

Intervention



La critique fonction déviante entre la nature et la culture

Pierre Restany

Number 13, November 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57503ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Restany, P. (1981). La critique fonction déviante entre la nature et la culture. *Intervention*, (13), 16–17.

La critique fonction déviante entre la nature et la culture

Le champ opérationnel de la recherche critique s'est considérablement déplacé au cours du XX^e siècle. Mon discours serait privé de sens si Marcel Duchamp, passant à travers le miroir du réel, ne nous avait dévoilé d'un seul coup entre 1913 (la Roue de Bicyclette) et 1914 (le Porte-Bouteille) l'autre face de l'art.

Le ready-made incarne à la fois un code et une philosophie générale de la vision. C'est en ce sens qu'il constitue l'événement capital de l'art du XX^e siècle, la clé de son double ou de son «autre».

Des objets industriels de série deviennent des sculptures, par le seul choix de l'artiste. Le geste au départ n'engage que Marcel Duchamp, mais en dehors ou en dépit, même, de son auteur — il sera lourd de conséquences. Il faudra attendre plus de 40 ans pour en mesurer l'ampleur: c'est le regardeur qui fait l'art et cet art bascule d'un seul coup de l'esthétique dans l'éthique. Nous passons de l'esthétique généralisée à l'éthique généralisée. Le regard qui fait l'art en assume ipso facto la dimension critique. La moralité de ce regard réside dans la proportion poétique/critique qu'il assume par rapport à la nature moderne.

Voilà que se dévoile l'autre face de l'art, indissolublement identifié à sa position critique. L'art est un problème moral lié à la conscience critique de celui qui l'assume en tant que tel. La mise en situation critique généralisée de l'art, telle est la conséquence qu'entraîne le baptême artistique de l'objet, sur lequel se fonde l'humanisme technologique contemporain et à travers lui l'entière aventure de l'objet, la découverte de son autonomie expressive, son intégration syntaxique dans les divers langages de la quantité, sa contestation anthropologique et sa progressive dématérialisation (paupérisation/arte povera; minimalisation, conceptualisation).

Plus s'estompe la frontière entre l'art et la vie, plus l'art et la critique assument les mêmes valeurs du jeu existentiel qui constituent les lois de la nature profonde des choses. L'évolution de cette fonction déviante de l'art, singulièrement dans les quinze dernières années, rend vaine toute idée d'enracinement doctrinal de la part du critique. Le problème de l'enracinement doctrinal s'était déjà posé à moi lorsqu'au tournant de 1960 le nouveau réalisme européen a pris le relais historique de l'informel. La rapide consécration des artistes à la défense desquels je m'étais voué dans les années 1950 fut un signal d'alarme: la société de consommation était avide de consommer ses propres valeurs. Ce sont les artistes minimalistes et conceptuels qui à partir de 1966 ont assumé la contestation critique de ces nouvelles valeurs. Plutôt que de cimenter dans la rigidité du dogme une série de positions-limites dont l'impact avait assuré la brèche dans le rempart de l'ordre établi, j'ai assumé jusqu'au bout de ma déviance critique, la totale identification de l'art au langage.

C'est ainsi que le jeu critique est devenu pour moi symbole du monde. À l'art pour l'art succède le jeu pour le jeu, c'est-à-dire la critique pour la critique, dans la perspective de la mutation anthropologique finale qui doit affecter au premier chef nos façons de sentir, de penser et d'agir.

Le jeu de la vie est le jeu du hasard: pour garder sa valeur existentielle et donc universelle, ce jeu doit faire la part de l'aléatoire et de la différence.

L'autre face de l'art est par la force des choses la fonction déviante: détournements fonctionnels, fissions sémantiques, révolution du regard. L'autre face de l'art, c'est son «autre», son double virtuel dans l'attente du jaillissement d'une nouvelle cohérence ou, pour parler comme Lévi-Strauss, de la fusion imprévue d'un autre signifiant avec un autre signifié. L'autre face de l'art, c'est l'usage non-conventionnel des conventions; à quelque niveau de langage que ce soit. Par rapport à toutes les esthétiques dogmatiques de la beauté, l'autre face de l'art assume l'éthique de l'indifférence: il n'y a de beauté différente que dans la beauté d'indifférence.

