

Explorer l'ordinaire,
Autopsie de l'espace domestique.

Chloé Petitjean Légerot - 2011
Mémoire de DNSEP ART - ESBA Valenciennes



Explorer : Du latin *explorare*, observer. Parcourir une région inconnue en l'étudiant, parcourir en cherchant à découvrir. Parcourir du regard, examiner avec beaucoup d'attention.

Autopsie : Du grec *autopsia*, *autos*, soi-même, et *opsis*, vision. Action de voir de ses propres yeux. Voir de ses propres yeux, revoir, mieux voir, voir différemment.

ABSTRACT

It's interesting to think about the contradictions of ordinary in domestic space. Indeed, the everyday life world is made of repetitive stereotypes, boring tasks and in the same time it's susceptible of multiple variations, changes. But those unexpective things, happen the most often in a imperceptible way. So we have to pay attention a lot to be mindfull of them. That why a lot of artists (in art, music, dance, theatre or litterature, ...) use ordinary codes to re-invent the common-place , in the aim to see it differently. Or just to « watch » it instead of « see » it.

Have a look on domestic space, time and objects. The space is a mix between universal and basic structuration and personnal appropriation. Between common and private. Time is cyclic, we know, and that is in part what define the everyday. Repetition causes automatic gestures. Objects are more and more fonctionnal, that is to say that they are designed to one unic fonction. We have no choice in the way to use them. The main observation is that all of those characteristics influence the way of how we act. We are like shuted in our habits, spaces and gestures. How to get free of that ? Why artists are they interested in the awareness of the everyday ? And what strategy do they use ?

To conclude this abstract, I'm going to do a parallel between the word « domestic » and his verb « to domesticate ». Maybe this reflexion could light you about the intentions of this text. To domesticate, it's to make something domestic. Like a pet for exemple. It is somehow to tame. The domestic is all the things attached to the house. Well known, we don't have to tame it. Thouth there is a lot of unknown in our everyday life. The simple fact of practice it out of habit make us blind of certains of its niceties. I think there is a lot to learn in the observation of our domestic life. I should mean its active and aware observation. And there is a lot to learn in re-creating it, making it his own field and taking the control on it.

INTRODUCTION

Partons du concept de réel en tentant une définition. Le réel pourrait être ce qui est tangible, ce qui est concret et commun à tous, on pourrait dire universel. C'est peut-être aussi ce dans quoi l'on vit. Néanmoins, la réalité n'est pas la même pour tous, elle tient plus de l'interprétation de chacun. Pour un même réel, il existe plusieurs réalités. Mais le réel n'est pas que matériel. Les idées, les concepts, les religions aussi font partie du réel. Parmi toutes les définitions qui existent, mettons nous d'accord sur le fait que le réel est un espace géographique, temporel, et qui peut être matériel et abstrait à la fois. Le réel est partout. Un des lieux où le réel est peut-être le plus visible, ou le plus tangible, est l'espace domestique, car il se mêle alors au quotidien, aux actions concrètes et banales.

Le domestique serait tout ce qui se rapporte à la maison. La « maison », c'est déjà trop précis. Alors au lieu d'habitation. A l'espace intérieur mais aussi extérieur, comme le jardin, dans lequel notre quotidien est ancré, en somme notre espace privé, mais pas tout à fait. De la domus antique aux pavillons actuels, en passant par l'habitat communautaire, l'habitat n'a eu cesse de changer de forme. Cependant, sa fonction principale d'abri, de lieu de refuge et de lieu des actions vitales, est restée la même. Mais aujourd'hui, l'habitat a acquis de nombreuses autres fonctions, que l'on pourrait qualifier de secondaires. C'est à l'intérieur même de cet espace que se déroulent nos actions les plus banales : les gestes quotidiens. Au delà d'un simple espace physique, il est aussi un espace « mental », ou en tout cas une projection de soi, comme une extension physique de soi-même.

Intéressons nous alors au mot « quotidien ». Comme adjectif, c'est ce qui se fait ou revient chaque jour, comme nom, il désigne la vie de tous les jours. Il est souvent considéré comme un vide, car « quotidien » est communément synonyme de « banal », « ordinaire », « insipide » et « sans imagination ». Pourtant, le quotidien est précisément le lieu où se produisent les choses les plus incroyablement inventives, où elles se révèlent et se développent. Et comme l'ont fait remarqué Henry Lefebvre et Michel de Certeau, cette invention (réinvention) du quotidien, ou de l'ordinaire, est possible à travers la praxis du quotidien, ou arts de faire. En réinventant les utilisations de nos objets, comportements, façons de faire quotidiens et tactiques pour intervenir dans et détourner les ordres sociaux, il est non seulement possible de préparer des stratégies de résistance efficaces contre

l'ordre social imposé installé dans la société actuelle, mais également de parvenir à une nouvelle liberté en poussant plus loin la vision de ce que la société pourrait être.

Il est intéressant de réfléchir aux contradictions que comporte l'ordinaire dans l'espace domestique. En effet, le monde de la vie quotidienne s'offre à la fois comme un ordre centré («normal»), où l'attendu domine, et comme un système à la marge, où il y a toujours place pour de l'inattendu : c'est-à-dire que tradition et innovation y sont en confrontation permanente. De ce point de vue, 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. De là une permanente co-présence de l'accoutumé et de l'insolite, source de surprise et de tension, qui fait la trame du quotidien, où certitude et incertitude sont inextricablement mêlées.

Cette tension peut également être présentée de la manière suivante. D'une part, la vie quotidienne est faite de stéréotypes répétitifs, que leur retour lancinant contribue paradoxalement à rendre irrepérables, tant ils se fondent dans la grisaille des comportements coutumiers ; et en même temps elle est un monde coloré et même bigarré, ouvert à des sollicitations indéfinies de variation, de changement, même si celles-ci s'opèrent le plus souvent de façon imperceptible. Autrement dit, elle est à la fois soumise à la loi de l'habitus, et ouverte à une créativité sans limites, avec cette réserve toutefois que cette créativité n'est pas cumulative, ne s'inscrit pas fatalement dans une perspective d'amélioration ou de progrès, mais reste au stade d'une expérience souvent infinitésimale de l'inhabituel, de l'ordre d'un je-ne-sais-quoi, qui est valorisé et apprécié comme tel. En d'autres termes, la vie quotidienne est le plan où s'effectue une rencontre de l'universel et du particulier qui, au lieu de les placer en continuité et en accord l'un avec l'autre, prend la forme d'une collision exposée, sur fond d'inquiétante étrangeté, aux plus soudains renversements : cette rencontre rend du même coup manifeste, en les réunissant, en les choquant l'un contre l'autre, l'impossibilité d'une synthèse entre l'universel et le particulier, qui sont renvoyés dos à dos. Pour toutes ces raisons le quotidien est susceptible d'approches contrastées, entre lesquelles il est difficile de déterminer un point de convergence. On peut le prendre à plat, en soulignant ce qu'il comporte de routinier et

d'insignifiant, ou en creux en décelant au cœur même de l'insignifiant une charge et même un surcroît de sens.

Notre réflexion sera basée sur la vision du réel de Merleau-Ponty, « Monde, Corps, Esprit », afin de d'aborder au plus juste toutes les facettes de cette dualité. La première partie (« Monde ») abordera l'environnement domestique comme contexte, très matériellement : en tant qu'espace et ensemble d'objets fonctionnels. Nous verrons de quelles manières ils peuvent nous conditionner et de quelles stratégies ont usé certains artistes pour détourner le quotidien, le réinventer ou simplement l'observer avec un autre point de vue. Dans une seconde partie (« Corps »), nous nous intéresserons au corps en tant que sujet actant dans l'habitation au travers notamment de l'étude du caractère cyclique et répétitif des gestes quotidiens que l'on pourrait qualifier d'enfermant. Nous verrons par la suite que cette transformation temporelle est pourtant utilisée par des chorégraphes pour au contraire libérer le geste. Enfin, nous nous pencherons sur les écrits, consignes, modes d'emplois... Tout ces textes « sacrés » qui régissent la vie domestique constituent une abstraction du geste (« Esprit »). Nous verrons qu'ils sont aussi un sujet souvent détourné par les artistes. Puis nous nous pencherons sur les textes qui retranscrivent la création d'une œuvre (musicale, chorégraphique ou performative) et qui permettent leur transmission, et par la même sur le processus de création. De cette façon, nous aurons procédé à une exploration pénétrante de l'(extra)ordinaire domestique.

Pour conclure cette introduction, je ferai un parallèle entre le mot « domestique » et son verbe « domestiquer ». Peut-être que cette réflexion éclairera le lecteur sur mes intentions.

Domestiquer c'est rendre quelque chose domestique. Comme un animal de compagnie par exemple. C'est donc en quelque sorte apprivoiser. Le domestique, puisque connu, n'est donc plus à domestiquer, à apprivoiser. Il y a pourtant de l'inconnu dans notre quotidien. Le simple fait de le pratiquer par habitude nous rend aveugle de certaines de ces subtilités. Je crois qu'il y a beaucoup de choses à apprendre de l'observation de notre vie domestique, j'entends par là de son observation active et consciente. Et même qu'il y a beaucoup à apprendre à la recréer, à en faire son terrain de jeu et à en devenir maître. De là à savoir ce que l'on va en tirer...?

I/ LE MONDE, LES OBJETS

1. Le contexte domestique

De la domus antique aux pavillons actuels, en passant par l'habitat communautaire, l'habitat occidental n'a eu cesse de changer de forme, suivant tour à tour des courants sociaux ou/et esthétiques. Cependant, sa fonction principale d'abri, de lieu de refuge et d'actions vitales est toujours restée la même. Nous verrons que l'espace domestique a aujourd'hui acquis des fonctions plus complexes que celle d'un simple refuge. Une pièce pour une fonction, est-ce ainsi que nous pouvons définir notre habitat ? Aussi, nous verrons comment chaque espace est aménagé, construit, dans le but de sa fonction principale, et comment cette fonctionnalité poussée à l'extrême amène au conditionnement de nos vies domestiques. On peut dire que toutes nos actions dans un espace sont conditionnées par cet espace, l'espace influe sur la qualité de nos actions, de nos gestes.

« La configuration du mobilier est une image fidèle des structures familiales et sociales d'une époque. L'intérieur bourgeois type est d'ordre patriarcal : c'est l'ensemble salle à manger chambre à coucher. Les meubles, divers dans leur fonction, mais fortement intégrés, gravitent autour du buffet ou du lit de milieu. Il y a tendance à l'accumulation et à l'occupation de l'espace, à sa clôture. Unifonctionnalité, inamovibilité, présence imposante et étiquette hiérarchique. Chaque pièce à une destination stricte qui correspond aux diverses fonctions de la cellule familiale, et plus loin, renvoie à une conception de la personne comme d'un assemblage équilibré de facultés distinctes. Les meubles se regardent, se gênent, s'impliquent dans une unité qui est moins spatiale que d'ordre moral. Ils s'ordonnent autour d'un axe qui assure la chronologie régulière des conduites : la présence toujours symbolisée de la famille à elle-même. Dans cet espace privé, chaque meuble, chaque pièce à son tour intériorise sa fonction et en revêt la dignité symbolique – la maison entière parachevant l'intégration des relations personnelles dans le groupe semi-clos de la famille¹. »

L'habitat est donc aussi et peut-être même surtout symbolique, en plus d'être un simple abri matériel. Ainsi, les pièces principales la composant sont toujours restées les mêmes : Les pièces intimes comme la chambre et les lieux d'hygiène corporelle (salle de bain, toilettes) ; les pièces « sociales », qui sont non seulement les endroits de rencontre de communication au sein de la famille, mais aussi

1. BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Gallimard, 1968.

«Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement...) mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence mais opacité: une forme de cécité, une manière d'anesthésie².»

Georges Perec

L'intermédiaire entre intérieur et extérieur, à mi-chemin entre privé et public (salon, cuisine, salle à manger); et sans oublier les espaces transitionnels, qui ont pour fonction principale de faciliter ou permettre la circulation entre les pièces. L'habitat d'aujourd'hui soulève une question de positionnement entre intérieur et extérieur importante. Malgré la notion de propriété privée de plus en plus prégnante, la césure entre intérieur et extérieur n'est pas si nette. En effet, si les pièces comme la chambre ou la salle de bain sont clairement « intérieures », closes, presque secrètes, les pièces que j'appellerai « sociales » comme le salon ou la salle à manger constituent un lien avec l'extérieur. Attention à ne pas confondre espace domestique et espace privé. Comme je tente de le démontrer, l'espace domestique regroupe des espaces privés, mais aussi des espaces ressemblants en bien des points à des espaces publics. Ces derniers, assurent une transition avec l'extérieur : c'est là que l'on reçoit. C'est aussi là que l'information extérieure s'infiltré dans l'espace domestique et s'en échappe par l'intermédiaire d'outils de communication tels la télévision ou encore l'ordinateur. On peut dire que ces pièces s'organisent même comme une vitrine aux yeux d'éventuels invités.

Après avoir évoqué brièvement l'espace, attardons nous maintenant sur les objets domestiques. La caractéristique de l'habitat aujourd'hui est à la profusion d'objets. Objets, ou choses, plus ou moins utiles ou futiles. On pourrait ainsi distinguer plusieurs catégories d'objets, selon leur fonction, emplacement, nécessité, ... Une telle classification listée des objets est tentante mais ne mènerait à rien dans notre démonstration. Dans notre contexte domestique, nous nous pencherons plus particulièrement sur les outils. Qu'est-ce qui différencie un objet d'un outils ?

Une définition du dictionnaire nous donne ceci : Un outil est un instrument utilisé par un être vivant directement ou par le truchement d'une machine afin d'exercer une action le plus souvent mécanique ou thermique sur un élément d'environnement à traiter (matière brute, objet fini ou semi-fini, être vivant, etc). Il améliore l'efficacité des actions entreprises ou donne accès à des actions impossibles autrement. L'outil, utilisé manuellement, est destiné à transformer l'objet de travail. J'y ajouterai cela : L'outil peut être compris comme un prolongement de la main, du corps, un intermédiaire d'action, voire comme une

2. PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilé, 2000.

« Bien des choses dans mon environnement ne m'inspirent pas vraiment confiance. Peut-être parce que j'ai l'air de me servir d'elles, alors qu'en réalité, je sais que je les sers. Peut-être parce que ces choses sont manifestement à ma disposition, qu'on les a manifestement mises à ma disposition et que j'en dispose effectivement, sans pourtant avoir plus qu'une connaissance extrêmement vague de leur fonction. Et de ce fait, je ne sais exactement ni comment ni pourquoi elles fonctionnent. (...) L'aspect monstrueux de ces choses est recouvert, en d'épaisses couches, par leur banalité, par l'habitude qu'on en a prise ; et la plupart du temps, il ne vient au jour que si l'on s'efforce d'ôter ces couches³. »

prothèse dans le sens où il remplace (ou même crée) un membre ou un organe. Pour Michel Serres, l'homme est un animal despécialisé et l'outil qui prolonge sa main le spécialise particulièrement. Selon cette définition, outil serait quasiment synonyme d'objet technique. Toutefois, le langage courant réserve ce terme aux objets portables, interchangeables : ainsi, la faux est un outil, mais la moissonneuse est une machine, la perceuse électrique portable est un outil, mais la perceuse à colonne d'établi est déjà une petite machine-outil.

