

Introduction

La modernité artistique a vu l'avènement du quotidien, et l'expérience exemplaire en la matière est celle à laquelle est confronté l'usager du musée qui se retrouve face à une œuvre qui est un objet de la vie de tous les jours, ou qui inclut un de ces objets comme élément d'une installation ou d'une performance¹. Ce rapport obstiné de l'art à la vie de tous les jours n'est pas nouveau. Il est cependant loin d'être évident : selon les conceptions classique et romantique de l'art, celui-ci avait pour rôle de s'élever au-dessus de l'ordinaire. Et lorsque la peinture a pris pour objet de la représentation des scènes ou éléments de la vie ordinaire, que ce soit dans des genres particuliers comme celui de la nature morte ou dans un courant artistique comme la peinture hollandaise où la représentation de scènes domestiques domine, cela a été le plus souvent dans une volonté de décaler l'intérêt esthétique du sujet à la manière du peintre, ou de transfigurer la réalité représentée². Depuis les premiers collages, comme la *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso³, et les expérimentations de Marcel Duchamp – dont l'œuvre *Fountain*, urinoir ready-made⁴, « déjà fabriqué », c'est-à-dire non fabriqué par l'artiste, est pour le grand public l'exemple paradigmatique de cette présence du quotidien dans l'art contemporain –, il n'est plus étonnant de trouver des objets communs en lieu et place de peintures et de sculptures. Le quotidien s'est perpétué dans les productions artistiques bien au-delà du simple effet de rupture,

1 Cet ouvrage est issu d'une thèse de doctorat intitulée *Poétiques du quotidien : art de vivre et non-art*; Filliou, Kaprow, Perec, Spoerri soutenue en décembre 2014 à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Dominique Chateau.

2 Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Adam Biro, 1993.

3 Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912, Musée Picasso, Paris. La nature morte représente une chaise, au moyen du collage d'un morceau de toile cirée représentant un cannelage. Le tableau est entouré d'une corde réelle.

4 Notion que Duchamp définit ainsi dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : « Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste », voir André Breton et Paul Éluard (dir.), *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [1938], Paris, José Corti, 1991.

de transgression ou d'une manifestation temporaire d'un art faisant le culte du banal par provocation ; et les institutions muséales en ont pris acte, comme en témoigne l'organisation de grandes expositions telle la Biennale d'art contemporain à Lyon, consacrée en 2009 au « spectacle du quotidien »⁵.

De fait, les différents mouvements d'avant-garde du xx^e siècle ont fait la part belle à la vie quotidienne, dans une multiplicité de domaines artistiques : arts plastiques, musique, danse, art-performance mais aussi littérature. La présence du « simple objet réel »⁶ dans l'art prend ainsi de multiples formes dans l'art du xx^e siècle. On a évoqué le ready-made, qui en est aujourd'hui le lieu commun en ce qui concerne les arts visuels. En littérature, les poèmes en prose de Francis Ponge relèvent selon leur auteur d'un « parti pris », celui des choses que l'écriture peut, « compte tenu des mots »⁷ élever au rang d'objet poétique, comme le poète le fait pour ces objets communs que sont le cageot ou la cigarette⁸. Dans le domaine de la danse et de la performance, ce sont les gestes ordinaires qui se font œuvres, comme dans les *task-performances* expérimentées par le Judson Dance Theater à New York entre 1962 et 1964⁹. On pense également aux expérimentations du musicien américain John Cage, qui souhaitait intégrer à la création musicale les bruits de la vie quotidienne, traditionnellement considérés comme non musicaux, ceux de la pluie

5 La 10^e édition de la Biennale de Lyon (commissaire Hou Hanru), s'est tenue à Lyon en 2009. Hou Hanru *et al.*, *Le spectacle du quotidien, X^e Biennale de Lyon*, Dijon, Les Presses du réel/CNAP, 2009. Le titre de l'exposition reprend celui du célèbre ouvrage de Guy Debord, *La société du spectacle*, sans poursuivre la dénonciation de son auteur de la domination de l'image publicitaire dans la société de consommation.

6 L'expression anglaise est « mere real thing », Arthur Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1981. Le chapitre 1 s'intitule « Œuvres d'art et simples objets réels », p. 29.

