

# De *l'art-action* vers l'action de l'art

## From Art Action to Action Art

(Abstract)

By exposing several ways of understanding art and action I intend to contextually explain, on the one hand, the process of creating, and, on the other hand, the finalities of the artistic effort. Certain contemporary artistic practices entail interest towards the domain of action. In order to illustrate this I am considering certain phenomena such as action painting, performance art, body art, contextualized art, and the art of communication. Similarly, I explore the educative, therapeutical and practical dimensions of the meaning of contemporary art. My thesis is that contemporary art is primarily centered on the projects and messages that involve all the types of action and public engagement, and that they contribute to an esthetization of our lives. The art of living reunites esthetical as well as ethical values such as beauty and goodness, governed by auto perfection, morality, and solidarity.

**Keywords:** art, action, art action, action art, the art of living

### L'art et l'action

Un plaidoyer pour une meilleure présence de l'action dans l'art peut être d'une certaine manière redondant. Jamais l'action n'a été séparée de ce qu'on appelle *art*. La *praxis* de l'artiste est toujours « visible » ou perceptible dans la configuration externe de l'œuvre. De l'autre côté, l'expérience esthétique est partagée à la fois par celui qui conçoit (l'artiste) et par son public. D'ailleurs, le langage de l'art utilise des concepts tels qu'action, pratique, activité, expérience, travail, engagement, qui font partie, sémantiquement, de la même famille lexicale. Habituellement, on oppose l'action à la contemplation, mais aussi à l'intuition (inspiration) appartenant à l'artiste, et à la passivité, non-engagement, distance caractéristiques du l'égard du public. Une telle attitude passe parfois pour signe d'un déficit soit de la *praxis* artistique, soit de l'œuvre. La finalité de celle-ci est

mise en doute. C'est pour cela, probablement, que les artistes mettent en jeu tout leur enthousiasme pour mobiliser le public, pour activer les énergies latentes, cachés au-delà des apparences.

Mais, peut-être, les exigences concernant les finalités de l'art sont aujourd'hui autres qu'auparavant. Pour mettre en évidence cette mutation dans le champ des finalités artistiques, nous nous arrêterons sur trois philosophes qui ont des mérites dans la configuration des options relatives à celles-ci : Platon, Aristote et Kant. Ils résument d'ailleurs les exigences esthétiques d'un *paradigme représentationnel* dans l'histoire de l'art.

Platon range l'art parmi les expériences *mimétiques*. L'artiste imite ou simule la réalité. Il poursuit des buts esthétiques (satisfaire les sens, plaire, distraire...), éducatifs (former les enfants, les sensibiliser). En tant que simulacre, l'art peut être associé au mensonge – qui n'est pas toujours nuisible.

Au contraire, l'éducateur, l'homme politique, le médecin peuvent l'utiliser dans des buts supérieurs. S'il n'est pas convenable aux projets communautaires, l'État peut le corriger ou l'éliminer : voici le rôle joué par la censure. La sensibilité excessive n'est pas l'atout d'un bon citoyen, voué aux activités publiques et politiques. Aristote, à son tour, met en évidence le fait que l'art est plutôt *poiesis* que *praxis* ; l'œuvre d'art doit avoir des rôles *cathartiques*. Il ajoute ainsi une perspective *thérapeutique* parmi les buts de l'activité artistique. L'art peut raffiner les sensations et les passions ; elle peut à la fois guérir ou améliorer les maladies de la conscience. La musique, les tragédies et les comédies antiques peuvent enthousiasmer, provoquer des larmes purgatives ou des rires réconfortants. Une surexcitation émotionnelle fut saisie par Augustin, à la fin de l'Antiquité, pendant les jeux du cirque ; impressionné par le spectacle de la cruauté et de la mort, le spectateur veut souffrir et, de cette façon, se libérer des tensions accumulées.

Kant, dans sa *Critique de la faculté de jugement*, parle d'un art dégagé de considérations pratiques. Il n'y a que de la beauté libre ou délivrée de tout intérêt. La beauté d'une fleur vaut mieux que la beauté d'un tableau représentant le même objet. L'idéalisme kantien réclame l'autonomie de l'esthétique et la gratuité de l'art – les deux mythes déconstruits par la postérité. Pour amorcer – sans entrer dans les détails de cette discussion – la description des directions principales de cette déconstruction, il suffira d'évoquer ici trois lignes d'argumentation : Marx et les néo-marxistes (surtout Th. Adorno et l'École de Francfort), qui demandent aux artistes de démocratiser l'art et de changer ou de transformer d'une manière radicale le monde ; J. Dewey, W. James, N. Goodman, R. Rorty, R. Shusterman – qui visent les finalités prag-

matiques, éducatives et thérapeutiques de l'art ; Fr. Nietzsche, M. Heidegger, H.-G. Gadamer, J. Derrida, A. Danto ou G. Vattimo, qui essaient de nous convaincre que l'art apporte avec soi, comme l'un de ses enjeux essentiels, un enrichissement de soi ou des autres. Autrement dit, l'apport de l'art est à la fois esthétique et herméneutique, mais aussi ontologique et métaphysique.