On peut remarquer que l'on parle d'outil en mécanique, dans la construction ou en agriculture/jardinage. Pour les objets à usage ménager, on préfère le terme d'ustensile, de même étymologie. Les objets à vocation artistique ou scientifique sont plutôt appelés instruments (de musique, de chirurgie, de bord, du dessinateur, etc). Ces distinctions sont peu précises, le terme outil reste un terme du langage courant pouvant difficilement s'utiliser pour définir une catégorie technique précise. Ce qui me semble le plus important est que l'outil est un moyen qui permet à son utilisateur un rapprochement avec son désir. Nous sommes passés des outils qui sont un rapprochement de nos mouvements (la massue, le laser, etc.), à des outils automatisés pouvant fonctionner sans la présence de l'Homme (les robots, les machines-outils, ou les ordinateurs) prolongeant ainsi notre volonté.

L'objet est donc au service de l'homme, lui permettant d'atteindre son désir. «*Chaque objet a deux fonctions : Être utilisé : pratiqué (...) et être possédé : dénué de fonction ou abstrait de son usage : il prend un statut strictement subjectif (il devient objet de collection)*». On voit clairement dans cette affirmation de Baudrillard le caractère passif de l'objet et actif de l'homme. Mais que ce passe-t-il si on inverse cette proposition et que l'objet devient véritablement acteur ? C'est l'homme qui est utilisé par l'objet. Je m'explique : sans être aussi extrême, on pourrait logiquement se poser la question suivante : De l'objet ou de l'homme, qui fabrique qui ? Est-ce l'homme qui, par besoin et soucis technique, fabrique des objets à son image, ou suivant ses désirs ; Ou bien l'objet modifie-t-il l'homme, en lui imposant une « manière de faire » ? Je pense qu'il n'existe pas de réponse radicale à cette question, mais qu'il s'agit d'une double vérité. L'homme agit sur l'objet et inversement, dans un échange, un double flux constant.

3. FLUSSER Vilém, *Choses et non-choses*, Jacqueline Chambon, 1996.

«Autre catégorie de « choses » : les « trucs idiots » (dummes zeug) comme brosse à dents, coupe-papier, etc (ce sont des choses que l'on est sûr de retrouver à tout moment dans des lieux qui leur sont assignés).»*

**Selon l'analyse ontologique de Heidegger, l'outil (Zeug) est une chose (Ding) qu'on a traité de façon à ce qu'elle témoigne (Bezeugt) de l'homme au lieu de le conditionner (bedingen).(...) «Nul doute que les gadgets qui nous entourent soient des « outils » au sens Heideggerien. Ils témoignent de ce que nous sommes là. Mais ils témoignent aussi de ce que nous sommes idiots (dumm) : loin de nous libérer, ils nous programment. La culture des gadgets témoigne de l'idiotie humaine⁴.»*

Vilém Flusser

En allant plus loin, je dirais que la fonctionnalité des objets poussée à l'extrême a une véritable emprise sur l'homme. Sur ce point, je vais à l'encontre de la vision marxienne de l'objet moderne – par objet moderne j'entends sa tendance naturelle à devenir de plus en plus fonctionnel, ou se réduisant de plus en plus à sa seule fonction, laissant au passé les fioritures décoratives – comme émancipé, donc émancipant : « Tant que l'objet n'est libéré que dans sa fonction, l'homme réciproquement n'est libéré que comme usagé de cet objet ». Ainsi pour Marx, un objet libéré dans sa fonction, c'est à dire fonctionnel, dont l'usage unique est clairement défini et la forme n'est pensée que dans ce but, rend l'homme libéré dans la pratique ou l'usage de cet objet. Je pense au contraire que la fonctionnalité d'un objet est justement ce qui le rend enfermante, ou on pourrait dire aliénante. En effet, plus la fonction d'un objet est unique, plus elle est autoritaire. On ne peut se servir de cet objet que d'une seule manière, celle préconisée et dans un seul but, celui pour lequel il a été conçu. A ce titre, l'objet devient outil.

Bien qu'un sujet extrêmement intéressant, nous devons passer sur les aspects consommation, durée de vie calculée et publicité des objets. Nous pouvons juste dire en passant : Aujourd'hui, nous voulons tous un objet unique (personnalisation) mais à la mode (effet de masse). « Achetez ceci parce que cela ne ressemble à rien d'autre ! » mais aussi « Achetez ceci parce que tout le monde s'en sert ! ». Malgré les tentatives industrielles pour nous faire croire à une personnalisation des objets que l'on achète, modularité, couleurs ou aspect sur-mesure, etc... c'est-à-dire plus de liberté, toutes ces astuces marchandes ne sont qu'un lustre ajouté à des objets toujours plus produits à l'identique et en grande quantité. La publicité veut nous faire croire à plus de liberté, « avoir le choix d'acheter des objets qui nous distingueront des autres », alors que tous les objets d'une même catégorie finissent par s'équivaloir. De même, l'extrême liberté de choisir ramène tout le monde sous la contrainte rituelle de posséder la même chose.

Passons maintenant à la dimension temporelle. Il y a je pense trois échelles de temps : celle rapportée à la durée d'une vie, celle qui équivaut à une journée (et de là au calendrier jour – semaine – mois – année) et celle du temps présent, c'est-à-dire l'expérience concrète du temps qui passe. Cette dernière étant la plus élastique. Nous le

4. FLUSSER Vilém, *Choses et non-choses*, op. cit., p. 15.

«L'environnement domestique, une forme de vie fermée qui produit le sens par répétition des formes⁵.»

Henry Lefebvre

savons, la caractéristique temporelle de l'espace domestique est sa périodicité. Organisée de façon cyclique, la vie quotidienne (et c'est ce qui la définit partiellement), ou plutôt les gestes quotidiens se répètent inlassablement jours après jours. Cette expérience quotidienne du temps peut s'inscrire dans chacune des trois échelles citées précédemment. Le temps des gestes concrets et présents, par exemple le temps qu'il nous faut pour faire la vaisselle, l'échelle de la journée, et celle de la vie (c'est une action que l'on devra répéter tout les jours et toute notre vie). Curieusement, cette répétition du geste ne nous rend pas plus conscient de celui-ci. Au contraire, ces gestes deviennent des automatismes, nous les effectuons donc de manière presque inconsciente. Nous devenons peut-être des experts en gagnant en rapidité, mais la question du temps est ici difficile à aborder car, du fait de l'automatisme, le temps concret nécessaire à l'action se dilate ou s'accélère pendant son exécution. C'est-à-dire qu'il nous arrive souvent de penser à autre chose en faisant la vaisselle (pour garder cet exemple). À ce moment là, nous perdons totalement la notion de temps présent pour nous évader dans un hors-temps imaginaire. On peut donc dire que notre expérience de la vie quotidienne a tendance à favoriser les temporalités journalières et de vie, mettant en avant son caractère cyclique. Et parallèlement et en conséquence, nous perdons toute notion de conscience du temps présent. Il en résulte alors un déséquilibre de ces trois temporalités.

Nous venons ainsi de définir le terrain sur lequel notre réflexion va s'ancrer. Espace fermé et ouvert, intime et poreux à la fois, objets, outils fonctionnels et universels, et temps cyclique. Voilà les caractéristiques qui peuvent définir la domesticité.

5. LEFEBVRE Henry, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard 1968.

2. L'objet réinventé

« Il s'agit de jeter quelque lumière sur certaines choses de mon environnement, pour contribuer, s'il se peut, à comprendre et à changer notre condition. Ou du moins, pour faire accéder à une première étape, celle où l'on éprouve la surprise plutôt amusante de découvrir de l'inattendu dans ce qui est habituel et ordinaire. Le but n'est donc pas de vulgariser le sensationnel, mais de dévulgariser (et de sacraliser ?) le vulgaire⁶. »

Vilém Flusser

Comment alors « dévulgariser » le vulgaire ? La poétique semble être une des approches la plus concluante. Étymologiquement, le poème est une création, un ouvrage manuel ou une création de l'esprit, le poète est un artisan ou un auteur. Lorsqu'il est adjectif, le mot poétique désigne la vertu de créer, de produire. Lorsqu'il est substantif, il désigne le travail et l'art du poète, la théorie de la création littéraire, la rhétorique. De l'étymologie jaillit une évidence : l'activité poétique occupe le centre de gravité de la création plastique. L'activité poétique est une construction du réel par la subjectivité pure. L'œuvre poétique se propage et agit sur d'autres subjectivités, c'est une construction transsubjective.

Dans la majorité des cas, on assiste, dans le poème, à une transfiguration de la réalité qui lui a fourni le fond. Un écart se produit, se dresse et se creuse à la fois, à un degrés plus ou moins grand entre la réalité d'origine et la forme finale de sa transcription. L'esprit du lecteur, auditeur, ou regardeur s'installe, lui aussi, lors de l'immersion dans l'œuvre, dans cette parenthèse, déterminée d'un côté par l'origine, et de l'autre par l'éloignement maximal. Le spectateur oscille dans cette parenthèse, au gré de sa propre expérience et culture, à la rencontre avec l'œuvre. C'est ce vacillement provoqué par le contraste objet quotidien-œuvre d'art qui justifie entièrement la démarche de réinvention du quotidien dans l'art.

Le travail de Dominique Ghesquière, artiste née en 1953 à Pensacola, aux Etats-Unis, est un parfait exemple de poétique née des objets domestiques. Son travail est un genre de démonstration pratique qui montre qu'une sorte de beauté peut-être trouvée dans les endroits les plus inattendus. Cette artiste s'attaque aux choses : des objets usuels, domestiques, quotidiens. Elle en expurge l'usage premier, fonctionnel, pour leur attribuer uniquement un usage imagé. Pas imaginaire, imagé, c'est-à-dire construit d'après une image type. A travers les objets qu'elle choisit ou qu'elle invente, elle aime raconter des histoires ou plutôt donner les indices qui vont servir à retrouver le fil narratif de ces histoires. Les objets qu'elle fabrique ne sont pas simplement détournés, recyclés ou appropriés, selon les pratiques connues au XXe siècle. Ils sont travaillés de l'intérieur, décortiqués, « autopsiés » en quelque sorte, pour être ensuite recomposés. Il n'en reste, en vrai, que la peau, celle-ci devenue intangible, impalpable,

6. FLUSSER Vilém, *Choses et non-choses*, op. cit., p. 15 et 17.

«Je décris cette perception du quotidien comme “ l’extraordinaire dans l’ordinaire ”, la perception du caractère étrange, surréaliste, de ce que nous appelons, acceptons, et auquel nous nous adaptons, comme habituel et réel ; cette vision est saisie dans les premières pages de Walden, quand son auteur parle de ses concitoyens comme semblant absorbés dans des rituels fantastiques de repentance, percevant le caractère arbitraire de ce qu’ils appellent nécessité. (...) L’ordinaire est objet à la fois d’autopsie et d’augure, faisant face à la fois à sa fin et à son anticipation. Le quotidien est ordinaire parce que, après tout, il est notre habitude, ou notre habitat ; mais puisque cet habitat est de temps en temps perceptible - pour nous qui l’avons construit – comme extraordinaire, nous concevons qu’un autre lieu ailleurs, ou un lieu autrement construit, doit être ce qui est pour nous ordinaire, doit être ce que les romantiques ont appelé (...) la maison (“ home ”)⁷»

Stanley Cavell

car distancée par le regard du spectateur. C'est leur mise en scène, parfois très subtile, qui les rend à l'ordinaire. Si elle choisit souvent les objets les plus communs c'est pour les extraire de leur banalité de telle sorte que après son intervention notre regard sur ces objets ne sera plus jamais le même. L'artiste parvient à introduire un sentiment de doute par rapport à des situations de la vie quotidienne dans le seul but de générer un autre regard. Les dispositifs mis en place par Dominique Ghesquière nous « décillent », créant toujours un léger décalage entre le vrai et le faux. Face à ses objets, le spectateur se sent déstabilisé par ce qu'il voit ou ce qu'il croit voir... Un « tapis » dont les fibres se maintiennent à la verticale par solidarité, ayant perdu leur trame commune, un canapé vert en velours évidé de sa structure tel une peau de bête affalée au sol. Entre le visible et l'invisible, un sentiment d'abstraction peut parfois dominer ces mises en espace où tout est absolument concret. Comme le dirait Chantal Akerman : « *Je sais aussi qu'au bout d'un certain temps, on glisse doucement vers quelque chose d'abstrait*⁸. »

« Si le réel est tout ce qui arrive », pour paraphraser Ludwig Wittgenstein, les objets de Dominique Ghesquière n'arrivent plus. Ils sont en quelque sorte déréalisés, retirés du monde des choses, vidés de leur « choséité ». En quelque sorte ils expriment le fait de n'être « plus à faire ». Ils sont là, pré-usés, libérés de leur fonction et investis d'une nouvelle mission : ils sont en représentation. En effet, qu'est-ce qu'une chose lorsqu'on lui retire sa fonction ? En quoi les « choses » dont nous parle Georges Pérec existent-elles en dehors du « système des objets » selon Beaudrillard ? Ils sont sculptures parce que déplacés, oui, plus utiles, oui, mais surtout parce qu'ils proposent une déstabilisation qui ne s'effectue que dans un acte de présence. Non pas de l'ordre d'une expérimentation mais de l'expérience même des choses, dans sa dimension la plus spirituelle.

7. CAVELL Stanley, *The Philosopher in American Life, In Quest of the Ordinary, Lines of Skepticism and Romanticism*, 1988, University of Chicago Press, p. 9.

8. AKERMAN Chantal, *Autoportrait de Chantal Akerman en cinéaste*, Paris, L'étoile Eds De Cahiers Du Cinema, 2004.

3. L'illusion de réel

«L'écriture mineure. Quand j'ai lu le livre sur Kafka, de Deleuze et Guattari, c'est ça qui m'a frappé. L'écriture mineure. C'est bien ça que je faisait au cinéma. Et ça commençait d'abord par de l'écriture. C'était un mardi vers la fin de l'après-midi.

Jeanne es dans sa cuisine.

Elle verse un peu de sel dans ses pommes de terre largement recouvertes d'eau, sans montrer aucune hésitation quand à la quantité.

Elle couvre la casserole et allume le gaz.

Elle enlève alors son tablier au coup de sonnette qui ne semble pas la surprendre.

Elle passe alors rapidement ses mains sous l'eau qu'elle (etc...)

Littérature mineure donne-t-elle cinéma mineur ?

