière chez Nelson Goodman et un penseur emblématique chez Arthur Danto. Comme le montrent les textes de Joseph Margolis,

George Dickie, Jérôme Stolnitz, Monroe Beardsley ou Noël Carroll, l'esthétique analytique se distingue d'une approche spécifiquement linguistique là où elle inclut des questions de représentation, d'émotion et de beauté, tout en maintenant à l'écart les traits honnis de la tradition spéculative dite « continentale ». Un article récent de Jerrold Levinson intitulé « Le Contextualisme esthétique » s'avère éclairant pour notre propos.

Le contextualisme est la thèse selon laquelle une œuvre d'art est un *artefact* d'une sorte particulière, un *objet* (même si, dans certains cas, c'est un objet abstrait) qui est le produit d'une invention humaine, à un moment et à un endroit particuliers, par un individu ou des individus particuliers – ce qui a des conséquences sur la façon dont on en fait une expérience adéquate, dont on en a une compréhension appropriée et dont on l'évalue correctement. Les œuvres d'art sont essentiellement des objets incorporés dans *l'histoire* ; elles n'ont jamais un statut d'art, des *propriétés esthétiques* manifestes, des significations artistiques définies, une identité ontologique déterminée, en dehors ou indépendamment de ce contexte *génétique*. Ce contexte en fait les œuvres d'art qu'elles sont ^[1].

Il faut avouer que cette théorie a le mérite d'être claire et efficace. Elle indique formellement la normativité du champ esthétique, et cela contre tout naturalisme naïf. Toute expérience est déjà culture. L'esthétique analytique met en relief à la fois le caractère structurel et culturel des jugements relatifs au champ de l'art et les critères d'évaluation permettant de juger si une expérience est « adéquate ». La compréhension et l'évaluation correspondent donc à des paramètres déjà établis, elles ne font que se conformer à une règle

existante. Or, comme dans tout conformisme proprement dit, les repères paraissent solides, le terrain semble clairement circonscrit et le processus rassurant. On pourrait accepter cette aisance, à condition de la délimiter ; chose que les philosophes analytiques ne font pas toujours. Au lieu de restreindre le pouvoir normatif de l'évaluation historique au rang de reconnaissance, ils y ajoutent (souvent implicitement) une capacité de création, ce que Levinson appelle le « contexte génétique ».

Du point de vue contextualiste, le musée, la galerie, le théâtre sont ces « endroits particuliers » qui représentent la *genèse* de l'art, genèse qui se donne comme la seule légitime. Les sites institutionnels ne seraient donc pas seulement les lieux physiques où s'exprime la puissance du pouvoir symbolique, mais les sites créateurs de l'œuvre. Un artefact n'est pas une œuvre d'art tant que le contexte ne l'a pas accepté sous cette forme. Pour arriver dans un tel lieu, cet objet a été sélectionné et étiqueté par un système d'autorité représentant le savoir historique de l'art lui-même : rien n'arrive dans un musée par hasard. Or, si l'on peut convenir qu'il n'y a pas d'œuvre d'art sans reconnaissance symbolique, rien n'oblige cependant à faire de cette reconnaissance l'origine même des « propriétés esthétiques » de l'œuvre. L'Histoire reconnaît les événements et les nomme, mais ces événements ne sont rien d'autre que de multiples petites *histoires*, n'ayant pas besoin d'une telle nomination pour exister. De fait, le contextualisme confond l'objectivité du physique avec la subjectivité du perceptuel, en faisant du site institutionnel le seul lieu particulier où des œuvres soient percevables, et donc le seul critère de validation de l'art. L'hypothèse de l'esthétique analytique remplace l'entité de l'œuvre par la reconnaissance symbolique, comme si un objet ne possédait de qualités artistiques que lorsqu'elles sont reconnues. Le

contextualisme confond la légitimité avec l'existence, le nom avec la chose, le dire avec le faire. Il oublie que la reconnaissance n'est pas la naissance.

Qu'il soit possible d'avoir une expérience esthétique en dehors des lieux conventionnels de l'art (musées, théâtres ou galeries), c'est ce que les artistes eux-mêmes ont démontré depuis plus d'un demi-siècle. Le lieu physique ne fait plus office de pouvoir symbolique. Il suffit de penser aux affichages sauvages de Daniel Buren, aux *happenings* d'Allan Kaprow, aux déambulations de l'Internationale situationniste, aux actions de Joseph Beuys, aux gestes ironiques de Fluxus, aux chorégraphies pédestres de la *Judson Dance* pour se rendre compte de la fécondité de cette approche et de son importance vis-à-vis de la théorie critique. En se plaçant dans l'espace urbain, ces pratiques, tout en étant reconnues comme artistiques, cherchent à s'extraire de l'influence « génétique » propre au contexte historique.

Rappelons, sur ce point, le glissement, nécessaire par ailleurs, opéré par Goodman et allant de la question ontologique « qu'est-ce que l'art ? » à la question historique « quand y a-t-il de l'art ^[2] ? ». Il est évident qu'un objet n'est pas « artistique » comme il peut être « carré » ou « liquide », l'art n'est pas une qualité première, mais un statut. Toutefois, il ne faut pas oublier que ce statut ne fonctionne que si certaines qualités sont rassemblées par un agencement de facteurs, lequel peut être fort complexe, sans pour autant cesser d'être intrinsèque à l'œuvre. Le nom « rouge » existe, certes, par convention, mais il faut un certain type de pigments pour que cette couleur apparaisse sous mes yeux. Autrement dit, le contexte historique n'est pas nécessairement génétique, il reconnaît la valeur d'un objet, mais il n'en crée pas les qualités par la simple profération d'un nom. Que le « monde de l'art ^[3] » donne une

légitimité à l'œuvre, cela n'implique pas – et ce serait même un contresens – qu'il génère les qualités que ce même monde reconnaît comme artistiques. Nommer n'est pas créer. Le contextualisme ne voit l'art que par la codification qu'en fait l'institution et non pas par le processus traversé par l'artiste. Il ne voit l'art qu'une fois qu'il est mort, momifié dans un musée, ayant perdu à jamais le processus vivant de son insurrection dans le monde.

En complément du conformisme de la thèse contextualiste, il faut commenter un autre aspect majeur de cette théorie esthétique : l'idée de l'art comme *artefact*. Il s'agit là d'une prémisse qu'aucun des penseurs analytiques (à l'exception peut-être de Noël Carroll) ne semble vraiment contredire, à savoir l'idée selon laquelle l'œuvre d'art est un « artefact », un produit humain, un résultat technique. L'esthétique analytique relie cette idée à la notion de matérialité : l'artefact est un type particulier d'objet. L'œuvre d'art est soumise au régime de l'objet, et quand ce n'est pas le cas, on se contente de la nommer « objet abstrait ». Alors que l'hypothèse de l'art comme artefact peut être défendue (j'y reviendrai rapidement), la pertinence de l'identification entre le concept d'œuvre et celui d'objet est, du moins depuis les avant-gardes, hautement discutable. L'art contemporain expose de moins en moins d'objets en y préférant des œuvres qui, par leur entité, déstabilisent et reconstituent la définition même d'œuvre d'art comme objet. Je pense notamment à la danse postmoderne, à la performance, aux happenings et aux arts du corps en général, mais également aux installations, aux protocoles d'actions, à l'art vidéo et à toutes ces modalités expérientielles et éphémères dont l'existence n'est pas réductible à la matérialité. L'appellation « objet » semble donc caduque.

Devant le constat de cette caducité, une nouvelle définition

s'impose : cet ensemble de pratiques se plaçant en dehors du régime objectal conventionnel, je le nommerai « gestes ». Un geste désigne l'émergence du corps humain au-delà de la finalité concrète de son exécution (ce qui constitue une action), mais en deçà de l'automatisme mécanique de son déroulement (ce qui correspond à un mouvement). Un geste est moins intentionnel qu'une action et moins prévisible qu'un mouvement, sans qu'il ne cesse pour autant d'être une œuvre/artefact. Un geste ne peut correspondre à un « artefact » qu'à condition de prendre les arts du corps comme des techniques. Il est vrai qu'une pirouette, une vocalisation lyrique ou une interprétation théâtrale nécessitent une maîtrise et un savoir-faire indéniables. Cependant, et c'est sur ce point que le problème devient intéressant, à bien regarder n'importe quel geste se fonde sur un apprentissage gestuel, il n'y a pas de gestes spontanés chez l'adulte et nos mouvements les plus quotidiens sont en réalité des techniques ^[4]. Notre comportement est déjà un artefact. La plupart de nos actes quotidiens deviennent des automatismes, bien qu'ils ne soient pas des mouvements naturels. Nul adulte ne pense que pour faire un pas il doit déplacer le poids sur une jambe, puis plier le genou de l'autre jambe, lever la plante du pied, avancer avec le poids, descendre avec le talon et enfin charger le poids. Cet enchaînement est peut-être pensé par l'enfant quand il fait ses premiers pas, mais aucun adulte n'y réfléchit, sauf dans le cas où il doit se reprendre d'une attaque cérébrale et apprendre de nouveau à marcher. C'est ainsi que nous parlons, écrivons, conduisons, fermons la voiture ; immergés dans d'autres pensées (tant que parfois il nous faut revenir en arrière pour vérifier nos actes). En somme, c'est uniquement parce que nos gestes sont devenus automatiques qu'ils nous semblent spontanés ; ce n'est que parce que notre conscience est dirigée ailleurs qu'ils nous paraissent

naturels.

Voilà un point de départ. Si la notion d'artefact doit être un critère de démarcation entre l'art et la vie ordinaire, elle cesse d'être opérante pour la catégorie des gestes, puisque la vie est aussi artificielle que l'art et, réciproquement, l'art est aussi naturel que la vie. L'artefact fonctionnerait donc non pas comme une ligne de démarcation, mais comme un critère d'assonance et d'analogie entre l'artistique (supposé fictionnel et artificiel) et l'ordinaire (supposé réel et spontané). Il montrerait non pas la différence esthétique entre l'art et la vie, mais bien plutôt leur similitude esthétique, leur conjonction interne. Ce n'est pas en se faisant spontané que l'art rejoint la vie, mais c'est en demeurant artificiel qu'il révèle les traits artificiels de la vie elle-même. Tel est l'enjeu central de cet ouvrage.

Le statut de l'artiste

Se passer une main dans les cheveux, mordre une pomme, donner un objet à quelqu'un, allumer une cigarette, couper des carottes, se brosser les dents, déboutonner sa chemise... Notre vie ordinaire se constitue d'une myriade de petits gestes, d'un fourmillement de micro-mouvements qui paraissent inexorablement secondaires par rapport à leurs buts explicites. Chacun de ces gestes se compose d'agrippements véloce par lesquels les objets sont utilisés et délaissés ; nos mains tâtent la surface des choses, elles en ressentent le volume ; nos yeux suivent nos mouvements et nous sommes attentifs sans être véritablement concentrés. Nos gestes ordinaires sont habituellement faciles : ils nous permettent de manipuler le monde à condition que l'on oublie que le monde modifie, à son tour,

notre corps.

Cette facilité, on l'a vu, n'est qu'apparente. L'apprentissage de chaque geste requiert souvent de tels efforts, entêtements et échecs que l'accomplissement d'un geste supposé facile à l'âge adulte repose en réalité sur une véritable technique corporelle acquise dès l'enfance. Néanmoins, il faut avoir des précautions sur ce point : reconnaître l'artificiel dans la vie ne signifie pas réduire nos gestes ordinaires à des actes purement techniques. Chaque geste, exécuté de façon personnelle, est nourri d'un ensemble de nuances corporelles et d'impressions émotionnelles, de sorte qu'il devient indissociable de notre façon d'être. Si une esthétique des gestes ordinaires est possible, c'est précisément quand elle nous rappelle le caractère *artificiel* des usages du corps, avec tout ce que la notion d'art possède de technique et de libérateur. L'artifice du geste réside dans le paradoxe de la connivence entre liberté et apprentissage.

Pour plus de clarté, revenons à la liste mentionnée plus haut. Se passer une main dans les cheveux, mordre une pomme, donner un objet à quelqu'un, allumer une cigarette, couper des carottes, se brosser les dents, déboutonner une chemise : tous ces gestes ont été repris dans de nombreuses œuvres artistiques. On peut en citer quelques-uns. Le geste de se passer une main dans les cheveux est présent dans des pièces chorégraphiques telles que *7 jours/7 villes* (1992) d'Odile Duboc et *Rosas danst Rosas* (1983) d'Anne Teresa De Keersmaecker. Le deuxième geste apparaît dans une pièce de Pina Bausch (*Walzer, Valses*, 1982), où une jeune femme mord une pomme sur un plateau de théâtre, alors que dans le *Théâtre de l'Art total* de Ben Vautier des hommes élégamment habillés en costume noir mangent une pomme en amplifiant le bruit de la mastication à l'aide de microphones. Le geste de donner un objet à quelqu'un est utilisé par d'autres danseurs jouant à se passer des coussins dans

Continuous Project/Altered Daily (1970) d'Yvonne Rainer ou à lancer des ballons dans *Projet* (2003) de Xavier Le Roy. Le geste de fumer une cigarette est devenu iconographique dans le cinéma hollywoodien des années cinquante et peut venir faire partie d'une partition gestuelle, comme dans *M1* (1997), essai expérimental du groupe *Sponge*. Le geste de faire la cuisine a connu une exploitation notoire par Rirkrit Tiravanija, alors que couper des carottes est exploité par une proposition d'Alison Knowles (*Make a Salad, Faire une salade*, 1962) et celui de se brosser les dents est considéré par Allan Kaprow comme l'aboutissement logique du *happening*, comme « un art qui ne peut pas être de l'art^[5] ». Enfin, dans *Parades & Changes* d'Anna Halprin (1965), des gestes simples comme se déshabiller et se rhabiller sont exécutés au ralenti par un groupe de danseurs.

Par le biais de ces différents usages esthétiques, la supposée simplicité des gestes ordinaires dévoile toute sa complexité réelle. Ces gestes peuvent être nommés « artistiques » parce qu'ils dévoilent l'artificiel de la vie. Cette complexité s'intensifie si les gestes perdent l'*aura* qui leur est habituellement conférée par le contexte institutionnel, lorsque le pouvoir symbolique ne légifère plus, même implicitement, par l'intermédiaire du lieu d'exposition. Il faut donc éclaircir un problème en amont : se débarrasser de l'autorité du lieu n'implique pas l'éradication de l'autorité du signataire de l'œuvre ; il y a un paradoxe, pour l'artiste, à prétendre suspendre les règles de l'art. Anne Moeglin-Delcroix le rappelle :

Les artistes ont mis en question tellement de frontières que c'est à chacun de décider où commence mais aussi où finit l'art dans son travail. Il faut suivre le *statement* de Donald Judd jusqu'à sa réciproque : certes, « si quelqu'un dit que son travail est de l'art,

c'est de l'art », mais si l'artiste dit que ce n'est pas de l'art, ce n'est pas de l'art ^[6].

Est-il vrai que seul l'artiste peut dire que son œuvre n'est pas de l'art ? L'artiste posséderait-il un pouvoir décisionnel inébranlable ? Le problème, c'est que si l'œuvre peut perdre son statut, il n'en va pas de même pour son auteur. À la question ontologique insoluble « *qu'est-ce que l'art ?* », il faudrait donc apposer la question : « *qui est l'artiste ?* ». Question à son tour insoluble et paradoxale, d'autant plus qu'un bon nombre d'artistes proclament que « tout le monde » ou « n'importe qui » pourrait être considéré comme artiste (je pense à Beuys, Kaprow et Filliou). Cela reviendrait au même si l'on appliquait le principe goodmanien en changeant la formule en « quand y a-t-il un artiste ? », puisqu'on tomberait dans les impasses propres au conformisme contextualiste. Le problème se formule alors ainsi : ne risque-t-on pas, en se plaçant sous le patronage des artistes, de chasser l'institutionnalisation par la porte pour la faire revenir par la fenêtre ? Au fond, il n'y a d'artistes que parce qu'il y a des institutions qui les reconnaissent comme tels et les traitent en professionnels. Il est donc difficile de parler de pratiques « artistiques » sans mobiliser le statut de la personne qui les met en œuvre, ainsi que le point de vue d'un éventuel percepteur, la légitimité du transmetteur et la spécificité du lieu et du temps concernés. L'auteur apporte inexorablement avec lui le contexte symbolique qui le reconnaît en tant qu'auteur.

Dans le présent travail, je ne questionnerai pas le statut de l'appellation « artiste », mais je me limiterai à saisir la césure qui a porté du statut classique et moderne de « l'artiste » au statut contemporain de « l'artiste qui déclame que l'art est à la portée de tout le monde ». Souvent cette dernière figure est un professionnel

qui cesse d'opérer à l'intérieur des techniques qu'il maîtrise : un compositeur qui ne joue plus de piano, un danseur qui ne danse plus, un sculpteur qui ne modèle plus de matière. Mais cela n'est vrai qu'en apparence. John Cage a certes cessé de composer de la musique, mais il n'a pas arrêté de rechercher dans l'acoustique ; Steve Paxton a quitté l'espace lisse du mouvement « balletique » sans pour autant abandonner la recherche gestuelle ; et Richard Long a remplacé le sculptage du marbre par le modelage direct et physique du paysage. Cela montre que l'art se fait en repoussant les limites de l'art et qu'un artiste reste un artiste même si, ou peut-être précisément parce que, son geste abandonne la technique pour élargir le potentiel de ce à partir de quoi l'art est produit. La musique s'élargit au bruit et au silence, la danse aux mouvements ordinaires et la sculpture à l'expérience corporelle de l'espace. Bruce Nauman l'avait clairement vu : le statut d'artiste « concerne une personne qui a été formée comme artiste. [Il] continue de fonctionner en un sens à l'intérieur du monde de l'art tel qu'il est reconnu, donc tout ce qu'[il] fait est de l'art ^[7] ». On en revient, encore une fois, au pouvoir de la reconnaissance, mais, cette fois, sans l'appareillage génétique propre au contextualisme. Cela signifie aussi que la supposée « intention » de l'artiste ne suffit pas à faire de l'art. Comme il ne suffit pas que les institutions y reconnaissent une valeur pour qu'une œuvre soit de l'art, de même il ne suffit pas que l'artiste le déclare pour qu'il en soit ainsi. Un quelconque baptême n'a pas de pouvoir créateur.

L'art sera donc compris ici comme ce à partir de quoi la création contemporaine prend son congé, comme une sorte de caisse de résonance et non pas comme la source génétique de l'expérience esthétique. L'auteur de l'œuvre (dit « artiste ») est comme un fils ayant refusé sa paternité. Non pas un fils illégitime, puisque l'artiste

est formé par les institutions officielles, mais un fils ayant quitté le foyer protégé de la terre natale. Il y a là un conflit générationnel classique. Nombreux et talentueux sont en effet les « enfants » ayant connu ce sort, et l'art contemporain, en tant que leur « père » magnanime, essaye de les reconquérir – et il y réussit souvent –, mais il ne peut le faire qu'au prix d'une redéfinition de ses propres valeurs et de son territoire, ce qui permet de restituer à ses enfants rebelles le pouvoir « génétique » de leur œuvre.

Les enjeux de ce conflit montrent qu'il est nécessaire de dissocier, aussi bien au niveau perceptuel que conceptuel, le signe du geste, le dire du faire, le lieu de son pouvoir. Il est temps de différencier clairement le contexte *symbolique* du contexte *génétique* de l'œuvre, le premier étant le lieu où quelque chose est reconnu ou nommé en tant qu'art, le second étant le processus d'élargissement qui porte à sa production. Les artistes dont nous allons traiter ici opèrent aux limites de ces deux contextes ; leur statut en tant qu'artistes est donc le résultat d'une reconnaissance quelque peu « externe » au travail lui-même, lequel vise précisément à perturber le statut symbolique. L'œuvre existe en tant qu'art même quand ce statut lui est réfuté, puisque son opération consiste à se défaire des qualités habituellement reconnues comme artistiques afin de forcer le monde de l'art à redéfinir ses propres limites. Mais restons prudents. Si l'on ramène la nature d'un geste à la personne qui l'accomplit, l'on ne peut dissocier entièrement l'identité de cette personne du contexte dans lequel elle reçoit son autorité. On n'est jamais à l'abri du risque que la récupération historique change l'entité même de l'œuvre. Au fond, les enfants rebelles restent tout de même des héritiers de l'institution. La légitimité d'un artiste repose sur une reconnaissance officielle du monde de l'art, sur une professionnalisation de sa pratique et finit par poser, derechef, la

question du contexte institutionnel. Or, si ce n'est ni le contexte physique (le théâtre ou le musée), ni le contexte symbolique ou historique (le monde de l'art), ni l'intention de l'auteur (l'artiste) qui détermine l'identité d'une œuvre d'art, la question se pose de savoir à quoi elle tient ou ce qui la définit.

Différentes réponses peuvent être proposées : l'ensemble de ces trois facteurs (contexte physique, contexte symbolique et intention de l'auteur), la puissance formelle de l'œuvre, sa force critique au sein de la société civile, son style ou sa répercussion dans la culture. Mais, à y bien regarder, la manière, le style, la virtuosité d'une production reposent sur des canons esthétiques solidement ancrés dans un contexte culturel, historique et disciplinaire. La seule possibilité qui semble plausible est celle qui comprend une œuvre d'art à partir de sa compréhension *collective*, de son existence au sein d'une communauté. L'œuvre se définirait alors comme un domaine de production et de réception multiple, où les « auteurs » sont autant des artistes que des non-artistes. Cette hypothèse est défendable puisqu'elle dissocie l'art d'une quelconque intention personnelle, mais elle le fait paradoxalement au prix d'une pluralisation de la référence à l'autorité. Quelles seraient en effet les communautés légitimées à reconnaître une production comme œuvre d'art ? Le problème étant qu'il pourrait y avoir des communautés plus légitimes que d'autres ou des communautés plus larges, sans que celles-ci soient forcément capables de reconnaître la valeur d'une œuvre. L'histoire le démontre, et pas seulement celle de l'art : le pouvoir et le nombre ne sont pas nécessairement des critères pouvant cautionner la justesse d'un jugement.

Cela invite à une précaution méthodologique. À l'époque contemporaine, la théorie du jugement est dans une impasse : la validité du statut *artistique* d'une œuvre reste relative, et cela de

manière plus évidente pour les arts gestuels, où l'œuvre est éphémère et souvent indissociable du corps. Je ne poserai donc pas la question de la légitimité d'une œuvre à être nommée « art ». Différemment, l'enjeu qu'il semble important de relever concerne le statut *esthétique* de l'œuvre, à savoir sa capacité à produire une expérience esthétique digne de ce nom, une expérience qui stimule nos sentiments, nos sensations et notre attention. Au fond, il s'agirait de revenir aux sources de la théorie esthétique en dissociant le jugement esthétique du jugement artistique. C'est sur ce point que l'esthétique analytique est critiquable, puisqu'elle opère une radicalisation de la théorie kantienne du jugement et tente le passage, à mes yeux illégitime, d'une critique de l'esthétique à une critique de l'art. Il faut en rester à cette séparation simple, seulement en apparence : l'énoncé « ceci est beau » est ontologiquement différent de son pendant « ceci est de l'art ». Si le premier demeure subjectif, ou mieux intersubjectif puisqu'il présuppose une communauté de sujets, le second est objectif et revendique une rigidité que le transcendantalisme kantien évitait avec précaution. Si un néokantisme reste défendable de nos jours, ce n'est pas dans les termes du contextualisme esthétique, c'est-à-dire à l'intérieur d'un appareillage de normes efficaces dans un monde conventionnel (l'art), mais plutôt au sein d'un ensemble d'expériences collectives et partageables (l'esthétique).

Mais, inversement, il est tout particulièrement indispensable d'éviter tout piège naturaliste. Ce que l'esthétique analytique, en revanche, nous enseigne, ce sont précisément les risques du naturalisme, puisque les codes conventionnels peuvent se masquer derrière un jugement et un comportement perçus comme naturels. Une expérience esthétique, et Schiller l'avait déjà vu, est liée de manière intrinsèque au partage culturel et peut donc être éduquée.

Les propriétés extrinsèques d'une œuvre ne peuvent pas être évacuées de la dimension réelle de l'œuvre. Autrement dit, les propriétés internes d'une œuvre entrent en relation avec le contexte historique dans lequel cette œuvre surgit, bien que cette relation ne puisse pas être définie comme étant l'origine (le contexte génétique) de l'œuvre elle-même. Pour cela, le lien entre nature et culture, entre spontané et artificiel, doit être maintenu et démasqué. Ainsi, plutôt que de penser le rapport entre l'artistique et le réel comme une *transformation* (l'ordinaire devenant de l'art en fonction du contexte, de l'autorité de l'artiste, des qualités de l'œuvre, etc.), je propose ici de le penser en termes d'*usage*. Les pratiques artistiques fondées sur des gestes ordinaires en utilisent les qualités propres et en montrent l'artificialité. Ce qui permet de penser que ces qualités sont *déjà* en tant que telles esthétiques (peu importe si elles sont ou pas reconnues comme artistiques).

Au sein de cette *esthétique de l'usage*, le rôle des artistes reste fondamental. Non seulement ce sont les artistes qui mettent en question leur propre statut et celui du monde dans lequel ils travaillent, mais ce sont encore eux qui portent à l'extrême l'hypothèse du rapport de continuité entre l'art et la vie. Un discours sur l'esthétique se construit, ici, à partir de sa distinction avec un discours sur l'art, et tout élargissement de la réflexion à de supposés auteurs qui ne sont pas reconnus comme artistes sortirait du domaine de la recherche présente pour entrer de plein droit dans le domaine de l'anthropologie ou de la sociologie. Si l'on peut, de ce point de vue, contester le statut d'une œuvre – un geste esthétique peut aussi ne pas être reconnu comme artistique –, on s'en tiendra tout de même à l'*autorité* de la personne proposant le geste. Prenons garde : il s'agit bien de « propositions », et non pas d'accomplissements effectifs, car les artistes qui nous intéresseront

proposent souvent des gestes « à faire » et ne bornent pas l'exécution de ces gestes à leur propre corps. Plus généralement, c'est ainsi que les gestes ordinaires se différencient des *performances* artistiques : un geste est en effet dissociable du corps de son auteur. J'utiliserai donc le terme « artiste » ou « art » pour indiquer respectivement le statut d'un nombre de personnes dont les propositions visent à créer une indiscernabilité entre l'art et la vie et le milieu dans lequel leur nom circule.

Il faut alors en venir à l'hypothèse d'une *esthétique des gestes ordinaires*, théorie qui se situe apparemment hors du champ de l'art, mais qui relève en réalité de certaines pratiques paradigmatiques de l'art contemporain et doit, par conséquent, partir des propositions des artistes les plus représentatifs de ce rapport de continuité et d'indétermination entre l'art et la vie, tels Allan Kaprow, Yvonne Rainer, Robert Filliou, Anna Halprin, pour ne citer que ceux-là. À l'instar de ces artistes, l'*esthétique des gestes ordinaires* travaille à défaire la présupposée *frontière* entre l'art et la vie. Cette recherche se concentre sur des pratiques qui se proposent de défaire l'art de l'intérieur, s'ouvrant au monde de la vie et révélant par là toute la puissance esthétique de cette dernière. Je ne poserai donc pas la question indécidable du statut artistique des auteurs ou de leurs œuvres. La question sera plutôt : comment ces gestes brouillent-ils la distinction habituelle entre l'art et la vie ordinaire ? Comment ces gestes montrent-ils l'*envers* de l'art ?

Puisque la question ne porte pas sur la différence, mais bien sur l'analogie esthétique entre l'artistique et l'ordinaire, il apparaît clairement que l'*esthétique des gestes ordinaires* ne peut pas être ramenée au contextualisme, ni au nominalisme. Ni le contexte ni le nom ne sont à l'origine des qualités esthétiques d'une œuvre ; ils peuvent, en l'occurrence, l'être pour ce qui concerne ses qualités

artistiques. Notons aussi que par fidélité au processus d'élargissement qu'elles proposent, les pratiques des gestes ordinaires ne choisissent pas un lieu contre un autre. Par le brouillage de l'art et de la vie qu'elles opèrent, elles ne se contentent pas de gagner la rue et d'exclure le musée et la galerie, mais peuvent créer des oscillations entre espaces artistiques et espaces ordinaires (publics ou privés). Des gestes esthétiques ayant l'ordinaire comme valeur d'usage peuvent se dérouler tantôt dans des espaces scéniques institutionnellement connotés (le théâtre par exemple), tantôt dans des espaces perçus comme non scéniques (la rue, la maison, etc.). Le va-et-vient entre ces deux espaces est constant. On peut rappeler à ce propos la célèbre question de Daniel Buren : « À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ? ^[8] » ; mais aussi l'idée de *ready-made* réciproque proposée par Duchamp : « se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser ^[9] ». La fluctuation entre le théâtre et la rue, entre le musée et l'atelier, permet donc de saisir la spécificité des gestes pour eux-mêmes, au-delà de leur localisation physique et de leur reconnaissance symbolique. L'art rejoint ainsi la vie par ce qu'il y a de moins apparent dans la vie, à savoir son artifice.

Définition négative de la notion de geste

La leçon de l'esthétique analytique a été de révéler la nature conventionnelle de la notion d'œuvre d'art grâce aux concepts d'« objet » et d'« artefact ». Dans le cas des gestes, on l'a vu, le second concept se veut plus pertinent que le premier. Bien qu'une des difficultés majeures consiste précisément à placer les gestes sous une catégorie existante. Cela vaut pour la catégorie des objets,

mais aussi pour celle des images et des mots. Ni pleinement représentationnels comme peuvent l'être les images, ni pliés aux règles de la signification comme le sont les mots, ni matériellement délimités comme le sont les objets, les gestes – et tout particulièrement les gestes ordinaires, pleinement dépendants de leurs finalités pratiques – nécessitent un traitement autonome. Si, du point de vue de la théorie esthétique, on a coutume de les comparer aux images, aux mots ou aux objets, c'est parce qu'ils sont en mesure, respectivement, de donner forme à une idée ou à un sentiment – comme les images –, ou d'exprimer un sens – comme les mots –, ou de s'appuyer sur un matériau concret et corporel – comme les objets.

Il n'y a pas de consensus autour de l'idée de « geste », qui ne se développe jamais comme une notion autonome, mais qui est souvent rattachée à d'autres notions comme celles de « trace », d'« image », d'« objet », de « mot », de « corps », etc. Le geste se définit par ce qu'il n'est pas. Il reste donc beaucoup à faire pour élaborer une philosophie esthétique des gestes ^[10]. Ce qui pose souvent problème est que le geste, en raison de son caractère transitoire et moteur, nécessite d'être « arrêté », c'est-à-dire figé d'une manière quelconque, que ce soit par le biais des catégories formelles, visuelles ou linguistiques. Mais un geste est très difficilement singularisé, il se démultiplie en d'innombrables formes motrices et il peut être soumis à plusieurs typologies : indexicale, communicationnelle, pratique ou technique. Chacune de ces typologies varie d'ailleurs selon l'exécutant du geste ; chaque personne possède en effet une manière foncièrement particulière d'agir (de boire son thé, de serrer la main, de se brosser les dents, de conduire une voiture). Voilà pourquoi je préfère parler de *gestes* au pluriel et non pas de *geste* au singulier, bien que la tendance à

vouloir fixer les gestes sous une seule et même catégorie soit répandue et, par moments, nécessaire, car cela permet de saisir les gestes en deçà de leur fugacité. On le comprend rapidement, dans cet « arrêt », le geste est souvent saisi par ce qu'il n'est pas : un objet ou une image. Or, loin de vouloir entièrement dissocier le geste de ces catégories souvent indispensables, je propose de le comprendre par la différence qu'il affiche avec les objets et les images, en essayant donc de trouver sa spécificité grâce à une *relation en négatif*.

Premièrement, s'agissant du parallèle entre un geste et un objet, on peut remarquer que toute la difficulté réside dans le fait de saisir un mouvement corporel et d'en déchiffrer la structure dynamique. Parce qu'un geste est toujours fugitif, naturellement éphémère et personnel, on ne saurait indiquer avec précision ni qu'il est *ici* ni qu'il est *là*, comme on ne saurait être en mesure d'isoler avec certitude l'instant de sa manifestation de celui de sa disparition. Un geste est difficilement déterminable par un point précis de l'espace ou du temps. Son existence éphémère et son apparence évanescence lui font excéder la matérialité attachée à l'objet. Cependant, tout en n'étant pas un objet, le geste demeure une chose sensible, car il est capable de véhiculer tantôt une sensation, tantôt une perception. Le corps humain est sa matrice ; le geste en dévoile les formes et en exploite le potentiel. Sans le corps et sa sensibilité, le geste n'existerait pas. Et c'est précisément par cette même relation que le geste semble pouvoir être objectivement déterminé, le corps étant déjà sa matière propre. Mais le geste ne se plie pas aux contraintes corporelles, il cherche plutôt à libérer le corps de ses propres automatismes. Voici la différence recherchée : le geste, tout en étant structurellement indivisible du corps humain, n'est pas lui-même strictement corporel. Il est matériel, tout en étant ni objectif ni

inerte.

Pour ce qui est de la seconde comparaison, l'analogie entre geste et image, on peut constater qu'elle constitue une méthode à part entière. C'est souvent la représentation visuelle du geste, et non pas sa présentation nue, qui est examinée dans les études sur l'art ^[11]. Ainsi, dans les analyses du mouvement dansé, le geste est souvent rapporté à l'image idéale qu'il entendrait figurer. Entendu en tant qu'image réelle ou image mentale, le geste subit souvent un processus d'iconicité qui ne lui est pas propre – et cela bien que son existence éphémère ne puisse coïncider avec le sens habituel d'*image* –, car cette dernière se veut une manière de fixer le mouvement pour l'arrêter temporellement dans le cadre visuel de la représentation. L'image nécessite une procédure de mise en visibilité volontairement choisie et explicitement adaptée. Elle se forme toujours à partir d'un point de vue qui aurait été sélectionné pour permettre la représentation. Quand cette conception est appliquée au geste, celui-ci est figé dans une perspective visuelle incapable de rendre compte de sa forme dynamique et fluide, formée par des moments de visibilité s'entrelaçant avec d'autres moments de disparition. Si, d'une part, le geste n'est pas un objet tout en demeurant une chose sensible, il peut, d'autre part, être perçu par un regard sans pour autant se réduire à une simple image. Tantôt il ne se présente pas directement comme le fait l'objet, tantôt il ne représente pas quelque chose d'autre comme le fait l'image.

Dès lors, que faut-il entendre par « geste », dans le contexte qui est le nôtre ? Y a-t-il un régime d'œuvres qui soit indépendant de la représentation visuelle (images) ou de la pure matérialité (objets) ? Essayons de prendre le problème de façon plus large. Rappelons, tout d'abord, des résultats scientifiques n'appartenant pas au

champ de la théorie de l'art. Différentes approches et études ont été consacrées à la question, tout particulièrement dans le champ *anthropologique* (Marcel Jousse^[12]), *ethnologique* (André Leroi-Gourhan^[13]), *sociologique* (Marcel Mauss^[14]) et *sémiotique* (Desmond Morris^[15], Adam Kendon^[16] et le précurseur Andrea de Jorio^[17]). Il est possible de saisir une analogie entre ces diverses études, fort différentes par ailleurs, en ce que *le geste y est considéré comme un moyen*. Jousse comprend le « geste humain » comme un « outil à démontrer les outils^[18] », ces derniers étant des « prolongements^[19] » des gestes ; pour Leroi-Gourhan, le geste est compris en relation à sa puissance « technique » et à sa capacité à initier le « langage^[20] ». Donnant la primauté au geste de la main, Leroi-Gourhan prend le geste comme une libération du corps permettant l'« évolution^[21] ». Enfin, pour ce qui concerne les lectures sémiotiques ou linguistiques du geste, l'instrumentalisation est claire : le geste *sert à communiquer*, que ce soit par une action volontaire ou de manière inconsciente. Ainsi, Desmond Morris écrit :

Un geste est un mouvement qui envoie un signal visuel à un observateur. Pour devenir geste, un acte doit être vu et communiquer une information. Et ce, soit parce que celui qui fait le geste décide délibérément d'envoyer un signal – comme lorsqu'il fait signe de la main – ou simplement accidentellement – comme quand il éternue. Le signe de la main est un geste *primaire*, parce qu'il n'a pas d'autre existence ou fonction. C'est un pur acte de communication. L'éternuement, au contraire, est un geste *secondaire* ou *accidentel*^[22].

En linguistique, la soumission du geste au message est totale^[23] : il

n'y a pas de véritable distinction terminologique entre *geste* et *signe*. L'instrumentalisation des gestes peut également être indiquée dans des approches moins explicitement techniques et/ou linguistiques, comme celle de Marcel Mauss, lequel, dans son célèbre *Essai sur le don*, comprend la gratuité du geste comme une obligation sociale qui finit par remplacer la chose par sa *valeur*. Le don n'est qu'« apparemment libre et gratuit » : en réalité, il est « contraint et intéressé ^[24] » ; il y a une obligation à rendre non pas l'objet donné, bien évidemment, mais sa valeur : « Ce qui, dans le cadeau reçu, échangé, oblige, c'est que la chose reçue n'est pas *inerte*. Même abandonnée par le donateur, elle est encore quelque chose de lui ^[25] . » L'obligation du geste du don réside donc dans la triple obligation : « donner, recevoir, rendre ^[26] ».

En résumant de manière volontairement succincte les méthodes et les résultats de ces analyses, je ne vise pas à en réduire l'importance, mais plutôt à expliciter un certain nombre de réserves concernant leur pertinence dans le cadre de la théorie esthétique. Par son identification à l'œuvre d'art, un geste ordinaire ne peut pas être réduit à sa valeur instrumentale. Une œuvre d'art n'est pas un simple moyen. Je prends le parti, dès le départ de la réflexion, de considérer les gestes comme suffisants en eux-mêmes et non pas comme des moyens de production ; c'est pour cette raison, par exemple, que je n'étudierai pas le geste du sculpteur travaillant le marbre ou du peintre manipulant le pinceau. L'art foisonne de gestes créateurs ayant comme résultat la production d'objets, mais l'on risque, en adoptant cette perspective, de réduire ces gestes productifs au résultat de leur production, de définir le processus (le geste proprement dit) dans l'ombre du produit (l'objet qui reste). Tels sont l'intérêt et la difficulté de cette démarche : l'*esthétique des gestes ordinaires* produit une tension entre l'œuvre et sa

production. Non seulement elle s'intéresse à des gestes qui ne sont pas nécessairement artistiques (bien que le geste de peindre ou de sculpter puisse faire partie du quotidien d'un certain nombre d'individus), mais encore elle établit une analogie entre le geste et l'œuvre, et elle le fait à l'intérieur d'une catégorie particulière de gestes, ceux qui sont ordinaires. Le processus de création de l'œuvre s'en trouve à la fois simplifié (n'importe qui pourrait le faire) et tendu vers l'immanence (le geste n'est pas le moyen de l'œuvre mais il s'identifie à elle). Cela servira à poser l'hypothèse d'une approche praxique et démocratique de l'art.

Les gestes comme la fin de l'art ?

Les gestes ordinaires sont le critère de référence du spectateur se plaignant : « Ceci n'est pas de l'art puisque moi aussi je pourrais le faire ! » Ce simple diagnostic suggère une vérité profonde selon laquelle l'art contemporain n'est plus de l'art et s'ouvre au monde de la vie ordinaire. Cela signifie aussi que le geste caractéristique de l'art contemporain n'est plus une finalité pure, comme le voudrait l'approche néokantienne, pas plus qu'un pur moyen, comme le voudrait Giorgio Agamben^[27]. La pureté ne fait plus office de critère d'évaluation, c'est plutôt l'impropre de l'art qui en indique la force. L'ambiguïté de l'art contemporain est d'avoir destitué les valeurs classiques, non pas pour embrasser tout bêtement les canons de l'ordinaire, mais pour faire *comme* s'il le faisait, en accomplissant par là l'opération caractéristique de l'art : faire semblant.

Fausse semblance et artifice vont de pair. Ce que l'art révèle est le caractère artificiel de la vie, mais il le fait sous le voile de

l'authenticité. L'hypothèse que les pratiques contemporaines mènent à défendre hérite à la fois de la nécessité de l'ordinaire et de la liberté de l'art ; elle en propose la coexistence : *un geste ordinaire est esthétique quand il est moyen et fin à la fois*. Il s'agit donc de libérer le geste de sa fonction instrumentale – fonction visant à produire un objet ou à remplacer un mot, par exemple – pour, en même temps, y adjoindre l'émancipation propre au régime esthétique. Le problème, contradictoire seulement en apparence, consiste dans le fait de soutenir l'idée de cette finalité interne *sans* dissocier le geste de sa finalité concrète, le geste ordinaire cherchant tout de même à atteindre un but pratique. Le geste maintient son but pratique auquel s'ajoute, sans effet de substitution, sa finalité pure. Le geste est fait pour son résultat concret *et* pour sa forme ^[28]. Se plaçant dans le domaine du faire et non pas du signifier, les gestes se prêtent au jeu de la confusion et du brouillage entre l'instrumentalité et la finalité où toute séparation entre moyen et fin devient caduque. Un urinoir peut cesser de fonctionner comme urinoir (encore que cela reste discutable, comme l'a démontré Pierre Pinoncelli dans le cas du *ready-made* duchampien *Fontaine*), mais boire un verre d'eau ne cesse pas de fonctionner en tant que geste apaisant la soif.

Dans le cas des gestes ordinaires, la fonction est indissociable de la forme. C'est précisément sur cette dualité que jouent les pratiques artistiques contemporaines. On n'est plus à l'époque de *l'art pour l'art*, comme on n'est plus à l'époque de l'art comme *médium*. Certes, le décalage temporel affecte l'art comme tout autre événement historique et pose le problème classique de la relation entre *diachronie* et *synchronie* (on ne pense pas de la même façon un événement pendant qu'on le vit et quand on le regarde rétrospectivement). Ainsi, plutôt que de se restreindre à des critères

de démarcation temporelle, l'art contemporain semble en réalité définir une tendance, une sorte de disposition intrinsèque à son propre dépassement, disposition héritée de l'idée d'avant-garde, que le terme « art contemporain » est venu remplacer. Prenant le relais de l'époque moderne, l'art contemporain vise à en dépasser certains critères : la dépersonnalisation de l'artiste, l'implication du spectateur, la déformation des objets, le détachement du régime représentationnel des images, etc. En raison de ce dépassement critique, il est tout à fait logique que l'art contemporain puisse aussi être nommé « art postmoderne ».

Plus précisément – et c'est sur ce point que son indétermination peut recéler une instance critique –, l'art contemporain désigne, d'un côté, un ensemble d'objets et de pratiques qui ne ressemblent plus à de l'art. De l'autre côté, il apparaît aussi comme un ensemble de significations accessibles uniquement par des spécialistes et des théoriciens, les seuls qui semblent capables d'en comprendre le sens artistique. L'art « postmoderne » s'ouvre à la vie tout en devenant plus hermétique. Par ces deux aspects, *a priori* opposés (démocratisation et élitisme de l'art), on peut saisir toute l'ambiguïté de cette terminologie : si un certain savoir théorique et un certain recul historique sont nécessaires pour comprendre les trajectoires de l'art récent, ce n'est pas pour pouvoir définir ce que l'art *est* mais plutôt ce qu'il n'est *plus*, à savoir une technique de production et de création absolument différente des activités ordinaires de la vie.

Cette indiscernabilité pourrait être à l'origine – c'est une hypothèse – de l'*interdisciplinarité* qui caractérise l'ainsi nommé art contemporain. Désormais, il n'est plus besoin d'être peintre, plasticien, danseur ou sculpteur pour être reconnu comme artiste. Certes, il reste que la plupart des praticiens ont souvent reçu une

formation artistique, mais les techniques sont désormais devenues *hybrides*, et l'interdisciplinarité semble même fonctionner comme une nouvelle discipline. Depuis la technique des *collages* et des *assemblages* jusqu'aux formes récentes des *installations* et des *performances*, l'art contemporain ne semble tenir qu'au dépassement des démarcations entre les techniques. Dick Higgins nomme cette opération « *intermedia* ^[29] » afin de souligner les traversées allant d'un médium artistique à un autre ; Arthur Danto parle, lui, d'un « *no man's land* ^[30] » de l'art, d'un territoire où aucune règle ne peut plus être respectée ; et Thierry de Duve défend la règle du « n'importe quoi ^[31] ».

Ce dérèglement est particulièrement remarqué pour l'art indiscipliné de la performance, qu'Arthur Danto associe à « l'art de la *perturbation* ^[32] ». En choisissant ce terme, le philosophe américain désigne des pratiques artistiques qui se sont « développées tels des bidonvilles à la périphérie de ce qui était habituellement considéré comme les limites de l'art ^[33] ». Pour Danto, la « performance » occupe une place privilégiée à l'intérieur de ce type de pratiques, « puisqu'elle est à cheval sur la peinture et le théâtre ^[34] ». Le désir qui est au principe de ces pratiques visant à dépasser les limites de l'art – désir qui est le signe d'une démarche artistique, du moins depuis l'avant-garde – est ici compris comme une manière de connoter simplement du « désordre ^[35] ». Or, considérer les échanges et les rapports entre l'art et la vie en termes de *perturbation* – comme le fait Danto – ne signifie pas seulement considérer l'art comme un domaine supérieur qui serait bousculé et dérégulé par des entités inférieures, mais aussi soumettre l'art au régime de l'interprétation et de l'image. Cela se comprend aisément si l'on souligne les raisons pour lesquelles Danto choisit ce terme. Celui-ci aurait, d'une part, une valeur négative (selon lui, « les arts

regroupés sous ce nom comportent une certaine menace, voire promettent un certain danger ») et, d'autre part, il ferait « allusion à sa rime naturelle » avec le terme *masturbation* :

Ce terme [*perturbation*] est bien sûr censé faire allusion à sa rime naturelle en français, puisque la masturbation est une activité à cheval sur une frontière similaire, en ce que certaines *images* et imaginations y sont suivies d'effets externes – de simples images chargées érotiquement culminent dans des orgasmes *réels* et mènent à une réduction de tension effective. En un sens, c'est là le modèle de ce que l'art de la perturbation cherche à accomplir, à savoir produire un spasme existentiel par une intervention des images dans la vie ^[36].

On voit ici clairement ce qui échappe à Danto : ce qu'il appelle les « arts de la perturbation » ne sont pas – comme la masturbation d'ailleurs – des pratiques purement imagées ou imaginaires, mais des activités proprement gestuelles, des activités où le corps est impliqué avec son organicité et sa puissance physique. Les changements *réels* produits par ces pratiques, comme les orgasmes auxquels Danto les compare, ne sont pas le résultat de la simple création d'images, mais l'aboutissement d'une implication corporelle qui est, elle aussi, réelle, voire simplement due à des réactions mécaniques du corps.

Soumettre les arts de la perturbation (ou de la performance) au régime de l'image signifie ne les voir qu'à travers le prisme du système des beaux-arts en rétablissant donc cette même distance interprétative que ces pratiques visent précisément à dépasser. Il est vrai que, d'un point de vue *épistémologique*, de nombreuses pratiques « artistiques » ne ressemblent plus à de l'art. Mais cela

n'est vrai que du point de vue de l'art, cela n'est vrai que si l'on prend cette ouverture de manière négative, à savoir comme une attaque à l'ordre établi. On peut dire aussi que l'art ressemble davantage à la vie et réciproquement que la vie ressemble à l'art. Oublions ce que l'art n'est plus, et regardons ce qu'il est maintenant.

Le régime de l'indiscernabilité

L'hypothèse d'une *esthétique de la vie ordinaire* établit un rapport d'analogie entre l'art et la vie, car détecter une continuité de nature entre des actions effectuées dans des lieux différents (mordre une pomme sur scène ou le faire dans la rue) signifie non pas simplement que l'on considère ces gestes comme indiscernables, mais aussi que l'on fusionne leurs domaines d'existence. Cela signifie, en reprenant les termes d'Allan Kaprow, « *con-fondre* l'art et la vie ^[37] ». Mais soyons attentifs : indiquer une confusion est bien différent de produire une identité ; brouiller les limites, estomper les différences ne permet pas de parler d'une réelle « identité », ou d'une « identification », mais uniquement d'« indiscernabilité ». Contre l'identité, l'idée d'indiscernabilité permet de concevoir une *con-fusion* et non pas une fusion totale, un brouillage entre deux choses et non pas l'annulation réciproque de leurs différences. L'hypothèse de l'indiscernabilité permet de marquer une différence, bien que minime, entre un geste esthétique et un geste tout simplement ordinaire.

Une chose paraît claire : l'identification entre l'art et la vie est un danger à la fois pour l'art et pour la vie. Car en cherchant à identifier ces termes, l'on finit souvent par banaliser le premier ou par esthétiser la seconde. Ou encore on cherche, comme le fait la

théorie contextualiste, à les séparer à tout prix. C'est, tout logiquement, le maintien d'une différence dans l'indiscernabilité qui permet d'éviter les risques du contextualisme. La raison en est simple : c'est seulement lorsque deux choses sont identiques qu'on a recours à des circonstances externes afin de les différencier. L'hypothèse contextualiste ne fonctionne qu'à la condition d'identifier préalablement (bien que souvent implicitement) les deux termes de la comparaison. La thèse contextualiste est foncièrement fondée sur un régime d'identification : le contexte est opérant uniquement quand les objets à juger transmigrent parfaitement d'un domaine à l'autre.

En écartant à la fois l'hypothèse du rapport d'identité et celle de la différenciation par le contexte (hypothèses qui sont liées, comme on vient de le voir), il faut clarifier l'hypothèse d'un *rapport d'indiscernabilité*. L'esthétique analytique a traité ce problème à l'égard des objets, en comprenant l'indiscernabilité comme une différence perceptuelle, et souvent visuelle. La limite de cette approche est, encore une fois, qu'elle fait reposer la valeur de l'œuvre sur l'interprétation subjective, ce qui ramène au pouvoir symbolique du contexte institutionnel. Il faudrait donc étudier la possibilité d'une indiscernabilité *interne* à l'œuvre. Si l'on admet qu'entre mordre une pomme sur scène et mordre une pomme dans la rue il n'y a pas de différence essentielle, on accepte alors qu'un geste considéré comme artistique puisse avoir les mêmes *qualités* qu'un geste ordinaire. Mais, comme l'enseigne Leibniz, l'identité entre ces deux gestes, quoique large, n'est jamais absolue ; il serait absurde de dire que le premier et le deuxième geste sont exactement les *mêmes* : comme dans le cas des objets, deux gestes sont nécessairement différents du point de vue numérique.

Il s'agit là du célèbre « principe d'identité des indiscernables » de

Leibniz qui énonce que si x et y ont en commun toutes les propriétés, ils sont alors identiques. C'est précisément ce qui semble se passer dans le cas de nos deux gestes : parce qu'ils partagent les mêmes propriétés (composition de mouvements, position corporelle, attitude insouciant), ils semblent identiques. Cependant, cette identité stricte est impossible, car si deux choses avaient en commun *toutes* les propriétés, alors elles seraient la *même* chose. Le principe des indiscernables établit ainsi qu'« il n'y a jamais en nature deux Êtres qui soient parfaitement l'un comme l'autre et où il ne soit possible de trouver une *différence interne*, ou fondée sur une dénomination intrinsèque ^[38] ». Autrement dit, affirmer que deux gestes (peu importe maintenant si l'un des deux est accompli sur scène ou s'ils sont effectués tous les deux dans la rue) sont totalement identiques est une absurdité, car ils ne partagent pas *toutes* leurs propriétés ; leur identité est donc uniquement relative.

Dès lors, que signifierait établir une différence « interne », « numérique » ou « relative » entre deux gestes ? Faudrait-il avoir recours à la reproduction en série et donc chercher à établir une différence numérique ? Les techniques corporelles et chorégraphiques, comme le ballet classique par exemple, visent finalement cet objectif utopique : démultiplier un même geste dans un seul corps dansant, un corps composé d'une série de ballerines morphologiquement et techniquement identiques, ou presque. Certes, « presque » ; car un geste n'est jamais dissociable de la personne qui l'accomplit, et si les individus humains sont tous différents, il doit y avoir une différence kinesthésique, perceptuelle et corporelle qui permette de distinguer un geste d'un autre. Que dire alors de la répétition – par laquelle une même personne refait le même geste ? Cela permettrait peut-être d'isoler une série de

gestes qui ne diffèrent que d'un point de vue numérique. La question est complexe, mais on aurait tendance à affirmer que, ne serait-ce que par le seul écoulement du temps, le geste n'est jamais exactement le même. Sur ce point réside toute la différence entre l'identité et l'indiscernabilité. La première annule toute dissemblance, la seconde prend comme point de départ une différence numérique, une « petite différence », pour utiliser la formule de Leibniz. Au fond, c'est parce que cette petite différence existe qu'on relève les résonances entre deux éléments.

On le rappelle, notre question n'est pas tant celle qui interroge la *différence* entre l'art et la vie que celle qui cherche à comprendre leur *ressemblance*. Que les deux questions se fassent écho, c'est une évidence car la question du « type » de différence (qualitative, ontologique, interprétative, expérientielle, etc.) est indissociable de la question du « type » de ressemblance (mimétique, représentationnelle, perceptuelle, méthodologique, etc.). Si l'on admet qu'entre mordre une pomme sur scène et mordre une pomme dans la rue il n'y a qu'une différence numérique, on accepte alors qu'un geste considéré comme artistique puisse avoir les mêmes qualités qu'un geste ordinaire. Mais à quelles conditions peut-on dire que le geste de mordre une pomme sur scène est indiscernable du même geste accompli dans la rue ? Une condition tout d'abord : la *modalité d'apparence*. Que ce soit au niveau corporel (la manière de bouger) ou scénographique (le décor, les vêtements), les gestes doivent pouvoir se confondre, ils doivent *sembler* identiques. La manière dont le geste est accompli est fondamentale pour en déterminer la nature. En excluant le contexte, le rapport d'indiscernabilité s'appuie donc sur l'attitude, le comportement, la façon. Bien entendu, nous le verrons plus en détail, cette modalité d'apparence n'est pas à entendre uniquement

dans les limites strictes de la visibilité, mais doit pouvoir s'élargir aux différentes strates de l'expérience et de la perception. Dans le cas des gestes, la vision et le vécu sont foncièrement liés.

Ainsi, dans l'exemple donné, le rapport d'indiscernabilité cesserait d'exister si l'un des deux gestes était exécuté selon une série de mouvements dissemblables, si, par exemple, une des deux personnes ne mordait la pomme qu'au moment de son départ (de la scène ou de la rue). De même, si l'une des deux personnes mordait la pomme en dansant ou en criant, elle ne le ferait pas de manière ordinaire, et l'indiscernabilité ne tiendrait plus. Pour que le geste sur scène apparaisse aussi ordinaire que celui qui est effectué dans la rue, il doit s'accomplir par un oubli de la scène. La personne exécutant le geste doit faire comme si le public n'était pas présent, elle ne doit donc aucunement adresser son geste à un quelconque regard extérieur, faute de quoi elle accomplirait un geste différent de celui de la personne dans la rue. Le rapport d'indiscernabilité ne peut s'établir qu'une fois toutes ces conditions satisfaites : même composition de mouvements, même position du corps, même attitude, même insouciance du regard extérieur.

Or cette modalité d'apparence semble contredire la nature ordinaire des gestes dans la mesure où elle est hautement *théâtrale*. Dans n'importe quelle mise en scène *réaliste*, pour que le geste apparaisse ordinaire, l'on suppose l'effacement de la mise en scène ainsi qu'une totale insouciance du regard d'autrui. Diderot déterminait déjà le paradoxe de la théâtralité par cet effacement de la scène et qualifiait de « mauvais goût [...] le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre ^[39] », tandis que la « bonne » théâtralité consisterait dans l'absence de prise en compte du spectateur. Cela revient à dire que la mise en scène artistique vise à ôter le pouvoir du contexte physique, pour faire comme si l'on n'était *pas* au

théâtre. Cet effacement scénique vaut aussi pour des cas « limites » comme le chœur grec dans la mesure où ce dernier ne participe pas à l'action, mais uniquement à son récit. Sur une scène de théâtre, le geste est fait *pour* être regardé, alors que dans la rue un même geste peut éventuellement être vu, mais existe en dehors de tout regard extérieur : on peut dire que sur scène on ne mord pas une pomme pour la mordre ou pour la manger, mais pour que l'on nous regarde. La motivation du geste est discriminante.

Mais comment identifier une telle motivation ? L'intention de l'acteur peut être double, puisqu'on peut parfaitement mordre une pomme pour la manger *et* pour être regardé – ce qui peut d'ailleurs avoir lieu en dehors des frontières strictes du théâtre – ; à une terrasse de café, on est bien conscient de la possibilité d'un regard extérieur et on peut parfaitement intégrer le dispositif théâtral réaliste, la vie imitant l'art... ou faudrait-il affirmer le contraire ? N'est-ce pas plutôt le théâtre qui imite le réel, non pas dans ce qu'il présente de naturel, mais plutôt dans l'escamotage de son propre artifice ? Car dans la vie aussi, tout particulièrement dans l'espace public, l'on agit *comme si* l'on n'était pas observé, alors qu'on a conscience de la possibilité même du regard, une possibilité qui devient réelle lorsqu'un accident se produit ou qu'une faute est commise. La petite différence que l'on trouve entre un geste supposé ordinaire et un geste reconnu comme artistique ne surgit donc pas directement de l'intention de l'agent, mais plutôt de *l'interprétation de l'intention* de l'agent, le spectateur se disant en effet que l'agent n'est pas en train d'accomplir un geste ordinaire pour lui-même, mais de faire *autre chose*. L'introduction de l'ordinaire dans le monde de l'art destitue le caractère autotélique de ce dernier, car un geste ordinaire apporte inexorablement avec lui la finalité pratique qui l'accompagne dans la vie courante.

C'est sur ce glissement de sens entre l'intention présumée et la perception effective du geste qu'insiste l'esthétique analytique : le contexte me faisant induire autre chose que ce que je vois, la *modalité du vécu* change. Mais si cette prémisse est véridique, l'erreur de l'esthétique analytique est de comprendre cette interprétation comme une faculté toute-puissante pouvant changer les qualités des entités qu'elle juge, ou, pour le dire autrement, d'abstraire l'ordinaire de ses fins pratiques afin de le libérer et de le transformer en une entité sans fonctions, bref, en une instance autotélique. En réalité, si le vécu change, ce n'est pas pour produire une différence entre ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas, mais plutôt pour démontrer le caractère préalablement artificiel de ce qu'on suppose n'être pas de l'art, à savoir l'expérience ordinaire.

Mais restons encore un moment sur les conditions nécessaires au rapport d'indiscernabilité. Il paraît clair que si deux gestes ne peuvent être indiscernables qu'à condition de partager le même domaine d'existence, alors il doit y avoir un domaine conjoint entre le théâtre et l'espace public, entre l'art et la vie. Ce domaine permettrait d'assimiler deux mondes conventionnellement considérés comme antithétiques. Je propose de comprendre ce domaine hypothétique en tant que champ d'expérience « esthétique », ce dernier terme étant pris au sens large de champ des sentiments et des expériences vécues (*aisthêsis*) et non pas en tant que science du beau et des études artistiques. On comprend donc que pour qu'une indiscernabilité entre l'art et la vie puisse être comprise, *il est nécessaire de distinguer l'esthétique du champ de l'art*. Une esthétique des gestes ordinaires ne peut être postulée que comme une esthétique anti-artistique, mieux comme une esthétique *an-artistique*. L'idée d'anti-art faisant de l'expérience ordinaire un simple reflet négatif de l'art, une instance irrémédiablement en

conflit avec ce dernier, il est préférable, à la suite de Duchamp, d'utiliser le terme *an-art*, lequel suggère une suspension et non pas une annulation de l'art.

Cela signifie donc que la présupposée « confusion » entre l'art et la vie ne se fait qu'au moyen d'un troisième terme : l'esthétique. La fonction de l'esthétique est centrale dans la mesure où elle incarne un champ d'expérience qui peut indifféremment surgir à partir d'un contexte reconnu comme artistique ou d'un autre reconnu comme ordinaire. L'esthétique fonde finalement un rapport d'indiscernabilité entre le monde de l'art et le monde de la vie. Schématiquement : le geste ordinaire est artificiel bien qu'il apparaisse naturel, alors que le geste artistique est artificiel et se réclame comme tel. Entre les deux, surgit un domaine d'expérience qui sert à montrer l'artificialité du premier par le biais du second, ce domaine est celui de l'esthétique. Un geste ordinaire ne « devient » donc pas artistique, mais tout se passe comme si on dévoilait son artificialité intrinsèque tout en reconnaissant ce processus de dévoilement comme étant de l'art. Le geste artistique change la perception, et non pas la nature, de l'ordinaire. Un geste ordinaire peut donc recevoir le baptême de l'art sans que ce baptême soit à l'origine de ses qualités. Ainsi, l'expérience esthétique permet un rapport de continuité entre l'art et la vie.

Si l'hypothèse d'une *continuité* entre l'art et la vie ordinaire n'est pas nouvelle – il suffit de penser à l'idée d'*art comme expérience* ^[40] chez John Dewey –, la spécificité du régime d'indiscernabilité consiste à soumettre l'esthétique aux règles de la vie, et donc à accepter aussi certaines qualités habituellement considérées comme non esthétiques : l'ennui de la répétition, l'indifférence subjective, l'indécidabilité du goût. Face au risque de la dévalorisation négative, l'esthétique des gestes ordinaires se fonde

sur la possibilité de la *suspension* du conflit entre l'art et la vie et sur la *soustraction* du pouvoir conventionnel de l'art. Et cela non pas pour ériger la vie contre l'art, mais plutôt pour établir entre les deux une analogie profonde. Le processus esthétique aurait ainsi la capacité de dévoiler les qualités esthétiques déjà à l'œuvre dans l'ordinaire, qualités qui passent souvent inaperçues dans l'expérience courante.

Ordinaire ou quotidien ?

Puisque l'esthétique sert à conjuguer l'art et la vie, il faut clarifier le statut de cette dernière. Prise à la lettre, l'idée de « vie ordinaire » peut signifier tout et rien à la fois, elle peut rendre compte de pratiquement tous les facteurs de l'existence humaine : facteurs biologiques, économiques, relationnels, culturels, sociaux, etc. Il y a une indétermination fondamentale dans l'idée même de vie. Pour essayer de limiter cette indétermination, j'entendrai *vie ordinaire* par distinction de l'idée plus spécifique de *vie quotidienne*. Certes, les analogies ne manquent pas. Comme pour l'ordinaire, on peut remarquer la *résistance* opérée par le quotidien vis-à-vis de toute tentative de classification conceptuelle ou de mise en forme. C'est dire qu'on commet une erreur lorsque l'on considère le quotidien comme un domaine d'existence immédiate et d'appréhension facile. Maurice Blanchot l'avait bien résumé dans une formule restée célèbre : « Le quotidien : ce qu'il y a de plus difficile à découvrir ^[41]. »

Un fil historique peut être tracé à l'égard d'une *pensée du quotidien*. Si Blanchot s'était directement inspiré d'Henri Lefebvre – et tout particulièrement du second volume de la *Critique de la mise en*

scène quotidienne ^[42] –, d'autres auteurs ont insisté à sa suite sur ce thème : Michel de Certeau s'est intéressé aux procédures sociales de consommation et de production ^[43] ; Georges Perec a découvert dans l'observation du quotidien une source inépuisable pour l'écriture ^[44]. Plus récemment, deux ouvrages viennent résumer admirablement les résultats antérieurs et les ouvrir à de nouvelles pistes de recherche, que ce soit en littérature (Michael Sheringham ^[45]) ou en philosophie (Bruce Bégout ^[46]). L'intérêt de cette dernière entreprise tient à ce que l'idée de « découvrir » le quotidien y est essentiellement différente de la *découverte ontologique* que le pouvoir interprétatif serait en mesure d'opérer à l'égard du banal, comme chez Arthur Danto par exemple. La découverte, telle que l'entend Bruce Bégout, est plutôt le résultat d'un désenchantement, d'une conversion du regard selon laquelle le quotidien ne peut plus être compris comme un espace d'évidence et de clarté, mais au contraire comme ce sur quoi une nappe de recouvrement a été mise, non pas par les actions pratiques de la vie courante, mais bel et bien par la pensée philosophique qui réduit l'approche du quotidien à un rabaissement de l'intellect. De fait, l'expérience du monde quotidien n'est donc pas de l'ordre de la pureté et de l'immédiateté des données, mais plutôt de l'expérience brute, et donc déjà couverte de sens, de signifiants, d'habitudes culturelles et d'instances affectives.

Pour le parallèle qui nous concerne, il est possible d'entrevoir dans ces différents travaux une logique commune qui tient dans l'idée que le trait spécifique du quotidien est l'indétermination. C'est cette paradoxale *spécificité indéterminée* que je maintiendrai pour la compréhension de l'ordinaire. L'indétermination n'est pas une dimension où chaque élément, identique à un autre, est irrémédiablement voué à la méprise ; elle est au contraire un

champ d'existence « en perpétuel devenir^[47] ». En commentant ces termes de Blanchot, Michael Sheringham explique :

Plutôt que d'être un niveau d'expérience simplement amorphe, la résistance du quotidien face à la forme indique la possibilité d'un futur différent. Loin d'être dominé par l'uniformité [*sameness*], le quotidien est une arène de différences infinies^[48].

L'indétermination incite à opérer une conversion du regard et une prise de conscience afin non pas de démêler le confus en le rendant évident, mais plutôt de rendre évidente cette même confusion. Bruce Bégout exprime également cette idée : « Le monde quotidien ne va pas de soi, mais il est seulement *tenu pour* aller de soi^[49]. » Le concept de quotidien relèverait en effet d'un certain *conventionnalisme*. Wittgenstein avait aussi souligné ce conventionnalisme par le mot *selbstverständlich* (on fait *comme si* les choses allaient de soi^[50]) et Stanley Cavell y insistera à son tour en affirmant que « ce qui va de soi ne va jamais de soi^[51] ».

Or, le problème est que, face à l'indétermination du quotidien, l'idée d'ordinaire paraît bien plus rigide. Bruce Bégout, Pierre Macherey et Guillaume Le Blanc l'expriment clairement :

D'un point de vue phénoménologique, nous préférons employer le terme de *quotidien* pour qualifier le monde de la vie. Parler d'*ordinaire* implique en effet déjà une prise de position *axiologique* qui dépasse la simple description du mode de donation du quotidien lui-même^[52].

Le *quotidien*, ce n'est pas exactement la même chose que l'*ordinaire*, c'est-à-dire un ensemble *systématique* de pratiques soumises à des *régularités figées* : le quotidien est en effet

exposé en permanence au risque de l'*irrégularité*, qui, sans transition, le fait basculer dans l'*extraordinaire* ^[53].

La vie ordinaire peut être définie comme le jeu des *normes* dans le commun des existences ^[54].

On pourrait en effet indiquer, dans l'ordinaire, une modalité formelle très organisée, une manière de procéder moins personnelle ou moins libre que celle qui anime la vie et l'expérience quotidienne. L'étymologie viendrait soutenir cette idée : *ordinarius* signifie en latin « juge », celui qui fait preuve de discernement et qui applique l'ordre. En outre, à la différence du *quotidien*, le terme *ordinaire* fait aussi référence à l'état du sujet et indique une personne habituellement habilitée à exercer une fonction ; on dit ainsi d'un médecin, d'un maître d'hôtel, d'un professeur qu'ils sont « ordinaires ». Plus généralement, l'ordinaire, en s'écartant, cette fois-ci, du domaine subjectif, se sépare aussi du monde de l'intime et de la ritualisation. Il perd le résidu du religieux que le quotidien maintient au contraire. En effet, c'est aussi vers une certaine *démocratisation* du quotidien que s'érige le concept de l'ordinaire, du moins tel qu'il est développé par un de ses plus grands défenseurs, le philosophe américain Stanley Cavell qui, dans la filiation de Wittgenstein, a pu faire de l'ordinaire un véritable objet philosophique. Cavell découvre dans l'ordinaire, ou mieux y « recouvre » ^[55], une dimension peu habituelle, voire inquiétante, joliment résumée par une expression qu'il fait résonner avec celle de Freud : « l'étrangeté de l'ordinaire » (*the uncanniness of the ordinary* ^[56]). L'hypothèse de Cavell consiste à montrer l'ordinaire par une conversion « sceptique » du regard, le doute venant ici jouer le même rôle que l'étonnement philosophique. Cette

conversion – qui est féconde dans la mesure où elle prend l'ordinaire comme une dimension non évidente – intervient chez Cavell afin de contredire la présupposition d'une certaine *infériorité* dans l'ordinaire.

Le monde de tous les jours est [...] sujet à se concevoir lui-même comme limité, comme impliquant un monde ailleurs, comme au-delà d'une ligne, un monde au regard duquel il est lui-même *quelque chose de moins*, en profondeur ou en intimité d'existence ; un ailleurs, ou un autrement que, pour le meilleur et pour le pire, ses habitants sont conduits à habiter ^[57].

Pourtant, en cherchant à dépasser cette infériorité par le biais de l'« étrangeté », Cavell quitte l'expérience ordinaire proprement dite et y rattache toute une série de formes narratives et de procédures de personnification – comme dans ses analyses sur le cinéma et sur la place de la figure de l'acteur ^[58]. L'art – le cinéma en l'occurrence – ne peut être conçu que comme une « amélioration de la vie », comme un processus d'éducation fondé sur l'observation de nos expériences par leur théâtralisation. En outre, cette mise à distance narrative va de pair avec une primauté du langage (ou de la voix) sur le corps (ou sur le geste) – ce qui la rend peu pertinente dans le contexte qui est le nôtre.

On vient de le voir, nombre d'argumentations incitent à préférer le quotidien à l'ordinaire. Toutefois, je m'en tiendrai à l'idée d'ordinaire pour deux raisons majeures. La première raison est ancrée dans une différence au niveau de la modalité d'existence temporelle. L'ordinaire reste foncièrement indéterminé à l'égard de la *temporalité* selon laquelle les gestes se déroulent. Si le quotidien se répète automatiquement (tous les jours), l'ordinaire relève

davantage de la simple possibilité de la répétition (on pourrait le faire un jour). Balayer le sol est une activité ordinaire, bien qu'elle ne soit pas nécessairement quotidienne. Le quotidien appartient au présent, l'ordinaire se projette dans le conditionnel. Cela nous conduit à la seconde raison qui nous incite à préférer le concept d'ordinaire à celui de quotidien : elle tient au statut de la *subjectivité*. Si le quotidien est subjectif et individuel, l'ordinaire est intersubjectif et pluriel ; le quotidien d'un acrobate ou d'un pilote d'avion ne saurait se dire « ordinaire ». Si le quotidien est *ad personam*, l'ordinaire est impersonnel.

