Document généré le 23 avr. 2024 02:37

Inter
Art actuel

La subversion du sens

Jacques Donguy

Numéro 77, automne 2000

URI : https://id.erudit.org/iderudit/46138ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Donguy, J. (2000). La subversion du sens. *Inter*, (77), 70–71.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Serge III
La subversion du sens

Jacques DONGUY

Depuis maintenant une trentaine d'années, Serge III lance ses fusées, précisément, en artificier imperturbable, sans jamais courber l'échine ou revendiquer quoi que ce soit. Une telle attitude, dans ses gestes, dans ses paroles, dans ses objets comme dans ses actions, est assez rare.

Son humour abrasif démolit bien des châteaux de paille et d'un coup de dés il sape l'incommensurable tiédeur de ses contemporains. Exemplaire singularité d'un être qui a refusé tous les drapeaux comme toutes les sécurités. Non, Serge III ne mangera jamais le pain de la soumission. À lire, le livre-catalogue édité par Z'éditions, à Nice.

Forme et contenu

Quand j'ai pensé à la notion de contenu, *Support/Surface* n'existait absolument pas et j'avais voulu simplement faire des sculptures de contenu parce que je m'étais rendu compte que le contenu était toujours plus important que le contenant, que le contenant n'était que fonction de contenu. J'y avais pensé pour la première fois en lisant un livre d'archéologie dans lequel il était dit que les Grecs décoraient leurs amphores non pas pour les léguer à la postérité, mais pour mieux vendre le vin qui était contenu dedans et j'ai pensé qu'il serait intéressant de faire la sculpture du contenu et, par la suite, tout en faisant ce travail, j'ai pensé que c'était un concept qui était beaucoup plus profond qu'une simple sculpture avec un rappel archéologique, c'était également la matérialisation du concept du rapport du fond et de la forme, du message et du langage et, par la suite, quand j'ai vu apparaître les travaux de *Support/Surface*, qui eux ne travaillaient que sur la forme, sur la spécificité de la peinture, qui ne parlaient que du châssis, de la toile, du pigment, ils avaient l'air d'avoir oublié complètement que la peinture au départ était surtout destinée à montrer quelque chose, à raconter quelque chose, et en général ce sont des choses qui avaient un rapport direct avec la vie. Autrement, jusqu'à l'invention de la photographie, on a essayé de représenter le plus fidèlement possible la réalité et si, par la suite, on peint d'une façon non photographique, c'est justement parce que la photographie peut remplacer la ressemblance avec la nature, mais il n'empêche qu'il s'agit toujours d'émettre un message, pas forcément un message messianique, mais ne serait-ce que la représentation d'un bouquet de roses, ça nécessite un métier de peintre. Alors peindre la couleur, montrer le châssis, ce sont des exercices de style et une déviation intellectuelle de la peinture. Pourquoi ne pas faire de la peinture tout en jouant une pièce de théâtre, ou en faisant un concert ? Il s'agit d'expressions qui débordent le cadre d'une seule discipline. C'est pour cela que je fais de la chosification. La chosification, c'est un mot que j'ai trouvé dans le dictionnaire tout à fait par hasard, il s'agit simplement de concrétisation et de matérialisation de concepts. Donc ce que je fais en général, c'est la matérialisation de concepts ou d'idées, plutôt que la représentation de quelque chose. L'œuvre a toujours un rapport direct avec la vie, mais elle ne raconte pas quelque chose, elle a besoin d'un spectateur pour dialoguer avec.

De la subversion

Je ne refuse pas le terme « subversion », au contraire je dis que l'art est d'essence subversive. Tout simplement parce que dans le domaine de la survie l'art est inutile. L'être humain est un animal individualiste, mis dans le fait accompli d'une société, et la société fonctionne à la manière d'un cerveau collectif. La société essaye de normaliser tout le monde. Or l'individu qu'est l'homme a besoin d'affirmer son ego. Je pense que l'artiste, c'est un individu qui est plus individualiste que le non-artiste. Donc cet artiste a des gestes ou des attitudes qui ne sont pas forcément asociaux, mais qui sont extrasociaux.