Ca se peut. ? »

Chantal Akerman

L'artiste dont nous venons de décrire le travail ne se contente pas de copier le réel. Elle le modifie insidieusement, dans le but de déboussole le spectateur entouré d'un environnement au premier abord tout à fait ordinaire. Mais nous pouvons penser qu'il existe des stratégies beaucoup plus radicales dans ce mouvement de reproduction du réel. Une sorte de reproduction poussée à son extrême, qui serait une copie parfaite du réel. De ce point de vue là, nous pourrions nous demander alors quel serait sa légitimité en tant qu'œuvre d'art. Arthur Danto, dans *La transfiguration du banal*, aborde cette question ainsi : « Il est communément admis qu'une ressemblance, même totale, entre deux objets ne fait pas de l'un une imitation de l'autre. » Donc même la plus exacte copie du réel ne sera jamais identique, ou égale à celui-ci.

La réalisatrice Chantal Akerman filme la vie quotidienne, banale de ses personnages. Elle aime montrer les actions ordinaires dans leur longueur, leur répétition. Le film *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), concentre en lui seul cette attirance qu'elle a pour la vie domestique ordinaire. L'ordre et le temps du film sont inscrits dans la lumière réaliste, décors naturels, les matins gris de Bruxelles, le bruit de l'ascenseur qui est contre le mur de la cuisine et qui règle la vie de Jeanne et de sa solitude. Comme Jeanne elle-même, le film refuse le compromis du récit filmique qui pré-digère une histoire pour un spectateur blasé. Le film exige la passion chez le spectateur comme chez Jeanne. Il est une description méticuleuse, en illusion de temps réel (proche de l'hyperréalisme) de l'aliénation. La cinéaste en dit : « *C'est un film sur l'espace et le temps et sur la façon d'organiser sa vie pour n'avoir aucun temps libre, pour ne pas se laisser submerger par l'angoisse et l'obsession de la mort.* »

La narration du film (qui dure environ trois heures et demi) se déroule sur trois jours. Les deux premiers jours, les gestes sont précis, réglés, millimétrés. La succession des plans fixes, les entrées et sorties de champs du personnage font du film une sorte de balai domestique. La soupière sur la table, les casseroles ou la bouilloire dans la cuisine, filmées avant et après la présence de Jeanne, y sont

9. AKERMAN Chantal, *Autoportrait de Chantal Akerman en cinéaste*, op. cit., p. 23.

magnifiées comme de somptueuses natures mortes. L'aliénation de Jeanne à son quotidien repose sur cette mécanique de précision, lorsqu'elle s'active entre des objets et des tâches qu'elle maîtrise. Puis, le temps semble se dérégler, son réveil s'arrête. Jeanne est en retard, les pommes de terre sont trop cuites. Elle n'a pas le temps de se coiffer. Le soir elle n'arrive à rien. Ce dérèglement augmente le lendemain. Cette fois, le réveil est en avance. La brosse à chaussure tombe des mains de Jeanne, la petite cuillère ensuite lui échappe. Une attente inhabituelle devant la poste ou le marchand qui n'ouvre pas sa grille lui font découvrir une béance insoupçonnée. Comme épuisée, Jeanne s'arrête entre les tâches ménagères. Elle soupire. Dérégulée, perdue pour perdue, sous le coup d'une impulsion, elle assassine son client (Jeanne se prostitue). Longuement (le dernier plan dure 5 minutes 30), mécanique cassée, elle attend.

La réalisatrice réussit là un tour de force : elle montre des instants tellement infimes et monotones qu'ils en deviennent signifiants et magnifiques. Avec ce film, Chantal Akerman ouvre une voie inédite au cinéma: filmer le quotidien, ses rites rassurants, sa routine aliénante et en faire une bombe à retardement lorsque l'on dérègle les procédures.

4. Quand la frontière entre réel et fiction se floute

Selon Erwin Goffman, le passage d'un cadre à un à un autre de l'expérience se fait par l'intermédiaire d'un « choc¹⁰ ». Celui-ci est bien discernable lors d'une pièce de théâtre (levé de rideau, « cadre » de la scène), ou lorsque l'on se trouve devant un tableau, ou encore lors d'une projection cinématographique comme on vient de le voir ; mais qu'en est-il pour d'autres disciplines artistiques ? Je veux parler plus précisément du cas de l'installation.

L'installation est un genre de l'art contemporain qui désigne une œuvre combinant différents médias en vue de modifier l'expérience que peut faire le spectateur d'un espace singulier ou de circonstances déterminées. « Modifier l'expérience » signifie donc qu'il s'agit bien là d'un cas de changement de cadre. Expérimenter une installation est un cas particulier de passage d'un cadre à un autre. On pourrait dire « entrer dans » l'installation, mais cela ne serait pas suffisant. Car tous les sens sont alors en action, c'est une expérience immersive. L'installation n'est pas seulement un espace, un lieu que l'on pénètre. On la arpente, on la voit, comme on la ressent, on la touche parfois, on peut même la sentir, au sens premier du terme. Tout les indices sont là pour nous faire croire à du réel. Tout porte à nous faire penser que nous sommes dans le cadre du réel. Pour l'artiste Ilya Kabakov, « *l'acteur principal de l'installation totale, le centre principal vers quoi tout est adressé, pour qui tout est réfléchi, est le spectateur* ». Ainsi, le spectateur est à la merci de l'artiste, à qui il appartient le droit de décider de la rapidité et de l'intensité du changement de cadre. Il peut être immédiat, voire violent, comme dans les installations-performances de Mattiew Barney (de part leur caractère évidemment irréel), ou bien discret et progressif, ou encore presque imperceptible dans le cas d'interventions urbaines par exemple. Ce dernier cas est comparable au « trompe-l'œil ». Ici, tout est fait pour que le spectateur reste dans le cadre du réel et que le « choc » n'ait pas lieu. L'artiste floute la limite entre les deux cadres. De plus, le fait d'intégrer l'art dans un contexte quotidien brouille les frontières des cadres. Peut-être que le seul fait d'entrer dans un musée ou un lieu d'art est ce « choc » provoquant le passage, ce qui expliquerait notre difficulté à voir de l'art dans un contexte ordinaire.

10. GOFFMAN Erwing, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

D'un autre côté, aujourd'hui, beaucoup de lieux peuvent être comparés à des installations. Dans notre société où tout devient spectacle, n'importe quel espace est désigné, en particulier dans un but consumériste. Il suffit de se rendre dans un centre commercial pour en avoir la preuve. Ces « installations » sont donc entrées dans notre quotidien, elles font maintenant partie de notre réel. Je crois que le choc ne se fait pas dans ce cas là. Ce qui contribue au flou plus général qui existe actuellement entre réel et fiction. La fiction envahit notre réel (par la mise en scène et le design de tout) et notre réel devient fiction (virtualisation, facebook...).

C'est pourquoi il est difficile de définir le mot « installation » de nos jours, et pour le spectateur de la discerner. Peut-être que l'artiste d'installations d'aujourd'hui se place justement en contrepied de cet état de fait, en désirant impliquer le spectateur - à l'opposé de sa passivité face aux médias et à la consommation - et en induisant une critique envers l'environnement dans lequel nous vivons. Quand l'expérience d'aller dans un musée rivalise de plus en plus avec le fait d'aller au restaurant, faire les magasins ou tout simplement sortir, les installations se doivent de prendre de plus en plus des formes d'expériences « réalistes » et immersives, voire interactives. Paradoxalement, plus elles ressembleront au réel, plus elles forceront le spectateur à faire l'effort de passage d'un cadre à un autre, et ainsi à être plus conscient de son environnement.

Bien entendu, on pourrait faire une démonstration tout à fait similaire pour le cas de la performance. Citons alors Nelson Goodman partant de la question « qu'est-ce que l'art ? » arrive à la question « Quand y a-t-il de l'art ?¹¹ », on pourrait même dire « Où y a-t-il de l'art ? ».

Le problème de cette pensée contextualiste est qu'elle ne voit l'art que par la codification qu'en fait l'institution et non pas par le processus traversé par l'artiste. Elle 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. Et c'est la vision très tentante et majoritaire aujourd'hui, alors qu'il suffit de penser aux happenings d'Allan Kaprow, aux actions de Joseph Beuys, aux gestes ironiques de Fluxus ou encore aux chorégraphies pédestres de la Judson Dance

11. GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2006.

Theatre pour se rendre compte de la faille de cette approche du monde artistique.

La question du rapport de l'art et de la vie est donc délicate. Nous avons vu que l'on pouvait faire entrer le quotidien dans l'art, aussi bien que l'art dans le quotidien, mais ces deux concepts et leur frontière sont flous. Différemment, nous pouvons aussi considérer « *l'art et la vie confondus* », en référence au recueil de textes de Allan Kaprow du même titre, dont en voici un extrait : « *Du moment que l'art devient moins art, il remplit le rôle de critique de la vie précédemment assuré par la philosophie. Bien que sa beauté puisse être réfutée, il reste riche en pensée. Précisément parce que l'art peut se confondre avec la vie, il porte l'attention sur les buts de ses ambiguïtés visant à « révéler » l'expérience*¹². »

Considérons que « révéler l'expérience » est l'unique sinon principale fonction de l'art (je le considère). L'inscription de la pratique artistique dans le réel, dans la vie, me semble alors justifiée et même nécessaire à la création.

Enfin, je citerai Arthur Danto pour conclure (mais pas fermer) cette question épineuse : « *S'il existe toujours et encore un fossé entre l'art et la réalité et si par ailleurs, en voulant le combler, on ne fait qu'en produire un nouveau, à savoir celui existant entre les œuvres d'art et les objets réels qui leur sont identiques en tout point, c'est que le fossé est peut-être plus intéressant que ce qui se trouve séparé par lui*¹³. » L'art se justifie selon moi dans l'« entre deux », le fossé, à la frontière ou à la rencontre de, sur le fil, en équilibre précaire, en constant questionnement.

12. KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus* (ensemble de textes réunis par Jeff KELLEY), Paris, Centre Pompidou, 1996.

13. DANTO Arthur, *La transfiguration du banal*, Seuil, 1989.

II/ LE CORPS : SUBJECTIVITÉ INCARNÉE, DU GESTE À LA DANSE

« Le corps est notre maison, notre humanité, ce que nous avons à la fois de plus individuel, de plus universel aussi. C'est toujours à travers lui que je me relie au monde et que je lis aussi le monde. Il porte toutes les traces, presque des cicatrices, des expériences que j'ai traversées¹⁴. »

Anne Teresa De Keersmaecker

Après avoir défini les caractéristiques spatiales et temporelles de l'espace domestique, puisque c'est là notre sujet, ainsi que nous être intéressé à quelques exemples d'artistes l'abordant, nous étudierons maintenant les gestes quotidiens comme constitutifs d'une vie matérielle et domestique, que l'on peut qualifier de rituelle. Nous essaierons de la décoder, d'en déchiffrer les signes, comme s'il s'agissait d'un langage à part entière, d'un « langage silencieux¹⁵ ».

Pour Bachelard il y a l'espace, d'une part, ouvert des horizons, du ciel, de la mer et d'autre part l'espace enfermé et délimité de la maison. Mais un espace de « l'immensité intime », où notre expérience trouve son habitat. Le mot expérience évoque bien ici l'implication du corps dans l'espace domestique. Implication qui « ouvre » l'espace, effaçant les limites de l'habitat.

Selon Vilém Flusser, l'existence entière peut se résumer par des gestes et pour Bergson, la réalité de la vie relève du mouvement plus que de la forme fixe. Effectivement, un objet est d'autant plus intéressant à étudier lorsqu'on se penche sur son usage, sur la gestuelle qui y est attachée. De plus, les gestes du corps tiennent une place centrale dans l'étude de la vie ordinaire, car il n'y a pas de vie sans pratiques de vie.

14. FONTAINE Geisha, *Les danses du temps*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004.

15. T.HALL Edouard, *Le langage silencieux*, Paris, Seuil, 2007.

1. Le rituel des gestes quotidiens

Geste: 1. Mouvement du corps (principalement des bras, des mains, de la tête) volontaire ou involontaire, révélant un état psychologique ou visant à exprimer, à exécuter quelque chose. 2. Acte, sanction au sens symbolique et moral.»

Définition du dictionnaire Petit Robert

Les gestes qui vont nous intéresser sont ceux purement physiques ou mécaniques. C'est-à-dire les mouvements du corps visant à exécuter quelque chose: Les gestes du travail visent à exécuter quelque chose, gestes appris, répétés, intériorisés, devenus familiers et naturels pour celui qui les réalise quotidiennement. Gestes fonctionnels, efficaces, utiles, voués à la production d'un objet, d'un discours, d'un ordre.

La deuxième définition aborde les gestes au sens large, les gestes comme actes ou actions au sens moral ou symbolique. En ce sens, le geste est véritablement un acte qui transforme le cours ordinaire ou naturel des choses. Il est l'expression d'une conscience libre qui décide volontairement du chemin qu'elle veut suivre. Le geste est d'abord un mouvement de libération par rapport à un ordre politique, social, moral, économique donné...

Ici, comme l'indique Vilém Flusser, on insiste sur l'idée que le geste est un « *mouvement qui ne peut être expliqué par ses causes* ¹⁶ ». Le geste n'a pour motif qu'une décision libre. Il n'est pas déterminé, il est l'expression d'un projet choisi et construit par un homme capable de distinguer ce qui est de ce qui doit être. « *Un geste en est un parce qu'il représente quelque chose, parce que par ce geste, il s'agit uniquement de donner un sens à une chose* ¹⁷ ». Comprendre le geste, suppose que l'on reconnaisse la liberté du sujet agissant.

Tout le travail des artistes du geste quotidien va être là: étendre cette deuxième définition du mot «geste» à sa première. Soit libérer le geste habituel de son automatisme dans le but d'en reprendre pleine conscience. Le faire passer du geste enfermant au geste de décision libre. Mais nous verrons cela un peu plus tard.

16 et 17. FLUSSER Vilém, *Les gestes*, Paris, HC-D'arts, 1999.

Aujourd'hui, les «gestes» effectués dans l'espace domestique peuvent être séparés en deux catégories. La catégorie des gestes vitaux : Manger, dormir, se laver. Et la catégorie des gestes secondaires mais primordiaux : le divertissement, les relations sociales et familiales...

Conditionnées par l'habitude et leur caractère cyclique, ces actions peuvent être qualifiées de rites profanes. Comme les rites religieux, ils sont communs à une communauté, ici à une société ou micro-société au titre de la famille, répétées régulièrement, en un même lieu de culte profane, et à l'aide d'objets rituels. Ils sont codifiés, il faut en connaître le langage pour les comprendre et les reproduire. La transmission de ce savoir est généralement orale, bien qu'il existe aussi des formes de «textes sacrés» écrits, comme les modes d'emplois par exemple. Par là même je partage l'analyse que fait Baudrillard des objets domestiques dans son ouvrage *Le système des objets* les qualifiant ainsi : «*Anthropomorphiques, ces dieux rares que sont les objets...*¹⁸».