7 Francis Ponge, *Méthodes* [1961], repris dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, p. 522.

8 Francis Ponge, *Le parti pris des choses* [1942], précédé de *Douze petits écrits* et suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, 1992. Le sous-titre du présent ouvrage rend bien sûr hommage au poète.

9 Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 194. Anna Halprin a proposé les *tasklike dances* (danses semblables à des tâches), règles gestuelles qui incitent à repenser la danse à l'aide du quotidien, de la répétition et de la contrainte.

comme ceux d'un camion en marche¹⁰. L'expression « nouveau réalisme », forgée par Pierre Restany en 1960, a également fédéré les pratiques d'artistes soucieux de présenter dans un contexte artistique les objets de la vie ordinaire, le point commun étant la méthode d'appropriation directe du réel¹¹. Enfin, l'art d'esprit Fluxus, d'après le nom de ce groupe à géométrie variable regroupant de nombreux artistes¹² a été à l'origine, sous le double patronage de Cage et de Duchamp, d'une grande diversité de pratiques intermédiaires¹³ dont le but affiché était de s'inscrire dans la vie quotidienne plutôt que dans l'art : publication de revues, éditions « multiples » de « boîtes » et de jeux, concerts, événements, œuvres *mail-art*. Cette association internationale d'artistes aux contours flous, dont les activités se poursuivent encore aujourd'hui, et qui a connu une reconnaissance institutionnelle tardive a contribué, comme l'écrit le philosophe Arthur Danto, à faire des musées d'art contemporain des entrepôts où il est devenu impossible de distinguer à l'œil nu les objets du quotidien et les œuvres d'art¹⁴.

Aux propositions et expérimentations artistiques de la première moitié du siècle, qui contestaient ainsi l'opposition consacrée entre l'art et la vie quotidienne, sont venues s'ajouter beaucoup d'autres œuvres et on peut se demander si le quotidien n'est pas aujourd'hui devenu la norme dans l'art contemporain, le parangon de ce que le critique Harold Rosenberg dénonçait comme l'épuisement des avant-gardes du

10 « Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at 50 m.p.h. Static between the stations, Rain. We want to capture and control these sounds, to use them, not as sound effects, but as musical instruments », John Cage, « The Future of Music – Credo » [1937], dans Richard Kostelanetz (dir.), *John Cage, An Anthology*, New York, Da Capo Press, 1991.

11 Pierre Restany, auteur d'un texte manifeste en 1960, décrit la démarche du nouveau réalisme comme un « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire », Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris, La Différence, 1990, p. 76.

12 Les artistes en question ont un moment participé à ses activités sans se reconnaître le plus souvent comme membres d'un mouvement, au sens avant-gardiste du terme, qui porterait ce nom.

13 Le terme est de l'artiste Dick Higgins. Voir « Statement on Intermedia » [1966], dans Wolf Vostell (dir.), *Dé-coll/age (décollage)*, 6, Frankfurt/New York, Typos Verlag/Something Else Press, juillet 1967, <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>.

14 Arthur Danto, « The World as Warehouse: Fluxus and Philosophy », dans *Unnatural Wonders: Essays From the Gap Between Art and Life*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005, p. 333-347.

xx^e siècle, par l'expression « tradition du nouveau ¹⁵ ». On peut être tenté de le dire, voire de le dénoncer, au vu de la récurrence du terme dans les intitulés ou les cartels des expositions, dans les discours que tiennent les artistes sur leur travail ou les arguments de vente des galeristes, en montrant comment il pourrait contribuer à une banalisation de l'art qui serait désormais « à l'état gazeux ¹⁶ ». Nous reprenons là l'expression d'Yves Michaud, qui dénonce de cette façon, face au présent de l'art contemporain, le « triomphe de l'esthétique », et « la fin du régime d'objet de l'art », remplacé par l'ère des « intentions, des attitudes et des concepts » qui « deviennent des substituts d'œuvres ». Les propositions qui selon lui constituent aujourd'hui l'art contemporain, dans un monde où celui-ci est comparable au tourisme de masse, se caractérisent ainsi par leur vacuité – l'art s'est évaporé pour le critique d'art, alors même que l'expérience esthétique est devenue un produit de consommation comme les autres. L'art du quotidien, l'une des expressions de cette « esthétique relationnelle ¹⁷ » dont Nicolas Bourriaud dit qu'elle ne produit plus seulement des œuvres mais des comportements, des postures, des gestes qui manifestent des rapports au monde, a donc ses défenseurs et ses contempteurs. La présence du quotidien dans l'art nourrit en effet la question rebattue qui cristallise les enjeux de la légitimation des pratiques artistiques actuelles : l'art contemporain serait-il à disqualifier parce qu'il relève du « n'importe quoi », quand il expose dans des espaces dédiés à l'art des objets, des bruits et des gestes quotidiens qui n'en relèvent pas *a priori*?

