

DES ARTS PLASTIQUES A LA FÊTE RITUELLE ANTONI MIRALDA

ELISEO TRENC BALLESTER

Université de Reims

Bien avant la théorisation et l'histoire de la « Performance », « Performance art » en anglais, réalisée essentiellement par des chercheurs américains, dont le livre de Rose Lee Goldberg *Performance Art*¹ constitue une synthèse, la peinture-spectacle était née au milieu du XIX^e siècle lorsque, comme le montre Gérard Monnier²: « ... la commande préalable cesse d'être la source dominante de la production artistique, et lorsque la production de l'oeuvre cherche l'instrument de son prolongement culturel et économique dans le dispositif de l'exposition au public et ensuite dans le marché ». D'après Monnier, le fait moderne est le développement par un artiste (entrepreneur) d'oeuvres autonomes, destinées, soit à la vente, soit à l'exploitation commerciale, deux stratégies qui impliquent toutes deux l'organisation de l'exposition au public. Ce sont les oeuvres destinées à une exploitation commerciale, proche de l'industrie du spectacle et qui font l'objet d'une exposition payante qui nous intéressent ici, le cas le plus connu étant au XIX^e siècle les panoramas, qui sont des entreprises de peinture-spectacle aux dimensions spectaculaires, réalisées par de véritables équipes de peintres, et présentées dans des rotondes construites exprès. Un exemple célèbre est le *Panorama du siècle* réalisé par Gervex et Alfred Stevens avec pas moins d'une dizaine de collaborateurs pour l'Exposition Universelle de

¹ GOLDBERG, Rose Lee, *Performance Art*, London, Thames and Hudson, 1988.

² MONNIER, Gérard, *De la peinture-spectacle au design : l'histoire de l'art industriel, questions de méthode*, in « Où va l'histoire de l'art contemporain ? », Paris, L'image/ Ensb-a, 1997, p. 128-133.

Paris de 1889, panorama qui mesurait 120 m de long et 20 m de haut. Toujours d'après Gérard Monnier, la réalisation d'un panorama prend la forme d'une entreprise capitaliste et préfigure curieusement l'entreprise cinématographique, car elle exige un niveau d'investissement tel qu'il rend nécessaire la création d'une société par actions.

J'ai choisi de présenter l'artiste catalan Antoni Miralda comme exemple de ce grand courant des arts plastiques du XX^e siècle qui dérivent vers le spectacle, à cause de sa marginalité et de son originalité par rapport à ce que l'on nomme « Performances, happenings, etc... », en ce sens qu'il est rarement acteur de ses spectacles rituels, au contraire des artistes des « performances » ou « happenings », et qu'il apparaît plutôt comme un metteur en scène ou plus exactement un maître de cérémonies.

Antoni Miralda est né à Terrassa en 1942, et après des études techniques à Barcelone, il vient à Paris en 1962, ville où il résidera jusqu'en 1972, avec un intervalle de deux ans à Londres entre 1964 et 1966. Depuis 1972 il est établi à New-York. Au début de sa carrière artistique, Miralda va s'attaquer à une des institutions les plus sacralisées de la société de droit, l'armée, dernier rempart de la force des Etats. Il va exorciser son expérience personnelle du service militaire par la réduction à l'absurde des défilés, du code gestuel des militaires à travers un objet très particulier, le petit soldat de plomb en plastique blanc, qui va proliférer, envahir les objets quotidiens, chaussures, fauteuils, armoires, des pièces entières, des colonnes, des statues néoclassiques, entièrement recouvertes de soldats de plomb, « oeuvres » en trois dimensions comme l'artiste les appelle où l'imagination, l'invention sont au service de la dérision et de la subversion. Ce processus culmine avec le nom final de « soldats soldés », (jeu de mot subtil car en catalan « soldats » est aussi un adjectif qui veut dire soudés, soudés donc à un support dont ils sont prisonniers) et soldés, au prix rabaisé, ce qui signifie clairement son but, c'est-à-dire la liquidation des valeurs militaires dans notre société.