Les gestes quotidiens nous semblent naturels. Ils sont pourtant extraordinairement techniques, effectués dans un but précis, et appris non sans effort dès le plus jeune âge. S'ils nous semblent naturels, c'est qu'ils deviennent des automatismes. On ne pense pas au déroulement de la marche lorsqu'on marche, ou non plus à la manière dont on s'assoit. On effectue ces gestes en pensant à autre chose, notre conscience n'est pas centrée sur eux. Quand ces gestes banals passent dans le monde de l'art, ils deviennent gestes conscients. Pour le performeur, bien entendu, mais aussi pour le spectateur, prédisposé à voir les choses autrement.

On sait que l'espace et le temps sont deux entités directement liées. Souvent, si l'espace diminue, le temps diminue, et inversement. Ou bien au contraire, dans le cas d'études menées sur l'habitat carcéral, on a pu se rendre compte que l'impression de temps allongé allait de paire avec le confinement dans un espace réduit et austère. Mais passons sur cet exemple pour s'intéresser aux gestes, que l'on entendra donc dorénavant comme découlant de l'espace et du temps qui les encadrent.

18. BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Gallimard, 1968.

2. Transformer le monde par le geste

Le livre de Vilém Flusser, *Les Gestes* m'a servi de point de départ dans mes recherches. Pour lui, écrire, détruire, faire l'amour ou fumer la pipe : l'existence humaine se manifeste par des gestes. L'écrivain dresse une véritable syntaxe permettant de décrypter et de libérer « *les gestes devenus invisibles par le mépris du quotidien*¹⁹ ». Cette approche se transforme ensuite naturellement en une véritable « stratégie de vivre », une façon de se rapprocher d'autrui « *dans la mesure du possible* ». Et cette réappropriation est possible parce qu'il y a une mémoire du geste, mémoire que certains appelleront désir. Pour Flusser « *nous nous reconnaissons dans ses gestes parce que c'est notre propre manière d'être dans le monde*²⁰ ». En ce sens, notre identification au corps humain serait réductrice et trompeuse. L'information donnée par une machine cybernétique qui simulerait des gestes humains le serait tout autant. S'il n'y a pas d'autrui, faire devient un geste absurde, un geste que l'on ne reconnaît pas comme humain. Flusser distingue trois grandes catégories de gestes : les gestes contre le monde (le travail), les gestes vers autrui (la communication) et les gestes comme fin en soi (l'art). Et si chaque geste est une synthèse des trois, l'exemple du travail montre qu'un geste peut en dominer d'autres et en définir la forme. Tout comme il y a une histoire humaine, il y a donc également une histoire des gestes. Ainsi, si l'on ne parle plus du geste de fumer la pipe quand on parle de l'art, c'est que « *nous ne vivons pas pour vivre, mais pour changer le monde*²¹ ». L'art est dans nos existences historiques « *un geste de travail (chercher à faire une œuvre) ou bien un geste de communication (chercher à informer)*²² ».

Afin de comprendre cette approche du geste, il faut d'abord nous mettre d'accord sur ce pré-requis : le corps « objet », est façonné, construit par la culture, par la civilisation imposant ses lois, ses normes, ses intérêts. On parle d'un corps « instrumentalisé », d'un corps dépersonnalisé, anonyme, vidé de sa subjectivité, qui peut même être asservi et manipulé. De cette approche du corps découle une conception du geste comme produit d'un monde social, économique, moral et culturel. On parle d'un geste qui serait le produit d'un monde déjà là. Ce dernier, par son action éducative, socialisante, normalisatrice déterminerait nos conduites publiques et nos comporte-

19, 20, 21 et 22. FLUSSER Vilém, *Les gestes*, op. cit., p. 37.

ments les plus intimes. Le corps «sujet», est celui qui pense, qui crée, celui qui a une identité propre et qui se libère du carcan idéologique imposé par la société. Ce corps artistique joue et se joue des représentations communes, il s'approprie, transforme et interprète le matériau gestuel commun. De cette approche du corps, on peut déduire une conception active, libre, personnelle, authentique du geste.

Le geste artistique est à élaborer à partir du geste observé dans les multiples dimensions de l'existence humaine. Il faut prélever puis, décontextualiser, transformer le geste commun pour trouver le geste dansé. On doit passer du monde ordinaire au monde artistique par la transformation du matériau commun «objectif». Le geste artistique est ici l'acte créateur, celui qui métamorphose le matériau commun en présence poétique, en objet esthétique. Les gestes ordinaires acquièrent ainsi une autre dimension, ils rayonnent sous une autre lumière qui nous permet de les voir «autrement» sans toujours les reconnaître.

Dans le même sens, Michel de Certeau, dans son travail sur *L'invention du quotidien*²³, entreprend de mettre au jour la créativité propre aux formes « rusées » de l'action commune : il explique que c'est précisément en raison de son caractère déviant, qui la voue à explorer les marges d'incertitude de la réalité, que la vie quotidienne échappe en pratique aux fatalités du centralisme disciplinaire et de ses stratégies fermement localisées et vouées à se reproduire à l'identique ; à ces dernières, elle oppose en effet, de façon décalée, ses tactiques réélaborées au jour le jour, ce qui la conduit à mettre en place un nouvel ordre, ordre non de la maîtrise mais de la précarité, appelé à être sans cesse renégocié. Cette analyse rejoint celle développée par Henri Lefebvre qui se propose pour programme de «révéler la richesse cachée sous l'apparente pauvreté du quotidien, dévoiler la profondeur sous la trivialité, atteindre l'extraordinaire de l'ordinaire²⁴». L'extraordinaire de l'ordinaire : ce serait peut-être la meilleure définition possible de la vie quotidienne, celle qui prend en compte sa contradiction fondamentale.

23. DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire et 2. Habiter, cuisiner, Paris, Gallimard, 1990.

24. LEFEBVRE Henry, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, 1968, Gallimard/Idées, p. 74.

«C'est dans le cadre du rapport mouvant que l'homme entretient avec son milieu d'existence, dans lequel se trouvent aussi les autres hommes, milieu qu'il entreprend avec eux, à ses risques et à ses frais, de transformer de manière aussi à parvenir, par son intermédiaire, à se transformer soi-même, en aménageant sa condition, c'est-à-dire en cherchant à devenir homme autrement, et par là à «changer la vie», du moins autant que cela est possible.²⁵»

Blaise Pascal

Le geste dansé est en décalage avec les gestes déterminés ou inaperçus de la vie quotidienne. Il attire notre attention, en appelle à notre conscience poétique. Même dans sa plus grande simplicité, lorsqu'il semble ne reproduire que des gestes quotidiens, il nous rappelle que les choses les plus anodines et les plus familières sont dignes de considération, qu'elles peuvent nous toucher, nous faire rêver, éveiller notre tendresse ou notre sens esthétique. Le geste imité n'est pas une reproduction appauvrissante du réel mais une expression ou une révélation du monde. Le comédien, comme le mime, comme tous les artistes, en touchant notre sensibilité, nous invitent à prendre conscience de nous-mêmes.

Dans ce contexte, la notion de «geste artistique» prend tout son sens. Le geste artistique est celui qui regarde, dévoile, récupère, provoque, il met en évidence un monde, montre ce qui est présent mais inaperçu. On retrouve ici la définition hégélienne de l'art comme forme de réflexion de l'Esprit. L'art est ce qui nous montre, nous fait prendre conscience de nous mêmes à travers le corps qu'il met en scène.

25. PASCAL Blaise, Œuvres complètes, Paris, Seuil, 1963.

3. La mise en scène du geste ordinaire

«Les gestes ordinaires sont acceptés comme mouvements dans la vie quotidienne, pourquoi ne le seraient-ils pas sur scène ?²⁶»

Merce Cunningham.

Durant la première moitié du XX^{ème} siècle, les grands novateurs de la danse contemporaine américaine délivrèrent le corps danseur des carcans de la danse classique. Merce Cunningham ajouta «la marche» au nombre des pas de danse, influençant ainsi l'évolution de la danse pour les années qui suivirent. La gestuelle ordinaire fit son entrée dans le monde de la danse.

Voyons maintenant le travail de Jérôme Bel, un des chorégraphes d'aujourd'hui, qui a été fortement influencé par cette entrée du quotidien sur scène. Depuis plus de dix ans, il interroge la danse contemporaine en déjouant les attentes du public et en l'invitant à poser un autre regard sur l'espace de la représentation chorégraphique et ce qui s'y joue. Il a très largement participé à la remise en cause des codes de la représentation et de la virtuosité technique, brouillant de plus en plus les limites entre vie et représentation. Au début de sa carrière, Jérôme Bel entama un travail assez intéressant avec sa pièce *Nom donné par l'auteur* par l'utilisation d'objets ou d'outils usuels qui entraient en jeu à proprement parlé dans la pièce, on pourrait même dire qu'il mettait en scène, au même titre que s'il dirigeait des acteurs. On pourrait se demander pourquoi se désire d'utiliser des objets comme corps dansants, au lieu et en plus du corps humain, matériau traditionnel du chorégraphe. Ce à quoi il donne une explication lors d'une interview accordée à Irène Filiberti : «*Je ne sais plus d'où est venue l'idée. Rétrospectivement, je me souviens qu'ils m'ont permis de travailler sans les danseurs. Finalement, j'ai utilisé les objets comme des danseurs. C'est pour cela que j'appelle encore cette pièce une chorégraphie. Pour Frédéric Séguette et moi, en tant qu'acteurs, la consigne était d'être invisibles. On ne devait pas nous voir. Seuls les objets produisaient du sens. Ils étaient facilement manipulables, ne coûtaient pas très cher puisque c'étaient ceux de la maison. Dans ce spectacle, il y a sans doute des influences béhavioristes. J'étais très intéressé par Georges Perec et Jean Echenoz, tout ce qui concerne l'infra-ordinaire, un monde très intérieur*²⁷. »

Cette dernière phrase me semble intéressante car elle souligne le fait que ce qui touche à l'ordinaire tout en étant à la fois quelque chose de presque universel, puisqu'il utilise des objets très banals, connus de tous, est aussi une chose de l'ordre «d'un monde très intérieur», on pourrait dire de l'intime. Je ne rentrerai pas plus

26. GOLDBERG RoseLee, *Performance l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.

27. Interview d' Irène Filiberti publiée dans la revue *Mouvement*, 01-06-1999.

dans les détails de cette pièce, pour m'intéresser plus profondément à une de ses créations plus récentes: *The Show must go on*. Dans cette pièce, Jérôme Bel dissèque les mécanismes du spectacle, en mettant en scène une vingtaine d'interprètes, avec un DJ qui enchaîne les tubes des trente dernières années. Il joue avec les attendus de la représentation et les effets-miroirs entre danseurs et spectateurs. L'esthétique de la pièce est résolument celle du quotidien, avec son lot de richesses et de banalités.

La pièce construit un monde de travail simple dans lequel les gestes à accomplir sont des gestes de chorégraphie, et cette tâche doit être exécutée en public. Les performeurs doivent s'en tenir à la règle de base qui est de faire «ce que dit la chanson». On pourrait aussi dire: ils en font assez. Ni plus, ni moins. Ils font ce que dit la chanson. La chanson dit *Come together* et ils se rassemblent effectivement. La chanson dit *I like to move it* et ils bougent *It*, quoique recouvre ce *It* – une langue, un sac à dos ou une fermeture éclair. Ils font ce que dit la chanson. La chanson raconte ce qu'ils font. C'est pas plus compliqué que ça. Et ça n'a pas besoin de l'être. La chose est la chose.

Le théâtre de Bel est une sorte de cadre (un jeu) conçu pour que des gens puissent en regarder d'autres. Dans ce spectacle, on se surprend à regarder les gens, à droite, à gauche, puis dans l'autre sens, un peu au hasard. Tout le monde a l'air beau dans les spectacles de Bel; peut-être cette beauté apparaît-elle parce que chacun d'eux est (autorisé à être? ou présenté?) sur un mode résolument non-dramatique. Les danseurs de Bel sont bien là devant nous, avec leurs qualités et leurs défauts, avec leurs tics, leurs idées et leur enthousiasme stupide, et dans leurs vêtements.

Plus l'action sur scène nous paraît «naturelle», plus elle revient de façon forcée à son artificialité. Et voilà comment se produit un retournement de situation, le geste ordinaire devient artificiel, extraordinaire, par le fait de le rejouer. Un geste ordinaire n'a normalement pas lieu d'être sur scène. Les spectateurs sont habitués à (ou veulent?) voir du spectaculaire. Ils préfèrent s'identifier à des personnages que l'on pourrait qualifier d'héroïques. Mais dans les spectacles (d'ailleurs, peut-on toujours et dès lors les nommer «spectacles»?) de Bel, pas de héros. Juste des gens ordinaires. De plus, l'œuvre comporte de longs moments où il ne se passe presque rien, et met l'accent sur l'ordinaire plutôt que sur la virtuosité. Celui qui assiste à une telle

On devrait s'amuser à demander aux spectateurs de décrire le spectacle auquel ils ont assisté. Ils ne devraient en aucun cas utiliser le mot «juste».

Plus de : Il a juste bougé sa chaise. Plus de : Ils ont juste parlé bouffe.

Plus de : Ils étaient juste là.

Mais : Il a bougé sa chaise.

Ils ont parlé bouffe.

Ils étaient là.

représentation est en droit de s'offusquer. Quel intérêt y a-t-il à voir ce que je peux voir tout les jours dans mon quotidien ! Ce spectacle a d'ailleurs suscité beaucoup de réactions en ce genre : des personnes sortaient de la salle au bout des quinze premières minutes pendant que d'autres réclamaient à être remboursées à la fin de la représentation. Il est certain qu'on ne va pas voir un spectacle de Jérôme Bel dans un espoir de catharsis ! Et celui-ci pousse cette logique à son extrême en allant jusqu'à prendre des acteurs non professionnels. Cette démarche est une des nombreuses tactiques du chorégraphe à des fins de mettre en relief le quotidien. Il ne cherche pas à le réinventer, ou à le rendre extraordinaire ou spectaculaire (surtout pas !). Il exploite au contraire le degré zéro du spectacle jusqu'au bout. Puisque l'acteur est l'égal du spectateur, le spectateur devient l'égal de l'acteur. Quoi de plus significatif comme rapprochement de la représentation et de l'ordinaire, autrement dit de l'art et de la vie que cette intention.

