



ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE
UFR 04 Art et sciences de l'art

Master 2 Recherche Théorie des arts et de la culture
Septembre 2018

Art et Radicalités, ébauche du phénomène
Irène Sebban

Mémoire de Master 2 en esthétique et études culturelles – Recherche
Préparé sous la direction de M. Jacinto LAGEIRA

PRÉSENTATION

Il arrive parfois que le sentiment esthétique se manifeste par une émotion qui ne décline pas spontanément son identité. Cette sensation agréable est statistiquement susceptible d'advenir particulièrement dans les lieux qui concentrent un nombre important d'œuvres d'art.

Les endroits institutionnels comme les musées, qui, à l'instar de Nelson Goodman, réussissent le pari de faire fonctionner l'art, entrent dans la catégorie des espaces propices à créer de l'émotion esthétique.

Dans le cadre d'une rétrospective consacrée à l'artiste Walker Evans, réalisée par le centre d'art Georges Pompidou en 2017, dans le silence de la contemplation, les objets photographiques exposés s'affichaient dans une simplicité brutale. La frontalité des images photographiques, posées là, sans artifice technique, ou recherche de séduction, captivait le regard de l'observateur que je représentais.

Le spectacle des images, opérantes d'efficacité, brouillait mes pensées, forçait mon admiration, jouant alternativement et de ma raison et de ma sensibilité. J'ai agréablement consenti au pouvoir émotionnel de ces images, suspendant un temps ma réflexion sur le sujet de l'art, celle précisément qui m'avait menée dans ce lieu spécialisé dans les productions du dernier siècle à nos jours.

L'esthétisme inhérent aux objets présentés rendait autonome chacune des pièces artistiques. De toute évidence, ce plaisir émotionnel je n'étais pas la seule à l'éprouver, les visiteurs s'attardaient aussi et prenaient leur part de la jouissance esthétique qui s'offrait en libre-service. Aucun requis culturel, aucune connaissance sur l'art, sur l'auteur, n'étaient indispensables pour apprécier le travail.

Et c'est bien de cela qu'il s'agit, du travail, de cette distance de l'œuvre à l'artiste. Comment une image sur une feuille de papier, quelque chose de l'ordre du matériel, inerte, peut détenir le pouvoir d'interagir sur le mode d'une dialectique tacitement entendue, une interaction quasiment de fait avec les vivants que nous étions.

Quel secret contenait ce travail pour que la rencontre avec le public se fasse dans la seule action de monstration ? L'authenticité qui s'en dégagait, occultait, dans sa suffisance toute idée d'une volonté créatrice. L'objet se percevait dans l'abstraction de son auteur, dans une discussion individuelle, de public à image, dans une conversation réservée.

Peut-être que portée par la mémoire de ce souvenir, le récit s'égarait dans le lyrisme, il n'en sera rien. Ces états qui semblent longs sur le moment, n'ont en réalité qu'une durée illusoire. La pulsion émotionnelle cède rapidement sous la pulsion de rationalité que réclame la curiosité intellectuelle. Un mot et un seul traversera mon esprit : Radicalité.

Radicalité, propulsé jusqu'au lobe frontal, rendait impossible tout autre qualificatif à propos de ces objets artistiques. Les effets de simplicité de la forme, et de brutalité du propos, en contraste et en symbiose étaient perceptibles dans chacune des photographies d'Evans, qu'elles concernent la campagne, le faubourg, ou l'individu, elles contenaient chacune cette bipolarité de sens, et ne se recevaient que dans leur oxymore.

Comment alors percer ce mystère d'une dualité épiphanique. L'objet s'instituait dans son étant, l'objet s'instituait dans l'observation de sa présence. Une opération en deux temps, le signifié se démarquait du signifiant, une invitation à la rencontre prenait le pas sur le statut de l'objet. L'autre que je représentais en tant qu'être réflexif, se trouvait absorbé dans l'altérité de l'icône.

La puissance iconique opérait la transaction, la dualité renversée, transférée de l'observateur à l'image, interrogeait sur un aspect de la relation esthétique à l'objet. Le pouvoir de ces images redonnait du sens à la polémique sur le jugement de goût, qui de l'objet ou du sujet réalise la transcendance émotionnelle. Kant et Genette, se disputait la critique, cependant une observation rapide sur le comportement du public, accordait la primauté à Emmanuel Kant. La réaction sensible, bien que sans connaissance, se mesurait dans les singularités d'une universalité.

La poursuite de la visite s'inscrivait dans l'analyse critique de cette universalité de la sensation esthétique, dans la fonctionnalité qualitative de la radicalité, un choix arbitraire de l'expérience sensible de cet instant.

Dans *Le plaisir esthétique, Naissance d'une notion*, Agnès Lontrade écrit à propos du statut du plaisir :

Kant a posé, en même temps que le problème de l'individualité, le problème d'un sujet empirique aconceptuel et donc alogique dans son rapport avec une universalité "a priori" postulée dans l'antinomie du jugement de goût.¹

L'image de cette femme de fermier, se posait dans la pureté esthétique d'une vérité simple de l'ordinaire, en contrepoint d'un regard perçant. Il se lisait une expression de la trahison dans le contraste soutenu par l'image, nonchalance du corps, vivacité des yeux.

¹Agnès LONTRADE, *Le Plaisir Esthétique, Naissance d'une notion*, 2004, éd. L'Harmattan, Paris 2015, p. 19

Roland Barthes, qualifie de « punctum », cette localisation en un endroit, et un seul, du signe sensé réclamer l'attention de l'observateur, il écrit :

Le second élément vient casser (ou scander) le "studium". Cette fois ce n'est pas moi qui vais chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du "studium"), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des ponts. Ce second élément qui vient déranger le studium, je l'appellerai donc "punctum" ; car "punctum", c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure- et aussi coup de dés. Le "punctum" d'une photo c'est ce hasard qui, en elle, me "point" (mais aussi me meurtrit, me poigne)².

Ce sont des photographies de guerre sur l'insurrection nicaraguayenne qui lui permettent d'identifier le lieu et l'élément qui donne à l'image son pouvoir de percussive.

Barthes, utilise la flèche, pour signifier l'inéluctabilité de l'agent agissant des photos de guerre, mais aussi les « coups de dés », c'est-à-dire le hasard qui en décidant des chiffres, valide l'in-détermination dans la contingence, comme un abîme.

Dans cet ouvrage, sous-titré : *Note sur la photographie*, Barthes, motive sa curiosité sur l'essence de son objet :

J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir « ontologique » : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était " en soi", par quel trait essentiel elle se distinguait des images.³.

La radicalité artistique dont je questionne les sens, me pose précisément ces interrogations sur l'identification des formes de la représentation, qui introduisent de l'indétermination dans le projet artistique, et que pourrait constituer le punctum, dans la perception de l'objet de l'art.

Qu'est-ce qui dans l'objet interrompt le continuum de la lecture, qui perturbe, crée du doute, de l'intranquillité. Qui de la forme, de l'écriture, ou l'ensemble dans les propositions de l'art, œuvre à créer la rupture, et générer du malaise, parfois physique, dans la compréhension du langage ? Les photographies d'Evans exposées, dérangent. Les nombreux portraits réalisés en 1936, en Alabama, contiennent dans les regards d'adultes et d'enfants, la marque de ce punctum, sortes de flèches pointées en direction du visiteur. Il est aisé d'imaginer qu'Evans, en

² BARTHES Roland, *La chambre Claire, Note sur la photographie*, 1980, édit. Gallimard, col. Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 2012, chap. 10, p. 48-49

³ Ibid. chap. 1, p. 13-14.

libérant son intuition artistique, instituait un impératif à organiser les conditions du hasard dans la conduite de ses projets.

Dans un entretien sur *Le secret de la photographie*, et ses effets, l'artiste-photographe répondait :

Dans l'acte photographique, tout ça se fait instinctivement pour autant que je sache, pas consciemment. Mais après avoir agi instinctivement, si je ne sens pas que le résultat est une "transcendance" de la chose, du moment dans la réalité, alors je n'ai rien fait et je le jette. [...]. Quant Atget prend ne serait-ce que la racine d'un arbre, il "transcende" cette chose.

Sur le rattachement à une forme stylistique, il poursuivait :

[...] L'expression exacte devrait être "style" documentaire. Un exemple de document littéral serait la photographie prise par la police sur le lieu d'un meurtre. Vous comprenez, un document a une utilité, alors que l'art n'en a aucune. En conséquence, l'art n'est jamais un document, bien qu'il puisse en adopter le style.

[...] Vous ne voulez pas que votre travail découle de l'art ; vous voulez qu'il commence avec la vie, et elle est dans la rue maintenant. Je ne suis plus à l'aise dans un musée. Je ne veux plus y aller, je ne veux plus qu'on m'"apprenne" quoi que ce soit, je ne veux pas voir de l'art "accompli". Je m'intéresse à ce qu'on appelle le vernaculaire. Par exemple, l'architecture achevée, je veux dire cultivée, ne m'intéresse pas, mais j'aime découvrir le vernaculaire américain. Les musées ont une fonction merveilleuse, mais vient un temps où l'artiste ferait mieux de ne pas y entrer.⁴

Evans défend le principe d'une recherche esthétique du vernaculaire, de ce qui circule, et qui en prise directe avec une certaine réalité sociale, culturelle, politique installe subrepticement dans la permanence trompeuse du quotidien les modifications structurelles de la société, par voie de conséquence celui du comportement à l'art.

Sa pratique se veut en rupture avec une manière de faire l'art, Evans s'absout d'une subjectivité sélective, en se laissant guider par l'objectif de la caméra lors de la prise de vue.

La médiation de la boîte mécanique, qu'il pratique systématiquement contribue à maintenir une distance entre sa perception du monde et celle à l'instar des coups de dés (barthiens), que l'appareil, propose. Il s'interdit une quelconque intervention de correction, dans une volonté de distance entre la création et l'artiste, abandonnant l'œuvre à son autonomie. Il est à la fois juge

⁴ Walker EVANS, *Le secret de la photographie, Entretiens avec Leslie Katz*, 1971, français/anglais, trad. Bernard Haepffner, édit. Centre Pompidou, Montreuil, 2017, (48 p.).

et partie dans sa production, il teste en spectateur les résultats, il jette les clichés qu'il « ne sent pas ».

Que ce soit Barthes, dans sa quête ontologique sur la photographie, ou Evans qui, considérait son travail comme appartenant au « style-documentaire », les deux soulèvent, par leur positionnement philosophique, critique, artistique, conceptuel, des réflexions qu'une recherche sur un mécanisme de la manifestation de la radicalité dans l'art pourrait s'approprier.

L'idée de faire de la radicalité un sujet de recherche trouve son origine, dans la subjectivité d'une expérience artistique esthétique. Il semblait alors dans l'instant sensible, que l'intérêt à repérer des formes de la radicalité dans l'expression de l'art, constituerait un jeu accessible. La somme des points de récurrence collectés, ouvrirait les champs d'investigations sur un lot d'indices, dont la finalité serait le projet de formalisation d'une structure autour du concept de radicalité.

Le cahier des charges sur le projet s'appuyait sur une méthodologie éprouvée, rechercher une définition encyclopédique, plonger dans la littérature ad hoc, vérifier la fonctionnalité de radicalité, classer, conceptualiser les marques et caractéristiques, exemplifier le concept.

Les poncifs sur la méthodologie de la méthode, sont rapidement apparus obsolètes.

La méthode d'après la méthode s'épuise lorsque que le sujet relève de l'esthétique.

Une intuition a pris forme, qui comparait la difficulté à circonscrire la radicalité, à celle qui depuis la publication en 1750 de l'*Æsthetica*⁵, tentait de cerner et de rendre compréhensible la nouvelle science de la connaissance sensible, l'esthétique.

La réaction sensible de l'expérience esthétique, que provoquait le spectacle de l'art, s'apparentait, même si relative, à une agression physique, morale, intellectuelle, celle de flèches pointant les consciences.

Comment alors décrire, jauger, et comparer cette relation de l'œuvre au récepteur, perceptible dans le public ? Bien que l'universalité du partage de communion fût manifeste, la mesure qualitative et quantitative de la sensation des mêmes personnes demeurait de l'ordre privé de l'intime. Un entendement tacite envers l'objet de son obligé-sujet, à peine perceptible dans le lien tendu du regard qui le liait.

⁵ Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, (17 juillet 1714 - 27 mai 1762, philosophe allemand, disciple de Leibniz et de Christian Wolff.

Sortir de l'émotion, tenter de comprendre le phénomène de radicalité, le radiographier l'analyser, mettre des mots.

Identifier, et cartographier les liens entre les effets, l'objet, la réaction et le sujet, dans les jeux inter relationnels d'échanges subjectifs.

Comme en esthétique, la radicalité est subjective, elle ne s'appréhende que dans la singularité de réactions-à, elle se note dans une prétention universelle.

Enfin, le travail sur le sujet réclame deux dernières attentions :

Il ne sera pas abordé la question de l'extrémisme radical lié à l'accélération des violences sociétales récentes, emportant la radicalité, dans la dérive d'un radicalisme outrancier, dont la crispation a cristallisé la radicalisation. Une banalisation de la radicalité s'est aujourd'hui constituée en phénomène de société. Dans une expression exacerbée, elle assourdit le discours démocratique des sociétés, polluant l'espace public de relents idéologiques politico-religieux malsains, au détriment d'une laïcité constitutionnelle.

Cette dérive de la radicalité est hors cadre dans la question de la radicalité que nous proposons.

La rareté bibliographique des sources rend la sélection modeste et renforce l'option subjective des œuvres de l'art.

Peu de travaux ont fait l'objet d'étude sur le thème précis de la radicalité, les investigations dans les index bibliographiques, usent du terme, comme un attribut d'une action radicale, mais n'en font pas un sujet de développement critique.

La radicalité dont il sera question s'inscrit dans une esthétique de l'art, que la pensée philosophique assistera dans l'appréhension contextualisée de l'intention, du temps et de l'espace.

La discussion sur la radicalité, s'établira dans la réflexion subjective et arbitraire, autour d'objets dont il pourra être supposé une forme de radicalité, dans la présence, le faire artistique, la contemporanéité, la rupture lorsque la réception par le public, le monde de l'art a été perçue comme telle.

Enfin la réflexion sur le sujet est souvent, une réflexion a posteriori, toutes les œuvres citées sont à la fois objet artistique et document d'archive, nous ne sommes ni contemporains, ni témoins des objet de l'art mentionné, soit parce qu'ils appartiennent à une histoire de l'art enrichie, soit parce que l'évolution de l'art a permis de nouvelles explorations des formes d'art comme les arts vivants, et que certains ont pour caractéristiques de ne durer que le temps de leur exposition, les arts éphémères.

La critique de ces objets, sera également contenue, majoritairement dans celles rapportées des commentaires collectés auprès des contemporains et témoins des actions artistiques, des écrits d'artistes, des gens du monde de l'art et des institutions et leurs choix stratégiques d'approche.

Les bibliothèques d'images, de textes, vidéothèques, compléteront éventuellement ma sélection arbitraire entre les chocs émotionnels.

I – RADICALITÉ – CONDITIONS D’OBSERVATION

« ...le problème d’un sujet empirique aconceptuel et donc alogique dans son rapport avec une universalité “a priori” postulée dans l’antinomie du jugement de goût ».

Agnès Lontrade, *Le Plaisir Esthétique, Naissance d’une notion*.⁶

FONDEMENT D’UN A PRIORI DE RADICALITÉ

Dissérer à propos d’art, sur ce que la radicalité est susceptible de contenir ou présenter, repérer les signes visibles de son apparence, l’identifier, la critiquer, en trouver ses composantes, relève d’une gageure.

La radicalité qui nous est apparue dans sa manifestation comme une évidence, a son origine, dans l’empirisme d’une expérience artistique esthétique. La réalité de sa présence a plongé l’amateur d’art, dans une impasse intellectuelle, une impossibilité à décrire l’émotion ressentie, à connaître l’argument de cette subjugation esthétique. Une seule certitude, celle que le lieu et l’art que celui-ci offrait aux regards, étaient impliqués dans ce qui se remarquait comme une sorte d’accaparement, de saisissement des esprits des personnes qui circulaient dans cet endroit.

Les mots sur le jugement de goût dans le plaisir esthétique, qu’Agnès Lontrade a imaginé, prennent résonance dans le sentiment de radicalité : *aconceptualité*, *alogisme*, a priori d’“universalité”, antinomie du jugement de goût.

Ils confèrent dans la construction des substantifs, l’idée d’un sens d’exclusion de tout éventuel rapprochement analogique, d’une situation, et ou d’états déjà rencontrés.

Nous saisissons, l’opportunité, dans l’exemple d’Agnès Lontrade, pour reconnaître à la radicalité, une originalité particulière de son statut, celle de se constituer en une identité de type a-formelle.

⁶ Ibidem

LA RADICALITÉ, SINGULARITÉ ET UNIVERSALITÉ.

Dès la présentation du dossier de la recherche, nous avons pris le parti d'asseoir le thème de recherche sur la radicalité en relation à l'art, dans le cadre arbitraire d'une émotion esthétique expérimentée.

Cette position se justifie par la difficulté, à trouver des références bibliographiques sur la question, dans la phase des travaux d'enquête, et de recherche documentaire.

L'expérience rapportée, bien que nous admettions sa non-scientificité, facilitera cependant l'intérêt de champs d'étude ouverts à la libre discussion,

En sa qualité de jugement de goût, la radicalité est légitime à questionner la singularité et l'universalité d'une évaluation émotionnelle esthétique.

Si l'observation, de l'expérience in situ, n'a pas permis d'identifier une forme spéciale d'intérêt pour les objets présentés, elle a relevé des attirances diverses, paradoxalement marquées par une attention particulière, notée de façon régulière souvent sur les mêmes objets photographiques de l'exposition.

Il s'ajoutait parfois une physicité comportementale dans la distraction d'un regard porté vers d'autres visiteurs, en quête d'un assentiment sur cet indéfinissable sensation.

Ni le degré ni la qualité du ressenti, n'étaient quantifiable, pas plus que les ressorts émotionnels sollicités qualifiables. Cependant la sensibilité générale était perceptible dans son engagement.

Enfin, le raisonnement ne se fonde aucunement sur une reconnaissance d'expert, mais sur la subjectivité d'un fondement a priori de la manifestation d'un effet a-formel des images que représentaient les photographies.

Nous accepterons que les mouvements visuels, l'attention soutenue qui se reproduisait de façon singulière dans les regards soutenus d'un nombre de visiteurs, accordait une autorisation à en déduire, qu'il y avait bien en chaque individu une manifestation effective de type émotionnelle, par ailleurs, le constat de la répétition d'une attraction apparente singulière, valait universalité.

Nous acterons donc l'universalité d'une singularité émotionnelle de l'évènement a-formel, des objets présentés.

Le sentiment sensible ressenti face aux œuvres photographiques d'Evans, reçu comme ne s'apparentant à aucun autre, s'est établi dans le lien à l'œuvre que nous avons initié.

Face à l'objet de l'art, le sujet en démarche esthétique artistique, se positionne par rapport à l'objet, en état d'attente émotionnelle. Analytiquement, il s'agit de rendre opérationnel un processus réflexif de question-réponse. L'envoi d'un message tacite vers l'œuvre, constitue une voie intentionnelle de communication, de sujet à objet, qui oblige par voie de retour, une réponse informative relative à l'objet, qui use du même lien de transport.

Dans la *Critique de la Faculté de juger*, Kant⁷ décrit un processus relationnel à l'objet en trois actes :

À chaque concept empirique correspond ainsi trois actes du pouvoir spontané de connaître :

1. L'«appréhension («apprehensio») du divers de l'intuition. 2. La «compréhension», c'est-à-dire l'unité synthétique de la conscience de ce divers dans le concept d'un objet («apperceptio comprehensiva»). 3. La présentation («exhibitio») de l'objet correspondant à ce concept.

Trois temps sont nécessaires pour être en mesure de porter une appréciation sur la qualité du jugement de goût esthétique dans la relation à l'objet d'art.

À propos du travail d'Evans, ce sont les phases de la compréhension et de la représentation qui suspendent le jugement. La compréhension reconstitue dans le divers, cet autre différent, l'objet, « l'unité synthétique de la conscience », dans l'établissement du concept que la présentation montre, et expose comme une potentialité conceptuellement connue.

La confrontation avec les œuvres photographiques résiste à la formation de cette unité synthétique de la conscience dans la reconstitution du concept.

Kant avance sur le jugement de goût esthétique :

Pour distinguer si quelque chose est beau ou non, nous ne rapportons pas la représentation à l'objet par l'intermédiaire de l'entendement en vue d'une connaissance, mais nous la rapportons par l'intermédiaire de l'imagination (peut-être associée à l'entendement) au sujet et au sentiment du plaisir ou de la peine que celui-ci éprouve. Le jugement de goût n'est donc pas un jugement

⁷ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, 1790, Allemande Alain Renaut, Flammarion, Malesherbes, 2000, Première Introduction à la Critique de la Faculté de juger, p. 110.

de connaissance ; par conséquent, ce n'est pas un jugement logique, mais esthétique – ce par quoi l'on entend que son principe déterminant "ne peut être que subjectif".⁸

Kant livre un éclairage sur la façon dont nous rapportons la représentation, par l'intermédiaire de l'imagination, elle-même susceptible d'être associée à l'entendement. Par ailleurs, le jugement ne relevant pas du domaine de la connaissance, il ne répond donc pas à un déterminant logique, enfin, il est subjectif.

L'aconceptualité, et l'alogisme, que propose Agnès Lontrade, du jugement de goût conviennent à l'effet non- identifiable perçu face au travail d'Evans.

La phase de compréhension n'a pas pu aboutir, la médiation de l'imagination dans la conscience a rencontré une résistance à la conceptualité de l'émotion.

Si l'alogisme émotionnel ne renvoyait à aucun sentiment qualifiable et quantifiable, pour autant le constat d'une manifestation émotionnelle était visible parmi les visiteurs.

Le sensible singulier, attendu dans un continuum d'habitus, se présentait à la conscience de l'être dans une apparence de non-conformité, un hiatus entre l'attente investie d'enseignements d'une pratique régulière du monde de l'art qui confère la maîtrise et une acquisition de réflexes sensibles, autorisant la relation apaisée, et sa réception informelle, qui heurte et perturbe l'esprit.

La sensibilité à la chose si agréable qu'elle fut dans le temps de l'observation de l'œuvre, a interféré un habitus, un continuum commun de réflexivités automatisées - spontanéité, promptitude à répondre, évaluer, apprécier, valider la qualité esthétique de l'objet de l'art -, riche intérieurement d'une somme de connaissances acquises répertoriées, archivées dans le conscient de l'être.

Sur les liens qu'entretiennent chez l'être la connaissance et le conscient, Sartre écrit dans : *L'Être et le Néant*, Essai d'ontologie phénoménologique :

« Car la loi d'être de sujet-connaissant ; c'est d'"être-conscient". La conscience c'est la dimension d'être phénoménale du sujet.⁹

Plus loin, au sujet de l'exemple de la table, à laquelle nous substituerons la photographie :

⁸ Ibid. : §. 1, p. 181.

⁹ Introduction, *À la recherche de l'être, III Le Cogito « pré-réflexif » et l'être du « percipere »*, p. 18.

« La première démarche d'une philosophie, doit donc d'être pour expulser les choses de la conscience et pour rétablir le vrai rapport de celle-ci avec le monde, à savoir que la conscience est conscience positionnelle du monde. Toute conscience est conscience positionnelle en ce qu'elle transcende pour atteindre un objet, et elle s'épuise dans cette position même : tout ce qu'il y a d'intention dans ma conscience actuelle est dirigé vers le dehors, vers la table ; toutes mes activités judicatives ou pratiques, toute mon affectivité du moment se transcendent, visent la table et s'y absorbent. Toute conscience n'est pas connaissance (il y a des consciences affectives, par exemple), mais toute conscience connaissante ne peut être connaissance que de son objet. »¹⁰

Dans sa dimension phénoménale, l'être en consciences rencontre, dans le retour de son externalité, un imprévu dans la validation des signes, qu'il perçoit ou qu'il reçoit, de la photographie, qu'il tente d'appréhender.