A partir de 1969, Miralda abandonne ses petits soldats et l'exposition traditionnelle des objets « d'art » dans des lieux privilégiés pour essayer de résoudre à sa façon une des problématiques qui structurent le panorama artistique contemporain, c'est-à-dire la mise en question dans les années 80 du divorce entre la sacralisation de l'objet d'art et sa séparation de la vie, dû en grande partie à l'institution protectrice et réductrice du musée qui est comparé à l'église ou à la cathédrale. Miralda fait partie de ces nombreux artistes conceptuels ou « performers » qui ont rejeté la structure autoritaire

imposée par l'institution. On assiste à l'expansion de l'esthétique hors de ses limites institutionnelles. D'après François Burkhardt¹, l'art cesse d'exister en tant que phénomène spécifique et est remplacé par une esthétisation de l'existence caractéristique de la culture post-industrielle. Les créateurs contemporains comme Almodóvar, Hans Hollein, Bob Wilson, Phil Glass et bien entendu Miralda, qui intéressent Burkhardt dans la mesure où ils cautionnent sa réflexion théorique, envisagent selon lui l'expérience artistique comme un phénomène esthétique d'intégration dans la vie quotidienne. Ils prennent en compte l'impact des mass-media, la diffusion de l'information et la fonction primordiale de divertissement et de spectacle. Dans sa désacralisation de l'art, Miralda passe de l'objet à un dialogue et à une célébration rituelle avec le public à partir de la propre histoire et de la propre expérience de ce dernier. Miralda entre donc en 1969 dans la voie des « rituels », et l'évolution de l'objet à l'événement se fait à travers les aliments qui vont demeurer une constante de son art. L'utilisation des aliments lui permet d'incorporer la notion d'expérience commune et généralisée à tous les participants et d'ajouter à l'élément visuel, le tact, le goût et même l'ouïe puisqu'il va inclure dans ses cérémonies la musique et le bruit. A ce moment-là, Miralda travaille en équipe tout d'abord avec Dorothee Seltz avec laquelle, devenus « traiteurs coloristes » ils sont les précurseurs en France du « eat art » (*Croque-Jésus*, *Temptation Cake*, *Touristic Cake*, *Bathroom Cake*, *Museum Cake*, *Garden Cake*) où les gâteaux servent de cadre et d'espace à des jouets en miniature, personnages, objets. Puis Joan Rabascall et Jaume Xifra intègrent l'équipe qui crée les 2 et 9 novembre 1969 la première action collective, connue sous le nom de *Memorial*, étant donné qu'il s'agit de commémorer le Jour des Morts. Cent cinquante personnes participent à cette cérémonie en noir et mauve où des tombeaux noirs revêtus de nappes mauves servent aussi de tables pour le banquet final de la cérémonie, et on voit bien là dans ce télescopage entre la cérémonie mortuaire et le repas offert à l'assistance, l'ironie et la mise en évidence de toute l'ambiguïté de l'enterrement dans la société occidentale, la mort permettant à la famille et aux amis de se réunir autour d'une bonne table. Dans les années 70 Miralda réalise en plus de *Memorial*, trois autres rituels qui font de lui une des principales figures des « artistes de l'action » que l'on oppose, à cause du caractère pacifique, joyeux, « festivo », esthétique et commémoratif de leur œuvre, aux créateurs d'happenings beaucoup plus violents et parfois

¹ BURKHARDT, François, *El arte de saber alcanzar el consenso público*, «Miralda, obras 1965-1995 », Barcelona, Fundación «la Caixa », Valence, IVAM, 1995, p. 14-15.

sado-masochistes. Son travail échappe également, comme je l'ai déjà indiqué, au domaine de la « performance », étant donné que l'artiste est toujours absent de la scène où se déroule l'action. Dans ces rituels, la *Fête en blanc*, le *Rituel en quatre couleurs* présenté d'abord à Kürten, puis à la Biennale de Paris avec la participation du Grand Magic Circus, on retrouve les constantes de l'oeuvre miraldienne, les aliments, la couleur, et la participation active du public qui termine l'action en mangeant les aliments disposés esthétiquement dans un buffet central. Cette évolution du travail sur l'objet vers une oeuvre essentiellement composée par des espaces de plus en plus ouverts, des événements et des actions par nature éphémères et qui exigent la participation active du public, s'intensifie avec son arrivée à New-York en 1972. A partir de ce moment-là, toujours à côté de la présence des aliments et de la couleur, vont prédominer des installations ou cérémonies qui impliquent la ville, les immeubles, l'histoire des lieux choisis et les particularités géographiques ou politiques de chaque ville. Miralda voyage constamment et réalise des projets pour Berlin, Miami, Paris, Toulouse, Barcelone, etc... Comme le dit Bartomeu Mari¹, « l'histoire, le langage, la couleur et les saveurs se mélangent dans tous les projets ». L'usage de l'espace public se confirme et se généralise dans un grand nombre d'interventions en Europe et aux Etats Unis, que je n'ai pas le temps d'exposer. Je me contenterai de présenter le projet *Honeymoon* qui est certainement l'oeuvre paradigmatique de Miralda. Maria Lluisa Borràs a défini dans l'oeuvre apparemment multiforme et foisonnante de Miralda une série de traits linguistiques et sémantiques propres qui donnent une cohérence à son oeuvre et dont voici l'énumération²:

1) Chaque projet se développe autour d'un élément ou d'une image qui lui confère une identité visuelle et plastique.