Lors de la création de *Jérôme Bel*, une autre de ses pièces, il était absorbé dans la lecture de Foucault, notamment L'histoire de la sexualité avec la conclusion de la vie comme œuvre d'art, et confie ceci : *« en fin de compte, ce qui m'a fait le plus plaisir dans cette pièce, c'était ce que les spectateurs me racontaient. Par exemple, qu'en mettant leur pyjama pour aller se coucher, ils avaient essayé de rejouer certains des gestes du spectacle. C'est agréable de penser que des gens peuvent s'approprier ce qu'ils ont vu : toucher son corps, rire avec. C'est aussi le mot pratique qui me plaît : donner des outils, aussi petits soient-ils, même s'il s'agit d'une minute passée devant le miroir dans la salle de bain ; donner, d'après une expérience personnelle, des moyens d'existence, comme dit Deleuze à propos des œuvres d'art. La vie comme œuvre d'art, cela me semble plutôt pas mal comme projet personnel !²⁸ »*

Cette démarche rejoint en bien des points celle d'Yvonne Rainer, qui, trois ans après avoir créé le Judson Dance Theatre, déclara en 1965 son radical « Manifeste du non » : *« Non au spectaculaire, non à la virtuosité, non aux métamorphoses et à l'illusion, non à l'envoûtement et à l'empire de l'image de l'artiste, non au caractère héroïque et antihéroïque, non à l'imagerie de pacotille, non à l'engagement de l'interprète et du spectateur, non au style, non à l'interprète, non à l'excentricité, non à l'émotion. »*

28. Irène Filiberti, *op. cit.*, p. 47.

4. Utilisation du temps en danse

« Le lien entre la danse et le temps me semblait si puissant qu'il était nécessaire de le questionner. Si la danse a des forces qui lui sont spécifiques c'est d'abord en relation avec les données temporelles²⁹. »

Geisha Fontaine

Le temps réel, quotidien, est le mètre étalon pour toutes les autres formes de temps ressentis. Le temps de la représentation par exemple, est un hors-temps, il crée une faille, une brèche dans le temps réel en y introduisant un temps fictionnel. Cette temporalité est perçue et reconstruite par le spectateur : « *le temps s'étire, se condense [...] joue des tours aux minutes que nos montres enregistrent*³⁰. » Quand le temps de la fiction se calque sur le temps réel, c'est à dire que l'on voit des actions en « temps réel », il est souvent ressenti comme lent.

« *Il n'y a donc en danse, dans le phrasé du mouvement, aucun « temps » en soi : uniquement des contractions et des convulsions de matières en des pôles d'intensités contradictoires*³¹. » Quand à lui, analysant ce qu'il considère comme « une césure dans la continuité », Georges Didi-Huberman remarque que la danse « *fait émerger un contre-rythme, rythme de temps hétérogène, syncopant le rythme de l'histoire*³². »

Montrer la vie ordinaire sur scène n'est pas chose aisée. Certaines fois, contrairement à ce que nous avons dit, il ne « suffit » pas au chorégraphe de mimer la vie sur scène. Dans le but de rendre le spectateur conscient de cette vie ordinaire, plusieurs modifications sont apportées aux gestes piochés dans la banalité.

En danse, la lenteur liée à la fluidité permet de sentir chaque détail comme un évènement. Bergson voit dans la durée « un jaillissement ininterrompu de nouveautés » (dans la pensée et le mouvant). Jérôme Bel par exemple, use de ce stratagème. Alors que le dramatique sur scène peut parfois requérir ou exiger notre attention au coup par coup, la magie de *The show must go on*, comme dans nombre de pièces de Bel, naît de ce que l'artiste nous donne le temps et l'espace pour voir, pour nous ennuyer, pour y trouver un intérêt. L'uniformité de la ligne, la plasticité des acteurs qui se mettent au travail, la lenteur des changements dans la pièce et la simplicité des mouvements, tout cela dissimule (ou plutôt produit) une profusion de détails vivants,

29. FONTAINE Geisha, *Les danses du temps*, op. cit., p. 35.

30. [Jowitt, 1986]

31. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

32. DIDI HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Minit, 2000.

« L'art doit ménager un espace pour la réflexion : quand, dans Macbeth (créé à Bruxelles), Duncan pose la tête sur l'épaule de Banquo, on voit une image, on a le temps de penser ³³».

Jan Lauwers

« Le temps n'est pas que le plan, il existe aussi en face chez le spectateur qui le regarde. Il le sent ce temps, en lui. Oui. Même s'il prétend qu'il s'ennuie. Et même s'il s'ennuie vraiment et qu'il attend le plan suivant. Attendre le plan suivant, c'est aussi et déjà se sentir vivre, se sentir exister. ³⁴»

Chantal Akerman

stupéfiants. La représentation est ici effectivement éprouvée comme un « hors-temps » parce qu'elle subvertit le temps du quotidien. La lenteur des spectacles de Jérôme Bel correspond à la vitesse normale des actions effectuées, légèrement ralentie par l'application des interprètes. Chaque scène se déroule dans une durée propre à l'action qui la compose. Le temps correspond à la durée réelle initiale. Mais le sens du temps qui en découle est spécifique puisque le spectateur est en position de percevoir les actions telles quelles. Ce qu'il ne fait normalement ni devant un spectacle chorégraphique, où la vitesse est généralement retravaillée, ni dans son quotidien, où il n'est généralement pas attentif à la vitesse de ses actions.

Chez Bel, la lenteur, l'uniformité, le banal sont des moyens de forcer l'attention, la conscience des choses chez le spectateur. On peut dire qu'il permet au public de réarticuler du sens. Jérôme Bel lui-même l'explique ainsi : « Oui, je réactive du sens à partir du banal. Les objets utilisés, un dictionnaire, du sel, un rouge à lèvres, des corps nus ordinaires, des tee-shirts. Cette idée de « la vie comme œuvre d'art » est là, dans cette banalité souvent méprisée qui ne semblerait pas être de l'art. J'aime bien montrer l'investissement, cette production de chaque spectateur autour de choses simples. Il suffit d'une certaine attention et distance à la fois et, entre les deux, on crée des sortes de récits. Tout d'un coup, on organise un discours, d'après certains signes. La sensation délicate est de sentir que c'est nous qui les relient. C'est ce que fait le spectateur dans mes spectacles. Cela donne de l'espace et du temps. Bien sûr, s'ils n'ont pas envie de participer, ils risquent, du coup, de s'ennuyer à périr ! (...) Sans doute le temps est un luxe. Mais c'est surtout la matière principale du théâtre. Pour voir, ce que j'ai envie de montrer, il faut traverser l'ennui. » Il questionne les limites de la représentation. Peut-on représenter la vie ordinaire sur scène ? Doit-on la représenter, la jouer ou simplement la vivre ? Le spectateur fait-il partie intégrante de la pièce et de son écriture, au même titre que le performeur ? À l'instar de Samuel Beckett en littérature qui a écrit *L'innommable*³⁵, un comble pour un écrivain, Jérôme Bel cherche, lui, à représenter l'irreprésentable.

33. GOLDBERG RoseLee, *Performance l'art en action*, op. cit., p. 47.

34. AKERMAN Chantal, *Autoportrait de Chantal Akerman en cinéaste*, op. cit., p. 23 et 25.

35. BECKETT Samuel, *L'innommable*, Paris, Les éditions de minuit, 1983.

«C'est pas parce qu'on a déjà vu quelque chose qu'il ne faut pas prendre le temps de voir encore, au contraire sans doute. Tout le monde a déjà vu une femme dans une cuisine, à force de la voir, on l'oublie, on oublie de la regarder. Quand on montre quelque chose que tout le monde a déjà vu, c'est peut-être à ce moment là qu'on voit pour la première fois.³⁶ »

Chantal Akerman

Un autre des aspects chorégraphique que l'on rencontre souvent en danse contemporaine est la répétition d'un geste. Elle permet soit de reconnaître les mouvements, soit de les découvrir (re-découvrir). Pour Geisha Fontaine, «La transformation de différents éléments comme les accents, les orientations, les niveaux, renouvelle le mouvement initial et permet de discerner des détails ignorés à la première vision». Je ne la suis pas entièrement sur cette proposition car je pense que même une répétition exacte d'un même geste permet de le redécouvrir à chaque fois. Il suffit de considérer la répétition comme Jankélévitch la pense : pour lui, la répétition exacte est impossible : quelque chose se modifie toujours. «La répétition implique la différenciation du retour.»

Dans les spectacles d'Anne Teresa de Keersmaker par exemple, la répétition joue de la ressemblance, l'assimile au même ou la court-circuite. La répétition trouble la perception du présent tout en aiguisant le regard sur la légère modification qui peut advenir. Elle introduit simultanément une distance et une familiarité avec ce que l'on voit. Elle détourne la simple succession vers une réévaluation de l'évènement, du passé et de l'attente.

La répétition est aussi une manière de pousser à l'extrême le caractère cyclique des gestes quotidiens autant qu'elle efface la causalité du geste et détruit toute dimension illusionniste ou psychologique du mouvement. Elle favorise aussi la mémorisation de ce que l'on voit, elle propose un jeu entre la possibilité de reconnaître des éléments utilisés, de les voir différemment, ou d'être surpris. Finalement, voir est-ce découvrir ou reconnaître ?

36. AKERMAN Chantal, *Autoportrait de Chantal Akerman en cinéaste*, op. cit., p. 23, 25 et 55.

III/ ABSTRACTION - TRANSCRIPTION - TRANSMISSION

« Avoir quelque chose à exprimer, (avoir des « idées »), ne vaut pas beaucoup. C'est seulement quand on écrit qu'on vérifie, sous la résistance des divers obstacles, si la chose à exprimer est une pensée (Il arrive souvent, hélas, qu'on vérifie le contraire.) Tout le monde a des idées derrière la tête. (...) Le geste d'écrire est l'acte par lequel on pense.³⁷ »

Vilém Flusser

Beaucoup de choses pourraient être placées sous le chapeau « Esprit » dans l'espace domestique. Parmi celles-ci, je préfère m'attarder sur la manière de passer d'une chose concrète (un geste quotidien par exemple) à une chose abstraite. C'est-à-dire comment et à quel moment l'action passe dans le monde du concept par son écriture, aussi bien dans la vie quotidienne que dans le travail artistique.

1. Les écrits assistants la vie quotidienne

Aujourd'hui, nous sommes dépendants d'une multitude d'instructions visuelles, nous sommes constamment assistés dans notre vie domestique. Nous consultons des fiches techniques, des notices, des cartes, des panneaux de signalisation, des manuels de formation et des schémas scientifiques, bourrés de technologies incompréhensibles. Nous devons faire face à des emballages frustrants, des meubles en kit désastreux, des traductions approximatives. Ces documents sont censés nous aider à résoudre les problèmes de la vie quotidienne. Que vous soyez un « autonome » (vous ne lisez jamais un mode d'emploi), un « demandeur » (vous jetez un œil discret sur cette chose), ou un « assisté » (vous n'ouvrez pas le paquet avant d'avoir tout lu), tout le monde a déjà eu à faire à ce genre d'instructions – ne serait-ce que les fameux « poussez » ou « tirez » présents sur toute bonne porte de commerce qui se respecte.

Plus précisément, dans l'espace domestique, on peut catégoriser deux types d'instructions. Celles dont le créateur est aussi le destinataire, par exemple les listes de courses, aides-mémoires. Leur fonction est purement organisationnelle. Et celles qui ont été créées par un « expert », à l'attention d'un utilisateur autre et novice. Il s'agit là des nombreuses notices d'utilisation, modes d'emplois, consignes, règles du jeu ou autres recettes de cuisines. Les consignes sont des aides informationnelles à la réalisation d'une tâche. Leur but est de prescrire, suggérer, conseiller, recommander, déconseiller, ordonner, enjoindre, exiger, commander, défendre, interdire, proscrire, dire de, ... Il est aussi essentiellement performatif (c'est-à-dire accomplir la chose de la meilleure des manières et le plus rapidement possible – ne laissant aucune place à l'imagination ou à l'initiative) ou encore il est bien souvent une façon de déléguer des tâches (comme le montage des meubles en kit d'Ikea par exemple).

2. Le détournement de la consigne dans l'art

Comme on vient de le voir, les nombreuses instructions auxquelles nous sommes soumis au quotidien constituent une sorte de cadre à notre vie domestique, dont nous sommes fortement et insidieusement conseillé de ne pas dépasser les limites. Elles conditionnent nos actions, nos manières de faire. À l'ère de la performance, la consigne ne pouvait pas passer à côté du détournement par les artistes dans un but de libération, au niveau de la reconfiguration même de la pensée.

Fruit d'une usurpation symbolique, IKHÉA est une entreprise fondée en 1998 par Jean-Baptiste Farkas. Son objectif : contrarier des usages trop réglementés. Sa méthode : la diffusion des IKHÉA@SERVICES, des modes d'emploi nuisibles destinés à perturber et questionner le quotidien de leurs utilisateurs.

Le projet de Jean-Baptiste Farkas est d'offrir ses services, là où ordinairement on attend d'un artiste une œuvre finie et exposée. Ce que propose Farkas c'est vingt services à réaliser soi-même ou accompagné par une équipe. Chaque service se présente avec son mode d'emploi et des remarques sur sa réalisation. Ils invitent par exemple à rendre impraticable l'usage d'une partie d'un appartement en l'annulant avec du scotch ou en l'encombrant d'objets, ils permettent à des personnes qui ne se connaissent pas d'intervertir les contenus d'étagères qui leur appartiennent. D'autres services offrent l'assistance nécessaire pour extérioriser des tensions réprimées, ou pour se libérer d'objets auxquels nous tenons. Destinés à perturber notre quotidien et nos habitudes, ces modes d'emplois sont aussi une critique en acte du monde de l'art et de ses usages. Comme le dit Jean Baptiste Farkas lui-même, « *Exposer revient pour moi à faire partager au spectateur les étapes d'un processus. Je m'oppose en cela à l'exposition d'objets finis pour faire prédominer la notion d'activité sur celle de contemplation. J'envisage l'art comme une pratique rattachée à la vie. Travailler techniquement à une utopie est une forme d'engagement...*³⁷ »

38. FARKAS Jean-Baptiste, *IKHEA@SERVICES*, Brest, Zédélé éditions, 2011.

Avant Farkas, bien d'autres artistes ont réfléchi à cette notion de processus. Dans les années 60, Georges Brecht en est un parfait exemple, voyons donc un de ses écrits :

« Deux exercices :

Considérons un objet. Appelons ce qui n'est pas cet objet "autre".

Exercice : Ajoutez à l'objet, à partir de l'"autre", un autre objet, pour former un nouvel objet et un nouvel "autre".

Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'"autre".

Exercice : prenez une partie de l'objet et ajoutez-la à l'"autre" pour former un nouvel objet et un nouvel "autre".

Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'objet. »

(George Brecht, automne 1961.)

Ici, l'artiste des Event Glasses utilise la forme injonctive, caricaturant ainsi son processus de travail. En donnant la « recette » de fabrication de ses œuvres, il signifie clairement que l'art appartient à tout le monde. L'art ou l'artiste est désacralisé. D'autant plus par le jeu d'interchangeabilité des mots qu'il met en place, dérivant forcément vers l'absurde, presque tautologique.