Quand je parle du plaisir de la transgression, il est évident que, dans le cadre de la subversion, on ne fait pas forcément des choses qui sont normalisées, autorisées, par contre il y a une chose qui /a mon avis n'est pas du domaine de l'artiste, c'est ce que j'appelle la contestation. Parce que la contestation, c'est l'aboutissement de toute une série de pensées, de refus, et c'est une manifestation très localisée dans le temps, dans le principe et dans l'espace. La subversion, elle, existe, elle peut très bien avoir un petit air innocent et c'est par la subversion qu'on peut provoquer les autres à la contestation. D'autre part, la subversion bien pratiquée doit faire également de l'autosubversion. Non seulement il ne faut rien prendre au tragique, mais il ne faut rien prendre au sérieux.

L'histoire de la roulette russe

Cela s'est passé en avril 64, au Festival de la libre expression organisé par Jean-Jacques LEBEL, à Paris, dans la salle des étudiants américains Bd Raspail. Nous étions montés avec Ben, de Nice, pour jouer un concert fluxus, et j'ai proposé de jouer à la roulette russe. J'avais un revolver de l'armée. Ben avait annoncé *Solo pour la mort*, alors je suis rentré sur scène, j'ai montré mon revolver, j'ai montré une balle, j'ai mis la balle dans le barillet, j'ai fait tourner le barillet, je me suis appliqué le canon sous le menton, et j'ai fait clic. Le coup n'a pas marché, ma cervelle n'est pas allée sur le plafond de la scène. À l'époque, je l'ai fait pour plusieurs raisons. D'une part, c'était une espèce de défi personnel. Je me suis dit, je n'ai jamais gagné à la loterie nationale, je ne me suis jamais fait rembourser un billet avec une chance sur cinq. Donc un risque sur six, c'est pratiquement négligeable. Et ensuite j'ai voulu faire quelque chose que personne n'avait jamais fait sur scène. En fait, je pense que c'était surtout un besoin de me prouver quelque chose, de me prouver que je n'avais pas peur et, d'un autre côté, comme je l'ai fait parfaitement de sang-froid, j'ai appliqué le canon sous le menton en visant l'occiput à travers la tête, de façon à ce que, si par hasard il y avait la balle au mauvais endroit, je ne risque pas d'en réchapper infirme.

Agressions d'identité

Je travaille moins sur le signe que sur l'identité. Le miroir, pour les gens, c'est le reflet de leur identité, de leur ego. En leur faisant voir leur ego à travers des signes, comme par exemple quelqu'un qui se voit dans un miroir en forme de croix gammée, de faucille et de marteau, dans le mot « con », enfin dans divers miroirs qui en même temps représentent autre chose, je pense que j'agresse leur ego. J'agresse leur identité ou je la remets en question, ou je la modifie : il s'agit simplement d'agressions d'identité. Tous les êtres humains sont sensiblement identiques, et les différences qu'il peut y avoir entre eux font partie d'une marge de 10% au grand maximum de leur identité, et c'est justement en travaillant sur cette marge de 10% que je les agresse. Par exemple, chacun pense être unique, ce qui n'est pas inexact d'ailleurs, mais unique en ce qu'il n'y a personne d'autre qui peut penser comme lui, qui peut voir les choses comme lui, et exister comme lui. Alors en se voyant dans le miroir, il sait qu'il s'agit de lui et de son ego, et en se voyant dans une faucille et un marteau, il ne peut pas oublier le fait que c'est un symbole révolutionnaire ou conservateur, comme on veut l'interpréter, et en se regardant donc dedans, il peut avoir d'abord une attitude d'acceptation, auquel cas pour l'agresser il faut qu'il passe à autre chose, ou une attitude de refus. Mais ça ne peut pas être un refus vraiment total puisque cette faucille et ce marteau, ça le représente, lui. Alors il se crée un déséquilibre entre le refus du signe et son assimilation au signe et c'est en ça que réside cette agression. Évidemment, chacune des pièces est insuffisante par elle-même, et l'agression ne peut être positive que si on s'est fait agresser par plusieurs signes différents. À ce moment-là l'agression devient presque une thérapeutique, parce qu'on assimile à la croix gammée, à la faucille et au marteau, au mot « con », au mot « tsoin-tsoin », et finalement celui qui a une attitude fétichiste envers tel ou tel signe perd une partie de cette attitude fétichiste puisqu'il peut aussi bien être vu sous forme de croix gammée, ou d'autres signes.