Sartre affirme que notre rapport au monde se réalise grâce à la conscience positionnelle, que celle-ci est connaissante, et que de fait elle acte la reconnaissance de l'objet, par la simple transcendance de ce qu'elle est, à savoir ce qu'elle en a consigné dans le catalogue individuel de la connaissance.

Dans le cas qui nous préoccupe, la photographie préfigurée par la table, n'est pas reconnue, la chaîne de la reconnaissance est interrompue, l'objet ne peut recevoir une validation automatique, la défaillance induit une perte de repères, la conscience d'une absence. Les cas de blocage selon Sartre, appartiennent aux « consciences affectives » qui ne sont « connaissance ».

La réception émotionnelle des œuvres photographiques d'Evans, appartient à ce registre de la conscience affective, dont Sartre en fait une exception à sa règle.

La sortie des consciences affectives de la conscience connaissante, n'emporte pas pour autant le fait qu'elles se constituent en existences, et que la réalité de leur existence induit une autre réalité celle d'une spatialité, celle de sa dimension phénoménale.

Dans « la dimension d'être phénoménale du sujet » la radicalité se lit comme le retour d'un signal émotionnel dont la forme noyée, absorbée, dans le ressenti sensible de l'expérience artistique, ne donne aucune information sur la forme de sa présence phénoménale.

La radicalité n'est pas une chose préhensible, prévisible. Son évènement comme statut phénoménal, entérine la pensée de l'existence d'un phénomène, comme entité agissante.

Rapprocher la radicalité de la phénoménalité, ouvre le champ du questionnement sur la constitution de l'apparence, et ses effets.

¹⁰ Ibid. p. 19.

Selon Sartre, toute conscience est positionnelle, en ce qu'elle se transcende pour atteindre un objet. La conscience, c'est la dimension d'être phénoménale du sujet, l'émotion ressentie à travers le retour perceptif des objets photographiques, appartient à la conscience affective, laquelle contient une potentialité phénoménologique, intéresse le domaine de la phénoménologie.

Maurice Merleau-Ponty, dans *Phénoménologie de la perception*¹¹, initie l'étude par le questionnement de son objet :

Qu'est-ce que la phénoménologie ? [...] La phénoménologie, c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences : l'essence de la perception, l'essence de la conscience, par exemple. Mais la phénoménologie, c'est aussi une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur "facticité". C'est une philosophie transcendantale qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle, mais c'est aussi une philosophie pour laquelle le monde est toujours "déjà là" avant la réflexion, comme une présence inaliénable et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique. C'est l'ambition d'une philosophie qui soit une " science exacte" mais c'est aussi un compte rendu de l'espace, du temps du monde "vécus"¹².

Travailler sur les essences, celles de la perception, celles de la conscience sont les principaux centres de réflexion de la phénoménologie.

La radicalité émotionnelle dont nous poursuivons l'identification, appartient, à l'effet de la perception de l'image. Le mouvement d'appréhension de l'objet est resté empêché dans l'accomplissement de la transcendance affective qu'il poursuivait. Une transcendance de l'ordinaire qui est interrompue dans le processus coutumier d'un retour émotionnel apaisé.

L'image signifiante, stoppe l'expérience artistique avant la compréhension, deuxième acte du concept empirique kantien. L'icône interpose la puissance de son signifié dans la transaction relationnelle. Ce sont une puissance, une force qui se présentent avant toute perception identificatoire. L'image bien qu'inerte s'affiche tout d'abord comme un phénomène. L'image

¹¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, 1945.

¹² Ibid. Avant-propos, p. 7.

dont, selon Kant, nous rapportons la représentation, par l'intermédiaire de l'imagination au sentiment de plaisir, se montre dans une réalité existentielle, une essence.

Sur l'inertie matérielle de l'image, Sartre¹³ écrit :

Cette forme inerte, qui est en deçà de toutes les spontanéités conscientes, que l'on doit observer, apprendre peu à peu, c'est ce qu'on appelle une "chose". En aucun cas, ma conscience ne saurait être une chose, parce que sa façon d'être en soi est précisément un être pour soi. Exister, pour elle, c'est avoir conscience de son existence. Elle apparaît comme une pure spontanéité, en face du monde des choses qui est pure inertie. Nous pouvons donc poser dès l'origine deux types d'existence : c'est, en effet, en tant qu'elles sont inertes que les choses échappent à la domination de la conscience ; c'est leur inertie qui les sauvegarde et qui conserve leur autonomie.¹⁴

La radicalité, dont nous sommes en recherche de sens, qui nous est apparue dans le sentiment émotionnel perçu face aux œuvres photographiques d'Evans, nous semble correspondre d'une part à l'essence dans l'existence, comme une "facticité du monde, de Merleau-Ponty, dont Sartre parachève l'idée subjective d'un statut : une pure spontanéité, l'action , *en tant qu'elles sont inertes*, la matérialité, *échapper à la domination de la conscience*, inviolabilité, et l'indépendance, l'autonomie : *conserver une autonomie*.

A PRIORI DE RADICALITÉ

Les investigations sur le sentiment éprouvé en situation d'expérience artistique esthétique, pensé comme relevant de la radicalité, ne permettent pas à ce stade d'en trouver un modèle, un archétype susceptible de déclinaison en caractéristiques. La démarche par tâtonnements, autour de ce que le mot peut contenir d'éléments, reste dans celle de tentatives d'approche extérieure d'une zone de non-lieu où se constitue le phénomène de radicalité.

Les premières réflexions sont observées sous les réserves d'une discussion menée arbitrairement dans l'empirisme de la subjectivité.

¹³Jean-Paul SARTRE, *L'imagination*, 1936, édition corrigée avec un index par Arlette Ekaïm Sartre, édit. P.U.F. Quadrige, Lonrai, 2012.

¹⁴ Ibid., Introduction, p. 1.

1 - Une identité de type a-formelle,

Il semble se former une tangibilité de la radicalité dans son extérieur, celle de sa factualité, celle qui a heurté, interpellé, interrompu le continuum d'idées relatives aux images de l'art telles qu'elles se donnent.

Sartre se rapporte à Descartes sur la théorie de l'image :

La théorie de l'image est comme chez Descartes coupée de la théorie de la connaissance et se rattache à la description du corps : l'image est une affection du corps humain ; le hasard, la contiguïté, l'habitude sont les sources de la liaison des images et le souvenir, la résurrection matérielle d'une affection du corps, provoquée par des causes mécaniques ; les transcendants et idées qui constituent l'expérience vague sont le produit d'une confusion d'images, de nature également matérielle. L'imagination ou connaissance par images, est profondément différente de l'entendement ; elle peut forger des idées fausses, et elle ne présente la vérité que sous une forme tronquée.¹⁵

Dans l'exemple des œuvres photographiques d'Evans, la re-formation de la re-présentation de l'image en la conscience a été empêchée, soit parce que dégradée, soit parce que corrompue.

2 - Une universalité d'une singularité émotionnelle,

La difficulté à cerner un concept, en délimiter des critères, rappelle la littérature produite par les théoriciens, critiques d'art, depuis 1750, dont les travaux sur une définition de l'Esthétique se poursuivent toujours.

Bien que dans la hiérarchie, nous subordonnions la radicalité à l'esthétique, c'est dans l'esprit d'une critique du jugement de goût, que le principe d'une aconceptualité de la radicalité s'est dégagé.

Le lieu institutionnel, les objets de l'art exposés, reconnus par le monde de l'art, le déplacement du public dans une démarche d'esthétique artistique, l'ensemble ont contribué à valider l'observation a priori d'une inclination sensible à l'œuvre. Puis, face aux objets, les regards portés sur les photographies, la manifestation d'un mouvement du corps, vers les objets, en vue d'en améliorer la lecture, la compréhension, l'appréciation, qui se répétaient à chaque passage devant la même image, informait de l'attirance émotionnelle singulière, dont, certes il était impossible de quantifier, de qualifier la teneur, mais dont il se notait l'universalité.

¹⁵ Ibid. p. 8-9.

3 - Une dimension phénoménale

La radicalité que nous cherchons à élucider, se projette dans le champ de notre attention, revêtue d'un plaquage identitaire, anémique, adhérent à l'image, dans une « pure spontanéité ».

Comme évènement phénoménal, la spontanéité crée une excitation sensorielle paralysante. Le corps ponctuellement en émoi suspend-relance mécaniquement toute activité réflexive. Cette infinitésimale marque d'arrêt du corps (- cœur-) et de l'esprit est un signe du trouble, de la confusion occasionnée par la perception de la pure spontanéité.

L'image photographique reçue ne rencontre pas d'analogon, elle crée chez le sujet de la perplexité, de l'intranquillité.

Nous fondons notre avis sur la phénoménalité de la radicalité, en relation à l'art, sur les réflexions irrésolues soulevées par la visite des œuvres photographiques d'Evans. La conviction d'un événement insaisissable, dans le fonctionnement de l'art, ne pouvait se vérifier que par le séquençage des actions et interactions entre les consciences.

La volonté de déconstruire le mouvement, dans la phénoménalité de l'évènement de l'art, est fondée sur le discours descriptif de l'excès sensible. Les travaux d'Evans restent dans la délicatesse d'une radicalité silencieuse, celle d'une efficacité de l'Art, celle d'une insolente authenticité des images, d'une autonomie de l'objet artistique. Les interrogations dépassaient toute appréciation sur la beauté, elles appartenaient à une dimension autre, elles relevaient du phénomène, celui d'une radicalité de l'effet artistique.

ESSENCE DE L'ŒUVRE, AUTONOMIE

Pour Maurice Merleau-Ponty la phénoménologie, « est l'étude des essences, la définition de celles-ci. Il précise qu'elle est aussi une philosophie qui repositionne les essences dans la vie, et que l'homme et le monde ne peuvent se concevoir qu'à partir de leur "facticité" ».

1 – L'essence de l'œuvre

Dans l'exemple des travaux d'Evans qui servent la discussion, le phénomène de radicalité, notamment dans l'observation de l'abstraction d'une émotion, pré-supposément perçu comme une apparence, relève de « l'étude des essences ». Sa compréhension, sur l'argument de la facticité, lui confère la qualité à être, la dotant d'une existence en propre.

Par ailleurs, si comme nous l'avons décrite ci-dessus, au IV 3, elle est - un plaquage identitaire, anomique, adhérent à l'image, et donc, constitutive de l'image, cela ne permet pas d'en déduire l'organisation d'une constitution existentielle.

2 – La transcendance inversée, le phénomène de radicalité, l'autonomie

Admettre, la radicalité en relation à l'art, comme éligible à la dimension d'être phénoménale, modifie les flux des rapports transcendants entre le sujet et l'œuvre, tels que nous les avons compris dans le système kantien.

La subjectivité transcendantale, sujet objet se trouve contrariée. Les points de vue de chacun des protagonistes, sujet et objet, sont alors bouleversés, l'ordre des transactions est inversé.

a) Du point de vue de l'image

Conférer à l'image une puissance d'attraction sur le regard du sujet, corrige l'idée d'une intuition a priori de la forme de l'image qui naîtrait chez le sujet, L'envoi de la potentielle transcendance se désagrègerait à l'instant du contact avec l'objet.

En proposant la phénoménalité de son être, incarnée par la radicalité, l'image, dès sa présentation, se montre au sujet, dans son intégrité, insensible à toute empathie contingente, inflexible à la multiplicité des transcendants envoyés, censés la rendre universelle.

L'objet de l'art, s'instaure en toute autonomie.

b) du point de vue du sujet

La transcendance, qui dépasse le sujet pour s'investir dans l'autre que constitue l'objet de l'art, se trouve objectée par l'être de l'œuvre qui oppose sa phénoménalité. Le sujet n'est plus en état de pleines consciences, à l'instar de Sartre, la conscience affective est défaillante. Le manque de marques de reconnaissance, fragilise le sujet, le déstabilise. La dimension du pouvoir de connaître l'image échappe au sujet, qui se retrouve confronté à une situation inédite.

L'évènement de la radicalité s'offre en bouclier, dans la protection, voir la préservation de l'image de tout jugement, dans une sauvegarde préventive d'une intégrité statuaire.

Theodor W. Adorno¹⁶, Adorno nous conforte dans cette contrariété de la transcendance, lorsqu'il explicite le « dire plus » de la nature, dans le « Plus » des œuvres d'art :

La beauté de la nature tient au fait qu'elle semble dire plus qu'elle n'est. L'idée de l'art est d'arracher ce plus à sa contingence, de se rendre maître de son apparence, de la déterminer elle-même comme apparence et aussi de la nier en tant qu'irréelle. Le "Plus" fabriqué par l'homme ne garantit pas en soi le contenu métaphysique de l'art. celui-ci pourrait bien être un néant absolu et cependant les œuvres d'art pourraient poser ce "Plus" comme ce qui apparaît. Celles-ci deviennent œuvre d'art dans l'élaboration du "Plus" ; elles produisent leur propre transcendance sans être le théâtre et sont par là même séparées de la transcendance. La place de la transcendance dans les œuvres d'art est la cohérence de leurs moments. En insistant sur elle et en s'y adaptant, elles dépassent l'apparition qu'elles sont, mais ce dépassement peut être irréel. Dans la réalisation de ce dépassement, non en premier lieu – et d'ailleurs sans doute jamais- grâce à des significations, les œuvres d'art sont quelque chose de spirituel. Leur transcendance est leur éloquence ou leur écriture, mais une écriture sans signification ou, plus exactement, avec une signification tronquée ou occultée.¹⁷.

COMPOSANTES ÉLÉMENTAIRES D'ÉLIGIBILITÉ À LA RADICALITÉ,

À défaut de concept, un corpus d'éléments caractéristiques, contribuerait à élaborer et à organiser la réflexion, à élargir le champ d'observation.

L'inscription de la recherche, dans la sphère esthétique offre l'avantage de calquer la méthode de questionnement sur celles que l'esthétique poursuit toujours, mais également de s'inspirer des travaux d'autres disciplines, comme la phénoménologie.

Bien que le phénomène de la radicalité en relation à l'art appartienne à l'esthétique, il n'en reste pas moins, plus encore aujourd'hui un vaste domaine en friche.

L'étude sur une collecte des formes de son expressivité, initiée à partir d'objets artistiques, fruits d'une production, assimilée au terme générique dit de classique, a soulevé, et mis en lumière un éventail de voies d'explorations.

¹⁶ Theodor W ADORNO, *Théorie Esthétique*, 1970, Allemand, trad. Mac Jimenez, édit. Klincksieck 2011.

¹⁷ Ibid. chap. *Le beau artistique: apparition, spiritualisation, caractère intuitif*, §. *Le « Plus » comme apparence*, p. 118

1– Une phénoménalité

En relation à l'art, le phénomène de radicalité n'a de réalité que sous la réunion des conditions

- de reconnaissance de l'objet, comme appartenant au monde de l'art par les personnalités compétentes, par leur exposition dans les lieux ou espaces habilités,
- d'un lien particulier et singulier à l'œuvre :
 - direct : via le créateur, l'artiste,
 - indirect : media le visiteur spectateur.

Trois acteurs interviennent, dans un ordre prédéterminé, le créateur, l'objet-image, le spectateur. Chacun, dans une gradation affective inversement proportionnelle, contribue à l'instauration de l'œuvre. L'auteur en installant l'élément qui par son événement créera le phénomène, le spectateur dans son désir d'entrer en communication avec l'image, confronté à l'évènement qu'il ne repère pas, qu'il ne peut agréer.

À l'origine de l'œuvre, le créateur intuitionne, puis intentionne l'œuvre. Elle est son porteur de message. Il choisit la forme et détermine la portée de son discours. Il utilise tous les stratagèmes pour le rendre conforme à son vœu. La finalité consiste en une délégation à l'image d'un pouvoir de signifier son autre dans une altérité autre, celle précisément chargée d'atteindre l'expression du sensible de l'observateur.

Luigi Pareyson¹⁸, théorise en trois points sur la pensée esthétique, sur les rapports entre la « physicité » et la spiritualité, sur le processus artistique, sur l'interprétation.

Premier point, « physicité » et spiritualité :

Dans l'art l'un et l'autre coïncident, parce que l'art n'est pas formation d'un contenu mais formation d'une matière : le contenu c'est la personne même de l'artiste, se faisant formateur de la matière. La personne est présente dans l'œuvre d'art non pas tellement en ce qu'elle est exprimée qu'en ce qu'elle lui est identique [...]. C'est que la personne et sa spiritualité, c'est-à-dire sa réalité historique, son ethos, sa Weltanschauung, sa manière d'être, de vivre de sentir est présente dans l'œuvre non comme sujet exprimé mais comme énergie formante et comme manière de former : geste formatif, manière concrète de choisir le mot, de moduler le chant, de donner le coup de ciseau, de poser la touche. De cette façon, le processus formatif une fois achevé, la

¹⁸Luigi PAREYSON, *Conversations sur l'Esthétique*, 1966, Italien, trad. Gilles Tiberghien..

personne de l'artiste coïncide avec l'œuvre d'art qui l'a fixée dans un de ses moments, et l'on, peut dire que, dans l'œuvre, spiritualité et physicité coïncident et s'identifient complètement¹⁹...

Troisième point, l'Interprétation :

L'interprétation de l'œuvre est l'œuvre même parce que l'interprète ne veut pas avoir un substitut de l'œuvre mais veut exprimer et posséder l'œuvre comme elle en soi. Dans l'interprétation, la personnalité de l'interprète n'est pas lentille déformante mais organe de pénétration, c'est-à-dire condition de l'identification de l'œuvre avec l'interprétation qui l'exprime et la fait vivre comme elle veut vivre, ce qui condamne les prétendues interprétations qui ne font rien d'autre que superposer la personne à l'œuvre sans la saisir ni la capter.²⁰

Pareyson, dans sa théorie pense donc que l'œuvre est imprégnée de la spiritualité de son auteur, et qu'à ce titre elle est également l'auteur. Par ailleurs, l'interprétation de l'œuvre ne peut se faire que dans l'objectif d'appropriation de l'objet de l'art, de fait à l'extrême, entrer en possession de l'auteur, dans une relation de domination, tout connaître de l'objet, percer le secret de son auteur.

C'est à ce point de rencontre de l'objet-artiste-image avec le spectateur qu'intervient l'évènement. Il y a hiatus lorsque l'œuvre-artiste ne crée pas de l'adhésion, l'être-image refuse l'assujettissement par la médiation de son altérité. C'est l'étrangeté de la relation qui n'établit pas le lien qui génère de la confusion chez le spectateur.

2 –un évènement effectif

Pareyson, nous permet d'affirmer, que se crée un hiatus dans la compréhension de l'œuvre, celle-ci s'instaure dans son existence, libre, en toute autonomie.

Son instauration comme évènement se remarque du point de vue de l'observateur, au plan de l'histoire de l'art dite classique : même si l'évènement peut être décidé par son auteur

- il est constitutif de son objet.
- il se présente sous la forme d'une apparence a-formelle.
- il est l'élément improbable qui modifie, parfois bouleverse une idée de l'art, consensuelle. Il cible les symboles, il crée la rupture, provoque la cassure.

¹⁹ Ibid. chap. *Trois points fondamentaux*, p. 127.

²⁰ Ibid. p. 129

3 – Une agentivité qui œuvre comme une « Saillance psychologique²¹ » (d'un point de vue cognitif)

L'agentivité est le pouvoir d'agir de l'œuvre, Alfred Gell, la conçoit anthropologiquement dans le cadre d'une étude sur le style, non pas celui des historiens de l'art, mais celui conformément à Wollheim, qui s'intéresse à l'œuvre individuelle d'un artiste, il écrit :

Si elle veut apporter une véritable explication, une analyse stylistique doit mettre en avant les aspects fondamentaux de l'œuvre d'un peintre, et ceux-ci doivent être psychologiquement saillants. Le "style" correspond à une saillance psychologique, à savoir la faculté, que seuls les peintres avec un style personnel marqué possèdent, de capter l'attention du spectateur afin qu'on ne perçoive que les aspects esthétiques significatifs de l'œuvre d'art. Ainsi, le style de Picasso correspond à la capacité de Picasso de nous faire remarquer les intentions artistiques qui lui sont propres. Le style c'est la personnalité sous une forme esthétique, "une confrontation préalable à l'intérêt esthétique" (Wollheim, 1987, p. 188).²²

Le Petit Robert définit le saillant comme d'origine latine de *salire*, sauter, qui avance, dépasse, ou qui attire l'attention, remarquable, frappant.

L'objet, par l'évènement qu'il crée exerce une agentivité dans l'opération d'attraction, il oblige l'observateur. Cette action est une effectivité de la radicalité. Elle utilise dans son action les armes du pouvoir de capter, de s'appropriier l'autre, d'inverser le sens des subjectivités, contrarier la transcendance.

4 – Une expression de la radicalité en lien avec une praxis

La saillance de Gell ou le punctum de Barthes, sont l'évènement qui surgit dans la toile ou l'œuvre photographique, et qui, par leur force, interpelle le spectateur, le forçant à réagir. Cet élément qui ne se remarque que dans certaines œuvres, sont avant tout la volonté d'intention du créateur. L'artiste est le seul décideur du contenu de sens de sa production. À travers son œuvre il déroule son discours, en imposant par l'évènement qu'il introduit une intention, il marque sa praxis de sa réflexion.

²¹ Alfred GELL, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, anglais (Etats-Unis), trad. Sophie & Olivier Renaut, éd. Les presses du réel, col. Fabula, Belgique, 2009, chap. VIII, *Style et culture* ; 8.1. **À propos du concept de style**, p. 194.

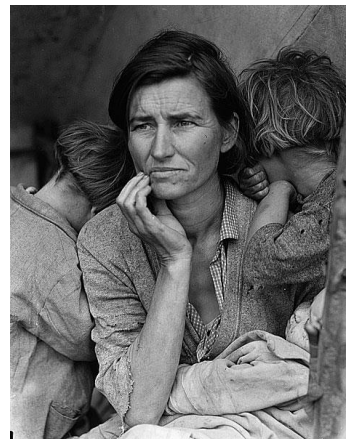
²² Ibid. p. 191.

L'artiste à la maîtrise de l'évènement, cette façon de se représenter constitue une signature. Une signature qui se note, comme une intruse dans le consensus stylistique. Elle se signale en rupture, en sécession, se positionne en front.

Dans l'exemple sur lequel nous appuyons nos dire, celui de l'expérience d'une rencontre esthétique à partir du travail d'Evans, le vocable de cinq syllabes a frappé les esprits, martelant de sa puissance la conscience ignorante de ce que les yeux recevaient. Qu'est-ce qui justifiait cette atteinte émotionnelle dans cette image ? Pourquoi particulièrement, cette image photographique de femme de maraîcher de l'Alabama, et non cette autre, migrante, photographiée elle aussi en 1936, pour les besoins documentaires dans le cadre de la même mission dans l'Alabama. Qu'est-ce qui dans les choix esthétiques artistiques des deux images, a créé objectivement le différent ?



Walker Evans - 1936
Alabama, Femme de fermier



Dorothea Lange – 1936
Mère Migrante

Les photographies réalisées par ces deux artistes nous envoient deux visions de la même précarité. L'option ombre/lumière est déterminante dans la réception de l'émotion signifiée, le choix directionnel du regard induit la pensée du spectateur, frontal pour Evans, indirect chez Lange ; franc et dans l'instant chez la femme de fermier, en pensées et dans l'ailleurs, pour la migrante. Alors que la migrante oblige à la transcendance émotionnelle, nous indique la valeur sensible appropriée, celle de la compassion, la femme de fermier se montre dans la dignité de sa simplicité, celle ordinaire et banale d'un prosaïque, d'une authenticité dénuée d'artifice.

Lange ne laisse aucune place au doute sur la valeur émotionnelle qu'il convient d'apporter à son sujet. Evans, en laissant le doute sur la valeur, crée le punctum, qui vient casser le studium²³. Dans le regard percutant de la femme de la campagne, il localise, l'instant opportun de la photographie, son image ne délivre aucune indication sur le sensible à mettre en correspondance. Elle crée le malaise autour de cette femme, fière, digne, qui n'esquive pas le regard, qui affronte le spectateur, et qui invite à la discussion, laquelle ? ... Dans la matérialité inerte, d'une image, Evans réussit à donner vie à l'objet, à l'installer dans une réalité, à le rendre autonome.