### Un changement de paradigme

Quels sont les changements saisissants au sein de l'art contemporain ? Où est le lieu de l'action ? On peut constater des changements en ce qui concerne la configuration interne de chaque expérience artistique et des extensions inattendues quant aux « rôles » joués par les instances qui sont engagées dans de telles expériences. L'artiste, le public, l'œuvre, le contexte, les institutions, le destinataire, la finalité ne sont pas les mêmes qu'auparavant.

L'auteur n'est plus le Maître d'autrefois. Dans l'ère de la « reproductibilité technique » des œuvres (W. Benjamin), l'artiste n'a pas besoin de compétences. Parfois, il est remplacé par l'artisan – celui qui prouve une habileté mécanique, répétitive. Il a perdu son *aura*, tout comme l'œuvre a perdu la sienne. La référence à l'œuvre est facultative. D'ailleurs, on parle d'artistes « sans œuvre », mais aussi d'artistes « sans... art »<sup>1</sup>. Dans les expériences artistiques de type communicatif, l'artiste n'est plus visible ; il lance un stimulus, un message, et attend les réactions ou le *feed-back* par la même voie (Internet, téléphone, fax...). L'art fractal repose sur les performances combinatoires de l'ordinateur. Celui-ci est programmé à générer des images et l'artiste-ingénieur-programmateur en choisit

<sup>1</sup> Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?*, Paris, Éditions 10/18, 2005

aléatoirement. « L'auteur-machine » n'est pas loin. On le voit dans les productions cinématographiques.

L'œuvre, à son tour, n'est plus le résultat d'une *praxis* artistique; les *ready-made*, les *performances* (actions), les *happenings*, les installations demandent un statut artistique. Tout est, ou peut devenir, art : les objets ordinaires, les recyclages, les produits culinaires... Parfois l'auteur est anonyme ou collectif. Ce qui se substitue à l'œuvre est le message. Faute d'une œuvre consistante du point de vue matériel, on parle d'un art à « l'état gazeux »<sup>2</sup>. Pour l'artiste, l'œuvre n'est pas *monument*, mais *document* qui peut être déposé dans une archive<sup>3</sup>. Les outils d'un artiste digital sont l'ordinateur, l'écran, le clavier et la souris. De l'autre côté, le Body Art fait du corps de l'artiste l'objet de l'action artistique. Le corps physique devient lui-même l'œuvre d'art – occasion de tester directement les réactions du public au message envoyé par ce moyen.

Le *contexte* de création et d'exposition est lui aussi différent aujourd'hui. L'artiste sort de son atelier pour rencontrer le public. Il ne veut pas changer le monde, mais plutôt comprendre et améliorer les problèmes partagés par les masses. Il s'agit d'une insertion dans l'espace urbain, dans celui de villages ou, pourquoi pas, dans l'espace virtuel.

Le *destinataire* de l'art n'est plus une élite cultivée. Sortir dans l'espace publique est le signe d'une « démocratisation » de l'art. Les masses ont pas un accès non-restrictif à l'œuvre de l'artiste, car celui-ci produit, agit, intervient directement au milieu de la foule – le marché public, les rues insalubres, les quartiers agglomérés des grands villes,

les banlieues. L'art se met au service public, envisageant l'intérêt des citoyens. Toutefois, il y a encore des projets artistiques élitistes (l'art minimaliste, l'art conceptuel, l'art discursive), qui restreignent leurs actions au « travail de la pensée ».

Les *finalités* de l'art contemporain sont à la fois esthétiques, éducatives et thérapeutiques. L'ouverture de l'artiste vers la quotidienneté, vers le concret, vers l'action publique est une réalité incontestable. On peut dire que l'art est en train de confisquer toute la réalité. Il s'agit d'une « esthétisation de la réalité » réclamée par Wittgenstein et prolongée dans des directions différentes. Les pragmatistes parlent de l'art en « état vive » (R. Shusterman), mais aussi de l'art comme « modalité de vivre »<sup>4</sup>. « Vivre d'une manière artistique » ou « assumer esthétiquement la réalité » ne sont pas des slogans utopiques ou idéalistes. Ils peuvent nous donner la solution pour la meilleure conjonction entre l'art et la vie.