L'exposition dans les musées d'artefacts qu'il devient difficile de distinguer des objets du quotidien pose des problèmes d'ontologie de l'œuvre d'art et de classification des objets selon les propriétés constitutives de leurs différents « modes d'exister », comme le philosophe et critique Arthur Danto l'a bien montré dans son ouvrage *La transfiguration*

15 « La fameuse rupture de l'art moderne avec la tradition a duré assez longtemps pour créer sa propre tradition », écrivait le critique d'art Harold Rosenberg dans la préface à son ouvrage *La tradition du nouveau* [1959], trad. par Anne Marchand, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

16 « L'art est devenu l'éther de la vie, il est passé à l'état gazeux », Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. 24.

17 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

*du banal*¹⁸. Le philosophe établit ainsi que selon le contexte, le même objet peut être aussi bien un « simple objet réel » qu'une œuvre d'art ; il n'est donc pas perçu de la même manière dans les deux situations – par exemple, à l'intérieur d'un entrepôt de marchandises ou dans une salle de musée. Et la philosophie de l'art a fort à faire, comme l'explique Danto, avec ce qu'il nomme les « objets indiscernables », c'est-à-dire les objets qui pourraient être de l'art ou pourraient ne pas en être, selon un critère visuel de distinction. Pour Danto, elle a la charge de poser la question des frontières et des limites de l'art – celles qui séparent l'art de sa philosophie, et celles qui séparent l'art de la vie quotidienne. Le philosophe relègue ainsi les questions de perception esthétique à l'arrière-plan des questions philosophiques. C'est, selon lui, l'ontologie qui permet de définir les critères de l'œuvre. Cette nécessité ontologique laisse de côté la diversité des réalisations et des enjeux des pratiques qui font entrer le quotidien dans l'art. Ainsi, dans la mesure où certaines œuvres partagent avec les objets du quotidien des propriétés notamment visuelles, cette pratique de l'art, selon Danto, remet en question la distinction entre art et réalité – qui dans le cas des propositions Fluxus est même selon lui totalement annulée. Les formes de création des artistes du groupe Fluxus qui contribuent à rapprocher l'art et la vie dérangeant, selon le philosophe, la logique propre à la reconnaissance institutionnelle de l'art comme production culturelle autonome, et des artefacts comme œuvres d'art. Toutefois, comme Danto le formule très justement :

Fluxus avait raison : la question n'est pas de déterminer quelles sont les œuvres d'art, mais comment nous regardons quoi que ce soit si nous le voyons comme de l'art¹⁹.

Cette déclaration du philosophe met en lumière l'importance des attitudes artistiques qui confrontent le quotidien et l'art, dans une volonté, non pas de combler le fossé qui les sépare mais bien plutôt de maintenir les tensions et les contradictions qui naissent de ce rapprochement entre l'art et la vie quotidienne sans chercher à les résoudre, de maintenir une

¹⁸ A. Danto, *La transfiguration du banal*, op. cit.

¹⁹ *Ibid.*, p. 347, « Fluxus was right that the question is not which are the artworks, but how we view anything if we see it as art », nous traduisons.

dynamique dialectique entre ces deux pôles de la relation. Il semble toutefois utile d'ajouter à l'interrogation de Danto – comment regardons-nous les choses de la vie quotidienne si nous les voyons comme de l'art ? – que la question de savoir ce que nous voyons quand nous regardons le quotidien ne va pas davantage de soi. Aussi n'est-il pas étonnant que la forte présence du quotidien dans l'art moderne et contemporain coïncide avec le développement et l'essor des réflexions théoriques, en sciences humaines et sociales, sur cette dimension de notre vécu.