VADE-MECUM - PROTOTYPE D'UNE EXPRESSIVITÉ DE LA RADICALITÉ.

Phénomène, évènement, punctum, saillance, rupture, sont des modes de qualification que nous avons attribué à la forme a-formelle de l'image artistique esthétique. Nous les considérerons comme constituants d'autant d'attributs susceptibles de convenir au phénomène de la radicalité.

Ils appartiennent aux vocabulaires des disciplines telles que la psychologie, la phénoménologie, la sociologie, l'anthropologie, l'ethnologie, ..., qui depuis le XX^e siècle, sont entrées dans les discussions qui concernent l'art, et qui lui ont fourni accessoirement des outils d'observation, confortant ou remettant en cause le récit sur une histoire de l'art, une archéologie ou une philosophie de l'art.

La prise en compte d'une contemporanéité politique, culturelle, religieuse et sociale, nous permettent dans une histoire de l'art, largement enrichie par les apports d'autres savoirs, de cibler les évènements qui ont constitué une sécession, une rupture avec l'organisation de l'art.

Les punctum, saillances, inédits, ont été, du fait de l'artiste, inclus de façon anodine et insidieuse, à mesure « homéopathique », dans la discrétion, sans éveiller une attention particulière. Ces inclusions, exploitées et répétées, d'éléments novateurs à force, des nouvelles créations, finissaient par s'entendre comme une pratique conforme aux idéaux en vigueur, et prendre tacitement place dans un paysage contemporain de l'art.

L'évolution de l'art, la classification en périodes et en styles, a été souvent liée à la primo-intrusion, imperceptible à l'œil contemporain. Elle s'est constituée avec le temps, en élément subliminal au gré de valorisations dans l'espace pictural, reprise par d'autres artistes, en plus

²³ Ibid. *La Chambre claire*, Roland BARTHES.

grand nombre contribuant à consacrer le fait, transformant sans choc, et rendant indolore la métamorphose de la perception artistique, jusqu'à en constituer une nouvelle convention, une normalité conceptuelle, y compris lorsque le procédé n'a pas fait l'objet de discussion par les autorités morales chargées de trancher dans le domaine des règles de l'art.

L'appropriation de l'évènement, l'étrangeté, l'aberration, le hors norme, l'incongruité, leur exploitation systématique, force l'adaptation à l'apparence, la rendant coutumière et familière à l'œil, générique dans le continuum de la forme artistique.

Ces actes d'ordre volitifs, portent la signature de leurs auteurs. Les auteurs-artistes, agissent quelles que soient les temporalités, dans un refus de négation identitaire, mus par des convictions profondes d'une vérité qui leur apparaît intangible, qu'ils choisissent de porter à la connaissance de tous dans la révélation. Telle, l'allégorie de la caverne de Platon, dans laquelle, l'« idée du bien » doit être partagée dans l'intérêt de tous..., comme une idée salvatrice.

... c'est elle-même (l'idée du bien) qui est souveraine et dispense la vérité et l'intelligence ; et qu'il faut la voir pour se conduire avec sagesse dans la vie privée et dans la vie publique.²⁴

Ces actions singulières, conçues comme des ruptures avec l'académisme sclérosant, sont les marques des avancées techniques et artistiques auxquelles les observateurs, théoriciens de l'art ont attribué les noms des grandes périodes de l'histoire de l'art, et des styles,

Si la manière dont une expressivité de la radicalité est susceptible d'intervenir dans une œuvre, ainsi que celle de captiver l'attention du spectateur au point de semer du doute dans sa réception, nous devient accessible, il en est tout autrement quant à la linéarité de cette expression de l'art. Les travaux de recherche ont mis en évidence une hétérogénéité dans les comportements des auteurs-artistes en rupture avec leurs homologues ou la société.

Au regard d'une fabrication de l'image qui compte plus de 15 000 ans, la notation des formes, autre que celle d'une nomination des styles, n'a fait l'objet d'études qu'à partir du XX^e siècle.

²⁴ PLATON, *La République*, 4^{ème} siècle av. J.-C., Grec, trad. Robert Baccou, édit. Flammarion, Bussières, 1987, *LIVRE VII*, p. 276.

L'intérêt pour ces formes différentes, ou nouvelles de l'évènement comme une manifestation phénoménale, est récente. Pour les spécialistes de nombreuses disciplines, le modernisme du XIX^e siècle a multiplié les sujets de réflexion sur l'art, la réception d'œuvres, leur conception.

Les modifications génératrices de désordre dans une organisation préconçue de pratiques artistiques, les remises en question de l'entendement formel, ont eu la faveur des artistes, encouragés par les sociétés à la recherche de divertissements.

Les travaux des théoriciens, sur ces diversions de l'art portent majoritairement sur 2500 ans d'histoire. La rupture des savoirs liée à la disparition de la civilisation préhistorique, dont la datation remonterait à 20 000 ans, d'après une récente découverte, reste à construire, malgré les sites d'Altamira, Chauvet, vieux de 15 000 ans av. J.-C.

L'étude des faits de radicalité, consécutifs à l'introduction d'évènements non conventionnels dans les œuvres, coupe cette histoire de deux mille cinq cents d'art en deux périodes de pratiques artistiques très différentes, une première fortement marquée par l'art pictural, une seconde, précisément en rupture avec cet art :

- la première, très large que l'on pourrait considérer comme celle d'une pratique classique de l'art, c'est-à-dire d'un académisme qui conserve encore l'utilisation de support et médium, qui a persisté jusqu'au XIX^e siècle, et ,
- la seconde, dite moderne qui prend racines dans ce siècle charnière, de transitions philosophiques, esthétiques, industrielles, sociétales, du XIX^e siècle , et qui s'incarnera de façon violente au cours du XX^e siècle.

Trois ouvrages sur ces particularités singulières d'artistes nous révèlent la disproportion du nombre d'actes de rébellions observés au regard de vingt-cinq siècles de pratiques. Le XX^e siècle semble cristalliser dans les faits, et dans les actions les objets les plus réactionnaires.

L'étude des *Figures de la Transgression*,²⁵ telles que les décrit Victor I. Stoïchita, *Extrêmes Esthétiques*,²⁶ de Paul Ardenne, et *Ordre Sauvage*²⁷, de Laurence Bertrand_Dorléac, sont autant d'appellations de ce que nous considérons comme relevant d'une forme de radicalité/et d'ouvrages, que nous considèrerons dans la deuxième partie, consacrée à une évaluation des sujets d'expressions de la radicalité.

L'analyse transversale des thèmes, se réfèrera lorsque cela sera possible en relation avec les écrits des artistes cités.

²⁵Victori Ieronim STOÏCHITA., *Figures de la Transgression*, 2013, librairie DROZ, col Titre Courant, Genève, 2013.

²⁶ Paul ARDENNE, *Extrême esthétique de la limite Dépassée*, 2006, éd. Flammarion, France, 2006.

²⁷Laurence BERTRAND DORLEAC, *L'ordre sauvage, violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, 2004, éd. Arts et Artistes, GALLIMARD, Saint-Just-la-Pendue, 2004.

II : RADICALITÉS - LE CHOIX DES ARMES

La radicalité exprimée dans l'œuvre étant du seul fait de son créateur, la notification du désaccord vaut signature pour son auteur.

L'expression artistique marquée par le signe, contient une intention supportée par l'objet de l'art. Celle-ci à destination de l'observateur signifie la chose de la discorde, entre son maître-auteur et le monde. L'objet, en rupture conventionnelle, est identifiable dans la facture, les stigmates du litige sont lisibles et compréhensibles dès la perception.

Précédemment, nous avons acté le fait, qu'il n'a pas pu être établi ni de certitudes, ni de connaissance élémentaire sur des propriétés d'ordre conceptuelles de la radicalité, cependant la réflexion esthétique, adossée à la phénoménologie, nous permet d'affirmer qu'il existe bien un phénomène de radicalité, dès lors qu'un évènement dans l'image exposée trouble la lecture de l'œuvre.

Dans cette partie, ce trouble sera exploité dans une large dimension, c'est-à-dire, dans un éventail des sensibles qui s'étend de la simple introduction dans l'image, d'un élément inhabituel, sujet à caution, qui n'interroge qu'une morale intellectuelle et individuelle, jusqu'à l'action d'artistes qui subordonnent leur existence à l'issue que prendra la manifestation artistique, dans laquelle le public partie prenante, s'est vu octroyé le pouvoir de décision de vie ou de mort sur l'auteur, créateur, artiste.

Le choix des armes à destination de l'autre que représente le public spectateur, est en corrélation avec les risques encourus dans le cadre du jeu, mis en scène et pensé sciemment comme une esthétique artistique. Les enjeux sont à la mesure de la revendication, mais aussi à la mesure d'une irrépressible nécessité esthétique de dépassement de soi, d'un jusqu'aboutisme de l'extrême, tel que les décrit Paul Ardenne²⁸.

Dans ces choix de l'extrême, l'artiste et l'œuvre se fondent, ils ne se constituent plus que dans une seule et même identité.

Le niveau de perturbation, dérangement, désordre, que le choix de l'outil crée, dépendra du degré d'engagement des artistes, dans leur art, mais aussi dans celui du sens qu'ils accordent

²⁸Paul ARDENNE, *Extrême esthétique de la limite Dépassée*, 2006, éd. Flammarion, France,

sur leur participation à la construction de la société dans laquelle ils s'inscrivent. Deux registres de communication sont ouverts celui de l'art, mais aussi et souvent celui du citoyen en désaccord avec le politique. Le XX^e siècle se signale particulièrement comme un siècle de la contestation et de la revendication politique supportée par l'art.

Les premières années du siècle sont marquées par des remises en question de l'art sur l'art, elles sont constituées de ruptures avec l'académisme, mais aussi avec les dernières innovations des pratiques artistiques. Les mouvements se succèdent, emportés les uns après les autres, dans une accélération des changements : impressionnisme, cubisme, futurisme, dadaïsme, remettent en chantier le politique.

La folie meurtrière de la Seconde Guerre mondiale, laisse les populations dans le dénuement, la reconstruction, réoriente l'art, vers une volonté de calme, d'apaisement, vers une tentative de conciliation de l'art avec le quotidien. La création, en 1919, de l'école du Bauhaus tente d'insuffler l'idée d'un art total, dont le projet est de produire, de remettre de l'art dans les objets courant domestiques, sans diminution de leur utilité.

On peut noter, à ce propos, le paradoxe de l'art, qui à a veille de la seconde guerre mondiale sur l'idée de Duchamp, extrait les objets ordinaires du bazar pour leur donner la distinction artistique. La *roue de bicyclette*, 1913, le *Porte Bouteille* et la *Pelle à Neige*, 1914, sont organisés et présentés dans les galeries d'art accèdent à la notoriété.

À la sortie de la guerre, le Bauhaus redonne de l'éclat à la vaisselle, la cafetière ...l'ustensile à usage quotidien n'est plus entaché de domesticité, il a été émancipé.

Le répit guerrier sera de courte durée, en 1933, le Bauhaus est fermé, en 1939 la Seconde Guerre mondiale systématise l'éradication de populations.

Une seconde fois les nations, sont mises à bas, elles tentent de nouveau le redressement.

L'autodafé de livres et d'œuvres d'art, a fragilisé l'expression, et nourri une forme de la radicalité.

Le monde de l'art blessé, démoralisé, va traduire la rancœur dans un art agressif, violent, transgressif.

L'art se vit autonome, émancipé de toute autorité académique, politique ou religieuse. L'art qui émerge contient de ce pessimisme sur l'état de la société. La figure dans l'œuvre picturale tend à disparaître au bénéfice d'une spatialité de la couleur, d'un uniformisme de l'écriture, du signe scriptural, d'une liberté conceptuelle de l'œuvre, d'un objet libre d'« être », sans aucune dépendance.

L'art choisi la forme de son apparence. Son support est de moins en moins pictural, il se livre à son exercice dans l'espace qu'il s'octroie, une localisation propice à l'optimisation de sa manifestation, de son discours.

Dans cette liberté arrachée, tout est art ou le devient. Les traumatismes toujours présents font office de fantômes dans les œuvres, ils apparaissent dans une violence exacerbée, entraînant parfois, l'artiste à retourner contre lui la douleur du monde qu'il a du mal à accepter. Les artistes jouent leur partition entre risque de vivre la vie et, peur de perdre la vie.

L'artiste se ressent dans cette deuxième moitié de siècle dans une urgence de vie qu'il a du mal à contenir, et soutenir, il consume le temps.

Les œuvres expriment les stigmates, les blessures morales sont traduites dans un art de plus en plus violent, particulièrement dans les performances réalisées dans les années 1950-1960, que Laurence Bertrand-Dorléac a qualifié d'*Ordre Sauvage*²⁹.

Enfin, en fond, de l'expression de la radicalité en relation à l'art, et en filigrane, s'est déroulée une des réalités du XX^e siècle, toujours d'actualité au XXI^e siècle, une fabrique de la mort, le nombre mondial de vies humaines sacrifiées, dans les conflits au nom d'idéologies, ou démunies faces aux pandémies.

Une comptabilité des pertes déclarées, ainsi que celles estimées est récapitulée dans le tableau qui suit :

²⁹Laurence BERTRAND DORLEAC, *L'ordre sauvage, violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*.

Conflit ou pandémie	Pertes déclarées	Pertes estimées
1914-1918 Première Guerre mondiale	18,6 millions	
1918 Grippe espagnole	50 millions,	100 millions
1939-1945 Deuxième Guerre mondiale	60 millions	80 millions
1980-2017 SIDA	35 millions ³⁰	
1950/1990 Guerres contemporaines achevées (dont Viet Nam 1955-1075)	18 millions (5 millions)	40,4 millions
1991/2017 Guerres contemporaines achevées	10 millions	à 12 millions ³¹
1946/2016 Guerres contemporaines en cours	1,6 millions,	+ de 2 millions
XX ^e siècle à 2017 Total :	194 millions	288,2 millions

³⁰ <http://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/hiv-aids>, consulté le 25/07/2018.

³¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_guerres_contemporaines, consulté le 25/07/2018.

L'ART CLASSIQUE, UN ARTISTE TÊMÉRAIRE, UNE PRISE DE RISQUE HARDIE

L'art italien peut s'observer comme une exception européenne, André Chastel³², nous dit que sa forme principale, tient à son emprise très forte et très vive sur la sensibilité. Il évoque la particularité de l'art italien qui permettait la cohabitation de deux arts le religieux et le profane. Chastel argumente par le fait, que les commandes passées auprès d'artistes de renommée avaient un double objectif : la doter et la parer les églises d'œuvres prestigieuses qui marquent la puissance religieuse, mais aussi, contenir la valeur de guide spirituel en offrant à la contemplation une accessibilité au message supporté par l'image pieuse. Les toiles se devaient de permettre par la reconnaissance immédiate de l'objet, et l'identification des scènes représentées, proches d'un ordinaire familial, l'accès à une élévation spirituelle.

Tantôt l'Italie apparaît comme le berceau naturel d'un art profondément laïque et profane, longtemps contraint à se dissimuler ou du moins à composer avec l'église, machiavélique avec délices, c'est l'interprétation de Stendhal. Tantôt au contraire, on a confondu la grandeur ou la séduction des œuvres avec les aspects de la pensée et des sentiments chrétiens qu'elles revêtent... Elle ignore trop aisément que la sensualité méridionale ne se sépare pas des "superstitions" populaires multiples et d'élans religieux chez les artistes.

Elle méconnaît le caractère original de la spiritualité italienne. Celle-ci s'est définie au moment où les papes protestent contre l'iconoclasme des évêques grecs, soutenaient la pratique des images, recueillaient les artistes exilés et entassaient les objets d'art dans les églises.³³

La dévotion du peuple et ce que Chastel nomme un certain campanilisme :

L'aspect le plus important de cette "mentalité artistique" est peut-être l'importance qu'elle attache au chef-d'œuvre. La procession de Sienne accueillant dans la joie, un jour de 1311, la "Maestà" peinte par Duccio, ne doit pas trop faire illusion. Comme le rappelle un chroniqueur anonyme, "on récita beaucoup de prières" [...] le peuple suppliait Dieu et sa Mère de protéger la ville contre toute adversité". En faisant fête au grand panneau, c'est la vierge, protectrice de la cité, que l'on célébrait. Mais la fierté de posséder un chef-d'œuvre nouveau se mêlait à la dévotion. Il est clair que l'on passe du culte un peu idolâtrique de l'image à la vénération du chef-d'œuvre. Ainsi pour la cène de Léonard, les madones de Raphaël ou de Titien. [...] L'attachement instinctif et joyeux de l'Italien aux célébrités de la province ou de la bourgade, le "campanilisme", si marqué à Florence, y sont sans doute pour beaucoup. Mais cet amour fanatique porté aux églises

³² Ibid. p. 14-15.

³³ Ibid. p. 15.

et aux statues contribue à entourer l'œuvre d'art d'un climat de tendresse et de contemplation [...]. C'est le chef-d'œuvre qui règle, domine et finalement explique l'évolution de l'art. [...] ; l'œuvre constitue un fait nouveau ; et sa grandeur se comprend mieux par les effets qu'elle détermine que par les forces qu'elle a subies.³⁴

Les éléments du profane importés dans l'œuvre avaient un sens politique, économique et religieux. Le pouvoir religieux composait avec grâce aux sensibilités du peuple, comme le précisait Chastel.

L'église s'enorgueillit alors de répondre aux attentes de ses fidèles, mais aussi de se constituer des collections d'objet d'art.

À la fin du XVI^e, début du XVII^e siècle, Michelangelo Merisi, dit le Caravage, fils d'intendant et d'architecte, est comme ses pairs, un artiste, initié à la peinture dans des ateliers réputés. Il refusa de se soumettre au formalisme d'un travail d'après copies de cartons célèbres. Ses premières œuvres sont créées d'après les originaux. L'univers qui remplit ses toiles est celui qu'il fréquente, les personnes qu'il côtoie, lui servent de modèles. Ses toiles sont le reflet des humanités et sensibilités qu'il respire, elles sont empreintes de la société laïque et profane qui l'entoure. Être turbulent, agité, joueur, querelleur, il finit par obtenir la protection de la marquise de Caravaggio alliée à la puissante famille Colonna, et à recevoir des commandes religieuses.

Son art profane ou religieux contenait de cette réalité de gens et de situations qu'il connaissait. Sans céder à la complaisance contemplative qu'exerçait la ferveur des peuples, les toiles religieuses réalisées d'après nature restituaient l'authenticité émotionnelle de leur finalité.

Les études de ses œuvres attestent de connaissances académiques, techniques, mais également d'érudition. Il recréait les scènes de la bible, dans une vision contemporaine des visages et des lieux, respectait la règle d'or de la construction du tableau, et attachait un soin particulier à l'authenticité du message biblique dans une transcription contemporaine. Il effectuait déjà ce que Paul Ardenne nomme art contextuel.

Caravage contestait le modèle antique des madones de la Renaissance, trop figé et an-émotionnel. La représentation de ses personnages bibliques porte l'immanence de leur gravité, la sincérité d'une expérience vécue.

À côté de l'image iconique, dont Alfred Gell dit :

³⁴ André CHASTEL, *L'Art Italien*, 1995, éd. Flammarion, col. Tout L'Art, l'histoire, Paris, 1995, *Le Pouvoir du Chefs-d'œuvre* p. 16-17.

Je pense, ..., suivant en cela l'interprétation traditionnelle, que la représentation iconique se fonde sur la ressemblance réelle entre la forme de ce qui est représenté et celle de ce qu'elle représente ou pense représenter. [...]. La représentation d'un objet imaginaire (un dieu par exemple) ressemble à l'image du dieu telle que s'en fait celui qui y croit, une image du dieu, et auxquelles cette dernière ressemble.³⁵

Bien avant la lettre Caravage, en traduisant les scènes religieuses dans un langage vernaculaire, répondait à la demande de l'imagerie populaire.

Cette puissance iconique, immédiatement repérable dans ses œuvres, par les stigmates qui marquent des visages de saints, d'apôtres, de la vierge, ou de ceux qui sont censés être du côté du mal, comme Madeleine, dont il accroît l'infamie, en prenant pour modèle une authentique prostituée, ou de toutes personnes qui appartiennent à la couche de la société misérable.

À cet art de la mise en scène, il ajoute un savoir-faire d'éclairagiste, il règle avec minutie les ombres et la lumière du spectacle, et choisit une sobriété des fonds, dans l'esprit minimaliste de nos modernes.

Novateur, son art outrepassait les concepts profane et laïc. *Ce plus*, qui transcendait, si l'on se réfère à Adorno³⁶, proche d'une beauté de la nature, *et qui tient au fait* que cette nature, *semble dire plus que ce qu'elle n'est*, ce dépassement, a eu pour nominations depuis le XVII^e siècle Modernité, Avant-garde. À partir de la moitié du XVIII^e siècle, les libertés avec la tradition, et les tentatives d'accroissement du sensible dans la perception des œuvres, se pratiquant de plus en plus fréquemment, les deux termes de Moderne et avant-garde, étaient souvent des qualifications esthétiques, dont la critique avait pris coutume d'user au XX^e siècle à propos des objets d'art.

Caravage a dérangé, en sachant régler à leur bonne valeur, les différents registres de l'apparence de l'image. Il maniait l'art de la scénographie, tel que le pratiquent nos cinéastes. Il avait une intuition du juste équilibre émotionnel, dans le jeu de tensions entre ombre et lumière, une rareté dans le casting des personnages, qui offrait les vibrations nécessaires à l'animation de la pureté spirituelle du spectacle.

Caravage a marqué son siècle en divisant, choquant et séduisant les esprits, il pratiquait son art en accord avec son mode de vie.

³⁵ - GELL Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, p. 32.

³⁶ Cf. infra p. 18.

La mort de la vierge, qui lui a été commandée en 1601, est illustrative de sa méthode. Elle est destinée à servir une chapelle de l'église *Santa Maria Della Scala in Trastevere* de Rome. Elle a été réalisée entre 1605 et 1606, quatre ans avant sa mort. Elle a été livrée et exposée peu de temps. Objet de scandale pour non-conformité avec les principes de moralité, elle a été refusée a posteriori, et remplacée par une autre toile de contemporain le peintre Carlo Saraceni.



Michelangelo Merisi dit le Caravage
La mort de la vierge, 1605-1606,
Musée du Louvre, Inv. 54



Carlo Saraceni, ,
La mort de la Vierge 1606
Église *Santa Maria Della Scala in*
in Stratevere, Rome.

Cette œuvre du Caravage est symbolique des ruptures avec le traitement de scènes religieuses. L'artiste est en fin de carrière, dans ce tableau il semble que les options qu'il a prises ne sont plus des formes de rébellion, mais bien une pratique qu'il affirme. Notamment la disparation des anges, dont Stoïchita évoque la présence chez Caravage, lorsque celui-ci consent à se plier à l'exercice, il décide de l'apparence. Au sujet du *Martyre de Saint Mathieu*, (1599-1600), l'historien de l'art note :

Le contrat signé par le Caravage avec les héritiers de Mathieu Cointrel, possédant cette célèbre chapelle, parle d'un tableau qui aurait dû représenter Mathieu à qui l'ange est en train de dicter

l'Évangile. C'est justement ce que Caravage, qui commençait à être connu pour son caractère rebelle, ne fait pas.³⁷

La mort de la vierge, cumule un ensemble d'insoumissions aux normes, le choix du dais rouge, l'éclairage des acteurs de la scène, la représentation de la vierge allongée et sans mandorle, le chœur d'hommes du peuple porteurs de lourds vêtements bibliques.

Il semblerait que le reproche majeur concerne le fait d'avoir représenté la vierge allongée, le ventre gonflé, et d'avoir pris pour modèle une courtisane connue Lena, qui était déjà présente dans d'autres tableaux.