Georges Brecht est surtout célèbre pour avoir inventé la notion d'«event» comme unité minimale (et maximale) d'exposition : par exemple, son «Comb Event», usage du peigne, son «Lamp Event» (=On/off), son «Three Chairs Event», ou encore son «Violin Event» le nettoyage d'un violon... Des objets quotidiens manipulés de façon tout à fait quotidienne, en guise de contre-proposition à l'esthétique du White Cube. Mais cela n'est pas la seule explication. C'était cela qui l'intéressait, en tant que scientifique et en tant qu'artiste : l'événement comme «*sélection dans un univers limité de résultats possibles*», produit par n'importe quelle activité et donnant lieu à un système de notation («event score») qui le rende transmissible par ou pour n'importe qui, de façon à réduire, selon Brecht, «la distance entre hasard et choix». Dans ce cas là, c'est la partition qui devient œuvre. Nous approfondirons ce sujet dans le prochain chapitre. Brecht a auguré d'une transformation radicale, non seulement de l'art, mais aussi du spectateur ou de la façon de le lire.

3. La dramaturgie des listes

Puisqu'on a parlé des listes précédemment en introduction, il est judicieux de retrouver le travail de Jérôme Bel par sa première pièce, *Nom donné par l'auteur*, et par la manière dont il l'a construite. Jérôme Bel : «*J'avais choisi dix objets dont un tabouret, un tapis, l'aspirateur, pour dresser des listes, ordonner des choses. Avec une liste, on est moins affectif, plus froid. Les listes, les énumérations m'intéressent beaucoup. Et aussi l'ordre. C'est tout de même de cela qu'il s'agit dans le travail artistique, ordonner certaines idées ou concepts face au chaos de nos vies. Faire le point sur certains sujets ou problèmes, les organiser.*³⁹»

Par cet engagement processoriel : la créations de listes comme partitions, on peut déjà voir dans la démarche de Jérôme Bel une envie de rapprocher le spectacle chorégraphique de la vie ordinaire. Dans le travail de Bel, une chose n'en implique pas une autre ; les choses ne font que se suivre. En ce sens, on pourrait dire que chaque spectacle est une liste – qu'elle soit composée de chansons, d'idées, de noms, de pays ou de gestes.

Les morceaux qui composent la liste sont temporairement équivalents. La liste détaille, catalogue mais, surtout emmagasine des données. Les éléments y sont entrés sans jugement de valeur, sans nul commentaire, sans opinion. À la différence d'autres méthodes de composition moderne, l'acte de constituer des listes n'implique aucune stratification, mise en marge, superposition, remix ou brouillage des éléments qu'il contient. Les listes, en raison de leur caractère sériel qui suppose une narration mais ne la révèle jamais, n'en laissent pas moins chacun des éléments qui la composent isolé, et affirme que la chose n'est autre que chose. Les listes sont neutres ou «ouvertes», dans la mesure où il revient au spectateur de déceler la nature des divers éléments et de dévoiler leur sens spécifique.

39. Irène Filiberti, *op. cit.*, p. 47 et 51.

4. La partition en jeu

«Les forces externes (la gravité, l'élan, le frottement, les forces centrifuges et centripètes) ainsi que les forces internes (la respiration, les os, l'état musculaire, le degré de tension, les schémas familiaux), les paramètres de l'environnement (le sol, le temps qu'il fait, les dimensions du lieu, le moment du jour, l'organisation des durées). Le jeu de ces forces entre elles est ce qui fait la partition. L'enjeu, c'est d'en tester l'éventail et les limites⁴⁰.»

Steve Paxton

Tout particulièrement pour capter la précision et la fugacité d'un geste (tout geste est éphémère, puisque, comme nous l'avons vu, sa répétition exacte est impossible) l'existence d'un système de notation s'impose. Pour la pérennité de l'œuvre, sa conservation, mais aussi et surtout pour sa création, car bien souvent c'est dans l'écriture préalable de la chorégraphie (ou de la musique) que se crée l'œuvre.

Empruntée au monde de la musique, la partition est l'expression graphique (ou parfois sonore) d'un possible. Elle s'étend du texte très rigoureux, directif, ne laissant aucune place à l'interprétation du performeur à la simple phrase, comme une impulsion lancée, déclenchant une suite d'improvisations. Sa caractéristique la plus importante de mon point de vue est qu'elle est pluri et inter disciplinaire. Pluri-disciplinaire car existant sous diverses formes dans la plupart des arts. Danse, performance bien-sûr, mais aussi littérature, dessin, sculpture si l'on considère les dessins préparatoires et schémas comme des « plans » auxquels l'artiste se réfère et grâce auxquels il se repère pour la création d'une pièce. Et inter-disciplinaire car pouvant passer d'un domaine à l'autre sans soucis, interprétée par un autre artiste. Et c'est d'ailleurs ce qu'il se passe quand un artiste fait ce que l'on appelle une adaptation (d'un roman en film, d'une musique en peinture, ...). Tout ceci soulève la question de la communication d'une œuvre. Pour la faire perdurer, la transmettre, la faire renaître, l'existence de textes, de partitions, devient nécessaire. Chacun convient de sa charte graphique, mais cela n'est pas notre sujet.

La musique peut se penser en dehors du résultat (émission de son), et cela est une grande source d'invention, car il y a musique dès lors qu'il y a pensée musicale, donc en amont de la production des sons. De même que pour la musique, la danse, le théâtre, ou même la peinture (toute forme artistique en somme) se pensent et donc existent en amont de leur création plastique. La danse, ça n'est pas que du mouvement, c'est aussi cette partition, cet endroit abstrait, cette passerelle immatérielle entre chorégraphe et interprète.

40. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

Pour le groupe Art and Language, il s'agit avant tout de montrer que l'art est, comme la musique, un langage qui ne doit pas nécessairement faire sens pour exister. Finalement, c'est au lecteur de choisir librement sa propre interprétation. Ici la réflexion porte essentiellement sur le modèle de la partition comme processus de création et non comme notation de l'existant, ou à suivre. Elle induit la question de l'interprétation de la performance et de l'élaboration d'une partition chorégraphique. La partition peut être offerte, disponible ou visible pendant la performance. Selon Lisa Nelson, un tel «partage» démocratique des outils permet au public une observation plus fine. « çà donne parfois des résultats très drôles quand on fait apparaître le système».

Elle peut aussi se constituer comme forme autonome, à part entière. La performance n'étant qu'un moment d'activation de la partition. Mark Tompkins considère la partition dans sa pratique de l'improvisation comme «*la détermination d'un ou plusieurs paramètres de prise de décision en action.*»

On peut aussi citer Georges Brecht et ses « The event Glasses » : Le spectateur est invité à se déplacer entre les « events » et le temps de ce parcours est peut-être celui nécessaire pour modifier notre perception du quotidien. En effet, l'événement advient lorsque le visiteur accepte d'interpréter la partition en envisageant le monde sous un angle artistique.

CONCLUSION

«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.⁴¹»

Barbara Formis

Comme nous l'avons vu, le caractère cyclique et répétitif de nos actions dans l'espace domestique constitue une sorte d'enfermement. Ce conditionnement par l'environnement (espace, objets) est une forme d'aliénation. Paradoxalement (ou en conséquence ?), espaces, objets, corps ou écrits ordinaires, sont une source d'inspiration pour de nombreux artistes qui, comme dira Marx, s'occupent à transformer le monde, au lieu de se contenter de l'interpréter. En effet, nous vivons dans un monde absurde, parfois incompréhensible. Si ces artistes réécrivent le monde c'est pour en avoir le contrôle. Pour essayer de le comprendre déjà, en l'analysant dans ses moindres détails, et dans le but de le donner à voir autrement, sous un autre angle. C'est une manière de ne pas rester passif face à leur environnement. Toujours chercher. Réactiver la curiosité. Ils agissent comme des explorateurs, en partant du principe que ce qui les entoure est un terrain encore inconnu, qu'il va falloir décoder. Comme s'ils n'en connaissaient pas la langue : déchiffrer le langage, les interactions, les gestes, les outils, le mode de vie. Leur retranscription de la vie à travers différents médiums est une manière de parler du réel par le réel. L'art et la vie ne seraient pas si éloignés, peut-être seraient-ils même confondus. Kaprow rédige dans son texte manifeste de 1958, *«L'Héritage de Jackson Pollock»* : *«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, ou si le besoin s'en fait sentir, par le caractère grandiose de la 42e rue.⁴²»* Kaprow décide dès alors de *«montrer comme si c'était la première fois, le monde que nous avons toujours eu autour de nous»*. Pour Kaprow et tant d'autres artistes dont ceux que nous avons cité précédemment, il s'agit de célébrer la vie grâce à la redécouverte du quotidien par l'art. Réinventer le quotidien est un moyen de créer de la liberté, en tout cas sa propre liberté, c'est retrouver une forme de liberté.

C'est juste à propos de la vie. De la vraie vie, celle qu'on préfère oublier car elle est trop réelle. Ce sont des propositions pour la regarder sous un autre angle. Il ne tient qu'à nous d'en avoir un autre regard et d'ainsi devenir plus conscient de notre réalité.

41. FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010.

42. KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Annexes

SE RASER

Les outils du coiffeur sont ceux du jardinier en miniature. Les deux gestes sont donc comparables. Une telle comparaison pose des questions, lesquelles, si elles sont prises au sérieux, peuvent éclairer certains problèmes existentiels de l'actualité. On peut demander, par exemple, s'il s'agit, dans le jardinage, d'une sorte de cosmétique élargie, ou si, au contraire, les instituts de beauté ne sont que des laboratoires d'un urbanisme en miniature. On peut se demander si le gazon est une espèce de barbe suburbaine ou si la barbe est une espèce de pelouse portable. Si le geste du jardinier, par rapport à la pelouse, « l'altérifie » (la transforme en cliente d'un salon de beauté) ou si le geste du coiffeur, par rapport à la cliente la réifie (la transforme en jardin suburbain). On peut se demander si, lorsqu'on se rase, on ne devient pas gazon pour soi-même. Surtout, il faut se demander si la mode (ce phénomène mystérieux qui caractérise l'époque moderne) joue le même rôle dans les deux gestes. Peut-on comparer la longueur des cheveux et des barbes avec la tendance qui nous attire vers une résidence secondaire à la campagne, et peut-on établir des courbes superposées des deux processus ? Faut-il établir un tertium comparationis, par exemple un « esprit de l'époque », un « style » ou une « dialectique matérialiste » ? La ressemblance entre le rasoir et la tondeuse, entre le geste de retrousser la barbe et de tondre une haie impose ce type de questions, car il faut se demander quel est le but du rasoir et de la tondeuse, le propos du geste de retrousser et de tondre. Étant donné leur ressemblance, le but doit-il être identique ? La réponse s'impose elle aussi. Il s'agit de gestes dont le but est d'agir dans une région mal définie entre l'homme et le monde, dans un « no man's land » qui n'est plus l'homme, mais pas encore le monde, et qu'on peut appeler « la peau ». On peut considérer le geste du coiffeur et celui du jardinier comme deux espèces de la classe « geste dermatologique ». Il faut donc saisir cet aspect hautement problématique du terrain intermédiaire entre l'existence et le monde dans lequel elle existe, lequel devient visible grâce à la comparaison avec le jardinage quand on se penche sur le geste de se raser.

[...]

Reprenons la comparaison entre le geste de se raser et celui du jardinier (ou de l'urbaniste ou de l'écologue). Qu'est-ce qu'ils font ? Ils ne travaillent pas, au sens de vouloir changer le monde (ils ne veulent pas humaniser le monde bien qu'ils l'affirment). Ils ne changent pas non plus l'homme (ils ne veulent pas naturaliser l'homme dans le monde bien qu'ils l'affirment). Ils affirment la peau, ils sont engagés dans la limite entre l'homme et le monde. Ils ne veulent pas « sauver » le monde pour l'homme, ou l'homme pour le monde, ils veulent « sauver la mer, la forêt, etc. », c'est-à-dire l'environnement, la peau. Partout le monde et l'homme sont en train de disparaître pour laisser place à la peau cancéreuse (l'environnement, la nouvelle ville, les HLM, en bref : l'ecos). Le monde vécu existentiellement devient partout un « espace à être aménagé » et l'homme, partout, devient un habitant d'un habitat. Il est défini et il se définit (il est prolétaire, français, du troisième âge et contribuable) : l'homme se rase et il est rasé tous les jours. C'est là que débute l'époque « cosmique » au sens actuel, mais aussi au sens étymologique : l'époque cosmique est l'époque où la cosmétique est l'idéologie dominante.

...

Vilém Flusser.

ECRIRE

Écrire est un geste plus qu'habituel, c'est presque une aptitude avec laquelle nous naissons. Il y a des centres qui contrôlent le geste d'écrire dans nos cerveaux. Comme des centres pour le contrôle de la respiration. Seulement écrire n'est pas dans notre programme génétique, comme la construction des nids l'est dans celui des oiseaux. C'est pourquoi il s'agit, dans l'écriture, d'un geste. La preuve : il y a des analphabètes qui ne sont pas des monstres comme c'est le cas des oiseaux qui ne savent pas faire des nids, mais qui constituent la majorité de l'humanité. La distinction entre le programme génétique et le programme culturel dans l'homme est difficile car l'homme habite la culture comme l'animal habite la nature. Néanmoins il faut distinguer les gestes des mouvements conditionnés par la nature, car il s'agit de la liberté.

[...]

La pensée avant l'articulation n'est qu'une virtualité, donc rien. Elle se réalise par le geste.

[...]

Vilém Flusser.

CHERCHER

Tourner le dos aux problèmes qui intéressent les hommes et faire face aux objets sans intérêt est par excellence le geste « humaniste ». Car les objets qui n'ont pas d'intérêt (dans lesquels l'homme n'est pas « engagé »)

Vilém Flusser.

PARLER

On peut aussi transformer cette affirmation en discours théologique, philosophique et scientifique. On aura par la suite diverses confitures discursives qu'on pourra mettre dans les gâteaux linguistiques, psychologiques, épistémologiques ou ceux des théories de la communication. Ces gâteaux là peuvent avoir des goûts excellents, mais pour une fois, la preuve du gâteau n'est pas dans le manger, [...]

La considération du geste de la parole exige, d'abord, la considération de celui du taire, car quand on se tait, quand on réprime la parole, elle reprend le dessus de façon la plus nette et la plus inexorable. Taire, ce n'est pas rester silencieux. C'est un effort violent : ne pas permettre à la parole qu'elle sorte de la bouche malgré la pression qu'elle exerce contre les cordes vocales. Et c'est quand la parole ne peut pas sortir de la bouche qu'elle prend la parole dans le parleur. Il faut apprendre à se taire, si on veut comprendre comment on parle.

À présent, on a oublié que le geste de parler est une conséquence du geste de taire, une rupture critique de ce geste. Les portes des mots se sont ouvertes pathologiquement et les causeries, la logorrhée, inondent partout la campagne. On cause, car on a oublié comment il faut parler et on l'a oublié, car on a oublié comment se taire. [...]