2) Dans chaque projet une ou plusieurs couleurs lui confèrent un caractère distinct des autres.

3) Tout projet est une oeuvre ouverte à toutes sortes de collaborations et de participations, ce qui crée une complicité entre le public et le créateur.

4) Dans tous les projets on utilise une vaste gamme de moyens différents, en particulier les moyens audiovisuels et la musique.

¹ MARI, Bartomeu, *Miralda collage*, «Miralda, Obras 1965-1995 », Idem note 3, p. 28.

² BORRAS, Maria Lluisa, *La obra como proceso*, Idem note 3, p. 19.

5) Dans chaque projet il y a une recherche du substrat culturel sur lequel il est fondé.

6) Dans chaque projet, finalement, s'affirme une volonté d'universalité, de transgression des frontières, d'accès à des cultures et à des espaces très variés.

Tous ces traits que l'on retrouve dans les multiples interventions de Miralda sont particulièrement évidents dans son œuvre la plus ambitieuse et la plus complète, celle qui culmine et résume toute sa production antérieure, son projet d'*Honeymoon* (lune de miel) réalisé entre 1986 et 1992. *Honeymoon* est une authentique œuvre monumentale à la fois par la durée de sa réalisation (six ans), par son étendue géographique, une douzaine de lieux d'Europe, d'Amérique et d'Asie, par l'incorporation d'un grand nombre de traditions culturelles, par l'énorme quantité de collaborateurs et de mécénats impliqués, par le nombre considérable du public et par la mise en pratique des possibilités de l'image virtuelle. La commémoration du V Centenaire de la Découverte d'Amérique qui s'annonçait comme fastueuse, comme la revendication mythique de l'Hispanité, pouvait aussi apparaître comme un exemple d'agression et de génocide culturel. Pour célébrer cet anniversaire à sa manière, Miralda inventa le mariage entre deux statues, celle de Barcelone du découvreur Christophe Colomb et celle de la Liberté de New-York. Miralda inventa une délirante et comique révision du mariage catholique, inclinant le projet vers le terrain de l'universalité, de l'ambiguïté et de l'ironie. De cette façon Miralda modifia le rituel du mariage catholique en vue de lui donner un aspect ironique et ambigu, tout en respectant apparemment les codes de la cérémonie. D'abord il y eut la demande de la main de la fiancée avec l'engagement du fiancé, l'acceptation du mariage par la famille de la fiancée et la bague de fiançailles offerte par le fiancé. Cette demande eut lieu, comme il se doit, au domicile de la fiancée, à New-York. Le maire de la métropole américaine fut le parrain de la fiancée, alors que le maire de Barcelone représenta le fiancé et offrit la bague de fiançailles. De façon curieuse et hétérodoxe, les fiancés commencèrent leur voyage de noces avant leur mariage, et le trousseau leur fut offert par les villes qu'ils visitèrent. La combinaison fut offerte par la ville de Terrassa, le bouquet d'orangers et le voile de la mariée par la Fondation Miró de Barcelone, la cape nuptiale de la fiancée par le Musée de Philadelphie, le costume de mariage de Colomb par Tokyo, les alliances par Valence, le couvre-lit par New-York, le soulier gondole pour « Liberty » par Venise, la pièce montée et la robe de mariée par Paris, etc... Un des aspects les plus

surprenants et les plus ludiques du projet fut évidemment la taille gigantesque de ces cadeaux, adaptée à la taille des fiancés, le changement d'échelle qui impliquait l'ironie, le côté extravagant et délirant, la fantaisie, le sens de la fête et du merveilleux. Pour donner un exemple, la robe de Liberty pour la cérémonie de promesse de mariage en polyester turquoise, faite à New-York, mesure 35 m de haut et quant aux sous-vêtements de la fiancée, faits par des professionnels de Terrassa, ils consistent en deux immenses bas, « Día » et « Night », le premier blanc, le deuxième noir, d'une quinzaine de mètres de long, une combinaison rose fushia, la « Santa María », et sur les deux bonnets du soutien-gorge apparaissent dessinés les deux continents, l'Europe et l'Amérique. L'exposition de ces cadeaux se fit dans un premier temps dans les villes où ils furent réalisés puis finalement à Las Vegas, dans le « Sentimental Museum ». Lorsque Miralda fut l'artiste invité pour représenter l'Espagne à la Biennale de Venise de 1990, il ajouta au projet la publication des bans et donna un délai de quatre mois aux spectateurs de la Biennale pour qu'ils dénonçassent tout empêchement au mariage, au cas où. La cérémonie nuptiale eut lieu à Las Vegas, lieu où les couples se font et se défont, avec toute l'ironie et l'ambiguïté que cela suppose, après que « Liberty » eut enterré sa vie de garçon, de jeune fille plutôt, à l'aéroport de Las Vegas, avec une thèière, selon la tradition américaine, réalisée avec tout le service à thé monumental par l'Atelier d'Art Ephémère de Marseille d'après un design de Titina Maselli. La cérémonie et le banquet du mariage eurent finalement lieu dans les montagnes du Red Rock Canyon, dans le désert, avec, pour suppléer l'absence des deux fiancés, une partie de leur squelette, leur gigantesque pelvis respectif au centre duquel on plaça leur respective alliance.