### Sur l'art-action

L'art et l'action sont interchangeable. L'expressionisme abstrait américain (Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Barnett Newman, Franz Kline) en est une bonne preuve. Pollock fait le passage d'un paradigme représentationnel de l'art vers le paradigme de l'art-action. En rejetant toute figuration, l'artiste transforme la toile en un « champ de bataille » ou en une « arène ». Il l'assiège, il agit sur celle-ci d'une manière directe, spontanée et instinctive. Les couleurs tombent ou sont jetées sur la toile sans aucune règle ou projet préalable. L'instinct, l'intuition et le hasard font le travail. L'action se substitue à la représentation. Il n'y a pas de médiation

<sup>2</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette, 2003

<sup>3</sup> Jean-Paul Doguet, *L'art comme communication, Pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, pp.162-163

<sup>4</sup> Richard Shusterman, *Estetica pragmatistă. Arta în stare vie*, Iași, Editura Institutul European, 2004

entre l'artiste et son œuvre ; ils sont totalement confisqués dans le jeu créatif. La seule contrainte est donnée par le cadre du tableau ; celui-là donne l'impression d'imposer des limites à l'infini des formes, traces et taches disposées aléatoirement par la technique de *dripping*. *L'action-painting* est une modalité de « vivre » l'art, de la soustraire à la contemplation passive<sup>5</sup>.

Le français Yves Klein exploite la même idée d'action dans ses projets artistiques. *Les Anthropométries* sont réalisées avec l'aide des quelques jeunes filles nues, qui transforment leurs corps dans des « pinceaux vivantes ». Ce qui compte, ce n'est pas seulement le tableau, mais toute l'ambiance : l'artiste, les modèles, le public, la musique, les gestes font partie du spectacle. Les limites classiques de l'œuvre sont bouleversées. C'est une ouverture expérientielle vers la quotidienneté, mais aussi une manière de transformer le public en un témoin à la création de l'artiste.

Dans le Body Art, l'artiste expose son propre corps aux regards du public. Parfois, comme chez les „actionnistes viennois”, mais aussi chez Orlan, Stelarc, Gina Pane, le corps est soumis aux opérations extrêmes : flagellations, mutilations, transformations esthétiques du visage, implants, scarifications. Comme dans les spectacles sanglants décrits par Augustin et repris par Antonin Artaud dans son projet de « théâtre de la cruauté », le spectateur est invité à sentir ou à souffrir, donc à convertir la pure contemplation en une expérience physique profonde et humaine.

Dans certaines expériences, l'œuvre (image ou message) devient mobile, aisément transportable *via* Internet. Le territoire de l'artiste est dans ce cas toute la réalité, y compris l'espace i-matériel. On parle d'un

<sup>5</sup> Cf. Olivier Lussac, « Happenings-Fluxus: De l'action painting à l'action de rue », [www.artperformance.org](http://www.artperformance.org), 12 mai 2010

« art contextuel » ou « problématique » (Paul Ardenne)<sup>6</sup>, parti à la conquête de la quotidienneté, du concret, du fait banal – mais intégrables dans un projet artistique. L'art contextuel poursuit la création artistique au milieu urbain (art urbain) ; elle demande aux artistes d'intervenir, de « se situer » au cœur des problèmes réels, de s'engager directement dans les champs de l'économie, des médias ou du spectacle. L'artiste devient un acteur social, un agent de changement. « L'art sociologique », ainsi que « l'art communicatif » promue par Fred Forest conteste le rôle des musées et des galeries dans l'exposition de l'art. Ils sont remplacés par des galeries virtuelles, des « webmuseums », situés dans l'espace virtuel. L'espace est « dis-loqué », tandis que le temps de la production et de la réception de l'œuvre est le même pour l'artiste et son public. Ubiquité et simultanéité – le nouveau contexte de l'Art en réseau ou du *Net art*. L'artiste agit à distance, simultanément, n'importe où, et n'emporte avec *qui* et avec *combien* de participants. C'est un art « contactuel », tourné vers l'interactivité ; chaque internaute branché à un réseau peut intervenir pour achever l'œuvre. Comme dans « les actions » mises en scène dans la rue, dans les performances conçues sur Internet le public est lui-même artiste ; il participe à la création proprement dite. L'art des années '90 fut dominé par des concepts tels que *participation, transitivité, convivialité, rencontre, collaboration, contrat, relations* et *réseaux*<sup>7</sup>.