De la couleur et du signe

Il y a des signes qui sont reconnus comme fétiches par beaucoup de gens, d'autres qui sont généralement admis comme pas sérieux, et cela n'empêche que tous ces signes existent et ont été barbouillés sur les murs à un moment ou à un autre. D'autre part, je fais un travail de peinture et c'est une étude sur la sémiologie des couleurs. Parce que chaque signe, quand il s'agit d'un signe qui est sur un drapeau, ou d'un signe qui a une histoire, en général il est représenté avec une couleur, il n'est pas seulement tracé au trait. J'ai fait une faucille et un marteau gris sur fond marron. La croix gammée vert vif sur fond violet. Le A des anarchistes, je l'ai fait jaune sur fond blanc. Le signe des marcheurs de la paix n'a pas tellement de couleur spécifique, mais toutes les couleurs que j'ai utilisées l'ont été pour dénaturer l'esprit initial du signe. Il y a une agression du signe au niveau de la couleur, et d'autre part la pièce est en jeu. C'est pour montrer que tous les signes se valent et, pour cela, au centre de la pièce, il a été écrit « in hoc signo vinces », « par ce signe tu vaincras ». Et le spectateur a la possibilité d'accrocher au centre le signe de son choix. Alors il est évident pour lui ; mettons un marxiste qui voudrait accrocher la faucille et le marteau au centre est handicapé puisque sa faucille et son marteau, qui d'habitude sont or ou jaune sur fond rouge, là sont gris sur fond marron. Alors il y a une subversion au niveau du message que le spectateur pourrait émettre en accrochant le panneau au centre. Quant aux signes, il y a des signes agressifs, politiques, qui sont très connus, et d'autres signes qui sont simplement différents, comme il y a un cornu, qui est une gravure préhistorique de la Vallée des merveilles, qui représente simplement une tête stylisée de taureau, il y a un chat, il y a la *gidouille* du père Ubu, que je mets en équivalence avec la plupart des autres signes. Il y a des gens de gauche qui pourraient dire le signe des marcheurs de la paix, c'est un signe positif, pour les militaires, c'est une signe négatif, et il est évident qu'il y a encore des gens pour qui la croix gammée est un signe positif. Donc en adjoignant des signes humoristiques ou publicitaires comme les chevrons de Citroën, ça affaiblit la force de chacun des autres signes.

La Joconde – Agressions d'identité, Galerie Frederic ALTMANN, Nice, septembre 1978, (Source : *École de Nice*... p. 47. Photo : M. de LORENZO).

Entretien réalisé par Jacques DONGUY le 20 février 1979. Cet entretien a déjà paru dans *Kanal*, n° 41, Paris, janvier 1989.

Les préjugés

J'ai voulu symboliser par le mégathérium les préjugés, les structures oppressives, les traditions oppressives, et donc tout ce qui empêche les jeunes pousses de vivre et les oiseaux de chanter. D'autre part, il s'agit là d'une pièce que j'avais écrite pendant l'hiver 64-65 et qui comporte dix scènes différentes, dont la chasse au mégathérium n'est que la première. Alors cette pièce, je l'avais écrite à ce moment-là un peu comme une profession de foi et comme un programme de travail et je m'aperçois, plus de vingt ans après, que je suis resté toujours dans la même ligne, même si je passe d'un matériau à un autre, soit que je fasse des contenus en plâtre, que je tire des balles de fusil dans des planches en bois, que je cloue des barbelés sur des affiches de la commune, et d'autres activités de ce genre.

Fluxus

J'ai connu Fluxus par l'intermédiaire de Ben, qui lui était en rapport déjà, depuis assez longtemps, avec des gens de Fluxus d'Allemagne, d'Angleterre ou d'Amérique ou du Danemark, et même du Japon, et la première fois que j'ai réellement vu le théâtre fluxus, les concerts fluxus, c'était en juillet 63, et à ce moment-là je faisais du théâtre, je m'intéressais au théâtre d'avant-garde, je trouvais que c'était une forme d'expression absolument nouvelle, qui était à la portée de tout le monde et qui en même temps avait un pouvoir d'impact sur le public, un pouvoir extraordinaire parce que le geste simple touche beaucoup plus le public que la virtuosité. Parce que, pour apprécier la virtuosité, il faut déjà être un connaisseur. Alors, à partir de ce moment-là, je participais aux activités fluxus à Nice : on était en groupe, ça variait de huit à vingt-cinq, et on a mis au point plusieurs spectacles, avec un ensemble d'une centaine de pièces ; on jouait des pièces d'Américains, de Japonais ou de Coréens et on jouait également des pièces qu'on inventait sur place. Personnellement je suis l'auteur de plusieurs pièces fluxus, comme par exemple un *Solo de violon* (simplement tirer à l'arc dans un violon). Ensuite j'ai une série de quatre concertos pour piano, et dans ce cas-là il s'agit de servir quatre tournées de pastis aux participants du spectacle, mais de servir les pastis sur le piano.