En un sens, l'ordinaire englobe plusieurs quotidiens : il est une *modalité* de vivre, alors que le quotidien réunit les multiples *applications* singulières de cette modalité générale. Si le quotidien est privé et intime, l'ordinaire est collectif et social. Si le quotidien est ce que chacun fait, l'ordinaire est ce qui pourrait être fait par n'importe qui. Le quotidien est dans l'effectif, l'ordinaire dans le potentiel. On peut affirmer que si le quotidien fait appel à une individualité et à une temporalité bien précises (ce que je fais tous les jours), l'ordinaire, lui, est moins déterminé : il évoque une communauté plus large et des capacités potentielles (ce que je pourrais/nous pourrions faire à n'importe quel moment). Si le quotidien consiste en une série d'activités personnelles journalières et reste donc de l'ordre du *réel*, l'ordinaire, quant à lui, n'est pas toujours une exécution, mais bien souvent une *potentialité* d'exécution. L'ordinaire ajoute au réel une dimension de *possible*.

Ainsi – et ce point est crucial – l'ordinaire, à la différence du quotidien, oppose fermement une résistance à l'*extra-ordinaire*. Mon quotidien peut devenir extraordinaire une fois que j'en *extrais* un certain nombre de qualités (rituelles, intimes, poétiques, imaginaires, etc.). L'ordinaire au contraire – du moment qu'il est

intrinsèquement commun et collectif – ne garde que les qualités minimales de l'expérience : il ne se « colore » pas de toute une série de nuances personnelles et singulières, et, s'il le fait, c'est en tant qu'attitude ou manière de faire. Chaque individu peut avoir une manière spécifique d'accomplir un geste – manière qui détermine son quotidien –, mais ce geste demeure néanmoins le même pour tout le monde. Le contenu reste ordinaire, alors que la forme peut changer. Contrairement au quotidien, l'ordinaire aspire à l'*universel*, et ne peut le faire qu'en maintenant sa nature ordinaire, quitte à ne jamais devenir stupéfiant. L'universalité de l'ordinaire se mêle à sa neutralité.

C'est parce que l'ordinaire demeure plus *neutre* que le quotidien qu'il pose un véritable défi à notre idée de l'art et de l'esthétique, ces derniers étant entendus comme les lieux privilégiés du plaisir et de la beauté. Une esthétique du neutre est cependant possible une fois qu'on rappelle que la nature monochrome, monotone, voire insipide, de l'ordinaire ne saurait nullement en effacer le potentiel et la valeur ; au contraire, dans la mesure où il est dissociable d'un parcours personnel, l'ordinaire dévoile sa *potentialité* et son *ouverture* à l'espace communautaire. Entendu ainsi, il se rapproche tantôt de ce que Pierre Bourdieu appelle l'*habitus*, à savoir le principe générateur de nos modalités de vie^[59], tantôt de ce que John Dewey nomme *ordinary*, dimension potentiellement collective et ainsi différenciée de l'*every-day*^[60]. L'indétermination de l'ordinaire est donc plus fondamentale que celle du quotidien. Si ce dernier relève souvent de l'intimité et de la singularité – et peut donc être déterminé par la personne qui l'accomplit – l'ordinaire est foncièrement impersonnel et universel. Son indétermination s'amplifie par le biais de sa tendance à la potentialité. Ce caractère potentiel renforce l'idée d'indétermination de l'ordinaire, sans pour

autant le réduire à une simple projection imaginaire : l'ordinaire est avant tout *vie* et *expérience*. Sa différence avec le quotidien est utile dans la mesure où elle confère à la vie un caractère collectif et *multiple*. C'est donc aussi pour cette raison que je préfère parler de *gestes ordinaires* au pluriel, car l'idée d'ordinaire décèle déjà l'intersubjectivité et la démultiplication des formes et des attitudes. Étant donné cette définition de l'ordinaire, voyons comment il peut nous aider dans la compréhension du régime esthétique de l'indiscernabilité.

Notes du chapitre

[1] ↑ Jerrold Levinson, « Le Contextualisme esthétique », in *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, textes réunis par Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, Paris : Vrin, 2005, p. 451. Je souligne.

[2] ↑ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992, p. 79-95 (*Ways of Worldmaking*, Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1977).

[3] ↑ Cette expression de George Dickie, elle-même empruntée à Arthur Danto, est désormais devenue habituelle pour définir l'ensemble du contexte institutionnel de l'art. C'est en ce sens que je l'utilise. (Voir George Dickie, « Defining Art II », *Contemporary Aesthetics*, éd. Matthew Lipman, Boston : Allyn & Bacon, 1973. Traduction française par Claude Hary-Schaeffer dans *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris : Le Seuil, coll. « Points », 1992, p. 9-32.)

[4] ↑ Voir Marcel Mauss, « Techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, précédé d'une introduction par Claude Lévi-Strauss, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1950.

[5] ↑ Allan Kaprow, « Un art qui ne peut pas être de l'art », *L'Art et la vie confondus*, trad. Jacques Donguy, Paris : Centre Pompidou, 1996, p. 260 (*The Blurring of Art and Life*, textes réunis par Jeff Kelley, Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1993). Allan Kaprow, artiste américain, est considéré comme l'inventeur des *happenings*. Parmi les très nombreux organisateurs de *happenings*, on rappelle, à côté de Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenburg, Robert Whitman et George Brecht.

[6] ↑ Anne Mœglin-Delcroix, « La documentation comme art », *Sur le livre d'artiste, articles et écrits de circonstance 1981-2005*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2006, p. 299. Souligné dans l'original. La citation de Judd a été publiée la première fois dans le catalogue *Primary Structures. Younger American and British Sculptors*, New York : The Jewish

Museum, 1966 : « *If someone says his work is art, it's art.* »

[7] ↑ Cf. Lorraine Sciarra, « Bruce Nauman », janvier 1972, manuscrit publié pour la première fois dans *Please Pay Attention Please : Bruce Nauman's Words*, écrits et entretiens, éd. Janet Kraynak, Cambridge (Massachusetts), Londres (Angleterre) : The MIT Press, 2003, p. 170. Lorraine Sciarra était à l'époque une étudiante du Pomona College à Clermont en Californie. « L.S. : *Why do you think that you do art – or consider your work as art ? B.N. : A lot of it has to do with a person just being trained as an artist. I continue to function sort of within the recognized art world, so whatever I am doing is art.* » « L.S. : Pourquoi pensez-vous que vous faites de l'art – ou pourquoi considérez-vous votre travail comme de l'art ? B.N. : En grande partie parce qu'il s'agit du travail de quelqu'un qui a été formé comme artiste. Je continue de fonctionner en un sens à l'intérieur du monde de l'art tel qu'il est reconnu, donc tout ce que je fais est de l'art. »

[8] ↑ Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris : Sens & Tonka, 1998.

[9] ↑ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, textes réunis par Michel Sanouillet, Paris : Flammarion, 1975, p. 49.

[10] ↑ Quelques références fondamentales sur la question, en ordre de parution : Ernst Hans Gombrich, « Ritualized Gesture and Expression in Art », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 1966, p. 393-401, repris dans *The Image and the Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres : Phaidon, 1994, p. 63 sq. (première publication de 1982) ; Margit Rowell, *La Peinture, le geste, l'action. Existentialisme en peinture*, Paris : Klincksieck, 1972 ; Jean Galard, *La Beauté du geste*, Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1984 ; *La Mise en scène du geste*, sous la direction de Jean-Marc Lachaud, textes de Jean-Marc Adolphe, Anne Cardeilhac, Matho Dumont, Bernard Lafargue, Yves Lorelle, Martine Maleval. Textes réunis à l'issue de la journée de réflexion organisée le 8 avril 1993 par CREA 3 (Service culturel de l'université Michel de Montaigne, Bordeaux III) et la DRAC Aquitaine, Bordeaux : Publications du Service culturel de l'université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 1994 ; André Chastel, *Le Geste dans l'art*, Paris : Liana Levi, PUF, 2001.

[11] ↑ Comme par exemple dans l'intéressant ouvrage d'André Chastel, *Le Geste dans l'art*, op. cit.

[12] ↑ Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, tome I ; *La Manducation de la parole*, tome II ; *Le Parlant, la parole et le souffle*, tome III, Paris : Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 1969. Rééd. 1974.

[13] ↑ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et langage*, vol. 1 ; *La Mémoire et les rythmes*, vol. 2, Paris : Albin Michel, 1964, p. 32.

[14] ↑ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, précédé d'une introduction par Claude Lévi-Strauss, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1950, rééd. 2001.

[15] ↑ Desmond Morris est connu pour ses multiples publications sur les gestes des animaux et des bébés, ainsi que pour deux ouvrages de vulgarisation : *Le Langage des gestes : un guide international*, trad. de l'anglais par Édith Ochs, Paris : Calmann-Lévy, 1997

(titre original : *Bodytalk*) ; *La Clé des gestes*, trad. par Yvonne Dubois et Yolande Mauvais, Paris : B. Grasset, 1977 (titre original : *Manwatching*). Voir aussi : Desmond Morris, Peter Collet, Peter Marsh and Marie O'Shaughnessy, *Gestures : Their Origins and Distribution*, Londres : Jonathan Cape, 1979.

[16] ↑ Adam Kendon, *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture : Selections from « Semiotica »*, éd. Thomas A. Sebeok, Jean Umiker-Sebeok et Adam Kendon, The Hague/Paris/New York : Mouton, 1981 ; *Gesture : Visible Action as Utterance*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

[17] ↑ Andrea de Jorio, *La Mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, préf. Giuseppe Cocchiara, première édition 1832 (titre français : *La Mimique des anciens observée dans les gestes napolitains*). J'ai utilisé la reproduction fac-similé de l'Association napolitaine pour les monuments et le paysage (*Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio*), Naples, 1964.

[18] ↑ *L'Anthropologie du geste, op. cit.*, p. 34.

[19] ↑ *Ibid.*, p. 50.

[20] ↑ Le premier tome du *Geste et la Parole* est intitulé *Technique et langage*.

[21] ↑ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. La Mémoire et les rythmes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 87.

[22] ↑ Desmond Morris, *La Clé des gestes, op. cit.*, p. 24.

[23] ↑ Desmond Morris n'est pas seul à soutenir cette idée. Voir par exemple le volume *Geste, cognition et communication*, éd. Jacques Cosnier, Jocelyne Vaysse, Pierre Feyereisen, Guy Barrier, Limoges : Université de Limoges, coll. « Nouveaux Actes sémiotiques », 1997, p. 13-14, où les gestes sont distingués en « communicatifs » et « extra-communicatifs ». Voir aussi les liens entre cette approche linguistique et la rhétorique ancienne dans *A Cultural History of Gesture, from Antiquity to the Present Day*, introd. Keith Thomas, éd. Jan Bremmer et Herman Roodenburg, Cambridge (USA) : Polity Press, 1991 (notamment le chapitre 1, « Walking, Standing and Sitting in the Ancient Greek Culture » (Jan Bremmer), et le chapitre 2, « Gestures and Conventions : the Gestures of Roman Actors and Orators » (Fritz Graf).

[24] ↑ Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in *Sociologie et anthropologie, op. cit.*, p. 147. Ce texte est un extrait de l'article paru dans l'*Année sociologique*, seconde série, 1923-1924, t. I.

[25] ↑ *Ibid.*, p. 159. Je souligne.

[26] ↑ *Ibid.*, p. 205.

[27] ↑ Voir par exemple le riche texte de Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris : Payot et Rivages, 1995 (*Mezzi senza fine*, Torino : Bollati Boringhieri, 1996).

[28] ↑ Sur cette dualité ontologique, je renvoie à trois ouvrages : Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Arles : Actes Sud, coll. « Le Génie du philosophe », 1995 ; Vilém Flusser, *Les Gestes*, texte établi par Marc Partouche avec une postface de Louis Bec, Paris :

D'Arts et HC, 1999 ; Jean Galard, *La Beauté du geste*, *op. cit.*

[29] ↑ Dick Higgins, « *Intermedia* », *The Something Else Newsletter*, vol. 1, n^o 1, February 1966. Repris in *Something Else Press*, New York/Barton/Cologne : Something Else Press, 1969, p. 11-29. Sur la notion d'*intermedia*, voir Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris : Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 45-46. L'auteure rappelle que Dick Higgins dit avoir emprunté la notion à Coleridge et la définit ainsi : « une création qui s'élabore dans la conjonction entre les media artistiques constitués autant que dans la combinaison entre media artistiques et non artistiques » (p. 45). Anne Mœglin-Delcroix met aussi en relation cette notion avec d'autres pratiques comme celles d'Annette Messager, de Jean Le Gac et de Jochen Gerz.

[30] ↑ Arthur Danto, « Art et perturbation », *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris : Le Seuil, 1993, p. 153 (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York : Columbia University Press, 1986).

[31] ↑ « Fais n'importe quoi » est le titre du chapitre conclusif de *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1989, p. 107-144.

[32] ↑ Arthur Danto, « Art et perturbation », *L'Assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.*, chap. 6, p. 152-171.

[33] ↑ *Ibid.*, p. 154.

[34] ↑ *Ibid.*, p. 152.

[35] ↑ *Ibid.*

[36] ↑ *Ibid.* La « rime naturelle » fonctionne en français comme en anglais où les termes en question (*perturbation* et *masturbation*) s'écrivent de la même manière.

[37] ↑ Le titre original de l'ouvrage de Kaprow est *The Blurring of Art and Life*, traduit par *L'Art et la vie confondus*. À la différence du terme français *confusion*, le mot anglais *blurring* évoque également les idées d'« estompage », de « brouillage », d'« effacement » et d'« indistinction ».

[38] ↑ Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie*, éd. annotée par Émile Boutroux, note terminale sur les principes de la Mécanique dans Descartes et Leibniz par Henri Poincaré, Paris : Delagrave, 1880, p. 145. Ensemble de quatre-vingt-dix textes écrits autour de 1714 et publiés posthumes, première édition française de 1840. Je souligne.

[39] ↑ Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. P. Vernière, Paris : Garnier, 1965, p. 792.

[40] ↑ John Dewey, *L'Art comme expérience*, introduction par Richard Shusterman, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, postface de Stewart Buettner, « John Dewey et les arts plastiques », Pau : Publ. de l'université de Pau ; Tours : Farrago, 2006 (*Art as Experience*, première édition de 1934, New York : Minton, Balch and Co. Deuxième édition dans *The Later Works, 1925-1953*, New York : Perigee Books, 1980, volume 10, 1934, éd. de Jo Ann Boydston et Harriet Furst Simon, avec une introd. d'Abraham Kaplan, reprise par Carbondale ; Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1989).

[41] ↑ Maurice Blanchot, « La Parole quotidienne », *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard,

1969, p. 355.

[42] † Henri Lefebvre, *Critique de la mise en scène quotidienne*, tome 2. *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris : L'Arche, 1961.

[43] † Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris : Union générale d'éditions, « 10/18 », 1980.

[44] † Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris : Christian Bourgois, 1982. Première édition de 1975 ; *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974.

[45] † Michael Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford (UK) et New York : Oxford University Press, 2006. Je tiens à souligner que la pensée de Michael Sheringham a nourri cette recherche non seulement par cet ouvrage, mais encore par un séminaire de quatre leçons donné au Collège de France en mars 2007 et intitulé *Poétique du quotidien : la rue, la journée, l'archive*, dans le cadre du cours *Étude de la création littéraire en langue anglaise* du prof. Michael Edwards.

[46] † Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris : Allia, 2005.

[47] † Maurice Blanchot, « La Parole quotidienne », *op. cit.*, p. 363.

[48] † Michael Sheringham, *Everyday Life...*, *op. cit.*, p. 22 : « *Rather than being a level of experience that is simply amorphous, the everyday's resistance to form signals the possibility of a different future. Far from being dominated by sameness, the everyday is an arena of endless difference.* » Je traduis.

[49] † Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, *op. cit.*, p. 27.

[50] † Cité par Sandra Laugier, « Politique de la conversation ordinaire », in *L'Ordinaire et le politique*, dir. Claude Gautier et Sandra Laugier, Paris : PUF, 2006, p. 29.

[51] † Cité par Sandra Laugier, *ibid.*

[52] † Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, *op. cit.*, p. 39. Je souligne.

[53] † Pierre Macherey, « Le quotidien, objet philosophique ? », exposé du 29 septembre 2004, dans le cadre du groupe de travail « La philosophie au sens large », texte disponible sur le site internet de l'UMR 8519 « Savoir et textes » : <http://www.univ-lille3.fr/set/index.html>. Cité par Bruce Bégout, *ibid.*, p. 56. Je souligne.

[54] † Guillaume Le Blanc, « L'action, le style et la vie ordinaire », *L'Ordinaire et le politique*, *op. cit.*, p. 139.

[55] † Sandra Laugier souligne l'importance de l'utilisation que fait Cavell du verbe anglais *to recover* qui est bien différent de *to discover*, car il implique une récupération au sens d'une réévaluation mais aussi d'une thérapie : voir « Politique de la conversation ordinaire », art. cité, p. 25.

[56] † Stanley Cavell, « The Uncanniness of the Ordinary », *In Quest of the Ordinary*, chap. IV, Chicago : University of Chicago Press, 1988, p. 9. Cité par Élise Domenach dans « L'ordinaire de Stanley Cavell comme lieu d'une anthropologie sceptique », *L'Ordinaire et le politique*, *op. cit.*, p. 58.

[57] † Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary*, *ibid.*, p. 149. Nous utilisons la traduction

fournie par Élise Domenach dans « L'ordinaire de Stanley Cavell... », art. cité, p. 58.

[58] ↑ Voir *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, trad. de Christian Fournier et Sandra Laugier, 1981 (*Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1981).

[59] ↑ Bourdieu définit l'*habitus* comme la « capacité de produire des pratiques et des œuvres classables, capacité de différencier et d'apprécier ces pratiques et ces produits (goût) » par laquelle « se constitue le *monde social représenté*, c'est-à-dire l'*espace des styles de vie* » (Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979, p. 190). Les italiques sont de Bourdieu. Similairement à l'*habitus*, l'ordinaire permet de comprendre le *modus operandi* d'un individu et d'une classe sociale par rapport au contexte culturel. En outre, parce qu'elle fait de l'*habitus* un principe de « distinction », l'approche de Bourdieu évoquerait aussi la fonction primaire de l'ordinaire en tant que juge, à savoir le discernement.

[60] ↑ Bien qu'il utilise parfois le terme *every-day*, Dewey suit l'usage anglais et préfère souvent *ordinary* et compare l'expérience « ordinaire » à l'expérience « esthétique ». Voir *Art as Experience*, *op. cit.*, notamment p. 12 et p. 6.

Chapitre 2. La présence de l'ordinaire

Les maîtres hollandais

Avant d'entrer dans les mérites de l'époque contemporaine, il est nécessaire de rappeler que l'art et la vie ordinaire entretiennent une relation vieille de quelques millénaires. On peut remarquer déjà dans les décorations de la céramique et de la poterie grecques une tendance à figurer des gestes simples : donner, échanger, travailler, se reposer. Toute l'histoire du réalisme pictural au sens large témoigne elle aussi d'un tel rapport. Le désir d'imiter la réalité dans ses plus infimes détails trouve son expression non pas seulement dans la représentation des objets, mais aussi dans l'encadrement scénique d'une certaine posture, d'un regard, d'une attitude. Du point de vue de l'histoire de la peinture, deux modalités paraissent faire figure de précurseurs : la peinture hollandaise et le collage. Bien qu'historiquement lointaines et profondément différentes du point de vue technique, ces deux modalités cherchent similairement à montrer l'ordinaire tout en évitant le processus classique de la représentation. Cette démarche est fondamentale pour comprendre les tendances actuelles. Voyons de plus près.

Au ^{xvii}^e siècle, la vie ordinaire vient officiellement intégrer les thèmes traditionnels de la représentation picturale selon l'exemple paradigmatique de la peinture hollandaise. Les exemples les plus parlants de ce genre de figuration sont les scènes peintes par Gabriel Metsu, Gérard Ter Borch, Frans Hals, mais aussi Johannes Vermeer et Pieter de Hooch. Les tableaux de Gérard Ter Borch sont

tout particulièrement intéressants pour notre cas dans la mesure où – en plus de privilégier les espaces intérieurs et de montrer les personnages, souvent des femmes et des enfants, dans l'intimité de leurs maisons – ils mettent en scène des activités spécifiquement gestuelles. Il suffit de penser à *L'Éplucheuse de pommes* (1650), *Garçon épuçant son chien* (1665), *La Fileuse* (1660) et *Femme buvant du vin* (1656-1657). Ces scènes, fondant le principe inspirateur du tableau sur la gestualité du peuple, cherchent à dépasser les limites de la figuration classique, laquelle privilégie des personnages extraordinaires (héros, rois, saints ou soldats).

La grande nouveauté de la peinture hollandaise « ne vient pas, comme le dit Todorov dans son essai *L'Éloge du quotidien*, de ce qu'on ne figurait pas ces actions auparavant, mais de ce que, précédemment, leur présence n'était pas considérée comme *suffisante* en elle-même pour servir de principe organisateur du tableau^[1] ». Si, jusque-là, les personnages ordinaires venaient figurer en tant qu'ornements à côté des vrais protagonistes du tableau (une famille royale, par exemple), ici ils remplissent le rôle principal. La peinture hollandaise inverse les paramètres en introduisant une gestualité proprement ordinaire, qui dépasse la représentation frontale et qui choisit le peuple comme sujet. Le spectateur surprend les personnages dans l'intimité de leur vie domestique, dans le tranquille déroulement de leurs activités. Parce que l'angle de vue semble presque inopportun, le jeu de la représentation n'est pas effacé, mais plus spécifiquement montré dans toute sa spécificité. Comme pour une « bonne » mise en scène théâtrale, l'acteur fait comme si le spectateur était absent. Les activités ne sont pas faites *pour* nous, bien qu'elles acquièrent leur consistance picturale *par* notre regard.

Au niveau du procédé pictural, le travail technique est directement

proportionnel au coefficient d'ordinaire présent dans le sujet du tableau : plus le thème est ordinaire, plus la finesse technique est importante. C'est Hegel qui a le mieux pointé cette spécificité : le propre de l'art se révèle avec force dans le moment précis où il représente son exact opposé. Hegel comprend ainsi la force du caractère « naturel » ou « vulgaire » de la peinture hollandaise en termes d'*idéalité*^[2]. La peinture hollandaise opère ainsi une sorte de paradoxe : elle exaspère le processus représentationnel pour ensuite l'effacer. Les personnages représentés semblent surpris par un regard dont ils ne sont pas conscients ; saisis dans l'intimité de leurs paisibles activités, ils semblent sortir du cadre représentationnel proprement dit, leurs gestes ne veulent rien dire : ils s'accomplissent, tout simplement.

La théâtralité ordinaire, que la peinture hollandaise réussit à maintenir à l'intérieur d'une technique picturale sophistiquée, réside dans une prédilection pour les gestes d'*usage*. Ce point a été admirablement mis en lumière par Roland Barthes dans un court essai sur la peinture hollandaise intitulé « Le monde-objet^[3] » :

Là où dominait la Vierge et ses escaliers d'anges, l'homme s'installe les pieds sur les mille objets de la vie quotidienne, entouré triomphalement de ses usages. [...] Voilà donc les hommes s'écrivant eux-mêmes sur l'espace, le couvrant aussitôt de gestes familiers, de souvenirs, d'usages et d'intentions. [...] Voyez la nature morte hollandaise : l'objet n'est jamais seul, et jamais privilégié ; il est là, et c'est tout, au milieu de beaucoup d'autres, peint entre deux usages, faisant partie du désordre des mouvements qui l'ont saisi, puis rejeté, en un mot *utilisé*^[4].

La notion d'*usage* est centrale pour comprendre la portée

esthétique des gestes ordinaires, puisqu'elle relie le corps aux objets, en rendant sensible notre manière courante d'être au monde. Ainsi, Barthes perçoit la portée triviale de la peinture hollandaise à l'aune de la distinction des classes, en accolant à ce choix esthétique toute sa valeur politique et sociale. En avançant en un sens Pierre Bourdieu sur l'idée d'une catégorisation esthétique qui reflète la « distinction » économique, Barthes sépare les gestes liés à la *forme* de ceux qui sont liés à l'*usage*, les premiers étant purifiés de leurs qualités spécifiques, les seconds augmentant au contraire leurs attributs ^[5]. La peinture hollandaise devrait ainsi être lue comme une représentation de « la classe paysanne (*homo paganicus*) » comme distincte de « la classe patricienne (*homo patricius*) », là où « chaque classe rassemble les humains, non seulement de même condition sociale, mais aussi de même morphologie ^[6] ». Puisque la condition sociale façonne le corps, Barthes distingue deux types de gestualités : « le *numen* » et le geste d'usage.

[Le premier est] ce simple geste par lequel la divinité signifiait sa décision, disposant de la destinée humaine par une sorte d'infra-langage fait d'une pure démonstration. [...] Mais ce geste n'a rien d'humain ; ce n'est pas celui de l'ouvrier, de l'*homo faber*, dont le mouvement tout usuel va jusqu'au bout de lui-même à la recherche de son propre effet ; c'est un geste immobilisé dans le moment le moins stable de sa course ; c'est l'idée de la puissance, non son épaisseur, qui est ainsi éternisée. La main qui se lève un peu ou s'appuie mollement, la suspension même du mouvement, produisent la fantasmagorie d'un pouvoir étranger à l'homme. Le geste crée, il ne s'accomplit pas, et par conséquent son amorce importe plus que sa course ^[7].

À la différence de la typologie du *numen*, celle de la peinture hollandaise appartient selon Barthes au geste d'usage défini par son caractère humain. Les gestes des personnages représentés reçoivent *de facto* une identité déclassée, car ils se définissent négativement en tant que non divins. Ce sont des gestes pris dans le mouvement de l'exécuter et n'ayant pas la supériorité du commandement. Toutefois, Barthes nuance son interprétation et entrevoit dans la peinture hollandaise une troisième modalité : un « *numen* issu enfin de l'homme et non de dieu ». Cette modalité est rendue apparente par l'utilisation du « regard ».

A-t-on pensé à ce qui arrive quand un portrait vous regarde en face ? Sans doute n'est-ce pas là une particularité hollandaise. Mais ici, le regard est collectif ; ces hommes, ces régentes même, virilisées par l'âge et la fonction [...] sont moins réunis pour compter leurs sous [...] ou pour manger les victuailles [...] que pour vous regarder et vous signifier par là une existence et une autorité au-delà desquelles il ne vous est plus possible de remonter. [...] Ce regard sans tristesse et sans cruauté, ce regard sans adjectif et qui n'est que pleinement regard, ne vous juge ni ne vous appelle ; il vous pose, il vous implique, il vous fait exister ^[8].

La remarque de Barthes est loin d'être inappropriée. On trouve en effet dans certains tableaux de la peinture hollandaise cette disposition scénique, cette franchise presque insolente des personnages représentés, franchise qui n'est pas sans faire écho à la « mauvaise théâtralité » que Diderot associait au regard de l'acteur s'adressant au parterre. Il suffit de penser par exemple au tableau de Ferdinand Bol intitulé *Les Présidents de la guilde des marchands*

de vin d'Amsterdam (1663). En outre, le caractère impersonnel et collectif des personnages serait en accord avec l'idée de gestes ordinaires, lesquels demeurent dans le domaine du possible et sont pluriels. Toutefois, on ne saurait aucunement étendre cette idée à l'ensemble des modalités de représentation propre à la peinture hollandaise. Au contraire, la plupart de ces tableaux configurent les personnages en une position de concentration, d'abandon ou de sommeil, en une position que Michael Fried, grand lecteur de Diderot, appelait d'*absorption* ^[9]. La peinture hollandaise privilégie une théâtralité effacée, où la scène est érigée malgré elle, où les acteurs ne semblent pas avoir conscience de leur rôle et n'affichent que très sporadiquement un regard direct. De là, on pourrait soutenir – contre Barthes – que le « *numen* utile » de la peinture hollandaise ne se différencie pas essentiellement du « *numen* divinisé » : il est au contraire appréhendé par ce dernier et tend vers lui. Les gestes sont immobilisés dans une suspension temporelle, guidés par une rythmicité molle et amorcée, comme si l'usage n'était qu'un prétexte à leur allure éthérée. Bien qu'ils ne commandent pas, ces gestes ne s'accomplissent pas non plus, ils suspendent la distinction entre l'ordre et l'usage et finissent par élever les pratiques utiles à leur puissance poïétique. Cette non-efficacité des gestes n'est pas redevable tout simplement du fait qu'il s'agit là de gestes peints, mais elle surgit d'une certaine allure, de la typologie théâtrale qui est reconstituée au sein même du tableau. C'est dans une oscillation constante et inconciliable entre le geste d'usage (le *numen* de l'*homo faber*) et le geste de l'amorce (le *numen* divin) que demeure la force de ces tableaux. L'usage et la pure forme sont ici indissociables.

La peinture hollandaise représente une des premières tentatives explicites d'adapter la procédure de la représentation à la nature

pratique des gestes. Idéauté et utilité vont ici de pair et commencent à dessiner le chemin du régime esthétique de l'indiscernabilité. La vie ordinaire – et l'on peut suivre Hegel sur ce point – est ici plus spécifiquement « naturelle », toute la composition gestuelle et l'attitude du corps paraissent se former de manière spontanée. Cette naturalité caractérise le rôle que remplit la peinture hollandaise dans l'histoire du réalisme. La portée « réelle » des gestes n'est pas uniquement saisie par une imitation méticuleuse des couleurs et des formes, encore lui faut-il être insérée dans une atmosphère de normalité, dans une attitude posée mais non pas figée. Le travail artistique vient donc ici servir le *mouvement* du corps. La représentation vient servir la présence.

Le collage

Une technique bien différente, mais pas pour autant sans rapport avec la peinture hollandaise, est la procédure du *collage*. S'inscrivant aussi dans l'histoire du réalisme pictural, le collage perturbe les procédures classiques de représentation en essayant non pas seulement de figurer l'ordinaire dans le cadre du tableau ou de l'œuvre sur papier, mais aussi de faire d'un geste ordinaire un geste artistique : coller assume une valeur technique comparable à l'acte de peindre. L'objet collé et l'image peinte sont d'ailleurs souvent juxtaposés (l'un à côté de l'autre) ou superposés (l'objet collé est aussi peint dans ses couleurs naturelles). Le terme *collage* est ainsi une simplification : « l'emploi de la colle n'est qu'une des caractéristiques de cette opération, et même pas une caractéristique essentielle ^[10] », écrit Aragon. Ce qui caractérise le collage est un défi et un désir de « réalité » que la photographie

lance à la peinture :

Ainsi naquirent ces *collages*, différents des *papiers collés* du cubisme^[11], où l'élément collé se mêlait parfois à l'élément peint ou dessiné, où l'élément collé pouvait être aussi bien une photographie qu'un dessin, qu'une figure de catalogue, un *cliché plastique* quelconque. [...] Ce qui faisait la force et l'attrait des nouveaux collages, c'était cette espèce de vraisemblance qu'elle empruntait à la figuration d'objets *réels*, jusqu'à leur photographie. L'artiste jouait avec le feu de la *réalité*^[12].

Pour les cubistes, le timbre-poste, le journal, la boîte d'allumettes, que le peintre collait sur son tableau, avaient la valeur d'un test, d'un instrument de contrôle de la *réalité* même du tableau. C'est autour de l'objet directement emprunté au monde extérieur, qui – pour employer le vocabulaire des cubistes – lui donnait une *certitude*, que le peintre établissait les rapports entre les diverses parties de son tableau^[13].

Contre la tentative d'*imitation* propre au réalisme en peinture, la visée des collages était de ne plus reproduire ni copier le réel au travers de l'image, mais d'emprunter directement des parties du réel au monde des objets et des matériaux. L'objet collé vient donc remplir le rôle d'une *forme*, mais aussi d'une simple *couleur*. Par cette procédure directe, le collage est donc une reformulation de l'idée de réalisme pictural. Aragon l'explique en ces termes :

Le réalisme dont je n'ai cessé de me réclamer doit inclure tous les procédés d'appréhension de la réalité, et non pas les réduire à une certaine perspective séculairement employée, à un certain goût du fini et ainsi de suite. Ou il cesse d'être réalisme^[14].

Voilà que « l'histoire des collages sans doute n'est pas celle du réalisme : mais l'histoire du réalisme ne pourrait demain s'écrire sans celle des collages^[15] ». Le collage naît d'un aveu selon lequel la réalité reste foncièrement « inimitable^[16] ». Le tout premier papier collé, *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso (1912), est décrit ainsi par Aragon :

Picasso introduisait tout d'abord dans un tableau, pour imiter le cannage d'une chaise, un papier qu'il couvrait de peinture, là où était représenté le bois de la chaise. Il trouvait inutile d'imiter laborieusement ce qui était déjà tout imité ; puis d'imiter un objet, si on pouvait mettre l'objet même^[17].

L'effet de trompe-l'œil est altéré dans l'œuvre en question : la toile cirée à motif de cannage est destinée à évoquer de manière insolite la présence d'une chaise, mais il ne s'agit pas de l'objet imité, bien que l'imitation se fasse d'un matériau à un autre et non plus d'une image à un objet. Picasso transgresse ainsi les canons de l'esthétique traditionnelle qui impose l'homogénéité des matériaux, en introduisant dans l'œuvre des fragments hétérogènes de la réalité sensible. Par l'insertion d'un élément « *ready-made* » (tout fait), en l'occurrence le cannage de la chaise, vrai seulement en apparence, Picasso invente une nouvelle manière de représenter la réalité.

Ce qui est central est la triple filiation historique allant de l'image peinte imitant l'objet (suivant l'option du réalisme pictural) aux objets réels utilisés en tant que tels (morceaux de bois, mais aussi bouts de journaux, comme dans *Violon et Pipe*, 1913, de Georges Braque) en passant par l'objet réel imitant un autre objet réel (la toile cirée suppléant le cannage de la chaise). Le « réel » se

détermine ici dans son prosaïsme. L'objet vulgaire, et souvent sale, est récupéré par un travail formel de *recyclage* et d'*agencement*, lequel se veut aussi simple et méprisé que l'objet récupéré lui-même. Il n'est donc pas étonnant que le collage devienne une pratique privilégiée des amateurs et des enfants. Le geste produisant l'œuvre est potentiellement ordinaire, là où n'importe qui peut l'apprendre, le perpétuer et l'inventer à sa manière. La technique à laquelle le collage aboutit est une simple intervention, une sorte de non-technique. De là, le collage se différencie de l'acte de coller pour définir différentes pratiques d'appropriation :

Duchamp ornant de moustaches la Joconde et la signant, Cravan signant une pissotière, Picabia signant une tache d'encre et l'intitulant *La Sainte Vierge*, sont pour moi les conséquences logiques du *geste* initial du collage. Ce qui est maintenant soutenu, c'est la *négation de la technique* d'une part, comme dans le collage et s'y ajoutant celle de la *personnalité du choix*. Un objet manufacturé peut aussi bien être incorporé à un tableau, constituer le tableau à lui seul ^[18].

Ainsi, on ne saurait rabaisser le collage à une simple « citation ^[19] » de l'ordinaire : le collage, tout en critiquant la technique, reste une manière de relever l'ordinaire par la prise en compte de ses qualités esthétiques. Il y a certes dans cette pratique un choix personnel et une « obsession » pour « le *lieu commun* ^[20] », mais cette obsession ne prend pas l'ordinaire tel quel ; elle cherche à lui donner une place dans le champ de l'esthétique, et conséquemment à enrichir l'œuvre d'art et son histoire au travers de l'ordinaire lui-même. Si le geste d'appropriation de l'ordinaire est parfaitement inutile dans une optique artistique conventionnelle, il s'avère au contraire

fécond pour en « accroître la perspective » et lui « donner une dimension supplémentaire, une profondeur », à savoir une couleur foncièrement liée aux personnages communs, aux « figurants » de « la vie telle que va ^[21] ».

Cette façon de citer respectueusement la vie courante (« telle que va ») se distingue de la citation littéraire proprement dite, qui prend un objet ou un geste comme quelque chose de déjà fait et de figé pour simplement l'insérer dans un autre contexte. Dans le processus citationnel du collage, il s'agit plutôt de reproduire la vitalité et le mouvement propres à la vie ordinaire, et donc aussi de changer le contexte dans lequel il peut fonctionner. C'est en ce point que gît la *théâtralité* du collage, à savoir une certaine manière d'appréhender le réel sans le distordre et sans le soumettre à des règles esthétiques et artistiques conventionnelles. Il s'agit donc d'escamoter le changement opéré par le travail formel afin de faire apparaître l'ordinaire comme s'il l'était effectivement, alors que souvent il se confond avec sa propre imitation. C'est là que gît aussi le *mauvais goût* ^[22] propre au collage, sa capacité de faire voir le procédé formel lui-même et donc de scandaliser les bien-pensants, comme pouvait le faire le regard d'un acteur s'adressant au parterre.

Avec toutes les précautions que nécessite ce parallèle, on peut trouver là une tendance commune à la peinture hollandaise et au collage. En se démarquant d'un réalisme imitatif classique, ils essayent tous deux de puiser dans les qualités propres aux gestes ordinaires : facilité et naturalité d'exécution, simplicité des formes et prédilection pour les aspects *mineurs* et inférieurs de la vie (la classe paysanne d'un côté, les objets sales de l'autre). Et plus généralement, ils opèrent à partir d'une technique qu'ils cherchent en même temps à transformer, à diminuer et à étendre. Le savoir-

faire pictural se plie dans la peinture hollandaise à des exigences de détail et ôte l'approche de la présentation frontale, alors que dans le collage la capacité imitative est constamment comparée à son correspondant réel. La peinture hollandaise et le collage s'attachent au tableau comme matériau concret ou figuratif pour ensuite le surpasser. La peinture hollandaise dépasse les canons conventionnels de la figuration, de la valeur symbolique des personnages et des lieux, alors que le collage dépasse l'idée du tableau comme image. Tous deux critiquent plus généralement l'idée de représentation et donnent au support pictural un statut de scène, de champ d'expérimentation et de support gestuel. Ils constituent donc les prémisses nécessaires pour penser le rapport d'indiscernabilité entre l'art et la vie ordinaire qui caractérisera le xx^e siècle.

Le ready-made

Le *ready-made* de Marcel Duchamp, objet esthétique controversé et emblématique de l'art du xx^e siècle, représente un moment central pour notre enquête. Avec le *ready-made*, la légitimité et l'autonomie de l'art sont explicitement mises à l'épreuve. Si l'histoire de l'art a pu dépasser ce rapport en intégrant le *ready-made* en son sein, cela ne signifie pas une victoire de l'institution contre la liberté de production artistique, mais bien le contraire : si le monde de l'art a pu accueillir le *ready-made* en tant qu'œuvre, il a dû le faire au prix d'une remise en cause de la signification de l'œuvre d'art elle-même. Le *ready-made* a dévoilé une vérité cachée de l'œuvre : l'art n'est pas une affaire de création puisqu'il relève toujours du déjà-fait.

Il y a toujours quelque chose de « tout fait » dans un tableau : vous ne faites pas les brosses, vous ne faites pas les couleurs, vous ne faites pas la toile. Alors, en allant plus loin, en enlevant tout, même la main, n'est-ce pas, on arrive au *ready-made*. Il n'y a plus rien qui soit fait : tout est « tout fait » ^[23].

L'art perd ainsi son caractère démiurgique. Duchamp n'a pas inventé *ex nihilo* le *ready-made* mais il l'a simplement exposé, en montrant du doigt sa « vérité », laquelle correspond à la création de n'importe quelle œuvre. « On ne peut jamais s'attendre à commencer à partir de zéro, on est obligé de commencer à partir de choses déjà faites (*ready-made*), comme sa propre mère et son propre père ^[24] ... » La singularité du *ready-made* a été de prendre ce même matériau existant comme étant suffisant à l'expérience esthétique. Ainsi, par principe de cohérence, le nom choisi est lui aussi importé d'ailleurs. Le terme *ready-made* (« déjà fait »), que Duchamp emprunta au vocabulaire vestimentaire (*prêt-à-porter*), déclare sa banalité et sa multiplicité. Le *ready-made* est un objet existant, déjà fait, prêt à être utilisé par n'importe qui.

Le *ready-made* ne peut que se placer dans une position *antinomique* par rapport à l'art ^[25]. Or cette « antinomie » ne se veut jamais conflictuelle ou polémique : le *ready-made* n'est pas *contre* l'art, il lui est plutôt indifférent, puisqu'il met en place une sorte de suspension de l'art et de ses catégories.

Je suis contre le mot « anti » parce que c'est un peu comme « athée » comparé à « croyant ». Un athée est à peu près autant religieux qu'un croyant, et un antiartiste à peu près autant artiste qu'un artiste. « Anartiste » serait beaucoup mieux, si je pouvais changer de termes, qu'« antiartiste ». Anartiste, ce qui

signifie pas artiste du tout. Voilà ma conception, je veux bien être un anartiste ^[26].

Et pourtant, presque contrairement à ses intentions, le *ready-made* est devenu un chef-d'œuvre et le personnage de Duchamp une idole. Néanmoins, l'idée d'un « an-art », sorte de suspension de l'art, possède une valeur en tant que proposition temporaire ; pour un certain temps, elle demeure réalisable. Le vœu anartistique de Duchamp est explicité par une question : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? ^[27] » Question rhétorique qui contient déjà sa réponse, mais qui vaut la peine d'être posée. L'histoire « artistique » du *ready-made* ne doit pas voiler sa dimension « esthétique », à savoir sa capacité à produire une expérience sensible sans passer par les moyens et les canons artistiques.

C'est dans cet intervalle entre la reconnaissance symbolique et l'inexistence ordinaire que Duchamp présente ses premiers *ready-mades*. Parce qu'ils sont avant tout des objets et non pas des œuvres d'art, les *ready-mades*, comme la plupart des productions de Duchamp d'ailleurs ^[28], n'ont aucunement besoin du filtre de l'art pour fonctionner en tant qu'expériences. Si *Fontaine* de 1917 a été le premier *ready-made* à faire une apparition publique, il ne faut pas oublier que pendant presque cinq ans Duchamp s'amusa à composer des objets sans se soucier de leur donner un nom, sans les conserver et sans les rendre publics ^[29]. Le premier *ready-made*, la célèbre *Roue de bicyclette* de 1913, avait la fonction d'un amusement personnel ; après l'avoir mise sur un tabouret dans son atelier, Duchamp la regardait tourner : « il y avait en plus du *ready-made* le fait qu'il tournait, c'est-à-dire le mouvement ^[30] ». Cet objet a été perdu et sa première copie a dû attendre 1954 pour être exposée à New York aux *Bourgeois Galleries* ; le non moins célèbre *Sèche-*

bouteilles de 1914 ne fut exposé qu'en 1936.

Le *ready-made* refuse la modalité d'exposition classique. Ainsi, en 1916, trois *ready-mades* non identifiés (parmi lesquels il y avait probablement *Housse de voyage* et *Pelle à neige* ou *In Advance of the Broken Arm*) avaient été littéralement « accrochés » à un portemanteau des *Bourgeois Galleries* dans le cadre d'une exposition. Personne ne les avait considérés, ils avaient été pris pour des éléments du mobilier de la galerie. « J'en ai accroché trois au portemanteau de l'entrée – dit Duchamp – et personne ne s'en est aperçu – ils pensaient qu'il s'agissait d'objets que quelqu'un avait oublié d'emporter ^[31]. » Ce qui ne signifie pas que personne ne les avait *vus*, mais tout simplement que personne ne les avait regardés *en tant qu'*objets d'art. Ici réside la contradiction du *ready-made* : ce n'est ni une œuvre d'art (car il ressemble trop à un objet ordinaire), ni un objet ordinaire proprement dit (car quelqu'un l'a subtilement introduit dans le monde de l'art, sans toutefois l'exposer). La mise en visibilité du *ready-made* se fait constamment par l'occultation même de cette visibilité, par un processus de retardement temporel et d'effacement perceptif ^[32].

Or, cette procédure reste valable aussi pour *Fontaine*, le fameux urinoir de 1917 que Duchamp signe du pseudonyme « R. Mutt ». *Fontaine* désigne non pas la naissance du *ready-made*, mais plutôt son point d'inscription historique. Le titre ironique présente quelque chose d'absent, une fontaine qui aurait dû se produire par le simple retournement de l'urinoir ^[33]. Contrairement à l'idée courante selon laquelle Duchamp aurait pris l'urinoir pour le placer dans un musée en déclarant « ceci est de l'art », la modalité de présentation de cet objet est négative : *Fontaine* est avant tout un objet « refusé » par le monde de l'art. Il est envoyé au Salon des Indépendants de New York, dont la maxime « ni récompense ni

jury » rend manifeste le désir d'en finir avec le pouvoir institutionnel de l'art. Cependant, un objet (l'urinoir précisément) est refusé, ou plutôt mis de côté, placé derrière une cloison, oublié et finalement perdu. En tant qu'objet non original et manufacturé, l'urinoir rompt avec les critères d'unicité et de création propres au monde de l'art. L'existence de l'urinoir est passée sous silence et l'exposition se déroule tranquillement.

Réputé à l'époque comme peintre célèbre, et cofondateur de la *Société*, Duchamp ne prit pas position mais, une fois l'urinoir refusé, il donna sa démission au nom d'un choix qu'il déclara illégitime et contraire aux maximes démocratiques du Salon, sans toutefois révéler son implication dans l'affaire. Deux mois après le Salon, dans le deuxième numéro de la revue satirique *The Blind Man* – que Duchamp avait fondée avec Beatrice Wood et Henri-Pierre Roché –, est publié un article non signé et intitulé « *The Richard Mutt Case* » (« Le cas Richard Mutt »). Le « R. » de la signature reçoit un prénom, donc une existence supposée réelle, et l'urinoir apparaît dans une reproduction photographique d'Alfred Stieglitz – lequel ignorait l'identité de l'artiste – titrée avec une légende « *The Exhibit Refused by the Independents* » (« L'objet refusé par les Indépendants »^[34]). Presque personne ne savait que c'était bien Duchamp qui se cachait sous le pseudonyme de R. Mutt, le *ready-made* devant fonctionner comme un antidote à l'idée conventionnelle d'œuvre d'art. Non sans paradoxes, la photographie de Stieglitz transforme l'urinoir en un objet esthétique en raison du cadrage et du tableau qui apparaît sur le fond. Sa blancheur, sa lisseur et la pureté de sa forme peuvent également être interprétées selon des canons esthétiques classiques^[35]. L'objet reçoit des nominations esthétisantes comme « *Madonna of the Bathroom* » ou « *Buddha* », nominations qui sont donc en contradiction avec sa vocation anartistique.

Le statut du *ready-made* relève donc moins de l'objet que du geste. L'épisode de *Fontaine* est un geste critique vis-à-vis des institutions, une expérience temporaire qui cesse avec les circonstances. Or ce geste n'est pas celui de l'exposition ^[36], mais celui de la non-exposition, voire de l'anexposition (suspension de l'opération même d'exposer). Il y a une « contradiction absolue ^[37] » selon Duchamp dans le fait de vouloir exposer des *ready-mades*. Le *ready-made* doit au contraire être vu, comme par hasard, « en tournant le regard ^[38] ». Il « ne doit pas être regardé. Il est là, simplement. On prend notion par les yeux qu'il existe. Mais on ne le contemple pas comme on contemple un tableau ^[39] ». Dans ce cas, « il n'y a plus de question de visualité : le *ready-made* n'est plus visible, pour ainsi dire ^[40] ». Sa présence est indirecte, sa présentation refusée : l'objet se présente par son propre effacement, en un sens il *s'imprésente*. Nous verrons plus loin la fécondité de la procédure d'*imprésentation* au travers de sa définition conceptuelle ; pour l'heure tenons-nous à la compréhension de l'intervention duchampienne.

L'idée inexacte selon laquelle le *ready-made* soumet l'objet ordinaire au statut d'œuvre d'art par la simple signature de l'artiste (idée sur laquelle se fonde l'esthétique analytique, comme nous le verrons avec Danto) provient de l'interprétation surréaliste. En 1940, André Breton définit ainsi le *ready-made* : « objet manufacturé promu à la dignité d'œuvre d'art par le choix de l'artiste ^[41] ». D'autres théoriciens reprendront ces termes, comme Arturo Schwarz qui le décrit ainsi : « objet commun élevé au rang d'une œuvre d'art à travers le processus de l'appropriation [...] N'importe quelle entité *commune, élaborée*, réelle ou idéale, concrète ou abstraite, existant dans la norme habituelle, et qui du seul fait d'avoir été choisie par l'Auteur sans subir *aucune* modification, est

consacrée œuvre d'art^[42] ». Or, pour ce dernier point, il est utile de rappeler que l'absence de modifications n'est valable que pour un seul *ready-made*, le *Porte-bouteilles* de 1914, car la plupart de ces objets duchampiens ont subi une modification, même minime. Qu'il s'agisse d'une signature, d'une date, d'un changement formel ou d'un détail graphique, rarement le *ready-made* est « pur », mais plus souvent « aidé » ou « assisté^[43] ». On pourrait d'ailleurs soutenir que *Porte-bouteilles* présente aussi une modification là où il possède un deuxième titre : *Hérisson*.

Entendu de cette manière, le *ready-made* s'inscrit directement dans la pratique du collage, puisqu'il utilise lui aussi un procédé de composition. Toutefois, il est vrai que les modifications apportées dans le processus du *ready-made* sont tellement minimes et si souvent camouflées que l'objet duchampien *apparaît* plus comme un objet ordinaire que comme un objet artistique. En tant que phénomène, et non pas en tant qu'objet, tout *ready-made*, même assisté, reste *a priori* indiscernable de son correspondant ordinaire. Cette indiscernabilité a été clairement relevée par Octavio Paz, lequel, tout en associant cet objet à l'autorité de l'artiste, en reconnaît néanmoins la contradiction interne :

Les *ready-mades* sont des objets anonymes que le geste gratuit de l'artiste, par le seul fait qu'il les choisit, transforme en œuvre d'art. Du même coup, ce geste détruit la notion d'*objet d'art*. La contradiction est l'essence de l'acte ; elle est l'équivalent plastique du jeu de mots ; l'un détruit la signification, l'autre l'idée de valeur. [...] Le *ready-made* est une arme à double tranchant ; s'il devient œuvre d'art il perd sa valeur de profanation ; s'il préserve sa neutralité, il transforme le geste en œuvre^[44] .

Voici donc le lien entre geste et *ready-made* : pour préserver leur origine ordinaire, ils doivent tous deux refuser le baptême de l'art. Comme un geste pratique et fonctionnel, le *ready-made* semble ainsi pris entre deux mondes, le monde de l'art et celui de la vie ordinaire, le monde des fins et celui des fonctions, le monde de la liberté et celui du nécessaire. Parce qu'il gît dans ce terrain indécidable, le *ready-made* institue le régime esthétique de l'indiscernabilité, par lequel les qualités de l'objet ordinaire sont autant esthétiques que celles d'une œuvre d'art. Mais si Octavio Paz a raison de souligner cette contradiction féconde, il semble cependant suivre la piste surréaliste selon laquelle l'artiste aurait un pouvoir transformateur à l'égard du statut des choses.

Les raisons qui incitent à se méfier d'une lecture purement artistique du *ready-made* sont liées aux difficultés rencontrées au sein du contextualisme. Ainsi, une des conséquences les plus malheureuses de cette lecture « autoritaire » du *ready-made* est le « nominalisme », une sorte de contextualisme vidé de sa complexité historique. En prenant à la lettre l'interprétation surréaliste, l'on risque en effet de restreindre le travail de l'art au seul énoncé « ceci est de l'art », énoncé que – nous l'avons vu – Duchamp ne profère jamais en tant que tel. Une telle position est soutenue de nos jours par Thierry de Duve, qui dans différents textes (*Nominalisme pictural*, *Résonances du ready-made* et *Au nom de l'art* ^[45]) attribue au *ready-made* un « pouvoir énonciatif » (notion que l'auteur hérite du Michel Foucault de *L'Archéologie du savoir* ^[46]) capable d'attribuer à l'objet ordinaire une « étiquette » disant « ceci est de l'art ^[47] ». Pour que cette étiquette soit valide, quatre conditions sont nécessaires :

Il faut un « quelque chose » dont on ne préjuge rien si ce n'est

qu'il sert de référence à l'index « ceci ». Il faut un auteur ou une instance subjective quelconque qui prononce la phrase pour la première fois [...]. Il faut un public, soit une autre instance subjective distincte de l'auteur et qui répète la phrase pour son compte. Il faut enfin une institution *ad hoc*, un dispositif décisionnel ou une instance d'enregistrement dont la fonction est d'effectuer les trois premières conditions ^[48].

Parmi ces quatre conditions, et de Dube l'affirme explicitement, c'est la quatrième qui est centrale puisqu'elle agit comme une instance d'archivage des trois premières. Autrement dit, ce n'est que selon une reconnaissance symbolique que les trois premières conditions (celles de l'œuvre, de l'artiste et du spectateur) sont justifiées dans leur existence. Pris ainsi, le nominalisme rencontre les mêmes problèmes que le contextualisme analytique car il attribue au procédé de reconnaissance un pouvoir génétique, ou de naissance. Puisque l'objet n'a pas de valeur en soi mais uniquement en fonction de l'autorité qui le nomme, n'importe quoi pourrait être interprété comme étant de l'art. Les qualités esthétiques seraient donc entièrement externes à l'entité de l'œuvre.

Le nominalisme fonde la notion d'œuvre d'art précisément sur ce que Duchamp cherche, quant à lui, à suspendre : l'autorité des institutions. Le problème de la légitimité implique inévitablement une interrogation sur l'autorité ayant le droit de l'assigner ; le pouvoir du nom dérive nécessairement de la reconnaissance symbolique de la personne qui l'énonce. Ce problème coïncide avec celui que John Austin appelle le « performatif ^[49] » : un énoncé devient performatif, c'est-à-dire qu'il implique une action, uniquement quand il est accompli par l'autorité adéquate. Les situations proposées par Austin en guise d'exemples sont en effet

analogues à celles que l'on peut trouver dans le monde de l'art :

Supposons que j'aperçoive un bateau dans une cale de construction, que je m'en approche et que je brise la bouteille suspendue à la coque, que je proclame « Je baptise ce bateau le *Joseph Staline* », et que, pour être bien sûr de mon affaire, d'un coup de pied je fasse sauter les cales. L'ennui, c'est que *je n'étais pas la personne désignée* pour procéder au baptême [...] on pourrait dire que j'ai « rempli certaines des formalités » de la procédure destinée à baptiser le bateau, mais que mon « action » fut « nulle et non avenue » ou « sans effet », parce que *je n'étais pas la personne adéquate*, que je n'avais pas les « *pouvoirs* » pour l'accomplir ^[50].

Similairement à l'énoncé performatif, le nominalisme implique le problème de l'autorité et de son contexte. La personne adéquate est ainsi la personne « autorisée », dotée de l'*auctoritas*, du « droit » d'auteur pour ainsi dire. Pour défendre sa position, le nominalisme doit donc suivre la règle fondamentale du performatif ainsi énoncée : « Il doit exister une procédure, reconnue par *convention*, dotée par *convention* d'un certain effet, et comprenant l'énoncé de certains mots par de certaines personnes dans de certaines *circonstances* ^[51]. » Le nominalisme n'est rien d'autre que du conventionnalisme ; il défend le primat de la parole sur le geste. Mais il y aurait une autre manière de s'y prendre. Le « nominalisme » dont se réclame Duchamp, en contraste avec celui défendu par de Duve, ne peut pas être restreint à un pouvoir d'énonciation. Par « nominalisme pictural », Duchamp indique plutôt un « *prénominalisme* », à savoir un « scribisme illuminatoire » lié à la notion de « nom propre ^[52] ». Le mot en lui-

même ne veut donc plus rien signifier, mais simplement décrire comme un idéogramme. Le pictorialisme du nom est donc lié à sa capacité plastique.

Nominalisme (littéral) = plus de distinction générique/spécifique/numérique/ entre les mots (tables n'est pas le pluriel de table, mangea n'a rien de commun avec manger). Plus d'adaptation physique des mots concrets ; plus de valeur conceptuelle des mots abstraits. Le mot perd aussi sa valeur musicale. Il est seulement lisible (en tant que formé de consonants et de voyelles), il est lisible des yeux et peu à peu prend une forme à signification plastique ; il est une réalité sensorielle, une vérité plastique au même titre qu'un trait, qu'un ensemble de traits ^[53].

Avant d'avoir une valeur artistique, le nominalisme, mieux le prénominalisme, possède une puissance esthétique, il éveille notre sensibilité et change notre perspective à l'égard des choses. C'est là que le nominalisme est pictural, puisqu'il n'est aucunement une affaire de « noms » au sens propre du terme, ni non plus une affaire de signification, il propose au contraire une consistance sensible et matérielle qui défie toute puissance intentionnelle. Duchamp affirme ainsi qu'« un *ready-made* est une œuvre d'art sans artiste pour la faire ^[54] ». Cette option doit être prise à la lettre, car Duchamp embrouille aussi l'idée selon laquelle l'artiste garderait son pouvoir dans le *choix* de l'objet. On le rappelle, Aragon avait souligné une filiation entre le collage et la pratique duchampienne (les moustaches apposées sur la Joconde prises en tant que *ready-made* pictural) en termes de « personnalité du choix ». Cette idée n'est appropriée que si on la dépouille de sa signification

conventionnelle en comprenant la personnalité comme une *neutralité* qui n'impose aucunement un goût ou un choix personnel, le choix personnel étant en réalité un *non-choix*. Cette procédure est nommée par Duchamp la « *beauté d'indifférence* » :

Le choix du ready-made a été le grand problème. Il fallait arriver à choisir un objet [...] avec l'idée de ne pas être impressionné par cet objet selon une délectation esthétique d'aucun ordre [...] Il fallait que mon goût personnel soit complètement réduit à zéro ^[55].

Arriver à un état d'*indifférence*, envers cet objet. À ce moment-là, ça devient un *ready-made*. Si c'est une chose qui vous plaît, c'est comme les racines sur la plage, comprenez-vous : c'est esthétique, c'est joli, c'est beau, on met ça dans le salon. Ce n'est pas du tout l'intention du *ready-made* ^[56].

L'idée d'indifférence est centrale pour le rapport d'indiscernabilité entre l'art et l'ordinaire. L'esthétique se fait en deçà du jugement. L'état d'indifférence qu'évoque Duchamp ne transforme pas l'objet en œuvre mais en *ready-made*, objet qu'il considère – nous l'avons vu – comme antinomique à l'œuvre d'art. C'est par esprit de fidélité à la pratique du *ready-made* lui-même qu'il est inexact de l'identifier à un objet ordinaire devenant extraordinaire par le simple pouvoir magique d'un sujet artistique. Le *ready-made* démontre exactement le contraire ; le choix ne constitue pas un critère de discernement entre l'artistique et l'ordinaire, précisément parce qu'il ne se donne pas en tant que choix. Affirmer, comme de Dube, que le *ready-made* s'autoproclame art ^[57] ou encore, comme Wajcman, qu'il est le fruit du simple déplacement d'un lieu à un autre ^[58], revient à conférer à cette pratique duchampienne une

assurance et une attitude assertives qu'elle n'avait pas. Ces interprétations prennent comme prémisse le fait que l'ordinaire et l'esthétique sont antinomiques, ce que le *ready-made* s'efforce inversement de contester. Il est finalement plus correct de soutenir que le *ready-made* garde une valeur esthétique précisément parce qu'il ne cesse pas d'être un objet ordinaire ; sinon il devrait être soumis aux catégories esthétiques conventionnelles, ce qui finirait par détériorer son pouvoir critique. Le *ready-made* est plus une expérience qu'un objet, il est le fruit d'une rencontre, ou, comme le dit Duchamp, d'un « rendez-vous ^[59] ».

Il s'agit, à partir des *ready-mades*, de mettre à plat notre conception du jugement esthétique, voire du jugement en général. Duchamp considère en effet que l'idée de jugement est absurde, car toute action précéderait en réalité le jugement lui-même et chaque acte de décision se fonderait sur un « subconscient » qui change avec l'histoire ^[60]. « Pour moi, il y a autre chose que *oui*, *non* et *indifférent* – c'est par exemple *l'absence d'investigation de ce genre* ^[61]. » L'esthétique des *ready-mades* vise ainsi « une anesthésie complète ^[62] ». C'est grâce à cette intention « anesthésique » que la pratique du *ready-made* instaure un rapport d'indiscernabilité avec la vie ordinaire : comme dans la vie, nous agissons avant même de juger.

Quand l'ordinaire ne cesse pas d'être ordinaire tout en dévoilant sa nature esthétique, l'indiscernabilité est maintenue puisque la situation est indécidable. Il faudrait rapprocher le rapport d'indiscernabilité avec l'idée d'*infra-mince* que Duchamp décrit ainsi : « quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par *infra-mince* ^[63] ». Similairement, entre le monde de l'art et celui de la vie ordinaire, il n'y a aucune identification, les deux domaines ne pouvant pas être

pris l'un pour l'autre. Il s'agit plutôt d'une surimpression esthétique, d'une sorte d'embrassement qui ne permet pas de les discerner. Si l'interprétation *subjective* (que ce soit par l'autorité de l'artiste ou par le pouvoir interprétatif du spectateur) tend à discerner l'ordinaire de l'artistique, l'interprétation *scénique* (celle qui prend en compte la simple modalité de présentation des objets et des gestes) semble plus appropriée. C'est l'idée que j'ai cherché à défendre en rappelant la modalité « non expositive » du *ready-made*. Mais prenons-y garde, la mise en scène ne doit pas, elle non plus, être considérée comme une instance de différenciation, elle ne doit donc pas suppléer le principe de dissociation subjective par une simple observation visuelle.

Cette interprétation purement visuelle de la perception est suggérée par Geoff Pywell dans son analyse du *ready-made*, pourtant irréprochable sur d'autres points : *Staging Real Things. The Performance of Ordinary Events* (*Mettre en scène des choses réelles. La performance des événements ordinaires*^[64]). À propos de *Fontaine*, l'auteur souligne :

Un urinoir aurait la légitimité de se présenter à la fois comme totalement banal [*mundane*] et pourtant singulier ; comme étant naturellement artistique – disant quelque chose sur lui-même, tout en étant simplement lui-même – cependant qu'il demeure indiscernable de tout autre objet du même type. La seule alternative, selon la conception mimétique de la réalité, est de considérer l'urinoir exposé comme demeurant aussi ordinaire que n'importe quel autre urinoir, et *comme n'étant par conséquent pas vraiment artistique du tout*. On serait là apparemment au plus près de l'intention première de Duchamp^[65].

Pywell indique une différence dans le changement de mise en scène. « L'art, paraît-il, peut être un objet banal (*commonplace*) ; non remarqué, non signalé, complètement sans intérêt jusqu'au moment où il est forcé de se montrer en quelque manière à notre regard, jusqu'au moment où il est *mis en scène* ^[66]. » Voilà que tout réside dans ce que l'on entend par « mise en scène ». Si, comme le propose Pywell, la mise en scène est comprise comme une façon de « forcer » le mouvement des choses – mettant en place ce que l'auteur définit comme « le désir profondément humain de connaître les choses du monde dans leur stabilité (*steadyness*) plutôt que dans leur hésitation ^[67] » –, elle finit par décider du statut de la chose qui est mise en scène, alors que son effet, comme dans le cas du *ready-made*, est précisément de conserver son instabilité. Bien que Pywell prenne la précaution de signaler que le changement n'a pas lieu dans la chose mais dans le spectateur ^[68], il considère néanmoins le statut ordinaire du *ready-made* comme décevant (« *disappointly ordinary* ^[69] »).

De là vient que Pywell comprend la mise en scène du *ready-made* exclusivement en termes de perception visuelle, alors que le principe du *ready-made* est d'éviter toute procédure assertive d'exposition. La mise en scène apporterait pour Pywell l'« étrangeté » (*strangeness* ^[70]) recherchée afin de mettre à distance l'ordinaire. Cette étrangeté, écrit Pywell, « se perçoit au mieux non pas dans l'extraordinaire lui-même (comme c'est curieux !) mais dans l'ordinaire resitué de manière extraordinaire. En d'autres termes dans *l'ironie* ^[71] ». L'ironie étant pour Pywell ce qui permet de mettre à distance et de regarder le réel comme si c'était de la fiction, et vice versa. Or cette ironie se limiterait à une perception optique : « Le sujet de *Fontaine* ce n'est pas les urinoirs mais le regard ^[72]. »

Si, pour Pywell, l'ordinaire est introduit dans l'extraordinaire de l'art par un forçage de la perception, en réalité la leçon du *ready-made* duchampien est bien plus subtile : elle consiste à comprendre qu'une fois que l'ordinaire est introduit dans l'art, c'est l'extraordinaire de l'art qui s'efface. *Au lieu de devenir lui-même extraordinaire, l'ordinaire rend l'art ordinaire.* Toute opération de changement transfigure non pas l'ordinaire, mais l'art ; c'est notre conception de l'art qui change et non pas le statut des objets et des expériences. Cela ne peut être pleinement accepté que si l'on cesse de considérer le *ready-made* uniquement comme un objet (et donc de le soumettre à des opérations de déplacement physique, d'interprétation visuelle ou formelle), pour essayer de le comprendre sous sa forme la plus complète, c'est-à-dire comme un geste suscitant une expérience esthétique. L'erreur de Pywell n'est pas seulement de focaliser sur la perception visuelle, mais également, et plus spécifiquement, de considérer la relation entre l'ordinaire et l'artistique en termes de différence et de transformation, et donc de placer l'art et la vie dans un rapport de discontinuité. Cette lecture présume ainsi que l'ordinaire doit quitter sa forme, et donc se transfigurer, pour être reconnu comme art. Inversement, selon l'optique de l'indiscernabilité, la non-transfiguration de l'ordinaire est une prémisse au rapport entre l'art et la vie. Cette prémisse dépasse ainsi l'hypothèse, chère à l'esthétique analytique, d'une différence esthétique entre les pratiques artistiques et les gestes ordinaires.

Les limites de la différence esthétique : *La Transfiguration du banal* d'Arthur Danto

L'hypothèse d'une discontinuité entre l'art et la vie se fonde sur l'idée que l'expérience esthétique et l'œuvre d'art sont habituellement comprises comme des situations permettant la rénovation de notre rapport au monde et aux choses, l'expérience esthétique étant épanouissante et l'œuvre d'art enrichissante, belle et autonome. Or la supériorité supposée d'une telle expérience et d'une telle catégorie d'objets se paie de la dévalorisation de l'ordinaire : l'esthétique et l'art sont censés apporter une transformation qualitative dans la vie courante. Les enjeux philosophico-esthétiques d'une telle approche sont évidents dans la théorie d'Arthur Danto, dont l'idée de « transfiguration du banal (*commonplace*) » touche de près à notre problème. La théorie esthétique d'Arthur Danto est, avec celle de Nelson Goodman, la plus emblématique de l'approche analytique. S'interrogeant sur la relation entre les œuvres d'art et les objets ordinaires (dont les *Brillo Boxes* de Warhol restent l'exemple paradigmatique^[73]), Danto pose explicitement le problème de l'indiscernabilité^[74]. Le point de départ de l'analyse est la question de la « différence esthétique » telle que l'étudie Nelson Goodman^[75], et à propos de laquelle Danto remarque la chose suivante :

Goodman, curieusement, rejette une des conditions de la question, à savoir la relation d'*indiscernabilité*. Il semble être d'avis qu'elle ne saurait être que momentanée et que tôt ou tard des différences se feront jour. [...] Goodman [soutient] qu'on ne saurait jamais prouver qu'une différence *perceptuelle* est par principe impossible : des objets qui nous paraissent indiscernables aujourd'hui pourront demain se révéler si différents l'un de l'autre que rétrospectivement on se demandera avec étonnement comment on a pu les confondre.

Et pour donner plus de poids à sa position, il souligne notre extrême acuité visuelle et auditive qui nous rend capables de percevoir des différences très nettes à partir de variations minimales ^[76] .

Le problème que rappelle Danto est celui de la « contrefaçon ^[77] », problème que Goodman pose et cherche à résoudre non pas uniquement en fonction de l'amélioration de l'« acuité visuelle » – comme la remarque de Danto le laisse croire – mais aussi par l'intervention d'une « information » qui indique qu'on est bien face à deux choses distinctes, et que l'une est la copie parfaite de l'autre ^[78] . Cette information est ce qui permet, selon Goodman, de comprendre la portée symbolique des œuvres d'art : il s'agit là de sa célèbre théorie basée sur les concepts de *dénotation* et de *symbolisation*. Selon cette théorie, Goodman trouve une différence esthétique entre l'œuvre d'art et l'objet ordinaire une fois que ce dernier est extrait de sa fonction pratique. Que ce soit même partiellement ou temporellement, c'est à ce moment qu'il devient une œuvre d'art, il est dénoté en tant qu'œuvre puisqu'il ne fonctionne plus en tant qu'objet, il passe du stade réel au stade symbolique. La valeur de ce symbole n'est cependant pas idéale, mais historique. On l'a rappelé, Goodman incite à remplacer la « fausse » question ontologique « qu'est-ce que l'art ? » par la question contextuelle « *quand* y a-t-il art ? ^[79] », question reformulée ainsi : « quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ? ^[80] ». Les qualités esthétiques y sont décrites par Goodman comme des « symptômes ^[81] » que le récepteur de l'œuvre, comme un médecin, doit savoir repérer. La symbolisation permet à Goodman d'échapper à deux réponses insatisfaisantes : celle qui associe la valeur de l'œuvre à celle du contexte physique et celle qui l'associe

à l'intention de l'artiste :

La littérature esthétique est encombrée de tentatives désespérées pour répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? ». Cette question, souvent confondue sans espoir avec la question de l'évaluation en art « qu'est-ce que l'art de qualité ? », s'aiguise dans le cas de l'art trouvé – la pierre ramassée sur la route et exposée au musée ; elle s'aggrave encore avec la promotion de l'art dit environnemental et conceptuel. Le pare-chocs d'une automobile accidentée dans une galerie d'art est-il une œuvre d'art ? Que dire de quelque chose qui ne serait même pas un objet, et ne serait pas montré dans une galerie ou un musée – par exemple, le creusement et le remplissage d'un trou dans Central Park, comme le prescrit Oldenburg ? Si ce sont des œuvres d'art alors toutes les pierres des routes, tous les objets et événements, sont-ils des œuvres d'art ? Sinon, qu'est-ce qui distingue ce qui est une œuvre d'art de ce qui n'en est pas une ? Qu'un artiste l'appelle œuvre d'art ? Que ce soit exposé dans un musée ou une galerie ? Aucune de ces réponses n'emporte la conviction. [...] sur la route, elle ne remplit pas habituellement de fonction symbolique. Dans le musée d'art, elle exemplifie certaines de ses propriétés – par exemple, des propriétés de forme, de couleur, de texture. L'action de creuser-et-combler-un-trou fonctionne comme œuvre d'art dans la mesure où notre attention est dirigée sur elle en tant que symbole qui exemplifie. D'autre part, un Rembrandt peut cesser de fonctionner comme œuvre d'art si on l'utilise pour remplacer une fenêtre cassée ou comme couverture ^[82].