L'autre face de la critique reflète l'autre face de l'art: à la fonction déviante de l'art répond la déviance critique, qui pratique le même usage non-conventionnel des mêmes conventions expressives. Quels que soient les moyens auxquels elle a recours, sociologiques, anthropologiques, linguistiques, sémiotiques la déviance critique — en 1981 plus que jamais — demeure conditionnée par l'éthique de l'indifférence. Le maintien d'une distance, donc d'une ambiguïté et d'un espace tactique entre la conscience et ses propres données est aussi nécessaire que suffisante dans la pratique déviante. Les exemples récents ne manquent pas. Le moindre manquement se traduit par un rappel à l'ordre volontariste, matérialiste et objectif. L'éthique d'indifférence marque de son indispensable sceau idéaliste toute la pratique de la critique déviante.

Quand je parle de totale réduction de l'art au langage, je suis tout à fait conscient de la rupture épistémologique qui en découle, une définition idéaliste et mécaniste de la fusion du signifiant linguistique avec le signifié anthropologique. Je sais aussi que je ne suis pas seul à pratiquer cette distorsion idéaliste volontaire de l'analyse structurale. Je ne vois guère d'ailleurs comment on pourrait rendre compte autrement de la situation actuellement. Nous sommes entrés dans une époque de double bilan, la fin d'un siècle et la fin d'un millénaire, nous sommes pris dans la trame complexe des innombrables transferts culturels de la peur de l'an 1000 sur celle de l'an 2000. La pulsion de mort d'un millénaire d'histoire se répercute sur la sensibilité collective d'un autre, qui lui est en imminente mutation. La métaphysique prend automatiquement le pas sur la raison, et l'esprit sur la matière.

Comment faire en sorte que ce bilan demeure ouvert, ne serait-ce que pour préserver l'avenir? Une telle ouverture planétaire ne se conçoit qu'à travers l'osmose continue du monde du réel et du monde du symbole.

* * *

Ce sont ces considérations qui m'ont poussé durant ces dernières années à voyager intensivement à travers le monde et à en parcourir certaines zones reculées, situées en dehors du temps qui est le mien, le temps régulateur de ma propre déviance critique. À travers ces expériences ma réflexion s'est ordonnée autour d'un concept de base, celui du naturalisme intégral qui a fait l'objet d'un Manifeste que j'ai rédigé en août 1978, en pleine forêt amazonienne, sur le cours du Haut Rio Negro (1). Un naturalisme intégral conçu comme une philosophie, une méthode et une morale de la perception: la nature en tant que sur-symbole du monde, catalyseur perpétuel de la symbiose entre les données du réel et les ajouts du perçu. La nature libère le symbole du carcan des métaphores et lui donne sa propre réalité: immense accélérateur de nos facultés et de nos sens elle libère en nous l'énergie cosmique nécessaire à la planétarisation du jeu existentiel, la fin et les moyens du passage de la déviance à la mutation. Sur le plan pratique, je me suis aperçu que le rapport nature/culture conçu de façon fort tangible en Occident, est beaucoup plus ambigu dans ce qu'il est convenu d'appeler le Tiers-Monde, et d'une manière générale dans les pays en quête de leur identité culturelle. Au Brésil où le décalage est frappant entre la richesse affective du donné naturel et son impossible transcription en un système original de langages modernes, le complexe d'infériorité se transforme en chauvinisme: la dimension exceptionnelle de la nature atteint les proportions du fétichisme collectif. La nature s'identifie à la culture nationale. Considérer la nature amazonienne comme l'incarnation d'un sur-symbole planétaire, c'est porter atteinte au patrimoine culturel brésilien. En Inde, c'est le poids formaliste, volontariste, du tissu religieux qui étouffe le symbole et tranche impitoyablement le réseau de ses racines capillaires avec le réel. En Australie, l'intelligente récupération de l'outback (le Far West australien) et du folklore aborigène crée une situation d'approche extrêmement intéressante: les «environmental artists» australiens amorcent les conditions du déclic, la rencontre avec leur vraie nature, rencontre que l'esthétisme européen avait moralement interdit aux paysagistes du XIX^e siècle, prisonniers des clichés d'un écran mental, héritage de leur formation anglaise. Les «installations» et les «environnements» de la nouvelle génération australienne puisent leurs références au coeur du réel d'un continent situé au bout de la terre.