Vilém Flusser.

FUMER LA PIPE

La distinction la plus significative entre un fumeur de pipe et un non-fumeur est que le fumeur est dépendant de ses poches. Il lui faut une poche pour la blague à tabac, une pour la pipe, une pour le briquet, une pour l'instrument pour nettoyer la pipe, – sans parler des choses nécessaires aux accessoires tels des fils de fer de divers diamètres, des boîtes d'allumettes, une deuxième pipe, etc... Ces poches ne peuvent pas être placées n'importe où : la blague à tabac doit être dans le pantalon, car le tabac exige de la chaleur, la pipe doit être dans une poche extérieure car son bout doit être en plein air et sa tête cachée, le briquet doit être dans une poche intérieure du paletot à gauche pour pouvoir être accessible à la main droite, et ainsi de suite. La distinction la plus significative entre un fumeur de pipe et un non-fumeur est donc la dépendance extraordinaire du fumeur et de se « circonstance ». Sa détermination la plus nette. Cette perte de liberté relative du fumeur n'est pas compensée par un effet quelconque que le geste de fumé produit sur le monde. Cela dit, une question se pose : si le geste de fumer la pipe diminue la liberté du fumeur sans avoir d'effet externe (sans changer le monde ou informer les autres), pourquoi y a-t-il des fumeurs ? C'est une question « classique » au sens où elle ressemble à toute une classe de questions. On peut changer le mot « geste de fumer la pipe » par d'autres mots, par exemple par « geste de danser » ou « geste de prier », sans pour autant avoir changé la signification de la question. C'est pourquoi j'ai choisi de traiter ici du geste de fumer la pipe.

[...]

Le but du geste n'est pas d'inhaler la fumer, cette inhalation n'est qu'un prétexte. Le vrai but est de faire le geste complexe comme un but en soi. Il s'agit donc, presque par définition, d'un geste rituel. Bien sûr, ce n'est pas un geste « sacré », il est « profane ». mais un rite néanmoins, un geste comme une fin en soi.

[...]

On peut affirmer que l'existence humaine se manifeste par des gestes. L'homme est dans le monde sous la forme des gestes. Toute classification des gestes serait une classification des formes de vie :

- a) des gestes contre le monde (travail)
- b) des gestes vers autrui (communication)
- c) des gestes comme fin en soi (art)

[...]

Pourquoi fume-t-on la pipe ? La réponse évidente est : par plaisir. Pour le plaisir de pouvoir interrompre un acte utile (écrire ou converser pour inutilement démonter sa pipe, nettoyer la tête avec une vieille pincette à ongles, pour perforer le bout avec une aiguille à crocher, pour rassembler les deux parties de la pipe, pour tirer le sac à tabac de la poche, pour remplir attentivement la pipe de tabac, pour la mettre entre les dents, pour tirer un briquet spécial d'une autre poche, pour faire lentement tourner le briquet allumé par dessus le tabac, pour inspirer la fumée et pour ensuite retourner à l'acte utile interrompu). Pour le plaisir d'être obligé à partager son attention entre l'acte utile et le geste inutile de fumer. D'être obligé d'interrompre toujours l'acte utile. D'être obligé de faire sortir laborieusement les cendres de la pipe, d'être obligé de chercher un cendrier assez grand, d'être obligé de maintenir la pipe encore chaude entre les mains avant de pouvoir la remettre dans la poche. Pour le plaisir d'être obligé d'avoir à dépenser de l'argent pour acheter des pipes et de gaspiller du temps pour faire le choix d'une pipe « convenable ». La liste de ces plaisirs est longue. C'est la somme de ces plaisirs qui parfait le plaisir de fumer la pipe. On fume la pipe pour le plaisir d'être obligé d'interrompre sa vie utile et faire des sacrifices inutiles. Mais pourquoi est-ce un plaisir ? Parce que, par une telle interruption et un tel sacrifice, on commence à vivre pour vivre. On vit quand on fume. On exprime son existence par ce geste inutile et coûteux. Cela permet de voir que « vivre sa vie » est le contraire de « se laisser aller ». Quand on se laisse aller, on se perd dans des mouvements chaotiques. Quand on vit sa vie, comme pendant le geste de fumer, on se trouve dans un geste stéréotypé au sens élaboré : on se reconnaît dans son style. Et on se reconnaît précisément parce que le geste accepte ses limitations (fait des sacrifices) et parce qu'il est inutile (ne cherche pas un but). Vivre sa vie, c'est faire des gestes dans lesquels on se reconnaît grâce aux limitations et grâce à leur inutilité, et c'est cela la vie artistique. Elle est donc le contraire d'une vie spontanée : elle est artificielle. Fumer sa pipe est un geste délibéré, artificiel, inutile et coûteux. C'est pourquoi il fait plaisir : un plaisir esthétique. En effet, le geste de fumer la pipe est l'un des plus beaux exemples de la vie artistique. Pourquoi, dans ce cas, quand on parle de l'art, ne parle-t-on pas de ce geste ? Parce que, dans notre culture, nous avons oublié de quoi il s'agit dans la vie artistique. Nous avons oublié que l'art est de vivre sa vie, au sens de : se trouver soi-même dans le monde grâce à des gestes dont la structure est imposée, mais qui permet l'élaboration d'un style, lesquels sont

inutiles. Nous l'avons oublié, car nous vies ne sont pas informées par les gestes artistiques, mais par les gestes de travail. Nous menons des existences « historiques », c'est-à-dire : nous ne vivons pas pour vivre, mais pour changer le monde. C'est pourquoi l'art, pour nous, est un geste de travail (chercher à faire une œuvre) ou bien un geste de communication (chercher à informer). Nous avons oublié que se sont des aspects accidentels de l'art et que son aspect essentiel est la recherche de soi-même. C'est pourquoi nous ne pensons pas au geste de fumer la pipe quand nous pensons à l'art.

[...]

Les participants de cette culture vivent pour vivre leur vie, et cela peut être observé par la beauté qui émane de leurs vies quotidiennes.

[...]

Notre culture a « dépassé » la magie, non à cause d'une technique scientifique beaucoup plus efficace pour changer le monde. Elle l'a « dépassé » parce que dans notre culture le pouvoir magique de l'art ne se manifeste que rarement. Nos gestes artistiques ne sont presque jamais purs. Nous chercher presque toujours à faire quelque chose ou à communiquer quelque chose par ces gestes. Et quand nous faisons des gestes artistiques purs, comme quand nous fumons la pipe, le pouvoir magique immanent au geste ne se manifeste pas parce que nous ne le faisons pas avec un engagement total. Le geste de fumer la pipe n'est pas profane parce qu'il n'a aucun propos magique. Il est profane parce qu'il n'est pas fait avec un engagement et qu'il n'est pas totalement dédié. Il est profane, donc il n'est pas magique, nous avons « dépassé » la magie, non parce que nous l'avons rejetée, mais parce que nous l'avons oubliée. C'est-à-dire nous avons oublié l'expérience religieuse et c'est pourquoi nous la sacralisons.

Tous ceux qui font des gestes artistiques savent qu'on se trouve soi-même dans ces gestes, et seulement dans ces gestes. C'est seulement dans le geste de jouer du violon, de peindre, de danser, que le violoniste, le peintre et le danseur se trouvent. Et ils savent aussi, bien qu'obscurément, que de s'être trouvé dans ce geste absurde et plein de sacrifices, c'est avoir vécu l'expérience religieuse. Il n'y a rien de sacralisé en cela, au sens occidental du terme « sacré ». La découverte de soi-même est l'expérience du mystère qui se cache dans l'existence humaine : son absurdité. Je pense que c'est cela le principe du rite dans le Zen bouddhiste : le rite de la cérémonie du thé, de l'arrangement des fleurs, de la calligraphie permet l'expérience religieuse, précisément parce que leur propos n'est pas de boire du

thé ou de faire un bouquet ou d'écrire un texte, mais de se trouver dans le geste. L'absurdité du geste et sa forme stéréotypée sont la base sur laquelle l'expérience religieuse se donne. Et je pense aussi que cela est le principe du rite dans le judaïsme : les milliers d'prohibitions et commandements n'ont pas des propos éthiques, politiques, sociaux et encore moins sanitaires. Ceux-là sont des rationalisations idéologiques. Ce sont des gestes absurdes et plein de sacrifices inutiles, et c'est précisément pourquoi ils ouvrent l'espace à l'expérience religieuse. La grande découverte des prophètes est, je crois, que l'expérience religieuse est l'expérience de l'absurdité de l'existence. C'est cette expérience qu'on appelle « Dieu ». Et il s'agit d'une expérience esthétique car elle est vécue seulement dans le geste artistique. Donc, les prophètes ne sont pas contre la magie parce qu'ils l'ont « dépassée ». Au contraire, ils sont convaincus qu'elle fonctionne. Ils sont contre elle parce qu'elle rend le rite moins esthétique, moins pur et empêche ainsi la « vraie » expérience religieuse de l'absurde. L'observation du geste de fumer la pipe permet de voir l'essentiel dans le geste artistique parce qu'il s'agit d'un rite profane. Car c'est un rite qui est fait au bord de l'abîme de l'expérience religieuse. Le fumeur ne s'abandonne pas à son geste et évite ainsi de tomber dans l'abîme. Il s'exprime, bien sûr, dans le style de son geste et c'est pourquoi il se trouve en lui. Et c'est cela qui lui fait plaisir. Mais il ne s'exprime pas entièrement. L'expérience de l'absurde lui échappe, bien que le geste soit absurde. Le geste ne va pas assez loin dans son absurdité. Mais si nous imaginons un fumeur qui s'abandonne entièrement à son geste, qui vit pour fumer et fume pour vivre sa vie, nous aurons imaginé une vie artistique qui ouvre l'espace à l'expérience religieuse. [...]

Nous fumons la pipe, bien sûr, pour protester de quelque façon, contre l'utilité stupide de notre vie quotidienne. Mais nous le faisons comme ersatz et caricature d'une vraie ouverture à l'absurde. Bien que l'utilité de nos vies nous paraisse révoltante, nous ne sommes pas prêts à l'abandon et aux sacrifices qu'une vraie ouverture à l'absurde exige. C'est le motif qui nous fait fumer la pipe. Et nous pouvons maintenant répondre à notre question primitive : pourquoi y a-t-il des fumeurs de pipe ? Parce que la vie utile nous paraît révoltante et parce que nous manquons de courage pour mener une vie vraiment absurde. Nous fumons la pipe comme négation de l'utilité et comme profanation de l'absurde. [...]

Vilém Flusser.

Communiqué de presse

James Angus, Katinka Bock, Alex Cecchetti, Sophie Dubosc, Dominique Ghesquière, David Renggli, Gitte Schäfer, Gedi Sibony, Miroslav Tichi, Sarah Tritz, Oscar Tuazon, Gyan Panchal
Sauvagerie domestique

Commissaire invitée: Anne Bonnin

L'exposition «Sauvagerie domestique» explore un univers à l'échelle de l'individu: la maison. Elle réunit des artistes qui investissent les décors où nous vivons et s'intéressent au monde construit et à ce qui le compose matériellement – d'où l'aspect processuel de leurs oeuvres.

Considérant le bâtiment (house) plus que le foyer (home), l'exposition privilégie une approche matérielle du domestique. Si les artistes invités se réfèrent à la maison, l'exposition fait cependant jouer ensemble, et en contradiction, des procédures très différentes. Certains s'intéressent à l'architecture en tant que construction (James Angus, Katinka Bock, Gedi Sibony, Sarah Tritz, Oscar Tuazon) tandis que d'autres «dé-fabrique» des objets et des matériaux domestiques (Sophie Dubosc, Dominique Ghesquière, Gitte Schäfer). La diversité des artistes invités construit un paysage contrasté dont se dégage pourtant un paradigme : celui d'une «dé-architecture» à échelle domestique. La maison devient donc un lieu de prospection formelle, à la fois atelier et chantier.

La maison est un microcosmos à multiples facettes: à la fois abri, unité architecturale, domaine intime, «sanctuaire» du quotidien et, a priori, le seul lieu où chacun peut régner en maître et construire sa vie à sa guise. Si l'exposition plonge au sein d'un réel domestique multiforme, elle sollicite aussi l'imaginaire, mais un imaginaire ancré dans la vie matérielle.

Sauvagerie domestique propose d'explorer le monde ordinaire comme un monde sauvage, à l'instar de Henry David Thoreau entreprenant de fonder une vie nouvelle, seul et en pleine nature, mais à côté d'une ville et de la civilisation. En effet, Thoreau veut «sauver une certaine sauvagerie du quotidien» en préservant «le caractère contingent, mouvant et imprévisible de la nature» au sein du monde ordinaire.

La sauvagerie s'impose en quelque sorte avec la force du hasard, provoquant, dans le meilleur des cas, une capacité à l'accueillir: elle devient alors une puissance de transformation de la réalité. Freud l'appelle «inquiétante étrangeté», Bataille, informe, Smithson, entropie. Dans la vie calmement ordinaire, elle se manifeste comme une présence sourde, cachée comme une «bête tapie dans la jungle»: force en attente et force d'attente. La sauvagerie ne se réduit pas à deux aspects extrêmes d'une nature primitive, force bonne ou mauvaise, ni ne consiste à tout détruire – on ne verra pas de porte cassée ni de table renversée dans l'exposition.

Par «sauvagerie», j'évoque aussi un aspect refoulé par le modernisme – les modernismes, faudrait-il dire –, comme par les divers formalismes: la vie matérielle des formes. Les formes n'étant pas figées dans leur histoire, elles ne sont pas coupées de la réalité, au contraire, elles sont vécues, regardées, habitées, abîmées, donc transformées par l'usage. L'attention à la matérialité des formes inscrit ces artistes dans la lignée d'un art processuel des années 70, tel que le pratiquaient, entre autres, Eva Hesse, Gordon Matta-Clark, Robert Smithson ou Paul Thek, qui rejetèrent une conception trop formaliste et rigoriste de la forme. Sauvagerie domestique manifeste la part sauvage d'un art qui se pense aussi à travers le modernisme – notre classicisme –, comme en témoignent les nombreuses références, aujourd'hui, à l'art des années 20 et 30.

En portant un regard formel sur les oeuvres, l'exposition insiste sur la dimension plastique du monde qui nous entoure: notre environnement étant malléable, comment modifier nos espaces de vie, donc nos formes de vie? Alors qu'il n'existe presque plus d'endroits qui ne soient connectés à un réseau de communication, le réel semble fuir un monde globalisé. En réaction à la perception d'un réel abstrait et lointain, ces fabricateurs⁵ agissent au sein d'un univers proche, qu'ils construisent/déconstruisent. Ils ressemblent à des pionniers qui conquerraient un monde nouveau qu'on appelle la vie ordinaire: ces conquérants domestiques déblaient l'horizon du présent.