Ni le musée ni l'artiste n'ont l'autorité de déterminer le statut

artistique d'un objet. On remarquera avant tout que – dans ce passage – les pratiques gestuelles (creuser et remplir un trou dans le terrain) font figure d'aboutissement ultime des pratiques objectales (les pare-chocs d'automobile) ; certaines d'entre elles sont citées explicitement (Claes Oldenburg), d'autres implicitement (la pierre ramassée sur la route fait écho aux sculptures de Richard Long et le *ready-made* réciproque duchampien du Rembrandt comme table à repasser trouve ici d'autres usages). Néanmoins, si l'hypothèse du contexte physique est ici considérée par Goodman comme peu convaincante, en réalité l'influence du contexte muséal n'est jamais véritablement éradiquée : la pierre est « exposée au musée » et l'action ayant lieu à Central Park « fonctionne comme œuvre d'art » parce que nous la regardons en tant que telle. Goodman défend au fond la théorie d'un fonctionnalisme esthétique : l'art est ce qui suspend et trouble les fonctions de l'ordinaire. L'art est ce qui dysfonctionne. C'est peut-être aussi en raison de cet aspect que Danto prend ses distances avec Goodman, en radicalisant toutefois les traits conceptuels du système esthétique de ce dernier : ce sont l'*interprétation* et le savoir théorique qui seuls peuvent garantir la valeur artistique d'un objet.

L'interprétation, loin d'être, selon Danto, un critère de jugement de goût, est un facteur intrinsèque à l'objet qu'elle interprète, bien davantage, elle a un pouvoir de transformation, mieux de *transfiguration* vis-à-vis de l'objet en question. L'interprétation devient un critère valable pour établir une différence de *nature* entre l'art et la vie ordinaire. En critiquant à la fois la symbolisation de Goodman – selon lequel la différence esthétique serait « psychophysique plutôt que d'ontologie ^[83] » – et la théorie institutionnelle de Dickie ^[84], Danto affirme :

Apprendre qu'un objet est une œuvre d'art, c'est savoir qu'il faut être attentif à des qualités qui font défaut à sa réplique non transfigurée et que donc il provoquera des réactions esthétiques différentes. Et ceci n'est pas une question institutionnelle, mais *ontologique*. Il s'agit en effet de deux types d'identités totalement différentes ^[85].

Alors que Goodman avait cherché à évacuer précisément la question ontologique, voilà que Danto la récupère. Quand Danto affirme que l'interprétation transforme ou transfigure l'ordinaire, il place l'interprétation au niveau d'un *changement de nature de la chose interprétée*. Sur ce point, l'héritage hégélien, dont Danto se réclame par ailleurs ^[86], est évident. Sans une autorité subjective qui les interprète, ces qualités n'existeraient pas, et l'interprétation de Danto aurait la même fonction que le « baptême de l'esprit » de Hegel : assigner à l'œuvre des qualités qu'elle ne possède pas. Danto concorderait donc avec Hegel quand ce dernier affirme :

N'est vraiment réel que ce qui est en soi et pour soi, c'est-à-dire la substance de la nature et de l'esprit [...]. Bien sûr, l'essentialité apparaît aussi dans le monde extérieur et intérieur *ordinaire* mais sous la forme de chaos d'accidents, atrophiée par la forme immédiate du sensible et par l'arbitraire des circonstances passagères, des événements, des caractères ^[87].

Suivant cette perspective, il est tout à fait logique que Danto puisse soutenir la thèse d'une *fin de l'art*. L'analogie doit être bien évidemment nuancée : Danto ne partage pas l'idéalisme métaphysique de Hegel, lequel pense l'art dans un rapport dialectique avec la matière. Le philosophe américain soutient, pour se différencier explicitement du philosophe allemand, que « l'art a

été capable, au fil de son évolution, de nous mener au cœur de sa philosophie. Ma thèse de la fin de l'art n'est certainement pas d'ordre métaphysique mais historique ^[88] ».

Cependant, bien que non métaphysique, la thèse de Danto se veut « ontologique ». La solution de Danto au rapport d'indiscernabilité tient dans une distinction subjective supposée avoir comme effet un changement de nature de la chose interprétée. La différence que l'interprétation esthétique serait en mesure de produire entre un objet ordinaire et son correspondant esthétique est nommée par Danto *aboutness* (que l'on traduit selon un usage établi par « l'à-propos-de ^[89] »). « Les objets réels, comme classe, ne sont pas “à propos de quelque chose”, ils sont dépourvus d'*à-propos-de*, pour la simple raison qu'ils sont des objets ^[90]. » Une œuvre d'art, à la différence d'un objet ordinaire, sera « à-propos-de » autre chose qu'elle-même, en l'occurrence l'œuvre d'art en général ; seulement, grâce à l'*aboutness*, l'œuvre « possède un contenu, un sujet ou une signification ^[91] ». Toutefois, « l'être-à-propos-de » est une propriété qui n'existe pas sans un sujet interprétant. Elle est intrinsèque au processus même de l'interprétation : c'est l'interprétation qui établit l'« à-propos-de » l'objet, en produisant le lien entre le monde réel et le monde symbolique de l'art. L'*aboutness* caractérise uniquement la conversion du regard instituée par l'interprétation, elle reste une propriété intellectuelle et ne saurait en aucun cas déterminer la nature première de l'objet.

Cela ne diminue pas pour autant la validité de ce critère. L'*aboutness* dispose d'une particularité importante : il établit une relation *non mimétique* entre les œuvres d'art conventionnelles (un tableau de Rembrandt ou une symphonie de Beethoven) et les œuvres propres à la transfiguration du banal (un *ready-made* duchampien ou les boîtes *Brillo* de Warhol). Ces dernières ne

ressemblent pas aux œuvres conventionnelles, tout en partageant avec celles-ci une fonction que Goodman nommerait « symbolique ». Pour expliciter cet argument, Danto met en place une sorte d'épreuve empirique. Devant plusieurs carrés peints en rouge, tous *a priori* indiscernables entre eux, le sujet doit trancher sur leur statut. Ces carrés sont respectivement un tableau représentant la mer Rouge pour les Hébreux (exemple que Danto tire de Kierkegaard), une place moscovite (la place Rouge), un tableau intitulé *Sans titre*, un tableau métaphysique intitulé *Nirvana*, un autre *Nappe rouge*, et pour finir un artefact, une surface peinte au minium et qui est une simple « chose » (*thing*^[92]). Selon Danto, seul ce dernier carré n'est pas une œuvre d'art, et cela parce qu'il est un objet réel, c'est-à-dire qu'il appartient à cette catégorie d'objets qui ne sont pas « à propos de quelque chose »^[93]. L'objet ordinaire est ainsi promu au rang d'art uniquement par sa relation référentielle à celui-ci, il « fonctionne » donc comme œuvre et non plus comme objet.

Or si l'on peut accepter l'idée selon laquelle un objet ordinaire interprété comme de l'art acquiert une valeur supplémentaire, celle de l'art et de sa reconnaissance symbolique – comme le veut la théorie de Goodman –, il est beaucoup moins facile de soutenir que cette *valeur* implique un changement de *nature* dans la chose interprétée – comme le veut la théorie de Danto. La valeur reste un aspect mesurable par des critères de jugement, tandis que la nature dépasse le domaine de la simple interprétation. Ainsi, l'on pourrait affirmer, sans contradictions majeures, qu'un urinoir signé R. Mutt, intitulé *Fontaine*, daté de 1917, appartenant à la série de copies reproduites à partir du *ready-made* original désormais perdu, a plus de valeur qu'un autre urinoir qui ne possède pas ces éléments ajoutés. En revanche, l'on serait en contradiction si l'on affirmait,

comme le fait Danto, qu'entre la copie de *Fontaine* et un autre urinoir il y a une différence de *nature*. Même en acceptant l'idée selon laquelle, dans l'urinoir dit « artistique », l'on aurait découvert des qualités supplémentaires que cet urinoir partagerait avec toute œuvre d'art (« l'être-à-propos-de », en l'occurrence), il serait bien difficile de démontrer que ces qualités produisent une quelconque transfiguration ontologique, c'est-à-dire une différence de nature. Il semble plus justifié de soutenir la thèse selon laquelle l'urinoir *Fontaine* demeure un urinoir, tout en acquérant une valeur esthétique supplémentaire.

L'analyse de Danto a néanmoins le mérite d'indiquer le renversement propre à l'indiscernabilité, renversement par lequel le rapport entre l'art et l'ordinaire acquiert une réciprocité, ses conséquences affectant un domaine autant que l'autre. La limite de cette analyse apparaît lorsqu'elle considère ce renversement sans déduire le changement radical qu'il implique, c'est-à-dire le fait que le renversement possède une existence de principe et puisse toujours intervenir, même après la présupposée transfiguration. Danto cherche à tout prix à garder le régime d'autonomie et de hiérarchie imposé par la théorie conventionnelle de l'art, alors que le principe d'indiscernabilité cherche justement à effacer cette autonomie hiérarchisante. Il apparaît donc clairement que la transfiguration du banal est tout le contraire d'une théorie de l'indiscernabilité esthétique, l'*aboutness* étant une prémisse non explicitée faisant figure de résultat. L'interprétation ne peut pas découvrir l'« à-propos-de », puisqu'elle en est en même temps la cause. La différence établie réside uniquement dans l'interprétation, c'est-à-dire dans l'instrument qui devrait servir à établir cette même différence. L'interprétation n'est donc plus seulement le *moyen* pour atteindre la différence, mais elle *est* cette

même différence : « l'interprétation est une procédure de transformation^[94] », dit tout simplement Danto. Ou encore : « l'interprétation appartient de manière *analytique* au *concept* d'œuvre d'art. Voir une œuvre sans savoir qu'il s'agit d'une œuvre d'art est comparable à l'expérience qu'on peut avoir de l'écriture sans avoir *appris* à lire^[95] ».

Si l'on tient compte de l'identité que Danto établit entre interprétation et transformation, on comprend que la transfiguration se fait en amont de l'expérience. En définitive, ce n'est pas le moment d'émergence de l'œuvre d'art qui intéresse Danto, mais plutôt son existence à l'intérieur du discours et des concepts déjà établis dans le monde de l'art. Les exemples pris par Danto, tout en touchant au domaine de l'ordinaire, sont toujours des objets reconnus par le monde de l'art comme « artistiques » (l'objet *dada*, l'objet *pop* et le *ready-made*), et donc des objets ordinaires qui ont *déjà* basculé dans l'identification symbolique de l'art. La transfiguration n'est rien d'autre que la constatation de leur légitimité institutionnelle. Aucune suspension anarchique de la valeur de l'œuvre n'est ici prise en compte, non plus que l'éventuelle illégitimité de son auteur. La différence interprétative, ne provenant de rien d'autre que d'un savoir acquis, reste institutionnelle et ne semble pas avoir les moyens de produire le saut ontologique auquel elle aspire. Le critère de différenciation de Danto bâtirait ainsi une différence entre l'art et la vie ordinaire *sur* une autre différence, celle entre interprétation « savante » et interprétation « ignare » – car si l'on prend *Fontaine* pour un urinoir ordinaire, on donne quand même une interprétation de l'objet. Comme l'enseigne Goodman, l'interprétation n'est pas exclusivement une affaire de distanciation théorique mais aussi, et souvent, d'établissement d'un usage pratique, la fonction de

l'urinoir étant indissociable de celle d'un outil. La différence interprétative comme fondement de l'expérience esthétique est en réalité une prémisse, et non pas le résultat du discours sur l'indiscernabilité.

L'argumentation de Danto, qui vise à justifier la transfiguration ontologique par l'interprétation subjective, s'appuie sur une théorie sémantique de l'esthétique : « les œuvres d'art en tant que classe s'opposent aux choses réelles exactement de la même manière que les mots. [...] Cela ne signifie nullement que l'art soit un langage, mais uniquement qu'il possède la même ontologie et que le contraste entre réalité et art est le même qu'entre réalité et discours^[96] ». Ainsi, bien qu'elle sorte des schémas visuels et imitatifs classiques, la théorie de Danto reste représentationnelle. Comme un mot représente un objet réel, une œuvre d'art ferait de même. Une telle esthétique privilégie la dimension intellectuelle par rapport à celle des sens : c'est parce qu'il y a un savoir concernant l'objet que sa valeur esthétique se manifeste. Au fond, l'interprétation fonctionne comme un décret et s'apparente ainsi à la même autorité que révèle l'intention autoritaire de l'artiste. Danto le dit clairement en exposant, à tort, la pratique du *ready-made* comme un ordre : « Duchamp décréta bien qu'une pelle à neige était une œuvre d'art, et c'en fut une^[97] . »

Mais Danto, et c'est là que sa théorie nous intéresse, ne limite pas son analyse aux objets, il l'élargit aussi aux gestes. En évoquant le célèbre exemple de Wittgenstein (qui cherchait à montrer l'ambiguïté de l'idée de volonté), Danto écrit : « la relation entre une œuvre d'art et un simple objet qui lui est semblable est analogue à la différence entre une action de base et un simple mouvement corporel qui, du point de vue des apparences, lui ressemble exactement^[98] ». Comme chez Goodman, la différence esthétique se

fonde sur un *problème d'apparence* car on restreint l'analogie « du point de vue des apparences » et donc sur un rapport de ressemblance entre deux entités qui sont, dès le début, supposées être distinctes. Ainsi, la différence entre un geste artistique et un autre qui ne le serait pas reste toujours une question d'intention et de représentation :

Les *gestes* de celui qui interprète le rôle d'une femme sont à *propos* des femmes, alors que la mimésis efféminée du travesti ne possède aucun caractère *sémantique*. La mimésis devient incarnation lorsqu'elle *représente* le comportement de quelqu'un d'autre. Plus généralement, l'imitation devient une possibilité *artistique* à partir du moment où elle ne se borne plus à ressembler à quelque chose, comme le fait une image en miroir, mais est à *propos de ce* à quoi elle ressemble, comme c'est le cas lorsqu'on interprète une personne ^[99] .

Parce que le travesti cherche à *vivre* en tant que femme au lieu de *représenter* le personnage d'une femme, comme le ferait un acteur sur scène, il n'est pas, pour Danto, en train d'accomplir un geste artistique, ce dernier nécessitant la distance propre à l'*aboutness*, par laquelle le signifié est clairement indiqué. Il n'y aurait donc d'art que par le processus classique de la représentation : l'interprétation de l'acteur entame l'identification du spectateur, lequel, par le fait de sortir de son statut ordinaire, lui fait atteindre un état exceptionnel. Il y aurait donc des gestes qui représentent (ceux qui sont « à-propos-de ») et des *gestes qui font* (comme la mimésis du travesti). Cette distinction est fondamentale pour notre problème puisque, dans ce second cas – et Danto en convient –, le régime de l'indiscernabilité reste intact, le travesti étant assimilé à

une femme. Aucune *technique* concrètement déterminable, aucun lieu géographique symboliquement chargé de sens, aucune virtuosité extraordinaire ne joue ici le rôle de garde-fou contre le danger de l'indiscernabilité. Le geste y interroge l'art dans un état minime, c'est-à-dire en absence de tout aspect corollaire facilement reconnaissable comme art. Le geste balaye le régime esthétique du langage (la sémantique) pour incarner (et non pas représenter) autrui. Le geste n'est donc plus « à-propos-de », mais il incorpore directement son altérité. La question serait donc de savoir s'il cesse tout simplement d'être de l'art, comme le veut Danto, ou s'il produit un autre régime esthétique en dehors de l'art muséal. C'est cette deuxième piste qu'il est nécessaire de poursuivre.

L'esthétique pragmatiste et le statut de l'art populaire : *L'art à l'état vif* de Richard Shusterman

Y a-t-il de l'art en dehors de la reconnaissance symbolique du monde de l'art ? Voilà la question que la pratique gestuelle incite à poser. Avec Richard Shusterman, et contre Danto, l'on pourrait répondre par la positive. Il y a de l'art en dehors des institutions classiques, cet art est identifié aux pratiques de revendication sociale et montre la puissance politique de l'ordinaire. Il s'aligne avec le peuple contre l'élite, cet art est nommé « art populaire ^[100] ». À cause de son caractère revendicateur, l'art populaire souligne les fragmentations et les divisions qui opèrent au sein du social, ce qui n'est pas sans intérêt à l'époque de l'art « postmoderne », lequel se caractérise par une critique du régime classique de l'art comme harmonie. Cet aspect non unifiant de l'expérience esthétique

représente un point fondamental pour comprendre l'état actuel de la notion d'expérience, chère à l'esthétique pragmatiste de John Dewey :

Je pense – écrit Richard Shusterman – qu'on a aussi besoin d'aller au-delà de l'appréciation deweyenne quant aux unités harmoniques et organiques dans l'art et dans la société. L'art peut diviser aussi bien qu'unifier, comme on peut le voir dans le conflit entre groupes ayant des goûts différents, et un tel conflit peut, par la compétition qu'il suscite, être source de créativité. Outre la satisfaction de l'unité, on peut aussi trouver une valeur esthétique, éducative et même sociale dans des expériences artistiques basées sur une profonde fragmentation, sur la dissonance et la différence disjonctive [*disruptive*]. Voilà une des raisons pour lesquelles j'ai dédié une attention toute particulière à la musique *rap*, et pourquoi l'art visuel contemporain est saturé d'images de rupture et de désaccord [*disharmony*] [...] Cela signifie qu'une appréciation esthétique d'harmonies sociales devrait être aussi vigilante à l'égard des voix discordantes qui ont été passées sous silence [*muffled*] ou tout simplement exclues ^[101].

L'intérêt que, dans *L'Art à l'état vif*, Shusterman avait trouvé dans le *rap* est à la fois philosophique et social. « Philosophique » car il permet de sortir de l'aspect holiste de la pensée de Dewey, et « social » car il prend le parti des minorités et des expressivités culturelles opprimées. L'implication sociale, voire politique, de cette approche concorde parfaitement avec les intentions des artistes/anartistes qui nous concernent. Comme le déclare explicitement George Maciunas – figure emblématique du mouvement *Fluxus* –,

les concerts *Fluxus* faisaient fonction « d'outil pédagogique de conversion du public aux expériences *non-art* dans la vie quotidienne^[102] ». Maciunas fait par ailleurs remarquer à George Brecht que « la vie de tout un chacun appartiendrait à la catégorie des *events... ready-made*^[103] ». Cette approche esthétique, en découvrant la nature artistique de la vie ordinaire, en hérite les caractéristiques essentielles, même lorsqu'elles rompent avec l'idée conventionnelle d'esthétique.

Cette redéfinition d'esthétique *par le bas* n'est pas sans écho avec la pensée de Pierre Bourdieu, dont Shusterman reçoit également l'influence. Dans son grand ouvrage intitulé *La Distinction*^[104], Bourdieu sépare l'esthétique du goût « pur » d'une autre esthétique qui relèverait du goût « barbare ». La première est intimement liée à une vision classique de l'art (et laisse de côté les entreprises an-artistiques du xx^e siècle), alors que la seconde défend la trivialité de l'expérience ordinaire (mais donne cependant une vision exclusivement pratique et fonctionnelle de la vie courante). En suivant Ortega y Gasset, Bourdieu explique comment l'art moderne cherche à purifier l'expérience esthétique « de tout ce qui est "humain", en entendant par là les passions, les émotions, les sentiments que les hommes *ordinaires* engagent dans leur existence ordinaire et du même coup tous les thèmes ou les objets capables de les susciter^[105] ». Comme Dewey, le sociologue français trouve aussi un intérêt à défendre l'idée d'ordinaire, mais si Dewey le fait afin de désigner dans l'ordinaire la source de l'expérience esthétique et de l'art (selon un rapport de « continuité^[106] »), Bourdieu s'en sert pour créer une relation polémique, un conflit entre deux tendances opposées, l'esthétique élitiste et l'esthétique populaire. « Tout se passe, explique Bourdieu, comme si l'esthétique populaire était

fondée sur l'affirmation de la *continuité* de l'art et de la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction, ou, si l'on veut, sur le refus du refus qui est au principe même de l'esthétique savante, c'est-à-dire la coupure tranchée entre les dispositions ordinaires et la disposition purement esthétique ^[107]. »

En héritant simultanément du pragmatisme deweyen et de la sociologie de Bourdieu, Shusterman trouve une voie intermédiaire : partir des pratiques ordinaires pour les amener vers le monde de l'art, en cherchant donc à désigner dans la vie la source de l'art, comme l'indique l'hypothèse continuiste de Dewey, mais au travers de leur distinction, comme le suggère Bourdieu. Si une procédure similaire peut être relevée aussi chez d'autres penseurs comme Noël Carroll et Stanley Cavell, on peut néanmoins souligner que le caractère spécifique de l'analyse de Shusterman dans *L'Art à l'état vif* est de comprendre la relation conflictuelle qui existe entre l'« art populaire » et le « grand art ». Sous la dénomination d'art populaire, Shusterman inclut les graffitis, la chanson, la télévision, le cinéma, afin de les considérer comme des expressions artistiques à part entière. L'art n'est plus appréhendé par son médium, mais par sa réception subjective et par l'expérience qu'il instaure. De ce point de vue, le cinéma n'est pas, en tant que tel, de l'art populaire et la peinture n'est pas, en tant que telle, du grand art. Tout dépend en effet de la nature de l'expérience à laquelle ils incitent. Mais, à la différence de Dewey, Shusterman prend comme exemple une pratique populaire qui ne relève pas de la satisfaction et de l'épanouissement (*fulfillment*) : la musique enragée du rap.

La cible avouée de Shusterman est ce qu'il appelle l'« idéologie esthétique », définie comme ce qui « a longtemps dominé la pensée et l'expérience esthétiques sclérosant l'institution de l'art et appauvrissant sa pratique ^[108] ». C'est ce que Dewey – et

Shusterman le rappelle d'ailleurs – nomme « la conception muséale de l'art », jugée directement coupable d'avoir établi une « séparation entre l'art et la *praxis* ^[109] ». Si l'idéologie esthétique associe l'art à la *poièsis*, c'est-à-dire au processus de création, l'esthétique pragmatiste propose une réunification entre l'art et la *praxis*, laquelle correspond depuis Aristote à un processus de production où l'agent est indissociable de la chose produite. Une telle réunification est, selon l'esthétique pragmatiste, visible dans l'art populaire par le principe de l'ouverture : « le projet pragmatiste en matière d'esthétique n'est pas d'abolir l'institution de l'art mais de la transformer. Le but, pour reprendre la métaphore de Dewey, n'est pas de fermer ni de détruire les musées, mais de les ouvrir et de les étendre ^[110] ».

Or c'est dans ce rapprochement explicite entre « ouverture » et « extension » que gît le malentendu. « Ouvrir » la conception muséale de l'art aux pratiques ordinaires signifie confronter l'art à la vie et aux règles qui régissent cette dernière, tandis qu'« étendre » cette conception signifie faire exactement le contraire, et donc soumettre la vie aux règles de l'art. Si l'idée d'ouverture respecte l'*autonomie* de la vie, l'idée d'extension met en place un *abus* : elle donne autorité à l'art pour légiférer sur la vie. C'est Shusterman lui-même qui présente le problème :

La défense de l'art populaire se situe plus ou moins dans le territoire ennemi, dans la mesure où la tentative même de répondre à la critique intellectuelle implique à la fois qu'on accepte l'exigence qui est la sienne de réclamer une réponse, et qu'on reprenne les termes mêmes de son accusation, qui sont loin d'être neutres ^[111].

La terminologie choisie par Shusterman est celle de la réponse, voire de la contre-attaque : l'esthétique populaire se définit comme une réponse que l'idéologie esthétique « réclame » ; elle joue ainsi le jeu que l'idéologie esthétique lui permet de jouer ; elle en accepte les règles, même uniquement pour les critiquer. L'art populaire, exemple même de l'esthétique pragmatiste, survient toujours en deuxième instance, après l'établissement du grand art et de l'esthétique qui lui est propre. Le pragmatisme ne peut permettre qu'une esthétique *a posteriori*, à la fois des œuvres et de l'esthétique conventionnelle, en ce sens il dépend de cette même idéologie qu'il combat. Loin d'être une entité spécifique et autonome, l'art populaire se détermine négativement. Une critique similaire est développée par Pierre Bourdieu, comme Shusterman le relate :

Pierre Bourdieu m'a fait remarquer que la justification théorique de la légitimité de l'art populaire ne suffit pas à la rendre légitime dans le monde réel. Dans la mesure où une telle justification court le risque de nous détourner des faits sociaux responsables de son illégitimité et par là même de contribuer à la perpétuer, il serait dangereux d'encourir cette stratégie. Ma réponse est qu'il vaut la peine d'encourir ce risque, que les polémiques pour justifier l'art populaire n'impliquent pas de rester aveugle aux réalités sociales et que la défense théorique, la recherche empirique et la réforme socio-culturelle peuvent toutes contribuer à réaliser la légitimation souhaitée ^[112] .

Si Bourdieu, et Shusterman nous le rappelle, considère « l'esthétique soi-disant populaire [comme] “l'envers négatif” dont toute esthétique légitime doit s'écarter pour affirmer sa légitimité », Shusterman remarque que « les prédicats esthétiques traditionnels

tels que la grâce, l'élégance, l'unité et le style sont régulièrement *appliqués* à des produits d'art populaire », dont l'exemple en l'occurrence est la cosmétique^[113]. L'opération de Shusterman consiste à étendre, et non pas à ouvrir, l'esthétique à la vie, c'est-à-dire à appliquer aux pratiques de vie les critères de l'esthétique traditionnelle.

Or, si le rap surgit en tant que contre-exemple, car il critique les prédicats de la grâce, de l'élégance, de l'unité et du style, c'est à condition de se ranger sous des prédicats esthétiques nouveaux, ceux que procure le postmodernisme. Le traitement qu'en fait Shusterman est en ce sens éclairant. Le rap appartient aux arts populaires en ce qu'il échappe à la visibilité muséale et en ce qu'il en critique les normes. « Le rap est aujourd'hui la musique populaire qui se développe le plus rapidement et qui est la plus violemment attaquée. Sa prétention à un statut artistique est submergée sous le flot des critiques, des actes de censure et des récupérations commerciales^[114]. » La censure et la critique de la part des institutions sont les signes du statut populaire du rap. Face à ce conflit, l'hypothèse de Shusterman est que le rap appartient aux pratiques artistiques postmodernes ; les difficultés liées à la reconnaissance du rap comme pratique artistique sont identiques à celles que rencontrent d'autres pratiques expérimentales. Autrement dit, le conflit entre l'art populaire et le grand art est similaire à celui qui surgit entre l'art postmoderne et l'art moderne. Par conséquent, ce n'est qu'à condition de considérer l'art postmoderne comme de l'art que le rap peut satisfaire son ambition de reconnaissance artistique. L'analyse consiste donc à mettre en relief les traits de l'art postmoderne pour ensuite montrer que le rap les possède et qu'il lui appartient donc *de jure*. Shusterman identifie cinq traits de l'art postmoderne :

La tendance au recyclage et à l'appropriation des matériaux d'autrui plutôt qu'à l'originalité, le mélange éclectique des styles, l'adhésion enthousiaste à la nouvelle technologie et à la culture de masse, le défi lancé aux notions modernes d'autonomie esthétique et de pureté artistique et l'accent mis sur la localisation temporelle et spatiale plutôt que sur l'universel et l'éternel ^[115] .

Selon Shusterman, le rap possède ces caractéristiques, il « les exemplifie de façon frappante, et il les met en vedette et les thématise consciemment ^[116] ». Le reste de l'analyse est consacré à une étude méticuleuse d'un morceau de musique rap du groupe de Brooklyn Stetsasonic, qui a pour titre *Talkin' All That Jazz* (« Jaser sur du jazz » ^[117]). Le choix de l'exemple est symptomatique du fait que l'art populaire est d'emblée considéré comme n'étant pas du grand art (le rap n'est pas du jazz), tout en revendiquant une filiation avec celui-ci (le rap est héritier du jazz et, comme celui-ci l'avait été à son époque, il est « discrédité par l'*establishment* » – ce qui pourrait faire espérer son éventuelle acceptation future). L'un après l'autre, les différents traits du postmodernisme sont mis en relief afin de pouvoir assimiler cette chanson à l'art postmoderne. Shusterman relève brièvement l'ambiguïté de l'idée de « postmodernisme » : « Le postmodernisme est un phénomène complexe et contesté, dont l'esthétique résiste par conséquent à toute définition claire et consensuelle ^[118] . » Ainsi, si l'on considère le postmodernisme comme un ensemble de ces prédicats esthétiques contestés, il reste que ces traits « n'en demeurent pas moins essentiels pour comprendre le rap ^[119] ». La légitimité du rap repose donc sur une double hypothèse : s'il y a un art postmoderne,

et si cet art possède des traits communs au rap, alors ce dernier est de l'art. Le point de départ est explicitement fragile. Néanmoins, l'analyse de Shusterman séduit par sa cohérence. Une fois acceptée la double hypothèse du départ, l'examen semble irréprochable. Les différentes techniques d'appropriation et de composition du rap sont désignées comme éminemment postmodernes. Le *sampling*, le *scratch mixing*, le *punch phrasing* et le *scratching* simple ^[120] montrent, selon Shusterman, que « le rap reflète la “fragmentation schizophrène” et “l’effet de *collage*” caractéristiques de l’esthétique postmoderne ^[121] ». Mais le simple fait que le rap partage ses caractéristiques principales avec l’approche postmoderne n’est pas considéré par Shusterman comme un facteur qui serait, en tant que tel, suffisant pour l’ériger au rang de création artistique. C’est la revendication des rappeurs eux-mêmes que Shusterman désigne comme l’élément révélateur du statut de leur musique. Les rappeurs sont conscients du fait que le rap est de l’art et réclament d’être reconnus comme artistes.

Or, une telle revendication non seulement ne semble pas être effectivement active à l’intérieur de la chanson analysée par Shusterman, mais elle ne semble pas non plus pouvoir être considérée comme un indicateur de la nature « artistique » du rap en général. L’auteur part de l’idée selon laquelle une pratique, pour se dire « artistique », nécessite une « conscience réflexive », autrement dit elle doit savoir être de l’art et en revendiquer le statut. C’est la théorie esthétique de Wollheim qui inspire cette position ^[122]. Shusterman affirme que l’« une des raisons qui expliquent que les arts populaires se sont vu refuser un statut artistique est qu’ils ne l’ont pas revendiqué. [...] Dépourvu d’une conscience artistique suffisante pour prétendre au rang d’art, l’art populaire ne le mérite pas et n’y accède pas ^[123] ». Les rapports

entre les pratiques populaires et le grand art sont ainsi conçus en termes d'« insuffisance », de « prétention », de « mérite » et d'« accès ». Et le fait que Shusterman soutienne ce rapport hiérarchique est confirmé par le fait qu'il appuie la défense du rap sur l'idée de la revendication : « Le disque “Jaser sur du jazz” témoigne de la conscience que le rap a d'être un art ^[124] . »

Nous voici au point qui nous intéresse. Shusterman désigne la prise de conscience comme un facteur essentiel du statut artistique de l'expérience ; c'est cette conscience qui, selon lui, distinguerait l'art des « conduites ordinaires et des expériences quotidiennes ^[125] ». La revendication et l'attitude consciente du rap se développent, selon Shusterman, sur cinq niveaux. Premièrement, « le rap se distingue des conduites ordinaires et des expériences quotidiennes par son habileté supérieure. [...] Deuxièmement, [il] rappelle les rapports qui existent entre le rap et des traditions antérieures ^[126] ». Troisièmement, « l'artiste adopte une attitude d'opposition » ; quatrièmement, le rap satisfait les exigences du grand art en raison de sa « créativité et [enfin, de] l'attention portée aux problèmes de la forme ^[127] ». Voilà que *technicité*, *historicisme*, *subversion*, *créativité* et *formalisme* comparaissent comme d'étranges défenseurs de l'art populaire. À l'exception du troisième, tous ces éléments sont caractéristiques de l'art le plus conventionnel qui soit. Ce qui, jusqu'à hier, semblait l'ennemi juré des pratiques populaires apparaît en dernier recours comme leur vénérable rédempteur. Ainsi, c'est dans sa séparation d'avec la vie ordinaire que le rap se verrait accorder le statut de création artistique.

Ce paradoxe découle tout logiquement des prémisses. Le discours de l'esthétique pragmatiste est fondé sur le conflit entre les pratiques populaires et le grand art, sur un conflit dont l'esthétique pragmatiste a besoin pour établir sa propre légitimité. Ce qu'on

appelle « art populaire » et ce qu'on appelle « grand art » sont ainsi pris dans un rapport dialectique, selon lequel un terme n'existerait pas sans l'autre. C'est la terminologie elle-même qui induit en erreur. Car, si les rappeurs exclament un cri de révolte, c'est d'abord au nom d'une liberté sociale, voire morale, et non pas au nom d'une liberté d'expression spécifiquement artistique. Le texte de la chanson que Shusterman considère comme la preuve inéluctable d'une revendication artistique exprime un élan de destitution et d'indépendance, et non pas une rage revendicative. Ces quelques lignes en sont révélatrices :

Vous critiquez notre façon de faire des disques, vous dites que ce n'est pas de l'art [...] c'est de la musique d'un groupe de hip-hop, du jazz, tu peux l'appeler comme ça. Mais ce jazz reprend un nouveau format. [...] Nous défendrons la musique que nous vivons et que nous jouons, et la chanson qu'on chante aujourd'hui, pour l'heure ; laissez-nous régler nos comptes, et plus tard on fera un forum et un débat dans les formes ^[128] .

Selon Shusterman, il s'agit ici d'une revendication explicite du statut d'art : « Ce disque, commente-t-il, est tout entier consacré à la conscience aiguë que le rap a de sa nouveauté comme forme artistique. [...] Le rap réfute le dogme selon lequel l'intérêt porté à la forme et à l'expérimentation formelle ne saurait être présent dans l'art populaire ^[129] . » On pourrait objecter qu'il paraîtrait plus approprié d'utiliser ici d'autres termes, que Shusterman évoque par ailleurs à propos de la même chanson ^[130] : ainsi les termes de « tolérance », de « coexistence », de « pluralisme », de « pacifisme » et de « liberté », qui ne sont pas contradictoires avec une autre idée fondamentale, celle de *résistance*. Que les rappeurs critiquent

l'institution de l'art signifie aussi et principalement qu'ils ne tiennent pas nécessairement à ce que leur pratique soit intégrée à un quelconque système artistique. *A contrario*, il semble bien que ce qu'on appelle « art » populaire se rattache davantage à une idée de suspension de l'art plutôt qu'à celle de sa transformation. Le texte même de la chanson analysée semble confirmer cette hypothèse. À propos de sa propre musique, Stetsasonic affirme, on le rappelle : « du jazz, tu *peux l'appeler comme ça* ». Aucune exigence revendicatrice n'est au cœur de ce message, mais il s'agit plutôt d'une concession, d'une tolérance. « On peut l'appeler comme ça » signifie au fond que le nom qu'on lui donne importe peu, l'efficacité du rap est ailleurs. Le talent est certes revendiqué, mais il reste autonome par rapport à sa visibilité artistique.

Le rap préconise ainsi, à côté d'une tolérance sociale, une tolérance esthétique. S'il possède une « conscience réflexive », ce n'est pas en tant qu'« art », mais plutôt en tant que pratique sociale. L'utilisation du pronom « nous » est d'ailleurs symptomatique : les chanteurs s'associent à d'autres rappeurs et à une communauté bannie par l'exclusion et le mauvais traitement. La chanson associe ce « nous » au peuple et à sa « majorité ». Shusterman commente ainsi :

Le public est alors encouragé à s'assimiler au « nous » qui est couvert d'éloges, et à s'opposer à un « vous » accusé d'ignorance et de manque de talent et décrit comme une minorité oppressive et hypercritique. Le « nous » en vient alors à désigner non seulement le groupe mais toute la communauté hip-hop dont il défend la cause ^[131] .

Que le public s'associe au « nous » au lieu de se sentir attaqué en assimilant la position, plus instinctive, du « vous » est chose

possible, mais non pas automatique. L'auditeur pourrait aussi bien se sentir agressé et accusé par la chanson et le ton polémique qu'elle adopte. Quoi qu'il en soit, c'est à coup sûr l'évocation d'une communauté qui est centrale dans le processus d'interpellation. Le « nous » est utilisé en tant que suppléant d'une identité communautaire qui n'est pas légitimée. Une telle communauté serait aussi, comme le précise très justement l'auteur, celle qui *danse* sur cette musique, celle qui intègre dans son propre corps l'expérience de l'écoute du rythme et des vibrations, au-delà donc du texte et du message qu'elle livre. « Le rap, explique Shusterman, peut tout à fait être apprécié simplement par la danse, ce qui ne revient pas à dire que son public-type l'apprécie exclusivement de cette façon anti-intellectualiste ^[132]. » La relation polémique existant entre l'idéologie esthétique et l'art populaire trouve son fondement dans la dichotomie, bien ancienne, entre le corps et l'intellect.

L'idée de la fragmentation, sociale ou plus profondément subjective, est au cœur du rapprochement que Shusterman établit entre le rap et l'art populaire. Dans la mesure où la *praxis* populaire n'est de l'art qu'à condition d'être rapprochée de la démarche postmoderne, c'est la fracture de cette dernière qu'elle semble mettre en relief. Mais, si le postmodernisme (esthétique comme social) est synonyme de fragmentation, de libre appropriation, de composition chaotique et d'attachement aux expériences de vie, n'y a-t-il pas une contradiction à lui associer une subjectivité communautaire bien spécifique ? Le sujet postmoderne n'est-il pas redevable d'une décomposition qui trouve son fondement, et cela du moins depuis Schiller, dans le morcellement des identités à l'œuvre dans l'évolution de la culture occidentale ?

Il semble bien que si le postmodernisme doit être associé à une subjectivité pronominale, ce ne sera qu'en échec, c'est-à-dire par

l'utilisation d'un « nous » impersonnel, représentatif de la multiplicité des individualités, de leur tolérance par rapport aux appartenances géographiques et aux couleurs de peau. Le problème réside dans la définition qu'on donne de cette subjectivité nominale. Si elle détermine l'unification d'un groupe face à un autre groupe, en soulignant ainsi le conflit dont l'esthétique pragmatiste se réclame, comment faudrait-il comprendre cette unification ? Nous l'avions rappelé, les propositions initiales de Shusterman sont, entre autres, d'en finir avec l'idéal d'unité organique qui caractérise l'expérience esthétique selon Dewey. Le rap viendrait donc mettre en cause une telle unité par le processus même de sa composition (les techniques de collage), par l'aspect rebelle de son discours (la société est divisée) et par la fragmentation de la subjectivité (le pronom est pluriel). En réalité, Shusterman ne soutient pas une théorie de la fragmentation de la subjectivité, comme le démontre sa critique serrée de Richard Rorty, lequel discrédite l'idée de « moi » et de « personnalité » par l'idée d'une difficile combinaison de « quasi-moi ^[133] ».

L'autonomie du moi est précisément ce qui est attaqué par la société fragmentée du capitalisme tardif. L'individualisme concurrentiel et les déformations sociales qui s'ensuivent ont dissous les rôles sociaux stables et articulés qui accordaient auparavant une intégrité et une assise solide au moi ^[134] .

Shusterman voit dans la fragmentation du moi le signe du pouvoir de la marchandise sur la liberté des sujets. Mais la subjectivité, telle que l'auteur de *L'Art à l'état vif* la pense, ne correspond pas non plus à l'« individualisme », selon une théorie qui imposerait une création toujours nouvelle. Il s'agit plutôt de comprendre

l'expérience esthétique comme unifiante, sans qu'elle soit solipsiste ou privée. C'est sur ce point que le « nous » des rappeurs peut avoir un sens ; il s'agit de rendre compte d'une subjectivité unifiée mais non pas individuelle : la subjectivité du groupe. Non pas fragmentée, mais *multiple*, non pas unique, mais *collective*, la subjectivité du « nous » aurait un statut social déterminé.

Le type de rapport que Shusterman relève entre l'art et le rap est *a priori* dual et dialectique ; jamais l'auteur ne soulève la possibilité d'une troisième dimension, celle de la suspension du conflit. Sur ce point, l'esthétique de l'art populaire cherche, certes, un renversement de valeurs – par l'appréhension de l'art au moyen de ce qui n'est pas reconnu en tant que tel –, mais ne met pas en place une véritable indiscernabilité. C'est aussi pour cette raison, peut-être, que Shusterman proposera d'étudier l'expérience esthétique *en dehors* de son rapport avec l'art par sa théorie de la somesthétique, dont les prémisses étaient déjà données dans la partie conclusive de *L'Art à l'état vif* :

La vie esthétique se doit de cultiver les plaisirs et les disciplines du corps [...] le fait que le somatique ait été structuré par les idéologies et les discours répressifs ne signifie pas que le corps ne puisse être utilisé comme une ressource permettant de les défier, à travers l'usage de pratiques corporelles alternatives et d'une plus grande conscience somatique. [...] mais considérer le somatique comme relevant essentiellement du privé reflète aussi l'idéologie bourgeoise. Le corps n'est pas seulement modelé par le social, il contribue au social. [...] Une respiration et une posture *mieux équilibrées*, une plus grande *harmonie* kinesthésique, et plus généralement une plus grande conscience somatique peuvent esthétiquement *enrichir* la vie en termes de

qualités et de conscience *accrue* de l'expérience vécue ^[135] .

À partir d'une approche soma-esthétique ^[136] , n'importe quelle expérience du corps peut produire un vécu esthétique, à condition qu'elle soit proprement accomplie du point de vue somatique et qu'elle relève d'une prise de conscience. Or cette expérience esthétique est qualifiée en termes mélioratifs : l'utilisation du corps doit être « mieux équilibrée », l'apport kinesthésique doit être harmonieux et plus grand, globalement cette expérience doit être plus riche et « accrue ». On le voit aisément, cette façon de comprendre l'expérience esthétique relève d'une émancipation du corps et de l'esprit, comme si nous devions libérer notre expérience du fardeau de ses usages ordinaires et inconscients. L'esthétique se placerait ainsi à un niveau *supérieur* par rapport à l'expérience de la vie courante. Le but de la soma-esthétique n'est pas essentiellement différent de celui que Shusterman associe à l'art populaire :

L'art populaire non seulement est à même de satisfaire les normes les plus importantes de notre tradition esthétique, mais a aussi le pouvoir d'*enrichir*, de remodeler le concept usuel d'esthétique et de le délivrer des thèmes négatifs qui lui sont habituellement attachés, tels que les privilèges de classe, les inerties socio-politiques et le rejet ascétique de la vie ^[137] .

L'art populaire et la soma-esthétique sont pour Shusterman des méthodes visant à améliorer à la fois les catégories esthétiques et la définition de l'art conventionnelles. Mais si ces expériences procurent une transformation de l'expérience ordinaire, est-ce qu'il faut *a fortiori* comprendre une telle transformation en des termes mélioratifs et qualitatifs ? Voilà la question qu'il nous reste à

examiner.

Notes du chapitre

[1] ↑ Tzvetan Todorov, *L'Éloge du quotidien. Essais sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris : Le Seuil, coll. « Essais », 1993, p. 11. Je souligne.

[2] ↑ « Ce qui nous touche dans de tels sujets, dans la mesure où c'est l'art qui nous les propose, c'est qu'ils nous apparaissent comme des créations de l'esprit métamorphosant de la façon la plus intime la partie extérieure et sensible de toute la matérialité. Car à la place de la laine et de la soie existantes, à la place des cheveux, du verre, de la viande et du métal réels, nous voyons de simples couleurs ; nous ne voyons, au lieu des dimensions totales dont la nature a besoin pour apparaître, qu'une simple surface, et malgré tout, cependant, le même spectacle que celui de la réalité. [...] L'art élève, à travers cette idéalité, des objets qui seraient autrement dépourvus d'intérêt et, malgré leur contenu insignifiant, il les fixe pour eux-mêmes, les constitue comme fins, et oriente notre intérêt vers cela même qui, autrement, ne nous intéresserait pas » (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, t. I, trad. de Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris : Librairie Générale Française, 1997, p. 236-237).

[3] ↑ Roland Barthes, « Le monde-objet », *Essais critiques*, Paris : Le Seuil, 1964, p. 19-28.

[4] ↑ *Ibid.*, p. 19-20.

[5] ↑ Roland Barthes, « Le monde-objet », art. cité, p. 21 : « *L'usage* d'un objet ne peut qu'aider à dissiper sa forme capitale et surenchérir au contraire sur ses attributs. »

[6] ↑ *Ibid.*, p. 23-24.

[7] ↑ *Ibid.*, p. 26-27.

[8] ↑ *Ibid.*

[9] ↑ Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris : Gallimard, coll. « Essais », 1990. L'édition originale de cet ouvrage a paru sous le titre *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, d'abord aux éditions University of California Press en 1980, puis aux éditions University of Chicago Press en 1988, dans une nouvelle version qui a servi de base à la traduction française.

[10] ↑ Louis Aragon, « La peinture au défi », préface au catalogue d'une exposition de collages à la Galerie Goemans, 49, rue de Seine, à Paris, portant la date de mars 1930. Repris dans *Les Collages*, Paris : Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1993, p. 38 ; recueil d'abord paru en 1965, dans la coll. « Miroirs de l'art » dirigée par Pierre Berès et André Chastel.

[11] ↑ Il n'est pas établi qui de Braque ou de Picasso a utilisé le premier le terme *papier collé*. Aragon l'explique : « J'ai entendu Braque parler de ce qui s'appelait alors *une*

certitude, et qui était l'élément collé, autour duquel devait se constituer le tableau, dans une tout autre perspective que si l'élément avait été lui-même imité » (« La peinture au défi », art. cité, p. 39).

[12] ↑ Louis Aragon, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », conférence prononcée à la Maison de la Culture (1935), publiée dans *Les Collages*, *op. cit.*, p. 67. Je souligne.

[13] ↑ Louis Aragon, « Max Ernst, peintre des illusions » (1923), texte inédit, non daté, dont le manuscrit figure dans le fonds Doucet de la bibliothèque Sainte-Geneviève, *ibid.*, p. 25. Les italiques sont d'Aragon.

[14] ↑ Louis Aragon, « Collages dans le roman et dans le film » (1965), *ibid.*, p. 108-109.

[15] ↑ « Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit », *ibid.*, p. 131.

[16] ↑ Louis Aragon, « La peinture au défi », *ibid.*, p. 44.

[17] ↑ Louis Aragon, « La peinture au défi », art. cité, note n^o 3, p. 39.

[18] ↑ *Ibid.*, p. 43. Je souligne.

[19] ↑ Comme le dit Louis Aragon dans « Collages dans le roman et dans le film », art. cité, p. 109-110 : « Si, *au commencement*, comme il est dit du Dieu créateur, quand il cloue à sa toile une vieille chemise à lui, Picasso *cite* cette chemise, comme il *citerait* un timbre-poste, la valeur de citation du collage s'est d'abord estompée tant que son caractère plastique l'emportait. [...] Si je préfère l'appellation de collage à celle de citation, c'est que l'introduction de la pensée d'un autre, d'une pensée déjà formulée, dans ce que j'écris, prend ici, non plus valeur de reflet, mais d'acte conscient, de démarche décidée, pour aller au-delà de ce point d'où je pars, qui était le point d'arrivée d'un autre. »

[20] ↑ *Ibid.*, p. 99.

[21] ↑ *Ibid.*, p. 105-106.

[22] ↑ *Ibid.*, p. 112.

[23] ↑ Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp parle des ready-mades à Philippe Collin*, Paris : L'Échoppe, 1998, p. 9. Cet entretien a été réalisé à Paris le 21 juin 1967.

[24] ↑ Marcel Duchamp, avec Katherine Kuh, *The Artist's Voice*, New York : Harper & Row, 1962, p. 91-92.

[25] ↑ Duchamp souligne justement « l'antinomie fondamentale qui existe entre l'art et les *ready-mades* » in *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris : Flammarion, 1975, p. 191. J'utilise la nouvelle édition augmentée avec la collaboration d'Elmer Peterson, Paris : Flammarion, 1994.

[26] ↑ Entretien de Marcel Duchamp avec Richard Hamilton (BBC, sept. 1959), Archives Marcel Duchamp, Villiers-sous-Grez, cité par Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vie à crédit, biographie*, Paris : Flammarion, 2007, p. 445.

[27] ↑ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 105.

[28] ↑ Jindrich Chalupecky rappelle qu'« au Salon des Indépendants de Paris en 1912, Duchamp a enlevé le *Nu descendant l'escalier* sans dire un mot, même si cela a été pour lui

un choc qui a changé sa vie. *L.H.O.O.Q.*, cette Mona Lisa moustachue est devenue, en 1919, une manifestation dadaïste par excellence ; quant à Marcel Duchamp, il n'a même pas songé à la montrer à qui que ce soit. C'est Picabia qui l'a aperçue chez lui par hasard ; enthousiasmé, il l'a reproduite de mémoire et a publié cette réplique en mars 1920, dans 391, sous le titre *Tableau Dada, par Marcel Duchamp*. Duchamp, lui, ne l'a exposée qu'en 1930. Il en fut de même avec les autres œuvres. Duchamp prépara la grande *Mariée* pendant cinq ans et y travailla pendant neuf ans sans avoir jamais pensé à l'exposer ou bien à la vendre ; il a refusé qu'on expose le résultat de ses explorations optiques, la *Machine Optique* ; il a caché jusqu'à sa mort *Étant donnés*. [...] Il demeurerait presque inconnu » (« Les symboles chez Marcel Duchamp », *Marcel Duchamp*, Paris : *L'Arc*, n° 59, 1974, p. 42).

[29] ↑ Les *ready-mades* antécédents à *Fontaine* sont : *Roue de bicyclette* (1913), *Porte-bouteilles* (Paris, 1914), *In Advance of the Broken Arm* (New York, 1915), *Peigne* (New York, 1916, le seul *ready-made* conservé, qui se trouve au musée d'Art moderne de Philadelphie) et *Housse de voyage* (New York, 1916).

[30] ↑ Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp parle des ready-mades à Philippe Collin*, *op. cit.*, p. 13.

[31] ↑ Marcel Duchamp, cité par Jindrich Chaloupecky, « Les symboles chez Marcel Duchamp », art. cité, p. 42.

[32] ↑ J'ai explicité cette thèse par une mise en parallèle de la procédure de représentation institutionnelle du *ready-made* et de la notion d'événement dans la théorie d'Alain Badiou dans « Événement et ready-made : le retard du sabotage », *Écrits autour de la pensée d'Alain Badiou*, dir. Bruno Besana et Oliver Feltham, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 215-232. Une version anglaise et plus courte du même article a été publiée sous le titre « *Event and ready-made : delayed sabotage* », Dominiek Hoens (éd.), *Miracles Do Happen*, Communication & Cognition, vol. 37, n° 3 et n° 4, 2004, p. 247-262.

[33] ↑ Marcel Duchamp, « l'idée de fontaine [...] était complètement ironique, puisqu'il n'y avait même pas de fontaine » (« Will Go Underground », interview de Marcel Duchamp à la RTBF en 1965 par Jean Neyens).

[34] ↑ Thierry de Duve, *Les Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1989, p. 88.

[35] ↑ George Dickie, « Defining Art », *American Philosophical Quarterly*, vol. 6 (1969) : « Pourquoi, demande Dickie, les qualités ordinaires de *Fontaine* – sa surface blanche et brillante, sa profondeur mise en valeur par les reflets des objets environnants, son agréable forme ovale – ne pourraient pas être appréciées ? Elle possède en fait des qualités similaires à certaines œuvres de Brancusi et de Moore, dont beaucoup n'hésitent pas à dire qu'ils les apprécient » (cité par Arthur Danto, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. Claude Hary-Schaeffer, préf. Jean-Marie Schaeffer, Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 1989 (*The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1981), p. 156).

[36] ↑ Ted Cohen – et Danto le rappelle dans *La Transfiguration du banal* (*op. cit.*, p. 156-161) – associe le *ready-made* aux gestes d'exposition (« The Possibility of Art : Remarks on a

Proposal by Dickie », *Philosophical Review*, LXXXII (1973), p. 69-82, repris dans Joseph Margolis (éd.), *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, 3^e éd., Philadelphia : Temple University Press, 1987, p. 187-200). Une différence importante sépare ma conception de celle de Cohen dans la mesure où l'auteur américain, en associant le *ready-made* au geste d'exposer l'objet, range d'emblée ce geste du côté des opérations artistiques, l'exposition étant en effet l'acte même de l'artiste.

[37] ↑ Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp parle des ready-mades à Philippe Collin*, *op. cit.*, p. 16 : « P.C. – Y a-t-il une contradiction dans le fait d'exposer les *ready-mades* dans un musée ? M.D. – Il y a une contradiction absolue. [...] Il y a une chose qui s'appelle des "multiples", arrivant dans les cent cinquante, dans les deux cents exemplaires. »

[38] ↑ *Ibid.*, p. 14.

[39] ↑ *Ibid.*

[40] ↑ *Ibid.*, p. 18.

[41] ↑ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, 1966, Paris : J.-J. Pauvert, coll. « Le livre de poche », p. 355. Première édition de 1940, Paris : Éditions du Sagittaire.

[42] ↑ « Contributions à une Poétique du Ready-made », *Marcel Duchamp : Ready-mades, etc. 1913-1964*, Milan : Galerie Schwarz, 1964, textes d'Arturo Schwarz, Ulf Linde et Walter Hoops, p. 24.

[43] ↑ *Ibid.*

[44] ↑ Octavio Paz, *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu*, Paris : Gallimard, 1966, p. 29 et p. 35.

[45] ↑ Thierry de Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1984 ; *Résonances du ready-made, op. cit.* ; *Au nom de l'art, op. cit.*

[46] ↑ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969.

[47] ↑ Voir *Les Résonances du ready-made, op. cit.*, en particulier p. 13-57.

[48] ↑ *Ibid.*, p. 19.

[49] ↑ John Austin, *Quand dire c'est faire*, introd., trad. et commentaires de Gilles Lane, postface de François Recanati, Paris : Le Seuil, 1970 (*How To Do Things With Words*, Oxford : Oxford University Press, 1962).

[50] ↑ *Ibid.*, p. 56. Je souligne.

[51] ↑ *Ibid.*, p. 58. Je souligne. C'est par rapport à ce type de règle qu'Austin développe également une topologie des « échecs », lesquels peuvent, en fonction de leur maladresse, atteindre à la dimension du geste.

[52] ↑ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 111 : « Faire une liste de noms propres français, ou anglais (ou autre langue) ou mélangés – avec prénom (ordre alphabétique ou non) – etc. Du sribisme illuminatoire dans la peinture (Plastique pour plastique talionisme). Une sorte de *Nominalisme pictural* (Contrôler). » Les italiques sont de Duchamp.

- [53] ↑ Marcel Duchamp, *Notes*, Paris : Flammarion, 1999, p. 115.
- [54] ↑ Marcel Duchamp, entretien avec Francis Roberts, « I Propose to Strain the Laws of Physics », *Art News*, n^o 67, déc. 1968, p. 47.
- [55] ↑ Marcel Duchamp, Alain Jouffroy, *Conversations avec Marcel Duchamp*, Paris : Gallimard, 1964, p. 118 (chap. « Une révolution du regard »).
- [56] ↑ *Marcel Duchamp parle des ready-mades à Philippe Collin*, *op. cit.*, p. 10.
- [57] ↑ Voir Thierry de Duve, *Les Résonances du ready-made*, *op. cit.*, notamment chap. i, « La pelote et le paradigme », p. 7-57.
- [58] ↑ Voir Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, Paris : Verdier, 1998.
- [59] ↑ Marcel Duchamp, *Marchand du sel*, écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris : Le Terrain vague, coll. « 391 », 1958, p. 45.
- [60] ↑ Cf. Marcel Duchamp, in Alain Jouffroy, « Conversation avec Marcel Duchamp », art. cité, p. 122-123.
- [61] ↑ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 235. Les italiques sont de Duchamp.
- [62] ↑ *Ibid.*, p. 191.
- [63] ↑ Imprimé en pleine page, en caractères variés, dans *View*, n^o spécial sur Marcel Duchamp, New York, série V, n^o 1, couv. iv. Repris dans *Les Quatre Vents*, n^o spécial sur le « langage surréaliste », n^o 8, 2^e trimestre 1947. Voir aussi le commentaire de Denis de Rougemont : « Duchamp, mine de rien », republié dans *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 274.
- [64] ↑ Geoff Pywell, *Staging Real Things. The Performance of Ordinary Events*, Lewisburg : Bucknell University Press ; London and Toronto : Associated University Press, 1994.
- [65] ↑ *Ibid.*, p. 25. Les italiques sont de Pywell. Je traduis toutes les citations de cet ouvrage.
- [66] ↑ *Ibid.*, p. 26. Les italiques sont de Pywell.
- [67] ↑ *Ibid.*, p. 28.
- [68] ↑ *Ibid.* : « La seule réponse que l'on puisse donner, c'est de commencer à comprendre que la différence n'est pas dans l'objet [*Fontaine*] mais en nous. [...] l'art et la réalité ne sont plus séparables car nous ne sommes pas en mesure de discerner une différence tangible et objective entre eux dans leurs propriétés exclusives. »
- [69] ↑ *Ibid.*
- [70] ↑ *Ibid.*, p. 30.
- [71] ↑ *Ibid.* Je souligne.
- [72] ↑ *Ibid.*, p. 33.
- [73] ↑ Voir Arthur Danto, « The Art World Revisited : Comedies of Similarity », *Beyond the Brillo Box : The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1992.
- [74] ↑ *La Transfiguration du banal*, *op. cit.* Voir aussi : Arthur Danto, « Indiscernability

and Perception : A Reply to Joseph Margolis », *British Journal of Aesthetics*, n° 39, 1999, p. 321-329 ; Joseph Margolis, « Farewell to Danto and Goodman », *British Journal of Aesthetics*, n° 38, 1999 et « Un regard attentif sur la théorie de l'art et de la perception de Danto », *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, textes réunis par Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, Paris : Vrin, 2005, trad. Pierre Steiner, p. 159-184 (« A Closer Look at Danto's Account of Art and Perception », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 40, n° 3, 2000, p. 326-339).

[75] ↑ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992 (*Ways of Worldmaking*, Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1977) ; *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, prés. et trad. Jacques Morizot, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1990 (*Languages of Art*, Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1976, première édition de 1968).

[76] ↑ Arthur Danto, *La Transfiguration...*, *op. cit.*, p. 87. Je souligne.

[77] ↑ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, chap. III, « Art et authenticité », I. Le Faux Parfait, p. 135 sq.

[78] ↑ « Regarder les images maintenant en sachant que celle de gauche est l'original et l'autre la contrefaçon peut aider à développer la capacité à les distinguer plus tard l'une de l'autre par un simple regard. Ainsi, avec une information qu'on ne tire ni du regard présent sur les images ni d'un regard passé, le regard présent peut avoir sur les regards futurs une portée tout à fait différente de celle qu'il aurait eue autrement » (*ibid.*, p. 140).

[79] ↑ *Manières de faire des mondes*, *op. cit.*, p. 79-95.

[80] ↑ *Ibid.*, p. 90.

[81] ↑ *Ibid.*, p. 91.

[82] ↑ Nelson Goodman, *Manières de faire...*, *op. cit.*, p. 89-90.

[83] ↑ Arthur Danto, *La Transfiguration...*, *op. cit.*, p. 87.

[84] ↑ George Dickie, « Defining Art », art. cité. Voir la critique qu'en fait Danto dans *La Transfiguration...*, *op. cit.*, p. 156 sq.

[85] ↑ Arthur Danto, *La Transfiguration...*, *op. cit.*, p. 168.

[86] ↑ Voir Arthur Danto, « Introduction : Art Criticism after the End of Art », *Unnatural Wonders. Essays from the Gap between Art and Life*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 2005, p. 3-18.

[87] ↑ G. W. F. Hegel, *Esthétique*, t. I, *op. cit.*, p. 59. Je souligne.

[88] ↑ Arthur Danto, *Unnatural Wonders*, *op. cit.*, p. 7. Je traduis.

[89] ↑ Voir la traduction de Claude Hary-Schaeffer de *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*

[90] ↑ *La Transfiguration du banal*, *ibid.*, p. 32.

[91] ↑ *Ibid.*, p. 223.

[92] ↑ *Ibid.*, p. 30.

[93] ↑ *Ibid.*

[94] † *Ibid.*

[95] † *Ibid.*, p. 203. Je souligne.

[96] † *Ibid.*, p. 143-145.

[97] † *Ibid.*, p. 33.

[98] † *Ibid.*, p. 95.

[99] † *Ibid.*, p. 124. Je souligne.

[100] † Je maintiens ici la traduction proposée par Christine Noille, bien qu'elle fasse davantage référence à l'art folklorique qu'à une idée de la massification culturelle et politique de l'art telle qu'elle ressort de l'expression anglaise « *popular art* », laquelle fait notamment écho au « Pop Art » et au « Low Art », ce dernier se distinguant du « High Art ».

[101] † Richard Shusterman, « Pragmatism and East Asian Thought », *Metaphilosophy*, n^o 35, 2004, p. 22-23. Je traduis.

[102] † Lettre non publiée du 8 novembre 1963 de Maciunas à Thomas Schmit, Archiv. Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. Cité dans Kristine Stiles, « Entre l'eau et la pierre, la performance Fluxus, une métaphysique de l'acte », *L'Esprit Fluxus*, catalogue d'exposition, sous la direction de Véronique Legrand et Aurélie Charles, à l'occasion de l'exposition *L'Esprit Fluxus* au Mac, Marseille : Galeries contemporaines des musées de Marseille, 1995, p. 68. Trad. de l'américain par Pierre Rouve, relu et commenté par Charles Dreyfus (*In the Spirit of Fluxus*, organisé par Elizabeth Armstrong et Joan Rothfuss au Walker Art Center, Minneapolis).

[103] † Lettre non publiée, environ mi-janvier 1963. The Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit. Cité dans « Entre l'eau et la pierre, la performance Fluxus, une métaphysique de l'acte », Kristine Stiles, *ibid.*, p. 68.

[104] † Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, *op. cit.*

[105] † *Ibid.*, p. 33. Les italiques sont de Bourdieu.

[106] † Dès la première page de *L'Art comme expérience*, Dewey affirme : « Il s'agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances et événements quotidiens [*everyday*] universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience » (p. 21-22).

[107] † Pierre Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*, p. 33.

[108] † Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris : Minuit, 1991 (*Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford : Blackwell, 1992 ; seconde édition, New York : Rowman & Littlefield, 2000), p. 101.

[109] † *Ibid.*

[110] † *Ibid.*

[111] † *Ibid.*, p. 139.

[112] † *Ibid.*

[113] † *Ibid.*, p. 142. Je souligne.

[114] † *Ibid.*, p. 183.

[115] † *Ibid.*, p. 185.

[116] † *Ibid.*

[117] † Shusterman explique avec exactitude les nuances sémantiques du titre. « En anglais, le mot “jazz” possède deux sens différents et très différemment connotés. Le premier renvoie au jazz comme forme artistique musicale, provenant de la culture afro-américaine et longtemps discréditée par l’establishment culturel, mais désormais culturellement légitimée à travers le monde entier. Le second sens fait référence à l’usage argotique du mot : *to jazz* [“jaser” dans la traduction française] signifie “mentir en brochant, en parlant exagérément : c’est aussi un discours vide et stupide” » (*ibid.*, p. 209. Les définitions du sens argotique sont tirées de *Funk and Wagnall’s Standard Desk Dictionary*, New York : Thomas Y. Crowell, 1980 ; *Webster’s New Collegiate Dictionary*, Springfield, Mass. : Merriam, 1979 ; et *The Random House College Dictionary*, New York : Random House, 1984).

[118] † Richard Shusterman, *L’Art à l’état vif*, *op. cit.*, p. 185.

[119] † *Ibid.*

[120] † Ces techniques sont des formes d’appropriation à part entière, que l’auteur associe d’ailleurs à des formes d’appropriation du grand art comme « la moustache de la *Joconde* de Duchamp, le *De Kooning effacé* de Rauschenberg et les ré duplications sérielles d’images commerciales préfabriquées chez Andy Warhol » (*ibid.*, p. 189).

[121] † *Ibid.*, p. 191. Je souligne.

[122] † L’auteur ajoute en note : « Wollheim, par exemple, parle de “la conscience réflexive éternelle et indéracinable caractéristique de l’art” » (*ibid.*, p. 225).

[123] † *Ibid.*

[124] † *Ibid.*

[125] † *Ibid.*

[126] † *Ibid.*

[127] † *Ibid.*, p. 226.

[128] † *Ibid.*, p. 207-208.

[129] † *Ibid.*, p. 227.

[130] † *Ibid.*, p. 223-224.

[131] † *Ibid.*, p. 221.

[132] † *Ibid.*, p. 213.

[133] † Richard Shusterman, « L’éthique postmoderne et l’art de vivre », *ibid.*, p. 242 *sq.*

[134] † *Ibid.*, p. 262.

[135] † *Ibid.*, p. 265-267. Je souligne.

[136] † Sur ce sujet, en français, voir Richard Shusterman, *Conscience du corps*, Paris : L’éclat, 2008, et *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, sous la direction de

Barbara Formis, Paris : L'Harmattan, coll. « L'Art en bref », 2009.

[137] ↑ *L'Art à l'état vif*, *op. cit.*, p. 143.

Deuxième partie. De la vie à l'art

Chapitre 3. Les possibles d'une *poïesis* ordinaire

Supplémentarité artistique *versus* minorité ordinaire

L'indiscernabilité est un rapport difficile à maintenir sur le long terme. Une fois posée, elle conduit, presque malgré elle, à la différenciation ; la pratique et la théorie de l'art le confirment. On l'a vu, la peinture hollandaise, le collage, le *ready-made* restent fidèles aux qualités ordinaires (la passivité, l'impersonnel et l'intersubjectivité) à condition d'y apporter de petites différences (la mise en scène, la juxtaposition d'éléments hétérogènes, l'anonymat). De l'autre côté, les propositions théoriques étudiées (l'art populaire de Shusterman, le nominalisme de De Duve et la transfiguration interprétative de Danto) trouvent une différence entre l'art et la vie ordinaire grâce à l'apport subjectif de l'expérience. Concernant ce deuxième point, l'apport subjectif se définit de manière différente selon les cas : Shusterman – qui poursuit la pensée de Dewey, tout en héritant également de Bourdieu – voit dans le rap une manière de rendre justice aux pratiques marginales pour rectifier la définition classique de l'art, la subjectivité d'une communauté pouvant se confronter au diktat esthétique de l'idéologie dominante. Le rôle de la subjectivité opère différemment chez Danto et chez de Duve, lorsqu'ils comprennent l'expérience esthétique respectivement en termes d'interprétation subjective (l'ordinaire est soumis à un savoir critique et historique)

et d'enregistrement institutionnel (l'ordinaire est étiqueté selon le goût fixé par le contexte).

Ces différentes lectures théoriques et approches artistiques semblent être d'accord sur une idée centrale : l'ordinaire est en défaut par rapport à l'art, il lui manque inéluctablement ce que seul le monde de l'art est en mesure de lui apporter, une valeur ajoutée. L'ordinaire serait à l'art ce que la matière brute est à l'œuvre : un état de puissance que la transformation intentionnelle de l'artiste peut changer et activer. Si ces approches font de la subjectivité une ressource utile pour séparer une expérience esthétique du flux continu du banal, c'est avant tout parce qu'elles prennent l'ordinaire comme un substrat immuable dont il faut forcer la transformation. Sans cette transformation, l'ordinaire perdurerait dans l'inertie, cet état étant supposé lui être propre. Tout se passe comme si la subjectivité de l'expérience ne rencontrait aucune résistance matérielle et objective dans le vivre même de cette expérience. Et pourtant, la chose est évidente, la vie ordinaire ne se donne pas comme une structure immuable et toujours égale à elle-même où tout resterait imperturbable. L'inertie ne fait pas partie intégrante de la vie, mais elle représente, au contraire, ce vers quoi se dirige le désir du sujet même de cette vie. Freud l'a bien montré dans son célèbre texte intitulé *Au-delà du principe de plaisir*, l'action et l'évolution existent *malgré* la tendance à la répétition et à la régression propre aux êtres dotés de désir^[1]. Ce qui implique, inversement, que la vie se développe à l'opposé de cette même inertie par laquelle on la définit habituellement : elle est tissée d'itinéraires improbables, d'obstacles quotidiens, de rencontres inattendues avec lesquels le sujet est obligé de se confronter non pas pour se transformer, mais, *a contrario*, pour se conserver.

