

ETC



## Aléas et avatars du réel artistique

Roger Chamberland

Number 59, September–October–November 2002

L'obsession du réel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9699ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Chamberland, R. (2002). Aléas et avatars du réel artistique. *ETC*, (59), 22–23.

ALÉAS ET AVATARS  
DU RÉEL ARTISTIQUE

Il y a une trame serrée qui tisse les rapports entre le réel, le quotidien et la fiction. La nature même de ces relations semble ressortir avec plus d'évidence dans l'œuvre d'art, comme si celle-ci imposait d'elle-même une trame problématique à ce qu'elle désigne plus qu'à ce qu'elle montre. On pourrait en effet se contenter de reprendre ces questions en mettant de côté l'aspect pragmatique au profit d'une réflexion programmatique. Autrement dit, l'artiste aussi bien que l'écrivain construit des mondes à partir d'un cadre de références qui lui est propre, mais qu'il offre en partage au spectateur ou au lecteur. Dès lors, on pourrait interroger la manière dont s'articule ce passage du réel à la fiction de la lecture qui homologue certains niveaux de sens de l'œuvre, tout en se délestant d'une intentionnalité qui n'appartiendrait en propre qu'à l'artiste. On l'a souvent dit : le sens d'une œuvre ne lui est pas intrinsèque, il n'est pas caché dans le système des formes et des couleurs, pas plus qu'il n'est enfoui dans les constructions langagières et les réseaux métaphoriques. Il est affleurant et repose dans le « pli de l'immanence », comme l'ont bien démontré Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Dans son essai peu connu, *Manières de faire des mondes*, le philosophe américain Nelson Goodman s'intéresse à la façon dont nous construisons notre monde quotidien et à la manière dont l'artiste déconstruit et compose, à partir de ces fragments du réel, le monde « fictif » de l'œuvre. Pour faire bref, disons que l'expérience de la réalité est toujours un acte inachevé, un « *work in progress* » qui ne trouve son point d'aboutissement que dans la contingence de l'agir immédiat. Peirce nous a déjà initié à cette manière de lire les signes dans le flux des interprétants qui serait infini, nonobstant l'obligation de faire sens pour pouvoir communiquer. Lorsque je lis un poème, je comprends chacun des mots, j'en saisis la valeur heuristique dans un premier temps, avant de me lancer dans une lecture herméneutique qui réactive la chaîne des interprétants à partir de ma propre expérience du monde, qui se superpose à celle de l'œuvre : « On peut bien avoir des mots sans monde, mais pas de monde sans mots » (Goodman, p. 15). Le langage de la poésie est suffisamment explicite sur le sens de cette assertion pour que nous reprenions la démonstration, bien que le langage quotidien puisse parfois problématiser la présence d'un monde dans la parole familière. Mais cette question déplace l'enjeu de la réflexion que nous voulons mener ici et nous mènerait trop loin pour que nous la poursuivions.

Reprenons la réflexion autrement : est-il possible d'envisager le fait que nous puissions définir la forme et le contenu du quotidien de manière univoque en le taxant de « banal », sous prétexte que la répétition et



*Zulu Time*, de Robert Lepage et Peter Gabriel.

l'absence de valeur symbolique accordée aux choses, aux gens, aux gestes et aux événements sont le gage d'une homogénéisation à toute épreuve ? À quoi pourrait donc ressembler « la réalité du quotidien » si nous prenons en compte le fait que le cadre de références de chaque individu est différent et que chacun interprète le monde à sa manière ? On peut avancer l'idée, à la suite de Richard Shusterman, qu'il existe un art de vivre qui suppose que la réalité ne se construit pas à partir de rien, mais qu'elle engage d'autres mondes qui sont faits de percepts, d'affects et de concepts que chacun manipule à sa guise pour donner un sens à sa vie. La réalité n'est jamais que l'ordonnement d'un chaos autour d'un « attracteur étrange » qui retient divers éléments au détriment de certains autres, en assurant la cohérence d'un projet de vie, d'une conception de l'existence et, pourquoi pas, d'une esthétique pragmatique. Reste à savoir de quoi est fait ce projet de vie, quelle valeur il convient d'accorder à l'esthétique et dans quelle mesure ils font intervenir le fictif, voire l'irrationnel ? Comme l'a bien démontré N. Goodman : « Qu'elle soit écrite, peinte ou agie, la fiction ne s'applique alors véritablement ni à rien, ni à des mondes possibles diaphanes, mais aux mondes réels, quoique métaphoriquement. [...] La fiction opère dans les mondes réels à peu près de la même façon que la non-fiction » (p. 135-136). Autrement dit, il n'y a pas d'un côté le monde réel, le quotidien, et de l'autre le monde de l'art qui serait l'hapax du premier, mais sublimé : l'un et l'autre seaturent mutuellement, se corrompent allègrement en faisant intervenir des cadres de référence qui ne leur appartiennent pas en propre, mais qui servent de point de fuite indifférencié à la construction de chacun de ces mondes. La validation d'une œuvre d'art par le spectateur ne peut être envisagée qu'en prenant en considération le fait qu'il y a une certaine interpénétration de ces deux mondes, qui assure le fonctionnement de la valeur symbolique de ce qui est donné à voir.