Si l'on poursuit avec le *Saint Mathieu*, Stoïchita, écrit :

L'attitude du Caravage, tient, plus que du dédain, d'une volonté de remettre en question la problématique de la représentation du sacré. En bref, sa peinture transcrit, transmue et transforme la transcendance en immanence.³⁸

Caravage recrutait ses modèles dans le cercle des personnages qui peuplaient sa vie dissolue. Les élus, posaient tout autant dans des scènes de vie profane ou religieuse, parfois indifféremment à plusieurs reprises. Stoïchita écrit :

On pourrait sans doute se demander si cette absence de préjugés du Caravage, qui n'hésitait pas à employer les mêmes modèles pour des compositions si différentes de par leur esprit, est porteuse d'un sens caché et de quelque intention blasphématoire, ou bien si la peinture du Caravage n'est pas, dans un plus haut sens, une peinture où les distinctions traditionnelles entre sacré et profane deviennent inopérantes.³⁹

Caravage n'a cessé de s'immiscer dans les commandements de l'art qu'il estimait loin d'une réalité porteuse d'authenticité. En simplifiant, et surtout en allégeant l'espace des figures qui brouillait les messages, il a ouvert la réflexion sur un art reflet des questions essentielles sur la vie et la mort.

La substitution de l'ombre à la place des nuages, donne aux personnages la profondeur du sujet. Sa technique autour d'une lumière mesurée, en contraste avec l'ombre, commence à illustrer ce qui a été nommé le luminisme.

³⁷ In *Les Figures de la transgression*, p. 91.

³⁸ Ibid., p. 91.

³⁹ Ibid., p. 95-96.

Le luminisme qu'il a initié, s'est imposé, par la suite, non seulement en Italie, avec Giorgione, mais aussi en France, où l'idéal de beauté codifié, était la pratique.

La révolution "luministe, aidée par certains aspects du "maniérisme" septentrional, qui trouble le XVIIe siècle, et agite tous les arts, est issue de quelques toiles du Caravage.

Le Caravage a particulièrement marqué Quentin de La Tour, identifié par les éclairages marqués en contrastes, , ainsi que les fonds dépouillés des tableaux.

Le Caravage s'est vécu très tôt comme un artiste aussi libre dans une autonomie artistique, que dans la vie.

Tout comme il fréquentait les bas-fonds, ses œuvres flirtaient parfois, aux yeux de ses contemporains, avec les frontières de la vulgarité issue de ses rencontres, sa création redonnait sa place à la vie. Des madones sans identité, aux beautés épurées, les prostituées qu'il côtoyait, accédaient à la reconnaissance, en posant pour Dieu. Une pratique provocatrice, osée et risquée à laquelle il n'a pas renoncé. Il redonnait à ces visages anonymes une personnalité, une dignité. Les Demoiselles d'Avignon de Pablo Picasso, avant l'heure.

Le contexte historique, politique, idéologique, et religieux qui accompagne l'art du siècle dernier, est dans sa première moitié dans des états de convulsions politiques critiques, alternant chaos, et soubresauts de courtes durées, enfantant des conflits ethniques, raciaux, territoriaux, générant des mouvements migratoires de peuple incrédules de leur sort. 51 foyers de violences civiles et politiques persistent toujours, dont certains sont ouverts depuis 1946. À ce jour nous avons validé une perte de 250 millions d'individus. Cet état permanent d'agressivité, nous a rendu insensibles au sujet, les individus perméables aux humeurs, contiennent en eux et en filigrane de ce poids, plus ou moins supportable.

L'art exégèse d'une certaine contemporanéité, absorbe de fait la réalité tacitement voilée. Les artistes se transforment en agitateurs de consciences, et vont s'ingénier à opposer à la société et aux politiques, d'autres armes que celles produites par les industries.

En gestation au XIX^e siècle, c'est dès le début du XX^e siècle, que l'art via ses médiateurs, explose. Il y a accélération de son rythme, urgence à se signifier, s'identifier, se succéder, se resourcer dans les origines de sa crise, à se multiplier, à se croiser, se mélanger, se fondre, ne plus se réduire qu'à lui-même, c'est-à-dire de la fusion de l'idée de l'art dans celle de son créateur l'homme, un homme dont la pensée s'exprime par le corps, et qui va se servir de celui-ci comme l'instrument de son expression artistique. Un Homme, qui ne dissocie plus esprit et corps, acculé, au bord d'un précipice, pétri de sa contemporanéité. Un homme qui n'est plus dans une relation à pour dire, mais qui modifie son comportement pour dire l'art par son corps. Un homme qui est dans une *artitude* face à l'objet de l'art, qui a la conviction que la meilleure compréhension du propos de l'œuvre ne souffre d'aucun autre support que celui de la physicalité de son corps. L'artiste, va se livrer en objet de l'art, il se sacrifie à l'excès, sur l'autel de l'adoration, il a assimilé les principes duchampien - la pelle à neige, le porte-bouteilles, l'urinoir -, donnant la mesure des nouvelles idoles, il va désormais porter son corps dans la corbeille aux offrandes.

Michel Foucault, dresse dans son ouvrage *Les mots et les choses*, une archéologie de cet homme en sursis, en fin du paragraphe sur « *Le cogito et l'impensé* », p. 329, il écrit sur ce qu'il nomme « la finitude » :

« On comprend dans ces conditions que la pensée classique et toutes celles qui l'ont précédée aient pu parler de l'esprit et du corps, de l'être humain, de sa place si limitée dans l'univers, de

toutes les bornes qui mesurent sa connaissance ou sa liberté, mais qu'aucune d'entre elles, jamais, n'ait connu l'homme tel qu'il est donné au savoir moderne. L'« humanisme » de la Renaissance, le « rationalisme » des classiques ont bien pu donner une place privilégiée aux humains dans l'ordre du monde, ils n'ont pu penser l'homme. »

La radicalité que libère l'artiste, dans la relation à l'art semble s'exprimer dans cette urgence de non-finitude. Les investigations sur la période du siècle dernier, sur le rapport de l'humain au couple art et radicalité, rapportent de façon récurrente une attitude artistique aux limites existentielles contestables, portées par des hommes et des femmes, en solo, duo, ou collectivement.

L'art se positionne en marge d'une société dans laquelle il ne se reconnaît plus. L'art tient discours public, politique, métaphysique. Il tend à la transgression des ordres moraux, religieux et, politique. L'art manque de la disponibilité à sa propre écoute qui l'empêche d'opérer un discernement dans la gamme des actions artistiques, il est pressé à l'excès, au point de se muer en une idéologie totalitaire. Une radicalité qui se radicalise, qui dans certain extrême créera de l'art boomerang. Une action artistique à visée publique, dont le scénario sans programmation de fin, laisse à la libre imagination du spectateur, la tâche d'y pallier. - De la pratique offensive de l'art, à la victimisation organisée et entendue par et entre protagonistes.

L'observation des points de cristallisation des postures artistiques, sont dans leur monstration chronologique, diverses, au regard de l'objet artistique. L'invention de la photographie, l'évolution des technologies, de l'image associée au son, des moyens de reproduction, ont favorisé l'émergence de présentations innovantes des formes d'art : Happenings, performances, art corporel, art sociologique, RAP, ...

Toutes se signalent par moments, excessivement violentes, et affichent clairement un art doublé de communication politique. Un art urbain, qui ne se cache plus, qui se joue en place publique.

L'art se doit de communiquer dans un langage proche, accessible visible, caricatural, excessif, dans un espace de plus en plus près du spectateur.

À côté d'un art pictural qui s'essouffle, les artistes du XX^e siècle se donnent à l'art, dans l'expression - corps et âme. Ils s'offrent en objet de l'art. Le corps, comme ultime support de l'art, s'agite, se met en scène, réinterprète les drames qu'il emprunte à l'actualité du moment, dans lesquels il peut se faire bruyant, outrancier ou se taire, le silence est à considérer une autre

forme de violence. D'autres pratiques concernent l'exposition du vide, d'œuvres éphémères, appelées à s'auto-détruire.

Quelle que soit l'option de la forme de l'art, la manifestation nécessite pour certains artistes outre un partenariat, l'adhésion du public, et parfois, l'assistance technique d'une panoplie d'accessoires hétéroclites : des armes véritables, le pistolet, des lames de rasoir, des roses épineuses, du sang, et ou du Ketchup, ...

La poursuite de l'étude sur la radicalité en relation à l'art envisage de penser la réflexion dans une transversalité des objets de l'art, plutôt que de livrer un catalogue chronologique des œuvres majeures du siècle dernier. La sélection sera donc arbitraire.

Le projet se voulait dans une radicalité éduquée, civile, apaisée, celles d'œuvres classiques, bien assimilées, face au principe de réalité, une certaine violence quotidienne, j'ai radicalement, malgré moi, décidé de réorienter la discussion, vers des œuvres dont je réprovoque la forme, et pour certaines l'esprit.

L'idée que le fait de la radicalité soit avant tout une chose pensée par l'homme, le travail prendra appui sur la forme de l'art qui utilise le corps de l'artiste dans sa physicité comme matière plastique, et s'attardera sur les diverses formes d'exploitation de celui-ci. Il s'agira de décliner à partir de l'homme-artiste quelques thèmes génériques dont il use à dessein pour provoquer la réaction.

L'observation tentera de capter les enjeux de la création. Elle essaiera de mesurer deux types de contre-réaction, celle d'un public interactif, ainsi que celle sur les attendus du geste artistique. Les écrits d'artistes, les critiques, et les articles, lorsqu'ils seront disponibles favoriseront la lisibilité de l'acte artistique.

Le Corps, le sang, les outils et ustensiles, le public, et autres... formes, seront abordés.

ULTIME SUPPORT DE L'ART, UN CORPS LABORATOIRE

La représentation du corps n'est pas une exclusive du XX^e siècle, mais ce qui l'est, c'est l'acharnement des artistes à martyriser leur propre corps, à l'offrir en objet corvéable à un public assoiffé de sensations fortes. Ce spectacle de l'art dramatisé est une des particularités de la pratique performative, très active au milieu du XX^e siècle.

De la beauté exacerbée d'un discobole, en équilibre instable⁴⁰, à l'avilissement de l'homme, la sacralisation du corps est maintenue, cependant les effets de catharsis espérés ont perdu de leur crédibilité.

Certaines pratiques performatives qui utilisent le corps jouxtent les limites du tangible, confrontent le spectateur à l'insoutenable. L'un et l'autre jaugent dans le regard de l'autre, les frontières de la résistance à l'endurance.

LE CORPS, COMME VÉRITÉ DE L'ÊTRE,

Le paradoxe de l'art en état de radicalité extrême, se constitue en cette différence, au XX^e siècle. Le corps de l'âge classique, est bien mort, entraînant dans sa chute l'extinction des idéologies qui le prônait. Le phénomène de l'art, n'appartient plus à l'image matérielle et inerte, mais à l'image physique du corps, devenue matérielle et vivante. Le corps-objet, se manifeste en état de souffrance, il est rendu, si l'on accepte le néologisme, dans la contraction des mots douleur et souffrance, de « *doulofrance* ».

C'est le corps, ce corps-objet de l'art vivant, mais bâillonné, dans un état extrême de résistance, en douleur, qui se donne à voir dans l'altérité d'un autrui, celui du corps en sacrifice, mais aussi de l'autre, récepteur. L'artiste se joue dans une vérité de son être, en attente de connexion avec l'autre, les autres.

Tous les deux, acteurs et spectateurs entrent en relation par la médiation émotionnelle, émanent du corps-objet, reçue-perçue par l'observateur.

⁴⁰ ⁴⁰ Hirmer Verlag, Minich, n° 253, p. 328, *L'Art Grec* par Roland Martin, *Discobole de Miron*, copie en marbre du bronze original, vers 450 av. J.-C. Haut. 1,55 m. Musée national de Rome 126371.

C'est dans ce point de réalisation de la relation d'échange inter-individuelle que se situerait la vérité de l'être selon Emmanuel Levinas⁴¹. Il nomme ce lieu *courbure de l'espace intersubjectif*.

La vérité de l'être n'est pas l'image de l'être, l'idée de sa nature, mais l'être situé dans un champ subjectif qui déforme la vision, mais permet précisément ainsi à l'extériorité de se dire, toute entière commandement et autorité : toute entière supériorité. Cette courbure de l'espace intersubjectif infléchit la distance en élévation, ne fausse pas l'être, mais rend seulement possible sa vérité.⁴²

L'artiste fondu dans l'identification à l'objet-corps s'expose dans une vérité de son être, que délivre son corps-objet, interférant le champ subjectif qui en déforme la vision.

Dans les cas d'œuvres corporelles, le support tient du corps, et le discours celui du champ subjectif maîtrisé, en appui de(s) posture(s) du corps sacrifié.

Ce corps occupe un espace qui n'est pas celui commun d'une paroi, mais le même que l'ensemble des autres objets extérieurs à lui. Cependant la force de son existence tient à sa résistance à toute variation perspective. Merleau Ponty écrit :

Ce qui l'empêche (le corps) d'être jamais un objet, d'être jamais "complètement constitué", c'est qu'il est ce par quoi il y a des objets. Il n'est ni tangible ni visible dans la mesure où il est ce qui voit et ce qui touche. Le corps n'est donc pas l'un quelconque des objets extérieurs, qui offrirait seulement cette particularité d'être toujours là. S'il est permanent, c'est une permanence absolue qui sert de fond à la permanence relative des objets à éclipse, des véritables objets. La présence et l'absence des objets extérieurs ne sont que des variations à l'intérieur d'un champ de présence primordial, d'un domaine perceptif sur lesquels mon corps a puissance. Non seulement la permanence de mon corps n'est pas un cas particulier de la permanence dans le monde des objets extérieurs, mais encore la seconde ne se comprend que par la première ; non seulement la perspective de mon corps n'est pas un cas particulier de celle des objets, mais encore la présentation perspectivée des objets ne se comprend que par la résistance de mon corps à toute variation perspective. S'il faut que les objets ne me montrent jamais qu'une, l de leurs faces, c'est parce que je suis moi-même en un certain lieu d'où je les vois et que je ne peux voir. Si néanmoins je crois à leurs côtés cachés comme aussi à un monde qui les embrasse tous et qui coexiste avec

⁴¹Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, 1961.

⁴² Ibid. p. 323.

eux, c'est en tant que mon corps, toujours présent pour moi, et pourtant engagé au milieu d'eux par tant de rapports objectifs, les maintient en coexistence avec lui et fait battre en tous la pulsation de sa durée⁴³

L'objet-corps, qu'installe le performeur demeurera parmi les objets avant tout un corps, même dans son apparence de corps-objet. Dans la performance l'artiste, tel le marionnettiste a la main sur les ficelles qu'il actionne, sur ce corps dernier pantin de l'acte artistique.

LE CORPS UNE PHILOSOPHIE SINGULIÈRE - LES ARTISTES ET DES CORPS :

Les artistes qui ont travaillé sur une représentation de leurs corps appartiennent à une catégorie sociale aisée, ils ont suivi une formation universitaire ou artistique. Ce sont donc des personnes agissantes, que l'on peut considérer comme instruit des conséquences potentielles de leur actes. Le contexte politique, moral, social ne leur est pas dissimulé. Par ailleurs, artistes et éponges de la société, ils sont en pleines possessions intellectuelles pour identifier l'endroit de la rupture qui marque leur désaccord avec leur environnement.

Mus par leurs convictions, ils se constituent légitimes dans la responsabilité des actes artistiques qu'ils choisissent de prendre, ils s'y adonnent dans un engagement civil de citoyenneté. L'usage du corps comme vecteur revendicatif doit s'entendre comme une justification de bonne foi sur leurs seuls arguments affichés.

Parmi les artistes, que nous avons sélectionné, le marquage singulier, idéologique et politique, semble « *prendre corps* » au sein du foyer familial, il est fortement empreint du- *FEU MATÉRIEL/SPIRITUEL* - que Gina Pane englobe dans ses trois vocables, elle écrit :

Civilisation qui nous prive du FEU MATÉRIEL/SPIRITUEL, qui diagnostique : la maladie mentale lorsqu'il s'agit de mélancolie, qui brise le foyer, le couple, en lui ôtant la solidarité, le sentiment, détournant, manipulant sa libido en valeur marchande, métamorphosant son érotisme en pornographie, récupérant LE LANGAGE DU CORPS (celui qui dévoile la fonction véritable du "corps" dénonçant le "corps" : NOSTALGIQUE/MANIÉRISTE/RÉACTIONNAIRE) pour transformer la menace qu'il contient en un jeu divertissant, ostentatoire, pervers, lubrique, donnant l'illusion à l'individu de le libérer alors qu'en réalité la Société l'aliène, transformant sa psychomotricité en

⁴³Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 121-122.

en une puissance de rendement ; “corps cybernétique/corps compétitif. L’un découlant des sociétés industrielles, l’autre des SOCIÉTÉS SPORTIVES, officines du muscle, du mécanique, de l’aliénation et de l’oppressif⁴⁴.

Pour Marina Abramović⁴⁵, le projet artistique se forme dans la transmission des émotions liées à la peur, au danger, l’éducation - spirituelle, morale et religieuse - au sein du foyer familial. Elle raconte dans les premières lignes de ses mémoires avoir enregistré le sentiment de peur alors qu’elle n’avait que quatre ans.

[...] j’ai vu une chose très étrange – une ligne droite en travers de la route. J’étais si curieuse que je m’en suis approchée ; je voulais simplement la toucher. Mais ma grand-mère a hurlé, de toutes ses forces. J’en garde un souvenir très vif. C’était un énorme serpent.

C’est le premier moment de ma vie où j’ai vraiment eu peur – sans avoir la moindre idée de ce que je devais craindre. En fait, c’était la voix de ma grand-mère qui m’avait effrayée. [...].

La peur vous vient de vos parents et d’autres membres de votre entourage. Ce sont eux qui la construisent en vous. On est tellement innocent au début ; on ne sait pas.⁴⁶

Le questionnement métaphysique que nous proposerons de ces artistes de la violence extrêmes, est tel que les a théorisés, Gina Pane, le reflet de cette société qui ne se reconnaît plus dans le modèle d’un *modus vivendi* consensuel, mais plus profondément dans celui révolté, en lutte contre les enseignements de leur éducation sociale.

Marina Abramović va s’attacher à pousser les limites de ses peurs en se mettant en danger, transcendant ses limites jusqu’à atteindre les frontières du supportable chez l’autre, voire les corrompre, et à faire interagir le public spectateur dans son jeu.

Michel Journiac, par commodité, en raison de son homosexualité, après avoir été séminariste et porté les symboles religieux, s’est insurgé contre le pouvoir du mythe religieux, et installé dans la critique christique, en menant des actions artistiques contre les rituels, et s’efforçant de déconstruire le discours opaque sur l’homme et son essence.

⁴⁴Gina PANE, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *Textes réunis*, 2003, p. 14.

⁴⁵Marina ABRAMOVIĆ, *Traverser les Murs, Mémoires*, anglais (É. U), trad. Odile Demange, éd. Fayard, Lonrai, 2017.

⁴⁶ *Ibid.* p. 9

Artiste de même génération, VALIE EXPORT, scolarisée dans une institution religieuse, a mené des actions artistiques dénonçant l'éducation traditionnelle corsetée d'une morale religieuse, utilisant les limites du corps féminin.

Gina Pane.⁴⁷, après des études d'art à Turin, passe de la peinture qu'elle qualifie de « dortoir », au corps comme « inscription critique ».

Ma sortie du dortoir peinture par la mise en sujet de la chair a instauré un double mouvement de l'échange : dialectique critique, transformant la SURDITÉ de la matière en TRANSPARENCE DE SENS.

Par ce renversement décisif : déplacement et transformation des investissements PICTURAUX – comme s'il n'y avait pas eu d'origine – n'accédant à la dimension de l'origine qu'à travers le Corps ; verticalité biologique dans l'extension énergétique de lumière, j'ai créé un processus opérationnel dans l'intelligibilité de la CHAIR traversée par la BLESSURE illuminée – vérité du dedans et du dehors – (vitrail d'une cathédrale) donnant lieu à une sémiotique sans modèle qui génère à partir d'elle-même sa propre textualité, travaillant les éléments eux-mêmes du Discours Critique.

Gina Pane, artiste et théoricienne de l'art de la performance, a enseigné de 1975 à 1990 à l'école des Beaux-Arts du Mans, et créé un atelier de la performance au centre Pompidou.

Son art est un art réfléchi, pensé, discipliné, qu'elle apprivoise dans des exercices de recherche sur le comportement de l'artiste en situation d'agent social. Elle teste sur son corps qu'elle utilise comme espace expérimentation, les topos des interdits moraux, politiques religieux, puis consigne les observations dans la forme scientifique de laboratoire,

La perception distanciée du comportement de ces artistes à l'art se joue dans l'ambiguïté que crée la réception de l'objet. C'est à cet endroit que le phénomène de la radicalité constitue son hiatus. L'objet de l'art s'instaure en toute autonomie, (cf. ci-dessus, *Essence de l'œuvre, 1, b) du point de vue du sujet*).

La radicalité est une radicalité subjective, imposée, au sujet récepteur, dans un débordement de réflexions des actions, les conditions contiennent l'intention de déstabilisation, avec pour finalité d'impliquer le spectateur dans le processus de questionnement.

⁴⁷Gina PANE, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Textes réunis, 2003, édit. Beaux-arts de Paris, col. Écrits d'artistes, chap. *Le corps et son inscription critique*, Extrait publié dans : *Artitudes* (Saint-Jeannet, n° 3, décembre 1971, janvier 1972, p. 9.

Les acteurs de l'art corporel, comme les a nommés la critique, ne cherchent pas le consensus dans l'action artistique, ils tentent une confrontation entre les altérités, de l'artiste, et du spectateur receveur.

La violence de l'image qui s'offre, outrepassé les conventions d'une réception d'un commun acceptable. L'objectif de l'acte artistique est d'atteindre la superficialité réceptive de l'autre dans sa couche la plus basse.

Les artistes qui usent de leurs corps pour communiquer artistiquement sont dans une provocation de l'intimité de l'autre. Émetteur et récepteur entrent dans une communion émotionnelle des corps et des esprits. Une transcendance sacrificielle qui pointe l'être de l'autre, dans un concentré de fantasmes, d'interdits et d'idéologies, un mélange profane, impropre, entre sacré et sociétal, et qui induit par réaction le développement d'une gamme de sensations évoluant du dégoût à la violence.

Les artistes, ci-dessus sont européens ; ils ont, dans le cadre de leur pratique, eu l'occasion, d'une proximité avec les milieux de l'actionnisme viennois

LES RESSORTS DU SENSIBLES,

Un art de l'intériorité de l'être, extériorisée, exportée, magnétique, qui désoriente.

L'attraction de la performance radicale est proportionnelle à la puissance de l'agressivité portée à l'intégrité physique des acteurs. La crise artistique des années 1950-1970, a atteint son paroxysme lorsque de façon récurrente les expressions de l'art se sont spécialisées dans la création d'un art du non-être objectivé, par la pratique autodestructive du soi. Faire de sa néantisation une communication a-personnelle de son être.

Le meurtre auto-perpétré renvoie la culpabilité sur l'autre. Le témoin passif assiste à la scène de crime dans le sentiment trouble d'une responsabilité engagée dans l'acte criminel. Les artistes de l'extrême, offrent dans la forme d'une perversion du don du soi, le sacrifice de leur corps, dans une volonté de provocation, de culpabilisation de l'autre, le public spectateur. Ils se mettent dans les conditions de dénuement mystique en jouant de façon excessive et caricaturale, les scènes ou les attitudes comportementales d'une urbanité du quotidien qu'il abhorrent. Le projet artistique est articulé autour de la dénonciation politique, il est construit dans l'excès d'une caricature de la chose dénoncée, la violence intentionnelle qui y est contenue

est alors intellectuellement réfléchi, et la portée de l'impact réceptif est à la mesure de la valeur morale, éducative religieuse..., remise en question. L'artiste est disposé à engager son être comme un acte de foi pour justifier d'une vérité singulière, qu'il voudrait universelle. L'abnégation du soi, comme authenticité de la raison.

Dans les cas extrêmes de certains actes artistiques, l'objectif à atteindre, est d'instaurer le « *punctum* », tel que le décrit Barthes :

« [...], c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer, [...], un mot pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ⁴⁸; ».

Un *punctum* qui meurtrit et poigne.

La cause du litige que l'artiste met en scène par la médiation de son corps, n'atteint pas toujours l'effet cathartique que l'on pourrait attendre. Certaines performances qui se montrent dans le spectacle de scarifications, d'agressions sanglantes, de recouvrement d'excréments, de régressions dégradantes, déshumanisantes, peuvent engendrer chez le spectateur des contre-réactions et libérer dans des actes d'autodéfense, ou de préservation d'intégrité, une violence latente, de même intensité que celle que l'artiste a pu générer. L'effet rationnel de distanciation et de réflexion prétendument attendu côté spectateur, se mue en une désorientation émotionnelle, et une intersubjectivité instinctive.