La vie est tout sauf inerte. Ce point doit ici être rappelé afin de saisir

les implications conceptuelles d'une définition négative de la vie. En partant des attitudes corporelles, on ne peut plus considérer la vie comme le degré zéro de l'expérience esthétique. Si un geste a été incorporé, c'est parce qu'on a modelé notre corps, c'est parce qu'on a dépassé des résistances physiques et psychologiques pendant l'apprentissage. Une approche subjectiviste oublie ce point lorsqu'elle neutralise l'artificialité de l'ordinaire et confère à l'art le statut de *supplément* de la vie, ce sans quoi notre expérience ordinaire ne saurait se dire esthétique. Mais il apparaît inévitablement, et non sans paradoxe, qu'une telle approche se fonde sur une considération physicaliste et matérialiste de l'œuvre : ce n'est qu'à condition de prendre la vie comme un matériau inerte qu'on peut prétendre lui accoler une valeur supplémentaire ou une étiquette. L'œuvre est le supplément artistique appliqué à l'ordinaire, lequel est censé recevoir passivement des qualités qui ne lui sont pas propres. L'ordinaire est donc pris pour un état, un substrat rigide et objectivé sans aucun dynamisme interne. Cette approche s'avère foncièrement *réductionniste* puisqu'elle considère l'indiscernabilité uniquement et exclusivement à partir de l'art et pose, dès ses prémisses, une différence hiérarchique entre l'art et la vie. L'ordinaire est à chaque fois considéré comme l'*altérité de l'art*, comme un état de puissance fondamentalement inactif. En suivant cette piste, l'on s'éloigne doublement de l'idée d'une esthétique des gestes ordinaires : premièrement, parce qu'on finit par prendre le geste pour le pôle objectif qui fait contrepoint à l'expérience du sujet ; deuxièmement, parce que la nature ordinaire des gestes n'est entendue que dans son rapport symétrique avec l'art. De là vient que les critères de différenciation proposés ne peuvent fonctionner que par rapport à un seul côté de la question, c'est-à-dire uniquement du côté du geste artistique et de son impact chez le

sujet. L'« *aboutness* » de Danto, l'« étiquette » de De Duve et la « revendication » de Shusterman sont des critères qui opèrent en rapport avec le monde de l'art, ils en sont ainsi dépendants.

Néanmoins, si ces théories esthétiques nous enseignent quelque chose à propos de l'ordinaire, c'est bien que le geste ordinaire reste *mineur* par rapport à l'artistique, qu'il lui est inférieur et qu'il se place dans une position secondaire. Faut-il à tout prix se rebeller face à ce constat ? Ne pourrait-on dire que cela exprime aussi bien la *force* de l'ordinaire, sa résistance à tout changement ontologique ? C'est parce que l'ordinaire est *a priori* considéré comme la *réplique non transfigurée* (Danto) de l'artistique que ce dernier doit pouvoir montrer sa transfiguration avec quelques éléments qu'il posséderait *en plus*. L'unilatéralité de l'approche et la considération inerte de l'ordinaire ont mené à définir l'art comme le *supplément* de la vie ordinaire : le geste artistique serait un geste ordinaire doté d'une valeur ajoutée. Mais comment être sûr que l'ordinaire est *a priori* insuffisant pour une expérience esthétique ? Et quelle est la raison qui nous porte à croire qu'*ajouter* quelque chose à la vie signifierait la *changer* ? Il en va là d'une différence aussi simple que fondamentale entre le supplément et la transformation. Rien ne prouve en effet que cette valeur ajoutée soit synonyme d'un changement ontologique, comme rien ne prouve non plus que ce supplément puisse garantir les qualités esthétiques de l'expérience.

La pratique du supplément est dangereuse car elle confond souvent la *complémentarité* avec la *substitution*. Elle glisse, comme c'est explicitement le cas chez Danto, de la simple addition d'une valeur à la transformation de nature, en donnant l'illusion de pouvoir passer d'un état ontologique à un autre. Jacques Derrida avait souligné le péril de cette opération dans son étude sur l'origine des

langues chez Rousseau^[2] :

Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre *plénitude*, le comble de la présence. Il cumule et accumule la présence [...]. Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de* ; s'il comble, c'est *comme* on comble *un vide*^[3].

La procédure de complémentarité risque d'interpréter l'éventuelle addition de valeur symbolique comme une opération de substitution, où l'art viendrait prendre la place de l'ordinaire. On passerait ainsi de l'art comme supplément (où l'art serait une valeur ajoutée au geste ordinaire) à l'art comme substitut (où l'art effacerait la nature ordinaire du geste pour la remplacer par l'artistique). Or ce glissement de sens est non seulement injustifié, mais il se fonde sur une méprise fondamentale : celle qui considère la place de l'ordinaire *comme si* elle était *vide*. Cette méprise empêche de voir que l'expérience esthétique est *déjà* à l'œuvre dans l'ordinaire.

L'hypothèse de la transformation du geste ordinaire en geste artistique se fonde ainsi sur une prémisse implicite – et explicitement mélioriste – qui détermine l'ordinaire en tant que dimension neutre, en tant qu'entité tenant une place vide. Considérer la place de l'ordinaire comme si elle était vide et transformer la complémentarité en substitution constituent ainsi les fondements de toute opération de supplément. Opération abusive, donc, puisqu'elle bascule de la simple addition de valeur au changement de nature, de la différenciation singulière à la différence ontologique transfigurante, de la description à la

normativité, de l'expérience au critère de jugement, du plus au mieux. Cette hypothèse, entièrement égologique, a aussi des fondements économiques qui induisent à assimiler l'addition de valeur à l'amélioration de nature, comme si avoir quelque chose de plus serait, en soi, le signe d'un état meilleur. Mais qui peut démontrer qu'une expérience esthétique ayant reçu la valeur d'usage de l'art est meilleure qu'une expérience esthétique qui demeure ordinaire ? Qui établit que la richesse est, en tant que telle, un bien et que l'accumulation du prestige est le signe de l'authenticité de l'œuvre ? Et comment pouvoir démontrer le contraire, à savoir qu'une expérience appauvrie, minimale et discrète, n'est pas entièrement esthétique ? Ces questionnements ouvrent un champ de réflexion profondément éthique, dont les implications s'étendent au-delà des limites de cette étude, mais ils indiquent, néanmoins, les problèmes liés à une vision subjectiviste et matérialiste de l'art.

L'idée de la complémentarité artistique met en œuvre un basculement, *a priori* illégitime et foncièrement fictif, qui seul semble établir une différenciation *forte* entre l'art et la vie ordinaire. Au fond, les théories subjectivistes de la différence esthétique croient plus à la différence entre l'art et la vie qu'à leur identité et ne prennent pas le problème de l'indiscernabilité au sérieux, car l'un des deux termes, l'ordinaire, n'est aucunement considéré comme un élément *opérant* de la relation. Afin de répondre sérieusement à la question de l'indiscernabilité, il nous sera indispensable de parcourir le chemin inverse de celui qui a été exploré jusqu'ici, c'est-à-dire celui qui va du geste ordinaire au geste artistique. Mais, en renversant ainsi la question, il faudra prêter attention à ne pas reproduire un résultat inversement unilatéral. Il faudra, par conséquent, parcourir le chemin inverse tout en ne

perdant pas de vue son analogue opposé. Car si le geste n'est pas compréhensible exclusivement par rapport au sujet, il n'est pas non plus un mouvement objectif tel que celui d'une machine. L'intérêt de se concentrer sur l'œuvre d'art en tant que geste consiste à éviter les raccourcis matérialistes qui sont les prémisses de toute théorie subjectiviste, le sujet ne pouvant intervenir que comme l'altérité de l'objet.

Le problème consiste en ceci : l'indiscernabilité ne peut être abordée que par *deux* voies en même temps, empruntant chacune le chemin contraire de l'autre. Ainsi, si l'on peut comprendre le geste artistique comme un geste ordinaire « muni » de quelque chose de supplémentaire, on pourrait tenter de considérer le geste ordinaire comme un geste artistique « démuné » de ce quelque chose, en l'occurrence sa valeur artistique. Sur ce point, l'on serait tenté d'établir une opposition facile : de deux choses l'une, soit la vie n'est pas de l'art et elle le devient par sa reconnaissance symbolique, soit la vie est déjà de l'art et cette même reconnaissance ne fait que découvrir des qualités qui sont déjà à l'œuvre dans l'expérience ordinaire. Malheureusement, les choses ne sont pas si simples. Le rapport entre l'art et la vie est en effet bien loin d'être direct ; tout un appareillage de définitions culturelles et historiques vient définir les deux termes du rapport en établissant un enjeu d'expériences dont on perd souvent de vue la complexité. La question n'est pas tant d'identifier l'art à la vie, ou la vie à l'art, que de comprendre leur rapport et de rappeler que ce rapport est fondé sur ce qu'il y a de plus commun, mais aussi de moins saisissable, aux deux termes : l'expérience esthétique.

A fortiori, dans le cas des gestes, il est nécessaire de penser l'indiscernabilité à partir de l'expérience. Les gestes ne sont ni des mouvements objectivement déterminables ni des concepts, ils se

développent de manière sensible, sans se réduire à la matière seule ; ils expriment souvent une dimension subjective, sans se limiter à l'interprétation intellectuelle. Un geste est à la fois, et en même temps, vécu par un sujet et effectué d'une manière concrètement observable ; il a tantôt un impact subjectif, tantôt une efficacité objective. Parallèlement, cette conception de l'expérience esthétique devrait aussi éviter de comprendre l'ordinaire de manière strictement matérielle (en tant qu'ensemble d'objets, par exemple), pour le saisir plutôt comme la relation du corps au monde : l'ordinaire est avant tout *vie* ordinaire, et non pas l'ensemble des objets qu'une telle vie manipule. L'analyse des gestes ordinaires requiert donc une double précaution : elle doit tenir compte tantôt de leur efficacité concrète, tantôt de leur vécu subjectif.

Face au diktat égologique et purement conceptuel de la supplémentarité artistique, un autre critère finalement semble surgir : la *minorité*. Loin de la définition négative et inférieure que lui confère le régime de la supplémentarité, la minorité est à entendre comme l'*envers de l'art*, comme la force de résistance de la vie ordinaire, comme le vécu sensible de l'expérience esthétique qui est déjà à l'œuvre dans le continuum de l'existence. L'ordinaire peut, certes, continuer d'être considéré comme quelque chose de *moins* que l'art (puisque'il lui manque la valeur d'usage de l'art), tout en n'étant pas ontologiquement différent de ce dernier. Le terme de « minorité » est plutôt à comprendre comme une qualité formelle au travers de laquelle les gestes ordinaires se rassemblent et s'exposent. Toujours en effacement, en minorité sociale, collectifs mais fragmentés, éparpillés mais consistants, les gestes ordinaires sont minimes, fugaces, évanescents et subissent, à partir de là, une dévalorisation illégitime. Si l'ordinaire ne semble avoir joué qu'un

rôle passif, comme une sorte de pantin inerte, construit à l'avance, ne subissant aucune métamorphose, il est nécessaire de le réveiller de sa passivité. Les implications politiques d'une telle opération sont évidentes. L'ordinaire défend aussi les valeurs du peuple et du collectif, de l'art de la vie et du symbolique présent dans l'expérience esthétique de tout un chacun. Cette opération vise donc à comprendre non seulement comment l'ordinaire se différencie de l'artistique, mais surtout, réciproquement, comment l'artistique se définit dans son rapport avec l'ordinaire. Ainsi seulement pourrait-on instaurer une différence *entre* les deux domaines, une différence intime et infime s'incrutant dans l'indiscernabilité.

La question sera alors de savoir si l'on peut, à l'aide des qualités implicites et mineures du geste ordinaire, établir une différence qui ne soit pas forcément ontologique mais qui soit pour autant assez forte pour éviter l'identification ou l'indétermination totale entre les deux termes du rapport. Afin d'établir une telle différence, il semble, à la lumière des résultats obtenus jusqu'ici, qu'il faudra *intégrer la différence à l'intérieur de l'indiscernabilité*. Il est clair, en effet, que l'obstacle majeur qui empêche d'établir une différence interne à ces deux domaines réside dans le simple fait qu'aucune identité de valeur n'avait été acceptée. Ce n'est qu'en établissant d'abord l'indiscernabilité qui relie l'expérience artistique à l'ordinaire qu'on pourrait éventuellement en dégager une différence. Seule l'émergence du spectre de l'identité semble pouvoir permettre le surgissement d'un remède efficace. Cette indiscernabilité est précisément ce qu'on nomme communément « esthétique », à savoir une expérience sensible qui surgit indifféremment dans le monde de l'art et dans le monde de la vie. À côté de la manière dont l'artistique se démarque de l'ordinaire, ce dernier doit désormais pouvoir manifester *sa* propre différence.

Au lieu de considérer la vie comme le domaine de l'*anti-art*, ou de l'*inesthétique*, il faudrait plutôt montrer la survivance d'un résidu, la présence d'une sorte de *degré minimal* de l'esthétique *dans* la vie ordinaire. Si, conventionnellement, les gestes de la vie et les objets que ces gestes manipulent sont considérés comme le *degré zéro* de l'esthétique, une sorte de table rase constituant un monde qui doit être changé et transformé, alors il faudrait trouver le coefficient minimal nécessaire, non pas à l'art, mais à l'expérience esthétique. Ce glissement de degré est fondamental. Ce n'est qu'à condition de comprendre l'ordinaire comme un champ esthétique à part entière, bien que minimal, qu'on peut cesser de le saisir comme ce qui s'opposerait à l'expérience esthétique et au monde de l'art : aucune différence de nature, mais uniquement de valeur, entre l'art et la vie.

Lectures poïétiques de l'ordinaire

Un autre nom de la supplémentarité est la *poïesis*. Cette dernière détermine un état de création qui transforme la matière brute de l'ordinaire pour s'en différencier ontologiquement. On peut définir l'usage explicitement poïétique de l'ordinaire comme celui qui mystifie les gestes de la vie en extrayant de leur nature un schème de mouvement, pour en déceler ensuite une beauté formelle ou une signification discursive et théorique. Cette opération est explicite dans le *romantisme*. Manière de dessiner le rapport individuel avec la nature, au moyen de l'expression des émotions, le romantisme incite en effet à élever le geste au statut d'élément de frontière entre le corps et l'esprit, et donc au statut de puissance créatrice irréfléchie. L'emblème de ce traitement poïétique du corps se

trouve dans la *Théorie de la démarche* d'Honoré de Balzac ^[4], ouvrage pionnier pour des études esthétiques concernant les postures corporelles. Une telle approche se perpétue dans des théories bien plus récentes concernant les gestes du corps et leur mouvement. Pour n'en citer que deux : *Les Gestes* de Vilém Flusser ^[5] et *Gestes d'air et de pierre* de Georges Didi-Huberman ^[6]. Le rapprochement entre ces trois textes, chronologiquement lointains et essentiellement différents dans leurs intentions, peut être fondé sur une analogie entre le geste et sa forme, la *poïesis* étant donc comprise comme une *mise en forme*, et non pas une *mise en scène*, du geste, comme un processus de création, et non pas de simple exposition, comme une expression et non pas comme un comportement.

De l'analogie fondamentale entre le geste et sa forme découle l'idée selon laquelle la forme du geste en serait aussi la *parole muette*, l'expression première avant tout langage. C'est ainsi que Balzac conçoit une vraie *théorie de la démarche* : « la Démarche étant prise comme l'expression des mouvements corporels et la Voix comme celle des mouvements intellectuels, il me parut impossible de faire *mentir* le mouvement ^[7] ». Principe de vérité par excellence, l'analogie entre le geste et sa forme permet d'en exprimer le sens caché, et même d'établir une « science complète ^[8] » de la démarche. D'où cette théorie « physionomique ^[9] », visant donc à révéler l'essence du corps et de l'esprit. Selon cette lecture expressive des mouvements du corps, « un simple geste, un involontaire frémissement des lèvres peut devenir le terrible dénouement d'un drame caché longtemps entre deux cœurs ^[10] ». Hautement significatif, tout geste *dit* quelque chose, il fait sens, quoique de manière inconsciente. C'est ce sens que la théorie de la démarche vise à dévoiler. C'est ainsi, donc, qu'il y a des gestes

« faux » relevant de notre « ignorance » et de notre « sottise ^[11] ». D'où la prédominance imposée de « l'intelligence [qui] *doit* briller dans les actes imperceptibles et successifs de notre mouvement ^[12] ».

En outre, en raison de l'expressivité mystérieuse et du charme d'un sens caché des mouvements du corps, Balzac ne peut qu'assimiler la théorie de la démarche à une réflexion sur les différences sexuelles et tout particulièrement à une analyse du style du *corps féminin*, en rendant ainsi compte de la stylisation qui fonde sa lecture des gestes. Par ses mouvements, la femme dévoilerait les traits de son caractère : la *grâce* et la *coquetterie*. De son côté, le *mouvement masculin* est symbolisé par l'allure du *soldat*, qui « est constamment forcé de porter la somme totale de sa force dans le thorax ^[13] ». Mais que ce soit par l'analyse de la marche militaire ou par la description du mouvement sinueux du corps féminin, le geste, selon Balzac, se doit d'être dépouillé de toute conscience et de toute réflexivité, car « la pensée est la puissance qui corrompt notre mouvement, qui nous tord le corps, qui le fait éclater sous ses despotiques efforts ^[14] ». Suivant une approche quelque peu naturaliste, le vrai *style* des gestes ne se montre, selon Balzac, que dans leur aisance, dans leur spontanéité.

Intéressante et, en un sens, fondatrice, cette lecture de la démarche a néanmoins un défaut majeur : elle propose une modalité descriptive qui soumet les phénomènes gestuels au régime austère de la signification. Pour Balzac, une théorie des gestes n'est envisageable qu'à condition de croire qu'un geste est en tant que tel un signifiant, le moyen de l'expression, l'outil de l'art et non pas la finalité même de l'expérience esthétique. Les gestes finissent ici par être analysés à la loupe d'une grammaire qui aurait la prétention d'en déceler le sens profond, et qui conduirait à comprendre le

corps précisément par ce qu'il devance : la langue ^[15].

Des remarques similaires peuvent être apportées à l'égard de deux récentes lectures des gestes, précédemment mentionnées, celles de Flusser et de Didi-Huberman, qui diffèrent toutefois fondamentalement en ceci : le geste chez Flusser est soumis aux classifications apportées par le discours, alors que chez Didi-Huberman il est soumis aux catégories corporelles et imaginaires liées à la forme. Si Flusser analyse les gestes de manière clinique, Didi-Huberman le fait de manière plastique. Dans le premier cas, les gestes défilent, l'un après l'autre, en montrant leur spécificité et leur propre lignée discursive ; dans le second, ils se présentent comme des éléments façonnant le corps, assimilé, quant à lui, à une matière modelable. Les gestes de Flusser sont ainsi décrits à partir de leurs *outils* : le geste de se raser est compris par l'analyse discursive des outils du coiffeur et du jardinier ; celui de fumer par les relations de signification qui relient la bouche aux poches de vêtements par le biais du plaisir ; l'action de téléphoner, par les codifications physiques et sonores qui instaurent une connexion automatique entre deux sujets humains. Ou encore, le geste de *faire* est tout simplement compris par l'analyse de son outil fondamental : les mains. Poétique et empirique à la fois, la lecture de Flusser, comme celle de Balzac, ne vise pas à être exhaustive pour ce qui concerne l'analyse des gestes, mais elle se propose, à son tour, comme une sorte d'outil de compréhension des significations dissimulées dans nos pratiques corporelles quotidiennes (que ce soit sous l'angle de leur signification du point de vue des nouvelles technologies, des approches modernes du corps et de la sexualité, ou encore des comportements urbains).

De son côté, le texte de Didi-Huberman, en s'appuyant sur une lecture attentive des thèses de Pierre Fédida ^[16], cherche à faire un

lien entre les analyses physio-psychologiques du corps et leurs survivances artistiques dans les images *picturales* et dans les structures des *sculptures*. Les gestes analysés par Didi-Huberman ne sont pas, comme dans les cas précédents, uniquement des gestes humains : la pierre et l'air peuvent, suivant cette lecture, en produire. Que la matière inanimée puisse être à l'origine d'un mouvement proprement gestuel reste une question ouverte ; ce qui importe, pour le moment, est d'identifier les relations que Didi-Huberman relève entre le geste et ces formes fluctuantes. Tout d'abord, il est important de souligner que sa lecture a le mérite de rester fidèle à la pensée du mouvement, en mettant ainsi en pratique cette leçon de Pierre Fédida : « la nécessité de *mettre en mouvement* ce que nos habitudes intellectuelles veulent si souvent *mettre en arrêt* ^[17] ». Voilà pourquoi une terminologie du mouvement caractérise tout le texte. Le geste y est décrit en termes de « jeu », de « *forme chorégraphique* », de « *rythme* », de « bondissement », de « jet », de « poussée ^[18] », mais aussi d'« *atmosphère* », de « passage », d'« air », d'« empreinte » et de « souffle ^[19] ». C'est plus généralement selon la modalité de l'« absence » que les gestes se montrent et, par conséquent, ne se montrent pas, mettant ainsi en échec le cadrage représentationnel propre à l'image. Selon une modalité d'apparence onirique, les gestes sont, chez Didi-Huberman, comme les images d'un rêve. Poussant à l'extrême les thèses de Fédida, il écrit :

Les images, dans le rêve, *ne sont pas représentatives*, que nous entendions ce mot dans un sens théâtral ou gnoséologique : nous n'« assistons » pas, dans le rêve, à ces images. Et, parce qu'elles n'ont même pas le statut logique d'être les images *de* quelque chose exactement, il faut en conclure que nous ne les

« voyons » pas à proprement parler ^[20].

Aucunement représentatifs, échappant ainsi à toute mise en visibilité et à toute procédure de spectacularisation proprement dite (d'où cette impossibilité de se constituer soi-même comme « assistance »), les gestes se décriraient ainsi par le biais d'une *aura* qui permettrait de façonner la matière exactement comme la danse façonne le corps. « Une Aura qui danse, dit Didi-Huberman, sculptée dans le marbre : geste d'air et geste de pierre ^[21]. » Or, dans l'articulation entre le souffle de la parole et la sculpture du mouvement (comme celle des draperies et des retombées des tissus sculptés des statuaires), Didi-Huberman conçoit finalement le geste comme une « *matière d'image* ^[22] ». Cette expression réunit sous une jolie formule ce qui fait la spécificité de l'approche de ces trois lectures : penser les gestes via leur trace matérielle et les renvois subjectifs que celle-ci produit. Bien qu'elle exclue la représentation, l'approche de Didi-Huberman ne relève pas de l'idée de *minorité* telle que nous l'entendons ici, à savoir un régime scénique qui pose une indiscernabilité avec le correspondant ordinaire du geste et qui en conserve la fonction pratique. Les formes décrites par Didi-Huberman sont certainement en mouvement, mais elles n'ont pas un but empirique. Le geste est donc soumis à l'ordre du style tout en esquivant le diktat du spectacle.

Dans toutes ces lectures, on peut relever une survivance du poïétique : le geste est appréhendé comme création libre et autonome de formes. Il produit quelque chose d'autre que lui : une *émotion* (Balzac), un *discours* (Flusser), une *image informe* (Didi-Huberman). Façonnement plastique, modalité de manipulation, expression inconsciente, le geste serait avant tout compris comme une instance préverbale et prévisuelle pour finir, au bout du

compte, par se soumettre à la grammaire du langage et aux codifications de l'image, c'est-à-dire à ce dont il veut initialement se séparer. La *théorie de la démarche* de Balzac, les *gestes* quotidiens de Flusser et les *gestes d'air et de pierre* de Didi-Huberman se rejoignent par leur tendance commune à appréhender le geste par le biais de la signification, plutôt que de s'en tenir à sa nature inexpressive et non visuelle pour en rendre compte comme expérience vécue.

Parce qu'elles cherchent à déceler dans les gestes le mystère de leur sens, parce qu'elles essayent, par là même, de le transfigurer en image, enfin parce qu'elles fétichisent son mouvement sous une esquisse formelle, ces lectures, tout en étant intéressées à la nature ordinaire et cachée des gestes, finissent par leur fournir un *statut d'exception*. Sortant des obscurités d'avant le langage et d'avant l'image, les gestes deviennent en réalité des moyens d'accès privilégiés à l'articulation discursive et à la mise en forme visuelle. Cette démarche, quelque peu généalogique, est loin d'être inintéressante. Au contraire, c'est précisément son décryptage qui permet de saisir les procédures propres à une lecture poïétique des gestes ordinaires. Toutefois, l'erreur commune – quoique non explicite – que ces lectures risqueraient de produire est celle de la transfiguration métaphorique. Encore une fois, c'est le fantôme de la *métaphore* qui gît dans les coulisses de l'analyse des gestes. La découverte de sa signification obscure, la visualisation de sa trace et la matérialisation de son mouvement deviennent en effet des opérations foncièrement métaphoriques, qui visent donc à transporter son sens pratique dans le contexte hautement significatif de l'art et de la pensée.

Parce que tout geste est d'abord la manipulation d'un objet, il semble se constituer de manière essentielle par rapport à lui et,

bien évidemment, par rapport au corps humain qui le manipule. De là, il n'y a qu'un pas pour arriver à définir l'essence des gestes uniquement à partir de leur modalité formelle, en accomplissant ainsi une réduction fallacieuse : déterminer les gestes à partir de ce qu'ils donnent à voir dans un contexte d'expérience bien précis, et donc dans leur particularité. Tout en visant à atteindre l'expérience, cette approche finit simplement par abstraire une forme visuelle d'une manipulation corporelle, et donc par induire une représentation schématique là où il n'y a qu'empiricité. Pour le dire autrement : approcher le geste par le biais de sa manipulation corporelle et en induire par la suite une forme imaginaire ne peut que servir à « dessiner » le geste sans jamais le comprendre dans toute son indétermination.

Esthétique de l'imprésentation *versus* inesthétique de la télé-réalité

Contre le primat de la *mise en forme* du geste, il faut établir le principe de *mise en scène* qui lui est propre. Ce principe, pour qu'il puisse défendre le régime d'indiscernabilité, doit se constituer sur un double mouvement d'effectuation et d'effacement. La mise en scène est effective précisément parce que transparente. Elle établit une indiscernabilité entre la pratique d'un geste ordinaire et celle d'un geste artistique. Je propose de nommer cette procédure de mise en scène « imprésentation ». La procédure d'imprésentation est intimement liée aux qualités *mineures* des gestes ordinaires : la multiplicité, la tendance à l'effacement et à la dissipation. La minorité des gestes induit effectivement une modalité de mise en scène qui leur est spécifique et qui ne peut pas, compte tenu de leur

nature, adhérer à un régime représentationnel classique.

Le terme d'« imprésentation », je l'hérite de la philosophie politique d'Alain Badiou. Les gestes ordinaires sont au monde de l'art ce que les sans-papiers sont à l'état gouvernemental : une minorité existante et effectivement constitutive du tissu social, bien que dépourvue de pouvoir. Si un citoyen détient un rapport de représentabilité avec l'institution publique (dans la mesure où son vote est censé « compter » au sein de la sphère politique), un sans-papiers est un « laissé-pour-compte », un élément social qui ne fait pas nombre avec le système de représentation. Comme l'argumente Alain Badiou, les sans-papiers forment un site événementiel à partir duquel une nouvelle réorganisation de l'État serait amenée à se constituer ^[23] : le citoyen est « représenté », alors que le sans-papiers est « imprésenté ». L'imprésentation n'est donc pas, ici, le contraire de l'existence, mais le contraire de la nomination de cette même existence ; l'entité imprésentée existe sans pour autant être reconnue ou légitimée. Elle est la voix de la minorité : obstinée, souterraine, dérangeante sans jamais être directement provocatrice. L'imprésentation met souvent en place un sabotage à retardement.

Cette douce révolution se voit aussi dans le monde de l'art. Les *ready-mades* duchampiens en sont l'exemple pionnier : ils se donnent dans l'effacement même de leur exposition, ils s'imprésentent. Par le terme *imprésentation*, il s'agit de garder une résonance avec le mot « représentation » dont le processus reste présent, bien que négativement, par sa suspension (la représentation est effective mais se soustrait d'elle-même). On aurait pu choisir les termes d'*amprésentation* ou d'*a-présentation*, lesquels auraient non seulement respecté la nature soustractive de l'opération mais aussi maintenu un écho avec l'idée de l'an-art,

centrale pour l'esthétique des gestes ordinaires. Cependant, le préfixe *im-* paraît plus approprié, car il consonne avec l'adjectif « imprésentable » et rend compte de la *minorité* – voire de l'indignité – de ce qui est mis en scène. L'*imprésentation* inclut l'idée d'imprésentable, entendue comme quelque chose qu'il ne faudrait pas montrer et qui demeure dans la sphère de l'intime. François Lyotard a insisté sur la fonction esthétique de l'imprésentable. Mais si l'auteur de *L'Inhumain* pense à l'imprésentable comme à « l'objet d'une Idée », et donc comme à quelque chose d'essentiellement impossible à représenter à moins de « martyriser la représentation^[24] », dans le cadre d'une esthétique ordinaire, l'*imprésentation* est plutôt une modalité d'exposition et d'exploitation, une façon de montrer et de vivre l'ordinaire sans le transfigurer ou le mettre sur un piédestal.

La solution trouvée par l'*imprésentation* consiste à mettre en place à la fois la représentation et son propre effacement, d'où par conséquent la suspension du processus scénique classique. L'*imprésentation* reste cachée et exploite les qualités esthétiques ordinaires, car elle renverse le cadre scénique habituel pour donner à voir ce qu'on considère *a priori* comme mineur et moins intéressant. L'idée d'imprésentation n'a donc pas les mêmes enjeux moraux que l'idée d'imprésentable chez Lyotard ; elle est avant tout une procédure scénique permettant de montrer l'aspect concret des choses comme si le support matériel pouvait, à lui seul, satisfaire les exigences de l'encadrement formel.

D'un point de vue scénique, l'*imprésentation* est donc à entendre comme une opération de représentation se mettant en suspension par ses propres moyens, une mise en scène caractérisée par un double mouvement mettant en place une re-présentation pour l'effacer en même temps. Rien de plus classique en apparence. La

théâtralité conventionnelle, et tout particulièrement la tradition réaliste, se bâtit sur l'effacement même du travail de l'art pour que l'action sur scène se donne comme une séquence de vie réelle. Mais la représentation classique (le théâtre à l'italienne avec l'idée d'un quatrième mur séparant la scène de la salle) a tendance à figurer les gestes à partir d'un *punctum* précis, la place du spectateur. Représenter un geste se réduit souvent à en montrer un seul aspect, d'un seul point de perspective spatiale et à partir d'un seul instant temporel. La représentation conventionnelle du geste oublie sa multiplicité et son mouvement pour sélectionner *un* fragment qui soit en mesure de fournir une image. Le moment privilégié est celui de l'arrêt corporel qui précède immédiatement le déroulement de l'acte : c'est le bras levé du forgeron et la pose en *attitude* ^[25] de la ballerine. Quand le geste est représenté par la pose corporelle dans son extension maximale, il se fige en *image*.

La danse classique et le mime sont des exemples classiques de cette représentation toute poïétique qui cherche à conformer la performance corporelle à l'image idéale du geste. L'exécution épurée et l'extension musculaire de la *danse classique* sont – avec l'imitation exagérée des émotions du *mime* – des manières d'atteindre la perfection de la forme. Le geste se fait image quand il fait du corps un modèle. La représentation du geste passe ainsi par la mise en visibilité de la *forme* du geste par un processus d'abstraction. Ce n'est pas la multiplicité du geste qui est représentée, c'est sa forme pure. Le contenu personnel et circonstanciel du geste est épuré en faveur de la manifestation de sa forme universelle et transcendante. La danseuse cesserait ainsi d'être vraiment une femme – Valéry le dit très bien –, et cela non seulement parce qu'elle perd son identité sexuelle mais surtout parce qu'elle cesse d'être vue comme une personne, elle n'est que

forme corporelle en mouvement ^[26] .

Cette *dépersonnalisation* passe par le nivellement des différences corporelles : la danseuse ne doit pas uniquement se conformer à une image de la danseuse, mais elle doit aussi pouvoir assembler son corps à ceux des autres. Les ballerines constituent une forme unique et sérielle du corps ; elles se représentent sous ce qu'on appelle, très précisément, un *corps* de ballet, figure exemplaire du classicisme avec ses canons esthétiques de la race blanche et de la minceur. Le corps de la danseuse est, comme le corps du ballet, un instrument pour exprimer une idée ou une émotion. La danse serait, de ce point de vue, une *écriture corporelle* ou encore, comme le dit Alain Badiou, une « métaphore de la pensée ^[27] ». Le geste du corps est ici un *moyen* d'accès à une dimension spirituelle. Que la danseuse exprime une émotion ou qu'elle incarne un personnage, le processus est toujours le même : ce n'est pas le geste tel quel qui intéresse, mais ce qu'il communique. De même, dans le mime, la fiction de la mise en scène permet de remplacer des objets réels par des figures imaginaires en dénuant l'acteur de toute connotation singulière. Comme les ballerines, les acteurs du mime classique sont dépersonnalisés, ils portent des costumes neutres et leur corps est assimilé à un instrument visant à manifester des émotions. L'expression du visage est donc centrale dans la représentation du geste, parce qu'elle permet de le charger d'une émotion que le geste tel quel n'est pas supposé transmettre. Dans l'art mimique de Marcel Marceau, par exemple, le geste représenté est d'emblée sublimé en image et chargé d'émotions immédiatement reconnaissables car exagérées. Dans la danse classique et dans le mime, la représentation du geste passe inévitablement par sa *dramatisation*.

À côté de ce type de représentation, qui fait du geste le moyen

d'expression d'une idée ou d'une émotion, il faut rappeler un autre type de représentation qui atteint, par un chemin différent, le même but. Si la première représentation est *dramaturgique*, la deuxième est *déictique*. Selon ce type de représentation, le geste, au lieu d'incarner le signifié, se contente tout simplement de l'indiquer. La peinture classique, en particulier à caractère religieux, a accentué cette fonction déictique du corps. Dans *Le Geste dans l'art*, dans une section intitulée « Sémantique de l'index ^[28] », André Chastel analyse les différents gestes présents dans la peinture classique, et plus particulièrement dans la Renaissance italienne. Le geste de l'index sur la bouche (largement présent dans la peinture classique) n'exprime pas le silence, mais il l'indique. Dans la représentation déictique, le geste est tout autant un moyen de manifestation d'une idée, mais au lieu de passer par une présentation fictivement naturelle, comme dans l'incarnation dramaturgique, il rend explicite son rôle de moyen. Comme le souligne Chastel, cet usage du geste est redevable de la tendance conceptuelle propre à la Renaissance italienne (et en particulier à Léonard de Vinci). Le célèbre *Saint Jean-Baptiste* (1513-1515) est paradigmatique de la visée de Léonard consistant à faire de l'œuvre d'art une chose mentale (*cosa mentale*). Le personnage représenté indique du doigt le ciel en regardant directement dans les yeux l'observateur du tableau. Léonard de Vinci explicite la fonction représentationnelle de la peinture : « Le bon peintre a essentiellement deux choses à *représenter* : le personnage [l'homme] et le contenu de sa pensée [*l'omo e il concetto della mente sua*] ^[29]. » Si la représentation dramaturgique (de la danse et du mime, par exemple) sert à exprimer un état d'âme, une émotion ou une condition de l'esprit (du personnage ou de la narration, par exemple), la représentation déictique préfère la désignation à

l'expression. Le signifiant représenté (en l'occurrence saint Jean-Baptiste) n'incarne pas le signifié imprésentable (Dieu), mais se limite à l'indiquer.

Au niveau du corps, la méthode *dramaturgique* s'illustre, par exemple, dans la *grimace* exprimant le dégoût, tandis que la méthode *déictique* apparaît dans l'*index* posé sur les lèvres pour indiquer le silence. La première fait d'un geste une *expression* corporelle, la seconde le conçoit comme un *signe*. Mais une chose paraît rassembler ces deux modalités : que ce soit par le mode dramaturgique ou déictique, la représentation ne prend jamais le geste comme un signifié mais uniquement comme un signifiant, le geste n'étant que le moyen et jamais le but de la représentation. À la différence de ces typologies scéniques, le mode de l'imprésentation rabat le signifiant sur le signifié en empêchant l'écart essentiel à toute re-présentation, l'écart où le vivant donne à voir quelque chose qui ne l'est plus, où l'acteur incarne un personnage et où tout geste devient action héroïque. Ce que le régime du geste, et tout particulièrement du geste ordinaire, impose est l'exhibition accompagnée de son propre refus, car l'ordre spécifique des gestes ne ressemble pas à un modèle corporel, à une forme, ou à une image, mais reste ancré dans le mouvement. De là, se crée une confusion entre signifiant et signifié, entre réalité et fiction, mettant ainsi en échec le devoir conventionnel de la représentation et de la perception scéniques. Cela signifie maintenir la factualité du geste ordinaire dans l'espace scénique et éviter la distanciation entre figure signifiée et corps signifiant, distanciation indispensable pour l'émergence du spectacle. Rien n'est re-présenté par le geste qui remplit l'espace scénique de sa seule présence. L'adhérence absolue que le geste montre avec lui-même et sa résistance à toute manipulation extérieure, qui en découle, ont comme résultat ultime

d'altérer les fonctions propres à la pratique artistique et au discours théorique qui la défend. L'esthétique ordinaire nécessite alors une redéfinition de l'art.

Quand l'art se réconcilie avec la vie ordinaire, quand l'expérience esthétique, au lieu de se soumettre aux lois de la beauté, vient récupérer son sens ancien d'*aîsthesis*, l'art n'est pas mort. Quand l'unicité de la forme ouvre ses portes au multiple et au fragmenté, l'opération an-artistique ou imprésentationnelle du geste ordinaire n'abolit pas, mais au contraire sauvegarde, voire revivifie, la pratique artistique elle-même. La mise en scène du geste destitue l'art de son pouvoir, sans pour autant en attaquer la nature profonde. L'imprésentation rend compte, le plus fidèlement possible, des changements initiés par les avant-gardes du xx^e siècle. La voie de l'imprésentation est synonyme de réconciliation puisqu'elle ne vise pas à identifier naïvement l'art à la vie, mais plutôt à les faire dialoguer selon un rapport d'équivalence de valeur et de continuité de nature. Un rapport où ni l'art ne serait supérieur à la vie ni, inversement, la vie n'aurait la prétention de détenir la vérité de l'art ; un rapport où l'expérience esthétique définirait le champ commun entre les deux. De même, l'effacement mis en place par l'imprésentation n'aboutit pas à la disparition des procédures qu'elle biffe, mais, tout au plus, et uniquement quand elle réussit, à leur mise en suspens. La résistance que l'ordinaire montre face au cadre qui le représente mène, certes, à la torsion, au pliage et à la déformation du cadre, mais jamais à sa totale évacuation.

La suspension du cadre artistique – lequel est conventionnellement assimilable à l'autonomie de l'expérience esthétique, à l'énonciation d'un jugement de goût et à la satisfaction due à la réception de l'œuvre – n'est envisageable que comme mise entre parenthèses, ou

parfois comme retardement, des procédures artistiques conventionnelles. Telles sont la force et la délicatesse du processus d'*imprésentation*, par lequel la représentation se donne en même temps que sa propre soustraction sans pour autant s'auto-annuler. Si le résultat d'une telle opération apparaît comme un degré zéro de la représentation, en réalité, c'est une représentation doublée par son propre empêchement. Le travail de la représentation est suspendu par la distorsion du cadrage, par l'anonymat des figures ou par l'absence de personnage et, enfin, par la démultiplication des gestes. Ainsi, dans l'art contemporain, le minimalisme des décors n'est pas à considérer uniquement comme une critique du théâtre, mais plus subtilement comme le désir d'instaurer une nouvelle théâtralité. Le processus de dépouillement, tout particulièrement dans la performance dite postmoderne, est indiscutable. Minimalisme du décor et de la musique, inexpressivité du visage et choix d'un régime vestimentaire ordinaire sont des stratégies visant explicitement à rompre avec le spectaculaire. Mais ces stratégies ne sont pas moins artistiques que d'autres. C'est en ce sens que le régime de l'ordinaire demeure foncièrement esthétique, mieux *aïsthétique*, dans la mesure où il porte notre attention sur l'impression sensible de sa présence et non pas sur la beauté de son apparence. Le processus d'imprésentation se fonde ainsi sur un *écartement*, certes minimal mais irréductible, entre une chose et son apparence.

Ce processus se distingue des mises en scène « plates » de l'ordinaire, dont la télé-réalité (*reality-show*) est l'exemple le plus évident. Un programme de télé-réalité est une fiction qui donne l'illusion du réel, le spectateur étant censé *croire* que les réactions des participants au programme sont véridiques ou spontanées. D'où cette étrange terminologie qui vise à rendre compte de sa mise en

scène fictionnelle (le *show* et l'aspect télévisuel) tout en la camouflant sous le masque de la réalité (*reality*). La comparaison avec l'esthétique ordinaire tient à ce que la mise en scène de la télé-réalité semble partager avec l'esthétique des gestes ordinaires une certaine indiscernabilité : la télé-réalité vise à opérer une ressemblance entre la gestualité réelle et l'action scénique. Il est également possible de désigner, dans les deux cas, une dimension d'étrangeté, dans la mesure où la télé-réalité cherche à montrer les gestes ordinaires sous une lumière peu habituelle. Toutefois, si l'esthétique de l'indiscernabilité reste dans la discrétion, dans l'imprésentation et dans l'effacement, la télé-réalité n'esthétise la vie qu'en raison d'un processus grossier de séduction. Elle montre le banal par le biais de sa propre spectacularisation.

L'apparat scénique de la télé-réalité se soumet totalement au diktat du régime spectaculaire et abandonne ainsi le potentiel esthétique des gestes qu'il représente. Là où, dans un *happening* par exemple, la beauté du geste est accidentelle, au sens où elle surgit en supplément par rapport à la présentation minimale du corps, dans le cas des programmes de télé-réalité, la beauté, si elle est également accidentelle, l'est pour une raison toute différente : elle n'est plus libre, mais entièrement prédéterminée. Le problème réside dans le fait que la télé-réalité a la prétention de se donner comme réelle, bien qu'elle perde le caractère factuel du réel lui-même : dans un *reality-show*, les gestes sont faits pour être vus. La télé-réalité manque de ce double jeu d'effectuation et d'effacement de la mise en scène, fondamental pour la réception esthétique des gestes ordinaires. La télé-réalité utilise une mise en scène plate, qui fait perdre à l'ordinaire tout son potentiel de stupéfaction. Si elle aplatit le réel en le rabattant sur le fictionnel, l'esthétique de l'imprésentation y introduit, elle, une distance minimale, celle qui

se trouve dans la plus grande proximité. Si le *reality-show* tend à une pure et simple identification entre le geste ordinaire et le geste scénique, les performances de l'imprésentation, en choisissant le parti de l'indiscernabilité, distinguent la chose de son apparence, afin de préserver une profondeur réelle, l'indiscernabilité se distinguant, nous le savons désormais, de l'identification. Une telle distinction permet donc l'*écartement* esthétique nécessaire à la préservation et au renouvellement de l'art.

Dans la procédure de l'imprésentation, l'effacement de l'appareillage artistique est toujours accompli au moyen de l'art lui-même. Le décor, par exemple, n'est enlevé que pour le choix d'un autre : l'enlever signifie souvent ériger un bâtiment théâtral à décor nouveau. Ainsi, les parois des théâtres montrent leurs fils électriques laissés chaotiquement sur le sol, leurs échafaudages impressionnants, leurs mystérieux escaliers de secours, et fascinent parfois davantage le spectateur qu'un décor sophistiqué mais plus classiquement théâtral. L'effacement de l'apparence artistique s'accomplit donc au moyen de la superposition d'une apparence non artistique. Ces deux apparences, l'une en *soustraction*, l'autre en *addition*, semblent, par un effet de perspective, pouvoir conduire au retour de la réalité. Il n'en est rien. Deux apparences, l'une éliminant l'autre, ne conduisent pas nécessairement au réel, et si elles le font, ce n'est qu'indirectement, c'est-à-dire par l'empêchement de l'immédiateté de l'expérience et par l'effacement d'images facilement reconnaissables. C'est donc dans cette double opération que consiste la procédure an-artistique de l'imprésentation. Si, d'une part, il est impossible d'affirmer que les parois du théâtre – devenues désormais visibles sur la scène – ne sont pas ordinaires, sous prétexte qu'elles remplissent le rôle de décor, il est, d'autre part, également impossible d'affirmer qu'elles

constituent des décors parmi d'autres. De même, le geste ordinaire performé sur scène de manière ordinaire (et donc imprésenté) n'est ni absolument ordinaire ni absolument artistique : il n'a d'ordinaire que l'apparence, car la manière dont il est performé finit par ôter la procédure conventionnelle de représentation.

Outre le dispositif de mise en scène, il existe une autre différence fondamentale entre l'imprésentation esthétique des gestes ordinaires et l'inesthétique de la télé-réalité : la place du spectateur. Nous l'avons vu avec le *ready-made*, pour que l'indiscernabilité soit maintenue, il est nécessaire que l'objet mène à une suspension de jugement. L'équilibre atteint par cette indécidabilité permet l'émergence d'une esthétique pleinement ordinaire, une esthétique qui suspend les principes mêmes de l'esthétique poïétique ; cette suspension s'illustre par la mise entre parenthèses de deux critères esthétiques conventionnels : le *jugement de goût* et la *formation d'images*. Or, on en convient aisément, ces critères sont fondamentaux dans la télé-réalité. Les raisons pour lesquelles la télé-réalité ne peut aucunement produire une expérience esthétique s'éclairent : la télé-réalité produit un effet télescopique et agrandit grossièrement les procédures poïétiques conventionnelles. Ainsi, le *jugement de goût* prend ici la forme d'une appréciation anonyme et arbitraire menant à l'élimination des candidats, soit par un choix interne à leur groupe, soit par le télé-vote. Nullement esthétique mais purement esthétisé, le jugement devient, dans la télé-réalité, une instance aveugle de pouvoir, de discrimination et de superficialité. De son côté, la *formation d'images*, au lieu de persévérer dans cette idée toute poïétique d'une liberté de l'imagination – qui elle seule permet, par le biais de l'absence du concept, l'étonnement face aux formes perceptibles –, se contracte sous des formes rigides de *beauté plastique*. Les participants au

programme se conforment ainsi aux dogmes de la mode et de la beauté archétypale, visant à ressembler à des modèles lointains et fictifs, les *stars*. Et cela, avec le mirage, malheureusement souvent réalisé, de devenir à leur tour des stars, et donc de supplanter le modèle par sa copie, en réduisant le statut de la célébrité à rien d'autre qu'une image.

À la fois séduits et cherchant à séduire, les participants sont esclaves du moyen même qu'ils croient pouvoir utiliser : la télévision. Le contresens se repère à ce que ces gens ordinaires se transforment en personnages, voire en caricatures, par la baguette magique de la réalité télévisée. C'est dans le passage d'une identité ordinaire à une célébrité extraordinaire que s'engouffre la fausse promesse du *reality-show*, dont la mise en scène semble vouloir parcourir à rebours le rapport platonicien de *mimesis* : en imitant les modèles, incarnés par les *stars* – qui vivent bien évidemment dans l'univers transcendant de l'Olympe hollywoodien –, les participants ne peuvent qu'en rester au statut de la copie. Mais par leur désir de participer à une existence parfaite, ils cherchent à devenir eux-mêmes objets de désir, au lieu de garder leur position de désirant. Voilà pourquoi l'ambiguïté du *reality-show* fait fausse route : la personne ordinaire participant à ce genre d'émission est, *in fine*, camouflée sous le masque d'un personnage.

Mise en scène inintéressante de l'inintéressant, la tentative de personnification de la télé-réalité est donc aux *antipodes de l'imprésentation*. Et cela non pas à cause du moyen télévisuel, mais en raison de sa modalité scénique et de ses intentions. Cette différence est fondamentale. Ce n'est pas l'appareil télévisuel qui incarne le problème de la télé-réalité, car il est bien possible de penser à des procédures scéniques d'imprésentation qui soient parfaitement adaptées au véhicule télévisuel. On pourrait penser,

par exemple, à des émissions qui se donneraient le temps de transmettre des programmes plus longs, où les gens et les gestes parleraient d'eux-mêmes, sans l'intervention d'un présentateur, d'un public, ou d'un interviewer, où la vie des gens serait digne d'être rendue visible telle quelle, sans histoire, sans intrigue, sans polémique ou compétition^[30]. Ce n'est qu'ainsi que la télé-réalité s'approcherait vraiment de la « réalité ». Il est d'ailleurs fort probable que le résultat soit moins ennuyeux que la plupart des programmes de télé-réalité. Au niveau télévisuel, on pourrait chercher des moyens adaptés pour effacer la représentation, ou la mettre entre parenthèses comme a essayé de le faire, par exemple, Andy Warhol, pionnier de l'idée d'une célébrité ordinaire, dans *Sleep* (1963), film en noir et blanc où son ami John Giorno est filmé durant cinq heures de son sommeil.

L'idée centrale est que la représentation est déjà opérante dans la vie ordinaire et que rien n'oblige à la surcharger de paillettes. Ainsi, la représentation de soi-même en tant que soi-même nécessite à la fois la disparition du personnage scénique *et* l'apparition d'un nouveau personnage : la personne ordinaire. Mais dans la mesure où ce personnage n'est rien d'autre que la personne en tant que telle, le processus de personnification est mis en échec, suspendu. La personne ordinaire devient ainsi un personnage composé de la suspension de sa personnification, une sorte d'a-personnage. Toutefois, ce n'est que dans le domaine du geste qu'émergent les traits proprement scéniques de la connivence entre personne ordinaire et personnage scénique. Représenter soi-même consiste ainsi à représenter ce qui échappe à notre propre représentation, car si nous pouvons être capables d'imiter les autres, nous échouons toutefois à nous imiter nous-mêmes. De ce point de vue, l'*imprésentation* n'est pas sans résonances avec une procédure

typiquement moderne de la littérature. Il suffit de penser à l'Ulrich de Robert Musil ou au Zeno d'Italo Svevo pour saisir la dépersonnification comme l'un de leurs traits spécifiques. L'anonymat et l'incognito deviennent, du moins depuis la figure du flâneur de Baudelaire, les caractères (ou mieux les non-caractères) de la littérature moderne, où le héros ne peut être qu'un homme ordinaire, sans qualités, inintéressant, un homme qui, contrairement au héros classique, *se laisse vivre* par les événements.

L'imprésentation n'implique pas obligatoirement la disparition de la représentation elle-même, mais uniquement sa suspension, la personnification visant à produire un effet spontané et naturel, à la suite d'un travail préalable de mise en scène. De ce fait, le personnage ordinaire, qui n'est rien d'autre que la personne effectuant le geste, n'est pas *moins* riche ou *plus* facile à interpréter que le personnage scénique. C'est même plutôt l'inverse qui est vrai. Ainsi, dans le corps de ballet par exemple, le personnage de la ballerine est dépouillé de tout caractère ; multipliable à l'infini et identiquement formatée, la ballerine est tellement peu une personne qu'elle semble même dépourvue d'identité, et donc, en un sens, plus facile à incarner. La danseuse de file est plutôt un simple corps qu'une vraie personne. Elle peut ainsi rester de longues minutes complètement immobile en faisant figure de décor pour l'action qui se déroule au centre de la scène. Au contraire, quand la danseuse de file se donne comme personne, alors le processus du théâtre se montre dans toute son artificialité ^[31].

De son côté, la télé-réalité aplatit la vie ordinaire non pas dans sa *forme* – lieu à partir duquel un étonnement esthétique demeurerait possible –, mais dans sa simple *apparence*. Les personnages, supposés réels, ne sont rien d'autre que des fantômes, des pantins

ayant l'allure de ce qu'ils ne sont pas. Le *pathos* qui peut éventuellement surgir lors d'une émission de télé-réalité (quand un participant se trouve dans un état critique, par exemple) ne s'approche que très vaguement de la *catharsis*, puisque le spectateur ne peut pas s'identifier au personnage en raison de son rôle de juge et donc d'acteur – au moyen du vote – du mélodrame. Rappelons, pour clarifier ce point, la différence que Wittgenstein indique entre la vie ordinaire comme « *forme de vie* » et comme simple « *tranche* » ou « *morceau de vie* », la première étant vivante quand la seconde est absolument morte :

Il ne saurait y avoir rien de plus merveilleux que de voir un homme dans l'une quelconque de ses activités quotidiennes les plus simples, lorsqu'il croit ne pas être observé. Imaginons un théâtre : le rideau se lèverait et nous verrions un homme seul dans sa chambre, allant et venant, allumant une cigarette, s'asseyant, etc., de telle sorte que nous verrions soudainement un homme du dehors, comme nous ne pouvons jamais nous voir nous-mêmes. C'est à peu près comme si nous voyions de nos propres yeux un chapitre d'une biographie – cela devrait être à la fois effrayant et magnifique. Plus magnifique que tout ce qu'un poète peut faire jouer ou faire dire sur la scène : c'est la vie même que nous verrions. – Mais c'est là ce que nous voyons tous les jours, et cela ne nous fait pas la moindre impression ! – Soit ! Mais nous ne le voyons pas dans *cette* perspective. [...] Mais c'est l'artiste seul qui peut nous représenter le détail singulier de telle sorte qu'il nous apparaisse comme une œuvre d'art. [...] L'œuvre d'art nous contraint pour ainsi dire à la bonne perspective, mais sans l'art l'objet n'est qu'un morceau de nature comme n'importe quel autre, et le fait que *nous* puissions le relever par notre

propre exaltation n'autorise personne à nous en imposer le spectacle. (Je ne puis m'empêcher de penser toujours à ces insipides tranches de vie que celui qui les a prélevées trouve intéressantes, parce qu'il était lui-même là et qu'il a vécu quelque chose ; mais un tiers les considère avec une froideur justifiée, si tant est qu'il soit juste, d'une façon générale, de considérer quelque chose avec froideur ^[32].)

Entre le travail de l'art et celui du spectacle, seul le premier appréhende les gestes en tant que formes de vie et montre donc, sans pour autant l'expliquer, l'intérêt esthétique des gestes inintéressants de la vie ordinaire. Or le travail scénique n'est pas pour autant aboli. Wittgenstein parle bien d'un certain type de théâtralité (« le rideau se lèverait »), dans laquelle la solitude de la vie intime (« sa chambre ») serait rendue manifeste par l'apparence ordinaire des gestes : marcher simplement, s'asseoir, allumer une cigarette. L'effet théâtral y est évident : on verrait « un homme du dehors, comme nous ne pouvons jamais nous voir nous-mêmes ». On serait donc confronté à une procédure précisément artificielle, et en ce sens artistique : nous voyons cet homme *comme* s'il était nous-mêmes, de telle manière, cependant, qu'il s'agirait bien d'une extériorisation de soi. Mais ce n'est pas n'importe quelle mise en scène, n'importe quel type de représentation de la vie ordinaire qui permet de produire une merveille effrayante, il faut pour cela une certaine saveur esthétique qui, seule, évite le côté insipide des « tranches » de vie.

Cette saveur, Wittgenstein la trouve dans le potentiel *universel* de la vie ordinaire. Ce ne sont donc pas les « tranches de vie vécue », qu'une personne nous imposerait de force, qui font le travail de l'art, mais plutôt une certaine *impersonnalisation* qui, seule, permet

que d'autres puissent s'y retrouver : que l'homme ordinaire accomplissant des gestes ordinaires puisse toucher au plus près le propre de la vie des autres. La forme de vie décrite par Wittgenstein est intéressante et esthétique précisément parce qu'elle n'est pas personnelle : elle se désengage donc du particularisme des petits caractères propre à la télé-réalité. L'imprésentation s'apparente à la « forme de vie » de Wittgenstein car elle se donne comme une condition de possibilité : cet homme c'est nous, au sens où, nous aussi, nous pourrions agir comme lui. De son côté, la télé-réalité n'est qu'un « morceau » ou une « tranche » de vie, car elle est découpée de notre existence personnelle : nous n'en sommes que les spectateurs désintéressés, pire, les juges perfides.

En tant que « forme », et non « tranche » ou « morceau » de vie, la gestualité ordinaire révèle son potentiel esthétique. Voilà pourquoi l'imprésentation échappe aux règles du spectacle : elle décrit au lieu de représenter, elle cite au lieu d'incarner, elle rend imperceptible au lieu de montrer, elle démultiplie au lieu d'unifier. L'imprésentation, tout en étant scénique, voire théâtrale, n'est pas spectaculaire. Elle ne peut ni être mystifiée au rang de la *poïesis* (car elle ne produit rien d'autre que le geste), ni être rabaissée jusqu'au banal comme dans la télé-réalité, vulgaire fiction vendue pour du réel. De là, il faudrait donc se demander ce qui se passe quand les gestes ordinaires agissent comme matériau d'une œuvre, quand l'art puise sa source d'inspiration dans les conduites ordinaires de la vie, pour les faire ensuite évoluer dans le cadre d'une « pièce ». Par fidélité au régime de l'imprésentation, on suppose que l'*usage* d'un geste n'est pas une condition suffisante pour qu'il y ait une esthétique ordinaire. Il ne s'agit pas tout bonnement de *faire usage* des gestes ordinaires, mais bien plutôt de leur *accommoder une modalité d'usage* : la forme de la mise en

scène doit être aussi ordinaire que son matériau. Encore faut-il que cette œuvre soit fidèle à la nature ordinaire des gestes qu'elle exploite, autrement dit qu'elle soit elle-même *ordinaire, mineure et imprésentée*.

***Poïesis* ordinaire en danse**

La spectacularisation plate de la télé-réalité banalise les gestes ordinaires en les accolant à des images désormais vidées de leur aura. Mais cette platitude n'est pas la seule manière de conférer aux gestes un statut extraordinaire. La danse, stylisation corporelle par excellence, est souvent vouée à la théâtralisation spectaculaire du geste. Cela vaut aussi pour le geste ordinaire, une des sources d'inspiration privilégiées à l'époque contemporaine. Ce geste est transformé, étiré, épuré afin d'en faire une véritable forme chorégraphique. Si la télé-réalité est tout simplement une façon inesthétique de traiter les gestes ordinaires, la danse contemporaine poétise, voire « poïétise », le corps ordinaire. Cette différence instruit le statut propre aux pratiques ordinaires, lesquelles semblent plus fidèles aux qualités esthétiques de la vie. Qu'une performance vivante réussisse à mettre en scène des gestes ordinaires n'est pas une condition suffisante pour qu'il y ait une imprésentation esthétique. Encore faut-il que l'attitude d'exécution et les éléments de la mise en scène soient, à leur tour, fidèles au régime de l'indiscernabilité.

Trois approches paradigmatiques peuvent éclairer ce propos : celles de Pina Bausch, d'Anne Teresa De Keersmaecker et de Lloyd Newson. Ces trois chorégraphes ont chacun fondé une compagnie afin de transmettre leur pratique : Pina Bausch, le *Tanztheater*

(*Dansethéâtre*) de Wuppertal ; Anne Teresa De Keersmaeker, la *Compagnie Rosas* en 1983 et l'École *P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios)* en 1995 – en étroite collaboration avec le théâtre La Monnaie de Bruxelles – ; et Lloyd Newson, la compagnie australienne *DV8 Physical Theatre (DV8 Théâtre physique)*. Mon analyse s'appuie sur des spectacles auxquels j'ai directement assisté et sur des captations vidéo. Le fil rouge qui relie ces différentes approches de l'ordinaire est leur tendance similaire à exploiter les gestes afin de les transfigurer en des formes esthétiques. Je propose d'appeler cette tendance une *poïesis ordinaire* pour la distinguer de la *poïesis artistique* (le ballet classique, par exemple).

Commençons par la première pratique. Les danseuses de Pina Bausch, à la longue chevelure, se meuvent dans un espace de légèreté corporelle, fait de séduction et de divertissement, mais aussi de passions tragiques et de luttes sociales. La démarche de la chorégraphe allemande consiste à créer des pièces *sur mesure*. À l'instar de certains plasticiens, Daniel Buren en tête, élaborant la méthode d'installation *in situ*, Pina Bausch inaugure une exploration similaire surgissant d'une période de séjour qu'elle mène avec ses danseurs dans une ville étrangère. Les spectacles issus de ces périodes d'observation et de travail sont censés mettre en lumière l'âme de la ville et les gestes de ses habitants. Avec Pina Bausch, la danse touche à l'anthropologie sociologique. C'est ainsi que *Palermo, Palermo*, pièce emblématique de 1989, ouvre ses rideaux sur un mur, symbole de l'*omertà*. Après un long moment de silence, le mur explose, laissant sur le sol des gravats et des briques éclatées par la bombe dans lesquels les danseurs vont s'empêtrer durant la totalité du spectacle. Marchant d'une allure quelque peu mystérieuse et éthérée, les danseurs sont habituellement vêtus de

façon normale : les hommes en vestes et pantalons foncés et chemises blanches, les femmes en robes fleuries et légères. Une pièce de Pina Bausch est facilement reconnaissable en ce qu'elle reste à la frontière de la danse et du théâtre (d'où le terme choisi pour sa compagnie, *Tanztheater*). Les performeurs sont mus par des sentiments d'une fragilité tout humaine : angoisse, désir, amour, solitude, divertissement, deuil.

Une structure typique de ces chorégraphies est la *répétition*. Dans une de ses premières pièces, *Café Müller* (1978), elle a travaillé sur son passé de jeune fille dans le café de ses parents en Allemagne. La fluidité du haut du corps ballotté entre en collision avec les changements de tonus musculaire. La danseuse reste imperturbable à ce qui se passe autour d'elle : les personnages se croisent, des souvenirs interfèrent avec le mouvement et, de la scène, se dégage l'émotion intense de la solitude. La répétition apparaît, par exemple, lorsqu'une femme court pour se laisser prendre dans les bras par un homme. Aussitôt l'étreinte accomplie, voici qu'elle repart dans la direction opposée, avec la même appréhension qui venait de la conduire jusque-là. À nouveau dans la position initiale, elle se voit contrainte à répéter le même mouvement, en marquant ainsi l'irréductibilité de son désir. La répétition est, chez la chorégraphe allemande, synonyme de réitération du désir et de morcellement des gestes.

L'image des débris explosés dans *Palermo, Palermo* est aussi significative de son approche fragmentaire. Ainsi que l'indique le titre d'une de ses pièces, *Ein Stück* (1980, *Un morceau*), ses danses sont souvent produites par la juxtaposition de morceaux gestuels appartenant à la vie quotidienne des habitants d'une ville. Le désordre du matériau, l'épuisement des forces ordinaires, l'organisation du chaos sont les signes d'une fragmentation

gestuelle qui est, à tour de rôle, revivifiée, tantôt par un halo d'inquiétude, tantôt par un frisson de légèreté. Sa dramaturgie cherche ainsi à reconstituer la vérité profonde et originaire des fragments, et cela selon une procédure de montage qu'elle appelle également « collage » et qui se développe toujours en *crescendo*. Cependant, aucune solution, aucune clôture véritablement conclusive n'est proposée par ses danses. Comme elle le dit elle-même : ces pièces n'ont « rien de thérapeutique ^[33] » et encore moins de psychanalytique. On est ici confronté à un *travail formel*, bien que Pina Bausch n'objectivise pas les corps comme le ferait la discipline rigide du ballet classique. Voilà pourquoi elle ne met pas non plus en place une poïétique conventionnelle.

Dans *Walzer* (1982, *Valses*), une danseuse (Jo Ann Endicott) démystifie la figure de la ballerine par un traitement grossier et ridicule du corps. Sur ses talons hauts, habillée d'une petite tenue bleue, les cheveux lâchés, elle accomplit des tâches gestuelles en les accompagnant d'une adresse verbale enragée au public. Assis sur des chaises, d'autres danseurs, habillés de façon normale, assistent à sa performance. La danseuse au centre déplace une table, mord une pomme. Assise par terre, elle dessine avec une craie les contours de son corps. Elle mord à nouveau la pomme et jette vers le public les morceaux mâchés. Le public se sent visé, mais participe de bon gré à ce jeu. Elle s'assoit sur une chaise (élément récurrent chez Pina Bausch) les jambes écartées, de manière peu digne, et explique, toujours sur un ton énervé, qu'il vaudrait mieux qu'elle s'assoie les jambes unies pour que celles-ci ne paraissent pas « grosses, moches et dégoûtantes ». Elle montre physiquement la différence entre les deux postures, provoquant les rires du public. Elle compte les parties de son corps, comme s'il s'agissait d'un instrument, elle montre les différentes manières de porter ses

cheveux et compare une manière de marcher, fière et droite, à une autre, ramollie et laide.

Elle exhibe son dos et elle explique combien elle a travaillé pour que ce dos soit étiré et pour qu'il se tienne fièrement. Elle montre ses jambes, retire ses chaussures à talons et marche de manière exagérée, en faisant de grands pas sur ses pieds nus. Elle se rassoit, mâche un morceau de pomme trouvé par terre, le recrache sur sa jambe pliée, le reprend avec sa bouche et continue de mâcher. Elle répète le même geste sur son épaule et, pour la troisième fois, recrache le morceau sur sa cheville pour le reprendre avec la pointe du talon de sa chaussure et le remettre dans sa bouche, provoquant à la fois le rire et le dégoût du public. Elle déploie ses jambes avec la pointe des pieds bien étirée et montre la douleur musculaire qu'engendre cette posture. Elle exécute une série de poses en montrant exagérément l'effort qu'elles exigent, puis va vers la droite, s'appuie au piano et lance sa jambe comme si elle se tenait à une barre de danse classique. On est surpris à ce moment de sa souplesse et de sa puissance musculaire qu'elle n'avait pas exploitées dans cette séquence, son dos courbé et sa tête venant presque toucher l'arrière de sa jambe. Elle s'écroule finalement sur le sol en faisant un grand écart.

La danse est chez Pina Bausch foncièrement spectaculaire. Tout en tirant sa source du matériau ordinaire des gestes de vie, elle crée des allusions et des analogies inattendues. Elle distord les gestes par un traitement surprenant et extrait du corps une variété de mouvements déroutants. Mâcher et recracher un morceau de pomme, marcher de manière exagérée, mais aussi – comme dans d'autres pièces – nettoyer le sol avec un mouchoir, cuire un œuf sur un fer à repasser, couper des oignons sont des gestes, en tant que tels, qui peuvent être accomplis par n'importe qui, mais ils sont

soumis à une déformation qui les fait apparaître sur scène dans une force ostentatoire ^[34]. Pina Bausch utilise l'ordinaire comme un matériau décomposable et recomposable formé par des scènes de vie, par des aspects spectaculaires surgis de la transformation de l'expérience ordinaire. En raison de l'aspect poético-naturel des décors (qui présentent souvent des pelouses, des bassins d'eau, etc.) et du caractère métaphorique des attitudes corporelles, les danses du *Tanztheater* donnent lieu à une *poïesis ordinaire*, à savoir une création de nouveaux gestes par la simple déformation.

Parce qu'il utilise les gestes ordinaires comme un *matériau de composition*, et non pas comme un ensemble d'expériences esthétiques à part entière, ce travail chorégraphique transfigure les gestes en éléments métaphoriques et les dissocie de leur contexte d'origine. Les gestes ordinaires deviennent ainsi des modalités esthétiques visant à véhiculer des émotions, exactement comme au théâtre. L'amour, la peine, la joie et la souffrance sont ainsi des manières de solliciter l'implication du spectateur et de lui offrir un véritable spectacle. Les danses de Pina Bausch mystifient les gestes ordinaires, elles les exposent sous une lumière lyrique qui touche aux cordes les plus profondes des sentiments humains. De ce fait, la *poïesis ordinaire* de Pina Bausch utilise l'ordinaire à des fins purement artistiques. Tout en évitant de fournir une solution conclusive ou explicative au spectacle, elle préserve les procédures de jugement de goût et de formation d'images. La fluctuation des corps et les formes imaginaires liées au sentiment de plaisir sont ainsi constitutives de ses pièces. Toutefois, la danse de Pina Bausch se distingue aussi de cette idée de « morceaux » ou de « tranches » de vie, tant méprisée par Wittgenstein et que nous avons associée à la méthode scénique de la télé-réalité. Elle façonne des images et des formes de vie animées par de véritables émotions et aventures.

Un tout autre type de procédure, mais au résultat semblable, peut être repéré dans le travail chorégraphique d'Anne Teresa De Keersmaecker dans sa pièce *Rosas danst Rosas* (1983), rendue célèbre en 1996 par un film de Thierry De Mey. La pièce est composée de quatre parties, dont chacune est caractérisée par des techniques de progression (*phasing*), de répétition et d'espacement. Les gestes ordinaires qui ont servi d'inspiration à la pièce sont simples : se passer une main dans les cheveux, regarder d'un côté, déplacer le bord de sa chemise, appuyer le menton sur le coude, laisser la tête souple, tomber par terre, courir. Ces gestes sont répétés, étirés, ralentis, accélérés, accomplis avec des tensions musculaires et des interprétations différentes. Dans la partie initiale, quatre danseuses tombent à terre. Suit une chaîne chorégraphique de gestes sur la respiration des corps, parfaitement synchronisés. Le procédé de l'unisson donne à ce groupe de jeunes filles, habillées de simples camisoles grises, l'apparence d'une même image démultipliée. Leurs gestes sont précis et en même temps relâchés, féminins et violents, athlétiques et paisibles. L'accélération du mouvement est surprenante et la chorégraphie apparaît dans toute sa difficulté. Relâchements, respirations, chutes, redressements, virements corporels... les gestes simples qui inspirent la danse se perdent dans le mouvement général du *style*. Et puis, à un moment donné, il y a un brusque arrêt. Les danseuses appuient lentement leur tête sur le sol et répètent ensuite la même séquence gestuelle en un laps de temps près de cinq fois plus long. Dans une partie suivante, les quatre danseuses exploitent le potentiel chorégraphique des gestes ordinaires dans la position assise. Par un processus de composition très fin, se passer la main dans les cheveux, regarder de côté, se dénuder une épaule sont exécutés comme des mouvements dont l'aspect gracieux révèle un

processus de composition élaboré entre la pesanteur et le poids du corps. Dans la chute, dans les relâchements rapides et saccadés, le registre de la grâce féminine s'entremêle avec le rythme presque *combatif* du corps. Il faut rappeler à ce propos que les danseurs d'Anne Teresa De Keersmaecker reçoivent une formation pointue en arts martiaux et en taï-chi. La répétition des gestes est amplifiée par l'aspect obsessionnel de la musique. Le travail de l'encadrement visuel est aussi remarquable du point de vue de la répétition des angles de vue et de la superposition des postures corporelles. L'accélération des mouvements s'apparente ainsi à un tourbillonnement de prises de vue qui finissent par entourer les danseuses au milieu de la salle. La répétition obstinée des gestes leur confère une apparence hypnotique et très peu ordinaire. L'accumulation des mouvements et la perfection technique des corps transfigurent complètement les gestes qui ont servi originellement en tant que matériau au mouvement. Cette pièce transforme les gestes simples du corps pour les soumettre au régime du *virtuose*.