L'expérience esthétique pour l'artiste en réseau consiste non plus dans *l'aptitude* à apprécier le beau, mais dans *l'habileté* à

<sup>6</sup> Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2002

<sup>7</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001

dévoiler le sens ou les sens cachés de l'œuvre. Il y va d'une implication de *l'action de la réflexion* d'une manière plus profonde. On passe d'une *esthétique de la participation* ou de la *communication*<sup>8</sup>, vers une *esthétique de l'implémentation* (activation) ou de la *commutation*, une esthétique de *l'interactivité dévoilante*, qui fait du spectateur un « spect-acteur » impliqué totalement<sup>9</sup>.

### L'art en action

Y a-t-il des démarches esthétiques qui cherchent à légitimer des tels projets artistiques ? Dans quel sens peut-on sentir ou ressentir l'action de l'art aujourd'hui ? Les artistes ont-ils la possibilité de s'impliquer dans le monde et d'y changer quelque chose ? L'art contextuel, mobile et dynamique, qui demande une participation active, a-t-elle des vraies perspectives ? Il y a, sans doute, des modalités multiples à la disposition des artistes qui se proposent d'intervenir dans la vie sociale, politique ou économique. Nous allons passer en revue ici quatre projets qui cherchent à légitimer, chacun à sa manière, ce genre d'intervention (Nelson Goodman, Jean-Pierre Klein, Raymonde Moulin, Richard Shusterman). Le « Projet Zéro », conçu et coordonné aux États-Unis par le philosophe et esthéticien Nelson Goodman, poursuit l'exploration du domaine de l'éducation artistique et de l'introduction de l'expérience de l'art dans le domaine cognitif de l'homme<sup>10</sup>. Identifier et classer les compétences artistiques, introduire la physiologie du cerveau dans les recherches

sur l'éducation artistique, intégrer l'art dans un program éducatif général, systématique sont des tâches que ce projet s'est fixés. L'important dans ce projet est d'apprendre le bon usage des systèmes symboliques (l'interprétation, l'application, l'invention, la révision) impliqués dans les problèmes de la connaissance, de l'action et de la compréhension dans l'art. Goodman parle de « l'art en fabrication », du rôle des institutions artistiques (musées, galeries) et des experts spécialisés, de la gestion des produits artistiques pour consolider la dimension pratique, éducative de l'art.

Une démarche similaire, du côté de la sociologie de l'art, est développée en France par Raymonde Moulin<sup>11</sup>. L'auteur constate une internationalisation croissante du monde de l'art, ce qui demande de repenser les formes de compétition et de consécration artistiques. Elle analyse la construction des valeurs artistiques, le rôle du musée et du marché, les lignes de l'action culturelle et de la politique artistique en France, la réconciliation de l'art avec l'économie, les médiateurs de l'art (critiques, conservateurs, experts, collectionneurs, investisseurs, mécènes), les artistes et leurs caractéristiques. C'est une manière de soutenir la nécessité de mettre en place des stratégies pratiques pour dynamiser le marché de l'art et de promouvoir les œuvres d'art aux buts esthétiques, éducatifs et économiques.

Une nouvelle tendance dans l'art contemporaine se constitue autour de la tentative de s'adresser non pas exclusivement aux gens dits « normaux », physiquement et psychiquement, mais à des personnes déficientes, qui ne peuvent activer tous leurs sens pour se constituer comme récepteurs d'une œuvre d'art. Il y a des projets artisti-

<sup>8</sup> Jean Caune, *Esthétique de la communication*, Paris, PUF, 1997

<sup>9</sup> Evelyne Rogue, « De l'esthétique de l'implémentation à l'esthétique de la commutation et de l'interactivité dévoilante », en *Archée* (cybermensuel), septembre 2003