L'EFFET BOOMERANG

Dans le processus développé par ces radicalités de l'extrême : transgression et subversion du tabou, du secret, du non-dit, agression contre soi, régression physique, la réaction du public est assujettie au choix des moyens et accessoires employés comme assistance technique par les performers. Si les objets sont laissés providentiellement à disposition du public, sans consigne particulière, il est arrivé que le spectateur participe à la performance, incité par le décorum, et sa sensibilité à l'objet de l'art. La part d'improvisation laissée au public, répond à deux objectifs : la volonté d'introduire de l'aléatoire dans le déroulement de la tragédie, comme un dépôt entre les mains d'un autre, une remise à la providence, mais aussi la volonté de créer une contre-réaction chez l'observateur, qui se retrouverait en situation de co-performer..

⁴⁸ Roland BARTHES, *La chambre Claire, Notes sur la photographie*, p. 48.

Lorsque la fin de la partie est dévolue au public, ce dernier interagit dans un acte d'auto-défense, retournant la violence contre son émetteur- agresseur, créateur. Le public, spectateur désespéré, est loin de la dénonciation politique, il retourne à l'envoyeur la violence qu'il refuse. Dans ce jeu, d'aller -retour des engagements successifs, l'artiste attend la sanction justifiée, qui parachèverait, le processus de sa néantisation imaginé par le projet artistique. Il acte sa mort en directe, qu'il a télécommandée, qui sera exécutée par l'autre, le spectateur obligé, devenu coupable responsable.

Adorno dit sur la culpabilité ;

L'idiosyncrasie accrue du sens esthétique se rapproche asymptotiquement de l'intolérance socialement motivée envers l'art. Idéologie et vérité de l'art ne sont pas rigoureusement séparables. L'art ne possède pas l'une sans l'autre et cette réciprocité conduit elle-même aussi bien à un abus idéologique qu'elle encourage à une exécution sommaire dans le style table rase. Il n'y a qu'un pas de l'utopie de l'être identique à soi des œuvres d'art à la puanteur des roses divines que l'art – comme les femmes de la tirade de Schiller – répandraient ici-bas. Plus la société se transforme sans vergogne en cette totalité dans laquelle, comme pour tout, elle assigne sa place même à l'art, et plus l'art se polarise complètement en idéologie et en protestation. Cette polarisation ne se fait guère à son avantage. La protestation absolue le limite et affecte sa propre raison d'être, l'idéologie se réduit à une copie pitoyable et autoritaire de la réalité.⁴⁹

⁴⁹ *Théorie Esthétique*, chap. *Société*, fragment sur *Culpabilité*, p. 323.

TRAVESTISSEMENTS IDÉOLOGIQUES

L'art comme prétexte autorise-il toutes les libertés ? Les discussions sur le sujet demeurent d'une grande acuité. L'art de la seconde moitié du XX^e siècle, notamment l'art de la performance s'est attaché à prendre le contrepied des superstitions et idéologies d'une morale qui avait atteint ses limites, il a donné toute la dimension de sa noirceur dans une démesure excessive des formes de radicalités.

Au-delà d'une volonté d'attirer l'attention des agents sociaux, en pointant dans les défaillances sociétales de la collectivité les choses qui n'allaient plus de soi dans le bon sens commun, les artistes se sont répandus dans des chemins de traverses loin des attentes d'une société, elle aussi en souffrance et en mal de renouveau.

Le paradoxe, tient au fait que, les artistes, également citoyens, en prise avec cette société, ont réagi artistiquement dans une individualité et une singularité qui, ne concernait, dans la dénonciation, que les seuls faits d'une révolte individuelle contre leur milieu environnemental.

Les meurtrissures de la décade précédente, celle des années 1940, n'étant pas pansées, les populations fragilisées, en attente de réconfort, sans doute lassées des atrocités, tuées, dont on usait de métonymie pour en parler, n'étaient pas en état intellectuel de sublimer les horreurs qu'elles voulaient enfouir dans les tréfonds des consciences.

Loin de combler les espérances de renouveau l'art comme divertissement, et catharsis, dans la forme de la performance, forme que Laurence Bertrand-Dorléac a qualifié d'*ordre sauvage*, s'est ingénié à entretenir les plaies ouvertes. Les manifestations artistiques des expressions dites de l'art corporel, l'art sociologique, ou le Body Art, ont reproduit dans le cadre intime de la personne-artiste des actes discursifs et dispensateurs de violences sur le corps, propres à réactiver et maintenir vivace, voire dépasser de façons outrancières les actes de barbarie massifs et de destructions des peuples qui venaient de se tenir. La vision en face à face, art et spectateur-citoyen, d'une simulation de crime sur une personne artiste-citoyen, loin d'exorciser les horreurs, ne faisaient qu'entériner l'inéluctabilité de l'Histoire.

Adorno, témoin de ces moments de l'humanité écrit avec propos :

Dans la culture ressuscitée après la catastrophe, l'art prend un aspect idéologique par sa simple existence, avant tout contenu anecdotique ou philosophique. Sa disproportion par rapport à l'horreur passée et menaçante le condamne au cynisme ; même lorsqu'il fait face à l'horreur, il en détourne l'attention. Son objectivation implique la froideur vis-à-vis de la réalité. Cela le

dégrade en complice de la barbarie dans laquelle il tombe tout autant lorsqu'il renonce à l'objectivation et joue le jeu directement, même si c'est par un engagement polémique.⁵⁰

L'acte artistique ne se concevait que dans la polémique, l'artiste trublion se moquait des conventions et états d'âmes de son public. Niant les temps, il s'institue seul maître des options formelles de son expression. La finalité de son œuvre est de brusquer, de provoquer la réflexion en créant l'évènement. Sa sensibilité émotionnelle a été fragilisée dans les mêmes conditions que ses congénères. Il puise dans ses rancœurs et rébellions les objets des revendications qui formeront l'organisation d'une action artistique.

Les artistes de la performance pratiquent un art autocentré, sur leur douleur, celle qu'il leur a été infligé par leur proches, leur environnement, et qu'ils extériorisent dans un exorcisme dans lequel ils tiennent à la fois les rôles de gourous et de patient. Pour que le projet artistique fonctionne et soit reconnu comme tel, l'artiste intègre dans le débat revendicatif du projet la part marketing de la communication indispensable à la publicité de l'évènement en associant parfois le public, donnant à la révolte individuelle, une prétention universelle.

Le projet tient rarement avis d'un hypothétique échec, les thèmes sociétaux poussés à l'extrême dans leur paroxysme touchent par leur proximité, leur intimité. Les sujets concernent la morale, la religion, les tabous toutes sortes d'interdits, dont les premiers sens, souvent perdus, sont liés à la protection d'une espèce. Ils sont encore perpétués dans les superstitions et croyances, et ont été intégrés dans le courant de nos vies via des archaïsmes auxquels nul ne songe plus mais que nous reproduisons mécaniquement dans la routine d'habitudes, qui obèrent tacitement les libertés de l'Être.

Même si, en cas d'insuccès observé par la critique, la violence dans l'exécution des actions artistiques n'a pas satisfait à l'effet recherché, elle conserve toutefois, une valeur positive, celle de sa publicité, portée par le vacarme qu'elle a occasionnée dans la sphère médiatique. L'art conserve sa véracité dès lors qu'il a suscité le débat, le public semble aimer le bruit. Sans doute en souffrance pour d'autres motifs, il trouve peut-être là une modeste compensation, prenant plaisir à jouer les arbitres, dans un divertissement, distraction de l'attention, qui prend ici nouvelle valeur de spectacle.

L'autre aspect de ces formes de radicalités artistiques concerne la perversité des résultats.

⁵⁰Ibid. fragment *De la réception de l'art d'avant-garde*, p. 323-324.

Paul Ardenne parle d'un *Art contextuel*⁵¹. Les artistes de l'*ordre sauvage*, sont dans la contextualité de leurs actions, ils en peaufinent l'*Esthétique de la Limite dépassée* dans l'*Extrême*.⁵² La violence qu'ils s'infligent, physique et spirituelle s'inscrit dans une série d'actes de barbarie, qui deviendraient insupportables, si au préalable ils ne s'étaient pas astreints à une discipline d'apprentissage de la domestication des sensations émotionnelles.

Michel Journiac qui prélève son sang, le transforme en boudin, puis l'offre en partage à la communion, Gina Pane qui incise sa peau avec une lame de rasoir, Marina Abramović entaille son ventre d'une étoile à cinq branches, pendant que son compagnon Ulay se cout la bouche.

Supporter physiquement et consciemment la tranche contondante des outils qui incisent le derme et s'enfoncent, maîtriser le tracé de l'outil sur la peau, retirer la lame, voir dans la continuité de la lame ôtée l'apparition d'un écoulement de liquide rouge, le sang, réaliser qu'il s'agit de celui de son propre corps, de sa *chair*, ressentir le feu d'une brûlure, l'associer à la douleur, entrer en abnégation du moi, sublimer l'ensemble, s'extirper dans un autre soi de ce corps qui n'appartient plus au soi, mais à l'autre, impose sans doute, un dédoublement de l'Être dans un rapport dominé et dominant, sans préjugement de prévalence.

Ces artistes de l'extrême, compositeurs, auteurs, réalisateurs, acteurs, hommes ou femmes orchestre, suscitent toutefois, eu égard à la complexité de la mise en œuvre de l'objet de l'art, la reconnaissance pour la maîtrise, l'éthique, l'esthétique, la netteté avec laquelle ils exécutent leur prestation, même lorsqu'il existe une réserve de fond sur le choix des propositions.

L'art que pratiquent ces artistes, dépassant la simple réception iconique, l'affichage intrinsèque d'images, soulève des interrogations métaphysiques, de résistance du corps à l'agression, de capacités mentales à maîtriser la douleur physique.

Retourner la violence contre soi et accepter l'idée que des mains étrangères puissent aggraver la situation de crime sur la personne, dans une impunité tacite, autorisée par le scénario, sans réagir, interpelle sur la finalité de l'œuvre.

⁵¹Paul ARDENNE, *Un art contextuel, création artistique : en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*

⁵²Paul ARDENNE, *Extrême esthétique de la limite Dépassée*, 2006,

La remise de son corps entre des mains providentielles, appartient-elle encore au projet artistique ? Ce serait la dernière forme crédible d'acte revendicatif d'artistes dénonçant une société qui divise et qui ne permet pas à tous dans une même égalité, d'accéder à la vérité. Michel Journiac s'exprimant sur *L'objet du corps et le corps objet*, dit :

La critique de ces rituels réifiant le corps se manifeste par la nécessaire utilisation des moyens mêmes dont se sert la réalité sociologique (objet, corps, mots, gestes...) dans leur ambiguïté même, si l'on veut échapper à tout formalisme esthétique ou idéaliste.⁵³

Comme signalé plus avant, dans cette étude, bien que les sources des sujets de contestations soient diverses, ils s'inscrivent souvent dans une démarche personnelle de réflexions liées à une histoire individuelle qui a été, (est toujours), imposée, enseignée, qui appartient aux milieux familiaux, et socio-éducatif, dans lequel ils ont évolués.

La lecture de leurs écrits ou témoignages, apporte la confirmation qu'ils pratiquent avant tout une sorte d'expurgation des angoisses, des sentiments de différences ou d'exclusions jusqu'alors contenus par convention sociale, dans un intime. Une appréhension du mal-être par l'épreuve du même mal, dévoilé au grand jour, dans un déballage impudique, une volonté d'outrager qui relève de la crédibilité de l'acte revendicatif. Se mettre en danger dans une action ultime constitue un acte de sincérité, de foi.

Les craintes les plus simples sont montrées dans une exacerbation de tous les sens, avec une finalité provocatrice, frapper émotionnellement les consciences des regardeurs, éroder les carapaces les plus rétives, réussir à impliquer l'autre dans le jeu de l'action, une action dont ils gardent secret les fins.

Les artistes féminines se sont imposées dans les années 1970, dans des formes de pratiques attentatoires extrêmes sur leur personne. D'une approche philosophique sensiblement différente, leurs expériences avaient pour objectif d'éprouver les résistances du corps et de l'esprit, les leurs, mais aussi celles du public jusqu'à en épuiser leurs ressources, et capacités affectives. Le corps en son statut de féminin, empêchait toute neutralité objective, augmentait et orientait la puissance interprétative. Le corps féminin vêtu ou nu, semble s'instaurer comme la première violence de l'acte performatif, comparativement à celui du nu masculin. Le sujet

⁵³ *Écrits*, p. 117.

masculin ne pose problème que lorsqu'il déborde le masculin, et le téléporte vers un féminin, comme le dénonce Michel Journiac, ou, se situe dans un masculin-féminin, transgenre, dans la personne de Cynthia que Jean-Jacques Lebel, produit dans les années 1966, devant un parterre de six-cent personnes, dans un happening, rendant hommage à Sade, intitulé : *Cent Vingt minutes dédiées au divin Marquis*⁵⁴.

Marina Abramović, prétendait n'écouter que ses intuitions, Gina Pane, plus scientifique, méthodologique, a théorisé son travail, Michel Journiac, se situant entre art corporel et corps sociologique.

⁵⁴Paul ARDENNE, *Un art contextuel, création artistique : en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, p. 246, qui renvoie à l'ouvrage de Laurence BERTRAND DORLEAC, *L'ordre sauvage, violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, 2004, p. 278, illustration p. 279.

MARINA ABRAMOVIĆ – (1946 -)

Dans un entretien avec la psychanalyste Jeannette Fischer⁵⁵, Marina Abramović reconnaît appréhender l'idée de souffrance comme un sentiment de peur, les performances qu'elle crée ne sont orientées que dans un seul esprit celui de repousser, par l'exploitation de la souffrance, les limites extrêmes d'endurance physique et de résistance mentale.

Fille d'artiste, elle a commencé par peindre, avant de comprendre que cet art passif ne lui permettrait pas de matérialiser l'intensité d'une expression émotionnelle, comme celles que peuvent susciter les sentiments de crainte et de peur. Elle explique pourquoi elle a délaissé le stylo, au profit de la lame de rasoir, et combien la crainte du sang était supérieure en ressenti douloureux à celle de la blessure en elle-même. Ce devait donc être en se confrontant au sang qu'elle s'affranchirait de cette angoisse. Cette attitude a constitué le fil rouge de toutes ses actions. Elle avoue assumer la potentialité du danger, jouant avec son destin, et affirmant qu'elle réalisait ses prestations en pleine conscience des risques d'agression mortelles sur sa personne.

Une expérience de l'endurance physique à la douleur

Dans ses mémoires, elle rapporte qu'avec Ulay devenu son mari, ce que le désert Australien et ses habitants, leur ont appris, après l'expérience de la Grande muraille de Chine : *à ne pas bouger, ne pas manger, ne pas parler*. Ils en ont tiré la pièce : *Gold Found by the Artists, (Or trouvé par les Artistes)* :

On peut croire qu'il n'y a rien de plus simple que de rester assis toute la journée. On se trompe. Lors de notre première performance, nous avons découvert à quel point ce serait difficile.

Le premier jour, à l'Art Gallery de la Nouvelle-Galles du Sud, à Sydney, tout a marché comme sur des roulettes pendant les trois premières heures. Mais ensuite, des crampes ont gagné les gros muscles de nos jambes, les cuisses et les mollets, et nos épaules et nos nuques ont été prises de douleurs lancinantes. Et comme nous nous étions engagés à rester immobiles, nous ne pouvions faire aucun mouvement pour atténuer cette douleur.

C'est une expérience indescriptible. La souffrance est un obstacle colossal. Elle s'abat sur vous comme un orage. Votre cerveau vous dit *Je peux bouger s'il le faut vraiment*. Mais si vous ne bougez pas, si vous avez la force de volonté nécessaire pour refuser tout compromis, toute

⁵⁵Jeannette FISCHER, *Psychoanalyst meets Marina Abramović*, anglais, éd. Scheidegger & Spiess, 2018.

concession, la douleur prend une telle intensité que vous craignez de vous évanouir. Et c'est à cet instant – à cet instant seulement – que la douleur disparaît.⁵⁶

L'évènement créé le 4 juillet 1981, a duré seize jours, pendant lesquels Marina Abramović, et Ulay ont jeûné, ne consommant le soir que des jus de fruits et des yaourts. Elle raconte que deux heures après le commencement de la prestation elle aurait sombré dans un état hallucinatoire :

Après avoir fixé Ulay pendant deux heures, en m'efforçant de ne pas ciller, j'ai commencé à voir une aura autour de lui –“une couleur jaune lumineuse, claire et brillante ”, ai-je écrit dans mon journal. La douleur physique familière a réapparu : pour rester complètement immobile, j'imaginai qu'un membre du public braquait un pistolet sur moi et qu'il presserait sur la détente si je bougeais.⁵⁷

Elle tenait son journal tous les jours, elle a eu l'impression de perdre connaissance après quatre jours de performance, le 7 juillet.

Dans *Rhythm 5*, en 1974, au SKC de Belgrade, en présence de Beuys, Abramović, n'avait pas totalement maîtrisé les enjeux de sa présentation. Après avoir dessiné au sol deux étoiles à cinq branches imbriquées l'une dans l'autre, symbole du communisme et du pouvoir répressif, ou forme chargée d'un pouvoir symbolique, et avoir répandu dans la bande intermédiaire entre étoiles, de la sciure de bois imbibée d'essence, elle s'est allongée au centre, et a mis le feu.

Asphyxiée par les émanations toxiques, elle a perdu connaissance. Elle doit sa survie à un intervenant dans le public.

Bien que la performance ait eu du succès, la perte de maîtrise sur l'action, la laissa insatisfaite. Elle n'eut de cesse de réussir à maintenir le contrôle de ses pièces, notamment en acquérant la maîtrise de ses émotions quoiqu'il arrive.

L'occasion ne tarde pas à se présenter, la même année, il s'agit d'une pièce qui semble cristalliser bon nombre des questionnements autour des présentation-représentation-réception d'un art en radicalité esthétique.

Le projet, peut s'observer dans l'esprit d'une dramaturgie, respectant la règle des trois unités, d'action, de lieu, de temps.

⁵⁶Marina ABRAMOVIĆ, *Traverser les Murs, Mémoires*, p. 168-169.

⁵⁷ Ibid. p. 169

Après plusieurs déclinaisons de *Rhythm 4, 3, 2*, Marina Abramović, met au point en 1974 sur invitation du *Morra Arte Studio* de Naples, *Rhythm 0*, le projet dans lequel, elle a :

[...], préparé une pièce où l'action serait le fait du public. Je ne serais que l'objet le réceptacle⁵⁸.

ACTE I - Le calme avant la tempête

Sur la table, à l'intention des spectateurs, les instructions :

RHYTHM 0

Instructions

Il y a sur la table 72 objets que l'on peut utiliser sur moi comme on veut.

Performance

Je suis l'Objet.

Durant cette période, j'assume l'entière responsabilité de ce qui peut se passer.

Durée : 6 heures (20 h. – 2 h.)

1974

Studio Morra, Naples.

Sur les 72 objets en libre-service, plus d'une dizaine pouvaient être mis au service d'actes de violences, dont une scie, une hache, un pistolet et des balles à portée.

Abramović raconte que pendant les trois premières heures, rien ne s'est passé, ce n'est qu'après l'écoulement de ce temps que la violence s'est déclenchée dans une accélération des actes. Elle note dans ses mémoires le rôle paradoxal des femmes dans le public,

[...], la plupart du temps les femmes qui étaient dans la galerie disaient aux hommes ce qu'il fallait me faire au lieu de le faire elles-mêmes (mais plus tard quand quelqu'un m'a piqué avec une épingle, une femme a essuyé les larmes de mes yeux)⁵⁹.

Une autre remarque attire mon attention, elle dit du public qu'il était formé en majorité d'habitues des galeries, de membres de « *l'establishment* artistique. La soirée s'avançant, elle poursuit, il se *dégageait une vague atmosphère de sexe*, et de rappeler qu'il s'agissait d'une Italie du Sud, dans laquelle la femme n'avait que deux statuts : vierge ou putain.

⁵⁸ Ibid. p. 86

⁵⁹ Ibid. p. 88

ACTE II - La tempête

La suite a dégénéré, ses vêtements lui ont été arrachés, des gens ont joué au pantin avec son corps, d'autres se disputaient entre eux, la violence a atteint des sommets tels, que l'horreur de l'acharnement rend insupportable la transcription des actes de barbarie.

ACTE III - Le drame suspendu

Le pistolet est chargé, lorsque le directeur de la galerie vient sonner la fin de la récréation, et annoncer que les six heures sont arrivées à terme, qu'il ferme la galerie.

ACTE IV, - Épilogue

Marina Abramović écrit :

“ la performance est finie”, a annoncé le galeriste. “Merci.”

J'étais dans un état épouvantable : à moitié nue, en sang, les cheveux mouillés. Et il s'est passé une chose étrange : à cet instant, les spectateurs ont soudain eu peur de moi. Quand je me suis avancée vers eux, ils sont sortis de la galerie en courant⁶⁰.

En créant cette pièce, dans laquelle l'épreuve initiale posait le seul principe de se constituer comme un objet parmi d'autres, se tenant, vêtue sobrement d'un pantalon et haut noir, sans signe apparent ni distinction particulière, debout, telle une chose parmi d'autres choses, qu'un public averti et informé était censé observé.

Le cartouche simple sur la table, posait les conditions de la visite. Le fait d'assumer pour Abramović, là encore, la responsabilité, de ce qui pourrait se passer, n'impliquait nullement dans son libellé qu'elle, Marina, se constituât, comme faisant partie d'un jeu de tir aux fléchettes sur une cible humaine, immobile, posée là.

Le projet avait pour finalité d'expérimenter les capacités d'endurance, au premier chef desquelles, les siennes, celles d'une résistance à l'immobilité, et à la souffrance des douleurs conséquentes, mais aussi, celles de la résistance des autres, d'un public visiteur et acteur, à ne pas céder, à *la tentation* d'une tactilité face aux objets non précieux, sans distinction de fonction, ni de matérialité.

Sur les six heures allouées à la séance, il peut être admis, la possibilité pour un humain ordinaire de résister trois heures à ce que les théologiens nomment de la tentation.

Ensuite, place aux théoriciens existentialistes, que se passe-t-il dans nos consciences lorsque nous réalisons, que nous sommes dans une situation d'aliénation mentale, que le huis clos

⁶⁰ Ibid. p. 87.

apparaît comme un enfermement consenti, et que les individus dans cet univers se transforment chacun en une altérité de chacun des autres, et que chaque altérité se dénote en un mal-être singulier, qui entre en confrontation avec autant d'autres, potentiellement suspectés d'être des ennemis.

Un réveil des ipséités.

La décomposition des réactions individuelles, la diversité des réceptions émotionnelles concentrées dans ce lieu, nous renvoie à ce qu'écrit Sartre, dans *L'être et le néant*,⁶¹ à propos des *Perspectives Morales* :

L'ontologie ne saurait formuler elle-même des prescriptions morales. [...] elle laisse entrevoir ce que sera une éthique qui prendra ses responsabilités en face d'une "réalité-humaine en situation". Elle nous a révélé l'origine et la nature de la valeur ; nous avons vu que c'est le "manque", par rapport auquel le pour-soi se détermine dans son être comme "manque". Du fait que le pour-soi "existe", nous l'avons vu, la valeur surgit pour hanter son être-pour-soi. [...]. L'homme se fait homme pour être Dieu, peut-on dire ; et l'ipséité, considérée de ce point de vue, peut paraître un égoïsme ; mais précisément parce qu'il n'y a aucune commune mesure entre la réalité-humaine et la cause de soi qu'elle veut être, on peut tout aussi bien dire que l'homme se perd pour que la cause de soi existe. On envisagera alors toute existence humaine comme une passion, le trop fameux amour-propre n'étant qu'un moyen librement choisi parmi d'autres pour réaliser cette passion.⁶²

Il poursuit sur l'esprit de sérieux en relation avec la morale :

Le résultat de l'esprit de sérieux qui, comme on le sait, règne sur le monde est de faire boire comme par un buvard les valeurs symboliques des choses par leur idiosyncrasie empirique ; il met en avant l'opacité de l'objet désiré et le pose, en lui-même, comme désirable irréductible. Aussi sommes-nous déjà sur le plan de la morale, car c'est une morale qui a honte d'elle-même et n'ose dire son nom ; elle a obscurci tous ses buts pour se délivrer de l'angoisse. L'homme recherche l'être à l'aveuglette, en se cachant le libre projet qu'est cette recherche ; il se fait tel qu'il soit "attendu" par des taches placées sur sa route. Les objets sont des exigences muettes, et il n'est rien en soi que l'obéissance passive à ces exigences.⁶³

⁶¹Jean-Paul SARTRE, *L'être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, 1943, édition corrigée avec index par Arlette Elkaim-Sartre, édit. Gallimard, col. Tel.