Les résonances avec Pina Bausch sont évidentes. Le simple choix esthétique (des femmes aux cheveux lâchés, des chaises en bois) relève d'une stylisation du corps dansant toute féminine mais « terre à terre ». L'ordinaire est ici soumis au traitement de la *poïesis* et produit une série de gestes surprenants, hautement stylisés et pourtant toujours révélateurs de la simplicité ordinaire qui les a inspirés. Bien qu'il transforme les corps en formes stylisées et fascinantes, le travail d'Anne Teresa De Keersmaecker n'est pas classiquement poïétique, sa stratégie puisant à la source de l'observation des gestes quotidiens. Mais, comme chez Pina Bausch, on ne peut pas parler pour autant d'imprésentation car le geste est spectacularisé : il se soumet au régime du spectacle et transforme

souvent le corps en image.

Par des choix esthétiques manifestement différents, et par des intentions sociologiques beaucoup plus claires, la recherche de Lloyd Newson met en place une mise en scène qu'on peut également aligner sur la modalité de la *poïesis ordinaire*. Le nom de la compagnie australienne dont il est le fondateur en éclaire la pratique : DV8, une fois prononcé en anglais, se dit « *deviate* », qui signifie « dévier » et, plus précisément, « s'écarter d'une norme ». Les spectacles de Lloyd Newson deviennent les règles mêmes du spectacle, là où elles commencent à produire un sens gestuel et sensible, faisant ainsi dévier la signification affichée de la pièce. En tirant sa source des gestes ordinaires et des lieux de vie les plus communs (l'intérieur d'une maison, d'une boîte de nuit, d'une salle de sport), Lloyd Newson en exploite le potentiel spécifiquement poïétique, en créant un sens inattendu par l'utilisation illusionniste des lumières, des décors et des costumes.

Dans une création intitulée *Just for Show* (*Seulement pour le show*, 2005), Lloyd Newson porte un regard critique à la fois sur les procédures du spectacle théâtral et sur l'orientation médiatique de notre société. Le titre évoque l'idée principale du divertissement : « juste comme ça », « seulement pour rire », le spectacle met en place une mise en scène de faux-semblants presque hallucinatoire et transforme les gestes ordinaires en activités prodigieuses. Boire un verre d'eau, s'habiller et se déshabiller deviennent dans ce contexte des pratiques exceptionnelles qui sont accomplies, selon les cas, avec légèreté, de manière brutale, très soudainement, par effets répétitifs, etc. Aidées par l'effet fantasmatique du décor, les méthodes propres à l'exploration corporelle transforment de banales pratiques ordinaires en actions héroïques. Les artifices de la pièce n'empêchent cependant pas la disparition de la narrativité

et des personnages. Les danseurs sur scène sont en effet présentés en tant que tels, avec leurs prénoms, leurs noms, leurs caractères et leurs défauts. La dualité du processus de personnification et de construction identitaire est ainsi critiquée et mise à l'épreuve des conventions sociales. Un des danseurs exprime ce décalage : « Au fond nous aimerions tous être des bonnes personnes, et, la plupart du temps, nous croyons à nos mensonges. » Le spectateur est ainsi informé de certains malentendus entre réalité et fiction, qui perturberaient l'harmonie de la compagnie.

L'utilisation du langage ordinaire est également un élément constitutif de cette *poïesis* de l'ordinaire. Dans une profusion de *truismes*, les danseurs distordent les mots, décomposent les proverbes, font faire des contresens hilarants à la langue et, à force de citations et d'idées reçues, construisent de véritables poèmes. La *satire* est pour autant impitoyable : les manies et les perversions représentées sur scène semblent devoir trouver leur compte dans une justice invisible mais palpable, et la soif du paraître, typique de notre époque, est par avance fustigée. En exergue de *Just for Show*, on trouve cette citation d'Otto Rank, psychiatre autrichien s'inspirant de Sigmund Freud : « *To be able to live, one needs illusions* » (« Pour pouvoir vivre, on a besoin d'illusions »). Mais, tout comme dans le *Tanztheater* de Pina Bausch, aucune solution n'est fournie, aucune thérapie n'est avancée : l'art ne remplit plus le rôle d'antidote aux pathologies de la vie.

Dans les trois exemples donnés, l'ordinaire est transformé, dévié, métamorphosé, des significations inattendues et des images captivantes y sont accolées. L'effectivité des décors est prépondérante et le spectacle, clairement annoncé, est porté à son terme. Que ce soit sous le mode des *passions* (Pina Bausch), du *style* (Anne Teresa De Keersmaeker) ou de la *critique* (Lloyd Newson),

l'ordinaire se fait extraordinaire par le biais de la *poïesis*. Ainsi, au lieu de limiter, voire d'abolir la musique et le décor, ils enveloppent l'ordinaire dans une surenchère de sons et d'images. Même la monotonie et la répétition deviennent des choix artistiques à part entière et le spectateur est totalement envoûté par un ensemble d'images et de sentiments, il est absorbé par la pièce. Les danses de Pina Bausch, d'Anne Teresa De Keersmaecker et de Lloyd Newson, tout en distordant les conventions du théâtre et du ballet conventionnel, ne les suspendent pas : elles les font jouer en leur faveur. Assistant à *Café Müller*, *Rosas danst Rosas* ou *Just for Show*, le spectateur est pleinement conscient d'être face à un *spectacle*, et c'est de là qu'il tire son *plaisir*. Certes, on doit reconnaître que ce spectacle s'inspire de l'ordinaire et le donne à voir autrement, mais il reste que le spectateur est confronté à une œuvre d'art à part entière, à un spectacle, avec l'envoûtement qui l'accompagne.

Telle une hantise, le style et l'image minent l'emploi chorégraphique des gestes. On est ici sous un régime proprement spectaculaire. L'inusuel et l'insolite viennent créer des ruptures à l'intérieur du continuum de l'expérience de vie : ils quittent le domaine pratique de la vie ordinaire pour y préférer les aisances du poïétique. Il y a dans ces danses quelque chose de *métaphorique* : la métaphore fonctionne ici comme en littérature, elle procède à une torsion du langage sans pour autant en abandonner les règles de signification de base, en premier lieu celles de représentation. Si le sens d'un mot s'entend par le fait qu'il en représente un autre – sa fonction référentielle ne pouvant donc s'effectuer qu'à condition que le mot ne soit *pas* ce qu'il représente (le mot *jaune* n'est pas jaune, le mot *pomme* n'est pas une pomme, etc.) –, la métaphore oublie la non-représentabilité de la structure syntaxique du langage. En se plaçant au niveau de l'inventivité et de l'écartement

sémantique, la métaphore est une pratique de la *différenciation* : elle cherche en effet à différencier l'ordinaire par sa transfiguration, et donc à le faire sortir du continuum inintéressant de la vie. De la même manière, les traitements esthétisants des pièces ici présentées servent à s'adapter complètement aux gestes, tout en leur faisant signifier autre chose que leur fonction. En changeant la forme du geste, son sens assume un rôle qui ne lui est pas propre.

Si la *poïesis* ordinaire préfère la *représentation*, et souvent la métaphore, la minorité ordinaire préfère, elle, l'*imprésentation*. Cette dernière ne sort pas le geste de son contexte original, comme le fait au contraire la métaphore, elle ne cherche pas à lui attribuer un sens insolite et elle ne veut pas le soumettre à l'exceptionnalité. Plus neutre que la métaphore, l'imprésentation n'incite pas à abandonner le cours ordinaire de la vie. Au contraire, elle cherche à rester le plus près possible du sens original de la chose qu'elle imprésente. Si la métaphore circonscrit le signifié à l'aide des guillemets du spectacle, l'imprésentation n'en a pas besoin puisqu'elle ne fait usage que du signifiant. De ce fait, là où la difficulté de la métaphore se rencontre dans sa double tendance à créer et à interpréter une signification inhabituelle, celle de l'imprésentation tient dans sa présentation de la chose dans sa signification première, dans sa véridicité, dans la multiplicité et dans la factualité de son existence – et cela sans modèle, sans archétype.

Notes du chapitre

[1] ↑ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, traduction de l'allemand par le Dr S.

Jankélévitch en 1920 revue par l'auteur lui-même. Réimpression : *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1968, p. 16.

[2] ↑ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1967 ; voir notamment le chap. 2, « Ce supplément dangereux », p. 203-234, et le chap. 4, « Du supplément à la source : la théorie de l'écriture », p. 379-445.

[3] ↑ *Ibid.*, p. 208. Je souligne.

[4] ↑ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche et autres textes*, préf. de Jacques Bonnet, Paris : Albin Michel, coll. « Bibliothèque », 1978. Cette version des textes de Balzac est conforme à l'édition complète parue à la librairie Paul Ollendorf en 1908. La *Théorie de la démarche* parut pour la première fois dans l'*Europe littéraire* d'août-septembre 1833.

[5] ↑ Vilém Flusser, *Les Gestes*, texte établi par Marc Partouche, postface de Louis Bec, Paris : D'Arts, 1999.

[6] ↑ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris : Minuit, 2005.

[7] ↑ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, *op. cit.*, p. 35. Je souligne.

[8] ↑ *Ibid.*

[9] ↑ Voir Honoré de Balzac : « La démarche est la physionomie du corps » (*ibid.*, p. 51).

[10] ↑ *Ibid.*, p. 52.

[11] ↑ *Ibid.*, p. 61.

[12] ↑ *Ibid.*, p. 65. Je souligne.

[13] ↑ *Ibid.*, p. 73.

[14] ↑ *Ibid.*, p. 85.

[15] ↑ Cette théorie balzacienne du geste est à relier à la « physiognomonie », science du ^{xix}^e siècle fondée par Johann Kaspar Lavater (*L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, 1775-1778), qui s'appuie sur le déchiffrement du caractère des individus selon les traits de leur physionomie (cette science aura les applications – voire les dérives – que l'on sait dans le domaine judiciaire, autour de l'émergence du type du criminel. Je remercie Maya Lavault pour ce rapprochement). P. 75-77 : « Si la phrénologie reconduit une sémiologie de la déviance cherchant à déchiffrer les signes visibles de l'immoralité sur le corps des suspects, elle déplace l'interprétation des signes : elle n'y voit plus l'effet des actes commis, mais l'indice d'une cause physiologique. [...] Les partisans de la phrénologie de Gall mêleront, comme Honoré de Balzac et Eugène Sue, les signes cranioscopiques et physionomiques. »

[16] ↑ Notamment : *Corps du vide et espace de séance*, Paris : Delarge, 1977 ; « Tradition tragique du psychopathologique. À propos du *pathei* de l'*Agammenon* », « Structure théorique du symptôme. L'interlocuteur », *Crise et contre-transfert*, Paris : PUF, 1992 ; *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris : PUF, 1995.

[17] ↑ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, *op. cit.*, p. 22. Les italiques sont de Didi-Huberman.

[18] ↑ *Ibid.*, p. 23.

[19] ↑ *Ibid.*, p. 33-34.

[20] ↑ *Ibid.*, p. 43. Les italiques sont de Didi-Huberman.

[21] ↑ *Ibid.*, p. 66.

[22] ↑ *Ibid.*

[23] ↑ J'ai explicité ce parallèle dans « Événement et *ready-made* : le retard du sabotage », in *Écrits autour de la pensée d'Alain Badiou*, dir. Bruno Besana et Oliver Feltham, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 215-232.

[24] ↑ Jean-François Lyotard, « Représentation, présentation, imprésentable », dans *L'Inhumain*, Paris : Galilée, 1988, p. 138. « L'imprésentable est ce qui est l'objet d'une Idée, et dont on ne peut montrer (présenter) d'exemple, de cas, de symbole même. L'univers est imprésentable, l'humanité elle aussi, la fin de l'histoire, l'instant, l'espace, le bien, etc. Kant dit : l'absolu en général. Car présenter c'est relativiser, placer dans des contextes et dans des conditions de présentation » (*ibid.*).

[25] ↑ On nomme *attitude* cette position, en danse classique, où la danseuse est debout sur une jambe, l'autre jambe étirée à l'arrière, le buste et la tête légèrement incurvés à l'arrière et les bras soit tous deux allongés à l'avant, soit l'un à l'avant et l'autre à l'arrière (la jambe portante peut aussi être légèrement pliée de manière à permettre à l'autre jambe une extension maximale).

[26] ↑ Paul Valéry, « L'Âme et la Danse », dans *Eupalinos ou l'Architecte, précédé de l'Âme et la Danse*, Paris : Gallimard, 1924, p. 17. Assimilant la vie à la danse, Valéry écrit : « elle est une femme qui danse, et qui cesserait divinement d'être femme, si le bond qu'elle a fait, elle y pouvait obéir jusqu'aux nues ».

[27] ↑ Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », dans *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Le Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1998, p. 91-112.

[28] ↑ André Chastel, *Le Geste dans l'art*, Paris : Liana Levi, coll. « Opinion », 2001.

[29] ↑ Léonard de Vinci, *Codex Urbanias 60 v⁰*, Leonardo da Vinci, *Condes Urbanias Latinus* 1270 (Librairie du Vatican), III^e partie : *Sui vari stati e movimenti del Corpo Umano*.

[30] ↑ C'est un peu le cas de *Strip-tease*, documentaire de télé-réalité, sans le filtre du plateau télévisé ni du commentaire. Une émission de télévision documentaire belge créée sur RTBF1 en 1985, puis franco-belge depuis 1992 et sa diffusion sur France 3. *Strip-tease* a été créée par Jean Libon et Marco Lamensch d'après lesquels elle avait pour but de traiter des sujets « pris dans les faits de société ». L'objectif des créateurs était de réaliser des documentaires d'un genre nouveau dans lesquels les commentateurs s'effaceraient pour laisser parler les protagonistes. L'émission aborde essentiellement des passages de la vie de tous les jours (repas de famille, séance de vaisselle, la vie d'une fermière).

[31] ↑ On peut penser à une belle pièce de Jérôme Bel intitulée *Véronique Doisneau* (2004), où le chorégraphe met en scène une danseuse de file (Véronique Doisneau de son vrai nom) relatant ses derniers pas sur une scène de théâtre avant sa retraite, avant l'âge de quarante ans. La danseuse montre les postures et les mouvements qu'elle a accomplis à

plusieurs reprises lors de sa prestation en différents ballets (comme *Le Lac des cygnes*) et reste immobile durant de longues minutes pendant que la musique joue, car son rôle était souvent limité à une figure de fond.

[32] ↑ Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, prés. Jean-Pierre Cometti, trad. Gérard Granel, Paris : GF/Flammarion, 2002, p. 55-56. Pour la version anglaise, voir *Vermischte Bemerkungen, Culture and Value*, éd. G.H. Von Wright, en collaboration avec Heikki Nyaman, trad. Peter Winch, Oxford (UK) ; Cambridge (Mass.) : Blackwell, 1994, p. 4.

[33] ↑ Pina Bausch citée par Leonetta Bentivoglio, « L'autre danse de Pina Bausch », *Pina Bausch, parlez-moi d'amour. Un colloque*, L'Arche, 1995, p. 137. Édition originale en langue italienne : *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Gênes : Costa & Nolan, 1993. Le titre italien indique les analogies avec notre propos : théâtre de l'expérience, danse de la vie.

[34] ↑ Cf. Elisa Vaccarino, « Bausch, un monde, un langage, tant de questions », *Pina Bausch, parlez-moi d'amour, op. cit.*, p. 19.

Chapitre 4. Le pari du geste

De l'œuvre au geste : l'*action painting*

L'*imprésentation*, comme modalité scénique, et la *minorité*, comme qualité esthétique, deviennent des paramètres essentiels pour comprendre le rapport entre l'art et la vie qui est au cœur des pratiques du ^{xx}e siècle. Cela est d'autant plus nécessaire dans le cas des opérations gestuelles, où le corps est souvent identifié à l'œuvre, cette dernière n'étant plus uniquement un résultat, mais plus généralement le processus qui souvent précède ce résultat. Néanmoins, le *pari du geste* ne rime pas ici avec une théorie naïve selon laquelle la vérité du geste serait évidente lorsque le corps se montre sous nos yeux, ou lorsque nous l'exécutons. Le processus ne s'exhibe pas de manière immédiate puisque la perception de tout phénomène – qu'elle soit à la première ou à la troisième personne, dans l'espace « réel » du monde ordinaire ou sur la scène « fictive » d'un théâtre – demande la traversée d'un système, plus ou moins complexe, d'incorporation, d'apparition, d'expérience et de mise en scène.

Cette complexité dans la monstration est le signe extérieur d'une complexité intrinsèque au mouvement qui s'expose. Que ce soit par l'observation d'autrui ou par l'accomplissement physique, le geste passe inévitablement par différentes strates d'apprentissage, d'imagination, d'association d'idées, de sensations physiques et de mémoire. En raison de leur complexité, ces multiples strates de sens ne peuvent aucunement se donner de manière directe, mais

nécessitent la mise en œuvre d'une stratification scénique. Aux « strates de sens » correspondent des « strates de scène ». Or, puisque ces strates, à cause de leur répétition, finissent par être intégrées aux corps, leur mise en scène ne peut que s'effacer, cesser d'apparaître en tant que telle. Voilà pourquoi j'insisterai sur l'idée d'*imprésentation*, laquelle permet de comprendre la présence du geste comme une représentation s'effaçant d'elle-même, comme une représentation mettant en place une double opération, de présence et d'effacement, qui seule permet de provoquer l'*illusion* de l'immédiateté.

Cet écart entre le geste et sa perception est aussi le signe de la procédure qui a encouragé, dans l'histoire de l'art, à transiter de l'œuvre au geste. On l'a vu avec Duchamp, c'est principalement de la peinture que surgit le geste ordinaire. Ce dernier intervient dans l'art à partir de ce qui n'a pas l'apparence du gestuel : le régime pictural des images. Cela se confirme au milieu du siècle dernier par l'*action painting*^[1], lequel tout en étant un art gestuel demeure une pratique de la peinture. Le travail du peintre américain Jackson Pollock^[2], en particulier, est capital, car il inspire toute une génération d'artistes qui placent les gestes ordinaires au centre de leurs préoccupations ; parmi ces artistes on peut trouver, comme on le verra, Allan Kaprow, ainsi que les chorégraphes de la dénommée « danse postmoderne » (*postmodern dance*). Il est indéniable que, avec Merce Cunningham et John Cage, Pollock est l'une des figures les plus influentes pour les avant-gardes des années soixante. Bien que profondément divergentes sur certains aspects fondamentaux (l'art de Pollock demeure expressionniste, alors que Cage et Cunningham cherchent à éliminer toute expressivité, voire toute intention), ces trois pratiques concordent sur un principe essentiel qui, de toute évidence, est central pour les artistes de la génération

suiivante : l'exposition du processus permettant l'existence de l'œuvre. Les tableaux de Pollock, tout comme les recherches sonores de Cage – qui mélangent le silence au son – et les pièces chorégraphiques de Cunningham – où le mouvement est souvent dicté par une composition aléatoire –, déplacent l'expérience esthétique de la réception vers le partage, intègrent à la perception de l'œuvre les conditions de sa réalisation, portent l'attention sur les protocoles d'action préalables à la production de l'œuvre, abolissent les lois conventionnelles de la hiérarchie spatio-temporelle dans la formation d'un produit. Bref, elles ouvrent le chemin à la finitude paradoxale de l'inachèvement (le *work in progress*), où *faire* serait finalement plus important que *créer*, où la *praxis* viendrait remplacer la *poïesis*.

Certes, ce rapprochement doit être pris avec toutes les précautions d'usage, puisque bon nombre d'arguments pourraient s'y opposer. Une première objection consisterait à rappeler l'inspiration profondément démiurgique de l'art de Pollock et sa contradiction avec la méthode aléatoire de Cage : la liberté sans frein de l'inconscient serait incompatible avec les règles du hasard. Cage et Cunningham rejettent explicitement la référence à l'inconscient en critiquant ainsi la notion de sujet-auteur, la méthode aléatoire remettant profondément en question l'idée de l'*auctoritas* de l'artiste et de l'intervention du sujet dans son œuvre. Il y aurait ainsi tout un travail à mettre en place autour de ce parallèle et des raisons qui ont fait que ces trois artistes établissent de nouvelles approches de création et de pensée artistique précisément sur ce qui en apparence se donne comme une annulation de la technique disciplinaire : faire des tableaux sans figuration, écrire de la musique sans composition, danser sans expression des émotions (selon la célèbre formule de Cunningham, *motion is not emotion*).

Mais puisque ce parallèle dépasse les lignes de la présente étude, limitons-nous à l'intuition suivante : Pollock, Cage et Cunningham ont une commune prédilection pour les « gestes » menant à la fabrication d'une œuvre, plutôt qu'à l'« œuvre » comme produit fini. Et, dans cette conversion de méthode, ils ouvrent le regard sur des manières de faire qui ne font pas, habituellement, partie du domaine disciplinaire dans lequel leur pratique s'inscrit. L'égouttage de la peinture sur la toile, la mise à l'horizontale du canevas, l'abolition de la hiérarchie compositionnelle sont à la peinture ce que l'abolition de la composition, l'introduction du silence et du bruit sont à la musique, et ce que la segmentation des mouvements anatomiques et la décentralisation de l'espace scénique sont à la danse : un renversement total du régime de représentation et de création, un renversement de la *poïesis*.

Car le régime de la *poïesis* établit une autonomie de l'art, dans la mesure où ce dernier serait capable non pas uniquement de créer *ex nihilo* une œuvre, mais aussi, et plus subtilement, de reproduire le réel au sein même de la fiction, de représenter la réalité par le biais de l'imaginaire, la *poïesis* se mêlant de ce fait à la *mimesis*. Dans ce contexte, le mérite de l'*action painting* a été de délivrer le geste pictural du diktat de la représentation par la libération de l'outil, c'est-à-dire du pinceau. En libérant cet instrument de son rapport direct avec la toile, Pollock affranchit la main et le corps de l'autorité de l'image, puisque les traces laissées sur la toile se font à même le corps et restent hautement imprécises. Les techniques utilisées par Pollock afin d'incruster le geste pictural sur la toile, telles que le *dripping* (de l'anglais *to drip*, « goutter ») et le *all-over*^[3], n'ont plus comme but ultime l'imitation de la réalité objective du monde, mais la revivification de la réalité subjective de l'inconscient – en cohérence avec l'idée jungienne d'inconscient

collectif dont Pollock eut l'expérience ^[4]. La technique d'égouttage, selon laquelle la peinture coule directement sur la toile à partir du pinceau, du bâton, de la boîte ou du tube de peinture, produit une scission entre le geste du peintre et la représentation. L'écart spatial entre la source de la peinture et la surface du tableau ouvre la possibilité au phénomène de l'accident. S'il y a quelque chose qui est « re-présenté », au sens de « rendu présent encore une fois », c'est le geste même du corps du peintre dans son rapprochement serré à la matière picturale. En abandonnant l'image, la peinture se fait corps. Cette spatialisation s'illustre aussi dans le *all-over*, où aucune hiérarchie n'est établie entre les différentes parties de la toile ; un coin a ainsi la même valeur que le centre du tableau, tous les espaces de la toile étant considérés comme également importants. Cette procédure s'étendra explicitement à d'autres champs, notamment à la danse où Merce Cunningham utilise l'*all-over* dans le cadre du plateau théâtral. Si, en peinture, le regard peut circuler librement sur la surface de la toile sans que rien ne soit déjà prédéterminé à retenir son attention, en danse, aucun point de la scène n'est privilégié.

Chez Pollock, l'effacement de la représentation est à prendre à la lettre : les formes peintes sont effacées par la superposition de plusieurs strates de peinture. La représentation est démultipliée et empilée jusqu'à devenir indéchiffrable, jusqu'à se faire *imprésentation*. La matière se fait ici subjectivité, alors que l'artiste se dépersonnalise et fait de son corps un instrument. La *minorité* prend un aspect formel, les gouttes dispersées sur la totalité de la toile forment une myriade de constellations dont on ne ressent la force qu'une fois prises dans leur atmosphère générale. Jamais le tableau ne se donne dans son unité ; il retransmet un espace et une durée spécifiquement ancrés dans le corps : on perçoit le corps en

mouvement au-delà de ce qu'on voit sur la toile. Une fois considéré en termes d'espace et de mouvement, le tableau devient une « arène », pour reprendre la célèbre expression de Rosenberg, l'arène étant le lieu du spectacle de la lutte où – contrairement à la spatialité de la scène théâtrale – rien n'est fictif, bien que tout suive des règles précises.

Le canevas a commencé à apparaître aux peintres américains comme une arène dans laquelle agir – plutôt que comme un espace dans lequel reproduire, reconcevoir, analyser ou « exprimer » un objet, réel ou imaginé. Ce qui devait aller sur le canevas n'était pas une peinture mais un événement ^[5].

Le déplacement du régime de « représentation » vers celui d'« événement » est ici central. Parce qu'il ne représente rien, l'*action painting* peut s'affranchir des normes visuelles propres au cadre, en brisant la règle d'or de la représentation picturale, selon laquelle il y aurait d'un côté un moyen de représentation (la matière picturale et le support de la toile en tant que signifiants) et de l'autre côté la chose représentée (l'objet absent en tant que signifié). La force de l'*action painting* est de faire adhérer le représentant au représenté, le médium au message. Margit Rowell a bien explicité cette différence :

L'appellation de *Action Painting* [...] a une haute signification. Car le terme « *action* » ici s'oppose vigoureusement à toute notion de *représentation*, de *figuration*, d'*objet*, ou d'*image*, à tout ce qui avait été posé comme fin de la peinture. L'*Action Painting* met l'accent sur l'acte de peindre et non sur le produit, à savoir l'œuvre. L'acte n'a comme but que lui-même. [...] L'image sera l'empreinte, l'enregistrement d'un acte de révélation vécu, d'un

incident dans la continuité de l'expérience de l'artiste. Témoin résiduel, l'œuvre n'aura que la valeur d'un produit secondaire, dérivé, accessoire ^[6].

Or, si Margit Rowell définit plus loin le geste comme un « acte symbolique » qui vise un « monde imaginaire » et « l'absolu d'un monde idéal ^[7] », dans un contexte proprement ordinaire la nature instrumentale du geste est à prendre à la lettre : que reste-t-il du geste quand on lui enlève sa valeur symbolique ? Un geste demeure-t-il esthétique tout en étant technique ? Car le geste de Pollock a une double face : il est à la fois un geste de peintre, inaugurant une technique picturale particulièrement féconde, mais aussi un geste non figuratif, car il rompt avec la représentation et entame une procédure athlétique, et en tant que telle *répétable* de la part de non-initiés à la peinture. Gombrich l'avait remarqué dans un texte de la même époque :

Il a peut-être été libérateur pour Jackson Pollock de violer les consignes en déversant sa peinture sur le canevas, mais lorsque tout le monde se met à le faire, cela devient un rituel au sens moderne du terme, une simple astuce (*trick*) qui peut être apprise et exécutée sans émotion ^[8].

Comme l'ont démontré les héritiers de Pollock, notamment Robert Rauschenberg et Jasper Johns, l'*action painting* est une technique comme une autre, absolument répétable et aucunement redevable d'un rare état d'inconscience. Le paradoxe de l'*action painting* est donc lié à l'hypothèse d'une reproductibilité du hasard. Si l'accident de l'inconscient se concrétise dans une trace dont l'artiste lui-même n'aurait pas la maîtrise, comment se fait-il que cette procédure de concrétisation puisse être répétée et donc devenir une technique ?

Ou pour le dire avec les mots d'Arthur Danto :

La technique du *dripping* est un monument érigé en l'honneur du hasard, de la spontanéité, de la vie propre de la peinture dans sa matérialité, à tel point que la fonction de la peinture semble se résumer à rendre possibles les coulures. [...] Mais le *dripping* témoigne aussi de l'urgence de l'action de peindre, pure rapidité et pure passion : l'artiste projette des boucles et des arabesques excentriques sur la surface picturale, il donne naissance à des ondées de peinture et à des explosions de gouttelettes. Comme il se borne à exécuter la volonté qu'a la peinture *d'être elle-même*, il n'exprime rien de personnel ^[9].

La reproductibilité du geste pourrait ainsi être comprise comme la survivance de la technique à même la singularité du corps. Contrairement à l'idée reçue selon laquelle l'*action painting* serait une manière d'exprimer les démons de l'artiste – Pollock en était la figure maudite –, on peut au contraire en comprendre la procédure de *dépersonnalisation*, ce qui ne serait pas incohérent avec l'idée d'une mythologie collective que Pollock s'efforçait de reproduire. Cette procédure permettrait de comprendre l'*action painting* à la lumière de son héritage, à savoir comme une *praxis* et non pas comme une *poïesis*, comme un geste reproductible et non pas comme la trace éphémère du mouvement. C'est l'invitation à outrepasser le cadre de la toile et de la représentation qui fait de l'*action painting* une véritable méthode gestuelle. Cette méthode se distingue du processus de représentation qui est, quant à lui, mieux établi. Si une œuvre se représente lorsqu'elle devient un objet ou une image, l'*action painting* est un geste car il n'est ni une chose « jetée devant » l'observateur (*ob-jectum*), ni une chose permettant

le renvoi imaginaire à une autre chose absente mais réelle (l'image proprement dite). Ni objet ni image, l'*action painting* ouvre un pont entre la « peinture » et le dénommé « art vivant », l'une et l'autre fonctionnant selon un processus scénique analogue où l'espace du geste dévoile une vérité corporelle habituellement cachée sous les techniques de narration, de personnification, de beauté formelle et d'images. Cet espace est celui de l'*imprésentation*.

En raison de cette méthode entièrement gestuelle, l'apport spécifique des expérimentations picturales de Pollock consiste dans la mise en place d'un rapport d'indiscernabilité entre le fictif et le réel – l'art et la vie – sur un plan différent du réalisme (auquel les papiers collés restaient encore fidèles). L'expressionnisme abstrait ne cherche plus à incorporer le réel dans l'art, mais plutôt à s'approprier les procédures mêmes de la vie et à les reproduire dans le champ de l'art ; c'est pour cette raison qu'il reste un art « abstrait ». Son abstraction se révèle aussi dans le lien paradoxal qu'il établit avec la pureté par la raréfaction du geste^[10]. On pourrait évoquer, sur ce point, les développements de Giorgio Agamben, selon lequel le geste surgit précisément dans cet espace pur d'intermédiation entre l'art et la vie :

Geste est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution. Fragment de vie soustrait au contexte de la biographie individuelle et fragment d'art soustrait au contexte de la neutralité esthétique : pure *praxis*. Ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel, le geste est l'envers de la marchandise, qui laisse précipiter dans la situation les cristaux de cette substance sociale commune^[11].

« L'envers de la marchandise » est à entendre aussi comme « l'envers de l'art », dans la mesure où l'art est souvent réduit au produit fini, à la trace du fragment de vie qui l'engendre. Le geste est la réponse au diktat de l'œuvre et au régime de la *poïesis* comme procédure de création ; il est « pure *praxis* », écrit Agamben. Or, cette dialectique entre *praxis* et *poïesis* – et Agamben nous le rappelle –, a des racines philosophiques anciennes qui remontent à Aristote et qu'il est important de rappeler dans l'analyse de l'*action painting* comme paradigme du passage de l'œuvre au geste.

À l'intérieur de la dialectique aristotélicienne, la *praxis* est comprise comme un acte n'ayant d'autre fin que lui-même, alors que la *poïesis* est le résultat de la science poétique ^[12]. L'art (*technè* comme ensemble des procédés servant à produire un certain résultat) se détermine, en conséquence, par sa tendance à réaliser une *poïesis*, cette dernière étant définie comme œuvre *extérieure* à l'artiste. Ce détachement entre le créateur et le résultat de sa création dérive de la distinction entre production et action, où la première est propre à la poétique et la deuxième à la pratique. « L'art relève de la production et non de l'action ^[13], écrit Aristote, la production, en effet, a une fin autre qu'elle-même, il n'en saurait être ainsi pour l'action, la bonne pratique étant elle-même sa propre fin ^[14]. » Autrement dit, la *technè* est la science de production, de réalisation d'une œuvre extérieure à l'artiste, tandis que la science pratique considère les *actions* (praxiques) de l'homme relevant de la *proairésis*, le choix rationnel, délibéré et réfléchi. La *praxis* est une activité qui ne produit aucune œuvre distincte de l'agent, et qui n'a d'autre fin que l'action *intérieure*, immanente, l'*eupraxie*. Si la *praxis* trouve dans l'agent sa cause mais aussi sa fin, pour la *poïesis*, selon Aristote, le « principe d'existence réside dans l'artiste et non dans la chose produite ^[15] ».

Voici le point qui nous intéresse : à la différence de l'acte créateur, le geste pratique ne pose aucune différence entre le sujet et l'objet. Dans un tel contexte, l'œuvre serait ainsi le résultat de la parfaite coïncidence entre la subjectivité en action et l'objet comme résidu, une sorte d'auto-façonnement de soi. Rien de très différent de ce qui se passe, en effet, dans l'*action painting*, le peintre se plaçant à l'intérieur de la peinture. Toutefois, le geste comme *praxis* esthétique n'est cependant pas une *praxis* quelconque : il s'immerge, certes, dans la réalité de la vie, mais maintient tout de même avec la vie une différence interne, à savoir une différence dans sa pratique même et non pas dans le résultat que cette pratique éventuellement produit. Autrement dit, la différence entre une *praxis* esthétique et une *praxis* ordinaire ne peut simplement résider dans le fait que la première se doit de produire une œuvre, car ce type de différence se réduirait alors aux effets extérieurs de la pratique. En suivant Agamben sur ce point, il est possible de soutenir que l'esthétique n'est plus du domaine exclusif de l'art, puisqu'elle ne se réduit plus au produit extérieur. L'expérience esthétique, en s'associant à la *praxis*, établirait finalement un troisième champ entre *praxis* et *poïesis* :

L'introduction d'un troisième genre d'action qui ne se confond pas avec les deux précédents constitue bien une nouveauté : si le faire [*poïesis*] est un moyen en vue d'une fin et l'agir [*praxis*] une fin sans moyens, le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens et paralyse la morale, et présente des moyens qui se soustraient *comme tels* au règne des moyens sans pour autant devenir des fins ^[16] .

La perspective d'une troisième voie – que Giorgio Agamben

associera à l'idée de « moyens sans fins » – est, dans notre contexte, du ressort de l'indiscernabilité. Elle permettrait de comprendre la continuité de nature entre la pratique ordinaire et la création artistique, et de rendre compte de la possibilité d'une esthétique dissociée de l'œuvre d'art. Néanmoins, les définitions ici données par Agamben sont discutables. Comprendre la *poïesis* comme un « moyen en vue d'une fin » signifie oublier la liberté profonde de la création, de même que limiter la *praxis* à « une fin sans moyens » implique de ne pas maintenir la fonctionnalité propre à toute action pratique. En inversant ainsi les définitions, Agamben risque de tomber dans la dualité même qu'il s'apprête à surmonter par le truchement de l'idée de geste. Il faudrait donc insister sur la réciprocité de ces définitions, en rappelant que la « fin » poïétique ne dévalorise pas l'expérience de l'instrumentalité présente dans le processus de la fabrication de l'œuvre et que l'absence de moyens dans la *praxis* n'est plus valable si l'on rappelle que le corps, par son caractère instrumental, est le premier des moyens humains. Autrement dit, une fois que l'on place la question du côté du geste et non pas de l'œuvre, la *poïesis* et la *praxis* montrent leur indiscernabilité sans pour autant s'identifier l'une à l'autre.

Le point suivant reste cependant valable : l'idée du geste comme troisième voie entre la *praxis* et la *poïesis* permet d'expliquer autrement le mode de l'*imprésentation*. Ce mode a pour but d'intégrer le processus à l'œuvre, d'établir un régime représentationnel tout en l'effaçant, et de sortir de la dialectique indépassable entre les moyens de production et l'œuvre en tant que produit. Tel est le domaine du geste. Foncièrement praxique, le geste ne se réduit pas à un moyen tout en ne devenant pas non plus une fin en soi : il garde sa portée pratique tout en acceptant sa projection esthétique. Foncièrement imprésentable, il ne devient

pas représenté, mais il s'expose *avec* sa résistance à la représentation. Or, une fois posées ces hypothèses, voilà la question qu'il nous faut maintenant traiter : si une telle opération est possible en peinture par l'empêchement de la formation d'une image et par l'espacement des traces sur la toile, cette imprésentation peut-elle *sortir* de la peinture par la présentation du corps vivant en acte ? Si le geste résiste à sa transformation en image, qu'en est-il de sa présence dans un corps qui opère sans laisser de traces matérielles ?

Ce qui se passe... Le *happening*, ou l'art semblable à la vie

La *praxis* esthétique comme œuvre intérieure à l'artiste est le domaine de l'indiscernabilité. Elle est cette troisième voie, infime mais réelle, entre l'expérience esthétique et l'expérience ordinaire. Elle est ce qui rend ces deux expériences entièrement indiscernables, mais non pas identiques. Cette *praxis*, ayant l'agent du geste comme fin, s'ouvre à des sujets qui ne sont pas reconnus comme artistes (les spectateurs devenus participants, par exemple) et cherche une efficacité dans le monde des actions de la vie. Bien que cette ouverture puisse sembler dangereuse pour l'autonomie de l'art, elle est en réalité la conséquence la plus logique des développements des avant-gardes du xx^e siècle. Allan Kaprow l'exprime clairement dans une réflexion autour du cubisme et des papiers collés :

Par le délabrement (*breakdown*) des harmonies classiques qui a suivi l'introduction de juxtapositions « irrationnelles » ou non

harmoniques, les cubistes ont tacitement ouvert un chemin vers l'infini. Une fois la matière étrangère introduite en peinture sous forme de papier, ce n'était plus qu'une question de temps pour que tout ce qui est étranger à la peinture et au canevas, y compris l'espace réel, soit autorisé à pénétrer l'acte créatif. Les morceaux de papier gondolé, dépassant de la toile, disparurent de la surface pour exister par eux-mêmes, prirent de la consistance à mesure qu'ils se déployèrent sur d'autres matériaux, allant jusqu'à s'en dégager pour gagner la pièce et la remplir entièrement. Surgirent alors des jungles, des rues bondées, des allées jonchées de débris, des espaces de rêves de science-fiction, des antichambres de la folie et des greniers de l'esprit encombrés de tout un bric-à-brac ^[17] .

Cette « matière étrangère » n'est rien d'autre que le non-art, ou plus généralement la vie, avec ce qu'elle a de plus ordinaire et en même temps de surprenant. On comprend ainsi que l'évolution, allant de l'incrustation de l'ordinaire dans l'art à l'indiscernabilité entre l'art et la vie, soit, en un sens, consubstantielle à l'histoire de l'art. À l'intérieur de ce parcours, l'*action painting* a été une étape fondamentale puisqu'il a permis l'élargissement allant du tableau à l'espace environnant. Encore une fois, ce sont les mots de Kaprow qui s'avèrent éclairants :

Le choix de Pollock de toiles énormes a été fait dans des buts différents ; capital pour notre discussion est le fait que ses peintures à l'échelle murale ont cessé d'être des peintures, mais sont devenues des environnements. [...] Nous pouvons nous perdre dans cette toile d'araignée jusqu'à un certain point, et, par le fait d'entrer et de sortir de cet écheveau de lignes et

d'éclaboussures, on peut expérimenter une sorte d'extension spatiale ^[18].

L'effacement des limites de la peinture et du cadre du tableau dans l'*action painting* engendre une transformation de l'espace artistique où les spectateurs viennent désormais participer activement à la vie de l'œuvre. L'« héritage » de Pollock invite donc à se positionner comme le faisait Pollock lui-même : *dans* la peinture. Et cela au risque d'« abandonner complètement la pratique de la peinture, [...] le simple rectangle plat ou ovale tel que nous le connaissons ^[19] ». On passerait aisément de la toile à l'espace, puisque « Pollock, comme je le vois – continue Kaprow –, nous a laissés au point où nous devons nous préoccuper, et même être éblouis, par l'espace et les objets de notre vie quotidienne, que ce soient nos corps, nos vêtements, les pièces où l'on vit ^[20] ». En un sens, les *happenings* accomplissent par rapport au théâtre le même type d'opération que l'*action painting* fait subir à la peinture, c'est-à-dire l'ouvrir à l'espace, en élargissant l'œuvre au corps et au geste. La pratique des *happenings* est caractérisée par la même spontanéité corporelle que l'*action painting*, et aussi par un même désintérêt vis-à-vis de l'art, le primat étant donné à la vie. Les *happenings*, comme l'*action painting*, montrent la présence d'un certain chaos, d'une anarchie qui cherche, au moyen de son expression vivante, une forme adéquate. Une forme qui serait celle d'une réalité « en constante métamorphose ^[21] ».

Un *happening* est l'art de *ce qui se passe*. Dans un *happening*, « il n'y a aucune limite théorique apparente par rapport à ce qui pourrait être utilisé ^[22] » ; tout pourrait se passer (*happen*). Comme la *praxis* de Pollock, les *happenings* ne sont donc pas de simples expériences empiriques, des sortes de *matter of facts* objectifs, mais ils sont, au

contraire, foncièrement liés à la perception subjective et à l'activité des participants qui les font vibrer et qui les nourrissent de leur désirs, de leurs personnalités, de leur rêves, de leur inconscient. Comme l'*action painting*, les *happenings* restent des pratiques profondément aléatoires et jamais maîtrisées. Kaprow le dit clairement : « Ce que cela signifie, c'est que l'artiste a besoin de ne pas être seul en charge d'une action créative ^[23]. » En effet, les spectateurs, les objets et les éléments naturels sont à considérer comme des éléments aléatoires, des « variables » qui peuvent modifier la vie de l'œuvre et avoir un impact sur elle, et donc sur l'expérience esthétique. Comme pour l'*action painting*, intervient ici le produit fréquent des variables : l'*accident*.

Cet aspect entièrement imprévisible relie le *happening* au régime artistique de l'éphémère et le sépare de la tradition conventionnelle qui identifie une œuvre d'art à un objet. Ce point établit aussi clairement le parti que prend Kaprow vis-à-vis de la place de l'ordinaire dans l'art, place que la pratique de Duchamp a rendue légitime. Foncièrement discontinu, désynchronisé, chaotique, mais suivant pourtant des règles, le *happening* mène jusqu'au bout les modalités envisagées par le *ready-made* et le collage. En incorporant le contexte artistique dans le vécu esthétique, il vise à produire des expériences qui sont en parfaite continuité avec la vie tout en étant pleinement légitimes dans un discours sur l'art. Le primat qu'accordent les *happenings* à la notion d'expérience – et cela contre l'idée de l'ordinaire comme objet – est une opération qui reste parfaitement cohérente avec la pratique du *ready-made*, comme le montrent ces mots de Duchamp :

Ce Néo-Dada qui se nomme maintenant le Nouveau Réalisme, Pop Art, Assemblage, etc. est une distraction à bon marché qui

vit de ce que Dada a fait. Lorsque j'ai découvert les ready-mades, j'espérais décourager le carnaval d'esthétisme. Mais les néo-dadaïstes utilisent les readymades pour leur découvrir une valeur esthétique. Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation et voilà qu'ils en admirent la beauté esthétique ^[24].

Avec une virulence inhabituelle, Duchamp critique l'approche « objectiviste » du *ready-made*. Cette approche n'est pas, à ses yeux, tout simplement blâmable, mais elle est aussi passéiste, dans la mesure où elle ressuscite le critère de beauté esthétique en se concentrant sur les qualités formelles des objets trouvés. À l'inverse, les *happenings* reçoivent l'approbation de Duchamp :

Les *happenings* me plaisent beaucoup parce que c'est quelque chose qui s'oppose carrément au tableau du chevalet. [...] Les *happenings* ont introduit dans l'art un élément que personne n'y avait mis : c'est l'*ennui*. Faire une chose pour que les gens s'ennuient en la regardant, je n'y avais jamais pensé. Et c'est dommage parce que c'est une très belle idée. C'est la même idée, au fond, que le silence de John Cage en musique ; personne n'avait pensé à cela. [...] l'introduction des idées nouvelles n'est valable que dans les *happenings*. Dans un tableau, on ne peut pas faire d'ennui. On y arriverait évidemment, mais c'est plus facile dans le côté *semi-théâtral* ^[25].

L'aspect « semi-théâtral » des *happenings* permet finalement de garder un dispositif scénique (bien que parfois uniquement mental, comme on verra pour le cas des *activities*), afin de mettre en scène l'ordinaire tout simple, cette « très belle » idée que Duchamp associe à l'« ennui » et aux expérimentations de John Cage. Le lien entre la

pratique duchampienne et la position de Kaprow est tellement solide que l'on pourrait affirmer, sans faire de contresens, que les gestes ordinaires viennent officiellement intégrer le monde de l'art en tant que gestes *ready-mades*. Telle est la légitimité des *happenings* :

Une équation dans le style de Duchamp peut être ainsi formulée : le non-art peut être pour l'artiste un art, comme l'ART-art peut être pour le profane de la merde. [...] Son exemple de la sorte autorisa l'utilisation d'une *zone intermédiaire* entre les reliquats de la notion d'art et les *faits de l'existence*. À partir de ces prémisses, je pouvais me servir de ses principes comme d'un tremplin sans être d'aucune façon tributaire de la spécificité de ses actes. Par exemple, si un quelconque objet non artistique entre arbitrairement dans le champ de l'art, il peut alors en être de même pour une *tranche d'existence* : comme un urinoir peut être une sculpture, une campagne politique peut être un *happening*. Simplement, si le fait de retirer un urinoir d'une vespasienne pour le placer dans une galerie d'art ou dans un contexte artistique est le moyen de le *rendre esthétique*, alors, quiconque a la possibilité d'intérioriser ce contexte artistique, en l'instituant comme cadre de référence adéquat (une banque de la NOTION d'art), peut appliquer ce concept à absolument n'importe quoi *sans avoir pratiquement besoin de le transporter dans une galerie d'art ou de le faire figurer dans un magazine artistique* ^[26].

Le propos de Kaprow est limpide. Si l'on peut considérer des gestes et des « tranches d'existence » comme des *ready-mades*, ce n'est pas pour en faire des œuvres d'art, mais plutôt pour les « rendre

esthétiques », car le contexte de l'art peut être intériorisé et se passer du déplacement physique. Voici résolu, du moins partiellement, le problème de la théorie contextualiste, laquelle associe le lieu physique au pouvoir symbolique de l'art : au lieu d'évacuer complètement la question du contexte, les *happenings* l'intériorisent. Le contexte s'identifie ainsi à une attitude mentale. La démarche de Duchamp sert ainsi à rendre possible une esthétique dans une « zone intermédiaire » entre l'art et la vie, une zone que l'on peut associer à l'indiscernabilité esthétique entre les pratiques artistiques et les tranches d'existence ordinaire.

Balayer le sol, marcher ou tout simplement respirer deviennent ainsi des pratiques esthétiques à part entière. On peut penser, pour le premier exemple, à *Dead End*, un *environnement* de 1957-1958 et refait au Studio Morra à Naples en 1992, où les participants sont invités à balayer le sol. Suivant la pensée zen, particulièrement prisée par les artistes américains de l'époque, respirer est aussi un geste que Kaprow exploite, comme dans *Fresh Air* (*Air frais*, 1957^[27]) repris en 1986 au musée am Ostwall, à Dortmund, mais aussi dans un « sketch pour une éventuelle pièce sur la respiration^[28] ». Il s'agit, par l'intégration de l'ordinaire dans l'expérience, de mettre en place une stratégie scénique de *l'imprésentation*, c'est-à-dire une mise en scène qui efface d'elle-même sa propre apparence et qui se différencie explicitement de la théâtralité conventionnelle. Car, pour Kaprow, la « performance théâtrale » ou « art-performance » (*performing art*) adopte « non seulement la forme de pièces de théâtre, mais aussi la forme de cérémonies de mariage, de courses de stock-cars, de matchs de football, de cascades aériennes, de défilés, d'émissions télévisées, d'enseignements scolaires et de campagnes politiques [...] [alors que] la performance non théâtrale ne commence pas par une

enveloppe contenant un acte (l'imaginaire) et un public (des gens affectés par l'imaginaire) ^[29] ».

Contre tout usage cérémonial du geste et contre tout effet représentationnel, le *happening* n'a pas besoin d'« enveloppe », puisqu'il advient en dehors d'un lieu prédisposé au regard. Si le théâtre appartient à la performativité et à la représentation, le *happening* appartient à la vie et à l'*imprésentation*. Il se distingue ainsi du performatif, car sa légitimité ne réside pas dans l'aptitude ou dans l'autorité de la personne accomplissant les gestes ; il reste une expérience au sens strict du terme, c'est-à-dire un phénomène du vécu, partiellement partageable mais globalement éphémère, dont la valeur artistique n'existe parfois que dans la prise de conscience de l'agent du geste. Kaprow l'exprime clairement lorsqu'il divise l'activité artistique en cinq modalités :

1. Travailler à l'intérieur de modes d'art reconnus et présenter l'œuvre dans des contextes d'art reconnus ; par ex. : peintures dans des galeries, poésie dans des livres de poésie, musique dans des salles de concert, etc.
2. Travailler dans des modes non reconnus, par exemple le non-art, mais présenter l'œuvre dans des contextes d'art reconnus ; par exemple une pizzeria dans une galerie, un annuaire vendu comme de la poésie, etc.
3. Travailler sous des modes reconnus d'art, mais présenter le travail dans des contextes non-art ; par ex. un « Rembrandt comme table à repasser », une fugue dans une gaine d'air conditionné, un sonnet comme une petite annonce, etc.
4. Travailler selon des modes non-art, mais présenter le travail comme de l'art dans des contextes non-art ; par ex. tests de perception dans un laboratoire de psychologie, travaux de

terrassement contre l'érosion des collines, réparation d'une machine à écrire, ramassage des ordures, etc. (*à condition que le monde artistique soit au courant*).

5. Travailler sous des modes non-art et dans des contextes non-art, mais cesser d'appeler l'œuvre de l'art, ne gardant à la place que la *conscience*, *quelquefois* cela peut être de l'art aussi ; par ex. système d'analyse, travail social dans un ghetto, auto-stop, réflexion, etc. ^[30].

Essayons de comprendre plus précisément ce qu'apporte chacune de ces cinq modalités au rapport d'indiscernabilité entre l'art et la vie. La première modalité relève d'une dimension classique, que Kaprow appelle aussi l'« Art-art » ou « l'art semblable à l'art » (*art-like-art* ^[31]), et qui ne touche aucunement au rapport d'indiscernabilité, puisque les deux domaines sont entièrement séparés. La deuxième modalité ne conduit pas à une véritable indiscernabilité, mais uniquement à une sorte d'échange bénéfique entre les espaces artistiques institutionnels et la vie ordinaire. On peut rapprocher cette deuxième option de ce que Nicolas Bourriaud appelle l'« esthétique relationnelle » ^[32]. La troisième modalité – que Kaprow relie directement à l'idée duchampienne de réciprocité – met en place l'indiscernabilité, car elle entame le chemin allant de « l'art pour l'art » à la vie ordinaire et brouille de ce fait la différence de valeur et de fonction entre les objets ordinaires et les œuvres d'art. La quatrième modalité poursuit ce chemin en explicitant la condition corollaire dont l'art serait indissociable, c'est-à-dire la mise au courant du monde de l'art. Cette modalité, tout en rendant public le déroulement de l'action, ne revendique pas un statut artistique : elle expose cette action en des lieux conventionnellement considérés comme extérieurs au circuit

institutionnel. En ce sens, l'éclatement des limites entre l'art et la vie est engagé, mais le monde de l'art demeure intact et peut en l'occurrence continuer à appliquer son autorité sur les pratiques gestuelles nécessitant une reconnaissance symbolique de sa part. La cinquième modalité est la seule qui exploite pleinement l'indiscernabilité au risque même d'instaurer la disparition de l'art. Cette modalité est indiquée par Kaprow comme étant la plus proche^[33] des performances non théâtrales telles que le *happening*, car elle touche à « l'art semblable à la vie » (*lifelike art*^[34]). Le rapport de *mimesis* que Kaprow relève entre l'art et la vie ne suit donc pas une simple procédure mimétique ou représentationnelle, mais place l'imitation dans le vécu même de l'expérience. On ne saurait plus distinguer une expérience ordinaire d'une expérience artistique car toutes deux peuvent être vécues esthétiquement.

Dans son ultime mélange avec la vie ordinaire, la spécificité de l'art est sauvegardée uniquement par deux critères de survivance : la *reconnaissance symbolique* de la part du monde de l'art (quatrième modalité) et la *conscience* de la personne accomplissant le geste (cinquième modalité). Le premier critère quitte, certes, le contexte physique de l'art, mais il en conserve l'autorité symbolique, tandis que le second critère quitte ce contexte, tantôt physiquement, tantôt symboliquement. Il n'y aurait plus de contexte et demeurerait seulement le sujet accomplissant le geste. Par les thèmes et les matériaux choisis, le *happening* se distingue de toute forme d'art, même d'une synthèse disciplinaire des arts ; le temps et l'espace sont variables et l'exécution vise à produire une expérience, non pas une forme esthétique visuellement perceptible. Ces deux critères de survivance indiquent que le *happening*, bien qu'explicitement non théâtral, garde tout de même une certaine forme de mise en scène, ne serait-ce qu'au niveau du cadrage de

l'attention personnelle. En dirigeant l'attention de l'agent sur ses propres gestes, le *happening* vise à éveiller sa conscience. Par l'intégration de la mise en scène, tout se passe comme si le dispositif théâtral lui-même était physiquement effacé, mais conservé du point de vue de la conscience. Le *happening* est une performance non théâtrale car il sort du théâtre, mais il reste une expérience en un sens scénique, qui n'est donc jamais *anti*-théâtrale : sa théâtralité consiste en un « encadrement » de l'expérience. C'est peut-être à cet aspect que pensait Duchamp lorsqu'il caractérisait, nous l'avons vu, le *happening* par son « côté semi-théâtral ».

Suivant cette perspective, l'on comprend les raisons qui poussent Kaprow à faire explicitement référence à Erving Goffman, auteur de *La Mise en scène de la vie quotidienne*, mais aussi des *Cadres de l'expérience* ^[35] :

Les routines de la vie de famille, de travail, d'éducation et de la gestion des affaires quotidiennes du fait de leur *banalité* et de leur *manque de but expressif conscient* ne semblent pas être des formes d'art, mais possèdent néanmoins un caractère distinctif de *performance*. Seuls les performeurs n'en sont pas conscients généralement. [...] Chaque matin quand on se lave les dents, on ne se dit pas : « Maintenant, je fais une performance. » Mais Goffman met des guillemets aux routines ordinaires en les prenant pour objets de son analyse ^[36] .

Goffman fournit à Kaprow une piste féconde : peut-on, comme l'a fait le sociologue, mettre des guillemets à la vie ordinaire et vivre pleinement cette expérience en la considérant, cette fois-ci, comme une expérience esthétique ? Les guillemets imaginaires, mieux *métaphoriques*, que la vie aurait ainsi acquis, apportent à

l'expérience un résidu de conscience qui permet aux agents du geste de sortir de leur état ordinaire d'inattention pour atteindre un niveau d'expérience esthétique. La « vie semblable à l'art » permet de comprendre qu'il y a ainsi « la vie et la "vie" », la première étant la vie ordinaire, la seconde étant la vie ordinaire vécue « consciemment ^[37] ». C'est donc dans la prise de conscience que consiste le résidu scénique des *happenings* et des *activités* proposés par Kaprow. L'effacement du lieu physique nommé « théâtre » n'abolit pas le pouvoir de la « scène » en tant que manière de vivre et d'apercevoir le monde. Un geste artistique serait un geste ordinaire présenté dans un espace scénique *invisible*. La représentation doit en effet se faire *transparente* pour pouvoir opérer en tant que scène : elle devient *imprésentation*. Au bout du compte, l'intégration, quoique en effacement, de la procédure représentationnelle classique maintient toujours l'efficacité de cette même représentation : on ne voit pas la toile mais ce qui est peint dessus, on ne voit pas le plateau mais l'action qui s'y joue. Si, contrairement au théâtre, fondé sur la narration d'actions, le *happening* ne représente rien, cela ne diminue pas pour autant sa force scénique. Ainsi, le *happening* n'abandonne pas complètement l'art, comme il n'abandonne pas complètement le théâtre ; il demeure, comme le reconnaît bien Kaprow lui-même, dans l'« alternative fuyante » du « *pas tout à fait art* » et du « *pas tout à fait vie* ^[38] ».

Ce que ce type de pratique gestuelle donne à la vie est très peu et beaucoup à la fois : une infime prise de conscience. De quelle prise de conscience d'agit-il ? Kaprow suggère : du pouvoir métaphorique de la vie, d'un résidu de visibilité de ce qu'il appelle un « presque-art ^[39] ». C'est sur ce point que gît sa *minorité* : le *happening* demeure dans l'infime, dans le détail, dans la multiplicité des

actions et des gestes pour ouvrir l'art aux aléas souvent non remarqués de la vie. Cette minorité destitue également l'autorité de l'acteur du *happening* (qu'il soit reconnu en tant qu'artiste ou pas). Car la performance non théâtrale engagerait une personne qui « considérerait l'art moins comme une profession que comme une métaphore^[40] ». L'idée de métaphore résume pour Kaprow l'attention subjective : « la vie ordinaire performée comme de l'art/non-art peut charger le quotidien d'un pouvoir métaphorique^[41] ». Mettre la vie ordinaire entre guillemets selon une prise de conscience subjective, et donc accomplir un geste ordinaire avec une attention particulière, signifierait ainsi faire de l'art tout en ayant la vie comme finalité ultime, et donc rester dans la *minorité* de l'ordinaire. Un tel processus paraît clair dans l'exemple proposé par Kaprow, qui est directement inspiré des recherches de Goffman, comme on l'a vu :

Je serais seul dans ma salle de bains, sans spectateurs qui viendraient voir de l'art. Il n'y aurait pas de galerie, pas de critique pour juger, pas de publicité. Ce fut le changement crucial qui a écarté la performance dans la vie quotidienne de tout, excepté de la *mémoire* de l'art. [...] En me brossant les dents attentivement pendant deux semaines, je suis devenu peu à peu conscient de la tension existant dans mon coude et dans mes doigts (était-ce comme cela auparavant ?), de la pression de ma brosse à dents sur mes gencives, d'un saignement sans gravité (devrais-je voir un dentiste ?). Une fois, j'ai levé les yeux et j'ai vu, réellement vu, mon visage dans le miroir^[42] .

Profondément proprioceptive, cette activité n'écarte pas totalement le regard et l'observation, mais elle les interiorise, l'agent finissant

par avoir une expérience épiphanique au travers de son image. « En quoi cela relève-t-il de l'art ? » se demande Kaprow ; la réponse est aussi juste que paradoxale : « cela relève de l'art parce que les développements mêmes du modernisme ont conduit à la dissolution de l'art dans ses sources de vie ^[43] ». Le modernisme – ouvrant les portes à son propre dépassement à l'aide du rapport direct qu'il établit avec l'ordinaire – permet au postmodernisme de lui être fidèle uniquement quand il le dépassera à son tour. Ce paradoxe indique le noyau du problème de l'indiscernabilité entre l'art et le non-art, dans la mesure où le rapport d'indiscernabilité est entendu comme le *dépassement de l'art lui-même*. Et puisque le non-art est souvent identifié à la vie ordinaire, l'indiscernabilité entre l'art et la vie n'est plus un danger pour l'identité du monde de l'art contemporain, mais bien une de ses conditions d'existence.

Mais est-ce que la conscience subjective serait en mesure de fournir un critère de différenciation *fort* entre l'art et la vie ordinaire ? La réponse est négative. Si d'un côté Kaprow semble bien considérer – à la suite de Dewey – la conscience comme un critère suffisant pour différencier *une* expérience artistique d'une expérience ordinaire, il n'estime pas que ce critère soit suffisant pour distinguer le domaine de l'art en général de celui de la vie ordinaire. La conscience ne fonctionne ici que de manière *clinique*, au cas par cas, elle ne peut jamais fournir un remède ontologique et généralisé face au péril de la disparition. Elle demeure dans la *minorité* et ne va pas faire le pas complémentaire propre au discours classique de la complémentarité de l'art. Kaprow annonce l'expérience subjective comme critère de différenciation spécifique entre une expérience et une autre, sans pour autant indiquer dans ce critère lui-même la frontière générale entre l'art et la vie. Car, au fond, il ne s'agit plus d'indiquer la frontière, mais plutôt le terrain commun entre l'art et la vie, cet

espace de partage que le pragmatisme esthétique, et Dewey en particulier, désigne par l'idée de « continuité ».

L'influence de la pensée de Dewey sur Kaprow est considérable et son éclaircissement s'avère essentiel pour comprendre la portée de l'approche des *happenings* dans le champ d'une esthétique des gestes ordinaires. Le pragmatisme de Dewey a la particularité de mettre en relief l'existence d'un terrain commun entre l'expérience ordinaire (comme celle d'un très bon repas, ou d'une partie d'échecs) et l'expérience artistique (un morceau de musique de jazz et un tableau de Renoir, pour puiser dans les exemples de Dewey). Toute expérience, artistique ou non, peut relever de l'esthétique, du moment que l'on saisit l'aspect perceptuel et non pas productif de l'expérience. Dès les premières pages de *L'Art comme expérience*, Dewey explicite que les conditions nécessaires à une expérience esthétique ne peuvent pas être isolées des événements ordinaires, ces derniers étant à l'expérience esthétique ce que la terre est aux montagnes, c'est-à-dire leur fondement, leur principe. En dépassant les limites du physiologisme pour saisir la spécificité des comportements humains, la notion d'expérience proposée par Dewey définit l'état complexe des interactions entre les êtres humains et l'environnement. Redevable sur ce point des théories évolutionnistes de Darwin, Dewey place cet état à la frontière entre le naturalisme anthropologique et la sociologie linguistique. Ni essentiellement naturaliste ni structurellement sociologique, l'étude de l'expérience met en place un projet ambitieux et poursuit un objectif foncièrement humaniste.

Selon la perspective pragmatiste, l'expérience esthétique, comme l'expérience artistique, est ainsi « une expérience » ayant une cohérence interne, qui laisse un souvenir dans l'esprit et dont l'accomplissement unitaire s'accompagne d'une certaine

satisfaction (ce que Dewey nomme *fulfillment*). En suivant cette idée, les propriétés qui permettent de différencier un geste banalement ordinaire d'un geste esthétique ne sont donc plus du côté de la technique artistique utilisée, mais du côté de l'expérience vécue. Le critère essentiel tient dans la capacité à isoler *une* expérience parmi d'autres. L'unicité de l'expérience s'obtient moyennant l'isolement d'une unité particulière, en tant que moment différent faisant partie d'un cycle de plusieurs expériences diversifiées, qui ne sont ni unifiables en une seule, ni vraiment dissociables entre elles. On ne peut avoir l'expérience d'un « bon » repas que par rapport à d'autres innombrables repas (« médiocres », « mauvais » ou « ordinaires »), lesquels doivent pouvoir, à leur tour, se définir par des caractères également esthétiques, bien que peut-être insatisfaisants. Cette différenciation dans la continuité reste néanmoins problématique. Le critère de *fulfillment* de Dewey paraît se limiter à une modalité somatique en ce qu'il comprend l'appréciation de goût et renvoie, derechef, aux traditionnels problèmes de la critique du jugement tels que Kant les a si bien traités.

Cette situation n'a rien de paradoxal. En effet, s'il s'impose une opération de différenciation spécifique entre une expérience subjective d'ordre esthétique et une autre d'ordre ordinaire – *a priori* non esthétique –, c'est *précisément* parce qu'il n'y a *pas*, entre les deux, de différence véritable : les deux termes du rapport sont en réalité liés par une indiscernabilité essentielle. La différence, qui n'est pas moindre, entre le pragmatisme esthétique (Dewey) et la critique du jugement (Kant) tient dans la substitution de la notion de plaisir à la question de la beauté, qui crée ainsi une identification essentielle entre esthétique et somatique. Ce n'est qu'à condition de considérer l'expérience satisfaisante de l'esthétique comme

ontologiquement identique à l'expérience ordinaire que le principe de continuité est maintenu. Les petites différences entre les multiples expériences sont redevables d'une identité de fond. D'un côté, cela ne signifie pas que le critère de subjectivité est invalide, mais simplement qu'il n'est pas universel, car il reste spécifique à une condition particulière. De l'autre côté, cela veut dire aussi que l'indiscernabilité n'est pas considérée comme un problème, mais plutôt comme une situation de fait ; une situation générale sur laquelle les petites différences peuvent émerger. C'est uniquement quand une expérience esthétique et une autre non esthétique entretiennent un rapport de continuité de nature qu'on est alors obligé de *faire* la différence car elle est *a priori* inexistante. Et le seul lieu où cette différence a le droit d'être faite est celui de la singularité des expériences.

Une telle constatation a une conséquence importante pour ce qui concerne la structure conventionnelle de l'art : le monde de l'art ne se limite plus à ses éléments symboliquement reconnus (les institutions muséales, les expositions d'œuvres d'art, les ateliers d'artistes, les échanges marchands d'objets ayant une valeur dite artistique, etc.), mais il excède sa mise en visibilité conventionnelle pour nager dans le tourbillon de la vie ordinaire. On ne s'étonnera donc pas du fait que, pour Kaprow, *quitter* le monde de l'art ne signifie pas faire disparaître l'art en général, mais uniquement le faire disparaître *à l'égard* de l'institution. Charger le geste de se brosser les dents d'un pouvoir métaphorique, sans que le monde de l'art en soit au courant, signifie priver ce geste d'une reconnaissance symbolique et non pas de toute nature artistique. Quand un geste ordinaire chargé de pouvoir métaphorique n'est pas reconnu par le monde de l'art, Kaprow ne le définit jamais comme absolument non artistique mais simplement comme un

geste artistique ayant quitté le monde de l'art. Finalement, « c'est là où gît le paradoxe, un artiste concerné par l'art semblable à la vie [le *lifelike art*] est un artiste *qui fait et ne fait pas de l'art* ^[44] ». Le *lifelike art* place ainsi l'indiscernabilité au rang de condition d'existence de l'art lui-même.

On saisit d'emblée l'ambiguïté d'une telle position. Comprise du point de vue subjectif, l'indiscernabilité risque – en tant que rapport à double sens – de basculer soit d'un côté, soit de l'autre, des termes qu'elle unit. Un tel basculement dépend souvent du statut de la personne accomplissant le geste. Si le *lifelike art* était accompli par des artistes reconnus par le monde de l'art, alors il basculerait du côté artistique, car le monde de l'art serait « mis au courant » (ce qui est en un sens valable pour la fonction des écrits de Kaprow lui-même), et on en reviendrait à la quatrième modalité du *happening* avec la reconnaissance symbolique qu'elle comporte. Si le *lifelike art* était fait par n'importe qui, il risquerait alors de basculer du côté du non-art, en quittant le monde de l'art et en disparaissant dans la vie ordinaire. Mais, bien évidemment, cela dépend de ce que l'on entend par « art ».

Si l'on considère, comme le fait Kaprow, l'art en tant que « tissu d'activités qui fait sens avec une ou toutes les parties de nos vies ^[45] », alors la mise entre guillemets de la vie peut être prise comme de l'art. Le basculement est clair : l'art véritable est celui qui se suspendrait de lui-même, l'an-art. Au fond, dit Kaprow, « l'identité (et ainsi la signification) de ce que fait l'artiste oscille entre activité ordinaire, reconnaissable, et la “résonance” de cette activité dans un contexte humain plus large ^[46] ». L'art comme métaphore de la vie n'est donc pas à comprendre comme une poétisation des gestes ordinaires, mais plutôt comme une capacité réflexive dirigée non pas vers l'art mais vers la vie. Il s'agit d'ouvrir

un « chemin de retour vers le monde réel ^[47] ». Loin de considérer l'art et la vie ordinaire comme deux domaines hétérogènes, et loin de considérer l'esthétique comme le domaine privilégié de l'art, l'idée de l'art comme métaphore de la vie montre au contraire qu'il est possible de découvrir dans la vie ordinaire une essence esthétique à part entière, et cela sans que la vie soit transformée. Cette non-transformation réciproque entre l'art et la vie permet d'avancer l'idée d'une *praxis esthétique*, idée toute pragmatiste que Kaprow, à la suite de Dewey, semble soutenir. Parce qu'il relie l'esthétique à la vie, et parce qu'il base la vie sur une idée complexe de l'expérience, le pragmatisme ne peut qu'associer la *poïesis* à la *praxis*, la beauté formelle à la fonctionnalité d'usage.

Si on se place du côté du destinataire ou de l'ustensile, je ne vois pas pourquoi celui qui déguste son thé dans une certaine tasse devrait se priver du plaisir d'en apprécier le dessin et la matière ^[48] .

« Je ne vois pas pourquoi », écrit Dewey tout simplement, en balayant avec nonchalance deux idées capitales de la théorie esthétique conventionnelle : celle qui décrit le surgissement du plaisir dans un état de contemplation ou de désintéressement, et celle qui distingue nettement la finalité de l'objet esthétique de sa fin pratique. La distinction aristotélicienne entre *praxis* et *poïesis*, de même que celle que propose Kant entre l'agréable et le beau, sont ici mises de côté à la faveur d'une coïncidence entre le geste fonctionnel et l'expérience de jugement esthétique. L'opposition « banale » entre les « choses belles » et les « choses utiles » est entièrement relative selon Dewey, puisqu'elle est due en grande partie à des bouleversements qui ont leur origine dans le système

économique^[49] .

Il n'y a rien dans la nature de la machine de production *per se* qui soit un obstacle insurmontable à la possibilité que les travailleurs connaissent la signification de ce qu'ils font et jouissent des satisfactions de la camaraderie et de l'utilité du travail bien fait^[50] .