Le quotidien réévalué

Étymologiquement, le quotidien c'est ce qui a lieu tous les jours. Le terme, dans son sens commun, désigne de façon générique un ensemble d'objets, d'activités et de formes relevant de la vie courante de chacun. Cependant, le quotidien n'est pas seulement une catégorie empirique : c'est aussi une notion dont l'élaboration est moderne. Dans la première moitié du XX^e siècle, la tradition phénoménologique, avec Edmund Husserl²⁰ et Martin Heidegger, a fait de l'existence quotidienne un objet pour la réflexion philosophique²¹. Le paragraphe 27 de *Sein und Zeit* (1927) de Heidegger²² porte sur le monde de la quotidienneté, qui est pour le philosophe celui de la « dictature du On²³ » et de l'inauthenticité. Jean-Paul Sartre, dans *L'être et le néant*, publié à la même période, définit « avoir, faire et être » comme les catégories cardinales de la liberté individuelle telle que

²⁰ Voir notamment son analyse du quotidien et de l'attitude naturelle, dans *Idées directrices pour une phénoménologie*, section 2, § 27-32, trad. par Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950.

²¹ L'ouvrage de Grégori Jean, *Le quotidien en situations*, permet une bonne mise au point de l'importance de la notion de quotidien pour les courants phénoménologiques. Grégori Jean, *Le quotidien en situations. Enquête sur les phénomènes-sociaux*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2012.

²² Le paragraphe 27 s'intitule « L'être-Soi-même quotidien et le On », Martin Heidegger, *Être et temps* [1926], trad. par Emmanuel Martineau, édition numérique hors commerce, p. 114-117, http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf.

²³ Françoise Dastur, « L'universel et le singulier », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 95, 3, 2011, p. 581-599.

celle-ci s'exerce dans la vie quotidienne. L'esthétique phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty, quant à elle, a assigné à l'art la tâche de faire voir, non pas l'invisible, mais l'ordinaire inaperçu²⁴.

Henri Lefebvre, s'écartant de cette tradition phénoménologique, se propose de ressaisir, dans les trois volumes de la *Critique de la vie quotidienne* publiés entre 1946 et 1980, les différentes figures qui permettent de constituer le quotidien en objet philosophique, de le « porter au langage et au concept²⁵ ». Faisant référence à l'analyse sartrienne du quotidien, Lefebvre la récusait au motif que « cette manière de poser la question élude fondamentalement l'aliénation concrète²⁶ ». C'est cet intérêt pour l'analyse des déterminismes sociaux qui pèsent sur la vie quotidienne qui le conduit à fonder en 1960 à l'université de Nanterre un groupe d'études de sociologie sur la vie quotidienne. Il est donc à l'origine de l'élaboration théorique de la notion de quotidien comme des premières réflexions sur les modalités pratiques d'une description scientifique de celle-ci. Ce qui intéresse tout particulièrement notre propos ici, c'est que Lefebvre situe d'emblée au centre de son étude sur le quotidien la question des rapports entre l'art et la vie quotidienne. Son apport conceptuel à l'étude du quotidien croise des problématiques artistiques et esthétiques qui reprennent et examinent de près l'idéal romantique de la réconciliation entre l'art et la vie, que ressaisit bien ce propos de Dorothea Schlegel :

Puisqu'il est décidément contraire à l'ordre bourgeois et absolument interdit d'introduire la poésie romantique dans la vie, que l'on fasse plutôt passer sa vie dans la poésie romantique ; aucune police et aucune institution d'éducation ne peut s'y opposer²⁷.

²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

²⁵ Henri Lefebvre, *Le temps des méprises*, Paris, Stock, 1975, p. 205.

²⁶ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 1958, p. 23. Cette perspective phénoménologique est reconduite par Bruce Bégout qui, dans son ouvrage *La découverte du quotidien* publié en 2005, se propose d'étudier les processus de la quotidiennisation, renouvelant ainsi le dialogue philosophique engagé par Lefebvre avec la phénoménologie dans la préface à la seconde édition de la *Critique de la vie quotidienne*. Bruce Bégout, quant à lui, contredit Lefebvre en indiquant l'échec des philosophies critiques du quotidien, et en lui reprochant de surestimer l'activité créatrice dans la vie ordinaire. Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 35.

²⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 14, note 1.