Mon expérience au Québec en juin 1980 s'est limitée à ma participation au Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi, organisé par Denys Tremblay et Richard Martel — quelques jours suffisamment riches, entre la bière Molson et le scotch, pour me permettre de découvrir un terroir, le Saguenay — l'accord des hommes avec leur «fleuve» et leur terre. Et de mesurer ainsi la réaction des gens devant l'invasion des artistes, les interventions dans la nature ou en milieu urbain, les questionnements de l'atelier d'art sociologique.

Le Saguenay avait voté en majorité oui au référendum sur la souveraineté-association et la déception était grande. Mais les hommes et les femmes du lac Saint-Jean ressemblent plus à des chênes qu'à des bouleaux. Ils sont plantés au coeur de la terre qui leur donne identité, et ils savent attendre et résister à la durée, tout en restant eux-mêmes, ce qu'ils ont fait depuis un siècle.

Il était plus difficile d'être québécois indépendantiste et heureux dans le Montréal de l'après-référendum. C'est bien ce que j'ai senti en rencontrant Gérald Godin, qui n'était pas encore ministre à l'époque. Le député de Mercier ronçait son frein et parlait de poésie, de littérature, d'art... mais aussi de la terre. La terre au Québec; c'est l'histoire, mais c'est aussi le salut. Le retour à la terre prôné par le curé Labelle au début du siècle a porté ses fruits. Le québécois retourne à la terre chaque fois qu'il perd une illusion. Marquer le terrain aux approches du grand nord, c'est assumer une présence moderne et l'insérer dans le tissu complexe des parcours fonctionnels ou rituels américains. Là aussi la sculpture environnementale prend son sens, comme l'entendent les Vaillancourt, les Pierre Granche, les Bill Vazan...

Faire de la sculpture en plein air, c'est bien mais ce n'est pas tout. Il n'est pas si facile d'être un artiste contemporain et un québécois tout à la fois. Le dosage entre le droit à l'invention libre et le devoir d'engagement socio-culturel est instable, volatil, peu contrôlable. L'identité du Québec passe sans doute par un passé lourd d'humiliations, de compromis et de renoncements. Aujourd'hui il semble qu'on en soit au stade de l'échec surmonté et d'un lent rétablissement de l'espoir. Demain les bonnes dames des clubs de bingo auront quitté la terre où elles ont pondu et élevé tant d'enfants. Les enfants de leurs enfants auront le destin de leur culture entre leurs mains, sans complexe d'infériorité historique. Ils seront libres de créer la société de leur choix, d'ancrer définitivement sur le continent américain un terroir personnalisé ou progressiste. Ils le feront ou ils ne le feront pas, c'est leur affaire et ils devront faire vite, avant d'être submergés par la démographie d'en face. Mais en tout cas, dès aujourd'hui leur marginalité a cessé d'être l'option de la résistance ou le recours ultime. C'est en plein jour qu'ils cheminent sur la voie toujours périlleuse, toujours menacée, de leur difficile identité. L'étude de la culture élaborée et produite dans de telles conditions risque de nous révéler de précieuses surprises.

Pierre Restany

(1) Texte du Manifeste du Rio Negro.