Comme le Marx des *Thèses de Feuerbach*, Dewey met l'accent sur le caractère pratique de la connaissance, et relie de manière essentielle la prise de conscience avec les comportements corporels qui l'appliquent. Mais, à la différence de Marx, le pragmatiste américain voit dans la jouissance esthétique une stratégie de fuite face à l'aliénation du travail, et défend un concept de la démocratie qui inclut l'intervention de l'État pour éliminer les différences sociales, sans pour cela considérer la lutte de classe comme le moteur de l'histoire et du progrès. D'où le « libéralisme radical » revendiqué par Dewey, « libéralisme » car la liberté de l'individu est la condition indispensable de la démocratie et « radical » car la liberté n'est pas uniquement *liberté des liens*, mais aussi activité libératrice, *liberté à agir* et à se réaliser en collaboration avec les autres. Plus spécifiquement, et pour ce qui concerne l'esthétique, déjà dans *Experience and Nature* (1929), Dewey exprime l'idée de réunir l'art et la contingence, la technicité et la beauté, et cela afin de revenir aux idées grecques d'art comme *technê* et comme *aisthêsis*.

La désunion de la production et de la consommation est une circonstance assez commune. Mais mettre l'accent sur cette séparation finit par rendre obscure la signification des œuvres d'art, aboutissant à une division entre les arts utiles et les beaux-

arts [*fine*], deux adjectifs qui, appliqués à l'art, ne font que corrompre et détruire sa signifiante intrinsèque. Car les arts tout simplement « utiles » ne sont rien d'autre que de la routine ; et les arts qui ne sont que finals ne sont pas de l'art, mais des amusements passifs et des distractions ^[51].

Voilà pourquoi « instituer une différence de qualité entre les arts utiles et les beaux-arts [*fine arts*] est [...] absurde, puisque l'art implique une interpénétration particulière entre les fins et les moyens ^[52] ». Ainsi, l'idée d'expérience esthétique telle que Dewey la développera plus tard dans *L'Art comme expérience* repose sur une relation intrinsèque entre les fins et les moyens, car « l'art est une qualité qui s'infiltre dans une expérience, il n'est pas, sauf métaphoriquement, l'expérience elle-même. L'expérience esthétique est toujours plus qu'esthétique ^[53] ». Par cette « infiltration » de l'art dans le réel, on comprend la spécificité du régime de continuité : à l'intérieur de ce régime, il demeure impossible de séparer la métaphore de son objet, l'esthétique de ce dont elle est une expérience, la notion d'art de la pratique de la vie. Le programme d'une esthétique pragmatiste était donc explicitement annoncé dans *Experience and Nature* : refonder l'esthétique sur le vécu tout en allant au-delà des strictes limites du sensible, car l'esthétique, tout comme la connaissance en tant qu'expérience satisfaisante, dépasse les limites contingentes du monde extérieur. Ce qui signifie, inversement, que la nécessité de la satisfaction est due au fait que les données du réel sont par essence insatisfaisantes, voire pesantes.

C'est dans *Reconstruction en philosophie* que Dewey explicite cet argument, en définissant l'expérience comme une opération active visant à rectifier la faillibilité et la douleur propres à une

expérience perceptuelle et passive. Dans le premier chapitre, intitulé « Expérience et Raison », Dewey affirme qu'une expérience satisfaisante n'est pas quelque chose d'accessoire, qui arriverait spontanément, mais que c'est au contraire une recherche de progrès. La difficulté réside toutefois dans le fait que le progrès est, à son tour, source de souffrance. Les êtres humains, confrontés naturellement à des situations conflictuelles, appliquent un changement dans leurs comportements, lequel s'avère pénible. Dewey l'affirme : « Ce rapport étroit entre faire, souffrir et subir forme ce que l'on appelle expérience^[54]. » Ainsi, face à la souffrance naturelle, la recherche du bonheur est une activité esthétique et éthique à la fois.

Le bonheur n'est pas une chose que l'on possède ; ce n'est pas davantage un objectif atteint une fois pour toutes. [...] Il n'y a de bonheur que dans le succès, mais succès signifie succession, progression, anticipation. C'est un processus actif et non quelque chose qui arrive malgré soi. Il suppose donc que les obstacles soient surmontés, des failles et des sources de problème éliminées. Le plaisir et la sensibilité esthétiques contribuent pour une large part à un bonheur digne de ce nom^[55].

En anticipant les risques d'un tel programme, Dewey distingue dans le même texte le pragmatisme de l'utilitarisme par le rappel de la réciprocité de la relation entre fins et moyens : « Comme toutes les théories qui exigent des buts fixes et finaux en faisant de la fin quelque chose qui advient et que l'on possède, l'utilitarisme a transformé toutes les opérations actives en de simples instruments^[56]. » C'est ainsi que l'art peut prendre une place toute

particulière dans cette recherche éthique du bonheur, et cela précisément parce qu'il réunit les fins et les moyens, la beauté et la fonctionnalité par des moyens actifs de production.

La coïncidence entre les fins et les moyens ouvre, en un sens, un troisième niveau d'expérience, ni pure *poïesis*, ni pure *praxis*, mais un état hybride entre les deux, une *praxis esthétique*, similaire à ce qu'Agamben appelle « geste » et à l'idée d'art comme expérience chère à Dewey. Cette infiltration de l'art dans le réel est précisément ce que Kaprow se propose de mettre en place. Alors que l'art se veut conventionnellement la mise en œuvre d'une distanciation contemplative, représentationnelle ou imaginaire de la réalité, les *happenings* partent, au contraire, de la fusion, mieux de la confusion, avec ce même réel que l'art conventionnel veut mettre à distance. L'art ferait donc l'épreuve de sa puissance quand il se mêle aux pratiques exploratoires de la réalité. De là, en suivant Kaprow, le pas logique consisterait à abolir la différence imposée par la *mimesis* entre la performance et la réalité en arrivant à la possibilité de *performer le réel*.

Réaliser une performance c'est accomplir quelque chose, et non jouer un rôle comme au théâtre, déplacer un meuble, par exemple, le faire pour le faire, ou le faire parce que vous êtes en train de déménager ^[57].

Cette connivence extrême entre fiction et réalité est fidèle au régime de l'indiscernabilité. Le *happening* cherche à composer avec la « substance sensorielle de la vie ordinaire ^[58] » et l'art est perçu comme la réalisation d'une certaine qualité de l'expérience. Si pour Kaprow la dissolution de l'art dans la vie ordinaire ne signifie pas l'inexistence absolue de l'art mais simplement son inexistence pour

le monde de l'art, c'est parce que le monde de l'art ne donne pas de légitimité à l'expérience esthétique. Kaprow choisit de rester dans le domaine de l'indiscernabilité entre l'art et la vie ordinaire, car, en intégrant à la fois la nature artistique du sujet et la nature ordinaire du geste, il ne distingue pas la dimension concrètement gestuelle de son vécu subjectif. Mais, voici une précaution importante, le « cadrage » d'une expérience ordinaire en tant qu'esthétique doit éviter tout risque de banalisation : il ne faut pas que la suspension de l'art devienne elle-même une convention. En définissant l'art expérimental comme une suspension des conventions de « l'art semblable à l'art », Kaprow précise que :

Il ne suffit pas de refuser tout contact avec les musées, les salles de concert, les librairies et les galeries. Et il ne suffit pas non plus de sortir de son esprit l'actualité de la peinture, de la poésie, de l'architecture, des pièces musicales, de la danse et du cinéma. [Les] artistes [expérimentaux] doivent aussi rejeter la *facilité de faire une métaphore* chaque fois que cela devient apparent, et cela deviendra apparent souvent. Ils doivent *mettre de côté* tous les échos conscients des médias artistiques, le contenu et les méthodes de formation artistique ^[59] .

Vivre sa vie consciemment en la chargeant d'un pouvoir métaphorique ne doit donc pas devenir une procédure parmi d'autres, et demande une vigilance constante eu égard à l'imposition d'une nouvelle habitude. Or ce projet est entièrement utopique, car le basculement du non-art dans l'art semble inévitable.

Lorsque l'on vit sa vie consciemment, elle devient assez étrange
– faire attention transforme ce à quoi nous faisons attention.

Donc, les *happenings* étaient loin d'être aussi proches de la vie que je l'avais supposé. Mais j'ai appris quelque chose en ce qui concerne la vie et la « vie ». De ce fait, un nouveau genre art-vie [*art-life*] est apparu, reflétant à la fois les aspects artificiels de la vie quotidienne et les qualités proches de la vie de l'art créé ^[60].

À la différence de l'esthétique analytique – qui place le processus de transformation au cœur de l'interprétation subjective, au risque d'identifier la nature de l'expérience avec le jugement sur cette même expérience –, l'approche de Kaprow dévoile les qualités intrinsèques également valables dans l'art et dans la vie, qualités qui seules permettraient le surgissement d'une transformation réciproque. La vie est semblable à l'art et l'art est semblable à la vie uniquement parce que leur similitude est déjà à l'œuvre dans les expériences qu'elles produisent et relève donc de leur continuité de nature. L'art se montre donc beaucoup plus « vital » qu'on le croirait et la vie dévoile ses propres « aspects artificiels ». Cela est bien différent de la notion d'*aboutness* stipulée par Arthur Danto, car la métaphore ne se réduit pas ici à une interprétation subjective externe mais reste indiscernable de l'expérience même de la vie. Le pouvoir métaphorique suggéré par Kaprow est esthétique à partir du moment où il quitte le royaume de l'imitation auquel l'*aboutness* de Danto reste, quant à elle, fidèle. De plus, l'artifice de la vie ne demande aucunement à être amélioré, comme le voudrait au contraire le courant soma-esthétique initié par Richard Shusterman à la suite de Dewey. Chez Kaprow, la conscience n'a d'autre but que l'auto-reflexion ; elle exclut le façonnement de soi.

Néanmoins, cette artificialité de la vie est bien l'*envers de l'art*, à savoir la condition sous-jacente à l'art dans les expériences ordinaires de la vie. L'artificialité de la vie s'apparente ainsi aux

changements nécessaires et inévitables relatifs à la nature problématique de l'expérience telle qu'elle avait été mise en relief par Dewey. L'*art-life* serait donc analogue aux méthodes mises en place par les êtres humains pour surmonter les difficultés de l'existence et signerait le passage du simple niveau de la survivance à celui de l'expérience esthétique, passage qui montre donc le fondement artificiel de la vie. L'artificiel étant, selon cette perspective entièrement pragmatiste, ce que l'expérience contingente nous demande : une confrontation directe avec le monde, un engagement réel dans celui-ci. Toutefois, la continuité entre l'art et la vie se constitue non quand l'art rejoint la vie en se faisant plus « organique », plus « unifié » ou plus « satisfaisant », mais par le mouvement contraire. C'est la vie qui ressemblerait à l'art en révélant la complexité, l'artificialité et la difficulté qui la caractérisent profondément. Il s'agit là de mettre en relief le double mouvement allant des circonstances réelles de la vie à leur intégration dans le vécu subjectif et, inversement, de ce même vécu aux circonstances réelles. Ce double mouvement n'est possible que par le dévoilement de la complexité artificielle du réel et par l'abandon d'une position naïve qui invite à considérer les circonstances comme coïncidant parfaitement avec notre comportement « naturel ». L'indiscernabilité se définit ainsi comme cette situation paradoxale d'une proximité maximale et d'une distanciation avec la vie, où le prétendu naturel de l'expérience dévoile son artificialité fondamentale. Cet artifice refonde donc l'art dans l'expérience ordinaire en montrant la force de la vie.

Le *flux* de la vie entre refus et absolutisation de l'art

Si l'art est « ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », comme le stipule la maxime la plus célèbre de Robert Filliou, c'est grâce à un mouvement entièrement fluide, un flux agissant entre l'expérience ordinaire et la production d'œuvres d'art. À partir de cette relation continuelle et dynamique surgit l'idée de *Fluxus*, mouvement artistique flexible et ouvert, ne s'appuyant sur aucun dogme esthétique. Il comprend des artistes ayant des pratiques différentes, comme George Maciunas, Dick Higgins, George Brecht, Yoko Ono, La Monte Young, Robert Filliou et Ben Vautier. Le principe fondateur de la pratique Fluxus est l'idée d'un « flux permanent entre l'art et la vie », idée qui n'est pas sans écho avec ce que nous avons appelé ici l'« indiscernabilité ». L'étymologie latine du terme *fluxus* renvoie à l'idée de passage incessant et d'écoulement ; le rapport entre l'art et la vie étant cyclique et continu, sans interruptions d'aucune sorte. Ainsi, les artistes Fluxus appliquent la fluidité à l'intérieur du monde de l'art lui-même. L'idée de flux annule la pertinence de la distinction entre les différentes disciplines de l'art : à la suite de Duchamp, un artiste Fluxus peut être appelé « an-artiste », et cela en raison du fait qu'il suspend les critères conventionnels de l'art par sa propre pratique.

Le mouvement Fluxus s'inscrit dans un développement historique similaire à celui des *happenings*. Les illustres prédécesseurs d'une telle pratique sont à chercher dans l'art fantastique, le cirque romain, les foires médiévales, le théâtre futuriste (inspiré du *Manifesto* de Marinetti de 1913), mais aussi dans le mouvement dada, les surréalistes et bien évidemment le *ready-made* de Marcel Duchamp. Mais à la différence des *happenings*, qui mettent en place la *con-fusion* entre l'art et la vie, Fluxus privilégie un processus d'*oscillation*, une dialectique dynamique et fluide entre les deux domaines du rapport. De plus, la fluidité entre l'art et la vie se fonde

sur le rapprochement entre les pratiques de vie et la philosophie de l'art, car l'expérience artistique se rapproche d'une philosophie comme pratique de vie : « À présent, il devient nécessaire d'incorporer la leçon de l'art en tant que liberté de l'esprit dans la vie quotidienne de chacun, afin que celui-ci devienne un authentique art de vivre ^[61] . » Robert Filliou exemplifie le sens de cette position par le *principe de création permanente* :

Quoi que vous pensiez, pensez autre chose. Quoi que vous fassiez, faites autre chose. Le secret absolu de la création permanente c'est d'être sans désir, sans décision, sans choix, conscient de soi-même, largement éveillé, assis tranquillement, sans rien faire ^[62] .

Le principe duchampien de la « beauté de l'indifférence » s'élargit ici à la pratique même de l'art. La visée n'est pas uniquement de *choisir* quelque chose d'indifférent, mais plus généralement de *faire* quelque chose d'indifférent. Si chez Duchamp il s'agissait d'identifier le geste artistique au fait de choisir précisément ce qui n'aurait pas été choisi (c'est-à-dire ce qui n'est ni beau ni laid), pour Filliou il s'agit de s'abstenir de toute activité : le faire ne peut que devenir son antithèse, ce qui est radicalement autre, le non-faire. Filliou appelle cette attitude l'*Autrisme*, qui désigne l'idée de « toujours faire quelque chose d'autre ». Le sens artistique de cette inactivité, directement influencé par la pensée zen, réside ainsi dans le fait de ne rien vouloir faire et de ne rien vouloir signifier. « Choisir de ne pas choisir » rime ici avec « choisir de ne pas faire ». La création artistique s'apparente à son contraire : la non-crétion. La création se fait « en permanence » parce que créer signifie s'abstenir de faire quoi que ce soit. Par cette pratique artistique

d'inspiration ascétique, Filliou fait du « rien » le sens même de l'art. Il s'agit de ce qu'il nomme la « bon-à-rien attitude » :

Je crée parce que je sais faire. Je sais parfaitement à quel point je ne suis bon à rien. L'art comme communication, c'est le contact entre le bon-à-rien dans l'un avec le bon-à-rien dans l'autre. L'art comme création, c'est facile, au sens où être dieu est facile. Dieu est votre parfait bon à rien. Le monde de la création étant le monde du bon-à-rien, il appartient à quiconque est doté de créativité, c'est-à-dire quiconque revendique ce don inné : la bon-à-rien attitude ^[63].

S'il y avait un talent exigé de l'artiste, ce serait de se savoir parfaitement dépourvu de talent. Comme la philosophie de l'enseignement socratique – lequel reconnaît dans le « savoir de ne pas savoir » la plus haute forme de sagesse –, cette activité fait du « ne-pas-faire » son principe fondateur et pousse l'art vers ses propres limites. Si la création est permanente mais nulle, l'artiste inactif et l'attitude indifférente, c'est parce que cet art n'a *rien* à dire, ou il a *tout* à dire, ce qui revient au même. Dans la mesure où Fluxus rompt avec les dualismes traditionnels, il ne peut que conduire vers l'identification la plus extrême, celle du rien avec le tout. Un artiste qui ne fait rien coalesce en réalité, sous son inactivité déclarée, toutes les créations possibles. La création n'est plus uniquement comparable à sa propre abstention mais aussi à sa propre possibilité. On peut de là assimiler la création tantôt à la non-crétion, tantôt à la simple possibilité-de-crétion. D'où ce que Filliou appelle le *principe d'équivalence*, lequel nécessite qu'une œuvre « bien faite » ait autant de valeur qu'une œuvre « mal faite » et qu'une œuvre « pas faite » du tout.

J'ai commencé à appliquer le principe d'équivalence à un objet de 10 × 12 cm (une chaussette rouge dans une boîte). Dans un carré une chaussette (le modèle), dans le carré suivant, cette même chaussette, mais présentée à l'envers (l'erreur survenue par rapport au modèle initial), dans le troisième carré, pas de chaussette (le concept qui se passe de toute réalisation pratique). Ces trois premiers carrés constituent un second modèle qui à son tour sera perverti et donnera lieu à une infinité de modèles ^[64].

Selon des espaces sériels clairement séparés, la planche se compose de trois modalités sérielles : des parties vides, des parties totalement remplies de boîtes, et des parties remplies partiellement. La formule est la suivante : « *Bien Fait*= *Mal Fait*=*Pas Fait* ». L'idée est celle d'une équivalence stricte entre le modèle (une œuvre « faite »), l'erreur et la transgression (le correspondant « mal fait ») et enfin le modèle non réalisé et donc son seul concept (le « non fait »). « Faire », « mal faire », « ne pas faire » sont trois modalités créatives strictement équivalentes. Pour Filliou, l'art ne se limite nullement à l'exécution matérielle d'un objet fini, mais il contient le désir de la création totale. Ce principe est cristallisé par une autre œuvre qui détient le même titre. Il s'agit d'une vidéo où trois séquences se succèdent, chacune d'une durée égale à dix minutes. Pour la partie « *Bien Fait* », un moniteur diffuse un enregistrement de Robert Filliou qui, le visage bandé, édicte des ordres. Debout, à côté du poste télévisé, Robert Filliou exécute en temps réel, et de son mieux, les injonctions du moniteur. Pour la partie « *Mal Fait* », Filliou propose la même action, cette fois mise à distance : un miroir, fixé à droite d'un moniteur qui diffuse le *Bien Fait*, reflète l'artiste regardant le *Bien Fait*. Pour la partie « *Pas Fait* », Filliou, seul face à

la caméra, explique le principe de création de cette bande.

Les deux principes proposés par Filliou (*principe de création permanente* et *principe d'équivalence*) vident l'art de sa signification conventionnelle. Ces principes ne préconisent aucune norme, ils n'invitent pas à la production et ne recommandent rien d'autre que l'idée même de leur propre soustraction. « Faire toujours autre chose », de même qu'identifier le « faire » au « mal faire » et au « non-faire », revient à défaire les catégories artistiques conventionnelles. Le *sens* de l'art perdrait ainsi sa consistance habituelle : il viendrait se mélanger à toutes les possibilités de création, en incluant l'annulation de la création elle-même. Car « faire » quelque chose ne veut plus rien dire, aucun critère de production n'est plus valable. La création d'un objet ou la communication d'une idée ne sont plus soumises à des critères de jugement, le seul critère valable étant l'absence de critères. De ce fait, le but de l'ordinaire est atteint : l'esthétique est ainsi libérée de l'art, et cela non pas seulement parce qu'une expérience esthétique aurait lieu indifféremment dans le monde de l'art et dans le monde de la vie, mais plus fondamentalement parce que cette expérience ne pourrait aucunement être soumise aux critères artistiques conventionnels (tels que l'art comme création originale, comme production apte au jugement, comme moyen de communication ou comme œuvre soumise au jugement).

Les principes de Filliou permettent de penser l'esthétique à partir de la constante fluctuation entre l'affirmation et le refus des critères artistiques conventionnels. Entre le tout et le rien, Fluxus ne choisit pas, ou choisit les deux, ce qui revient au même. Alors qu'il cherche à atteindre le statut de l'« an-art », Fluxus oscille constamment entre le non-art et l'art proprement dit. Au lieu de « résoudre » l'apparente dichotomie entre l'art et la vie ordinaire par l'utilisation

de compétences spécifiques, Fluxus cherche à jouer sur leurs propriétés analogues en demeurant dans un espace de fluctuation où l'art passe dans la vie et vice versa. On alterne entre ces deux options logiques : l'une qui considère la vie « en tant qu'art », et l'autre qui prend la vie « en tant que telle ». La première transforme la vie en art et la deuxième dépasse l'art pour reconnaître une dimension esthétique à la vie.

Entre ces deux options, la différence est subtile : elle dépend en effet de ce qu'on entend par « vie ordinaire ». Tant qu'elle est relative à l'expérience personnelle, la vie ordinaire change constamment et reste difficilement définissable. Particularisme individuel et changement constant sont en effet les éléments qui permettent de relier l'expérience ordinaire au domaine de l'immanence. Si l'on entend par « vie ordinaire » un champ d'expérience qui suit ses propres qualités et qui ne nécessite pas le filtrage de l'art pour se dire esthétique, on est alors dans le champ de l'ordinaire comme principe esthétique. Mais le plus souvent on a tendance à soumettre la vie au crible de l'art. Cette deuxième interprétation considère la vie comme une expérience esthétique uniquement quand elle satisfait les exigences de l'art. Selon la première option, l'art et la vie sont indiscernables, selon la deuxième, ils sont identiques. Une telle identification a lieu quand on s'approprie des gestes ordinaires « comme s' » il s'agissait de gestes artistiques, en soumettant ainsi la réalité de la vie aux fictions de l'art. Cette démarche appropriative est caractéristique de la pratique gestuelle d'un autre membre célèbre de Fluxus, Ben Vautier.

Au début de sa carrière, entre 1958 et 1972, Ben met en scène une série d'activités physiques d'inspiration ordinaire qu'il nomme « Mes gestes ». Ces activités réunissent tantôt des gestes anodins,

tantôt des gestes absurdes, et produisent un effet incongru, à la limite du spectacle et de la vie ordinaire. Ben considère cette série dans le prolongement de sa pratique d'appropriation selon laquelle « tout est art ». Il décrit ainsi sa démarche :

Ne pas faire comme les autres : manger au milieu de la rue, cirer les godasses des autres, me taper la tête contre un mur, etc. Il peut y avoir des gestes simples et des gestes spectaculaires. Je les avais théorisés dans le cadre des Appropriations : puisque tout était art, je m'appropriais la gifle, le coup de pied au cul, etc. ^[65] .

Actes provocateurs, les gestes de Ben ne sont pas sans écho avec le principe de création permanente de Filliou basé sur l'*autrisme*, c'est-à-dire sur le désir de toujours faire quelque chose d'autre. Mais au lieu de refuser le recours à la création, Ben élargit la création à n'importe quelle activité. Si chez Filliou le « faire » est équivalent au « non-faire » et au « mal faire », chez Ben il est associé au « faire n'importe quoi ». À la différence de la « bon-à-rien attitude » de Filliou, l'« art-attitude » de Ben suit la règle du n'importe quoi, laquelle se présente ainsi :

N'importe quoi.

Sculpture : soulevez n'importe quoi.

Poésie : dites n'importe quoi.

Musique : écoutez n'importe quoi.

Peinture : regardez n'importe quoi.

Littérature : écrivez n'importe quoi.

Danse : faites n'importe quoi.

Absolument n'importe quoi est art ^[66] .

La création permanente de Filliou, principe zen appliqué à l'esthétique, se trouve ici confrontée à une sorte d'hypercréation. Là où chez Filliou l'inactivité est la tranquillité du « ne rien faire », chez Ben cette inactivité a une valeur productive et sert à étendre la création à la libre appropriation de l'ordinaire. L'inactivité du n'importe quoi est visible dans un principe de *création passive* : le « n'importe quoi » prend en effet comme référent l'expérience du spectateur, sujet qui perçoit et reçoit les œuvres au lieu de les faire. C'est ainsi qu'en peinture le principe n'indique pas de « peindre », mais de « regarder » n'importe quoi ; en musique, il s'agit d'« écouter » et non pas de « composer » n'importe quoi. La figure de l'artiste Fluxus s'apparente ainsi à celle du spectateur : l'artiste est un sujet passif dont la créativité est assimilée à la perception des œuvres.

La règle à suivre est conventionnelle : le « nouveau ». Le *Magasin* de Ben, véritable vitrine exhibitionniste, lieu de rencontre et de commerce réel, symbolise le travail de l'artiste. Le défi est le suivant : saturer un espace avec le plus grand nombre d'objets et soumettre cet espace à l'autorité de la signature afin de le transformer en œuvre d'art^[67]. Ben identifie son magasin à la démarche duchampienne du *ready-made* :

En 1958 j'ai le choc Duchamp. Alors pour moi la peinture est finie, je ne voulais plus rien jeter. Une allumette était aussi belle que la Joconde. Il fallait donc tout garder : les pots de peinture vide, les pinceaux etc. J'ai tout cloué. Pour gagner ma vie je vendais des disques d'occasion et au premier étage je fis une petite galerie pour chercher le *nouveau*^[68].

Le nouveau devient pour Ben « tout » ce qui n'appartient pas

conventionnellement au monde de l'art. Prenant le *ready-made* duchampien à la lettre, Ben fait du n'importe quoi le critère du nouveau, en ne limitant pas cela au domaine des objets, mais en l'élargissant à celui des gestes. Les gestes qui ne veulent rien dire et qui ne produisent rien sont précisément ceux qui possèdent une potentialité esthétique déroutante. Ils sont en mesure de provoquer une subversion à l'égard de notre expérience de l'art et de la vie, et donc de notre expérience esthétique en général. La liste ^[69] des gestes accomplis par Ben inclut des gestes ayant trait à la *mécanique* du corps : « vomir », « cracher », « uriner », « manger », « dormir », « sourire », « couler du nez », « hurler », « faire des grimaces », etc. Des gestes *statiques* : « regarder le ciel », « se regarder dans un miroir », « attendre », « ne pas voir, ne pas entendre, ne pas parler », « se coucher dans la rue », « avoir honte ». Des gestes *interrelationnels* : « fouiller les gens », « regardez-moi cela suffit », « recevoir et parler », « faire un bras de fer », « se battre », etc. Des gestes *symboliques* : « jeter Dieu à la mer », « dénouer un nœud », « couper le fil qui retient la Terre au ballon », « cacher 7 œufs dans la ville », « rentrer dans l'eau tout habillé avec un parapluie ». Et aussi des gestes ayant trait à la *création artistique* : « détruire mes œuvres d'art », « signer les tableaux des autres », « tout signer », « penser à l'histoire de l'art ». Chaque geste est soigneusement répertorié et classé. Il est présenté sur un panneau noir, daté, signé et accompagné d'une description écrite à la main par Ben et d'une ou plusieurs photos. La nature éphémère du geste est ainsi retranscrite et enregistrée sur un support qui n'est pas tant sa documentation que sa démonstration directe. En bas de chaque panneau, Ben prend en effet la précaution d'écrire : « Ce panneau est la seule présentation de ce geste », comme si, dépourvu d'une telle présentation, le geste n'avait pas d'effectivité, voire d'existence.

Par cette opération, il s'agit de préserver les gestes et de les soumettre au régime des objets.

En prenant la démarche de Duchamp à la lettre, Ben identifie le geste anartistique du *ready-made* à une revendication polémique au sein même du monde de l'art. La différence est fondamentale : si pour Duchamp les objets ordinaires étaient des « objets tout-faits », pour Ben ils deviennent des « objets *d'art*-tout-faits », il suffit de les signer. On comprend ainsi pourquoi la récupération marchande et la massification des œuvres sont les aboutissements logiques de la démarche de Ben. Si au début il s'agissait plus d'une provocation que d'un véritable marché, l'institutionnalisation des œuvres de Ben mène à une manœuvre commerciale. Si ces objets n'ont pas de valeur en tant que tels, une fois signés ils acquièrent un surplus de valeur et deviennent de véritables produits. Cela vaut aussi pour les gestes qui deviennent des actions dûment documentées et théâtralisées.

Mais la démarche de Ben ne saurait être exclusivement rattachée à son succès commercial. Si l'on comprend le monde de la vie comme un monde d'échanges économiques, ce qu'il est en grande partie, l'ambivalence de la démarche de Ben reste intacte. Un tee-shirt ou une tasse signés par Ben ne quittent pas complètement leur statut ordinaire initial, mais ils l'exploitent par le biais d'une politique marchande. Ces objets restent en effet multiples, démocratiques, facilement reproductibles, exactement comme leurs correspondants non signés. L'art reste indiscernable de la vie ordinaire et des structures monétaires qui la dirigent. L'exploitation marchande de la vie ordinaire se donne à voir dans l'affichage du prix : les gestes ordinaires cessent d'être gratuits. Ils le sont en tant que matériau premier et non pas en tant que marchandise seconde : l'artiste se les approprie librement, mais le spectateur est censé payer. Cette

stratégie économique s'étend à n'importe quel geste ordinaire et à la vie tout entière. Ben explique la puissance commerciale du principe d'appropriation de la vie :

Moi Ben j'ai entièrement vécu 15 nuits et jours dans la vitrine de la *Galery One* à Londres à l'exposition des *Misfits*. Cela dans le cadre de Ma prise de conscience et de Ma prise de possession de la notion de Tout en tant qu'œuvre d'art (1960). Je suis sculpture vivante et mobile en tous Mes instants et tous Mes gestes, à vendre : 250 £. Tout ce que je touche et regarde est œuvre d'art... Je suis jaloux. Je veux faire ce qui n'a pas été fait. Je suis le Seul. Je pleure la nuit. Je hais les autres. Je crée tout. Je signe tout. Je suis Dieu créateur (1962) ^[70].

Le geste est une œuvre d'art plus limitée dans le temps qu'une œuvre d'art naturelle. La photographie qui le retient n'est que son reflet. Je m'arrête devant une terrasse de café et je fais un geste terrible. À peine l'ai-je fait que mes esclaves distribuent le texte suivant « Vous venez de voir un geste terrible de Ben. Si vous voulez acquérir le droit de considérer ce geste qui est une œuvre d'art comme le vôtre, pour 100 \$ levez la main » ^[71].

À partir de cette perspective, il ne peut y avoir aucune différence entre l'art et la vie car le principe d'appropriation est ravageur. Il devient en effet une sorte de surpuissance magique et démiurgique qui exalte et parodie le pouvoir artistique conventionnellement entendu. Parce que l'art et la vie font un, la marchandisation qui s'applique au premier ne peut que s'étendre à la seconde. Chez Ben, exaspération et parodie de l'art sont indissociables. Ainsi, c'est dans la mesure où les gestes sont éphémères que leur marchandisation devient intéressante. L'appropriation démiurgique, avant tout

démocratique, devient ici totalitaire – comme l’indique l’appellatif d’« esclaves » que Ben réserve à ses collaborateurs. À son tour, le spectateur peut s’arroger la méthode totalitaire de l’appropriation, il suffit qu’il paie. Il est évident que la démarche de Ben, tout en étant dans la ligne directe de celle de Fluxus, reste fidèle au régime artistique institutionnel, et impartit au monde de la vie ordinaire les mêmes règles que celles du marché de l’art. L’artiste s’approprie l’art par sa signature et le spectateur par son argent. De plus, le critère du « nouveau », un des principes artistiques par excellence, du moins depuis la Modernité et l’Avant-garde, devient chez Ben une boîte vide dans laquelle on peut mettre littéralement « tout » et « n’importe quoi ». Cela est également démontré par un échange entre George Brecht et Ben Vautier datant de 1965 :

BV : Mes références appartiennent à l’histoire de l’art.

GB : La différence entre nous commence ici. Je ne pars pas du tout de là.

BV : Pourquoi ?

GB : Parce que l’art est déjà quelque chose de limité. Ce n’est qu’une série de possibles parmi d’autres. Je m’intéresse à toutes les possibilités.

BV : Mais toutes les possibilités font partie de l’art. Pour moi, John Cage a rendu possible le fait que tout soit musique ; Marcel Duchamp le fait que n’importe quel objet soit une œuvre d’art ; et je pense que tu transformes tous les événements en art.

GB : Pour moi, c’est la même chose, peut-être. Tu dis : « Tout est art. » J’essaie de ne pas penser à l’art ; je vois les choses comme elles sont et je ne pense pas à l’art. Nous faisons la même chose ^[72].

Ce dialogue résume l'ambivalence de Fluxus. Si l'on prend la perspective de Ben, le mouvement Fluxus est une attitude artistique qui élargit le champ de l'art aux modes ordinaires de la vie. Si l'on prend la perspective diamétralement opposée, celle de Brecht, le mouvement Fluxus est anti-artistique, car il ne porte aucunement sur l'art et cela tout simplement parce qu'il le dépasse. L'aspect totalisant de Fluxus est donc double : d'un côté il considère que « tout est art », de l'autre que « rien n'est art ». Selon l'écoulement continu et cyclique qui relierait l'art à la vie ordinaire, il est ainsi possible d'élargir l'art à la vie et réciproquement de résorber l'art dans la vie.

Ce que le langage des gestes de Ben permet de souligner est le paradoxe suivant : le refus de l'art n'est pas incompatible avec son absolutisation, il suffit de vider l'art de son sens conventionnel. Cela est possible soit en comprenant le monde de l'art comme le *marché* de l'art, soit en élargissant les critères de l'art à ce qui n'est pas considéré comme de l'art – en appliquant par exemple le critère du nouveau aux objets et aux gestes quotidiens. La démarche de Ben est métalinguistique et paradoxale : elle s'autoproclame comme étant de l'art, mais elle vide l'art de son sens. Elle est ce que le paradoxe du menteur est au langage : à la fois vraie et fausse, elle échappe aux critères de jugement. Comme le menteur disant « je mens » est à la fois en train de dire le vrai et de mentir, les gestes de Ben sont à la fois artistiques et non artistiques, car ils identifient l'art au non-art. Le non-art cesse donc d'être ici ce qui nous sauverait du grand art, au contraire, il est ce qui montre que tout peut être transformé en tout, et conséquemment que tout peut perdre ou acquérir de la valeur. Comme le dit Ben dans une note de 1958 : « Si l'art est tout et l'art est rien, l'art est dans le vide et l'art est dans le tout ^[73]. »

Le régime Fluxus, tel qu'il est proposé par Ben, est à double tranchant. Il érige une barricade contre l'institutionnalisation, mais risque de faire de cette barricade un principe absolu. On serait tenté en effet d'opposer à cette théorie les mêmes objections que les stoïciens adressent aux sceptiques : la négation du savoir est en elle-même un savoir. L'absolutisation du refus risque de devenir une nouvelle doctrine. C'est ainsi que l'ouverture du monde de l'art à la vie ordinaire peut signifier la soumission de la création au régime de la marchandise et donc l'*absolutisation de l'art* :

La possession de TOUT c'est la possession de la notion de TOUT. C'est la conscience réelle du TOUT possible en art, personnalité. C'est la volonté d'être par rapport aux autres en voulant TOUT. C'est l'immense prétention d'être TOUT. Mon esprit contient cette infinie quantité de possibilités qui est TOUT, étouffe dans la production une partie de ce TOUT, car dès que j'entreprends sa construction, une autre apparaît et détruit la première ^[74] .

En soutenant, à la même époque, une position diamétralement opposée, George Brecht défend l'idée du *refus de l'art* :

DIX RÈGLES : AUCUNE RÈGLE

renoncer à l'intention : rien n'est inachevé

renoncer aux besoins : aucun impératif n'est sacrifié

renoncer à la satisfaction : rien n'est favorisé

renoncer au jugement : aucune action n'est inadéquate

renoncer à la comparaison : rigoureuse individualité

renoncer à l'attachement : rien à éliminer

pas de généralités véritables

pas d'avancée, pas de régression ; changement statique,
ponctualité totale

pas d'allées et venues
lâcher prise ^[75].

Bien qu'antithétiques, ces deux déclarations se rejoignent sur un point : elles ont une structure *tautologique*. Leur message se construit sur une série de propositions dont la phrase principale ne dit rien de plus que la phrase subordonnée. Le message est réitéré et la valeur de vérité de la phrase se construit en vertu de sa forme seule, quelle que soit la valeur de vérité de ses composantes. Mais, notons-le bien, ces déclarations ont une structure tautologique tout en n'étant pas des tautologies au sens strict du terme. Ben dit en effet : « La possession de TOUT c'est la possession de la *notion* de TOUT » : l'introduction du terme « notion » produit un changement sémantique fondamental. Ce n'est donc pas la possession réelle des choses qui forme le tout, mais c'est la simple conception mentale qui se montre comme suffisante à sa validité. Chez Brecht, le changement est plus subtil, et cela dans la mesure où il demande une compréhension intermédiaire de la part du lecteur : pour pouvoir saisir le lien entre les deux injonctions séparées des deux points, il est nécessaire de saisir la signification de la première partie. Ainsi, par exemple, « renoncer au jugement » est identique à « aucune action n'est inadéquate » uniquement à condition que l'on ait accepté l'idée que le jugement est une action d'adéquation ou que le jugement porte toujours sur l'adéquation de l'action. En accord avec leur structure tautologique, ces déclarations ne peuvent pas être vraies puisqu'elles ne peuvent jamais être fausses. Elles sont des impératifs.

Mais voici le point fondamental : le fait que ces deux déclarations soient équivalentes n'est possible qu'à l'aune de la pensée Fluxus, laquelle est une pensée de la suspension esthétique. Cette

suspension se propose d'arrêter les jugements de l'art ainsi que ceux du langage. En effet, la réversibilité du rapport entre l'absolutisation et le refus de l'art démontre aussi le type de langage que les gestes Fluxus mettent en place. Le refus de produire des œuvres correspond au désir de tout englober dans l'art par la simple signature. Les deux démarches ne sont pas incompatibles, au contraire, elles relèvent du même projet : vider l'art de sa signification. Il s'agit de critiquer le système de référence de l'art, comme l'on viderait un langage de sa structure sémantique. Le vocabulaire artistique ne veut plus rien dire, il n'y a rien derrière les gestes ordinaires, ils ne veulent plus représenter quelque chose d'autre qu'eux-mêmes. Les gestes Fluxus ne représentent rien, ils sont accomplis et existent dans la mesure où leur signification demeure inaccessible et indicible, au-delà de tout jugement et de toute signification. Parce qu'il préconise la fluctuation constante des rapports entre l'art et la vie ordinaire, Fluxus les rend parfaitement réversibles et fait de sorte que les jugements à leur égard ne puissent aucunement s'arrêter en une position fixe.

Fluxus mène l'indiscernabilité entre l'art et la vie jusqu'à son aboutissement logique : il rend l'expérience artistique et l'expérience ordinaire parfaitement réversibles. Cela veut dire que le discours qui s'applique à un geste ordinaire « en tant qu'art » ne peut pas différer du discours qui le considère « en tant que tel ». À partir du régime de l'indiscernabilité, le point de vue ne change pas l'expérience esthétique. Qu'on la considère comme artistique ou comme ordinaire, l'expérience demeure inaltérée : c'est sa nature esthétique qui importe, et non pas sa reconnaissance artistique. Tantôt holistique, tantôt nihiliste, l'indiscernabilité fusionne deux positions apparemment hétérogènes : l'absolutisation et le refus de l'art. Comme les deux côtés d'une même médaille, ces deux

positions sont parfaitement réversibles. Que tout soit de l'art ou que rien ne soit de l'art revient au même. La réversibilité du rapport fait ainsi de sorte qu'il n'y ait plus de différence ontologique entre l'art et la vie ordinaire.

Notes du chapitre

[1] ↑ Censée, à l'origine, concurrencer l'appellation *abstract expressionism* (« expressionnisme abstrait »), la terminologie *action painting* a été proposée en 1952 par le critique américain Harold Rosenberg. « Ce qui doit passer sur la toile, dit Rosenberg, n'est pas une image, mais un fait, une action » : l'expérience de la réalisation de l'œuvre devient le thème central. L'action de peindre s'effectue sans idée préconçue du résultat final. Voir Harold Rosenberg, « The American Action Painters », in *The Tradition of the New*, New York : Horizon Press, 1959.

[2] ↑ À côté de Pollock, on peut mentionner d'autres artistes faisant partie du mouvement : Norman Bluhm, Sam Francis, Franz Kline, Willem De Kooning, Albert Kotin, Lee Krasner, Alfred Leslie, Joan Mitchell et Jack Tworkov. Je concentre mon analyse sur l'œuvre de Pollock pour deux raisons : d'une part, parce qu'elle exemplifie au mieux l'apport spécifiquement gestuel de cette technique et, de l'autre, parce qu'elle a directement influencé des pratiques corporelles ultérieures, comme les *happenings*.

[3] ↑ *All-over* – qui signifie littéralement « tout partout », « tout autour » ou « tout dessous » – est un terme apparu vers 1948 désignant une technique picturale de remplissage indifférencié de la surface du tableau, c'est-à-dire selon un mode de composition non hiérarchisé. Sur l'ensemble de la toile est obtenue une déconstruction de la figure grâce au recouvrement uniforme de la surface par des traces picturales, selon une stratification de la coulure et non plus selon les touches du pinceau. L'attention n'est plus captée par l'émergence d'un détail ou d'un point précis, la planéité et la frontalité du tableau sont accentuées puisque Pollock peignait ses toiles posées au sol, à la manière des Indiens. Ce procédé semble prolonger le tableau au-delà des bords, éliminant ainsi le problème du champ. D'autres peintres utilisent cette technique : Joan Mitchell, Lee Krasner (la femme de Pollock), William De Kooning, Claude Viallat, Louis Cane ou encore Larry Poons.

[4] ↑ À partir de 1939, Pollock entreprend une psychothérapie avec le psychanalyste jungien Joseph L. Henderson, lequel le pousse à percevoir des images inconscientes, non seulement libérant ainsi Pollock de la peur de les révéler, mais encore l'encourageant à les reproduire, et lui inculquant une idée qui devait le suivre toute sa vie, celle des images de l'inconscient *collectif*. L'origine collective de ces images serait confirmée par un phénomène de « contre-transfert » dont le médecin témoigne : « Je pense que ses dessins inconscients ont provoqué chez moi, face aux éléments symboliques qu'ils contenaient, un

contre-transfert. J'ai été induit à suivre le développement de ce symbolisme suivant une compulsion comparable à celle qui le poussait à le créer » (J. L. Henderson, dans *Jackson Pollock*, par Justin Spring, Paris : La Martinière, 1998, p. 37).

[5] ↑ Harold Rosenberg, « The American Action Painters », art. cité. Je traduis.

[6] ↑ Margit Rowell, *La Peinture, le geste, l'action. L'existentialisme en peinture*, Paris : Klincksieck, 1972, p. 28.

[7] ↑ *Ibid.*, p. 52.

[8] ↑ Ernst Hans Gombrich, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford : Phaidon, 1982, p. 77. Je traduis.

[9] ↑ Arthur Danto, *La Transfiguration...*, *op. cit.*, p. 181. Les italiques sont de Danto.

[10] ↑ Voir à ce propos l'intéressant article de 1963 d'Allan Kaprow intitulé « L'impureté », in *L'Art et la vie confondus*, *op.cit.*, p. 57-74.

[11] ↑ « Notes sur le geste », *ibid.*

[12] ↑ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris : Vrin, 1990, livre I, 1, 1094 a 1, p. 31 (« Le bien et l'activité humaine. La hiérarchie des biens »), et VI, 4, 1140 a 7, p. 283 (*Étude de l'art*).

[13] ↑ *Ibid.*, VI, 4, 1140 a 18, p. 284.

[14] ↑ *Ibid.*, VI, 5, 1140 b 6, p. 286 (*Étude de la prudence*).

[15] ↑ *Ibid.*, VI, 4, 1140 a 12.

[16] ↑ « Notes sur le geste », *ibid.*

[17] ↑ Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings. With selection of scenarios by 9 Japanese of the Gutai group*, Jean-Jacques Lebel, Wolf Vostell, George Brecht, etc. New York : H.N. Abrams, 1966, p. 165. Je traduis et souligne. Toutes les citations tirées de cet ouvrage sont des traductions originales.

[18] ↑ Allan Kaprow, « L'héritage de Jackson Pollock », *L'Art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 36-37.

[19] ↑ *Ibid.*, p. 38.

[20] ↑ *Ibid.*, p. 38-39.

[21] ↑ Allan Kaprow, dans *Assemblage, Environments and Happenings*, *op. cit.*, p. 169.

[22] ↑ *Ibid.*, p. 162.

[23] ↑ *Ibid.*, p. 172.

[24] ↑ Lettre de Marcel Duchamp à Hans Richter du 10 novembre 1962, citée par Hans Richter, *Dada, art et anti-art*, Bruxelles : Éditions de la Connaissance, 1963, p. 196. Dans la version originale, on trouve « ready-made » écrit avec un trait d'union la première fois et sans la seconde fois ; Duchamp semble constamment osciller entre les deux options.

[25] ↑ Marcel Duchamp, in *Entretiens avec Pierre Cabanne*, *op. cit.*, p. 122-123. Je souligne.

[26] ↑ Allan Kaprow, « L'utilité d'un passé déterminé », in *Marcel Duchamp, L'Arc*, n° 59, *op. cit.*, p. 68. Je souligne.

- [27] † Voir 7 *Environments* d'Allan Kaprow, Fondazione Mudina, Milan, 1992 (autres auteurs : Pierre Restany, Achille Bonito Oliva, Jeff Kelley et Dieter Daniels). Le lieu et la date de cette première version ne sont pas précisés, il s'agit peut-être de l'*Hansa Gallery* ou de la *Smolin Gallery* ou plus probablement de la *Judson Gallery*, dont Kaprow a été le directeur en 1961.
- [28] † Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 233.
- [29] † Allan Kaprow, « La performance non théâtrale » (1976), dans *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 208.
- [30] † *Ibid.*, p. 210-211. Je souligne.
- [31] † Voir à ce propos « La véritable expérimentation » (1983), *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 238.
- [32] † Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris : Les Presses du Réel, 2001.
- [33] † Voir Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 211 : « La performance, au sens non théâtral dont je suis en train de parler, tourne de très près autour de la cinquième possibilité, mais néanmoins la discipline intellectuelle que cela implique et l'indifférence à la reconnaissance par le monde de l'art qui en résulte suggèrent que la personne engagée dans ce processus considérerait l'art moins comme une profession que comme une métaphore. »
- [34] † Allan Kaprow, « La véritable expérimentation » (1983), *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 238 sq.
- [35] † Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne : 1. La Présentation de soi*, Paris : Minuit, 1987, trad. de l'anglais par Alain Accardo, cop. 1973. 2. *Les Relations en public*, trad. de l'anglais par Alain Kihm, Paris : Minuit, 1990, cop. 1973 (*The Presentation of Self in Everyday Life*, New York : Doubleday Anchor, 1959 et Londres : Allen Lane, 1969. *Relations in Public : Microstudies of the Public Order*, New York : Basic Books, 1971 et Londres : Allen Lane, 1971. Republiés en 1990, Londres ; New York : Penguin Books). Voir aussi *Les Cadres de l'expérience*, trad. d'Isaac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph, Paris : Minuit, 1991 (*Frame Analysis : An Essay on the Organization of Experience*, New York : Harper and Row, 1974, Harmondsworth : Penguin, 1975 et Boston : Northeastern University Press, 1986). *Façons de parler*, trad. de l'anglais par Alain Kihm, Paris : Minuit, 1987 (*Forms of Talk*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1981 et Oxford : Oxford University Press, 1981).
- [36] † Allan Kaprow, « La participation dans la performance » (1977), *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 221. Je souligne.
- [37] † Allan Kaprow, « Performer la vie » (1979), *ibid.*, p. 231.
- [38] † Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, op. cit., p. 113. Les italiques sont de Kaprow.
- [39] † *Ibid.*, p. 211.
- [40] † *Ibid.*
- [41] † *Ibid.* (« Un art qui ne peut pas être de l'art » (1986), p. 286.)

- [42] † *Ibid.*, p. 261.
- [43] † *Ibid.* Je souligne.
- [44] † Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 261.
- [45] † *Ibid.*, p. 255.
- [46] † *Ibid.*, p. 261.
- [47] † *Ibid.*
- [48] † John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 306.
- [49] † *Ibid.*, p. 260.
- [50] † *Ibid.*, p. 393.
- [51] † Dewey, *Experience and Nature*, Londres : George Allen & Unwin, Ltd, Ruskin House, W.C.I., Usa, 1929 (8^e chapitre, intitulé « Existence, Ideas and Consciousness », p. 361).
- [52] † *Ibid.*, p. 377.
- [53] † *Ibid.*, p. 375.
- [54] † John Dewey, *Reconstruction en philosophie*, *Œuvres philosophiques I*, trad. de l'anglais (USA) par Patrick Di Mascio, préf. de Richard Rorty, Pau : Publ. de l'université de Pau ; Tours : Farrago ; Paris : Léo Scheer, 2003, p. 92.
- [55] † *Ibid.*, p. 150.
- [56] † *Ibid.*, p. 151.
- [57] † Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 40.
- [58] † *Ibid.*
- [59] † *Ibid.*, p. 107-108. Je souligne.
- [60] † *Ibid.*, p. 231.
- [61] † Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants par Robert Filliou*, Paris et Bruxelles : Archives Lebeer Hossmann, 1998, p. 23 (*Teaching and Learning as Performance Arts*, Cologne : Verlag Gebr. Koenig, 1970).
- [62] † Robert Filliou in *Happenings & Fluxus*, Charles Dreyfus (éd.), Paris : Galerie 1900-2000 – Galerie du Génie – Galerie de Poche, 1989, p. 21.
- [63] † Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants par Robert Filliou*, *op. cit.*, p. 79-80.
- [64] † *Ibid.*
- [65] † *Ben, pour ou contre. Une rétrospective*, Marseille : MAC, Galeries contemporaines des musées de Marseille, 1995, p. 77.
- [66] † Ben Vautier, *Tout Ben*, Paris : Chêne, 1975, p. 58.
- [67] † Le Magasin fait partie de la collection muséale du Centre Pompidou.
- [68] † *Ben, pour ou contre. Une rétrospective*, *op. cit.*, p. 88.
- [69] † Pour une liste exhaustive voir « Mes gestes 1958-1972 », *Ben, pour ou contre. Une*

rétrospective, op. cit., p. 79.

[70] † *Tout Ben, op. cit.*, p. 70. Les majuscules sont de Ben.

[71] † *Ibid.*, p. 47.

[72] † Entretien cité par Nicolas Bourriaud dans « Principes, méthodes et rapports de production dans l'œuvre d'un artiste niçois de la fin du vingtième siècle », *Ben, pour ou contre. Une rétrospective, op. cit.*, p. 156.

[73] † *Ben, pour ou contre...*, *op. cit.*, p. 42.

[74] † *Ibid.*

[75] † George Brecht, *Preview Review*, n^o 2, 1964, p. 49.

Chapitre 5. Au bord de la vie

La danse comme tâche

L'indiscernabilité de nature entre l'art et la vie ordinaire s'établit au-delà de toute tentative de mystification *et* de la vie *et* de l'art. La *praxis* propre à l'esthétique de la vie ordinaire – entendue comme espace an-artistique indépendant d'une quelconque reconnaissance institutionnelle, idéologique ou conceptuelle – suspend le sens conventionnel de l'art et ne vise donc aucunement à transformer la vie en œuvre d'art. La difficulté de cette mise en rapport non conflictuelle entre l'art et la vie tient au fait que l'on associe traditionnellement l'esthétique avec la *poïesis*. Telle est – nous l'avons vu – la leçon d'Aristote : soit les gestes de vie sortent d'eux-mêmes en créant quelque chose d'autre que soi (*poïesis*), soit ils se circonscrivent à eux-mêmes en ne produisant rien d'autre que soi (*praxis*). Conventionnellement, seuls les premiers gestes sont considérés comme artistiques. De là, l'hypothèse que j'ai avancée consiste à trouver une troisième possibilité selon laquelle le second type de gestes serait en mesure de produire, sinon une œuvre d'art, du moins une expérience qui puisse se dire esthétique, que ce soit uniquement de façon fragmentée, ennuyeuse ou indécidable. Ce type de gestes appartient indifféremment à l'art comme à la vie et n'instaure donc aucune différence ontologique entre ces deux domaines. Ainsi, parce qu'elle fournit des bases à l'indiscernabilité entre la vie et l'art, l'esthétique des gestes ordinaires n'est ni complètement ordinaire, ni

complètement artistique : elle correspond à l'espace de commun accord entre ces deux domaines d'expérience, à savoir l'esthétique. L'esthétique de la vie ordinaire, en prenant les gestes comme une matière plastique, s'apparente à une « esthétique de la *praxis* ». Une telle esthétique ne sépare pas le geste ordinaire de sa tâche habituelle, puisqu'elle rompt à la fois avec le processus *tautologique* propre à la vie ordinaire (où, pour reprendre notre exemple initial, mordre une pomme signifie mordre une pomme) et avec le processus *poiétique* de l'art (où mordre une pomme doit assumer une signification différente). Le processus esthétique propre à l'ordinaire réunit la tautologie de la vie et la poiétique de l'art : mordre une pomme sert ici tantôt à manger, tantôt à produire une expérience esthétique (que ce soit par l'accomplissement ou par l'observation du geste). Ainsi, l'esthétique de la *praxis* ordinaire ne se limite pas à dissocier l'*aisthêsis* de la *poïesis* – en présentant comme esthétiques des gestes ayant maintenu leur finalité pratique – mais, surtout, elle évite de faire l'erreur inverse, c'est-à-dire de circonscrire l'*aisthêsis* à la *praxis*. En démontant le conflit conventionnellement établi entre *poïesis* et *praxis*, l'esthétique de la *praxis* ordinaire permet de les considérer toutes deux, à égale mesure et à égal niveau, comme des procédures esthétiques. L'esthétique de la *praxis* ordinaire, telle qu'elle est entendue ici, ne choisit pas un autre camp d'effectuation pour l'*aisthêsis*, mais elle considère cette même *aisthêsis* comme le fondement commun à l'expérience poiético-artistique et à l'expérience tautologique de la vie. Il est donc possible de comprendre comme *aisthêsis* cette expérience subjective, affective et souvent somatique qui fournit ses bases au vécu ordinaire.

Mais, si les qualités des gestes ordinaires sont pleinement esthétiques, le travail de la mise en scène ne doit pas être négligé

pour autant. La difficulté surgit du fait que l'efficacité du travail de l'art ne se mesure pas à sa visibilité, le travail de la mise en scène pouvant être manifeste ou imperceptible et les qualités *esthétiques* de la vie ordinaire étant indépendantes de leur identification aux qualités *artistiques* des œuvres. Ainsi, le geste de mordre une pomme peut être esthétique indépendamment du fait qu'un soi-disant artiste en exploite les qualités, que ce soit par choix d'esthétique ordinaire ou suivant des procédures plus conventionnellement artistiques. Certes, rien n'empêche de transfigurer le banal, comme le veut Arthur Danto. Un chorégraphe peut ainsi décider d'inscrire la morsure d'une pomme dans la notation chorégraphique d'un ballet. Ses danseurs prendront chacun une pomme, qu'ils porteront avec légèreté à la bouche et qu'ils mordront – imaginons – sur l'accompagnement d'une musique de Vivaldi, en amplifiant les gestes des bras dans un tourbillon onirique et imaginaire. L'éclairage sera somptueux et le public enchanté par la virtuosité des performeurs et par l'innovation technique des décors. Ce type de choix scénique est conventionnellement artistique en ce qu'il conçoit le geste ordinaire comme un matériau à *transfigurer* afin de satisfaire les exigences spécifiquement représentationnelles de la scène. Cela n'est pas essentiellement très différent d'une démarche anti-artistique, comme celle de Ben par exemple, où la vie est comprise comme l'antagoniste par excellence de l'art tout en étant exploitée de façon polémique et transformée en œuvre.

Si l'on veut rester fidèle aux qualités esthétiques de la vie, il faudrait, dès lors, creuser les pistes de l'absolutisation de l'art (George Brecht) ou de la mise en équivalence de l'art et de la vie (Robert Filliou), et interroger la possibilité d'une oscillation dialectique continue entre l'existence ordinaire et la pratique

artistique. Car le caractère propre à la mise en scène de l'esthétique ordinaire est d'*imprésenter* et non pas de représenter, ce qui signifie avant tout que cette esthétique évite tantôt la polémique, tantôt la transfiguration. Une telle mise en scène dispose le geste comme si sa véritable fonction était celle qui lui correspond dans la vie ordinaire. Elle se présente donc comme une véritable *praxis*. En s'établissant par fidélité aux qualités ordinaires des gestes, la mise en scène diminue, voire efface, sa propre présence. De manière quelque peu paradoxale, sa ruse artistique consiste à ne pas apparaître comme mise en scène. Son artifice et sa magie se voient précisément en ce qu'elle ne semble ni tromper ni enchanter. En réalité – et en ceci réside sa force –, elle est doublement artistique : elle accomplit le travail de l'art et elle l'efface en même temps. Si elle apparaît comme art, ce n'est pas pour cesser d'être de la vie.

La force de ce rapport est manifeste dans l'usage des tâches, des règles, des contraintes, et plus généralement des partitions, tout particulièrement en danse, art du corps où l'œuvre et le geste paraissent indissociables. L'intérêt de poser la question de la tâche consiste à préserver la force de la *praxis*. Le paradoxe de l'imprésentation réside dans le fait que, en imposant une règle plus ou moins impérieuse, le geste du corps ne subit pas uniquement une limitation, mais se libère en même temps et trouve des modalités de fonctionnement qui puissent s'adapter à la règle en question. Plus spécifiquement, la règle peut aussi être *utile*, elle sert à achever un acte ou à obtenir un résultat (et non pas, bien entendu, un produit). Quand le geste se soumet à l'accomplissement d'une tâche (marcher, tirer un ballon, déplacer des objets, se déshabiller, etc.), il est à la fois libre (car l'agent l'accomplira comme il le veut) et contraignant (car la tâche doit être exécutée). Il conjugue *praxis* et *poïesis*. On comprend bien que, dans ce contexte, le terme *partition*

est bien différent de la *notation* chorégraphique, à savoir de la trace écrite d'une série de mouvements dont la forme a été déjà établie. Contrairement à la notation, la partition ne fait pas ici figure de moyen d'archivage : elle sert à inventer le geste, à l'inciter, avant même qu'il ne soit accompli. La partition est ici comprise comme une directive corporelle et non pas comme une documentation. La partition est un protocole d'action, une tâche.

Ce principe est central chez Anna Halprin, figure pionnière de la danse postmoderne ayant proposé les « *tasklike dances*^[1] » (« danses semblables à des tâches »), règles gestuelles qui incitent à repenser la danse à l'aide du quotidien, de la répétition et de la contrainte. Loin d'être synonyme de virtuosité et de créativité, le mouvement du corps est appréhendé dans son attitude normale, neutre. Et, pour cette raison, il peut s'accompagner de la modalité scénique de l'imprésentation. De manière inattendue, ce principe n'empêche aucunement l'attention et la surprise, mais, au contraire, il permet l'émergence de nouvelles possibilités tantôt sur le plan esthétique, tantôt sur celui des techniques du corps. Les *tasklike dances* se fondent sur la pratique de la partition (*score*), qui indique à la fois l'idée d'inscription et celles de comptage et de règle. Le verbe anglais *to score* signifie en effet noter au moyen graphique une activité durant son accomplissement. C'est ainsi que dans le cricket, par exemple, c'est le devoir d'une personne spécifique (le *scorer*) de noter les points de chaque équipe. Le *scoring*, entendu comme substantif, est quant à lui le résultat final de la notation graphique et il est indiqué au moyen d'un chiffrage représentant le nombre de buts obtenus au moyen, par exemple, d'un tableau. Finalement, le *score*, toujours en tant que substantif, intéresse de plus près notre problème, puisqu'il concerne la règle assignée à une tâche ou à un geste, la partition ou l'instruction à suivre afin de

l'accomplir. Tout en étant à la fois une instruction sportive et une règle ludique, le *score* est indissociable de l'activité gestuelle et collective qu'il incite : il ne peut se réduire ni à la simple performance sportive (puisque'il ne se soumet pas à un critère de jugement aussi formel que le comptage), ni au simple jeu (puisque'il restreint la liberté ludique par le biais de sa règle). La nature *praxique* de la partition tient finalement à ce qu'elle assigne des buts pratiques aux gestes. Anna Halprin l'explique :

Les partitions tiennent lieu de point de départ pour stimuler et *canaliser l'expression* du groupe dans la direction d'une intention générale sans pour autant en déterminer le résultat final. Elles aident à *structurer* la performance, mais elles sont surtout utilisées de manière extensive pendant l'atelier afin de donner la possibilité d'explorer chaque thème au travers du mouvement. Des additions et des altérations ont été apportées aux partitions pour répondre à de nouveaux groupes de participants, à différents environnements et circonstances ^[2].

À la fois souples et structurantes, les partitions ont une double nature : elles donnent des limites à l'expression gestuelle, sans pour autant nuire à sa liberté. Aucunement gratuites, futiles ou faciles, elles permettent d'organiser une activité sous un système de règles, certes contraignantes, mais jamais normatives. Elles sont des règles de jeu, faciles à comprendre et immédiatement utilisables par tout un chacun. Afin de diminuer la tendance régulatrice des partitions, Anna Halprin établit un « niveau d'ouverture » sur une échelle de 1 (ouvert) à 10 (fermé), cette ouverture concernant l'espace de manœuvre laissé par chacune des partitions. Dans *Circle the Earth*, performance collective initiée en 1987, Anna Halprin utilise par

exemple différentes partitions à différents niveaux : la partition n° 2 (*Je suis la Terre – S'élever et Tomber*) est par exemple très fermée (son niveau est réduit à 9) ; son intention est de « se faire naître au monde » en invitant les participants à « commencer en s'allongeant par terre en spirales et en d'autres formes et graduellement à s'élever de la terre pour faire face aux témoins et demander leur support ». La partition immédiatement suivante (*Le Vortex – Danse du Serpent*) est par contre ouverte (son niveau d'ouverture correspond à 2) ; son intention est de « créer une identité de groupe ». Elle instruit les participants de la manière suivante : « À partir d'une marche individuelle le groupe trouve une pulsation commune et développe une danse qui utilise éventuellement l'espace vertical afin de construire une image, par exemple une montagne ^[3]. » Le principe des partitions consiste donc à produire des danses à partir de simples tâches, les gestes ordinaires se libérant de certains comportements conventionnels, paradoxalement au travers de l'imposition d'une règle.

Le principe des partitions sert, chez Anna Halprin, tantôt de directive pendant le travail en atelier, tantôt de dispositif explicitement chorégraphique. L'espace de l'atelier et celui de la scène sont pour elle complètement interchangeables et équivalents. Il suffit de penser à sa célèbre pièce *Parades & Changes* (1965) qui a été récemment reprise sous plusieurs versions ^[4]. Dans la partie initiale, *Parades & Changes* met en scène des hommes et des femmes accomplissant des tâches simples telles que marcher, se déshabiller et se rhabiller. La musique, composée par Morton Subotnick (cocréateur de la pièce), est formée par des sons électroniques et insistants. Le contraste qui s'établit entre les vêtements strictement formels et identiques des performeurs

(complet noir et veste blanche) et la nudité de leurs corps, exposée une fois ces vêtements enlevés, est d'autant plus perturbant qu'aucune attitude sensuelle n'est exprimée. Les tâches corporelles sont exécutées de manière inexpressive, l'émergence de l'érotique ne venant pas supplanter l'absence d'émotions. Marchant de manière uniforme, les danseurs – environ une dizaine – font leur entrée sur scène dos au public. Lorsqu'ils se tournent pour faire face à la salle, c'est la franchise de leur regard qui perturbe le spectateur : en silence et de manière méthodique, ils enlèvent, un par un, leurs vêtements, chacun/e légèrement décalé/e par rapport à son voisin, suivant un rythme homogène mais autonome. Après s'être déshabillé/e, le danseur/la danseuse reste pour un instant nu/e, vulnérable face à la salle, et commence ensuite, de manière rituelle, à remettre un par un les vêtements précédemment posés par terre. C'est à la fois une impression de différence et d'identité, de fragmentation fluctuante et de multitude personnifiée qui se dégage de ces gestes conformes mais décalés. Les corps, masqués tels qu'ils étaient dans ces costumes identiques, révèlent ainsi leur sexe, leurs muscles, leurs imperfections, leurs couleurs.

Une fois rhabillé, chaque performeur, l'air décidé, se met de nouveau à marcher, suivant des directions différentes. Une chanson populaire des années soixante, intitulée *Downtown*, et faisant explicitement référence à l'espace urbain, accompagne leur marche et leurs divagations respectives. Le silence se fait à nouveau et les danseurs recommencent leur rituel de déshabillement, mais cette fois-ci leurs regards sont dirigés vers un autre performeur. Les couples ne sont pas mutuels et les danseurs orientent leurs regards vers des directions différentes ; chaque performeur regarde et est à son tour regardé, sans pour autant donner l'impression de savoir qui le regarde et de quel côté de la scène. Le même rituel se répète

selon des rythmes décalés, et suit la même marche décidée et pressée. Enfin, pour la troisième fois, les performeurs arrêtent de nouveau leur marche. Cette fois-ci, ils forment des couples, chacun face à l'autre, avec un partenaire du même sexe ou du sexe opposé, puis exécutent à nouveau le même rituel. Les couples formés « n'étaient pas prédéterminés^[5] » et témoignent ainsi de l'improvisation permise par la méthode des partitions. Les yeux dans les yeux, toujours sans expression aucune, ils performent cet étrange rituel en donnant une aura d'intimité et d'intensité à la durée du geste. Se retrouvant nus pour la troisième fois, les danseurs ne se rhabillent pas. Avec la même méticulosité, ils vont chercher de grands rouleaux de papier qui avaient été posés au bord de la scène pour effectuer différentes actions réunies sous le titre de *Paper Dance* : porter les papiers au milieu de la scène, les dérouler pour s'allonger, étendre les bras, atteindre un papier loin de son corps, tourner sur soi-même, rouler par terre, se mettre debout, déchirer le papier, tout cela suivant les instructions des partitions^[6]. Agissant comme un groupe, mais sans interaction aucune, les performeurs s'engagent totalement dans leur activité. Le son du papier devient une musique naturelle qui accompagne leurs gestes, jusqu'au moment où les danseurs lancent en l'air les morceaux de papier dans une fluidité corporelle presque sculpturale, qui n'est pas sans échos avec *Meat Joy* de Carolee Schneemann, performance créée l'année précédente.

Mais, contrairement à *Meat Joy*, la pièce d'Anna Halprin reçut de violentes critiques. Lorsqu'elle fut présentée à New York en 1967, *Parades & Changes* provoqua des réactions furieuses et Anna Halprin échappa de peu à l'arrestation. La pièce a été censurée aux États-Unis pendant vingt ans^[7]. À certaines occasions, le rituel du déshabillage et du rhabillage n'a pas pu être effectué. En

Pologne, en 1965, la partition fut renversée, les danseurs étant obligés de mettre d'abord les vêtements au lieu de les enlever^[8]. Si la question de la pudeur permet d'expliquer en partie les raisons de cette censure (on rappelle que *Meat Joy* n'utilisait pas la nudité totale), elle sert aussi à masquer la complexité des enjeux politiques de la pièce, notamment son pouvoir critique vis-à-vis du capitalisme et du militarisme. Pièce accomplie alors que la guerre du Vietnam était en pleine accélération, *Parades & Changes* n'est pas une simple chorégraphie sur l'asservissement de nos corps à une idéologie du travail toujours plus exigeante, elle n'est pas simplement une critique artistique de la domination masculine et de l'incapacité à exprimer la sexualité, elle est aussi et surtout une révolte face à la « banalisation du mal », pour le dire avec Hannah Arendt, face à la législation de la guerre^[9]. La marche militaire accomplie en costume de travail dénonce à la fois l'idéologie capitaliste et la pratique belliqueuse du gouvernement. Les gestes des « parades » et des « changements » extraits de leur contexte quotidien perdent leur valeur d'usage, mais ils ne deviennent pas non plus des instantanéités purement expressives. La censure opère donc davantage sur l'engagement politique que sur des facteurs liés à l'émancipation sexuelle.

Le crime de *Parades & Changes* consiste à critiquer l'autonomie de l'art en montrant sa visée à la fois politique *et* esthétique. Les gestes accomplis par les danseurs dans *Parades & Changes* appartiennent précisément à l'expérience limitrophe entre l'art et la vie. Marcher de manière militaire n'est pas un événement impersonnel – car le propre de chaque dé-marche est essentiel à la marche en soi –, ni une expérience biographique – car nous avons *appris* à marcher et dans notre attitude se trouve la marque du social. La danse comme tâche devient ainsi une *praxis* de vie, à savoir un engagement dans

le réel sous tous les aspects qu'il comporte. Cela signifie aussi prendre le risque d'abandonner le cercle fermé de l'art, et plus spécifiquement de la danse. Ce point est explicite dans un échange entre Yvonne Rainer et Anna Halprin à ce sujet :

YR : – As-tu encore besoin de relier ce que tu fais maintenant à la danse ?

AH : – Non, je ne définis plus ce que je fais comme de la danse.

YR : – Est-ce que tu as un autre nom pour désigner ce que tu fais ?

AH : – Non. C'est autant de la danse qu'autre chose – si on considère que la danse est une manifestation rythmique de l'individu en réponse à ce qui l'entoure. Telle est l'essence de la danse. Si le public accepte cette définition, je dirais qu'en effet, c'est de la danse ^[10].

L'immersion dans le réel propre à la démarche d'Anna Halprin se traduit par l'introduction de la danse au milieu de la nature. Sa recherche trouve en effet son origine dans la construction d'un plateau en plein air que son mari, l'architecte Lawrence Halprin, a édifié, avec la collaboration d'Arch Lauterer, en dessous de leur maison située à Kentfield, sur les pentes du mont Tamalpais. Le plateau « ôta les restrictions usuelles et ajouta des éléments de la nature et du hasard et, avec eux, une perte de contrôle et de prévisibilité ^[11] ». Cet espace avait ainsi l'avantage d'offrir un studio de danse en plein air et, donc, de dépasser les barrières physiques des lieux conventionnels de l'art. « Le plateau est plein d'arbres, de rochers, de surfaces et de textures irrégulières. Ici nous devons accommoder nos mouvements à l'espace lui-même. Telle était l'origine des mouvements-tâches ^[12] ». » C'est ainsi qu'Anna Halprin

utilise la nature comme source esthétique des gestes dansés, sans pour autant mythifier le geste naturel : le corps doit s'accommoder au réel, se soumettre aux règles de l'espace donné. Par le fait de fournir à la spontanéité des gestes un cadre formel bien précis, elle se détache des différentes théories usuellement employées pour relier l'expérience artistique au monde naturel : tâches et partitions systématisent ainsi l'élan naturel du corps.