Anne Bonin.

« Le jour où »

« Le jour où j'ai décidé de penser à l'avenir du cinéma (mais malheureusement pas ce jour-là), je me suis levée du mauvais pied. J'ai versé un jus de pamplemousse sur un verre retourné.

J'ai laissé mon bain déborder. J'ai renversé le café d'un geste large.

J'ai mis mon T-shirt à l'envers. Je n'ai pas repris ma monnaie chez le marchand de tabac, j'ai payé mes cigarettes sans les prendre.

J'ai appelé mon chien qui n'est pas venu.

J'ai reçu une carte pour mon anniversaire et j'ai pleuré.

J'ai répondu au mauvais téléphone quand il a sonné.

Le E de mon clavier s'est coincé et j'ai pensé à lui mais sans me rappeler de son nom.

Après je m'en suis souvenue, il s'appelle Georges Perec.

Pensait-il à l'avenir de la littérature quand il écrivait ?

Je me suis dit qu'il est mort parce qu'il avait trop fumé.

J'ai immédiatement écrasé ma cigarette dans mon cendrier et sans plus attendre j'en ai allumé une deuxième.

J'ai téléphoné à l'amie qui m'a envoyé la carte et je suis tombée sur quelqu'un d'autre.

J'ai dit excusez moi, je ne suis pas réveillée.

Le jour où j'ai décidé de penser à l'avenir du cinéma

Je me suis dit que je ne le verrai pas.

Je me suis demandée si l'avenir c'était toujours devant soi

Alors j'ai regardé devant moi, puis je me suis retournée.

Je me suis demandée si les gens qui marchaient la tête penchée

Avaient le sens de l'avenir ou si c'était seulement les gens qui marchaient fièrement et la tête droite.

Je me suis dit que pour moi l'avenir était derrière moi

parce qu'on ne dit plus de quelqu'un de mon âge qu'il a un bel avenir devant lui.

Le jour où j'ai décidé de penser à l'avenir du cinéma, je me suis donc levée du mauvais pied.

Quand on se lève du mauvais pied, on ne peut pas penser

Et certainement pas à l'avenir du cinéma

Quand on se lève du mauvais pied, on ferait mieux de ne pas penser.

Et certainement pas à l'avenir du cinéma

Quand on se lève du mauvais pied, on ferait mieux de ne pas se lever

De ne pas verser du jus de pamplemousse (quand il y en a)

Et surtout de ne pas appeler son chien.

Quand on se lève du mauvais pied,
Faut pas avoir son anniversaire,
Ni téléphoner,
Encore moins penser à Georges Perec et à la littérature.
Et encore moins dire aux gens qu'on est pas encore bien éveillé.

Quand on se lève du mauvais pied,
Vaut mieux se recoucher,
Si par hasard on se réveille et qu'on pense sans y penser, à quelque chose qui vous passe sans que vous le sachiez dans votre tête bien éveillée et qui oublie qu'elle doit penser, on se réjouit tout d'un coup parce qu'on se dit qu'il se pourrait bien que demain, après demain ou un jour qui vient, on verra bien quelque chose dans le noir et on le saura, ce sera un beau morceau de cinéma. »

Chantal Akerman, Autoportrait en cinéaste.

« Je mettrai la caméra là, en face, aussi longtemps qu'il sera nécessaire et la vérité adviendra. La vérité ? Qu'est-ce que c'est ? Toute la vérité et rien que la vérité. Toute la vérité, c'est ce qui ne peut pas se dire, c'est ce qui ne peut se dire qu'à condition de ne pas la pousser jusqu'au bout, de ne faire que la mi-dire dit Lacan. Bien dit !

Certains parleront de réalité, de réel, d'autres d'image juste.

Moi je dis vérité, j'ai sans doute tort. Et là où j'ai vraiment tort, c'est de dire la vérité. Faudrait plutôt dire, un peu de vérité. »

« Au bout de combien de temps commence-t-on à la voir cette rue, à la ressentir, à laisser aller son imaginaire, mais pas trop loin, pour rester quand même un peu proche de cette rue après cette autre rue. Et le temps, est-il le même pour tout le monde ? Certains disent, ça m'a paru long, d'autres disent ça m'a paru court, et certains ne disent rien. » [...]

« Une rue longtemps. Ou un arbre. Mais pourquoi longtemps et par rapport à quoi et puis c'est quoi longtemps ? C'est plus que pas longtemps de toute façon. En tout cas, c'est plus longtemps que pour informer. En une seconde ou deux, on reconnaît une rue, un arbre. Donc longtemps, cela peut être plus que le temps de la reconnaissance. Cela peut être le temps de la connaissance, enfin, d'un peu de connaissance comme d'un peu de vérité. Surtout rien d'absolu, enlevons définitivement les le et la des termes comme vérité, connaissance, quand les le et la veulent dire tout entier. Je sais aussi qu'au bout d'un certain temps, on glisse doucement vers quelque chose d'abstrait. Mais pas toujours. »

Chantal Akerman, Autoportrait en cinéaste.

« En séparant la musique de la vie on obtient l'art (recueil de chefs-d'œuvre). Avec la musique contemporaine, quand elle est vraiment contemporaine, on a pas le temps de procéder à cette séparation (qui nous protège de la vie), et ainsi n'est pas tant art que vie et quiconque en fait n'a pas plus tôt fini un morceau qu'il en commence un autre tout comme les gens continuellement font la vaisselle, se brossent les dents, ont sommeil, et ainsi de suite. »

John Cage, Silence.

Bibliographie

Livres théoriques

- ARDENNE Paul, *Un Art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1961.
- BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2005.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Gallimard, 1968.
- BÉGOUT Bruce, *La Découverte du quotidien. Éléments pour une phénoménologie du monde de la vie*, Essai, Allia, 2005.
- CAVELL Stanley, *In quest of the ordinary : Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- CONTE Richard, MORSILLO Sandrine, *Qu'est-ce que l'art domestique ?*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2006.
- DANTO Arthur, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- DE BOTTON Alain, *L'architecture du bonheur*, Paris, Mercure de France, 2007.
- DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire et 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1990.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Farrago, 2005.
- DIDI HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.
- FLUSSER Vilém, *Les gestes*, Paris, HC-D'arts, 1999.
- FLUSSER Vilém, *Choses et non-choses*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1996.
- FONTAINE Geisha, *Les danses du temps*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004.
- FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010.
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- GOFFMAN Erwing, *La Mise en scène de la vie quotidienne, t. 1 La Présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- GOFFMAN Erwing, *La Mise en scène de la vie quotidienne, t. 2 Les Relations en public*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- GOFFMAN Erwing, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- GOFFMAN Erwing, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- GOLDBERG RoseLee, *Performance l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2006.
- GRIMALDI Nicolas, *Traité de la banalité*, Paris, PUF, 2005.
- GUATTARI Felix, DEULEUZE Gilles, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- HARRISON Charles et HOOD Paul, *Art en théorie 1900-1990*, Vanves, Hazan, 2007.
- JANKELEVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, PUF, 1957.

JANKELEVITCH Vladimir, *Quelque part dans l'inachevé* (en collaboration avec B. Berlowitz), Paris, Gallimard, 1987.

JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.

JOLLY Geneviève, *Le réel à l'épreuve des arts: l'écran, la rue, la scène*, Paris, L'harmattan, 2008.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans oeuvres, I would prefer not to, L'idiotie, art, vie, politique –méthode*, Paris, Beaux arts éditions, 2003.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

LUSSAC Olivier, *Happening & Fluxus: polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'harmattan, 2004.

MACHEREY Pierre, *Petits riens, ornières et dérives du quotidien*, Lormont, Le Bord De L'eau Eds, 2009.

MONTFRANS Manet van, *Georges Perec La Contrainte du Réel*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1960.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

PARRET Herman, *Le sublime du quotidien*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1988.

PÉLEGRIN-GENEL Élisabeth, *Des souris dans un labyrinthe*, Paris, La découverte, 2010.

ROSSET Clément, *Le Réel et Son Double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976.

ROSSET Clément, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.

T. HALL Edward, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1978.

T. HALL Edward, *Le langage silencieux*, Paris, Seuil, 2007.

T. HALL Edward, *La danse de la vie – Temps culturel, temps vécu*, Paris, Seuil, 1992.

Monographies

AKERMAN Chantal, *Autoportrait de Chantal Akerman en cinéaste*, Paris, L'étoile éditions des Cahiers Du Cinema, 2004.

CAGE John, *Silence, Discours et écrits*, Paris, Denoël, 2004.

FARKAS Jean-Baptiste, *IKHEA@SERVICES et Glitch*, Des modes d'emplois et des passages à l'acte, Paris, MIX, 2010.

FEUILLIE Nicolas, *FLUXUS DIXIT*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

KELLEY Jeff, *Allan Kaprow, L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

Catalogues d'expositions

biennale de design de St-Etienne 2010

Droog Design n°

Le spectacle du quotidien, Xème biennale de Lyon, 2010

DITS numéro huit et neuf, La vie (2007)

DITS numéro douze, Geste (printemps-été 2009)

Le tableau des éléments (Musée des arts contemporains du Grand-Hornu)

L'intime (ed autrement)

Mythologies personnelles

Brice Matthieussent, MARI-MIRA, Chronique d'un art plastique fait maison

Œuvres littéraires

ANOUILH Jean, *Le voyageur sans bagage suivi de Le bal des voleurs*, Paris, Gallimard, 1972.

AUSTER Paul, *La musique du Hasard*, Paris, Lgf, 1995.

AUSTER Paul, *Léviathan*, Paris, Lgf, 1996.

BECKETT Samuel, *Comment c'est*, Paris, Paris, Les éditions de minuit, 1961.

BECKETT Samuel, *Mal vu mal dit*, Paris, Les éditions de minuit, 1981

BECKETT Samuel, *L'innommable*, Paris, Les éditions de minuit, 1983.

BECKETT Samuel, *Watt*, Paris, Les éditions de minuit, 1968.

BRETON André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 2001.

DURAS Marguerite, *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, 1994.

KAFKA Franz, *La métamorphose et autres récits*, Paris, Gallimard, 1989.

KAFKA Franz, *Récits posthumes et fragments*, Arles, Actes sud, 2008.

PEREC Georges, *Espèces d'Espaces*, Paris, Galilée, 2000.

PEREC Georges, *La vie mode d'emploi*, Paris, Lgf, 1990.

PEREC Georges, *Les choses*, Paris, 10/18, 2005.

PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

PEREC Georges, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003.

PEREC Georges, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, Paris, Denoël, 1966.

PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, Gallimard, 1942.

THOREAU Henry David, *Walden ou la Vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 2004.

Films

- AKERMAN Chantal, *Demain, on déménage*, 2004.
AKERMAN Chantal, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975.
AKERMAN Chantal, *Un jour Pina m'a demandé*, 1983.
BENNING James, *Ruhr*, 2009.
BERGMAN Ingmar, *Sarabande*, 2003.
BUFFARD Alain, *My lunch with Anna*, 2005.
KIAROSTAMI Abbas, *Ten*, 2002.
KLEIN William, *Le couple témoin*, 1976.
LINSEL Anne, HOFFMANN Rainer, *Les rêves dansants*, 2010.
TATI Jacques, *Mon oncle*, 1958.
TATI Jacques, *Playtime*, 1967.
TATI Jacques, *Trafic*, 1971.
VERTOV Dziga, *L'homme à la caméra*, 1929.
VINTERBERG Thomas, *Festen*, 1998.

Pièces chorégraphiques

- BAUSCH Pina, *Bandoneon*, 1980.
BAUSCH Pina, *Café Müller*, 1978.
BAUSCH Pina, *Walzer – Valses*, 1982.
BAUSCH Pina, *Two Cigarettes in the Dark*, 1994.
BEL Jérôme, *The Show Must Go On*, 2001.
BUFFARD Alain, *Good boy*, 1998.
BUFFARD Alain, *(Not) a Love Song*, 2007.
CHILDS Lucinda, *Carnation*, 1964.
DE MEY Michèle Anne et DE MEY Thierry, *21 études à danser*, 1998.
DE KEERSMAEKER Anne Teresa, *Rosas danst Rosas*, 1983.
DEREN Maya, *Ritual in transfigured time*, 1946.
DOMINGUEZ Juan, *Blue*, 2008.
DOMINGUEZ Juan, *Tous les bons artistes de mon âge sont morts*, 2007.
GALLOTTA Jean-Claude, *Des gens qui dansent*, 2006.
GALLOTTA Jean-Claude, *Cher Ulysse*, 2007.
HALPRIN Anna, *Parades and changes*, 1965.
KYLIAN Jiri, *Sarabande*, 1990.
KYLIAN Jiri, *Petite Mort*, 1991.
KYLIAN Jiri, *Birth-day*, 2001.
KYLIAN Jiri, *Symphony in D*, 1983.
MARIN Maguy, *Umwelt*, 2004.
RAINER Yvonne, *Ordinary Dance*, 1962.
RAINER Yvonne, *Trio A (The Mind Is a Muscle)*, 1966.
RAINER Yvonne, *We Shall Run*, 1963.

Oeuvres musicales

CAGE John, *4'33''*, 1952.

CAGE John, *Water Walk (Water music N°2)*, 1959.

HENRY Pierre, *Variations pour une porte et un soupir*, 1963.

LIGETI György, *Le grand macabre*, (opéra), 1978.

SCHAEFFER Pierre, *Bidule en ut*, 1950.

SCHAEFFER Pierre, *Étude n° 5 Pathétique ou Étude aux casseroles*, 1948.

SCHWITTERS Kurt, *Ur Sonate*, composée entre 1922 et 1932.

STAUCKAUSEN Karlheinz, *Momente*, 1962-1964, achevé en 1969.

Sites

Laboratoire du geste : <http://www.laboratoiredugeste.com/>

Fluxus : <http://www.4t.fluxus.net/>

Lille 3 – La philosophie au sens large : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/Macherey20042005.html>

Paris 8 – La voix de Gilles Deleuze en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=4

<i>Abstract</i>	4
<i>Introduction</i>	6
I/ LE MONDE, LES OBJETS	10
1. Le contexte domestique	10
2. L'objet réinventé	20
3. L'illusion de réel	24
4. Quand la frontière entre réel et fiction se floute	28
II/ LE CORPS : SUBJECTIVITÉ INCARNÉE, DU GESTE À LA DANSE	34
1. Le rituel des gestes quotidiens	36
2. Transformer le monde par le geste	40
3. La mise en scène du geste ordinaire	44
4. Utilisation du temps en danse	52
III/ ABSTRACTION - TRANSCRIPTION - TRANSMISSION	58
1. Les écrits assistants la vie quotidienne	60
2. Le détournement de la consigne dans l'art	62
3. La dramaturgie des listes	66
4. La partition en jeu	68
<i>Conclusion</i>	72
<i>Annexes</i>	74
<i>Bibliographie</i>	