⁶² Ibid. *Conclusion, II Perspectives morales*, p. 819-820.

⁶³ Ibid. p. 820-821.

Abramović, authentifie le propos de Sartre, et confirme :

Le lendemain matin, je me suis regardée dans la glace et j'ai constaté que j'avais une grosse mèche de cheveux gris. En cet instant, j'ai pris conscience que le public peut vous tuer.

Le lendemain, la galerie a reçu plusieurs dizaines de coups de fil de gens qui avaient assisté au spectacle. Ils étaient absolument navrés, disaient-ils : ils ne comprenaient pas vraiment ce qui s'était passé pendant cette soirée – ils ne savaient pas ce qui leur avait pris.

Ce qui s'était passé, (pour l'artiste), pendant cette soirée était une performance.⁶⁴

Cette pièce de l'artiste, raconte ce que l'espèce humaine peut contenir d'archaïsmes prêts à se *re-chroniser*. Elle affiche un éventail des manifestations symptomatiques de failles structurelles d'équilibre, de stabilité, de gestion des affects entre la matière et l'esprit. Elle accentue la fragilité de l'individu confronté à la peur, la mort, et augmente ses aptitudes à régresser.

Le discours sur la radicalité, se tient dans cette seule prestation. Elle se pose comme un observatoire expérimental des modes de fonctionnement des corps et des esprits, en situation d'appréhension d'obstacles.

La lecture de l'effet boomerang de la performance se parcourt dans l'ordre : 1) – M. A. envoie au public des signaux subjectifs relatifs aux soixante-douze objets-ustensilisés, au nombre desquels elle s'est associée, en se destituant de sa qualité d'être vivant, 2) – le public a reçu l'injonction autosuggérée d'appropriation des objets-ustensilisés, 3) – armement des objets-ustensilisés, mise à exécution de l'injonction, retour à l'expéditeur.

Pour Marina Abramović, les conditions de réussite d'une performance consistent en la participation active du public. Elle avoue vouloir emporter le public dans ses limites extrêmes de résistance au sentiment de peur et de mort, et en ce qui la concerne repousser sans cesse les frontières résiduelles de l'endurance. Pour cela, elle se contraint à une pseudo abstraction d'elle-même, dans une double violence celle de conserver une stature fixe pendant six heures, augmentée par celle de se constituer comme un objet supplémentaire manipulable.

Au-delà de la performance et de l'admiration que l'artiste suscite, la force mentale qu'Abramović met en œuvre, relève de la discipline d'entraînement des sportifs de haut niveau. En contrepartie, l'exercice laisse entrevoir dans la réaction du public participant, combien l'individu démuni face à l'appréhension de situations inconnues, ce que la perte de repères peut

⁶⁴ Ibid. p. 90

développer de une ruptures des consensus, de déstructuration dans la perception du soi, et déclencher d'automatismes archaïques de préservation du soi en libérant une violence latente, *sauvage*.

Le public qui assistait à la pièce, appartenait à un milieu socialement aisé, averti, qui par inadvertance ou curiosité, serait venu se divertir, qui peut-être dans une forme de décadence, « se changer les idées » et qui malgré lui s'est senti pris dans un piège.

A la provocation passive de l'artiste le public a répondu conformément à la demande tacite de Marina Abramović. Peut-on croire ou imaginer qu'il se soit pensé trahi ? Quoiqu'il en soit, les actes de préservation de soi, tels qu'ils se sont exprimés au cours de cette séance, pourraient constituer des sujets de réflexions quant à une perpétuation toujours actuelle d'une forme de radicalité violente de la société.

Il est intéressant de recontextualiser la performance, dans sa géolocalisation, mais aussi dans sa contemporanéité.

Elle se tient en Italie du Sud, à Naples, un pays et une ville, que nous avons décrit comme imprégnés à la fois de ferveur spirituelle et catholique, et, d'appropriations laïques et profanes, patrie de Michelangelo Merisi dit le Caravage, qui trois cent-cinquante ans plus tôt, avait déjà bousculé les pratiques artistiques. Dans les années 1970, l'Italie a conservé sa dualité profane et spirituelle, tout comme, elle s'est maintenue à l'avant-garde des propositions artistiques.

D'autres artistes, italiens, dans cette même période ont perpétué la tradition critique. Pier Paolo Pasolini, écrivain, poète, journaliste, scénariste, réalisateur, a constamment créé la polémique, et déclenché des désordres et des violences. Il mourra assassiné début novembre 1975, alors que sortait sa dernière réalisation *Salò ou les 120 Journées de Sodome*, dans laquelle, il critiquait la bourgeoisie italienne et la société consumériste. Sa filmographie comprend le *Decameron*, *Accatone*, *L'Évangile selon Saint Mathieu*, *Théorème*, *Les Mille et Une Nuit*, autant de sujet polémiques.

Le public de Marina Abramović venu participer à la performance appartenait à cette intelligentsia dont Pasolini peignait les attitudes décadentes.

L'Italie, n'est pas isolée dans la production d'un art de la revendication, de la contestation, de la remise en cause des ordres institutionnels de la morale, et des idéologies bienpensantes. L'Europe et le monde également entraient de concert dans les mêmes mouvements de révolte. Semblable à un réveil des consciences, sont apparus des foyers de regroupement d'individus, proclamant fermement un NON à cette société qui s'endormait, mourrait. Dans un entretien, Michel Journiac répond en 1972, à la question de la dangerosité de l'art :

S'il est cette démarche, certainement ; il ne peut s'exercer sans risque, selon le mot de Sartre à propos de Genet : "*L'issue qu'on invente dans les cas désespérés*" et cette issue est celle de tout homme, car le créateur est d'abord un tas de viande qui ose s'interroger et dire NON.

[...], toute tentative créatrice est critique et quel que soit le régime politique ou social elle est ce qui dit NON, ce qui refuse que l'homme soit défini. Par des moyens ambigus, elle est présence interrogative et permanente de la révolte.⁶⁵

⁶⁵ *Écrits*, p. 153, p. 154.

Selon ce principe du refus, la société entre en rébellion, se libérant du carcan de soumissions et compromissions, consécutif aux souffrances du dernier conflit mondial, tacitement acceptées dans le cadre d'une reconstruction des nations. La génération montante en désaccord avec la démarche, aspire à vivre sans le poids du passé, elle entame avec acharnement un processus de libération des esprits, des mœurs. Comme une urgence de vivre, une ère de permissivité s'ouvre.

Pêle-mêle, l'existentialisme effeuillait, couche après couche, nos intérieurs, l'analyse transactionnelle, petite psychologie à l'intention de *nuls*, s'installait dans les rayons des bazars, les mêmes, d'où Duchamp avait sorti les pelles, porte-bouteilles ; urinoirs et autres accessoires. Les situationnistes proclamaient la création de construction de situation, en faisant table rase du passé. Sartre et Beauvoir tenaient salon, le petit livre rouge remplaçait la bible, les saltimbanques s'instituaient économistes politiques, le voyage à Moscou s'imposait, au retour il devenait urgent de s'imprégner du coran ; les actionnistes viennois dans une déchéance physique et intellectuelle prétendaient à l'art. Dans ce monde pris dans une tornade de folie, tout individu se vivait en électron libre, pendant que la guerre froide entre les maîtres du monde continuait de faire rage, le Viêt-Nam, les brigades rouges, la bande à Baader, Prague, les chars en août 1968, tous étaient au rendez-vous de la *Grande Lessive*, chère à Michel Journiac, ou plus prosaïquement d'une absurdité du monde.

Cette évocation à la Prévert, n'est pas exhaustive. Chacun prétendant des droits à sa reconnaissance dans un univers, qui comme l'art, semblait patiner, et s'embourber dans les relents morbides du dernier désastre mondial, qui n'arrivait pas à reconnaître ses torts, ou ses erreurs, qui pratiquait la loi du silence, où comme Beuys, de façon sibylline, qui cherchait à s'exonérer d'un passé équivoque dans l'armée allemande, argumentant sur un retour aux sources, dans la pureté de racines des origines, puisées dans une tradition culturelle ...

GINA PANE- (1939-1990)

Consœur d'Abramović, Gina Pane pense son travail, l'intellectualise. Elle construit ses actions performatives de façon pragmatique. Elle appartient à la mouvance d'artiste, lasse des pratiques d'un art pictural, inoffensif, qui ne discourt plus, apathique. Pane ne se sent plus à l'aise dans cet héritage.

Fille de parents italiens et autrichiens, éduquée en France, elle se reconnaît de la mixité :

Ma famille, c'est une partition, côté père : nord et sud de l'Italie ; côté mère : Tyrol et Allemagne

La France comme pays d'accueil de ma mère, qui a fui le nazisme, d'où ma Naissance en France.⁶⁶

Le dépassement des frontières, sociales, politiques, culturelles participe de sa pratique de l'art. Elle en constitue le squelette de son travail performatif. Appartenant à la même génération d'artistes de ces années, son corps est son premier terrain d'expérimentations performatives, ses notes justifient cette volonté :

VIVRE SON CORPS est aussi découvrir sa faiblesse, la servitude tragique et impitoyable de sa temporalité, de son usure et précarité, de prendre conscience de ses fantasmes, qui ne sont eux-mêmes que le reflet des mythes créés par la Société. Société qui ne peut admettre sans réaction LE LANGAGE DU CORPS, celui-ci n'entrant pas dans le cadre des automatismes nécessaires au fonctionnement de son système.⁶⁷

Ses notes manuscrites apportent un éclairage sur un certain état et disposition d'esprit qui circulaient dans les milieux culturels et intellectuels des années 1955-1980, qu'elle côtoyait et fréquentait, aussi extrêmes qu'ils aient pu s'afficher, comme l'actionnisme viennois, qui l'a sollicitée.

Si Gina Pane, dénonce la nourriture comme un *déterminisme biologique indissociable de produits divers, et de l'identification culturelle des humains*, elle ne néglige pas pour autant celle spirituelle qui alimente ses plaisirs et ses projets.

⁶⁶ Ibid. Gina PANE, p. 139.

⁶⁷ Ibid. p. 15.

Elle aime la poésie, tout comme Vito Acconci, Michel Journiac, la littérature en général, Rimbaud, Baudelaire, bataille, Pound, Joyce, Ponty, sans oublier Socrate. En 1982, elle publie *L'Homme à la branche verte qui n'avait pas lu "Les Fleurs du Mal" (partition pour une blessure)*.

Son art est diversifié, elle dessine et scénographie ses actions. Elle a eu très tôt l'intuition de la valeur de l'image photographiée et de *vidéo tapes*, pour leur potentialités créatives de nouvelles visions, inédites de la perception et de la réception de son art. Soucieuse de mettre à disposition du public d'autres moyens d'approche et de réception.

Dans ses notes elle situe la différence entre les deux modes de captation de ses actions, photographie et vidéo :

Contrairement aux prises de vue photographiques qui comportent une longue mise au point avec Françoise Masson, dans un temps qui précède l'action, afin que lors de la performance F. M. possède la connaissance nécessaire pour réaliser des documents qui contiennent la justesse de mon langage, la réalisation des vidéos tapes est aléatoire à mon contenu. C'est-à-dire que le ou la cameraman ignore d'une part le déroulement de la pièce, le langage proprement dit du Body Art, la connaissance profonde de mes pensées directrices, etc.

De surplus, il se trouve dans un espace en dehors de mon champ essentiel, de mes attitudes (occupé constamment par la photographe). En aucun cas, il ne peuvent reproduire le signifié et le signifiant de mon langage objectivement ; en se trouvant dans la même dimension du spectateur leur enregistrement se trouve assujetti à leur subjectivité, émotivité : réception, rejet, censure, projection, affectivité, etc.

[...].

L'originalité de ces vidéo tapes consiste dans la mise en jeu d'une interprétation qui conserve intacte la relation entre le performer et le public. Disons que nous avons là, un point de vue d'un spectateur, à l'analyse de la vidéo tape, on pourra facilement retrouver tous ces points.⁶⁸

Elle déclarait être :

[...], fondamentalement engagée dans (une) pratique artistique qui se nomme : LANGAGE DU CORPS/BODY ART/CORPS SOCIOLOGIQUE.⁶⁹

⁶⁸ Ibid. p. 82

⁶⁹ Ibid. *Le langage du corps*, 24 juin 1974, p. 18.

Elle aussi, a utilisé des accessoires tranchants. À l'aide de lames de rasoir elle procède à des incisions sur son corps, pour signifier la marque de la trace, dans une apparence double et simultanée du corps, celui de l'intérieur et l'extérieur.

Cette fente que j'incise sur ma peau avec un lame de rasoir mémorise cette double trace. La cicatrice qui en résulte donne la mémoire du corps par la douleur qui le préserve de sa destruction et par le temps vécu qui le préserve de sa destruction et par le temps vécu qui lui donne sa dimension.

C'est la première fois qu'une pratique plastique a pu dévoiler simultanément la double trace – l'intérieur – l'extérieur⁷⁰.

En 1971, avec *Escalade non anesthésiée*, par référence à la guerre du Viêt Nam elle gravit à mains et pieds nus les marches acérées d'une échelle ; dans *Azione sentimentale*, (1973), elle fustige le symbole féminin de la beauté, elle s'enfonce dans un bras les épines de rose et s'entaille la main avec une lame de rasoir.

⁷⁰ Ibid. Gina PANE, p. 68

Lors d'un débat, en novembre 1973, sur l'art corporel et l'art sociologique, auquel participait Gina Pane parmi d'autres invités, Michel Journiac se défend d'un art du "Corps sociologique", car explique-t-il, il faut entendre le mot sociologique comme :

[...], des éléments communs de faits sociaux sur lesquels on s'appuie et à partir desquels, ce nouveau langage doit être créé.⁷¹.

L'ouvrage qui consacre sa pensée, regorge de moments dans lesquels il affecte de sens sociologiques, le corps objet de l'art par essence. Ce corps qu'il reconnaît dans sa constitution physique, biologique, sociale comme agent agissant de la communauté, économique comme monnaie d'échange, objet de désir. Dans le débat, cité ci-dessus, qui l'oppose à Hervé Fischer, il reprend :

Or, je pense que l'art avant d'exister en soi existe politiquement, historiquement, économiquement, qu'il est développé et interprété d'une certaine manière dans une société donnée. Mais il y a aussi le problème de celui qui assume, ici et maintenant, un certain nombre de positions, et là, le problème que je me pose est à la fois du corps et de l'objet puisque je crois que c'est d'une certaine manière ce que tente de détruire et d'éliminer la société dans laquelle nous sommes, soit en nous recouvrons d'objets et en détruisant les corps, soit en exaltant certaines parties du corps et en éliminant la totalité de ce qu'est l'individu, qui est d'une certaine manière le désir. [...]. Le corps, c'est ce qui surgit et qui nous pose en permanence la question que l'on ne peut pas détruire. Les idées peuvent évoluer, se transformer on ne peut utiliser tous les sophismes possibles et imaginables pour s'en tirer, mais devant quelqu'un que l'on désire ou devant la mort, le cadavre, les idéologies, craquent. C'est là que la création a son rôle à jouer en assumant cette tentative d'approche du corps – le corps étant en question, le fait sociologique, le moyen et l'objet, l'élément intermédiaire, puisqu'on ne rencontre pas de corps séparé des objets. Il n'y a pas de corps séparé des objets. Il n'y a pas de corps existant de façon absolue. Il est lié à toute une série de contextes, d'objets, de vêtements, etc. À partir de là, je pense toute la question de mon travail. [...].⁷²

⁷¹Michel JOURNIAC, *Écrits*, éd. Beaux-Arts de Paris, col. Écrits d'artistes, Paris, 2013, p. 171.

⁷²In *Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique*, p. 156-157.

Cette intervention, plus longue, est une profession de foi qui pose les fondements de l'engagement artistique de Journiac. Il développe ses idées en quatre temps : 1- l'art, ceux qui en font métier ont failli sur la sincérité de leurs écrits, en omettant le créateur inhérent à l'objet de l'art, 2- la négation de l'artiste cœur de l'objet, est liberticide, 3- la déchéance du sujet affublé de toutes sortes d'accessoires, travesti, le réduit à *l'esprit de sérieux*, (cf. Sartre 2^{ème} §. p. 54), 4- enfin, comme objet de convoitise, comme mortel, toute théorie visant à contourner le corps se condamne ipso facto.

Dans ce texte, la critique de Journiac, est davantage contre un ordre consensuel établi, une entente entre gens de mauvaise foi et de peu de moralité, qui pour sauvegarder des intérêts personnels valident certaines compromissions, au détriment d'autres qui doivent en supporter et subir les désagréments, particulièrement la classe défavorisée, - Journiac était engagé politiquement, il s'exprimait dans des journaux comme *Combat* et *l'humanité* -.

Gina pane prolonge l'échange sur le corps, en élargissant l'expression aux religions, aux théologies, aux idées philosophiques, mais surtout en décrivant l'éventualité d'un enfermement dans un système.

Les deux artistes sont très proches, Pane est plus généraliste et universelle, elle valide toutes les classifications de son art, corporelles, sociologiques, ou body-art. Journiac est dans une démarche de l'immédiateté, de sa contemporanéité, il appartient à cette société moyenne, croyante non pratiquante, proche d'une morale chrétienne.

Dans sa pratique artistique, Journiac apparaît paradoxal. L'observation de ses propositions de l'art, peut choquer par la volonté de crudité des actes et des éléments qui lui permettent de vérifier l'authenticité de sa radicalité, comme le sang, le sien par nature, qu'il utilisera dans la mise en scène de rituels chrétiens.

A contrario, une attention sur les propos de ses interventions, une lecture intéressée de la *Lettre de Damas*, du long poème *Le Sang Nu*, dédié à Dominique Pilliard, laisse imaginer que l'artiste, homme, homosexuel, soit moins dans la provocation d'une transgression morale, plutôt que dans celle d'une proposition parodique, une *idiosyncrasie empirique* en creux, précisément celle que dénonce Sartre, dans *l'esprit de sérieux*.

Le recueil d'*Écrits* restitue, le portrait éloquent d'un auteur, poète, artiste, polémiste, prolixe, provocateur, un jeune homme douloureux et homme de bonne famille, catholique contre toute attente.

L'exclusion qu'il a subie encore jeune, le refuge défendu auprès de *Christ est Amour*, tour à tour, intercesseur de Dieu, Dieu, Homme...qui impose *sa loi naturelle*, comme seule et universelle, la torture qu'il s'inflige en forme de flagellation tel *Christ, est Amour*, dans *Le Sang Nu*, dédié à Dominique Pilliard, rendent Journiac moins radical, que le bruit qu'il a occasionné en son temps parmi l'intelligentsia qui accourait pour venir le voir, la même qui se jetait sur le corps de Marina Abramović à Naples.

Au-delà de ces manifestations sensibles, il semble sous des apparences sérieuses, avoir pris plaisir dans sa pratique artistique, à jouer au sorcier, à désacraliser le rituel, en invitant le public au partage de la communion, il a déconstruit ce que le sang peut signifier de profondément symbolique, et contenir d'archaïsmes.

Ses mises en scènes, réfléchies, ont cherché délibérément à choquer le public dès la première perception, par tous les moyens, le langage, les actes médicaux publics de prélèvement de sang, qu'il accommode à toutes les sauces, ce n'est que tautologie, puisque ses *Écrits*, proposent, (p. 69), une *Recette de boudin au sang humain*, authentique recette réalisée dans du vrai boyau salé, animal. Il n'a pas poussé l'audace au parallélisme des origines des éléments, le boudin de porc est réalisé avec du sang de porc, et ... surtout de *véritables* boyaux de porcs, issus des intestins de l'animal saigné....

Le sang traverse l'ouvrage dans ses sens courants et figurés.

Le Sang Nu, longue plainte sur le *Christ Amour* auquel il se livre pieds et poings liés, et s'identifie dans les meurtrissures de la chair qu'ont laissé la loi naturelle, il se prostitue en supplication d'un amour intransigeant, difficile amour, il s'offre mortifié dans ce texte en forme de déclaration. Le sang dans les vers se joue dans toutes les versions, du corps lacéré aux enchaînements d'esclaves, aux percements des membres du Christ, aux ronces sanglantes, aux plaies ouvertes ruisselantes de sang, au vin transformé, dans une débauche orgiaque des images, des sens et des mots. Longue poésie, de stances courtes, imagées, colorées, douloureuses, violentes, lascives, sanglantes, qui s'achève :

Bleuâtre scellure
des griffes effritées
se crispe ton visage
aux traits des agonisants
entrelacés de soif
en caresse de haute peine
Porteur du sang

s'interroge ton cri
aux déchus enchevêtrements
des tortures liées
aux poitrines nouées
au rythme de ton souffle
où fuit
l'arcane du sang

Damas-Paris
À Dominique Pilliard⁷³.

Sexe, sexuel, sexualité, mènent un combat solidaire du corps, il est malaisé de dire lequel du corps ou du sexe, sont à l'origine des demandes d'attention, de réhabilitation, de rétablissement du corps dans ses droits identitaires.

Journiac gère ses appréhensions dans le corps d'un autre, comédien. Il dépouille son sexe et son corps des affects pour le réduire à l'état de morceaux de chair, de viande, de tissus et de fibres irriguées par un sang fluide.

Baudelaire dans les phares écrivait déjà à propos du corps :

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;

C'est depuis ce corps, fait de chair et de sang, où la vie afflue, que Journiac crie. IL le mène sur le devant de la scène, pour reprendre le sens et les valeurs qui lui ont été déniés. C'est ce corps, matière liquide, non négociable, qui échappe à son propriétaire, dans le désir et par la mort. Ce corps refoulé de la collectivité, caché sous des accessoires, articles de bazar à la valeur marchande supérieure, qui doit reconquérir un rang tout au moins à parité avec la pelle et le porte-bouteilles, présentés depuis 1913, sous de meilleurs auspices.

La radicalité des actions de Journiac, se jouait dans une forme de rationalité qui mêlait dans un continuum la vie et l'art, opérant le nivellement spirituel de l'art et la matérialité objective du corps. Un corps constitué de viande, celle précisément qui nourrit l'individu, et de sang

⁷³ *Le Sang Nu*, p. 45 à 64 des *Écrits*, p. 63-64.

transformable en boudin, mais aussi en vin, celui du *Christ Amour*. Le sang donne du rythme au cœur, et innerve les organes sexuels moteurs de la politique, l'économie, et, l'amour de Dieu. Enfin, ce sang qui permet la perpétuation de ce même corps, que Journiac qualifie précisément d'objet de *Délits*⁷⁴.

Dans les débats, les articles dans *Artitudes*, *Combat* ou *l'Humanité*, il fonde son *credo*, de ce corps objectivé, dans une monstration de *dé-composition* en sang et viande, sexualisés.

Le corps se révèle à la fois comme contestation du social et donnée sociale ; c'est à partir du constat de l'homme, viande socialisée par la médiation de rituels, que s'exerce une possible activité utilisant la dialectique corp-viande (négation), social ritualisé (affirmation).