Par l'introduction de la partition et du hasard de l'improvisation, la chorégraphe développe un principe qui est aussi à l'œuvre chez Merce Cunningham, dont elle fait la connaissance vers la fin des années quarante par le biais de John Cage. Leur longue amitié fut aussi ponctuée de nombreuses visites que le compositeur d'avant-garde et le chorégraphe/danseur lui rendirent à Kentfield où ils donnèrent des performances informelles sur son plateau ^[13]. Ce qui la lie à Cunningham est, comme l'explique Sally Banes, « le souci de faire écho dans le domaine artistique au caractère arbitraire de la vie moderne en recourant à la juxtaposition radicale d'activités hétérogènes, brisant ainsi la logique narrative ^[14] ». Mais là où, pour Cunningham, le processus aléatoire aboutit à une utilisation aseptisée du corps – comme l'a démontré son intérêt récent pour les programmes informatiques ^[15] –, pour Anna Halprin, les partitions cherchent à mettre en valeur cette gestuelle qui, sinon, resterait cachée sous le voile des comportements uniformes, fruits inconscients de la structure sociale. Alors que la danse de Cunningham se veut avant tout *esthétique*, les « danses semblables à des tâches » se veulent *thérapeutiques* : elles ont comme but ultime de guérir le corps de ses attitudes artificielles et nocives. Mais une telle guérison ne préconise aucunement le culte de la perfection du corps. Si les danseurs de Cunningham, enrobés dans leurs tenues aux couleurs métalliques, ne ressemblent plus à des personnes mais

à des modèles parfaits d'athlétisme et de vigueur physique, ceux d'Anna Halprin restent inéluctablement des personnes, avec leur caractère, leur vécu, leurs traumatismes. Les spectacles de cette dernière ne semblent suivre qu'une seule visée : « [obtenir] deux heures sur une scène, une situation ordinaire faisant coïncider le comédien et la personne^[16] ». De ce fait, la vie est pleinement indiscernable de l'art, le geste pratique de sa valeur artistique, le réel de la fiction.

Le principe des « danses semblables à des tâches » ouvre alors la possibilité de repenser la représentation scénique au-delà de la fiction, de la narrativité et de la personnification. Mais, prenons-y garde, il ne suffit pas que les danseurs demeurent des personnes pour que la représentation spectaculaire soit abolie. Il faut encore qu'ils ne construisent pas des personnages à partir de leur propre personnalité. Plus spécifiquement, ce qui fait l'épaisseur de cette mise en scène est la connivence entre personnage et personne, voire la disparition du premier en faveur de la seconde^[17]. La *praxis* chorégraphique ne se veut aucunement représentationnelle mais profondément insérée dans les éléments de la vie. Il s'agit là de ce qu'Anna Halprin nomme le *Processus Vie/Art (Life/ Art Process)*. En partant d'une lecture esthétique-énergétique du corps, cette procédure se fonde « sur le principe selon lequel lorsque l'expérience de vie s'approfondit, l'expression personnelle de l'art s'élargit, et lorsque l'expression artistique s'élargit, les expériences de vie s'approfondissent^[18] ». L'immersion dans la réalité évacue toute nécessité d'abstraction.

Un exemple explicite et paradigmatique de cette approche radicalement opposée aux procédures de représentation théâtrale est *Apartment 6* (1965), pièce fondée sur la notion d'*intérieurité*, à la fois des individus qui la performent et du lieu dans lequel ils

agissent : un appartement. Faire évoluer une performance théâtrale dans un site domestique était pour Anna Halprin prétexte à exposer les comportements inconscients des performeurs. Largement improvisée, cette pièce est jouée par trois personnes : l'acteur John Graham, le danseur A. A. Leath et Anna Halprin elle-même. Aucune procédure narrative, aucune personnification, aucun sens préconçu n'étaient planifiés. Ayant collaboré ensemble pendant près de quatorze ans, les performeurs n'avaient qu'à s'exposer eux-mêmes, en donnant forme à des situations réelles, nées de la confiance réciproque qui les unissaient. Faire la cuisine, prendre un petit déjeuner, lire le journal, écouter la radio et parler étaient les tâches principales de la pièce ; chacun des agents sur scène suivait une structure formelle qui lui était donnée pour l'accomplissement de l'une de ces tâches. Le sens de la pièce ne pouvait surgir que des interférences produites par chaque structure formelle ; la diversité des intentions individuelles, la « friction » entre différentes volontés produisaient ainsi une situation intersubjective se voulant foncièrement réelle. « J'étais moi-même – déclare Anna Halprin –, John était lui-même. J'en étais arrivée à comprendre certains aspects de notre relation ^[19]. »

Or, tout en étant *réelle*, cette procédure n'est aucunement *réaliste*. Dans une réponse à Yvonne Rainer, Anna Halprin affirme refuser toute connexion entre le *Processus Vie/Art* et la méthode de Stanislavski :

J'ai essayé de lire Stanislavski, mais je ne comprends pas. Cela ne me dit rien. [...] Dans ce que je décris on ne fait absolument pas semblant. Personne ne joue de rôle. Nous sommes simplement nous-mêmes ^[20].

Le réalisme théâtral de Stanislavski, entendu comme processus psychophysiologique visant à « rentrer dans la peau » d'un personnage, ne peut qu'être hétérogène à la méthode d'Anna Halprin, selon laquelle le performeur est déjà dans la peau de son personnage... vu qu'il correspond à sa personne. Cette méthode est une *praxis* au sens plein du terme.

Travailler sur des problèmes de la vie réelle peut être facteur de transformation. On s'attelle à un problème parce qu'il n'est pas résolu, et grâce à la danse, on espère découvrir de nouvelles possibilités. Ça ne dépend pas de qui danse et il ne s'agit pas d'interpréter un thème, c'est bien réel. Et en le faisant, on se situe déjà ailleurs par rapport au problème et ailleurs dans la vie. La danse modifie le danseur ^[21].

Cette idée de transfiguration est bien différente de celle de la *transfiguration du banal* d'Arthur Danto, selon laquelle le changement se fait au niveau de l'interprétation subjective. Ici, le *changement est interne et incorporé*, aucun jugement appréciatif ou dépréciatif ne peut être émis à l'égard de ce changement, seul l'agent en reste propriétaire au moyen de son expérience. La différence esthétique entre l'art et la vie se fait chez Anna Halprin au niveau du vécu et dépasse toutes les distinctions classiques. Si la *praxis* ordinaire n'est plus une production (*poïétique*), cela ne signifie aucunement que *rien* ne se produise ; il s'agit plutôt de mettre en place une appréhension différente de l'expérience réelle, de cette même expérience ordinaire que nous vivons déjà avec toutes les facettes complexes qui la constituent (interaction avec autrui, influences culturelles, traumatismes personnels, séquelles de maladie, habitudes inconscientes, etc.). Le lien d'indiscernabilité

entre l'art et la vie se consolide : non seulement *l'art influence la vie*, mais encore *la vie influence l'art*. En exploitant le principe de la thérapie bio-énergétique de Wilhelm Reich et d'Alexander Lowen, Anna Halprin fait fonctionner la danse comme une sorte de processus de purgation, capable de faire sortir les traumatismes, les émotions et les mémoires gisant dans la musculature du corps. Les « danses semblables à des tâches » ne se limitent donc pas simplement à ex-primer (et donc à faire ressortir) les émotions réprimées, elles cherchent en outre à les changer en modifiant leur structure, ce qui doit pouvoir conduire à modifier les émotions pouvant survenir dans l'avenir.

Cette approche thérapeutique n'est pas sans rappeler les méthodes de la *psychanalyse*, laquelle est aussi, avant tout, une *praxis* puisqu'elle vise également à obtenir chez celui qui rentre dans l'expérience qu'elle constitue des changements réels. Les techniques qu'Anna Halprin nomme « écoute active » (*active listening*) et « témoignage » permettent de révéler des affinités profondes entre le *Processus Vie/Art* et la méthode psychanalytique. La première technique (écoute active) est dérivée de la thérapie de Carl Rogers, ensuite développée par Thomas Gordon. Cette attitude non critique, qui valide l'expérience de l'individu, est fondamentale pour la pratique d'Anna Halprin, bien que l'absence d'interprétation préconisée par Anna Halprin s'éloigne du travail psychanalytique dans la mesure où ce dernier nécessite toujours une interprétation solide, quoique non transmise au patient. La seconde technique (le témoignage) se base sur la différenciation fondamentale, établie par Anna Halprin, entre « témoins » et « spectateurs ». Les témoins « sont des participants du rituel avec une fonction spécifique et des responsabilités ; ils ne sont là ni pour juger ni pour se divertir mais pour témoigner et épauler ^[22] ». La performance n'est pas faite pour

les témoins, mais exclusivement pour les performeurs eux-mêmes, qui ressentent la *nécessité* de montrer leur travail ^[23]. Parce qu'elle privilégie la distanciation au lieu de l'approche directe, une telle technique montre des affinités avec la procédure de recrutement de l'analyste, procédure que Lacan nomme « la passe ». Dans la mesure où tout analyste a d'abord été un analysant, la méthode psychanalytique se fonde, elle aussi, sur l'expérience vécue. À la fin de l'analyse, le candidat doit communiquer son expérience à un analyste certifié, lequel devra ensuite relater ce récit face à un jury ; c'est pour cette raison qu'il est nommé « passeur ». Parce qu'il ne fait que « passer », le passeur va remettre le jugement au jury sans transmettre d'éléments critiques.

Anna Halprin revendique explicitement une certaine affinité avec les pratiques psychologiques, mais elle pousse son intention bien au-delà de la cure psychanalytique en ce qu'elle vise un rétablissement à la fois psychologique et physique. Si la psychanalyse, tout en ayant la prétention de guérir, ne vise ni le corps ni, encore moins, l'esprit, mais uniquement l'inconscient, pour la chorégraphe américaine, ce n'est que par la fusion entre les blocages du corps et les croyances psychologiques qu'une véritable thérapie peut être entreprise. De plus, quoique voisine d'un travail psychanalytique, l'approche thérapeutique d'Anna Halprin vise à soigner des pathologies manifestement physiques et très souvent au diagnostic particulièrement grave, comme le cancer et le sida. Ainsi, inspirée de sa propre lutte contre le cancer qui l'affecta en 1972, elle considère la danse comme une pratique nécessaire face au péril de la mort. Depuis sa propre guérison, elle débute une nouvelle phase de recherches en prenant une décision à laquelle elle ne déroge pas : « Si jusqu'alors j'ai dédié ma vie à mon art, désormais je dédie mon art à la vie ^[24] ».

Sur ce point, on comprend que l'esthétique de la vie ordinaire ne puisse faire l'économie de ce qui se présente comme obstacle à l'existence. Comme John Dewey l'avait bien remarqué, ce qui est problématique dans l'existence fournit souvent une ressource inéluctable de survivance et de création. La vie comme puissance énergique ne peut se repérer que par son alliance avec tout ce qu'on croit être, à tort, ses « opposés » : la mort, la maladie, la souffrance, la monstruosité, tout ce qui en représente le revers négatif. C'est dans la symbiose conflictuelle entre mouvements contradictoires que l'expérience peut faire sens et se soumettre à sa propre guérison, en mettant en place une nouvelle compréhension de l'approche thérapeutique. Cependant – et voici la limite de la démarche d'Anna Halprin –, cette vision holiste du travail corporel peut dépasser le cadre thérapeutique pour déboucher sur une approche rituelle, voire religieuse, de l'expérience. Bien que la pratique gestuelle ne cherche pas, en tant que telle, une situation de foi, elle peut rapidement se soumettre à des interprétations dogmatiques. Le rite surpasserait ainsi son statut de simple *praxis* pour devenir une véritable doctrine. Croyance, ritualisation des gestes, rassemblement des énergies, sens de l'honneur et de la prière, rites chamaniques viennent ainsi intégrer l'approche holistique du *Processus Vie/Art* et définir de ce fait la danse elle-même.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant qu'Anna Halprin puisse identifier ses performances à des « rites », voire à des « prières », comme c'est le cas pour le projet intitulé *Les Performances de la Montagne* (*The Mountain Performances*, 1981^[251]), qui culmine avec *In the Mountain* (*Dans la Montagne*) et *On the Mountain* (*Sur la Montagne*), un événement de deux jours qui répondait à l'exigence, de la part des participants, de se réapproprier des montagnes

fermées au public car elles avaient été le théâtre de plusieurs meurtres. La performance comprenait, parmi d'autres rituels, l'incorporation gestuelle de la violence et la mise en scène fictionnelle des actes que l'assassin en série était présumé avoir accomplis. Des amis et des parents des victimes furent appelés comme témoins et la performance fut dirigée vers l'esprit de la montagne. Des offrandes, de la poésie, de la musique et la plantation d'un arbre firent partie de l'événement qui s'acheva sur une cérémonie au coucher du soleil. Deux jours après, la police fut alertée par un appel téléphonique anonyme et, trois semaines plus tard, l'assassin, qui avait été actif pendant deux ans, fut arrêté. Anna Halprin déclare à ce propos : « En un sens nous avons accompli une prière et il y a eu une réponse à notre *prière* ^[26]. » On voit bien qu'ici le rite devient synonyme d'exorcisme et vise à donner une puissance extraordinaire à la force corporelle des gestes. En tant qu'empreinte profondément tribale, cette pratique peut renvoyer au domaine de la magie et de la croyance, ce qui reste hautement problématique. À supposer qu'on puisse faire coïncider les *tasklike dance* avec des formalisations gestuelles foncièrement répétitives et ritualisées, il faut encore une croyance religieuse pour pouvoir les rapprocher de l'exorcisme.

Néanmoins, la portée thérapeutique des « danses semblables à des tâches » reste intacte et ouvre la chorégraphie à des méthodes de travail qui, tout en demeurant scéniques, ont un impact sur le réel. La tâche demande que le performeur ait vécu à la première personne les émotions qu'il travaille corporellement à l'aide de la danse, et pas simplement qu'il les incarne comme le ferait un acteur. Foncièrement immanentes à la personne qui les accomplit, dépourvues d'un pouvoir créateur, les « danses semblables à des tâches » ne semblent *rien* signifier ni rien produire : leur unique

ouvrage est le façonnement de l'agent lui-même ; leur nature expressive ne sert pas à provoquer une image, mais à faire passer l'émotion par la forme du corps. Le *Processus Vie/Art* vise à retrouver cette forme immédiate et simple du geste en deçà de sa production – ce qu'Aristote, nous l'avons vu, nomme « action » (*praxis*), geste corporel distinct de la « production » (*poïesis*). Le *Processus Vie/Art* est une véritable *praxis* car il n'a d'autre but que lui-même : l'incarnation gestuelle de l'indiscernabilité entre l'art et la vie se suffit à elle-même pour que le geste ait du sens. Il suspend ainsi le statut conventionnel de l'art, en ce qu'il donne à l'art la vie comme but ; il suspend aussi le statut conventionnel de la vie, en ce qu'il éveille nos énergies les plus profondes, normalement inactives dans la vie courante. Le *Processus Vie/Art*, compris selon sa valeur thérapeutique et rituelle, est donc une véritable *praxis* : son but est immanent.

Si cette immanence gestuelle vise à déstabiliser le principe de l'autonomie de l'art, cela ne signifie pas non plus que l'art soit lui-même discrédité. En commentant son travail, Anna Halprin l'exprime clairement : « Ce que je fais ne relève ni de la religion, ni de la politique, ni de la thérapie, ni de l'anthropologie, ni de la sociologie, et pourtant c'est tout ça à la fois. J'en suis venue à croire que, étant une artiste et me plaçant dans cette perspective, ce que je fais est de l'art ^[27] . » L'expérience de la *praxis* vise donc à redéfinir l'art dans les limites de la vie. En cela, les « danses semblables à des tâches » se rapprochent du *happening* et de cette idée chère à Kaprow de performance non théâtrale. Dans un texte de 1983, intitulé « La véritable expérimentation », Kaprow résume avec plus de « recul et plus d'expérience ^[28] » les caractéristiques des *happenings* des années soixante en les associant précisément à la thérapie :

L'art semblable à la vie – ne se contentait pas d'étiqueter la vie comme de l'« art ». Il était en continuité avec cette vie, l'infléchissant, l'explorant, la testant, et même la mettant à l'épreuve, mais toujours d'une manière bienveillante. [...] Le but de l'art [semblable à la vie] était *thérapeutique* : réintégrer la réalité morcelée que nous prenions comme une donnée. Pas seulement d'une manière intellectuelle, mais directement, comme une expérience – en ce moment, dans cette maison, devant cet évier de cuisine ^[29] ...

Dans la mesure où la répétition des gestes de vie peut devenir aliénante, l'art intervient comme antidote, comme médicament, pour comprendre, à la fois corporellement et intellectuellement, les enjeux sous-jacents à la vie ordinaire. L'art peut ainsi se définir comme un mode direct apte à guérir la vie. La méthode des *tasklike dances* est similaire à celle du *lifelike art* d'Allan Kaprow, toutes deux étant des procédures an-artistiques visant une *ressemblance (like)* interne et corporelle entre l'art et la vie. Le principe des « danses semblables à des tâches » concorde avec celui de l'« art semblable à la vie » car il met en relation des gestes ordinaires – informes, répétitifs et inintéressants – et ouvre la possibilité de considérer l'habitude, la répétition et le hasard comme des procédures esthétiques à part entière. À l'instar de Kaprow, l'art et la vie, loin d'être séparés, se nourrissent d'un échange continu où les pratiques artistiques, et leur savoir-faire spécifique, sont indissociables de l'expérience personnelle. L'approche du mouvement que propose Anna Halprin permet aux danseurs d'« accéder à l'histoire de leur vie » et, inversement, de faire de l'histoire de leur vie « le domaine pour créer de l'art ^[30] ».

Marquant sa différence avec l'idée de l'an-art, telle que Kaprow la propose à la suite de Duchamp, le *Processus Vie/Art* d'Anna Halprin est davantage conduit par les qualités ordinaires de la vie, qualités qui lui sont spécifiques au-delà de son rapport avec l'art. L'an-art se rapproche inévitablement du non-art, et cela dans la mesure où il ne se conçoit que par sa démarcation à l'égard du monde de l'art : l'« abandon de l'art » et le « changement de profession » définissent l'an-art comme une « existence fugitive ». *A contrario*, dans le *Processus Vie/Art*, parce qu'elle dépend des multiples expériences qui la composent, la vie ordinaire ne peut posséder ni *un* sens, ni *une* forme. Voilà que, comparée à l'approche de Kaprow, la recherche gestuelle d'Anna Halprin semble moins orientée vers le monde de l'art. Si Kaprow s'intéresse à ce qu'il appelle la « vie », ou la vie entre guillemets ^[31], c'est-à-dire l'expérience de vie chargée d'un pouvoir métaphorique, Anna Halprin s'intéresse plutôt à la vie en tant que telle. Si pour Kaprow l'espace d'indiscernabilité entre l'art et la vie prend pour départ la différence (et tout particulièrement la tendance propre à l'art à séparer l'expérience esthétique de l'expérience ordinaire), pour Anna Halprin, c'est leur affinité qui joue ce rôle. Si Kaprow érige son travail *contre* le monde de l'art, Anna Halprin le fait *en deçà* de celui-ci.

Multiplicité et disparition des mouvements du corps, travail en collectivité et résistance à la documentation sont des aspects esthétiques qui, tout en étant communs aux *happenings* et à la danse postmoderne, sont radicalisés dans cette dernière. La raison principale de cette diversité tient précisément dans une compréhension différente de l'objet de notre étude, c'est-à-dire du rapport entre gestes ordinaires et gestes artistiques. Si, dans la pratique des *happenings*, les gestes de vie sont choisis parce qu'ils ne font pas partie du monde de l'art, dans la pratique d'Anna

Halprin, ils sont choisis en raison d'une nature esthétique qu'ils possèdent déjà. Toutefois, les gestes ordinaires qui inspirent la seconde pratique corporelle ne peuvent jamais être accusés de banalité. Au contraire, pour la danseuse américaine, « vie ordinaire » rime avec particularité des expériences, pensée émotionnelle et fusion avec le monde environnant. Cela est visible dans le désir de rétablir l'harmonie perdue avec les rythmes naturels du corps, tout en n'oubliant pas leurs aspects contraignants. C'est sur cette dialectique entre règle et spontanéité que la danse postmoderne va se bâtir.

Désamorcer, diminuer, transiter

La *praxis* de vie comme règle de performance, telle qu'elle est mise en place par Anna Halprin, possède un héritage fécond dans la génération successive des chorégraphes américains et initie un mouvement conventionnellement assimilé aux tendances postmodernes en art. Au niveau de la danse, et à la différence d'Anna Halprin, le trait caractéristique de ce type de travail consiste à freiner les rythmes naturels du corps par la mise en place d'une modalité scénique inexpressive. Ce régime n'est pas sans échos avec la pratique de l'imprésentation et s'avère essentiel pour l'efficacité de l'indiscernabilité au niveau des gestes. À l'origine de la danse postmoderne, on situe historiquement les expérimentations de la *Judson Dance Church* ^[32], laboratoire qui, à partir de 1963, réunit différents chorégraphes issus des ateliers de Merce Cunningham, Martha Graham, Anna Halprin, Douglas Dunn et James Waring. En ligne directe avec les recherches du *Living Theater*, la *Judson Dance* comprend des figures venant de la danse, comme Trisha Brown,

Lucinda Childs, David Gordon, Alex Hay, Deborah Hay, Yvonne Rainer et Steve Paxton, mais aussi des artistes venant de la sculpture ou de la peinture comme Robert Morris et Robert Rauschenberg. Dans cette recherche chorégraphique, ce n'est pas tant l'aspect performatif et athlétique du geste qui est important que son aspect retenu, maladroit et peut-être aussi « raté ». L'apprentissage, l'erreur, l'improvisation, le travail en collectivité, l'effort, la fatigue, les joies et les peines de l'entraînement sont en eux-mêmes considérés par la *Judson Dance* comme des éléments suffisants pour produire un spectacle ou, mieux, pour être simplement exposés aux yeux d'un public.

Les chorégraphes de la *Judson Dance* sont lassés d'assimiler la danse à sa représentation, selon le diktat de beauté formelle et de virtuosité du mouvement qui l'accompagne. Ils choisissent donc le parti d'une « *pedestrian dynamic* ^[33] », idée qu'on peut traduire littéralement en français par « dynamique piétonne » (car effectivement la pratique de la marche y est centrale), mais aussi par « dynamique ordinaire ou banale » (compte tenu du double sens du terme anglais *pedestrian*). Une autre expression utilisée est celle de « *found movements* » (mouvements trouvés ^[34]) que l'on peut associer explicitement aux *ready-mades* de Duchamp. Les gestes de la *Judson Dance* revendiquent un statut ordinaire. Alors que, comme le dit à juste titre Rosalee Goldberg, « il était difficile pour certains de distinguer si les travaux effectués dans le cadre du *Judson Dance Theater* étaient des *happenings* ou des danses ^[35] », il s'agit pour la danse postmoderne de prendre le pari de l'indiscernabilité à l'intérieur d'une modalité scénique. La *Judson Dance* traite la question de l'*imprésentation* de manière plus radicale que les *happenings* pour une raison aussi simple que capitale : si les *happenings* se focalisent sur des performances non

théâtrales à l'*extérieur* de l'espace scénique, la *Judson Dance* le fait à l'*intérieur* de cet espace, que celui-ci soit un théâtre classique, un hangar, un gymnase ou une église désaffectée. Alors que la danse est normalement associée au spectacle et à la chorégraphie en tant que pièce finie, la *Judson Dance* porte sur scène le travail de répétition et d'entraînement qui précède la représentation du spectacle, mais sans lequel le spectacle n'existerait pas.

La tentative est semblable à celle de Degas dans la série *Classes de danse* : représenter l'exercice du corps, porter sur scène ce qui est conventionnellement censé rester dans les coulisses. Les danseurs sont sur scène comme s'ils étaient en salle de répétition, ils n'exposent pas leurs corps au regard inquisiteur du public, mais utilisent la présence des spectateurs comme une caisse de résonance leur permettant de continuer l'exercice. Explicitons cela à l'aide d'un exemple. Dans *Transit* de 1962, Steve Paxton met en parallèle trois types de mouvement : la *danse classique* (faite de virtuosité et de fausse naturalité), la *course au ralenti* (c'est-à-dire la séquence de mouvements accomplie selon un faible apport de vitesse) et la *danse marquée* (la séquence de mouvements accomplie selon un faible apport d'énergie). Pour cette dernière typologie, on utilise en anglais le verbe « *to mark* » pour définir le moment dans l'apprentissage d'une chorégraphie où les danseurs mémorisent la séquence des pas, souvent sans musique et n'utilisant qu'un faible degré d'effort physique. Les danseurs se concentrent sur le mouvement de leur corps, parfois ils comptent le nombre de pas, leur regard est absent et la tête relâchée dans une posture normale, les membres du corps sont souples et les mouvements ne sont aucunement saccadés, mais ils s'entrelacent selon une fluidité musculaire confortable. Yvonne Rainer avait souligné l'intérêt de Paxton pour le geste marqué en termes de distribution d'énergie

musculaire : « marquer, c'est ce que fait le danseur en répétition quand il ne veut pas mettre la quantité nécessaire à l'exécution d'un mouvement donné. Cela a un air très particulier et tend à effacer les frontières entre des mouvements consécutifs ^[36] ». Bien qu'il ne reste aucun enregistrement vidéo de cette pièce, il est possible de reconstruire son déroulement par quelques commentaires écrits et par sa partition ^[37] .

Dans *Transit*, l'égalité de valeur entre mouvements supposés hétérogènes apparaît immédiatement. La mise en scène de l'attitude ordinaire de la danse indique que le geste marqué n'est pas moins intéressant que le geste dansé, il possède une entité esthétique tout en gardant son apparence ordinaire. La course au ralenti manifeste explicitement la mise en équivalence entre la danse et la non-danse, en rappelant ainsi le « principe d'équivalence » cher à Filliou. Courir au ralenti est-il chose moindre que courir véritablement ? La course au ralenti rend-elle plus ou moins visible le mouvement du corps ? Si, dans la course « normale », il est possible d'identifier un *but*, une logique explicable au mouvement, dans la course « au ralenti » il n'en va pas de même. Et pourtant, c'est précisément la difficulté à assigner une finalité pratique qui confère un intérêt esthétique au geste ralenti. Cette pièce établit une égalité de valeur entre le mouvement extra-ordinaire du ballet (supposé supérieur) et le mouvement ordinaire du travail préparatoire (supposé inférieur). « Pour ses détracteurs, Sally Banes l'explique, le travail de Steve Paxton est ennuyeux ou didactique, il manque de structure esthétique ou il ressemble trop à la vie quotidienne ^[38] . » *Transit* obéit au désir de montrer le geste comme si on pouvait le disséquer ^[39] , comme si un geste pouvait être comparé à un autre et comme si une modalité corporelle pouvait « transiter » entre différents types de gestes. Ce n'est pas le geste lui-même qui se veut

ordinaire mais plus globalement l'*attitude*, laquelle se montre insouciant et quelque peu flegmatique. Cette pièce exploite la qualité esthétique de la *minorité* non seulement parce qu'elle érige des gestes supposés inférieurs au rang de la visibilité, mais aussi parce qu'elle utilise une modalité scénique adaptée : tantôt par la *juxtaposition* de gestes différents – on passe comme si de rien n'était d'un geste à un autre –, tantôt par l'*attitude* – le danseur minimise ses expressions et danse comme s'il n'en était aucunement affecté. Ce traitement scénique vise en un sens à diminuer l'influence du contexte et à renverser le cadrage théâtral classique : parce qu'on s'attend à quelque chose de différent, l'apparition de l'ordinaire est encore plus évidente. C'est en désamorçant l'appareillage expressif du corps que la neutralité gestuelle suffit à structurer un spectacle.

La force du passage de la vie à la scène est aussi démontrée par toute la pratique ultérieure de Paxton : le *Contact Improvisation* ^[40], technique corporelle qui traite le mouvement d'un point de vue anatomique où, pourtant, naissent des interactions consistantes entre les sujets humains. Forme de travail en duo, le *Contact Improvisation*, traduit aussi par « danse-contact », se fonde sur deux facteurs primordiaux : le toucher et l'équilibre ^[41]. Par cette pratique, Paxton « s'attache à décortiquer les paramètres de la forme élémentaire du duo : que se passe-t-il lorsque les partenaires donnent leur poids, se soulèvent, se portent, s'affrontent, s'abandonnent au sol et à la gravité, tout en rompant avec des comportements masculins typiques tels que l'agression ou la crainte de verser dans la tendresse ? ^[42] ». Une seule règle est instituée : le contact ne se fait pas par les mains, car le mouvement ne doit pas se rattacher à une quelconque volonté ou intention de l'agent. Le mouvement surgit donc d'une écoute particulière de corps à corps. Véronique Fabbri clarifie les qualités de cette écoute somatique :

Il faut pouvoir percevoir avec la rapidité du corps lui-même lorsqu'il est livré à ses propres réflexes ; l'attention est dégagée de la mémoire aussi bien que de l'intention. Elle peut être liée à une forme de distraction au sens où elle n'est pas concentrée sur une seule partie du corps ou un geste, mais réceptive aux différentes parties ou « zones » du corps en mouvement ^[43] .

Il ne s'agit donc pas seulement de mettre en place un processus de perception de soi-même – comme c'était le cas dans la « danse » de Pollock, toréador contre la toile –, mais aussi de faire de la relation à autrui une manière de se mouvoir, et donc, du coup, d'entremêler la proprioception avec la perception de l'autre, la sensibilité interne avec l'interprétation des éléments externes. Bien que le principe en lui-même ne soit pas difficile à apprendre, la maîtrise et l'aisance du mouvement requièrent par la suite un entraînement régulier. Pour les danseurs, il s'agit de trouver, Paxton l'explique, les « chemins les plus *faciles* pour leurs deux masses en mouvement l'une par rapport à l'autre ^[44] ». La facilité du mouvement vise, encore une fois, à produire une apparence ordinaire, alors que techniquement ce mouvement est en tant que tel difficile et surprenant. Sally Banes le dit clairement : « Même s'ils semblent par moments très familiers, les mouvements du *Contact Improvisation* ne sont pas vraiment ordinaires. Ils puisent dans toutes sortes de situations en duo, de la poignée de main à l'acte sexuel, en passant par la lutte, les arts martiaux, la danse de société et la méditation ^[45] . » Si l'attitude apparemment nonchalante est le résultat d'une diminution des charges énergétiques du corps, il ne s'ensuit pas que les gestes cessent d'être prodigieux.

Ordinaires en apparence mais physiquement difficiles, les gestes du

Contact Improvisation suivent entièrement la règle de l'imprésentation, car les reproductions en présence d'un public diffèrent très peu de la pratique en atelier. Habituellement, un spectacle de danse-contact se développe comme une séance d'entraînement : à tour de rôle des duos de danseurs entament une session qui peut avoir une durée variable, le restant des danseurs est assis, regarde la danse et peut décider d'intervenir avec un autre duo lorsque la première danse semble avoir épuisé ses potentialités. Ces spectacles peuvent se poursuivre pendant plusieurs heures, toute liberté étant laissée aux spectateurs de quitter l'espace et d'y revenir à leur guise. Le mouvement, bien que dansé, n'est pas fait *pour nous* ; il n'est ni placé sur un piédestal, ni soumis au regard inquisiteur d'un public. Souvent l'espace de la scène est à la même hauteur que la salle et les spectateurs sont assis par terre comme les danseurs, créant, par leur position, un effet de miroir entre les agents et les observateurs de la danse. Le *Contact Improvisation* reste fidèle aux qualités ordinaires, car il met en scène la chute, la maladresse, la tentative et aussi la difficulté du mouvement, il met en scène la partie mineure, inférieure et défaillante de l'être humain, selon un espoir démocratique et utopique à la fois. Les deux danseurs doivent, un peu comme Paxton dans *Transit*, réduire leur subjectivité personnelle pour instaurer un dialogue non pas tant généralement avec l'autre qu'avec son corps en mouvement. La danse s'appuie ainsi très précisément sur la réversibilité entre deux états de corps supposés hétérogènes : la subjectivité personnelle et le matériau corporel. La danse se joue, en un sens, sur un troisième plan, constitué par l'indiscernabilité entre les deux. Frédéric Pouillaude relève aussi cette idée :

Pour que l'autre puisse agir sur moi autrement que sur une

masse morte, je dois lui rester *disponible* ; il faut simultanément que soit lâché le contrôle volontariste de la posture (sans quoi l'autre ne pourrait nullement agir, mais seulement, à la rigueur, lutter) et que mon corps ne s'abandonne pas pour autant à la pure physicalité mécanique du poids (sans quoi l'autre ne ferait que manipuler un corps mort)^[46] .

Or, cette « disponibilité » intermédiaire entre l'autoritarisme de la subjectivité et l'inertie du matériau corporel relève bien d'une manière d'être au monde tout à fait *ordinaire*. Nous sommes déjà, dans la vie courante, contraints par les nécessités objectives de notre comportement mais aussi libérés par elles, sans qu'on doive se décider entre le volontarisme et l'assujettissement. Cette réversibilité du corps propre dévoile ici son potentiel esthétique et peut même transformer l'ordinaire en extra-ordinaire, en ne passant ni par une interprétation externe – comme pour la transfiguration du banal de Danto – ni par un changement de la forme habituelle du corps – comme dans l'entraînement impitoyable du ballet classique ou de l'acrobatie. Dans le *Contact Improvisation*, le geste ne change pas de nature, il est exploité de telle manière qu'il garde son allure ordinaire tout en produisant des résultats musculaires et visuels surprenants. Il en résulte une expérience incarnée de l'indiscernabilité entre soi et le monde.

La modalité scénique de l'imprésentation va donc de pair avec le désir d'incarner l'indiscernabilité entre le corps et son environnement ordinaire. De ce désir témoigne également la pratique d'Yvonne Rainer, figure centrale de la *Judson Dance* et collaboratrice de longue date de Paxton. Sa pièce chorégraphique exemplaire est *The Mind is a Muscle* (*L'Esprit/Le Cerveau est un muscle*), nommé ensuite *Trio A*. Les différentes versions de cette

pièce montrent sa forme volontairement inachevée et démocratique. À sa création le 10 janvier 1966 à la *Judson Church*, *Trio A* s'intitule *The Mind is a Muscle, Part I* ; il est alors interprété par David Gordon, Steve Paxton et Yvonne Rainer. La danse de *Trio A* fut ensuite présentée sous des titres différents et avec un nombre d'interprètes variable ^[47]. Elle a pu être interprétée en version « balletique » par Peter Saul en 1966, intégrant une pirouette ou un saut « partout où c'est possible ^[48] », avec des claquettes par Yvonne Rainer (le 11 avril 1968), dansée par Steve Paxton sur *In the Midnight Hour* des Chambers Brothers, puis par Frances Brooks (première danseuse non professionnelle à exécuter la séquence). La dernière version de *The Mind is a Muscle* date d'avril 1968 où elle prend le titre de *Trio A*, car elle est présentée par trois hommes dansant en décalage temporel et regardant dans deux directions différentes. Il y a ensuite *Trio B*, pour trois femmes l'exécutant à l'unisson, puis *Trio A1*, pour trois hommes se hissant l'un l'autre à tour de rôle, tout en traversant la scène en diagonale entre deux matelas. En cohérence avec ce travail de présentation des gestes de répétition, Yvonne Rainer enseigne à Becky Arnold la séquence directement sur scène, signant pour la première fois l'identification entre représentation et répétition, entre les gestes invisibles du spectacle et le spectacle performé. La pièce a été ensuite interprétée par des amateurs ^[49], par cinquante étudiants ^[50], par des danseurs nus enveloppés dans des drapeaux américains à des fins protestataires ^[51], par Yvonne Rainer convalescente ^[52] et finalement en « version gériatrique ^[53] ».

Lors de sa première présentation, cette chorégraphie est donnée deux fois avec l'accompagnement « musical » de lattes de bois jetées régulièrement, une à une, du balcon de l'église *Judson*. La volonté de se défaire de la musique en tant que décoration sonore indique

clairement que *Trio A* ne veut solliciter aucune émotion, ni produire du plaisir. Elle se pose avant tout comme une critique vis-à-vis du spectacle de danse et instaure ainsi une neutralité de jugement qui est obtenue par le biais d'une neutralité propre à l'accomplissement de la performance. Comme dans les « danses semblables à des tâches » d'Anna Halprin, le danseur doit en effet se libérer du processus d'incarnation du personnage afin d'atteindre une « exécution neutre » selon le souhait d'Yvonne Rainer (*neutral performance* ^[54]). Dans le film *Trio A* (réalisé en 1978 par Robert Alexander), la caméra est fixe, le lieu est vide, l'éclairage minimal et l'apparition du corps d'Yvonne Rainer est banale. Habillée d'un simple pantalon noir et d'un débardeur de la même couleur, une petite barrette dans les cheveux, elle porte des chaussures en toile noire, son allure est décontractée, son corps glisse dans l'espace, comme par hasard, dans un flux continu de mouvements, sans aucun accent ni ponctuation. Le visage est sans expression et jamais son regard ne croise la caméra : soit la tête est détournée, soit les yeux sont fermés. L'effacement du regard était une consigne explicite : « Chaque fois que le corps devait faire face au public dans ce solo, les yeux devaient se fermer, ou bien je devais détourner mon regard, littéralement le bloquer. Ou encore, la tête était entraînée dans le mouvement, tournant ou faisant face au plafond ou directement aux coulisses. C'était une condition pour cette danse ^[55]. »

Outre cet effacement, l'on constate aussi une apparence de passivité musculaire. Le poids du corps est porté passivement et il est pratiquement impossible de discerner la fin d'une séquence de mouvements du début de l'autre. À aucun moment l'effort n'est rendu visible dans cette gestualité d'apparence paresseuse. Aucun détail n'attire l'attention, aucun message n'est adressé. Il y a une

impression générale d'anéantissement du mouvement, de répétition et d'homogénéité. Dans cette danse de gestes trouvés (*found movements*), toute intention expressive est absente, la tonicité musculaire est réduite au minimum et l'ensemble chorégraphique paraît un jeu innocent et inefficace. Cette danse « ne veut rien dire », et l'on se demande d'ailleurs s'il s'agit bien encore d'une « danse ». Comme dans *Transit* de Steve Paxton, c'est la souplesse du mouvement, son allure et son apparence ordinaires qui fondent le souci esthétique de la pièce. *Trio A* et *Transit* sont des pièces exemplaires de la forme chorégraphique postmoderne : toujours en flottement et en esquivé, elles représentent le geste dans son *imprésentation*, elles désamorcent, diminuent et escamotent l'appareillage spectaculaire avec ses traits narratifs et théâtraux.

C'est bien ce que manifestent les intentions d'Yvonne Rainer elle-même dans une charte ^[56] accompagnant *Trio A* et qu'on peut nommer avec Sally Banes une *esthétique du refus* ^[57].

Objets	Danses
éliminer ou minimiser	
1. rôle de la main de l'artiste	phrasé
2. relation hiérarchique des parties	développement et acmé (<i>climax</i>)
3. texture	variation : rythme, forme, dynamique
4. figure référence	personnage
-	

5. illusionnisme	représentation (<i>performance</i>)
6. complexité et détail	variété : phrases et champ spatial
7. monumentalité	l'exploit virtuose du corps en mouvement et en pleine expansion
remplacer par (<i>substitute</i>)	
1. fabrication en usine	égalité de l'énergie et mouvement « trouvé »
2. formes unitaires, modules	égalité des parties
3. surface ininterrompue	répétition ou événements discrets
4. formes non référentielles	performance neutre
5. littéralité (<i>literalness</i>)	tâche ou activité analogue (<i>task-like</i>)
6. simplicité	action, événement ou ton singuliers
7. échelle humaine	échelle humaine ^[58]

La visée ultime d'Yvonne Rainer, et en un sens aussi des autres chorégraphes de la *Judson Dance*, semble bien correspondre à ce que nous avons appelé une « esthétique ordinaire », à savoir une procédure visant à exploiter les qualités esthétiques de la vie ordinaire. Les mouvements sont « trouvés » et ne nécessitent pas de fabrication, de création ou de transformation ; comme dans la vie courante, l'exécution du geste peut se répéter, la dépense de l'effort

doit être économique et invariante et les agents n'ont plus besoin d'incarner un personnage. Ce à quoi l'on assiste est un spectacle qui renverse les critères classiques, qui diminue la force de la représentation pour augmenter celle de la vie ordinaire et qui produit une sensibilité intermédiaire et commune : celle de l'*imprésentation*. De ce fait, les qualités ordinaires y sont exploitées. L'imprésentation permet de présenter le danseur comme personne et jamais comme personnage. Au lieu d'« ajouter » l'image du personnage (selon un processus classique), le performeur est sur scène comme un acteur qui s'interprète lui-même comme personnage. Le travail de personnification est donc opérant, mais par sa suspension.

L'artifice du spectaculaire a été réévalué à travers l'action, autrement dit ce que fait quelqu'un est plus intéressant que l'exhibition de personnages ; et cette action est plus facilement cernée par l'effacement de la personnalité ; ainsi, dans l'idéal, quelqu'un n'est plus soi-même, il n'est plus que « celui qui fait » de façon neutre ^[59] .

L'*imprésentation* prend chez Yvonne Rainer la forme d'une non-présentation qui continue tout de même à se soumettre à l'espace scénique. Cette idée est explicitement soutenue dans *No Manifesto* :

Non au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette non à l'héroïque non à l'anti-héroïque non à la camelote visuelle non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur non au style non au kitsch non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non à l'excentricité non au fait d'émouvoir ou d'être ému ^[60] .

Le refus du spectaculaire ne s'apparente pas, comme une interprétation intuitive le laisserait croire, à l'abolition de toute modalité scénique afin de dissoudre l'art dans l'ordinaire. La tendance au désamorçage n'implique pas la disparition de ce qu'on réfrène. Bien qu'Yvonne Rainer frustre en quelque sorte le spectateur pour « contrecarrer la vénérable convention de tout servir sur un plateau ^[61] », elle ne choisit pas non plus l'annulation du dispositif scénique. Des paramètres officiellement mineurs ou contre-culturels sont aussi exclus : l'« anti-héroïque », la participation du public (« l'implication [...] du spectateur »), le « kitsch ». Consciente de la nature dialectique de la relation existant entre l'artistique et le banal, le grand art et l'art populaire, elle préfère défendre le parti du moyen terme, de la neutralité, autrement dit de la parfaite indiscernabilité. Le parti de la suspension et non pas de l'annulation. Cette position se veut fortement en accord avec un désir de revenir aux critères ordinaires, ou réels, de la vie. À propos de *Trio A*, elle écrivait en 1966 :

Ce qui se manifeste dans un contrôle physique engrené au temps *réel*, c'est qu'il engage le poids *réel* du corps à travers le mouvement prescrit, plutôt qu'il n'adhère à une répartition voulue du temps. Autrement dit, ce qui est demandé au corps en termes de ressources énergétiques factuelles, c'est que celles-ci *apparaissent* comme co-substantielles de la tâche à accomplir elle-même – consistât-elle à se relever du sol, lever un bras, onduler du bassin, etc. – tout à fait comme s'il s'agissait de se lever d'une chaise, atteindre une étagère haut placée, descendre un escalier sans se presser. Ces mouvements *ne sont pas*

mimétiques, aussi ne se réfèrent-ils pas à de telles actions. Mais j'aime à penser que, dans leur modalité d'exécution, ils en ont la qualité factuelle ^[62].

Contre tout régime référentiel de l'art, tel que celui qui sous-tend l'hypothèse de l'*aboutness* de Danto, l'enjeu d'Yvonne Rainer est de supprimer la relation mimétique entre la *réalité* et l'*apparence*. La pièce fonctionne dans le contraste entre l'impression physique qu'elle dégage et la structure du comportement musculaire qu'elle demande aux danseurs. On voit en effet que, lorsqu'elle est comprise à la lumière de *Trio A*, l'*imprésentation* n'est pas une opération qui vise tout simplement à détruire l'appareillage scénique selon une modalité gestuelle d'ordre privé ou intimiste. Comme dans *Transit*, il s'agit plutôt d'*exhiber le geste de manière à ce qu'il apparaisse le plus ordinaire possible*, la fiction ayant donc ici comme visée sa propre mise entre parenthèses. Ainsi le travail artistique, et en ce cas musculaire, a comme objectif de produire une « apparence de continuité ^[63] », apparence qui permet une *fluidité insouciante* et aisée du mouvement. Yvonne Rainer le dit clairement :

Il n'y a pas de pauses entre les phrases. Les phrases elles-mêmes consistent en parties séparées, comme, par exemple, des articulations de membre – jambe droite, jambe gauche, bras, sauts, etc. Mais la fin de chaque phrase plonge immédiatement dans le début de la suivante sans accentuation visible. [...] J'ai manifesté un type d'effort là où il est traditionnellement dissimulé, et j'ai *dissimulé* du phrasé là où il est traditionnellement déployé ^[64].

La dissimulation n'est pas un procédé contraire à l'esthétique

ordinaire, cette dernière ne prenant pas le réel comme une suite homogène et immédiate d'événements, mais comme une modalité corporelle relevant, elle aussi, de l'artifice. La supposée « réalité de la vie » n'a pas plus de réalité que le supposé « artifice de l'art » et si elle ne se transfigure pas, c'est parce que le mouvement trouvé est lui-même le fruit d'un artifice et d'un apprentissage. Nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer cette inversion féconde entre l'art et la vie chez Kaprow, notamment à l'égard de la mise en relief de l'artifice toujours à l'œuvre dans la vie ordinaire et de la naturalité du travail de l'art. Ainsi, les gestes ordinaires, bien que présents dans *Trio A*, se soumettent à une *apparence* ordinaire et n'aboutissent pas vraiment à une forme pratique déterminée, la visée étant l'apparence et non l'effectivité du geste. Julie Perrin souligne également la particularité de ce traitement gestuel :

Un travail minutieux et précis sur le geste peut alternativement mettre en évidence une main, un avant-bras, un poing serré, la cambrure d'un dos, un pied pointé, une épaule haussée...Mais la structuration de la danse n'annonce pas le surgissement de tels gestes, ni ne dirige le regard vers l'un d'eux ^[65] .

Le résultat de l'amalgame entre les gestes supposés recevoir un accent musculaire (comme un saut) et ceux qui au contraire devraient être exécutés rapidement ou en douceur (comme les mouvements de transition) est la production d'une atmosphère, d'une impression et jamais d'une forme définissable. Yvonne Rainer le dit également : « Pendant les quatre minutes et demie, un grand nombre de gestes et de formes se produisent, mais ils sont de poids égal et également accentués ^[66] . » La mise en équivalence entre un geste « mineur » et un geste « supérieur » finit par dissoudre la

forme du mouvement pour n'en donner que la sensation de l'effort et l'apparence de l'allure. Ce traitement musculaire a une fonction très importante : *l'effacement de l'image*. Un geste dansé est, en tant que tel, manifestement différent d'un objet, bien que parfois on puisse prendre un segment de mouvement comme un objet afin de le répéter et de l'apprendre. Dans le ballet classique, par exemple, le plié et le fouetté sont, parmi d'autres, des mouvements objectivés, des exercices ayant un commencement et une fin, des gestes produisant des images. La danse peut, tout comme une photographie ou une pellicule filmique, se relier à la représentation visuelle.

Ce qui rend un mouvement différent d'un autre n'est pas tant l'articulation des parties du corps que la différence d'engagement énergétique. [...] Une grande partie de la danse occidentale avec laquelle nous sommes familiers, peut être caractérisée par une certaine distribution de l'énergie : dégagement maximal dans l'attaque, au début d'une phrase, et reprise à la fin, avec une rupture de l'énergie quelque part au milieu. Cela veut dire qu'une partie de la phrase – celle généralement qui focalise l'attention – enregistre, telle une *photographie*, la suspension d'un moment d'acmé ^[67].

Le recours au corps ordinaire et à la pratique amateur est un signe évident de la volonté de dissocier la danse du régime visuel de l'art. Dans *Trio A*, on voit des corps différents, des hommes et des femmes d'âges divers et dans différentes postures, des ventres arrondis, des épaules relâchées à l'avant, une maladresse générale qui rend l'exécution de la pièce foncièrement personnelle. En raison de sa revendication démocratique, *Trio A* est faisable par n'importe

qui, mais à cause de la difficulté fondamentale de son accomplissement et de l'attention qu'elle demande, la pièce ne peut pas se faire en « faisant semblant ». Les amateurs, tout comme les danseurs d'ailleurs, trouvent l'exécution de la pièce très exigeante du point de vue musculaire, car les relâchements et les acmés propres à la danse classique et moderne ont précisément comme fonction d'apaiser la fatigue et de ressourcer le danseur en énergie. John Mueller l'avait bien remarqué :

Abordé à un premier niveau, *Trio A* peut être vu tout simplement comme une pâte [*blob*] chorégraphique indifférenciée, une série fade de brouillements et de haussements d'épaules. À un autre niveau, cependant, cet exercice horriblement didactique peut changer notre manière de regarder et de penser le mouvement. Il force à se désengager du syndrome *fouetté* et suggère que le mouvement « naturel » ou « ordinaire » peut avoir un intérêt et une beauté intrinsèques ^[68].

Voici la leçon que la danse postmoderne nous délivre : il peut y avoir de la mise en scène sans qu'il y ait de véritable spectacle. L'exigence de *Trio A*, comme de *Transit* d'ailleurs, consiste à « guérir » le danseur *et* le spectateur de leur « pathologie » conventionnelle : le spectacle. Elles mettent en scène des attitudes imprésentables, comme celles du travail de répétition. Si un spectacle de danse n'est possible qu'à force d'entraînement, de répétition et d'attente entre l'accomplissement d'une séquence et celui d'une autre, la répétition et les gestes des danseurs sont la condition *sine qua non* du spectacle et méritent d'être exposés en tant qu'entités esthétiques. Les répétitions et les attentes en coulisse sont essentielles au spectacle et donc dignes de représentation. Cette

« inversion de valeurs » vise à représenter l'aspect humain, défaillant et faillible, des gestes et des corps ordinaires. Ainsi, la version de *Trio A* datant de 1967 et intitulée *Danse convalescente*, où Yvonne Rainer danse le solo à la suite d'une hospitalisation, est peut-être l'une des meilleures versions, car elle donne à l'exécution la bonne qualité de glissement entre les mouvements. L'état convalescent de la chorégraphe confère une teneur spécifique aux mouvements et rompt avec la représentation du danseur en tant qu'être humain extra-ordinaire, image héroïque et parfaite, dissociée de la personne. La fatigue, la lenteur, l'inactivité et la maladie permettent une dépersonnalisation des figures représentées, en faveur de leur existence en tant que personnes « normales ». La *maladie* donne au corps une faillibilité et une humanité qui lui sont propres. Ce qui est digne d'intérêt esthétique n'est plus la virtuosité du corps mais sa nature ordinaire, cette nature qui donne à voir les gestes du corps ancré dans le monde, avec les difficultés qui le caractérisent.

L'aventure de l'indécidable

Le parcours de la *Judson Dance* mène tout naturellement à discerner entre l'apparence ordinaire d'un geste et sa pratique réelle, car si les gestes maniés par le groupe font partie de la vie quotidienne des danseurs, ils ne sont pas entièrement ordinaires mais « appliqués », puisque spécifiques à la pratique de la danse. Et pourtant, c'est précisément par ce genre de gestes que s'ouvre la piste d'une esthétique ordinaire : les gestes quotidiens des danseurs mettent en place une modalité de traitement corporel qui reste valable pour les gestes ordinaires proprement dits, ces gestes qui

appartiennent à tout le monde. Ainsi, l'apparence ordinaire des gestes, visible dans l'insouciance flegmatique des transitions, dévoile une pratique corporelle spécifique à l'ordinaire, une pratique qui en permet la mise en scène tout en évitant au geste de changer de nature. De manière générale, l'apparence ordinaire du corps se révèle quand les gestes ne sont plus des moyens en vue d'une fin, quand le danseur n'est plus un interprète. Yvonne Rainer l'exprime ainsi : « Le danseur est le reliquat d'une forme artistique obsolète : le théâtre ^[69] . »

La *Judson Dance Church* voit dans des recherches chorégraphiques comme *Continuous Project/Altered Daily* (*Projet continu/Altéré quotidiennement* que j'abrègerai, suivant un usage établi, par *CP/AD*) la tentative emblématique d'assimiler l'expérience quotidienne de la danse à l'expérience ordinaire. Fruit de la collaboration d'Yvonne Rainer avec d'autres chorégraphes (Becky Arnold, Douglas Dunn, David Gordon, Barbara Lloyd et Steve Paxton), *CP/AD* est une recherche chorégraphique tout en n'étant pas une chorégraphie. Le titre est emprunté à une œuvre de 1969 réalisée par Robert Morris (partenaire d'Yvonne Rainer à l'époque) : une sculpture évolutive composée de terre et de métal, disposée dans un garage, modifiée quotidiennement et ensuite exposée ^[70] . En 1969, Yvonne Rainer commence à travailler à l'adaptation chorégraphique du processus de Morris pour une création au Whitney Museum qui a lieu le 31 mars 1970. Le dispositif consiste en un ensemble de structures chorégraphiques réalisées par chaque danseur au cours des présentations et d'un tableau des « rôles et affections méta-musculaires » constituant le cadre des *contraintes* qui président au choix des thématiques d'*improvisations*. Dès sa création, il était prévu que la pièce pourrait inclure un nombre illimité de participants et que sa durée était à déterminer. Les

reprises ^[71] récentes de cette pièce témoignent de sa vocation à la transformation.

Comme la sculpture de Morris, *CP/AD* d'Yvonne Rainer est une recherche chorégraphique qui préfère le processus à l'objet, la manière de faire à l'œuvre faite. L'intérêt porte sur le médium et non pas sur son éventuelle capacité à représenter quelque chose d'autre que soi. En ligne directe avec le procédé d'*imprésentation*, le geste est représenté en tant que signifié, et non pas en tant que signifiant. Aucun spectre ne hante la scène : le geste remplit l'espace et le temps de sa présence ordinaire, l'œuvre se fait en se défaisant et la pièce est composée d'un assemblage de multiples petits gestes. Le processus d'imprésentation est ici accru puisqu'il se manifeste non seulement dans un empêchement visuel, mais aussi dans un empêchement productif. L'observateur ne perçoit que partiellement les gestes – car plusieurs séquences se déroulent en même temps – et l'agent laisse ses gestes toujours inachevés – dès qu'une forme définissable commence à apparaître, le mouvement change de direction en se défaisant. Dans *CP/AD*, la mise en équivalence des procédures théâtrales et des procédures ordinaires est évidente.

La pièce se compose de deux types de comportements : un premier type « chorégraphié », appris ou stylisé, et un second censé être « réel », spontané ou ordinaire. Parce que ces deux comportements sont traités de manière identique, la pièce finit par mélanger les attitudes propres à la danse « professionnelle » à celles du geste « amateur ^[72] ». Les performeurs, dits aussi « joueurs », s'entraînent autour de simples « tâches », ils testent leurs capacités, ils communiquent entre eux, ils se trompent, ils essayent à nouveau les mouvements, ils se rendent ridicules. Les tâches les plus simples touchent à la neutralité du corps et à sa prise en compte en tant que simple poids. Les gestes composant la pièce sont de simples

exercices ne nécessitant aucune forme physique particulière, ils ressemblent plus à des jeux qu'à des performances proprement dites. *CP/AD* est une recherche chorégraphique qui se défait à la fois du processus de représentation et de l'athlétisme du danseur. L'équilibre spatial est mis à l'épreuve par l'abandon du corps à la chute et par son éventuel amortissement par l'intervention du corps de l'autre. Le corps est mis en dialogue avec des corps inertes, en l'occurrence des objets appartenant à l'usage quotidien : coussins, matelas, boîtes en carton, bouts de papier, etc. Un coussin peut être utilisé pour amortir une chute, il peut être porté comme un chapeau, comme une excroissance corporelle, et utilisé en tant que « règle » conduisant à des manipulations physiques inexplorées. Un bout de papier devient une contrainte quand il est placé entre deux genoux (de la même personne ou de deux personnes différentes) pendant un mouvement quelconque (roulade sur le sol, progression debout, rotation latérale, etc.). On voit bien qu'ici les exercices physiques s'éloignent du contexte spécifique de la danse, pour devenir de simples tâches, des règles d'un jeu gestuel réalisable par n'importe qui.

À la différence du travail d'Anna Halprin, ici la tâche sert à neutraliser l'expressivité naturelle des gestes. Sur ce point, Yvonne Rainer suit et étend la devise de Merce Cunningham selon laquelle « on ne commande au corps qu'en lui obéissant ». Toutes les limites mentales – par rapport au mouvement du corps – doivent être ici abandonnées pour que les facultés corporelles puissent indiquer leurs propres contraintes, comme le fait que « les genoux plient d'une certaine façon et non pas d'une autre ^[73] ». Dans le travail de *CP/AD*, comme dans la danse postmoderne en général, il y a une *libération* préalable : libération des *limites mentales* imposées par la danse classique et moderne, libération des idées de *spectacle*, de

personnage, de *représentation* et aussi de l'idée de *beauté*. Une telle libération est nécessaire afin d'indiquer l'essence même de la danse dans ce qu'elle a d'imprésentable, c'est-à-dire les gestes d'apprentissage et de répétition. Par conséquent tout ce qui est censé rester caché dans la danse est ici présenté dans sa nudité, la performance n'étant pas écrite à l'avance mais jouée directement sur scène. Si Pollock prenait la toile comme une *arène* où le geste pouvait s'inscrire directement sans passer par l'esquisse préalable du dessin, la danse postmoderne écrit la chorégraphie immédiatement dans l'espace et confond la durée éphémère de la performance publique avec celle du travail des répétitions. Mais cette procédure ne promeut pas l'expression chaotique de n'importe quel geste, l'*imprésentation* ne substituant pas la naturalité à l'*artifice*, mais essayant au contraire de les niveler. Ainsi la répétition n'exclut pas la représentation, mais elle s'exhibe, en tant que telle, aux yeux d'un public. Bien que la performance soit « moins-que-soignée » (*less-thanpolished*), cela n'empêche pas qu'elle puisse être faite « à la perfection ». La pièce se montre donc comme un « éventail de possibilités » (*spectrum of possibilities* ^[74]) et non pas comme une narration ou une figuration.

Il est difficile d'exécuter un matériau qui n'a pas été, soit par nécessité, soit par intention, assez répété. Cela m'intéresse assurément. [...] Étant donné le schéma habituel composé par les variables de la performance, il est important que certaines choses soient faites « parfaitement », et peu importe combien de temps il faudra et combien de fois on doit répéter la chose (dans la performance) avant d'arriver à l'aboutissement parfait de l'éventail [de possibilités] ^[75].

Ici le geste est à lui-même sa propre fin, en ce sens qu'à chaque reprise et à chaque adaptation le projet ne s'épuise que dans sa propre répétition, la perfection n'étant donc pas une question de forme ou de finitude esthétique, mais plus profondément une affaire d'expérience corporelle et de ressenti. On ne juge pas de la pertinence d'une performance, on la vit. C'est afin de poursuivre l'expérimentation réelle et improvisée que certains chorégraphes et anciens collaborateurs d'Yvonne Rainer décident – à la suite de leur expérience de *CP/AD* – de se réunir en un groupe qu'ils nomment : le *Grand Union* ^[76]. Un « spectacle » du *Grand Union* présente souvent plusieurs personnes sur scène accomplissant des gestes et parlant entre elles comme si personne ne les regardait, sans qu'aucune ligne narrative ou logique puisse être dessinée. Les faux pas, les difficultés de la langue, les maladroites gestuelles sont des éléments centraux de la mise en scène. Le lieu du théâtre n'est pas employé au profit d'une représentation conventionnelle ; les projecteurs, les échelles, les coulisses et les vestibules sont utilisés comme matériau pour les gestes des performeurs. Les dialogues sont souvent chuchotés et dirigés non pas vers le public mais vers une ou plusieurs personnes sur scène. Le *Grand Union* utilise un espace de représentation certes « classique », puisqu'il n'utilise pas la rue ou un espace de disposition non scénique, mais très certainement « non classique », car il exaspère l'adhérence du théâtre à la vie ^[77].

Le but de la pratique du *Grand Union* est de destituer la théâtralité conventionnelle en y apportant une *perturbation venant directement de la gestualité ordinaire*. Ainsi, le *Grand Union* présente sur scène des « activités physiques exclues d'un spectacle de danse "normal" : [les danseurs] mangent, chantonnent, abandonnent une activité collective, parlent au public pour lui expliquer ce qui est en train de

se passer et consultent leur partenaire pendant un porté pour s'enquérir de son confort physique ou de son état d'esprit^[78] ». Comme pour *Apartment 6* d'Anna Halprin, la confusion entre le supposé artifice de la théâtralité et la supposée réalité de la vie ordinaire se joue aussi au niveau du processus de personnification. Les danseurs sur scène interagissent entre eux selon un mode d'improvisation où ils peuvent à tout moment choisir de *feindre* ou d'*agir réellement* sans qu'une différence palpable entre les deux postures puisse apparaître. D'un côté, ils peuvent travailler une attitude fictionnelle, mais non pas tant incarner un personnage, comme le ferait un acteur de théâtre, que plutôt « révéler l'interaction, le contact, le comportement^[79] » ; de l'autre côté, ils peuvent être tout simplement eux-mêmes. Au final, aucune différence ne peut être instituée entre un danseur jouant une attitude « fictive » et un danseur jouant une attitude « vraie ». L'attitude du théâtre et celle ordinaire se recoupent parfaitement. Confronté à un « spectacle » de ce type – à un spectacle qui n'a rien d'un spectacle au sens conventionnel du terme –, l'observateur voit *à la fois* les danseurs sur scène en tant que *personnages*, car ils sont en train de donner une performance et donc une représentation théâtrale de type scénique, mais il les voit aussi en tant que *personnes*, car ils sont aussi en train d'accomplir des gestes non scéniques appartenant à tout un chacun.

Comme le souligne Sally Banes dans *Terpsichore en baskets*, ce type de mise en scène est intimement lié à la vie ordinaire, et plus spécifiquement à ce qu'Erving Goffman analyse dans *La Mise en scène de la vie quotidienne*^[80]. On trouve dans le comportement quotidien des attitudes spécifiques aux espaces scéniques – qui correspondent à l'instauration d'une relation avec un public – et d'autres qui se rattachent aux espaces de coulisses – qui coïncident

souvent avec notre intimité.

Le langage des coulisses consiste à s'appeler les uns les autres par le prénom, à proférer des jurons, à faire ouvertement des remarques d'ordre sexuel, à émettre des grognements, à fumer, à s'habiller de façon *négligée*, à se tenir assis ou debout dans une attitude « avachie », à utiliser un dialecte ou une langue argotique, à marmonner et à crier, à taquiner et à faire des blagues aux gens, à manquer d'égards pour les autres dans des actes apparemment *mineurs* mais qui peuvent être dotés d'une signification symbolique, à se laisser aller physiquement à des incorrections *mineures* telles que fredonner, siffloter, mâchonner, grignoter, éructer et émettre des flatuosités ^[81].

Dans les gestes ordinaires de la recherche en danse postmoderne, les performeurs sont, certes, sur scène, mais en raison de leur tenue « négligée » (tee-shirts, baskets, pantalons de sport) et de leur attitude relâchée, ils semblent porter sur scène la face ordinaire du comportement gestuel. La maladresse, le faux pas, le balbutiement et le *gag* sont les bienvenus afin de rompre avec le diktat scénique de la partition écrite et du discours narratif fictionnel. Il est donc ici impossible de différencier la procédure artistique sous-jacente à la représentation de l'apport d'improvisation. La suspension du jugement de goût fait donc que le choix entre « art » et « vie ordinaire » demeure indécidable. Il est ici impossible de décider de la réalité comme de la fiction des gestes, et, au fond, une telle décision n'est pas nécessaire à la survivance esthétique de l'expérience. Le danseur qui s'assoit au fond de la scène et regarde son camarade accomplir des gestes est-il en train de s'asseoir parce qu'il est fatigué ou parce qu'il est prévu dans la pièce qu'il le fasse à

ce moment-là ? Le danseur assis est-il dedans ou dehors la scène ? La spécificité de la recherche du *Grand Union*, et pour une grande part de la chorégraphique postmoderne, consiste à ne fournir aucune réponse précise à ce genre de questions, à suspendre le jugement esthétique et à échapper aux lois classiques d'interprétation et d'intentionnalité.

Les gestes de la danse postmoderne se placent à l'*interstice* entre la fiction et la réalité, entre la plaisanterie et le sérieux. Il n'y aurait aucune contradiction à affirmer que le danseur s'asseyant au fond de la scène le fait pour les deux raisons *à la fois* : le danseur est fatigué *et* il est en train de « performer » sa fatigue. La cause de son geste est indécidable et l'intention du danseur superflue. Il est possible, dans ce type de performances, de faire du même geste un geste ordinaire *et* un geste artistique. La différence entre performance et performatif, entre réalité et fiction, est donc ici remise en cause par l'ambivalence des gestes. Le principe classique de l'identification théâtrale est suspendu dans la mesure où la fiction s'adresse tantôt directement aux pratiques ordinaires (clouer un clou), tantôt aux attitudes d'identification théâtrale (interpréter Buster Keaton clouant un clou). La fiction se mêle ainsi à la réalité. Tout en étant le produit de *circonstances fictionnelles*, la pièce prend forme par des *gestes réels*.

Comme le rapporte Sally Banes dans *Terpsichore en baskets* : « En 1971, lors d'une lecture-démonstration ^[82] [...] un spectateur a demandé : "Pourquoi est-ce que vous ne faites pas tous quelque chose ensemble ?" et un autre s'est exclamé : "Quand est-ce que vous allez commencer ^[83] ?" » Ces questions quelque peu naïves ressemblent à celle posée par Blanchot à propos de Joubert : « *Pourquoi n'écrit-il pas* ^[84] ? » Dans une mise en scène du *Grand Union*, il n'y a aucun Godot qui est supposé arriver, non pas

seulement parce qu'il n'y a ni de fin ni de raison d'être là, mais aussi parce qu'il n'y a plus d'anxiété par rapport à l'éventualité d'un événement. Quand une logique semble affleurer à la surface, quand un certain sens corporel ou chorégraphique semble se produire, il s'ensuit immédiatement son propre refus de manière à ce qu'aucune solution n'en soit donnée. La symétrie réversible entre fiction et réalité est ici totale ; la réalité n'a plus besoin d'être transfigurée pour être esthétiquement intéressante. Yvonne Rainer le dit explicitement : « Dans le fond, l'ordinaire n'est pas ordinaire ; il est extraordinaire et troublant ^[85]. » Dans ce type de performance, l'ensemble visuel résultant des gestes est foncièrement difforme ou informe. L'image globale de la pièce reflète ainsi la multiplicité et la contingence du geste ordinaire tel quel.

L'indiscernabilité gestuelle de la danse postmoderne repose sur l'ambivalence de ses intentions et sur une procédure de fiction toujours en équilibre entre la performance et ce que John Austin appelle le *performatif*. Si Austin cherche, au moyen de la différence entre performance et performatif, à établir une distinction entre l'art et la vie ordinaire, c'est cette même différence que la danse postmoderne cherche à mettre en doute, en faveur d'un régime d'indiscernabilité entre le fictif et le réel. Pour Austin, la performance appartient foncièrement à la fiction, et donc à l'espace scénique, la performance n'est jamais « sérieuse » ; de l'autre côté, le performatif appartient au domaine de la vie réelle et il ne peut donc que se dire sérieux et effectif, voire efficace. La performance n'a aucune conséquence digne d'intérêt, tandis que le performatif est source de changements dans la vie. Par la distinction qu'il établit entre performance et performatif, Austin tranche ainsi d'emblée le rapport d'*indiscernabilité*. Or, les gestes réversibles de la danse postmoderne semblent se placer à l'*interstice* entre ces deux

dimensions, et donc dans l'espace d'indiscernabilité entre la fiction et la réalité, entre la plaisanterie et le sérieux.

Dans son article « Feindre » (*Pretending*^[86]), Austin analyse des cas limites entre la réalité et la fiction, caractérisés par une invisibilité de l'intention gestuelle. À la suite d'Errol Bedford, Austin souligne la différence entre feindre d'être quelque chose ou quelqu'un et feindre de *faire* quelque chose. Si un enfant, pour jouer, feint d'être un lion, la différence entre la réalité et la fiction est claire, on ne saurait confondre l'enfant avec un lion. Cependant, quand la feinte concerne une action, la différence s'estompe. Imaginons, explique Austin, deux malfaiteurs s'apprêtant à cambrioler une maison. Ils décident d'apporter une scie qu'ils pourront utiliser pour feindre de couper un arbre à côté de la maison afin d'éviter les regards inquisiteurs de passants éventuels. À la vue des passants, ils commencent à feindre de couper l'arbre tenant la scie à une distance de cinq centimètres ; cependant, pour que l'action soit crédible, ils se demandent s'ils ne doivent pas le couper réellement. La fiction se mêle ainsi à la réalité. Il serait bien difficile d'affirmer que ces malfaiteurs feignaient de couper l'arbre une fois que l'arbre a été coupé^[87].