Il y a d'autres pièces qui n'ont pas été jouées au concert fluxus mais que j'ai assimilées à du théâtre de rue, c'est par exemple faire de l'auto-stop avec un piano ou tenter de détourner un autobus. C'est vraiment des pièces fluxus caractérisées. La caractéristique de Fluxus, c'est justement d'être un art à la portée de celui qui veut le faire, et c'est en ça que c'est très important, ça touche tout le monde. Pour les premiers concerts fluxus qu'on avait joués, Ben avait invité tous ceux qu'on appelait les « blousons noirs » de la place Garibaldi, c'est-à-dire les petits jeunes qui circulaient en mobylette et qui se baladaient avec des chaînes de vélo dans la poche, et qui étaient emballés par nos spectacles. Après on a joué pour des paysans, enfin, oui, on peut dire pratiquement des paysans ; c'était en 66 à Céret, c'était vraiment un des meilleurs spectacles qu'on ait faits, et le public, c'est-à-dire les vieux paysans du coin, en commençant par les vieux, en finissant par les gosses, tout le monde était absolument emballé. Et ils ne s'indignaient pas en disant : mais qu'est-ce que ça veut dire si on peint un piano en blanc, qu'est-ce que ça veut dire si on le photographie ? Non, ils ont vu le spectacle, ils n'ont pas cherché à voir au-delà, aucune symbolique ni rien, et en le prenant comme ça. Un spectacle fluxus, pour les gens qui ne l'ont pas vu, c'est toujours un spectacle d'avant-garde. Ensuite en 70-71, j'ai pris mes distances avec Ben parce que le concert fluxus qu'il faisait, ce n'était plus de la recherche, c'était le numéro bien rodé. On a joué peut-être une centaine de pièces, mais dans un spectacle on en jouait mettons 30, 35, 40. Alors au fur et à mesure des expériences on a appris quelles étaient les pièces qui avaient le plus d'impact sur le public, comment les alterner, ce qui fait que les derniers concerts fluxus qu'on devait jouer, c'était toujours pareil, il n'y avait plus de recherche, et en 71 Ben m'avait proposé de jouer au théâtre de Nice, et j'ai carrément refusé, j'ai même édité un tract à cette occasion en disant aux gens : rentrez chez vous, quand on jouait ça, vous, les snobs et les bourgeois, vous ne veniez pas, c'étaient les blousons noirs qui venaient.

Certaines choses, je les ai faites dans la perspective fluxus, mais d'autres choses sont simplement ce que j'appellerai de la peinture réaliste. Par exemple, si je prends une planche dans laquelle je tire un coup de feu dans un sens, un coup de feu dans l'autre, évidemment on peut dire que c'est à la portée de n'importe qui, que n'importe qui peut le faire, mais enfin cela procède d'une autre réflexion que le geste fluxus. Certaines choses que je fais effectivement sont influencées par mon passé, par ce que j'ai pu faire dans Fluxus, et d'autres procèdent plutôt de la démonstration de l'essence subversive de l'art, chose que Fluxus n'avait pas tellement soulevée.

Fluxus, c'est surtout George MACIUNAS qui, lui, a passé vingt ans à réunir les gestes, les objets, la documentation fluxus. S'il n'y avait pas eu ce rassemblement de documentation, on n'aurait probablement pas parlé de Fluxus, d'école fluxus, de geste fluxus, parce qu'en fait c'étaient des gens qui étaient plutôt isolés, des gens comme George BRECHT ou FILLIOU, qui ont eu beaucoup d'influence sur des gens de Fluxus ; personnellement, ils ne se sont pas sentis concernés par Fluxus, et je ne sais même pas si CAGE, lui, se sent concerné par Fluxus, ou à la rigueur comme un grand-père.

Je pense qu'une œuvre d'art doit être carrée, elle doit contenir en proportions sensiblement égales quatre éléments qui sont, sans ordre d'importance, l'esthétique, le technique, l'intellectuel et le sensuel. Alors si ces quatre éléments sont bien répartis dans une œuvre, cette œuvre tient debout et, comment dire, elle passe la rampe, elle est solide. Or le nouveau ce n'est qu'une facette de l'œuvre.