La critique de ces rituels réifiant le corps se manifeste par la nécessaire utilisation des moyens mêmes dont se sert la réalité sociologique (objet, corps, mots, gestes...) dans leur ambiguïté même, si l'on veut échapper à tout formalisme esthétique ou idéaliste.⁷⁵

En 1986, dans une action à la Galerie Michel Vidal, il livre le projet de « Son Corps Sociologique », dans *Journiac, Rituel initiatique (action S. M.)*

Journiac pense, crée, écrit ses actions de façon pédagogique, compréhensibles par tous sans exclusive, c'est-à-dire également accessibles aux classes sociales empêchées par l'élitisme bourgeois. Il installe le public dans le préalable, il déroule le mode opératoire d'une *checklist*, avant de détailler les règles du jeu de l'action :

- L'action se veut affirmation d'une matérialité niée, refus d'une représentation esthétique, donc idéaliste, engendrée d'un phénomène qui n'achève pas de mourir. Éthique où s'absente le vécu de la corporéité, et qui cherche à situer la recherche plastique hors du domaine du sacré.

- Le corps s'affirme comme en cris : "j'ai faim, je souffre, je veux baiser, être baisé, je vais crever". Non plus dans une image idéalisée, mais comme présence (rupture épistémologique par rapport aux codes représentatifs). La vérité n'est point hors de ce qui est, et se montre. Le corps est corps et se représente *lui-même*, dans l'action ; il refuse tout énoncé qui échapperait au "Je suis corps" de Nietzsche.

Ici et maintenant : par nécessité, il est impossible de penser ce qui fut nommé "pratique corporelle" comme une avant-garde. Il brise l'idéalité de la "peinture", réfute et refuse l'esthétique et ne peut que se situer par rapport au sacré. La transcendance de l'islam et du judaïsme renvoie au Livre et à l'interdit de la représentation. C'est dans l'incarnation, la viande faite Dieu, que

⁷⁴ Ibid. ref. article paru dans *arTitudes*, sous le pseudonyme de Jean Moulrier, n° 1 d'octobre 1971, p. 119.

⁷⁵ Ibid. p. 117

naissent la possibilité de la représentation et une recherche plastique, démarche philosophique en elle-même.

P.-S. : Il y a une nouvelle donne, elle ne peut naître que du corps, du matérialisme, elle ne se réduit pas à l'enfermement nommé "*Body art*". Avec le lien corps-Sacré, elle commence. L'action reste, l'icône est à venir.⁷⁶

Enfin, dans cette étude sur la radicalité en relation à l'art, l'on ne peut faire l'impasse sur une réflexion de l'artiste relative au sexe et la sexualité, car si nous nous reportons à la *Lettre de Damas*, c'est par lui que la révélation s'est égarée dans le scandale de l'action artistique. Dieu-Christ-homme, n'a admis aucune dérogation à sa loi naturelle. Journiac, croyant respectueux, a refusé de vivre une prêtrise dans le mensonge de son homosexualité :

Je ne pouvais accepter d'être prêtre sans imposture ni une certaine hypocrisie, puisque ma manière de penser ne pouvait correspondre à celle de l'église, [...], je le devais refuser à cause de ce christianisme vers lequel somme toute il m'avait, même indirectement, conduit, ne permettait plus que je m'accepte tel que j'étais ; je pouvais peut-être par volonté tenir quelque temps, mais un jour ou l'autre tout risquait de craquer.⁷⁷

Journiac dénonce un sexe, - sexualité genré du corps-objet -, qui dans ce corps sociologique n'obéisse qu'à la loi naturelle, imposée dans sa situation par l'église, inscrite dans nos principes moraux, celle de la conformation à un et un seul modèle :

[...]. Ton propos est d'aller au-delà du mot qui est de la structure sociale par excellence, pour arriver à atteindre par le geste ce corps au-delà du corps tel que la société nous le donne. La société nous fabrique un corps. Elle réduit, par exemple, l'échange avec l'autre au niveau d'une sexualité génitale alors que la sexualité est diffuse dans la totalité de l'être. Il n'y a pas de liberté, et la pseudo-liberté qu'on a au niveau de la sexualité est fausse. Elle échoue de toute façon. La sexualité doit être intégrée selon une définition officielle. À l'heure actuelle, nous sommes piégés au niveau du mot, qui est un langage et un vocabulaire officiels d'une société donnée.⁷⁸

[...]. Chaque individu porte en lui une possibilité autre qui reste à définir, et l'art serait, ce départ à partir d'un non et en même temps cette tentative pour atteindre, je dirais, un certain sacré – sacré tel que pouvait l'entendre Bataille ou Artaud. La rationalité me paraît être le piège d'une société qui veut réduire l'homme à un cadre, de façon à pouvoir le domestiquer le plus rapidement

⁷⁶ Ibid. p. 122-123.

⁷⁷ Ibid. p. 43

⁷⁸ Ibid. p. 159.

possible. Elle n'a pas réussi à le châtrer, donc elle l'éduque sexuellement. C'est une manière de le châtrer autrement.⁷⁹

La question identitaire est posée à travers le corps sexué, en usant de travestissement. En 1974, dans *24h de la vie d'une femme ordinaire*, il propose la parodie de la ménagère libre et active, autre modèle de rituels sociaux, en se parant de vêtements féminins, qu'il change au cours des activités de la journée.

Il rend *Hommage à Freud* en 1972, dans une interprétation du complexe d'Œdipe, la relation parentale, la sienne, dans laquelle il prend les apparences de Robert Journiac, son père mais aussi de sa mère Renée Journiac.

L'œuvre troublante, *L'inceste*, en 1975, action photographique, à laquelle il adjoint le texte *L'acte indécent*, qui paraîtra en avril -juin 1975 dans *arTitudes*, élève le degré de violence infligée au corps dans son intégrité, mais aussi par voie de conséquence affiche le dénuement moral, et physique dans lesquels il laisse la victime, voire l'anéantit psychologiquement. Là encore, il use d'un *Préalable*, il expose et détaille sans ambages, cliniquement, le visuel du plan dans lequel, nous voyeurs, découvrons la victime, l'article se termine :

le père guide le pas pour le saut périlleux – les photos d'hommes hypertrophiés, musculature nue -, et puis la ronde à deux avec le frère – il y a une photo : ça a du exister ...
et si on parlait de la famille.

Michel Journiac, décédé en 1995, semble dans ce dernier acte, s'être dévêtu du corps sociologique, pour un *dernier voyage*, réalisé dans des habits du corps social, qu'il avait conservé. La cérémonie a eu lieu à l'église Notre Dame de la Gloire, une prémonition ?... IL a été enterré dans le caveau familial.

⁷⁹ Ibid. p. 162.

VITO ACCONCI – (1940 – 2017)

Artiste américain, pluridisciplinaire, de formation littéraire, diplômé en poésie, entre dans l'art par la relation spatiale qui le lie à l'écriture de poésies. Tout d'abord dans ce qu'il considère comme un objet abstrait, relevant de l'art minimal, il expérimente le cadre étroit de la page, dans lequel il détourne le mot le fait dériver afin de lui faire emprunter toutes les dimensions perceptibles dans l'oralité de son langage et, le regard qui, dans le mouvement de lecture, saisit spontanément le sens des mots. La page pose les principes d'un dispositif spatial, mais aussi les interrogations d'un art dans sa relation à la lecture, un public, le spectateur.

Les mots ont un sens, un langage, sont des objets qui se perdent dans les frontières de la page d'écriture. « *Je considère l'utilisation de la page comme cadre d'espace, terrain d'action minimal, ou abstrait.* »⁸⁰

Entre 1967 et 1969, associé à la poétesse Bernadette Mayer⁸¹, il fonde et co-édite la revue *0 to 9*, dans laquelle il invite des artistes, poètes, écrivains, plasticiens d'expression minimale, à publier des propositions propres au langage et sa poétique. Parmi eux, Sol Le Wit, Robert Smithson, Adrian Piper, Dan Graham, Jasper Johns, qui donnera le nom à la revue, ..., et, Jérôme Rothenberg qui apporte des textes sacrés de chants maoris, ou altaïques, de cérémonies indiennes.

Rothenberg⁸² trouve une analogie entre le chant, de chaman ou devin des peuples sans écriture, et la réflexion des poètes modernes, sur le langage du rêve, de la vision, ou de la parole des morts.

Acconci a regroupé les *Revue 0 to 9* dans un ouvrage relié *0 to 9 The Complete Magazine 1967-1969*, dans lequel Bernadette Mayer et Acconci, s'expriment sur l'esprit et le comment conceptuel des revues, elle écrit :

⁸⁰ "I can consider my use of the page as a model space, a performance area in miniature or abstract form.", <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000034258&lg=FRA>

⁸¹ <https://walkerart.org/magazine/bernadette-mayer-vito-acconci-and-0-to-9-magazine>

⁸² *Les techniciens du sacré, Anthologie de Jérôme Rothenberg*, Version française établie par Yves Mano, 2008, éd. Corti, ISBN 2714309674.

This was the time of the '50s and '60s, so we learned a lot — like how to make art that had no boundaries and to expect that change was possible. After all, Robert Smithson made an upside-down tree. —Bernadette Mayer, from *0 to 9: The Complete Magazine*.⁸³

C'est dès 1968, dans l'atelier de Rothenberg, que Vito Acconci, prend conscience de l'exiguïté de l'atelier comme lieu de création, il entame une réflexion sur la poésie et l'environnement.

1969, marque le tournant, d'une première forme de regard sur l'art, avec la *staticité* d'une certaine production de poésie. Comment signifier le sens dans le mouvement physique de la perception visuelle. Il est intéressé par le travail de transcription des gestes des danseurs du Judson Dance Theater, lesquels avaient été invités à publier dans la revue *0 to 9*.

Pauline Chevalier⁸⁴, consacre dans *Marges*, revue d'art contemporain, un paragraphe sur la relation entre *Perception et Langage*, selon Vito Acconci :

La visibilité du mot, l'objectité du mot, sont des éléments qu'il va certes emprunter aux artistes conceptuels, mais qu'il va surtout développer à partir de quelques fascinations littéraires, depuis les poètes qui lui sont les plus proches, ceux de l'école de New York, jusqu'à Samuel Beckett, James Joyce, et surtout Alain Robbe-Grillet⁸⁵. L'inspiration de Vito Acconci se nourrit d'un médium à l'autre, entre arts plastiques et littérature. Le passage qu'il va opérer du langage poétique à celui de la performance est relativement exemplaire des interrogations et des recherches des artistes de la fin des années 1960 et du début des années 1970 sur la transition du mot au geste et vice-versa. Le travail de Vito Acconci se détache nettement des œuvres conceptuelles dans son rapport au corps, dans la façon dont il va creuser les possibilités physiques, sensorielles et somatique du langage.

[...]. Comment s'opère cette transition entre l'objet réel, vivant, éphémère, et le mot ? Comment passe-t-on d'un langage du corps, s'il en est un, d'une expression libre, à un médium empreint de conventions ? Cette intermédialité paradoxale a aussi été un problème auquel se sont confrontés les danseurs du Judson Dance Theater, dont les scripts ont été publiés dans *0 to 9*.⁸⁶

⁸³ « C'était dans les années 50-60, nous apprenions – comment faire de l'art qui n'ait pas de frontière, et dans lequel modifier une situation fut possible. Après tout Robert Smithson réalisa bien un arbre à l'envers ».

⁸⁴ Pauline Chevalier est Docteure en histoire de l'art et Maître de conférences en Esthétique à l'Université de Franche-Comté.

⁸⁵ Notes "3 L'influence de Robbe-Grillet est perçue par Acconci comme un élément déterminant dans l'évolution de sa pratique, que ce soit dans la lecture de ses romans ou dans la forte impression que lui a laissé le film réalisé par Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad* (entretien de l'auteur avec Vito Acconci, 28 avril, Brooklyn, NY).

⁸⁶ Pauline Chevallier, « *Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970* », *Marges* [en ligne].

Si Acconci abandonne, en 1969, la poésie dans la conceptualité scripturale, il conserve toutes ses valeurs dans la forme d'expérience corporelle qu'il initie.

Dans *Walking/Reading* en 1968, il associe marche et lecture. *Following Piece* marque le franchissement d'une pratique artistique engageant l'action du corps dans l'espace environnemental, fait entrer le public, à son insu, dans une démarche participative. Très vite il prend conscience, de la stérilité des actions artistiques : il ne suffit pas de relier son déplacement à une personne au hasard, si celle-ci ou un tiers spectateur ne réalise, qu'elle ou il a été associé comme témoin et acteur à la prestation artistique.

Acconci veut contribuer à modifier les situations, faire bouger les équilibres, il rejoint Guy Debord, qui prônait la construction de situation, après table rase de toute antériorité. Acconci, dans un entretien à *arTitudes*⁸⁷ en 1971⁸⁸, déclarait :

Il s'agit de provoquer une motivation, d'atteindre à une question plus privée. Dans un happening, il y a une ouverture, dans mon cas, il y a comme un espion qui observe une action. Ce qui est intéressant c'est de modifier une situation.⁸⁹

Acconci se reconnaît comme ayant été le premier créateur de l'art corporel aux États-Unis, François Pluchart, confirme, et affirme que cet art a d'abord été le fait de cinq artistes, deux Américains, Vito Acconci et Denis Oppenheim ; une Italienne, Gina Pane, un Français, Michel Journiac, et un suisse Urs Lüthi.

Acconci poursuit sa détermination, à faire de l'espace un lieu de convergences interactives entre spectateur et artiste autour de l'œuvre.

Dans les années 1970, il augmente la puissance de ses actions en annexant à la performance, l'enregistrement de bandes vidéo, réalisées en temps réel. Il joue sur les deux médiums, combinant les visions de l'espace du terrain de l'action, avec celle de l'espace contenu, borné, d'un écran de console qui diffuse en simultané des situations.

Red Tapes, est une vidéo de 2 heures, ce sont trois bandes vidéo distinctes, projetées sur grand écran. La simultanéité propose une œuvre autre, construite à partir de la combinaison de plusieurs projets antérieurs, relatifs à sa recherche artistique dont ses romans, ses nouvelles, sa poésie, les *Following Pieces*, ses films en "Super 8", performances, ses films Super 8 et des vidéos.

⁸⁷ *ArTitudes* est une revue d'art fondée par le critique François PLUCHART, en 1971.

⁸⁸ "Entretien", in *arTitudes*, n° 2 Paris 1971

⁸⁹François PLUCHART, " HAPPENING", § *Le corps utilisé comme matériel artistique*, *Encyclopædia Universalis*.

Il accordera de plus en plus d'importance aux sons et bruitages dans ses performances, qu'il développe de plus en plus dans un intime de son individualité, entre perception et langage, érotisme et exhibitionnisme recherché, se jouant de son sexe, média le voyeurisme froid et distant du spectateur obligé. *Open Close*, en 1970, restera la performance qui le distingue systématiquement dans la littérature qui lui est consacrée.

Lorsque qu'Acconci, se trouve dans une impasse créative et réflexive, une limite, une usure, il se régénère en réorientant radicalement la forme expressive de l'idée de l'art qui le préoccupe. Il maintient la ligne directrice qui anime sa poétique, l'espace et le corps, le mouvement, le langage, la conviction d'une imbrication entre les activités sociales des personnes publiques et privées et une relation à l'art, l'œuvre et l'artiste. *Art as Experience* de John Dewey⁹⁰, insiste particulièrement sur ce lien de l'individu avec l'expérience de l'art sciemment consenti, ou inconsciemment pratiqué.

Acconci pense désormais l'architecture, comme nouveau terrain de jeu, espace ouvert, dans lequel circulent les agents sociaux, mus par leurs préoccupations. Dans les années 1970, l'espace urbain, le mobilier urbain deviennent objet d'esthétique. En 1988, il ouvre son propre bureau d'études, *Acconci Studio*, et recrute des architectes et des artistes. Divers projets et commandes lui offrent l'espace public comme lieu d'action et d'intervention. Comme dans ses précédentes expériences, il gagnera le pari de révéler la poésie des lieux, dans des interventions et installations radicales par leurs audaces, et réussies esthétiquement.

En prévision en 2003, de la célébration de Graz, en Autriche, capitale européenne de la culture, la ville lance en 2001, le concours d'une œuvre d'art architecturale, qui intégrera à la fois l'espace urbain public, et l'eau de la rivière qui traverse la ville.

Acconci Studio et Art & Idea, construisent *L'île sur la Mur*⁹¹, une structure de 50 mètres sur 20 mètres, reliée aux rives opposées par deux passerelles. La sculpture aérienne, héberge des espaces publics de vie: café, petit théâtre, aires de divertissement, d'une capacité limitée à 350 visiteurs. La réalisation est devenue un site touristique.

Avec ce projet, et les dernières explorations urbaines et architecturales, Acconci, adepte d'une forme de radicalité de rupture avec l'art tel qu'il se reproduisait dans ses automatismes, et son oubli, a renouvelé la conception de la page de poésie en l'associant à la gestuelle

⁹⁰ DEWEY John, *L'Art comme Expérience*, 1931, anglais, trad. collective coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Gallimard, col. *Folio essais*, Paris, 2012.

⁹¹<http://www.floornature.eu/l-ile-sur-la-mur-acconci-studio-et-art-idea-graz-2001-4844/>

corporelle, de la construction vidéographique à l'utilisation du sexe, du raffinement poétique dans la sculpture architecturale.

L'artiste n'a eu de cesse que d'explorer de nouveaux territoires, d'en pousser les frontières, d'*ex-tendre*, d'*ex-tirer* dans tous les sens les limites des pratiques artistiques qu'il a initiées, ses terrains artistiques de jeu, ou tout ce qui peut potentiellement constituer un espace artistique.

Acconci est mort à 82 ans, en 1935, dans le Bronx où il était né.

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy-là qui conquiert la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge !

Joachim Du Bellay, (1522-1560)

Évoquer le travail et la place du corps comme objet, et ses formes de radicalité, en dissidences ne pouvait se faire sans un regard sur les travaux de ces trois femmes pionnières, qui ont transformé culturellement et sociologiquement, la vision de la danse, dans le prolongement de Jane Avril, Loïe Fuller et Isadora Duncan.

Les propositions artistiques du Judson Dance Theater qui ont influé la réflexion sur le mouvement dans l'espace, du corps et du langage, en relation avec le spectateur, notamment chez Vito Acconci, trouvent leur source et leur inspiration, dans la démarche d'ouverture et de libération de l'art de la danse initiée par ces femmes, plus particulièrement Anna Halprin.

L'exposition *Radical Bodies*, en juin 2017 au *Musée Art, Design & Architecture*, de l'université de Santa Barbara, en Californie, a eu pour projet de recontextualiser les origines de cette forme d'art de la *nouvelle danse*, née à l'ouest, en Californie, reprise à l'est, par les studios de danse à New York, dans les années 60, dont le Judson Dance Theater.

Le musée considérait comme nécessaire de rétablir la vérité, sur le rôle avant-gardiste de ces trois femmes, son Directeur, écrit dans la préface du catalogue :

C'était trois femmes, et il était temps que des femmes artistes, commencent à exercer leur pouvoir de modeler à la fois le monde de l'art et celui des images, et comportement qui définissent la féminité. Finalement, elles étaient toutes juives, et elles ont apporté dans leur pratique la touche d'obligations sociales, qu'adopta la nouvelle danse des communautés et idées.⁹²

Deux formes de danse coexistaient, en Europe et Outre-Atlantique après la Seconde Guerre mondiale, celle classique et, celle nouvellement moderne, dont les égéries Loïe Fuller et Isadora Duncan délaissèrent les contraintes vestimentaires du tutu, et des chaussons. Une légèreté des mouvements supportés par des vêtements amples et souples, pieds nus, les danseuses évoluaient au rythme de musique et de projecteurs, improvisant des figures, tournoyant librement, laissant la transparence des voiles qui les recouvrait, renchérir la sensualité du spectacle.

⁹²“They are all women, and it was a time that women artists finally began to exercise the power to shape both the art world and the world images and attitudes that defined the feminine. Finally, they were all Jewish and bring to their art a sense of social obligation that fostered new dance communities and ideas”, p. 13, *Radical Bodie, Anna Halprin, Simone FORTI, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*.

C'est en 1920, dans l'Illinois (États-Unis) que naît Anna Halprin. Après des cours de danse, elle se forme aux techniques d'Isadora Duncan. À 18 ans, elle projette de s'inscrire dans la prestigieuse institution du Bennington College dans le Vermont. Sa candidature est rejetée, un *numerus clausus* interdit l'accès des étudiants juifs aux études supérieures. Elle s'oriente vers l'université du Wisconsin. Elle suit un enseignement qui met l'accent sur l'anatomie, la kinésiologie, la créativité personnelle et la motricité.

En 1939, la rencontre avec l'architecte paysagiste, Lawrence Halprin, qu'elle épouse, marque une période décisive sur les options artistiques qu'elle imprimera dans son art. elle fréquente alors les fondateurs du Bauhaus qui ont fui l'Allemagne, et s'imprègne des idées interdisciplinaires des arts, importées par Walter Gropius et László Moholy-Nagy. Elle rencontre John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg.

En 1945, Halprin ouvre, avec le danseur Welland Lathrop un studio de danse près de San Francisco. Elle développe une pédagogie de l'improvisation du mouvement, fondée sur le plaisir. Une danse non chorégraphiée, libre et spontanée.

En 1955, elle fonde le *Dancer's Workshop*, à San Francisco, héberge et collabore avec de nombreux artistes, qui créeront plus tard le *Judson Dance Theater*

Anna Halprin, dit chercher à reproduire dans la danse les mouvements que nous faisons pendant les activités des tâches ordinaires, comme porter, monter, empiler quelque chose, ou tout simplement marcher.

Son travail a attiré Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Meredith Monk de la côte Est des États-Unis, avec lesquelles elle initie un travail expérimental d'explorations, et développé une méthode collective de création. Elle remarque que les interrelations entre les danseurs sont différentes à chaque répétition ou reprise et dépendantes du collectif, de la lumière, des personnes, du musicien, des danseurs, constatant l'effet libérateur sur le spectacle.

En rupture avec le principe de respect de pas transcrits, elle institue sur scène le libre mouvement, comme nouvelle forme radicale, déstructurante, que crée la simplicité des figures, empruntées aux déplacements prosaïques, tel qu'aller et venir, balayer ou autre. Une danse qui, dérange, perturbe, et commence à avoir ses détracteurs surtout lorsqu'elle propose des corps nus dans les performances. La pièce *Parade and Change*, la plus réclamée a soulevé la polémique, Halprin raconte :

When I did *Parades and Changes* at the Hunter College in New York, in 1967 I was arrested. Arrested! I couldn't believe it. You know, sophisticated New York City, and they arrest me because I use nudity. We were just shocked. But that 's what it was ⁹³

Elle a été en relation avec Yoko Ono, Fluxus, tenté de travailler avec les membres du groupe. Elle pensait la danse comme une science, une philosophie et un art. Ses premiers travaux d'improvisation, structurés autour d'une libre déambulation, restés sans titre, seront nommés *Somatics*, en 2012.

Lorsqu'en août 1965, éclatèrent les émeutes de Watts, à Los Angeles, elle a été sollicitée pour monter un projet. Elle a proposé de travailler au Watts Studio avec les afro Américains et d'y associer le groupe blanc présent. Son propos a consisté à créer une émulation inter raciale.

À 98 ans, Halprin est toujours sollicitée, elle parcourt le monde, donne des entretiens.

⁹³ “ *Quand j'ai produit *Parades and Change* au Hunter College Theater de New York, en 1967, j'ai été arrêtée. Arrêtée ! je ne pouvais le croire. Vous connaissez New York, ville sophistiquée, et ils m'ont arrêtée parce que j'ai pratiqué le nu. Nous avons été simplement choqués. Enfin, c'est ainsi que cela se passe.*” Entretien avec Anna Halprin, le 31 juillet 2012, avec Samara Davis, à l'occasion du 50^{ème} anniversaire du Judson Dance Theater, <https://www.artforum.com/interviews/judson-at-50-annahalprin-31459>

III - RECHERCHE SUR LA RADICALITÉ EN RELATION A L'ART

Construite sur un a priori esthétisé de l'art, celui du style documentaire et d'appartenance vernaculaire de Walker Evans, l'enquête formait le projet de poursuivre la recherche dans l'esprit des travaux de Stoïchita sur les *Figures de la Transgression*.

L'histoire de l'art est remplie de personnages qui ont révolutionné les pratiques en usage de leur temps, certains dans l'anonymat, d'autres célèbres, grâce en partie à ces anonymes qui ont laissé leurs empreintes sur les apparences idéales d'un Beau, ou qui ont fait évoluer la réflexion sur la pensée de l'homme créateur d'inspiration divine, avant de s'émanciper de la manne providentielle, et de produire un art autonome, libre de droits.