<sup>10</sup> Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 1996, p. 78

<sup>11</sup> Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1997

ques destinés aux non-voyants, aux sourds et même aux malades mentaux. L'action de l'art est contraire à toute forme d'exclusion et de discriminations à l'égard des minoritaires de toute sorte. Jean-Pierre Klein propose un projet « d'art-thérapie », celle-ci étant définie comme « psychothérapie à support artistique »<sup>12</sup>. L'art peut soulager ; elle joue le rôle de médicament dans certaines situations. Les personnes déficientes, les marginaux, les fous, les vieux malades peuvent expérimenter l'art-thérapie. C'est une recherche, dit l'auteur, à buts pratiques. Le malade devient lui-même artiste ; il se trouve ainsi dans la situation d'une création spontanée, intuitive, qui lui donne l'occasion de projeter ses obsessions et ses complexes. C'est un sorte de métaphorisation innocente ou inconsciente, une « authenticité travestie » par la médiation de l'expression artistique non-censurée, que le psychologue, le psychanalyste ou le psychiatre soumettent ensuite à l'interprétation. « L'homme Objet de souffrance devient Sujet de son inspiration, se réappropriant peu à peu ce à quoi il semblait condamné et le faisant évoluer jusqu'à l'intégrer dans un cheminement qui donne aux malédictions passées le sens rétrospectif de création de soi-même, d'abord symbolique dans l'œuvre, puis dans l'évolution personnelle. »<sup>13</sup> La pratique de l'écriture, les confessions autobiographiques, les arts visuelles (dessin, peinture, sculpture, photographie, projection vidéo, cinéma), mais aussi le théâtre, la danse, la musique peuvent être des remèdes dans certaines circonstances. La finalité de l'art-thérapie n'est pas l'art, mais la vie et son meilleur équilibre – physique et psychique. L'esthétique pragmatiste a été inaugurée par W. Dewey. Son dessein était l'enrichissement de toute l'expérience, l'absence

d'intérêt, l'autonomie ou la gratuité de l'art lui paraissant être des utopies. R. Rorty, J. Margolis, St. Fish, R. Shusterman se situent dans une telle filiation théorique. L'expérience de l'art, dit Shusterman, ne doit en être une élitiste. Toutes les formes de la culture populaire peuvent intéresser l'esthéticien. L'art est défini par le pragmatiste en termes de pratique sociale et culturelle historiquement déterminée<sup>14</sup>. Le domaine de l'expérience esthétique y excède celui de l'art. Le design, la chirurgie plastique sont des exemples dans ce sens. Il y a aussi une esthétique de la vie quotidienne, car la séparation – d'inspiration platonicienne – entre art et vie est peut-être aujourd'hui plus que jamais contestable. En tant qu'expérience, l'art, dit le pragmatiste, fait partie de notre vie. La vie en soi peut être considérée comme une forme de l'art – l'art de vivre. Voici une idée qu'on retrouve aussi chez Rorty. La vie esthétique est la vie vécue d'une manière qualitative, en tant que « perfection privée », « autocréation », vie motivée par le désir de « l'enrichissement de soi »<sup>15</sup>. On a ainsi affaire à une « esthétisation de l'éthique », dans le sens d'une vie menée selon les valeurs de la moralité et de la solidarité sociale. On rencontre donc ici l'idée wittgensteinienne de la coïncidence de l'esthétique et de l'éthique, du beau et du bien. L'homme bon est aussi beau. Shusterman y ajoute le projet d'une « esthétique somatique », orientée vers « l'étude critique, mélioratif de l'expérience, et une utilisation du corps comme *locus* d'une valorisation esthétique sensorielle (*aisthesis*) et de l'auto-façonnement créatif »<sup>16</sup>. Elle vise la connaissance des discours, des pratiques et des disciplines

<sup>12</sup> Jean-Pierre Klein, *L'art-thérapie*, Paris, PUF, 1997, p. 3

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 124

<sup>14</sup> R. Shusterman, *op. cit.*, p. 33

<sup>15</sup> Richard Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge University Press, 1989 (trad. roum., București, Editura ALL, 1998, pp. 26, 72).

<sup>16</sup> R. Shusterman, *op. cit.*, p. 275

qui ont pour but la beauté corporelle, l'équilibre physique et la confiance en soi. Pour conclure, loin d'y voir une confiscation de l'esthétique par les formes quotidiennes de l'action, nous préférons identifier ici l'impératif d'une *esthétisation radicale et profonde de notre vie*. Selon nous, l'action ne doit être plus traduite dans les termes de

l'efficacité ou du profit mercantile, mais dans les termes des valeurs intimement humaines, à la fois confortables, créatives, bonnes et belles. Ce qui correspond à l'exigence de hausser, en effet, les standards esthétiques, moraux et matériels de notre vie.

**Petru BEJAN** este Profesor la Facultatea de Filosofie și Științe Social-Politice din cadrul Universității “A.I. Cuza” Iași. Domenii de interes: estetică, filosofia artei, hermeneutică, semiotică vizuală. A publicat: *Istoria semnului* (1999), *Critica filosofiei pure* (2000), *Hermeneutica prejudecăților* (2004). Este președinte al Societății Române de Filosofie, filiala Iași. E-mail: pbejan@uaic.ro