Le spectacle théâtral de Robert Lepage et Peter Gabriel, *Zulu Time*, est représentatif de ce travail d'interpénétration des mondes fictif et non fictif. Les concepteurs de ce spectacle laissent flotter un cadre de référence à partir duquel se développent le monde des aéroports, son va-et-vient incessant, ses rencontres

impromptues, ses départs déchirants, ses intrigues terroristes et, bien entendu, ses atmosphères singulières avec son hors lieu et son hors temps. Nous nous situons au confluent de ce qui fait fonctionner un événement comme œuvre et qui explique la manière dont, à travers certains modes de référence, ce qui fonctionne ainsi peut contribuer à une vision – et à la construction – d'un monde. *Zulu Time* opère la médiation entre le quotidien fictif/non fictif de ses concepteurs – on peut facilement supposer que la circulation dans les aéroports constitue leur mode de vie usuel – et celui tout aussi fictif/non fictif du spectateur. Le spectacle se donne comme « œuvre d'art » chargée symboliquement à travers ses représentations métaphoriques relatives au temps, à l'espace, à l'action, à la musique, aux gens et aux choses qui saturent l'expérience esthétique du spectateur, avant qu'il ne retrouve son expérience du quotidien, dorénavant enrichie d'un autre cadre de référence. La compréhension sensible de ce spectacle théâtral nous rappelle que l'œuvre d'art la plus originale est toujours le produit de matériaux plus anciens, que le texte nouveau est toujours tissé de mots familiers et d'échos antérieurs. Le contexte de réception façonne la construction d'un monde fictif puisque nous savons que nous assistons à une représentation mais, paradoxalement, il déconstruit ce même monde fictionnel en y injectant une part non fictionnelle garantie par un effet de cadrage de références qui permet une réinterprétation du quotidien des aéroports. En somme, la fiction de la lecture valide la fiction de l'œuvre en faisant coïncider, ne serait-ce que partiellement, les cadres de référence propres aux artistes et aux spectateurs.

Toutefois, on ne peut saisir la portée d'une œuvre d'art que dans l'atmosphère d'une théorie artistique et d'un savoir concernant l'histoire de l'art. Celui-ci, dans son existence même, dépend toujours d'une théorie : sans une théorie de l'art, un objet banal ou un événement trivial sont un objet banal ou un événement trivial sans plus. Il est donc essentiel de faire intervenir une théorie de l'art pour investir une œuvre qui nous servira par la suite à mieux comprendre le réel. Il s'agit là, bien sûr, d'un phénomène assez puissant pour extraire les objets du monde réel et les faire entrer dans un monde différent, un monde de l'art, un monde d'objets interprétés. Plusieurs philosophes, intellectuels et artistes concèdent volontiers à l'art le pouvoir de « transfigurer le banal », pour reprendre le titre d'un essai percutant d'Arthur Danto, mais très peu se sont attardés à la pragmatique de l'art qui pourrait développer chez le spectateur la capacité de vivre esthétiquement le quotidien. En magnifiant le quotidien, ne risque-t-on pas de le réifier, de le réduire à un artefact artistique dont le fonctionnement ne serait possible que dans le monde de l'art qui lui servirait de goulot d'étranglement hors duquel il ne pourrait survivre ?

L'artiste peut se complaire à comprendre le réel pour lui-même et à se limiter à l'exposition de son point de vue en évoluant dans un système clos.

Mais on peut penser plus largement à un processus communicationnel où l'art pourrait donner à l'individu la perception accrue de son propre point de vue particulier et de son identité. Certaines pratiques artistiques parviennent à établir ce pont entre l'expérience du quotidien et de l'esthétique; parmi celles-ci, la manœuvre se présente comme étant celle qui se préoccupe, au premier chef, de circonscrire un espace artistique en accointance avec un espace social. L'événement « Texte terre tisse », mené par Jean-Yves Fréchette sur sa terre à Saint-Ubalde de Portneuf il y a quelques années, illustre ce travail de démocratisation de l'art. En s'associant à une quinzaine de maîtres laboureurs qui ont inscrit à même la terre retournée l'inscription « texte terre tisse », il a certes produit une œuvre de *Land Art*, mais il a surtout mobilisé une partie des habitants de ce village qui ont librement participé à cet événement, et il les a conscientisés au travail artistique dorénavant arrimé à leur quotidien d'agriculteurs. Pour chacun d'eux, la conduite du tracteur dans le périmètre de la lettre qu'ils avaient à labourer les a conduits à considérer que le travail de la terre, qui est leur lot quotidien, pouvait constituer une manière de réalisation de soi individuelle dans un projet démocratique. Il n'est que plus heureux que ce projet démocratique soit porté par une visée esthétique où l'inscription de la métaphore littéraire devenait le prétexte à un certain engagement artistique des agriculteurs. La justification sociale de l'art a trouvé ici une assise éthique où la solidarité d'une communauté rurale s'est trouvée renforcée à même la mise en forme d'une œuvre d'art.

Nous avons donc vu que l'obsession du réel est un processus bi-directionnel; s'il conditionne le travail de l'artiste, il travaille tout autant l'individu qui doit composer avec l'œuvre d'art proposée. La contiguïté des cadres de référence nécessaires à l'expérience esthétique devrait conduire à une connaissance élargie du quotidien, moins hypothéquée par la trivialité du banal, qui se trouve subsumé sous la fiction affleurante. L'artiste ne peut vouloir penser changer le monde et la perception que l'on peut en avoir que s'il agit également avec ceux à qui il destine son œuvre.

Nous avons essayé de montrer dans les lignes qui précèdent que tout individu, artiste ou pas, traite le réel en y injectant sa part de fiction, que l'ordinaire est travaillé de pulsions, de fantasmes et de rêves qui le détournent de sa fonctionnalité. Même dans le travail le plus aliénant qui soit, l'individu se ménage une issue de secours par où s'échapper vers la fiction; n'est-ce pas l'enseignement que nous pouvons tirer du film *Les temps modernes*, de Charlie Chaplin ? On ne peut donc qu'en appeler à une philosophie pragmatique de l'art qui lui permettrait d'être une critique de la vie dans l'intérêt d'une prise en compte plus intense et plus juste des significations présentes dans notre expérience du réel.

ROGER CHAMBERLAND