Cette autonomie, fruit d'une maturation de l'idée de l'art de Platon à nos jours, porte malgré sa revendication émancipatrice, une quête de vérité, les stigmates d'un corps idéalement Beau, exécuté dans la souffrance de la praxis, comme celui du groupe sculpté du Laocoon, ou celui aujourd'hui d'un corps martyrisé, torturé, qui, à l'instar du Laocoon, au 1^{er} siècle avant J.-C. à sa création, ou au XVIII^e siècle, lors de la redécouverte de la sculpture, cherche le sens de cette beauté toujours universelle, les secrets de l'art ou encore les mystères d'une facture de l'authenticité.

Le développement des savoirs liés à la science du sensible, qui a explosé au XX^e siècle, a permis par un recentrage et une concentration autour des individus inventeurs et créateurs de l'art, d'élargir les enjeux et de poser les questions essentielles sur les sens du vivant en expérience de création. La démarche a incité à pousser les investigations sur la forme d'exploration de ce sensible, un des éléments essentiels, jusqu'alors négligé, celui qui en est sa matière première, l'Homme.

L'Homme, une chose dans tous ses états, décortiqué, observé, maltraité, l'homme qui ne se reconnaît plus dans son être, ne s'appartient plus, qui ne se vit que dans le miroir d'une apparence perçue au travers d'une autre apparence de même formation, un alter ego.

Une négation existentielle, cherchant une authenticité dans la vérité d'une autre négation, une proposition algébrique de l'existence réduite à une équation mathématique.

L'Homme, réduit à sa circularité, une recherche de son autre, le même, lui-même dans un processus identique de quête de compréhension, dans un mouvement perpétuel de retour et d'anéantissement.

Kant positionne la compréhension en second, dans le processus relationnel à l'objet, il explicite :

2. La "compréhension", c'est-à-dire l'unité synthétique de la conscience de ce divers dans le concept d'un objet [...] ⁹⁴.

Cet homme du XX^e siècle, en demande d'identité tourne à vide dans un auto-enfermement. Les tentatives d'en sortir l'ont mené à exprimer l'art, en puisant dans les derniers ressorts de son imagination, l'ultime objet dont il détient la pleine et entière propriété, son corps. Ce corps qui fait souffrir et dont les remèdes à la douleur manquent.

La question de l'existence de l'être a été, au siècle dernier, au centre de toutes les polémiques. Elle a occupé la réflexion d'auteurs, proches des milieux artistiques, notamment celle de Sartre, qui déclarait avoir utilisé de la mescaline ⁹⁵, substance pharmacologique, en vue de se constituer cobaye et observateur dans les manifestations de trouble de la perception.

Les artistes, *saltimbanques* de la société, êtres sensibles, se sont immiscés, dans ces questions existentielles relatives à l'essence de l'homme, se détournant des pratiques communes d'un art en perte d'illusions et d'enchantement.

Les situationnistes ont proposé de constituer une façon de vivre suivant un mode permanent de *construction de situation*, dans *le décor matériel de la vie* ⁹⁶, ils ont jeté les principes d'abolition de toute organisation, tout système hiérarchique, et entériné l'éradication du passé.

Dans une crise identitaire, l'art de la moitié de ce XX^e siècle va s'épanouir dans les formes d'expression du langage de l'art du happening, de la performance, du body-art, de l'art corporel, du langage du corps et/ou corps sociologique. La caractéristique de cette signification de l'art se situe dans la radicalité de l'image qui s'affiche délibérément dans une exubérance exutoire.

Le sujet de la recherche reprend ses marques à ce moment de l'histoire de l'art. Après la douce et délicate radicalité des photos inoffensives d'un Evans, il s'ensuit la découverte de l'horreur, d'un certain goût pour l'avalissement de l'individu d'une forme particulière d'un art, qui se vivait et faisait la une des journaux télévisés en noir et blanc, des deux seules chaînes de télévision, et qui ne suscitait en leur temps à mes yeux d'adolescente, aucun émoi, ravie

⁹⁴ Infra p. 10

⁹⁵ Alcaloïde hallucinogène extrait d'une cactacée mexicaine, le peyotl, (définition du *Petit Larousse*).

⁹⁶ Guy Debord, *Vers une internationale situationniste*, in « *Rapport sur la construction de situation et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale.* » 1957

secrètement, de cette remise en question de l'ordre établi qui dépassait l'art, et se mêlait de politique et morale.

La lecture de ces actes artistiques, documents vidéo et photographiques, restitutions commentées d'archives, soumises au filtre de souvenirs de temps de liberté d'une société permissive, d'une fuite du temps d'une cinquantaine d'années, d'une histoire chargée qui s'est poursuivie dans un certain désarroi, m'ont forcée à reconsidérer cette recherche sur une expression de la radicalité en relation à l'art.

Il devenait inconcevable de faire l'impasse sur une forme d'expression qui si aujourd'hui, ne soulève plus la polémique, contient en elle une partie de cette radicalisation qui s'est transmuée en idéologie politico-religieuse mortifère, qui sévit n'importe où, n'importe quand, dans une castration du monde.

Dans la noirceur des descriptions, l'approche excessive, caricaturale et consensuelle d'une absence de critique de certains ouvrages, des récits de cette l'histoire de l'art, il a été nécessaire de construire un discours qui prenne en compte l'extrême violence des actions de l'art. La poursuite du travail, s'est révélée constituer une sorte de radicalité. Conserver une distance imposait, d'envisager l'étude dans une dimension autre, préexistante dans le sensible des œuvres d'Evans, et qui traitait de sujets de rupture, d'effet de radicalité, de violence des actes ou de fragilité dans la manifestation des arts.

Le discours s'est orienté vers une transversalité de ces pratiques particulières, sur une manière de faire de l'art, dont Croce et Pareyson nous ont, par leurs ouvrages, intéressés aux instants clefs de la formation de la forme de l'Idée, de l'hypothétique de l'essence. Il devenait attractif de s'attacher à connaître de l'essence de la création.

Ce choix a permis de ne pas tomber dans l'écueil d'une nième énumération de faits artistiques, confinant à la production, sans légitimité scientifique, d'un catalogue.

Le parti a été pris de s'intéresser à la praxis d'artistes, symboliques d'un travail sur le corps, qui ont écrit sur leurs actions. Ils appartiennent à une même génération se sont connus, fréquentés, et parfois associés.

La lecture des textes de Marina Abramović, Gina Pane, et de Michel Journiac, a révélé la fragilité de leurs étants, au même titre qu'elle a opéré la réconciliation avec l'extrémisme de la mise en scène de leurs prestations.

Les mémoires d'Abramović annoncent dans les premières lignes, que la crainte et la peur, expérimentées à quatre ans, ont formé dans son activité artistique sa critique d'une lutte contre la souffrance et la douleur, au même titre qu'un projet de vie.

Gina Pane, mélange de cultures, autrichienne, italienne et française, propose une universalité de l'être au monde, elle interroge :

[...], sur l'autre, ses fantasmes, ses désirs inconscients, ses relations avec le temps pris comme entité n'ayant ni principe, ni fin qu'il faut déchiffrer à travers son "corps" et non à travers sa culture.

où est-il le feu qui résonne ? le bruit de la chair ? du fou rire ? de la douleur ? de la mort ? le silence du sang ?

VOUS comme moi, vous ne vous sentez plus dans votre univers et vous ne pouvez pas regarder le passé qui n'est plus ou l'avenir qui n'est pas encore, et ne trouvant pas de solution à votre désespoir d'être, vous marchez vers cette "union" de l'autre d'où vous allez rencontrer la seule vérité d'être.

si j'ouvre mon "corps" afin que vous puissiez y regarder votre sang, c'est pour l'amour de vous : l'autre.

Gina Pane⁹⁷

Quant à Michel Journiac, le sang, occupe une fonction primordiale dans la compréhension de ses actions., l'eucharistie qu'il organise, la confection de boudins à partir du prélèvement de son sang, trouvent leur « *absolution* », dans la lecture émouvante de la *Lettre de Damas*, datée de mai / juin 1962, ainsi que dans *Le Sang Nu* long poème dédié, dans lequel, le sang loin des sacrilèges prend toutes ses valeurs, dans la dimension de l'Homme, être vivant, sensible, qui pleure.

Trois artistes mus par une irrépressible nécessité de se sortir d'un enfermement identitaire, dont ils détenaient chacun les clefs d'un espace confus, une chambre intérieure en désordre, et qu'il fallait bien tenter de ranger, appelant à l'aide une intervention extérieure, celle de témoins, un public, un spectateur, susceptibles de les éclairer.

Trois artistes sans acrimonie, qui proposent une vision de leur univers carcéral, dans un double dépassement de limite, les leurs, celles qu'ils imposent à d'autres. Ils *ex-spatialisent*

⁹⁷ In *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *Textes réunis*, publié dans "Dossier Gina Pane", *Artitudes International*, n° 15-17, octobre -décembre 1974, p. 34, .p. 16.

leurs souffrances, les scénarisent dans la violence extrême de la crudité des représentations toujours publiques. Des actes qu'ils prétendent fédérateurs, par l'association de point de vue, qu'ils caricaturent dans des transgressions revendicatives

Ces artistes sont dans ce que l'anglicisme *smatcher* contient d'interprétation, réussir à faire cohésion, s'accorder sur un point sensible qui les touche, mais que pourrait s'approprier, dans un contexte plus ouvert et général, les agents sociaux de la collectivité. Les artistes simulent dans la violence et leur extrémisme le projet de remporter l'adhésion du plus grand nombre sur un fait de société qui, bien qu'il leur soit propre, relève des fondements de la communauté dans laquelle ils évoluent, et dont il pourrait réveiller des consciences. Cette attitude face à l'autre correspond à ce que Michel Journiac considère comme un acte de séduction, c'est-à-dire de la prostitution. Dans l'ouvrage qui lui est consacré on relève à plusieurs reprises la réflexion :

GP. [...]. Nous faisons toujours un travail de sociologue, mais de façon empirique, en passant par des expériences à un niveau personnel pour les extrapoler par rapport à un groupe. Ce qui est important dans notre relation artiste-public, c'est qu'il y a toujours un outil.

MJ. L'important, c'est que nous sommes des putains. Nous sommes prostitutionnels. Ce qui est important, c'est qu'on touche les autres quels qu'ils soient.

GP. Tu veux parler d'un travail de réciprocité ?

MJ. Non, de prostitution. C'est différent : c'est le non choix du partenaire. On se trouve dans une situation donnée où on ne choisit pas le partenaire⁹⁸.

Dans l'acte artistique, l'expression d'une apparence de radicalité est un moyen de communication de la transformation d'un état pathologique, de la souffrance, sur une prise de conscience collective. Ce mal *singé*, imité, n'est pas l'apanage que du seul être qui crie, mais bien le fait d'une pandémie sournoise, occultée par nombre de ceux qui se sont accoutumés à la lancinante douleur, au point de vivre avec comme une chose naturelle inhérente à l'être.

Marina Abramović crée chez le spectateur, les conditions de suggestion, et organise l'autosuggestion des sentiments de crainte et de peur, surmontant les siennes. Elle installe le spectateur dans un état d'étrangetés intimes qui le submerge, qui l'oblige à prendre des décisions dans la précipitation, sans s'accorder le temps d'une mesure réflexive. Elle construit

⁹⁸ Extrait échange entre MJ., Michel Journiac et GP., Gina Pane, in *Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique, Un débat entre Hervé Fischer, Michel Journiac, Gina Pane et Jean-Paul Thénot*, qui s'est tenu le 18 novembre 1973, p. 169.

les situations chez l'autre, qu'elle observe, à des fins d'enseignements, dans une expérimentation des sentiments de mise en danger, dans une sorte d'exorcisme, induisant une réaction de survie libératoire.

*La courbure de l'espace intersubjectif*⁹⁹ d'Emmanuel Levinas, se situe à ce point précis, où la riposte est déclenchée, où se forme le hiatus qui va relancer les deux côtés, de la performance, de l'image arrêtée de l'acteur et du récepteur

Gina Pane, mêle, poésie, féminité et auto-agression violente. Son corps est moins dans une revendication de dépassement individuel, que dans celle d'une remise en question des pratiques comportementales relatifs à des sujets généraux de société.

La mise en forme de notre corps se fait selon les exigences normatives de la société, les valeurs qu'elle véhicule à travers lui, conditionnent notre comportement : par la censure intérieure qu'elles y exercent et par la culpabilité qu'elles y suscitent. En effet, cette structuration sociale de notre corps concerne aussi toute notre activité quotidienne et apparemment naturelle.¹⁰⁰

Elle choisit davantage de s'effacer au profit de la défense de droits universaux du plus grand nombre, comme une attitude écologique, plaçant au cœur, le sort de la femme sacrifiée par et dans sa féminité. Comme Journiac, le sang conserve une symbolique, qu'elle mélange au lait de la maternité, à la mémoire des origines, elle écrit :

L'autre trace, la *secrétation* de mon corps de femme et ses puissances internes comme le sang menstruel, la règle de mon corps – sa mesure le lait, la nourriture de la chair trace de ma chair : l'enfant.

Cette fente que j'incise sur ma peau avec une lame de rasoir mémorise cette double trace. La cicatrice qui en résulte donne la mémoire du corps par la douleur qui le préserve de sa destruction et par le temps vécu qui lui donne sa dimension.¹⁰¹

L'autre trace qu'elle associe, est celle « *inscrite dans la terre, la pierre : c'est-à-dire le mur= du mur de Lascaux au mur d'hiroshima.* »

Ailleurs sur le langage des blessures, elle semble se rapprocher encore de Journiac dans une relation à l'homme et Dieu. :

⁹⁹ Infra p. 39.

¹⁰⁰ PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *Textes réunis*, texte sur *Le langage du corps*, p. 17.

¹⁰¹ Ibid. Notes, *La trace est comparable au zéro ou à l'infini*, p. 68.

La blessure revisite les martyrs. Ici, c'est encore du corps, on le brûle, l'écorche, le blesse... c'est toujours le sang de l'homme Dieu.

Il faut être ignorant de tout savoir théologique pour comparer le martyr en donnée volontaire. Le tissu urbain -le quotidien – sont inscrits dans leur parcours et ces purs-là n'avaient aucune intention de mourir avant l'heure.

Le martyr chrétien, c'est du sang qui coule pour l'autre. Aimer l'autre, c'est moderne de poser ce problème.

[...]. Ceci c'est le sens car nous vivons les archaïsmes les plus abjects dans notre société à peine passée et présente, bien enrobée de sucre et gélatine, révélée – dévoilée.¹⁰²

Quant à Vito Acconci et Anna Halprin, le corps est identifié, dans un langage du mouvement dans l'espace. Acconci cherche une valeur au corps, signifiante du mouvement de la scansion d'une poésie, Halprin redonne de la valeur aux agitations automatiques de l'individu dans les activités quotidiennes, les installant comme Duchamp dans les lieux sacralisés de l'art. Ils apparaissent dans un mouvement du corps débarrassé des contingences sociales et culturelles, contrariant les idéologies archaïques que dénonce Gina pane.

Une sélection d'artistes, qui ont provoqué au cours de leur activités artistiques des polémiques, dans l'expression radicale des présentations et représentations de leurs disciplines.

Un choix arbitraire guidé par une volonté de maintenir la réflexion dans une esthétique artistique qui évite les discours déshumanisants sur l'être, ou relevant d'une politique politicienne.

La recherche s'est attachée à repérer des chemins d'identification de l'expression radicale, tout d'abord en acceptant de considérer le mot dans sa fonction qualitative d'une chose. S'agissant du domaine de l'art, la radicalité a été de fait apparenté à *la faculté de juger* de goût. Comme, il n'était pas question d'une norme du goût, mais bien d'un jugement évaluatif, c'est Emmanuel Kant qui a guidé notre réflexion. Il a été nécessaire de constater le fait de singularité et d'universalité du sentiment sensible face aux œuvres. Les travaux pratiques se sont appuyés sur l'expérience artistique esthétique, ressentie en présence du travail de Walker Evans, émotion personnelle, mais aussi apparente et visible chez les spectateurs présents.

¹⁰² Ibid. *Notes, J'ai travaillé un langage*, p. 55.

La sensibilité ne suffisant pas à apprécier le travail comme une forme d'expression radicale, le sentiment émotionnel indescriptible dans sa forme *a-conceptuelle*, pourtant bien réel, devait sans doute relever d'autres formes de connaissance.

Le sentiment sensible de radicalité a surgi des œuvres, se posant et s'interposant entre réception et perception. Une image dédoublée de l'œuvre, celle de sa physicité matérielle, celle de son effet. Comment, dès lors approcher l'émotion esthétique, si ce n'est en se référant à la *Phénoménologie de la Perception*, de Maurice Merleau Ponty, *L'Être et le Néant*, et *L'Imagination* de Jean-Paul Sartre. L'un et l'autre ont éclairé le dossier sur la phénoménologie des essences, sur l'être existentiel. La radicalité dans son phénomène évènementiel, la radicalité comme un tiers sujet, réel, s'intercalant entre l'œuvre et le spectateur.

Tous deux ont permis de localiser le point crucial de rencontre entre l'œuvre et le spectateur, le punctum de Barthes, qui crée le hiatus. Cet endroit de l'œuvre ou la transcendance ne peut poursuivre sa voie et retourne à son expéditeur dans un effet boomerang, constitue *La courbure de l'espace intersubjectif*¹⁰³ d'Emmanuel Levinas, .

L'ensemble de la démarche permet de confirmer que pour que le phénomène puisse se manifester, il faut que l'art fonctionne, ensuite que seule la présence réelle d'un tiers conditionne l'effectivité d'un phénomène de radicalité.

¹⁰³ Infra p. 41, 85.

BIBLIOGRAPHIE :

- ABRAMOVIĆ Marina, *Traverser les Murs, Mémoires*, anglais (É. U), trad. Odile Demange, éd. Fayard, Lonrai, 2017.
- ARDENNE Paul, *Extrême esthétique de la limite Dépassée*, 2006, éd. Flammarion, France, 2006.
- ARDENNE Paul, *Un art contextuel, création artistique : en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, 2002, éd. Flammarion, col. Champs arts, France, 2014.
- ADORNO Theodor W, *Théorie Esthétique*, 1970, Allemand, trad. Mac Jimenez, édit. Klincksieck, Col. D'Esthétique, Péronnas, 2011.
- BARTHES Roland, *La chambre Claire, Note sur la photographie*, 1980, édit. Gallimard, col. Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 2012.
- BERTRAND DORLEAC Laurence, *L'ordre sauvage, violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, 2004, éd. Arts et Artistes, GALLIMARD, Saint-Just-la-Pendue, 2004.
- BEUYS Joseph, Volker Harlan *Qu'est-ce que l'art ?* 1986, anglais, trad. Laurent Cassagnau, édit : L'Arche, Lonrai, 2011.
- BONN Sally, *Les Paupières coupées, Essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, 2009, Collection Essais La Lettre volée, Belgique, 2009
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction, Critique Sociale du jugement*, 1979, Les Éditions de Minuit, col. Le Sens Commun, Lonrai, 2015.
- CHASTEL André, *L'Art Italien, 1995*, éd. Flammarion, col. Tout L'Art, l'histoire, Paris, 1995.
- CHEN Qing, *Mise en Scène d'un corps performatif, entre identité & altérité*, 2017, éd. L'Harmattan, Condé-sur-Noireau, 2018.
- EVANS Walker, *Le secret de la photographie, Entretiens avec Leslie Katz*, 1971, français/anglais, trad. Bernard Hœpffner, édit. Centre Pompidou, Montreuil, 2017, (48 p.).
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, 1966, éd. Gallimard, col. Tel, Domont, 2016.
- FISCHER Jeannette, *Psychoanalyst meets Marina Abramović*, anglais, éd. Scheidegger & Spiess, 2018.
- GELL Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, anglais (Etats-Unis), trad. Sophie & Olivier Renaut, éd. Les presses du réel, col. Fabula, Belgique, 2009.
- JOURNIAC Michel, *Écrits*, éd. Beaux-Arts de Paris, col. Écrits d'artistes, Paris, 2013.

- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, 1961, Le Livre de Poche ; col biblio essais, Paris Librairie générale française, 2016.
- LONTRADE Agnès, *Le Plaisir Esthétique, Naissance d'une notion*, 2004, éd. L'Harmattan, Paris 2015.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1945, éd. Gallimard col. Tel, Domont, 2016.
- PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e), Textes réunis*, 2003, édit. Beaux-arts de Paris, col. Écrits d'artistes, Saint-Just-la-Pendue, 2012.
- PAREYSON, Luigi, *Conversations sur l'Esthétique*, 1966, Italien, trad. Gilles Tiberghien, NRF Gallimard, France, 1992.
- PLATON, *La République ,4ème siècle av. J.-C.*, Grec, trad. Robert Baccou, édit. Flammarion, Bussières, 1987.
- SARTRE Jean-Paul, *L'être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, 1943, édition corrigée avec index par Arlette Elkaïm-Sartre, édit. Gallimard, col. Tel, Domont, 2016.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imagination*, 1936, édition corrigée avec un index par Arlette Ekaïm Sartre, édit. P.U.F. Quadrige, Lonrai, 2012, (140 p.)

Catalogues :

- RADICAL BODIES, *Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New-York, 1955-1952*, catalogue exposition Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara, en association avec University of California Press, 14 Janvier 30 Avril 2017, collectif Ninotchka Bennahum, Wendy Perron, Bruce Robertson avec la participation de Simone Forti, John Rockwell, et Morton Subotnik.

Sites consultés :

- <http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/marina-abramovic/> consulté le 27/02/2018
- Pauline CHEVALIER, « *Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970* », *Marges* [en ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 03 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/marges/429>, DOI :10.400/marges.429.
- François PLUCHART, “HAPPENING”, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 août 2018, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/ha^ening/>
-<https://www.annahalprin.org/biography>

SOMMAIRE

<u>PRÉSENTATION</u>	<u>3</u>
<u>I – RADICALITÉ – CONDITIONS D’OBSERVATION.....</u>	<u>10</u>
FONDEMENT D’UN A PRIORI DE RADICALITÉ	10
LA RADICALITÉ, SINGULARITÉ ET UNIVERSALITÉ.	11
EFFECTIVITÉ D’UNE APPARENCE, PRÉSENCE	12
PHÉNOMÉNALITÉ ET RADICALITÉ.....	15
A PRIORI DE RADICALITÉ.....	16
ESSENCE DE L’ŒUVRE, AUTONOMIE.....	18
a) Du point de vue de l’image	19
b) du point de vue du sujet	19
COMPOSANTES ÉLÉMENTAIRES D’ÉLIGIBILITÉ À LA RADICALITÉ,	20
VADE-MECUM - PROTOTYPE D’UNE EXPRESSIVITÉ DE LA RADICALITÉ.	25
<u>II : RADICALITÉS - LE CHOIX DES ARMES.....</u>	<u>29</u>
L’ART CLASSIQUE, UN ARTISTE TÊMÉRAIRE, UNE PRISE DE RISQUE HARDIE.....	33
L’ART MODERNE, L’ART DU XXE SIÈCLE.....	39
ULTIME SUPPORT DE L’ART, UN CORPS LABORATOIRE.....	42
LE CORPS, COMME VÉRITÉ DE L’ÊTRE,	42
LES RESSORTS DU SENSIBLES,	47
L’EFFET BOOMERANG	48
TRAVESTISSEMENTS IDÉOLOGIQUES	50
ARGUMENTAIRE - GESTICULATIONS	53
MARINA ABRAMOVIĆ – (1946 -).....	55

PARENTHÈSE SUR UNE CONTEMPORANÉITÉ DE LA PERFORMANCE	62
GINA PANE- (1939-1990).....	64
MICHEL JOURNIAC - LE CORPS SOCIOLOGIQUE 1935-1995	67
VITO ACCONCI – (1940 – 2017).....	74
RADICAL BODY ANNA HALPRIN, SIMONE FORTI, YVONNE RAINER.....	79
<u>III - RECHERCHE SUR LA RADICALITÉ EN RELATION A L'ART.....</u>	<u>82</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE :</u>	<u>90</u>