La force et l'intérêt esthétique de la danse postmoderne consistent justement dans le fait de rompre tantôt avec la séparation entre les espaces scéniques et les espaces de coulisses, soulignée par Goffman, tantôt avec la distinction entre performance et performatif, établie par Austin. Or le fait que l'*imprésentation* des gestes ordinaires se montre remarquablement au travers d'un dispositif scénique ne signifie pas que le sens artistique de ces gestes soit confiné au *contexte* dans lequel il agit. S'il faut continuer de parler de contexte, ce ne serait qu'en le « décontextualisant », en le perturbant. Il serait plus approprié de décrire la double

appartenance de ces gestes en termes de *cadrage*, comme le fait Goffman, ce qui permettrait de faire *transiter* la modalité de perception d'un lieu à un autre. Aussi, il faudrait, comme l'annonçait déjà Kaprow, *incorporer le contexte*, et donc le vivre au lieu de le juger de l'extérieur. Il faudrait donc tenir compte de l'expérience vécue, tantôt par l'agent, tantôt par le spectateur. Cela signifie imprésenter au moyen de l'art l'expérience habituellement vécue dans l'espace public et dans les circonstances ordinaires d'action et de perception.

De manière générale, l'*imprésentation* des gestes ordinaires demande quelque chose d'inattendu. C'est-à-dire une *adaptation du regard* de la part de l'observateur, adaptation à laquelle nous ne sommes pas habitués dans un espace scénique. Le spectateur doit faire l'effort d'augmenter son attention auditive, car les mots ne sont pas prononcés avec clarté ; il doit déplacer son regard et même renoncer à voir certaines séquences de mouvements car les gestes sont imperceptibles (soit parce qu'ils sont cachés par d'autres corps en mouvement, soit parce qu'ils sont dirigés dans une direction opposée à la salle, ou encore accomplis en même temps que d'autres séquences ayant lieu à un autre endroit du plateau). La scène est fragmentée, multiple, globalement opaque et partiellement offerte à l'œil du spectateur. Voilà l'effet que ce type de « spectacle » produit : *il oblige le spectateur à s'adapter exactement comme il le ferait dans une attitude esthétique ordinaire*. Il nous fait revivre ce que nous vivons normalement : à une terrasse de café, le spectacle qui se déroule devant nous est morcelé et multiple, les corps des passants se superposent les uns aux autres, un beau jeune homme a captivé mon regard, mais il disparaît rapidement derrière un coin de bâtiment, le spectacle de sa démarche est perdu à jamais.

Dans l'espace scénique tel qu'il est utilisé par la danse postmoderne, nous agissons comme à la terrasse de café : nous faisons dans le monde de l'art *comme si* nous étions dans le monde ordinaire. Nous adaptons notre regard aux corps des performeurs, comme s'ils étaient des passants de la rue. Nous n'attendons pas que ces gestes deviennent athlétiques, nous nous contentons de cette apparente simplicité du corps. Ainsi, l'observateur est obligé d'accomplir, consciemment ou inconsciemment, des choix qui vont déterminer son expérience. Chacun dispose ainsi d'une expérience subjectivement et structurellement singulière. Cette expérience est elle-même indécidable parce qu'elle est *à la fois artistique* (nous sommes confrontés à un dispositif scénique) *et ordinaire* (nous expérimentons la performance comme si elle n'était pas dédiée à notre regard). Ce n'est pas par manque de « courage », mais au contraire en raison d'une stratégie artistique et sociologique bien précise, que la danse postmoderne préfère aux espaces publics et non scéniques ceux de la représentation théâtrale conventionnelle. Dans ce cadre, il est plus facile de renverser le rapport entre l'art et la vie sans le détruire. Par le fait qu'il échappe à la représentation tout en s'accomplissant sur scène, le geste ordinaire manifeste son *imprésentation* de manière explicite et démontre sa cohérence à l'égard de l'expérience que le performeur est en train de vivre sur scène ou, mieux, de l'expérience que le spectateur/observateur suppose que le performeur est en train de vivre et qu'il vit, à son tour, de façon empathique. L'esthétique de l'imprésentation se fonde sur une dialectique de suppositions et d'intentions qui tisse des rapports complexes entre l'agent et l'observateur. Elle reflète, de ce fait, la complexité des rapports qui sont déjà à l'œuvre dans l'espace intersubjectif du social.

Notes du chapitre

[1] ↑ Anna Halprin utilise ce terme dès la fin des années cinquante, bien que le terme n'ait reçu une reconnaissance officielle qu'à la fin des années soixante par son association aux pratiques de la *Judson Dance*. Annette Michelson nomme dès 1969 « *task-performance* » ou « danse du langage ordinaire » les mouvements gestuels de la *Judson Dance*, in « Robert Morris. An Aesthetics of Transgression », *Robert Morris*, cat. exp. Washington DC, Corcoran Gallery of Art, 1969, p. 55 (traduction partielle in *Art Press*, n^o 5, juillet-août 1973).

[2] ↑ Anna Halprin, citée in Libby Worth et Helen Poynor, *Anna Halprin*, New York : Routledge Performance Practitioners, 2004, p. 113-114. Je souligne et traduis.

[3] ↑ *Ibid.*, p. 115. Je traduis.

[4] ↑ En France, Anna Halprin a mis en place une reprise partielle de la pièce en 2004 avec Lakshmi Aysola, Boaz Barkan, Alain Buffard, Sherwood Chen, Anne Collod, Ivola Demange, Lesley Ehrenfeld, Frank Hediger et Terre Unite Parker. La musique originale est de Morton Subotnick. En 2008, à Paris, une reprise complète de la pièce a eu lieu sous le titre de *Parades & Changes, Replays*. Initié par Anne Collod, ex-membre du Quatuor Knust, et mené en collaboration avec Anna Halprin et Morton Subotnick.

[5] ↑ Libby Worth et Helen Poynor, *Anna Halprin*, *op. cit.*, p. 77.

[6] ↑ *Ibid.*, p. 78.

[7] ↑ *Ibid.*, p. 16.

[8] ↑ *Ibid.*

[9] ↑ J'ai développé cet argument dans un article intitulé « Parades & Changes », *Fresh Theory III*, éd. Christophe Kihm et Mark Alizart, Paris : Léo Scheer, 2007, p. 197-214.

[10] ↑ Anna Halprin, « Yvonne Rainer s'entretient avec Anna Halprin », in *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, trad. par Élise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles : Contredanse, 2009, p. 121. Version originale : « Yvonne Rainer interviews Anna Halprin », in *Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance*, ed. Rachel Kaplan, Hanover and London : Wesleyan University Press, 1995, p. 100.

[11] ↑ Anna Halprin, « Expanding Spaces », *In Dance*, 15(9), p. 17, cité par Libby Worth et Helen Poynor, *Anna Halprin*, *op. cit.*, p. 11. Je traduis.

[12] ↑ *Ibid.*

[13] ↑ McMann Paludan M., *Expanding the Circle : Anna Halprin and Contemporary Theatre Practice*, thèse de doctorat non publiée, université du Kansas, cité par Libby Worth et Helen Poynor, *Anna Halprin*, *op. cit.*, p. 8.

[14] ↑ Sally Banes, *Mouvements de vie*, *op. cit.*, p. 3.

[15] ↑ Depuis 1989, Merce Cunningham utilise un logiciel nommé *Life Forms* pour créer du mouvement en trois dimensions (3-D). Ce logiciel permet de libérer le corps du danseur

car il ne limite pas le mouvement aux restrictions anatomiques ou à des lois physiques. Cunningham utilise aussi des techniques cinématographiques pour capter le mouvement et en produire une carte. *Life Forms* présente le corps humain comme une série d'articulations se mouvant dans l'espace et dans le temps. Le logiciel peut être utilisé pour illustrer la flexion d'une articulation, pour déterminer la hauteur ou la longueur d'un saut, pour révéler le positionnement exact du danseur dans un espace virtuel de performance et pour élucider la transition d'une phrase de danse à une autre. Au début, Cunningham utilisait ce logiciel pour créer des formes qu'il incorporait ensuite à ses danses ; par la suite, il le combine avec les procédures liées au hasard. Voir Roger Copeland, *Merce Cunningham : The Modernizing of Dance*, Londres : Routledge, 2004, p. 191.

[16] ↑ Anna Halprin, in « Yvonne Rainer interviews Anna Halprin », *Mouvements de vie*, op. cit., p. 120. Plus spécifiquement sur la thérapie, voir : Anna Halprin, *Returning to Health with Dance, Movement and Imagery*, éd. Rachel Kaplan et Siegmar Gerken, Mendocino, CA : Life Rhythm, 2002, réédition de *Dance as a Healing Art*, 2000.

[17] ↑ Des échos directs de ce principe de neutralité se trouvent dans la recherche d'Yvonne Rainer. Voir sur ce sujet : Liza Bear et Willoughby Sharp, « The Performer as a Persona : an Interview with Yvonne Rainer », *Avalanche Magazine*, n° 5, New York, été 1972. Dans cet entretien, Yvonne Rainer démontre l'intérêt esthétique d'« aplatir » la notion de personnage sur celle de personne et, du coup, de retrouver cette ancienne idée théâtrale de *persona*, qui n'est rien d'autre que le fruit de la parfaite adhérence entre la personne et le personnage.

[18] ↑ Anna Halprin, *Dance as a Healing Art*, Mendocino, CA : Life Rhythm, p. 20 ; cité par Libby Worth et Helen Poynor, *Anna Halprin*, op. cit., p. 61. « *The Life/Art Process is based upon the principle that as life experience deepens, personal art expression expands, and as art expression expands, life experiences deepen.* » Les italiques sont d'A. Halprin. Le terme « *expand* », outre qu'il évoque l'opération d'élargissement (d'où notre traduction « élargit »), renvoie en anglais à l'idée d'un élargissement à l'horizontale, en montrant bien ainsi l'opposition avec l'opération à la verticale de « *deepen* », traduit par « approfondir ».

[19] ↑ Anna Halprin, in « Yvonne Rainer s'entretient avec Anna Halprin », *Mouvements de vie*, op. cit., p. 119.

[20] ↑ *Ibid.*, p. 121.

[21] ↑ Anna Halprin, « Trente années de transformations par la danse. Entretien avec Nancy Stark Smith », *Mouvements de vie*, op. cit., p. 16.

[22] ↑ Anna Halprin in Libby Worth et Helen Poynor, *Anna Halprin*, op. cit., p. 144. Je traduis.

[23] ↑ Pour le témoignage de *Dancing with Life on the Line*, elle explique aux témoins que la raison pour laquelle les performeurs ressentent la nécessité de rendre leur travail public est « de se rendre visibles, c'est important pour eux, ils ne le font pas pour vous, ils le font parce qu'ils veulent affirmer leur fierté, leur courage et leur noblesse et...vous serez leurs témoins. » (*Circle the Earth : Dancing with Life on the Line*, 1989). Je traduis.

[24] ↑ Propos recueillis par Jacqueline Caux, brochure de *Parades & Changes* et *Intensive*

Care, novembre 2004, Centre Pompidou, non paginé.

[25] ↑ Voir Libby Worth et Helen Poynor, *Anna Halprin*, *op. cit.*, p. 108.

[26] ↑ *Ibid.* Je traduis.

[27] ↑ Anna Halprin, « Trente années de transformations par la danse », in *Mouvements de vie*, *op. cit.*, p. 28.

[28] ↑ Allan Kaprow, « La véritable expérimentation », *L'Art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 243.

[29] ↑ *Ibid.*, p. 244. Je souligne.

[30] ↑ *Ibid.*

[31] ↑ Voir Allan Kaprow, « Performer la vie » (1979), « La véritable expérimentation » (1983) et le déjà cité « Un art qui ne peut pas être de l'art », in *L'Art et la vie confondus*, *op. cit.*

[32] ↑ Le groupe, appelé aussi *Judson Dance Theater*, ou *Judson Dance*, ou simplement *Judson*, tire son nom de son lieu de travail : l'église *Judson Memorial* dans le Greenwich Village à New York. L'église offrait un lieu de travail, d'expérimentation et de présentation publique dont d'autres artistes de l'époque ont aussi profité, comme Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Daniel Spoerri, Yoko Ono et Tom Wesselmann. La rencontre entre artistes pratiquant des disciplines différentes a été source d'échanges et de collaborations fécondes.

[33] ↑ Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design ; New York University Press, 1974, p. 64 : « *this pedestrian dynamic that would suffuse and connect the whole thing* » (cette dynamique piétonne qui pourrait baigner et relier l'ensemble).

[34] ↑ Voir la charte d'Yvonne Rainer plus loin.

[35] ↑ Rosalee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Londres : Thames & Hudson, édition élargie en 1988, et republiée en 1999 à partir de la première publication de 1979 intitulée *Performance : Live Art, 1909 to the Present*, p. 141. Traduction française par Christian-Martin Diebold : *La Performance : du futurisme à nos jours*, Paris ; Londres : Thames & Hudson ; Paris : Le Seuil, 2001.

[36] ↑ Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *TrioA* ». Texte écrit en 1966 et publié pour la première fois sous la direction de Gregory Battcock, *Minimal Art*, New York : E. P. Dutton, 1968, p. 263-273. Le texte figure aussi dans Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design ; New York University Press, 1974, p. 63-69 ; dans Richard Kostelanetz, *Esthetics Contemporary*, Buffalo : Prometheus Books, 1989, p. 315-318 ; Michael Huxley and Wits Noel, éd., *The Twentieth-Century Performance Reader*, New York : Routledge, 1996 ; Yvonne Rainer, *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore (Maryland) : The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 30-37. Traduction française de Laurence Louppe, « La Pensée musculaire », *Le Travail de l'art*, Association des Arts en Europe, Paris, n° 1, automne/hiver 1997, p. 91-99. Laurence Louppe propose pour le titre la traduction suivante : « Tentative

d'étude générale de quelques tendances "minimalistes" dans l'activité quantitativement minimale en danse au sein de la pléthore, ou une analyse de *Trio A* ». La citation est extraite de la p. 95 de la traduction française.

[37] ↑ Voir par exemple Sally Banes, *Democracy's Body : Judson Dance Theater 1962-1964*, Michigan : Umi Research Press, 1983, p. 44 sq.

[38] ↑ Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, trad. Denise Luccioni, Paris : Chiron et CND, 2002 (*Terpsichore in Sneakers : Post-Modern Dance*, Boston : Houghton Mifflin Company, 1980), p. 113.

[39] ↑ Sally Banes, *Democracy's Body...*, *op. cit.*, p. 45.

[40] ↑ En suivant l'usage établi, j'indiquerai en français cette pratique par un genre masculin, « le » *Contact Improvisation* et non pas « la » *Contact Improvisation*. Voir la traduction par Denise Luccioni de *Terpsichore en baskets* de Sally Banes, *op. cit.*, et Véronique Fabbri, « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée », dans *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, éd. Anne Boissière et Catherine Kintzler, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 83-101.

[41] ↑ Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, *op. cit.*, p. 114.

[42] ↑ *Ibid.*, p. 113.

[43] ↑ Véronique Fabbri, « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée », art. cité, p. 84.

[44] ↑ Cité par Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, *op. cit.*, p. 114.

[45] ↑ *Ibid.*

[46] ↑ Frédéric Pouillaude, « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable », dans *Approche philosophique du geste dansé*, *op. cit.*, p. 155.

[47] ↑ Sur les différentes versions, les dates et les lieux de présentation de la pièce voir Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, *op. cit.*, en particulier p. 75-83 et p. 336 ; Yvonne Rainer, *op. cit.*, p. 28-30 ; Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, *op. cit.*, p. 98-99. Voir aussi Julie Perrin, *De l'espace corporel à l'espace public*, thèse de doctorat non publiée, sous la direction de Philippe Tancelin et Isabelle Ginot, Dpt Danse, UFR Arts, philosophie, esthétique, univ. Paris VIII, Vincennes Saint-Denis, 2005, 563 pages. L'auteure donne un résumé précis en rassemblant les différentes informations éparses ; c'est sur ce résumé que je m'appuie pour les informations qui suivent.

[48] ↑ Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, *op. cit.*, p. 113.

[49] ↑ Dans *Rose Fractions* (Billy Rose Theater, New York, 6 février 1969), *Trio A* est interprété par cinq danseurs amateurs, puis par cinq professionnels sur *In the Midnight Hour*. Dans *Performance Fractions for the West Coast* (Vancouver Art Gallery, Vancouver, 2 avril 1969), *Trio A* est interprété par des professionnels et des amateurs sur la musique des Chambers Brothers.

[50] ↑ *Connecticut Composite* (Connecticut College, New London, 9 juillet 1969).

[51] ↑ Dans le cadre de *People's Flag Show* (une manifestation de protestation contre les

arrestations de diverses personnalités pour cause d'outrage au drapeau), *Trio A* est dansé par six interprètes (D. Gordon, Nancy Green, Barbara Dilley, S. Paxton, Y. Rainer et Lincoln Scott) le 9 novembre 1970 à la *Judson Church*, sous le titre *Judson Flag Show*. Cette version sera également présentée en 1971 au New York University's Loeb Student Center.

[52] ↑ Semaine de protestation contre la guerre du Vietnam (*Angry Arts Week*), Hunter College, sous le titre de *Convalescent Dance* (New York, 2 février 1967).

[53] ↑ Solo d'Yvonne Rainer, dans le cadre de *Talking Dancing Conference*, à Stockholm, en août 1997 (Y. Rainer est alors âgée de soixante-trois ans).

[54] ↑ Voir la charte reproduite plus bas.

[55] ↑ Yvonne Rainer, « Profile : Interview by Lyn Blumenthal », *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, op. cit., p. 63 (1^{re} éd. : *Profile*, vol. 4, n^o 6, fall 1984). Je traduis.

[56] ↑ Art. cité, p. 91.

[57] ↑ Sally Banes, « Yvonne Rainer : l'esthétique du refus », *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 87-103. Titre original : *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, 1977.

[58] ↑ In « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* », art. cité. Je traduis de l'anglais cette charte que Laurence Louppe décide, dans sa traduction du texte, sûrement par respect de l'auteur et par souci de précision, de laisser en version originale. Les expressions pouvant donner lieu à ambiguïté sont suivies de l'anglais, les autres sont des traductions littérales.

[59] ↑ Yvonne Rainer, « La Pensée musculaire », art. cité, p. 93 (« *neutral doer* »).

[60] ↑ Yvonne Rainer, « Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called *Parts of Some Sextets*, performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March 1965 », *Tulane Drama Review*, New Orleans, vol. 10, n^o 2, winter 1965, p. 178 (reproduit dans Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, op. cit., p. 45-51) ; trad. dans Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, op. cit., p. 90.

[61] ↑ Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, op. cit., p. 46.

[62] ↑ Yvonne Rainer, « La Pensée musculaire », art. cité, p. 97. Je souligne.

[63] ↑ *Ibid.*, p. 97.

[64] ↑ *Ibid.* Je souligne.

[65] ↑ Julie Perrin, thèse citée non publiée, p. 262.

[66] ↑ Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, op. cit., p. 67. Je traduis.

[67] ↑ Yvonne Rainer, « La Pensée musculaire », art. cité, p. 93. Je souligne.

[68] ↑ John Mueller, « Review of film of *Trio A* », *Dance Magazine*, mars 1979, p. 43. Je traduis.

[69] ↑ Yvonne Rainer, extrait de notes pour *Trio A* non publiées, dans Annette Michelson, « Yvonne Rainer, Part One : the Dancer and the Dance », *Artforum*, janv. 1974, n^o 5, p. 58. Je

traduis.

[70] ↑ Le nom donnera aussi le titre à un recueil de textes de Robert Morris : *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Boston : MIT Press, 1994.

[71] ↑ Par exemple, le *Tanzquartier* de Vienne a organisé le 16 novembre 2006, dans le cadre de *Wieder und Wider : performance appropriated*, une reprise sous la direction d'Yvonne Rainer, avec les participants suivants : Alain Buffard, Krõõt Juurak, Latifa Laâbissi, Jennifer Lacey, Xavier Le Roy, Fritz Ostermayer, Frans Poelstra, Virginie Roy-Nigl, Eszter Salamon et Christophe Wavelet. Ce projet poursuit les intentions du groupe français *Quatuor Knust*, formé par Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet, avec la participation de (entre autres) Alain Buffard, Matthieu Doze, Emmanuelle Huynh, Xavier Le Roy, Martha Moore. Suivant le procédé propre à la pièce, les reprises diffèrent par le nombre de participants, la distribution, la durée, l'emplacement spatial, etc.

[72] ↑ Yvonne Rainer, *Work 1961-73, op. cit.*, p. 128 : « C'était le phénomène de "comportement spontané" qui m'intéressait en tant que modalité viable pour une performance. » Je traduis.

[73] ↑ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Paris : Belfond, 1980, p. 178.

[74] ↑ Yvonne Rainer, *Work 1961-73, op. cit.*, p. 151.

[75] ↑ *Ibid.*, p. 152-153. Je traduis.

[76] ↑ Comme le note Denise Luccioni dans sa traduction de Sally Banes, « contrairement à la règle française qui veut qu'on utilise pour l'article le genre correspondant à la traduction du nom en français, on ne dit pas "la" mais "le" Grand Union, probablement en référence au groupe ou au collectif » (*Terpsichore en baskets, op. cit.*, p. 253). Le groupe est composé d'anciens membres de la *Judson Dance* aux caractères très différents, tels que Trisha Brown, Barbara Dilley, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis et Steve Paxton. Voir Sally Banes, « The Grand Union : danser la vie quotidienne », *ibid.*, p. 253-270, et « The Grand Union, questions et réponses », *ibid.*, p. 271-286.

[77] ↑ Cette théâtralité se défaisant par ses propres moyens n'est certes pas un trait exclusif de ce groupe. À la même époque, d'autres recherches expérimentales se dirigent vers des formes analogues. Il suffit de penser non pas seulement au travail d'Anna Halprin (dont la plupart de ces danseurs ont reçu l'enseignement) et d'autres chorégraphes proches du *Grand Union* (comme Deborah Hay et Simone Forti), mais aussi à l'*Open Theater*, au *Living Theater*, à la *San Francisco Mime Troupe*, ainsi qu'à Richard Foreman et son *Ontological-Hysteric Theater* ou à Meredith Monk et *The House*, pour ne citer que ceux-là.

[78] ↑ *Ibid.*, p. 262.

[79] ↑ *Ibid.*, p. 260.

[80] ↑ Cf. Sally Banes, « The Grand Union : danser la vie quotidienne », *Terpsichore en baskets, op. cit.*, p. 261-265. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne, op. cit.* Un autre texte central pour la question est *Les Cadres de l'expérience, op. cit.*, auquel Sally

Banes fait explicitement référence.

[81] ↑ Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 124-125. Je souligne.

[82] ↑ Conférence illustrée, genre commun aux États-Unis, selon lequel, après la performance, le public peut poser des questions.

[83] ↑ Scott Bartell, « Eccyclema », *Minnesota Daily*, 3 juin 1971, cité par Sally Banes, *Terpsichore en baskets*. *Post-modern dance*, *op. cit.*, p. 269-270.

[84] ↑ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1959, p. 74.

[85] ↑ Citation retraduite d'après l'anglais, Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, *op. cit.*, p. 96.

[86] ↑ John Langshaw Austin, « Feindre », *Écrits philosophiques*, trad. de l'anglais par Lou Aubert et Anne-Lise Hacker, Paris : Le Seuil, 1994, p. 206-228 ; « Pretending », *Philosophical Papers*, éd. J. O. Urmson et G. J. Warnock. Troisième édition, Oxford (UK) ; New York : Oxford University Press, 1979, p. 253-271.

[87] ↑ Sur la différence entre un geste « pas sérieux » et un autre qui au contraire le serait, Austin répond ainsi par une différence ultérieure entre feindre d'« être » et feindre de « faire » quelque chose : seul le second geste peut être pris au sérieux. Ainsi, en donnant l'exemple de quelqu'un devant feindre d'être une hyène pour une fête, Austin commente : « Dans ce cas, à la fête, il n'est bien sûr pas question que je tente de vous convaincre sérieusement que je suis autre chose que moi-même » (*ibid.*, p. 222). Je souligne.

Épilogue

Les gestes forment la matière esthétique de la vie ordinaire. Cette matière n'est pas évanescence, éphémère ou fugitive, car le mouvement ne disparaît pas, mais laisse des traces sensibles dans notre corps en se faisant ainsi attitude, comportement, façon d'être. Les gestes ont un ancrage somatique profond, ils façonnent nos habitudes et modèlent notre vécu ; ils font tellement partie de notre vie et de notre existence qu'ils finissent bien souvent par définir notre identité. Les gestes sont donc une matière plastique. Ils n'ont certainement pas la même consistance que les matériaux solides, mais ils forment, tout de même, une substance malléable que l'on peut manier, étudier et répéter. Ils ne se réduisent ni à la *technique* – car ils laissent constamment place à la liberté d'interprétation et d'exécution –, ni à la pure *création* – car ils sont constamment réitérés et copiés, l'expérience passée ou le corps de l'autre servant souvent de modèles. Les gestes sont ainsi formés à partir d'une matière ancienne mais toujours renouvelée.

C'est précisément parce que les gestes se situent à l'interstice entre la technique et la création qu'ils montrent leur nature profondément esthétique, ainsi que leur vocation à la production artistique. Le sens de cette esthétique, et de cet art, est donc à trouver avant tout dans l'expérience somatique : loin de chercher à tout prix à rendre les gestes signifiants ou à les présenter comme l'incarnation d'une réalité différente de l'ordinaire, il faut tenter de les comprendre par le biais de leur fonctionnalité d'usage, par la passivité de la posture, par l'impersonnalité du mouvement et par

l'intersubjectivité des relations corporelles. Bien entendu, cela ne préjuge en rien de l'importance des protocoles propres à l'art car la *scène* est à saisir comme un espace de déploiement corporel qui, tout en étant cependant foncièrement anti-spectaculaire, n'est pas incompatible avec la création.

L'esthétique de la vie ordinaire ne se mesure pas à l'aune de sa capacité à changer la vie, mais plutôt selon sa capacité à utiliser l'expérience ordinaire tout en la laissant égale à elle-même. Les qualités de la vie ne sont pas transformées, embellies ou jugées, mais elles sont vécues de manière à montrer la puissance esthétique qui est déjà à l'œuvre dans la routine et dans toutes ces attitudes et postures qui semblent naturelles. Cette utilisation esthétique ne se réduit pas à une simple répétition de l'ordinaire, à un déplacement d'un mouvement isolé, à une citation du geste dans un contexte nouveau. L'utilisation esthétique qui apparaît dans la procédure d'*imprésentation* fait en sorte de reproduire non pas tant le geste tel quel que ses qualités. Les gestes peuvent donc être peints ou placés sur un plateau théâtral, à condition que la manière de les présenter puisse faire apparaître les qualités de l'expérience ordinaire. Par conséquent, l'usage artistique de ces qualités n'est pas une opération littérale et directe, mais se fonde sur une procédure de torsion et de monstration par effacement.

Malgré cela, et ce point reste capital, l'usage ne modifie pas la chose exploitée et n'institue aucune distinction d'ordre subjectif. La *différence esthétique* tant recherchée ne se situe plus dans un éventuel jugement extérieur se rapportant à l'observation du geste. L'esthétique de la vie ordinaire ne considère pas la subjectivité comme une manière de *juger* une expérience (esthétique) par sa différence avec une autre (ordinaire et supposée non esthétique), mais au contraire comme une manière de *vivre* et de ressentir

l'*analogie* profonde entre ces deux types d'expériences. L'apport du vécu subjectif n'est donc plus réduit à la capacité de discernement de l'agent, voire au pouvoir d'interprétation de l'observateur, mais s'élargit à la capacité d'association et d'intégration du sujet, que ce dernier soit l'agent ou l'observateur du geste. Au lieu de juger l'expérience, le sujet l'assimile à une autre expérience qui est supposée *a priori* lui être hétérogène (l'expérience ordinaire). Le rapport d'indiscernabilité va donc bien au-delà de la simple comparaison entre une expérience et une autre : il permet une reconstitution et une assimilation des deux expériences elles-mêmes. La différence entre une expérience esthétique et une expérience ordinaire réside dans le fait que la première est pourvue d'une intuition somatique par laquelle le sujet perçoit l'analogie entre les deux expériences. L'expérience esthétique permet donc de rendre compte des qualités esthétiques et artificielles de la vie ordinaire, et cela non tant par le biais de la perception visuelle que par le vécu du corps. L'esthétique surgit quand l'ordinaire se vit comme esthétique.

La pratique gestuelle ordinaire dévoile son potentiel esthétique non pas quand elle transforme l'ordinaire en artistique, mais quand elle reproduit l'ordinaire tel quel. Cette reproduction tend ainsi vers un but qui va au-delà des intérêts de l'art : celui de rendre sensible la vie ordinaire dans sa forme propre, laquelle est naturellement impure, multiple et contingente. Cet usage ordinaire des gestes rattache l'esthétique à la vie et tire son inspiration non pas de l'art mais des qualités ordinaires, y compris de celles qui sont habituellement considérées comme contraires à l'expérience esthétique : l'appauvrissement de l'attention, le conventionnalisme des attitudes corporelles, l'insignifiance de l'expression, la répétition du mouvement, la production d'un sentiment d'ennui, la

suspension du jugement, *et cætera*.

Néanmoins, la vie ordinaire n'est pas uniquement répétitive, pauvre et conventionnelle, elle est aussi pleine de surprises, de rebondissements et d'événements majeurs qui peuvent en l'espace de quelques heures changer le destin de toute une vie. L'esthétique de la vie ordinaire ne se limite pas à des qualités supposées mineures, mais les combine avec celles qui sont habituellement associées à l'esthétique : l'étonnement, la satisfaction, le plaisir, la beauté. Une œuvre qui tire son inspiration des gestes ordinaires ne propose pas exclusivement une expérience esthétique inintéressante, décevante ou informe. Par respect envers l'indiscernabilité et l'équivalence de valeurs qu'elle institue, l'esthétique de la vie ordinaire peut inclure des moments de jouissance et d'émerveillement, sans que cela l'éloigne pour autant de la vie, qui est elle aussi pleine de sens et d'aventure. Autrement dit, il ne faut pas juger la vie ordinaire à partir de l'art et donc d'un point de vue supposé lui être supérieur, mais comprendre les propriétés esthétiques qui rassemblent ces deux mondes (l'art et la vie). Ainsi, les qualités esthétiques de l'ordinaire, et tout particulièrement la *minorité*, ne doivent pas être comprises de manière exclusive, mais toujours dans la réciprocité qui caractérise le rapport d'indiscernabilité.

La différence esthétique n'est donc pas une différence de nature ou de qualité, mais plutôt une différence de degré ou de modalité d'apparence. Cette différence peut tantôt augmenter, tantôt diminuer les qualités originaires de l'ordinaire, mais le résultat mènera toujours à un état d'*indiscernabilité*, qui incite l'agent ou l'observateur à s'interroger sur l'état du geste, sans pour autant pouvoir décider de sa nature. Est-ce de l'art ? Est-ce la vie ? L'indécidabilité caractérise de manière fondamentale l'expérience

esthétique elle-même. En raison de son indécidabilité, l'esthétique de la vie ordinaire n'est pas une théorie de la différence esthétique. Bien qu'elle prenne pour point de départ la question de la distinction entre l'art et la vie, elle se présente en réalité comme une approche fondamentalement analogique : elle envisage la comparaison esthétique entre le geste artistique et le geste ordinaire du point de vue de leur ressemblance. D'où l'insistance sur l'idée d'*an-art* en tant que suspension esthétique de l'art. L'indiscernabilité s'oppose ainsi à la règle de la différence, l'imprésentation à celle de la représentation, la *praxis* à celle de la *poïesis*, l'insignifiance à celle de la signification, la sensibilité à celle de la forme. Bien entendu, ces oppositions ne cherchent pas à remplacer un régime par un autre, mais plutôt à établir une équivalence entre le pouvoir des critères théoriques conventionnellement associés d'une part à l'art et de l'autre à la vie. On pourrait rester insatisfait face à ce type de résultat. À quoi bon tant d'analyses et d'efforts si aucune différence forte n'est établie ? Or ce type de sentiment ne surgit que si l'on considère l'indiscernabilité entre l'art et la vie comme un problème à résoudre, comme quelque chose qui ne peut pas être accepté, en raison du principe d'autonomie du monde de l'art. Mais l'indiscernabilité n'est comprise comme un problème que lorsque l'on soumet l'art et l'expérience ordinaire à des questionnements ontologiques (qu'est-ce que l'art ? qu'est-ce que la vie ?). Nous l'avons vu tout au long du parcours effectué, cette ontologie persiste dans les théories subjectivistes et contextualistes, puisque l'interprétation ou le jugement sont des instances *critiques* au sens propre du terme : elles établissent, sinon concrètement, du moins subjectivement ou institutionnellement, une différence, un critère de distinction (*criterion*) entre deux gestes *a priori* indiscernables.

L'intérêt, et la difficulté, du régime d'indiscernabilité, c'est qu'il n'annule pas la possibilité d'une méthode de différenciation, mais place la différence précisément là où il trouve une analogie. L'indiscernabilité finit tout de même par instituer des critères de différenciation, car elle accepte en son sein des qualités communes à l'art et à la vie, et cela selon la règle du rapport d'équivalence. Autrement dit, il ne suffit pas que, dans ce type d'expérience esthétique, il y ait des qualités exclusivement ordinaires, ou supposées telles (l'indifférence, l'ennui, la distraction, la finalité pratique, etc.), encore faut-il que ces qualités soient mises en équivalence avec celles de l'art, ou supposées telles (l'étonnement, le plaisir, l'universalité, la liberté, etc.). Autrement dit, la suspension de l'art opérée par l'an-art révèle les qualités esthétiques de l'ordinaire. Certes, pour le dire avec Filliou, « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », mais à condition que l'art ait été éloigné des critères conventionnels de jugement et de création.

Quand l'agent et le juge coïncident, quand le geste s'identifie à l'œuvre, quand ce qui est jugé n'est ni un objet, ni une image, ni un produit, mais une expérience qui se vit à la première personne, quand une telle expérience fait entièrement partie de notre vie, un seul type de jugement semble pouvoir être énoncé, qui pourrait être résumé ainsi : « Cette expérience est à la fois complètement ordinaire et en même temps étonnamment intéressante. » Une telle esthétique prend comme principe les expériences de vie, *et* dans la particularité de l'exceptionnalité esthétique *et* dans la généralité de la neutralité ordinaire. Elle instaure ainsi une pensée de la suspension du jugement esthétique. Car les gestes ordinaires demeurent ordinaires, même quand ils acquièrent un intérêt inattendu. Ils sont *à la fois* ordinaires *et* intéressants, et c'est la combinaison de ces deux qualités, jusqu'à hier antithétiques, qui

procure l'étonnement. Mettant l'accent sur la métamorphose, et non pas sur son aboutissement, l'étonnement définit ainsi la forme du jugement et non pas les qualités du jugement lui-même. De même qu'il n'y a pas de hiérarchie entre un geste juste et un geste faux, entre un geste « bien fait » et un geste « mal fait », il y a égalité de valeur entre les différents types d'expérience esthétique et de jugement de goût. En raison de la coïncidence entre message et médium, en raison de la formation d'un ensemble gestuel informel, l'esthétique de la vie ordinaire n'attend aucun jugement, ou, ce qui revient au même, elle semble pouvoir accepter n'importe quel jugement. Il n'y aurait donc pas une expérience esthétique juste, véridique et authentique face à une autre superficielle ou fausse, mais uniquement *des* expériences esthétiques définitivement incomplètes et inachevées, mais pas pour autant illégitimes ou imparfaites.

L'expérience ordinaire n'est possible que quand la vie nous échappe, quand les sons s'estompent, quand les odeurs s'évanouissent, quand les choses se cachent, quand nous acceptons d'être instables. Nous ne sommes pas ancrés dans le monde comme un clou est fixé au mur, mais nous façonnons le monde par notre comportement. Une infirmière qui prend soin d'un malade, un conducteur de bus qui prend en charge le transport commun des citoyens, un enseignant qui dispense des cours en les enrichissant de son expérience, de son savoir et de son être, sont des personnes qui tissent des liens constitutifs dans la construction identitaire des êtres sociaux. De manière évidente, les gestes ordinaires structurent un ensemble de professions éminemment *praxiques*, dans la mesure où leur finalité est en même temps la relation à autrui et la constitution de son identité propre. Prêter un service signifie, en un sens, prêter son corps et suivre une logique de la dématérialisation

du capital qui va de pair avec la supposée dématérialisation de l'œuvre et aide à définir des raccords conceptuels entre esthétique, sociologie, politique et économie. Car, au fond, ces gestes ordinaires tellement anodins sont au cœur de notre être dans le monde et forment ces multiples ajustements et ce flottement permanent que la pratique artistique contemporaine cherche à rendre vivants. Comme aboutissement ultime, une telle expérience permettrait de comprendre le rapport entre l'esthétique et l'*éthique*. Car, si la vie instruit l'art, c'est aussi pour qu'elle puisse fournir, une fois son potentiel esthétique établi, des règles d'action ayant une validité sociale et plus généralement morale. L'esthétique pourrait ainsi mener à terme sa tâche la plus noble : dévoiler la valeur profonde de la vie et la complexité des rapports sociaux qui la tissent.

Bibliographie ^[1]

A Cultural History of Gesture, from Antiquity to the Present Day, introd. Keith Thomas, éd. Jan Bremmer et Herman Roodenburg, Cambridge (Mass.) : Polity Press, 1991.

AGAMBEN (Giorgio), *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris : Payot et Rivages, 1995 (*Mezzi senza fine*, Torino : Bollati Boringhieri, 1996).

Anna Halprin. *À l'origine de la performance*, catalogue d'exposition 8 mars-14 mai, éd. Jacqueline Caux, Musée d'Art contemporain, Lyon : Panama Musée, 2006.

Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance, éd. Anne Boissière et Catherine Kintzler, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006.

ARAGON (Louis), *Les Collages*, Paris : Hermann, éditeurs des sciences et des arts, coll. « Savoir : sur l'art », 1993. Première publication, Paris : Hermann, coll. « Miroirs de l'art », dir. Pierre Berès et André Chastel, 1965.

ARDENNE (Paul), *Un art contextuel*, Paris : Flammarion-« Champs », 2004.

ARISTOTE, *De l'âme*, trad. et notes par J. Tricot, Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1995.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad., notes et index par J. Tricot, Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990.

AUSTIN (John Langshaw), *Quand dire c'est faire*, introd., trad. et commentaires Gilles Lane, postface de François Recanati, Paris : Le Seuil, 1970 (*How To Do Things With Words*, Oxford : Oxford

University Press, 1962).

AUSTIN (John Langshaw), « Feindre », *Écrits philosophiques*, trad. de l'anglais par Lou Aubert et Anne-Lise Hacker, Paris : Le Seuil, 1994, p. 206-228 (« Pretending », *Philosophical Papers*, éd. J. O. Urmson et G. J. Warnock. Troisième édition, Oxford (UK) ; New York : Oxford University Press, 1979, p. 253-271).

BADIOU (Alain), *L'Être et l'événement*, Paris : Le Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1988.

BADIOU (Alain), *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Le Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1998.

BALZAC (Honoré de), *Théorie de la démarche et autres textes*, préf. Jacques Bonnet, Paris : Albin Michel, coll. « Bibliothèque », 1978. Publication conforme à l'édition complète parue à la librairie Paul Ollendorf en 1908, texte paru pour la première fois dans *L'Europe littéraire*, août-septembre 1833.

BANES (Sally), *Democracy's Body : Judson Dance Theater 1962-1964*, Michigan : Umi Research Press, 1983.

BANES (Sally), *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, trad. Denise Luccioni, Paris : Chiron et CND, 2002 (*Terpsichore in Sneakers : Post-Modern Dance*, Boston : Houghton Mifflin Company, 1980).

BARTHES (Roland), *Essais critiques*, Paris : Le Seuil, 1964.

BARTHES (Roland), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Gallimard et Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BEAR (Liza) et SHARP (Willoughby), « The Performer as a Persona : an Interview With Yvonne Rainer », *Avalanche Magazine*, n^o 5, New York, été 1972.

BÉGOUT (Bruce), *La Découverte du quotidien*, Paris : Allia, 2005.

Ben, pour ou contre. Une rétrospective, Marseille : MAC, Galeries

contemporaines des musées de Marseille, 1995.

BENTIVOGLIO (Leonetta), *Pina Bausch, parlez-moi d'amour. Un colloque*, Paris : L'Arche, 1995. Édition originale en langue italienne : *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Gênes : Costa & Nolan, 1993.

BONIFACIO (Giovanni), *L'Arte de'cenni con la quale formandosi favella visibile si tratta della muta eloquenza che non è altro che un facondo silentio*, Vicenza : F. Grossi, 1616.

BOURDIEU (Pierre), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979.

BOURRIAUD (Nicolas), *Esthétique relationnelle*, Paris : Les Presses du Réel, 2001.

BRETON (André), *Anthologie de l'humour noir*, 1966, Paris : J.-J. Pauvert, coll. « Le livre de poche ». Première édition, Paris : Éditions du Sagittaire, 1940.

BUREN (Daniel), *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris : Sens & Tonka, 1998.

CABANNE (Pierre), *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris : G. Belfond, coll. « Entretiens », 1967.

CAVELL (Stanley), *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, trad. de Christian Fournier et Sandra Laugier, 1981 (*Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1981).

CAVELL (Stanley), *In Quest of the Ordinary*, Chicago : University of Chicago Press, 1988.

CHASTEL (André), *Le Geste dans l'art*, Paris : Liana Levi, PUF, coll. « Opinion », 2001.

DANTO (Arthur), « Indiscernability and Perception : A Reply to Joseph

Margolis », *British Journal of Aesthetics*, n° 39, 1999, p. 321-329.

DANTO (Arthur), *Beyond the Brillo Box : The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1992.

DANTO (Arthur), *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. Claude Hary-Schaeffer, préf. Jean-Marie Schaeffer, Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 1989 (*The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1981).

DANTO (Arthur), *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris : Le Seuil, 1993 (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York : Columbia University Press, 1986).

DANTO (Arthur), *Unnatural Wonders. Essays from the Gap between Art and Life*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 2005.

DE JORIO (Andrea), *La Mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, préf. Giuseppe Cocchiara, première édition 1832. Reproduction fac-similé, Naples : Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio, 1964.

DELLA PORTA (Giovan Battista), *De humane physiognomoniam. Della Fisiognomica dell'uomo*, 6 livres, Venezia : éd. Cristoforo Tomasini, 1644. Reproduction fac-similé, Paris : Aux amateurs de livres, 1990.

DERRIDA (Jacques), *De la grammatologie*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1967.

DEWEY (John), *L'Art comme expérience*, introduction par Richard Shusterman ; traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti. Avec une postface « John Dewey et les arts plastiques » de Stewart Buettner, Pau : Publ. de l'université de Pau ; Tours : Farrago, 2006 (*Art as Experience*, première édition de 1934, New York : Minton, Balch and Co. Deuxième édition dans *The Later*

Works, 1925-1953, New York : Perigee Books, 1980, volume 10, 1934, éd. de Jo Ann Boydston et Harriet Furst Simon, avec une introd. d'Abraham Kaplan, reprise par Carbondale ; Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1989).

DEWEY (John), *Reconstruction en philosophie. Œuvres philosophiques 1*, trad. de l'anglais (USA) par Patrick Di Mascio ; préf. de Richard Rorty, Pau : Publ. de l'université de Pau ; Tours : Farrago ; Paris : Léo Scheer, 2003 (*Reconstruction in Philosophy*, Boston : Beacon Press, 1957).

DICKIE George, « Defining Art II », *Contemporary Aesthetics*, éd. Matthew Lipman, Boston : Allyn & Bacon, 1973. Traduction française par Claude Hary-Schaeffer dans *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris : Le Seuil, coll. « Points », 1992, p. 9-32.

DIDEROT (Denis), *Lettre sur les aveugles : à l'usage de ceux qui voient. Lettres sur les sourds et muets : à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, présentation, notes par Marian Hobson et Simon Harvey, Paris : Flammarion, 2000.

DIDI-HUBERMAN (Georges) et MANNONI (Laurent), *Mouvements de l'air : Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris : Gallimard, 2004.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris : Minuit, 2005.

DUCHAMP (Marcel), « I propose to strain the laws of physics », entretien avec Francis Roberts, *Art News*, vol. 8, n^o 67, déc. 1968.

DUCHAMP (Marcel), *Deux interviews new-yorkaises, septembre 1915*, préf. de Jean Suquet ; trad. de Patrice Cotensin, Paris : L'Échoppe, coll. « Envois », 1996. Entretiens accordés le 1^{er} septembre 1915 à « Art and Decoration » et le 15 septembre 1915 au « New York Tribune ».

DUCHAMP (Marcel), *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris : Flammarion, 1975. Édition augmentée avec la collaboration d'Elmer Peterson, Paris : Flammarion, 1994.

DUCHAMP (Marcel), *Ingénieur du temps perdu*, entretiens avec Pierre Cabanne, Paris : Belfond, 1977, première édition de 1964.

DUCHAMP (Marcel), *Marcel Duchamp parle des ready-mades à Philippe Collin*, Paris : L'Échoppe, 1998. Entretien réalisé à Paris le 21 juin 1967.

DUCHAMP (Marcel), *Marchand du sel*, écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris : Le Terrain vague, coll. « 391 », 1958.

DUCHAMP (Marcel), *Notes*, Paris : Flammarion, 1999. Première édition, Paris : Centre Georges Pompidou, 1980.

DUVE (Thierry de), *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1989.

DUVE (Thierry de), *Les Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1989.

DUVE (Thierry de), *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1984.

L'Esprit Fluxus, dir. Véronique Legrand et Aurélie Charles, trad. de l'américain par Pierre Rouve, relu et commenté par Charles Dreyfus, Marseille : Galeries contemporaines des musées de Marseille, MAC, 1995 (*In the Spirit of Fluxus*, exposition organisée par Elizabeth Armstrong et Joan Rothfuss au Walker Art Center, Minneapolis).

Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction, textes réunis par Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, Paris : Vrin, 2005.

Extra Art : A Survey of Artists' Ephemera, 1960-1999, Oct. 12 – Dec. 8, 2001, San Francisco : California College of Arts and Crafts, Steven

Leiber (commissaire d'exposition), Ralph Rugoff (préfacier), textes d'Anne Moëglin-Delcroix et Todd Alden.

FILLIOU (Robert), *Enseigner et apprendre, arts vivants par Robert Filliou*, Paris et Bruxelles : Archives Lebeer Hossmann, 1998 (*Teaching and Learning as Performance Arts*, Cologne : Verlag Gebr. Koenig, 1970).

FLUSSER (Vilém), *Les Gestes*, texte établi par Marc Partouche, postface de Louis Bec, Paris : Éd. Hors commerce ; Cergy : D'Arts, 1999.

FluxusPerformanceWorkBook, éd. Ken Friedman, Owen Smith et Lauren Sawchyn, *Performance Research*, vol. 2, n^o 3, « On Fluxus », septembre 2002, Londres : Routledge, Taylor and Francis, non paginé.

FORMIS (Barbara), « Événement et ready-made : le retard du sabotage », in *Écrits autour de la pensée d'Alain Badiou*, dir. Bruno Besana et Oliver Feltham, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 215-232.

FORMIS (Barbara), « Yvonne Rainer chorégraphe et Ludwig Wittgenstein philosophe », *Revue d'esthétique*, « Les artistes contemporains et la philosophie », éd. Anne Moëglin-Delcroix, n^o 44, Paris : Jean-Michel Place, p. 97-106.

FORMIS (Barbara), « Parades & Changes », *Fresh Theory III*, éd. Christophe Kihm et Mark Alizart, Paris : Léo Scheer, 2007, p. 197-214.

FOUCAULT (Michel), *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969.

FRIED (Michael), *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris : Gallimard, coll. « Essais », 1990. L'édition originale de cet ouvrage a paru sous le titre *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, d'abord aux éditions University of California Press en 1980, puis aux éditions University of Chicago Press en 1988, dans

une nouvelle version qui a servi de base à la traduction française.

FREUD (Sigmund), *Au-delà du principe de plaisir*, traduction de l'allemand par le Dr S. Jankélévitch en 1920 revue par l'auteur lui-même. Réimpression : *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1968.

GALARD (Jean), *La Beauté du geste*, Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1984.

Geste, cognition et communication, éd. Jacques Cosnier, Jocelyne Vaysse, Pierre Feyereisen, Guy Barrier, Limoges : Université de Limoges, coll. « Nouveaux Actes sémiotiques », 1997.

GOFFMAN (Erving), *Façons de parler*, trad. de l'anglais par Alain Kihm, Paris : Minuit, 1987 (*Forms of Talk*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1981, et Oxford : Oxford University Press, 1981).

GOFFMAN (Erving), *La Mise en scène de la vie quotidienne : 1. La Présentation de soi*, trad. de l'anglais par Alain Accardo, Paris : Minuit, 1987, cop. 1973 (*The Presentation of Self in Everyday Life*, New York : Doubleday Anchor, 1959, et Londres : Allen Lane, 1969).

GOFFMAN (Erving), *La Mise en scène de la vie quotidienne : 2. Les Relations en public*, trad. de l'anglais par Alain Kihm, Paris : Minuit, 1990, cop. 1973 (*Relations in Public : Microstudies of the Public Order*, New York : Basic Books, 1971, et Londres : Allen Lane, 1971. Republiés en 1990, Londres ; New York : Penguin Books).

GOFFMAN (Erving), *Les Cadres de l'expérience*, trad. d'Isaac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph, Paris : Minuit, 1991 (*Frame Analysis : An Essay on the Organization of Experience*, New York : Harper and Row, 1974, Harmondsworth : Penguin, 1975, et Boston : Northeastern University Press, 1986).

GOLDBERG (Rosalee), *Performance Art. From Futurism to the Present*, Londres : Thames & Hudson, 1998 ; première éd. intitulée *Performance : Live Art, 1909 to the Present*, 1979. Traduction

française par Christian-Martin Diebold : *La Performance : du futurisme à nos jours*, Paris ; Londres : Thames & Hudson ; Paris : Le Seuil, 2001.

GOMBRICH (Ernst Hans), « Ritualized Gesture and Expression in Art », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 1966, p. 393-401, repris dans *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres : Phaidon, 1994, p. 63 sq., première publication de 1982.

GOODMAN (Nelson), *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, prés. et trad. Jacques Morizot, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1990 (*Languages of Art*, Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1976, première édition de 1968).

GOODMAN (Nelson), *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992 (*Ways of Worldmaking*, Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1977).

GUÉRIN (Michel), *Philosophie du geste*, Arles : Actes Sud, coll. « Le Génie du philosophe », 1995.

HALPRIN (Anna), *Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance*, Anna Halprin, éd. par Rachel Kaplan, Hanover and London : Wesleyan University Press ; University Press of New England, 1995. *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, trad. par Élise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles : Contredanse, 2009.

HALPRIN (Anna), *Returning to Health with Dance, Movement and Imagery*, éd. Rachel Kaplan et Siegmund Gerken, Mendocino, CA : Life Rhythm, 2002, réédition révisée de *Dance as a Healing Art*, 2000.

Happenings & Fluxus, Charles Dreyfus (éd.), Paris : Galerie 1900-2000 – Galerie du Génie – Galerie de Poche, 1989.

Happenings & Fluxus, éd. H. Sohn, Cologne : Kölnischer Kunstverein, 1970, non paginé.

HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), *Esthétique*, t. I, trad. par Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris : Librairie Générale Française, 1997.

HIGGINS (Dick), « Intermedia », *The Something Else Newsletter*, vol. I, n^o 1, février 1966 ; repris in *Foew&ombwhnw*, New York/Barton/Cologne : Something Else Press, 1969, p. 11-29 ; repris dans Dick Higgins, *Horizons : The Poetics and Theory of Intermedia*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1984.

HIGGINS (Hannah), *Fluxus Experience*, Berkeley : University of California Press, 2002.

Hors limites : l'art et la vie 1952-1994, catalogue d'exposition par Jean de Loisy, Paris, Musée national d'Art moderne-Centre de création industrielle, Galerie Sud et Galerie Nord, 9 novembre 1994-23 janvier 1995, Paris : Centre Pompidou, 1994.

JAQUET (Chantal), *Le Corps*, Paris : PUF, coll. « Philosophe », 2001.

JOUSSE (Marcel), *L'Anthropologie du geste*, Paris : Éditions Resma, 1969. Seconde édition, Paris : Gallimard, 1974.

JOUSSE (Marcel), *L'Anthropologie du geste*, tome I ; *La Manducation de la parole*, tome II ; *Le Parlant, la parole et le souffle*, tome III, Paris : Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 1969.

KAESER (Olivier), « Outdoors-indoors », *Dessin-photographie : autour de l'œuvre de Hamish Fulton*, Valence : Musée de Valence, 1996.

KAPROW (Allan), « Manifesto », in *Manifestoes, a Great Bear Pamphlet*, New York : Something Else Press, 1966.

KAPROW (Allan), *Assemblage, Environments and Happenings. With Selection of Scenarios by 9 Japanese of the Gutai Group*, Jean-Jacques Lebel, Wolf Vostell, George Brecht, etc. New York : H.N. Abrams, 1966.

KAPROW (Allan), *L'Art et la vie confondus*, trad. Jacques Donguy,

Paris : Centre Pompidou, 1996 (*The Blurring of Art and Life*, textes réunis par Jeff Kelley, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1993).

KENDON (Adam), *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture : Selections from « Semiotica »*, éd. Thomas A. Sebeok, Jean Umiker-Sebeok et Adam Kendon, The Hague ; Paris ; New York : Mouton, 1981.

KENDON Adam, *Gesture : Visible Action as Utterance*, Cambridge (Mass.) : Cambridge University Press, 2004.

KOSUTH Joseph, « Art After Philosophy », I et II, *Studio International*, vol. XLVIII, n^o 915, n^o 916, n^o 917, octobre, novembre, décembre 1969 ; traduit dans *Artpress*, n^o 1, décembre-janvier 1973 et repris dans *Art After Philosophy and After : Collected Writings, 1966-1990*, éd. par Gabriele Guercio, Cambridge-Massachusetts : The MIT Press, 1993.

LEFEBVRE (Henri), *Critique de la vie quotidienne, I*. Paris : L'Arche, 1958.

LEFEBVRE (Henri), *Critique de la vie quotidienne, II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris : L'Arche, 1961.

LEFEBVRE (Henri), *Critique de la vie quotidienne, III. De la modernité au modernisme : pour une métaphilosophie du quotidien*, Paris : L'Arche, 1981.

LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm), *La Monadologie*, éd. annotée par Émile Boutroux, note terminale sur les principes de la Mécanique dans Descartes et Leibniz par Henri Poincaré, Paris : Delagrave, 1880. Ensemble de quatre-vingt-dix textes écrits autour de 1714 et publiés posthumes, première édition française de 1840.

LEROI-GOURHAN (André), *Le Geste et la Parole*, t. I. *Technique et langage*, t. II *La Mémoire et les rythmes*, Paris : Albin Michel, 1964.

LESSCHAEVE (Jacqueline), *Le Danseur et la danse*, entretiens avec Merce Cunningham, Paris : Belfond, 1980.

LIANDRAT-GUIGUES (Suzanne), *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris : Klincksieck, 2005.

LYOTARD Jean-François, *L'Inhumain*, Paris : Galilée, 1988.

MALLARMÉ (Stéphane), *Divagations*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », 1945, première édition de 1897.

MARCADÉ (Bernard), *Marcel Duchamp. La vie à crédit, biographie*, Paris : Flammarion, 2007.

Marcel Duchamp : Ready-mades, etc. 1913-1964, Milan : Galerie Schwarz, 1964, textes d'Arturo Schwarz, Ulf Linde et Walter Hoops.

Marcel Duchamp, textes de Jean Clair, Gilbert Lascault, Arturo Schwarz, Jean Suquet, Daniel Charles, Harald Szeemann, Ben, [...] ; Paris : *L'Arc*, n^o 59, 1974.

MARGOLIS (Joseph), « Farewell to Danto and Goodman », *British Journal of Aesthetics*, n^o 38, 1998, p. 353-374.

MARGOLIS (Joseph), « Un regard attentif sur la théorie de l'art et de la perception de Danto », in *Esthétique contemporaine*, trad. Pierre Steiner, p. 159-184 (« A Closer Look at Danto's Account of Art and Perception », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 40, n^o 3, 2000, p. 326-339).

MAUSS (Marcel), *Sociologie et anthropologie*, précédé d'une introduction par Claude Lévi-Strauss, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1950.

La Mise en scène du geste, dir. Jean-Marc Lachaud, textes de Jean-Marc Adolphe, Anne Cardeilhac, Matho Dumont, Bernard Lafargue, Yves Lorelle, Martine Maleval. Textes réunis à l'issue de la journée de réflexion organisée, le 8 avril 1993, par CREA 3 (Service culturel de l'université Michel de Montaigne, Bordeaux III) et la DRAC Aquitaine,

Bordeaux : Publications du Service culturel de l'université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 1994.

MÆGLIN-DELCROIX (Anne), « Les deux sources de l'illimitation de l'art », in *Les Frontières esthétiques de l'art*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 27-45.

MÆGLIN-DELCROIX (Anne), *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris : Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997.

MÆGLIN-DELCROIX (Anne), *Sur le livre d'artiste, articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2006.

MORRIS (Desmond), *La Clé des gestes (Manwatching)*, trad. par Yvonne Dubois et Yolande Mauvais, Paris : Grasset, 1977.

MORRIS (Desmond), *Le Langage des gestes : un guide international (Bodytalk)*, trad. de l'anglais par Édith Ochs, Paris : Calmann-Lévy, 1997.

MORRIS (Desmond), Peter Collet, Peter Marsh and Marie O'Shaughnessy, *Gestures : Their Origins and Distribution*, Londres : Jonathan Cape, 1979.

NEYENS (Jean), « Will Go Underground », entretien avec Marcel Duchamp diffusé à la RTBF en 1965. Disponible sur : <http://www.toutfait.com/main.jsp> (*The Marcel Duchamp Studies Online Journal*).

L'Ordinaire et le politique, dir. Claude Gautier et Sandra Laugier, Paris : PUF, 2006. Textes de Layla Raïd, Sandra Laugier, Élise Domenach, Philippe Corcuff, Laurent Bove, Bruce Bégout, Jean-Jacques Rosat, Guillaume Le Blanc, Yann Moulier Boutang, [...].

Out of Actions. Between Performance and the Object 1949-1979, textes de Kristine Stiles, Guy Brett, Hubert Klocker Shinichiro Osaki et Paul Schimmel, Los Angeles : Thames & Hudson, 1988.

PAZ (Octavio), *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu*, Paris : Gallimard, 1966.

PEREC (Georges), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris : Christian Bourgois, 1982. Première édition de 1975.

PEREC (Georges), *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974.

PERRIN (Julie), thèse de doctorat non publiée, *De l'espace corporel à l'espace public*, direction : Philippe Tancelin et Isabelle Ginot, Dpt Danse, UFR Arts, philosophie, esthétique, univ. Paris VIII, Vincennes Saint-Denis, 2005, 563 pages. *Pina Bausch, parlez-moi d'amour. Un colloque*, Paris : L'Arche, 1995. Édition originale en langue italienne : *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Gênes : Costa & Nolan, 1993.

PONTBRIAND (Chantal), « Notion(s) de performance », initialement publié dans *Parachute*, n^o 15, été 1979 ; dans *Performance by Artists*, sous la direction de A. A. Bronson et Peggy Gale, Toronto : Art Metropole, en français et en anglais. Republié en *Fragments critiques* (1978-1998), Nîmes : Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 1998, p. 19-33.

PYWELL (Geoff), *Staging Real Things. The Performance of Ordinary Events*, Lewisburg : Bucknell University Press ; London and Toronto : Associated University Press, 1994.

RAINER (Yvonne), « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* ». Texte écrit en 1966 et publié pour la première fois in *Minimal Art*, dir. Gregory Battcock, New York : E. P. Dutton, 1968, p. 263-273. Traduction française par Laurence Louppe, « La Pensée musculaire », *Le Travail de l'art*, Association des Arts en Europe, Paris, n^o 1, automne/hiver 1997, p. 91-99.

RAINER (Yvonne), *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore (Maryland) : The Johns Hopkins University Press, 1999.

RAINER (Yvonne), *Work 1961-73*, Halifax : The Press of the Nova

Scotia College of Art and Design ; New York University Press, 1974.

ROSENBERG (Harold), *The Tradition of the New*, New York : Horizon Press, 1959.

ROWELL (Margit), *La Peinture, le geste, l'action. Existentialisme en peinture*, Paris : Klincksieck, 1972.

SCIARRA (Lorraine) « Bruce Nauman », janvier 1972, manuscrit publié pour la première fois dans *Please Pay Attention Please : Bruce Nauman's Words*, écrits et entretiens, éd. Janet Kraynak, Cambridge (Massachussets), Londres (Angleterre) : The MIT Press, 2003.

SEITZ (William), *The Art of Assemblage*, New York : MoMa, 1961.

SHERINGHAM (Michael), *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford (UK) et New York : Oxford University Press, 2006.

SHUSTERMAN (Richard), « Pragmatism and East Asian Thought », *Metaphilosophy*, n^o 35, 2004, p. 13-42.

SHUSTERMAN (Richard), *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris : Minuit, 1991 (*Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford : Blackwell, 1992 ; seconde édition, New York : Rowman & Littlefield, 2000).

SPRING (Justin), *Jackson Pollock*, Paris : La Martinière, 1998.

The Aesthetics of Everyday Life, éd. Andrew Light et Jonathan M. Smith, New York : Columbia University Press, 2005.

TODOROV (Tzvetan), *L'Éloge du quotidien. Essais sur la peinture hollandaise du xvii^e siècle*, Paris : Le Seuil, coll. « Essais », 1993.

VALÉRY (Paul), « L'Âme et la Danse », in *Eupalinos ou l'Architecte*, Paris : Gallimard, 1924.

VALÉRY (Paul), *Degas, danse, dessin*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1938.

VAUTIER (Ben), *Écrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux : entre 1960 et 1970*, Nice : Z'éditions, 2001.

VAUTIER (Ben), *Tout Ben*, Paris : Chêne, 1975.

WAJCMAN (Gérard), *L'Objet du siècle*, Paris : Verdier, 1998.

WITTGENSTEIN (Ludwig), *Remarques mêlées*, prés. Jean-Pierre Cometti, trad. Gérard Granel, Paris : GF/Flammarion, 2002 (*Vermischte Bemerkungen*, *Culture and Value*, éd. G.H. Von Wright, en collaboration avec Heikki Nyaman, trad. Peter Winch, Oxford (UK) ; Cambridge (Mass.) : Blackwell, 1994).

WORTH (Libby) et POYNOR (Helen), *Anna Halprin*, New York : Routledge Performance Practitioners, 2004.

Notes du chapitre

[1] ↑ Les ouvrages collectifs (plus de deux auteurs), les numéros spéciaux de revue et les catalogues d'exposition dont les auteurs sont multiples sont indexés à leur titre. Dans le cas d'une traduction, les références de l'ouvrage en langue originale sont données lorsque ce dernier a été utilisé pendant l'analyse ; quand ce n'est pas le cas, est mentionné uniquement le titre original entre parenthèses.

Index nominum

A

Agamben (Giorgio)	<u>34</u> , <u>151-153</u> , <u>173</u>
Aragon (Louis)	<u>59-62</u> , <u>74</u>
Aristote	<u>92</u> , <u>151-152</u> , <u>191</u> , <u>208</u>
Austin (John Langshaw)	<u>72-73</u> , <u>235-237</u>

B

Badiou (Alain)	<u>67</u> , <u>119</u> , <u>122</u>
Balzac (Honoré de)	<u>113-115</u> , <u>117</u>
Banes (Sally)	<u>200</u> , <u>213-216</u> , <u>218</u> , <u>220</u> , <u>223</u> , <u>231</u> , <u>233</u> , <u>235</u>
Barthes (Roland)	<u>55-57</u>
Baudelaire (Charles)	<u>130</u>
Bausch (Pina)	<u>20</u> , <u>134</u> , <u>136-139</u> , <u>141</u>
Beardsley (Monroe)	<u>14</u>
Bégout (Bruce)	<u>46-48</u>
Blanchot (Maurice)	<u>45</u> , <u>47</u> , <u>103</u> , <u>235</u>
Bourdieu (Pierre)	<u>51</u> , <u>56</u> , <u>91</u> , <u>93-94</u> , <u>105</u>

Bourriaud (Nicolas)	<u>161</u> , <u>185</u>
Braque (Georges)	<u>59</u> , <u>61</u>
Brecht (George)	<u>21</u> , <u>90</u> , <u>155</u> , <u>176</u> , <u>185-188</u> , <u>193</u>
Breton (André)	<u>69</u>
Buren (Daniel)	<u>16</u> , <u>27</u> , <u>134</u>

C

Cage (John)	<u>22</u> , <u>144-145</u> , <u>157-158</u> , <u>185</u> , <u>200</u>
Cavell (Stanley)	<u>47-49</u> , <u>92</u>
Chastel (André)	<u>29-30</u> , <u>59</u> , <u>123</u>
Cunningham (Merce)	<u>144-145</u> , <u>147</u> , <u>200-201</u> , <u>211</u> , <u>230</u>

D

Danto (Arthur)	<u>14</u> , <u>17</u> , <u>36-37</u> , <u>46</u> , <u>68-69</u> , <u>79-80</u> , <u>82-89</u> , <u>105</u> , <u>107-108</u> , <u>149-150</u> , <u>174</u> , <u>192</u> , <u>204</u> , <u>217</u> , <u>223</u>
Derrida (Jacques)	<u>108</u>
Dewey (John)	<u>44</u> , <u>51</u> , <u>89-92</u> , <u>100</u> , <u>105</u> , <u>166-167</u> , <u>169-173</u> , <u>175</u> , <u>206</u>
Dickie (George)	<u>14</u> , <u>17</u> , <u>68</u> , <u>82</u>
Diderot (Denis)	<u>42</u> , <u>57-58</u>

Didi-Huberman (Georges)	<u>113</u> , <u>115-117</u>
Duboc (Odile)	<u>20</u>
Duchamp (Marcel)	<u>27</u> , <u>43</u> , <u>61</u> , <u>63-77</u> , <u>87</u> , <u>96</u> , <u>144</u> , <u>157-159</u> , <u>162</u> , <u>176-177</u> , <u>182-183</u> , <u>185</u> , <u>209</u> , <u>212</u>
Duve (Thierry de)	<u>36</u> , <u>68</u> , <u>71</u> , <u>73</u> , <u>75</u> , <u>105</u> , <u>107</u>

F

Fabbri (Véronique)	<u>215</u>
Filliou (Robert)	<u>21</u> , <u>26</u> , <u>176-181</u> , <u>193</u> , <u>214</u> , <u>243</u>
Flusser (Vilém)	<u>35</u> , <u>113</u> , <u>115</u> , <u>117</u>
Fried (Michael)	<u>57</u>

G

Galard (Jean)	<u>28</u> , <u>35</u>
Goffman (Erving)	<u>163</u> , <u>165</u> , <u>233-234</u> , <u>237</u>
Goodman (Nelson)	<u>14</u> , <u>16</u> , <u>79-80</u> , <u>82-85</u> , <u>87</u>
Guérin (Michel)	<u>34</u>

H

Halprin (Anna)	<u>21</u> , <u>26</u> , <u>103</u> , <u>194-210</u> , <u>219</u> , <u>230</u> ,
----------------	---

[232](#)

Higgins (Dick) [36](#), [176](#)

Hooch (Pieter de) [53](#)

J

Jousse (Marcel) [31](#)

K

Kant (Emmanuel) [120](#), [167](#), [170](#)

Kaprow (Allan) [11](#), [16](#), [20-21](#), [26](#), [38](#), [144](#), [151](#),
[154-156](#), [158-166](#), [168-169](#), [173-](#)
[174](#), [208-210](#), [224](#), [237](#)

Keersmaeker (Anne Teresa De) [20](#), [134](#), [138-139](#)

Kendon (Adam) [31](#)

Knowles (Alison) [20](#)

L

Laugier (Sandra) [47-49](#)

Le Blanc (Guillaume) [47-48](#)

Lefebvre (Henri) [45](#)

Leibniz (Gottfried Wilhelm) [39-41](#)

Leroi-Gourhan (André) [31](#)
Levinson (Jerrold) [14-15](#)

M

Macherey (Pierre) [47-48](#)
Maciunas (George) [90](#), [176](#)
Margolis (Joseph) [14](#), [68](#), [79](#)
Mauss (Marcel) [18](#), [31-32](#)
Metsu (Gabriel) [53](#)
Mœglin-Delcroix (Anne) [21](#), [36](#)
Morris (Desmond) [31-32](#), [228-229](#)
Morris (Robert) [194](#), [211](#), [228-229](#)

N

Nauman (Bruce) [22](#)
Newson (Lloyd) [134](#), [139-141](#)

P

Paxton (Steve) [22](#), [211-212](#), [214-220](#), [228](#), [232](#)
Paz (Octavio) [70-71](#)
Perec (Georges) [46](#)

Perrin (Julie)	<u>218</u> , <u>225</u>
Pollock (Jackson)	<u>144-147</u> , <u>149-150</u> , <u>155-156</u> , <u>216</u> , <u>231</u>
Pouillaude (Frédéric)	<u>217</u>
Poynor (Helen)	<u>195</u> , <u>197</u> , <u>200</u> , <u>202</u> , <u>205</u> , <u>207</u>
Pywell (Geoff)	<u>76-78</u>

R

Rainer (Yvonne)	<u>20</u> , <u>26</u> , <u>199</u> , <u>201-203</u> , <u>211-213</u> , <u>218-223</u> , <u>225-231</u> , <u>235</u>
Rauschenberg (Robert)	<u>96</u> , <u>149</u> , <u>211</u>
Rorty (Richard)	<u>100</u>
Rosenberg (Harold)	<u>144</u> , <u>147-148</u>
Rowell (Margit)	<u>28</u> , <u>148</u>

S

Schwartz (Arturo)	<u>69</u>
Sharp (Willoughby)	<u>202</u>
Sheringham (Michael)	<u>46-47</u>
Shusterman (Richard)	<u>44</u> , <u>89-90</u> , <u>92</u> , <u>96</u> , <u>100</u> , <u>102</u> , <u>175</u>
Stolnitz (Jérôme)	<u>14</u>

T

Tzara (Tristan) [60](#)

V

Valéry (Paul) [122](#)

Vautier (Ben) [20](#), [176](#), [180-181](#), [185](#)

Vermeer (Johannes) [53](#)

W

Wajcman (Gérard) [75](#)

Warhol (Andy) [79](#), [84](#), [96](#), [129](#)

Wittgenstein (Ludwig) [14](#), [47-48](#), [87](#), [131-132](#), [138](#)