On voit bien avec cet exemple que la structure de production des oeuvres de Miralda doit être réinventée à chaque fois, que le financement énorme (Miralda est certainement un des artistes contemporains dont les projets coûtent le plus cher) demande beaucoup d'entregent et de patience et de ténacité et que le rôle de coordinateur de l'artiste est déterminant dans la cohérence du projet dans lequel peuvent intervenir des centaines d'associations, de groupes, d'artisans comme dans *Honeymoon*. Certaines des oeuvres de l'artiste contrastent avec le caractère aimable et ludique général de son oeuvre, si bien qu'elles ont été censurées et n'ont pu être réalisées. J'en citerai deux pour bien montrer les limites de la liberté accordée à l'artiste par l'institution. Le *Banquet patriotique* de 1973, proposé pour la « Documenta V » de Kassel et le Musée d'Art Moderne de

New-York, se composait d'une série de plats de riz dont les couleurs représentaient les drapeaux de divers pays. De jour en jour le riz coloré se décomposait et à la fin tout était devenu une masse uniforme et pourrie. L'identification des pays avec les couleurs de leur drapeau était ainsi réduite à la fragilité de ce qui se conserve artificiellement, alors que ce qui est naturel c'est la perte de la couleur et l'égalité. Le *Banquet catastrophique* proposé pour le Festival d'Edimbourg de 1972 consistait à créer une collision entre un train et une table remplie de victuailles placée au milieu de la voie, et ensuite à faire déguster par les passagers du dit-train les restes de la catastrophe. Miralda entendait certainement dénoncer la façon dont nous nous nourrissons et nous délectons morbide, par média interposés, des catastrophes du monde, mais cet aspect provocateur de son art, qui rappelle parfois Dalí et qui est proche du surréalisme pouvait difficilement être entériné par l'organisation du festival de la capitale écossaise. On peut d'ailleurs remarquer cette même obsession de l'acte de manger chez les deux créateurs catalans, je rappelle que pour Dalí le summum de l'amour c'est de manger ce qu'on aime, objet, femme, etc...

Néanmoins dans l'ensemble Miralda a pu réaliser ses projets parce qu'il a toujours privilégié une cérémonie qui tient de la fête et du rituel et parce qu'il a su toujours associer à ses projets les associations, les artisans ou les professionnels des lieux où il a travaillé, ce qui a supposé un enrichissement mutuel et une participation plus active du public qui se sentait concerné par l'inclusion de membres de la communauté locale dans l'élaboration de l'oeuvre. La signature de Miralda a tendance à s'estomper dans cet ensemble interactif où l'industrie et la technologie de pointe s'unissent à l'artisanat et aux métiers les plus traditionnels.

Ce problème du rôle du créateur dans l'oeuvre miraldienne et du sens à donner à ces interventions-événements qui tiennent à la fois de la fête, de la cérémonie et du rituel a été admirablement analysé par Umberto Eco dans une courte présentation de Miralda que je vais vous résumer en conclusion¹. Eco définit la fête, qui est au coeur même de la théorie et de la pratique artistique de Miralda, comme le moment où la communauté redécouvre et représente symboliquement ses désirs, ses instincts, ses espoirs, ses peurs. Une fête n'est ni une orgie, ni une guerre, c'est le moment où les pulsions sexuelles, les désirs de violence, de guerre ou de chasse se soumettent à la discipline d'une représentation. C'est une

¹ ECO, Umberto, *Miralda*, « Barcelona, Paris, New-York », Barcelone, Generalitat de Catalunya, 1985, p. 111-112.

projection symbolique de la vie. Dans une fête on peut donner libre cours à l'agressivité, mais pas contre l'ennemi, mais plutôt contre une reproduction, une cible, un bouc émissaire. La différence entre la fête et le théâtre c'est que dans la fête tout le monde prend une part active dans la « représentation » et que chacun devient un élément du spectacle pour tous les autres. Dans une fête il ne s'agit pas simplement de regarder, il s'agit de regarder comment les autres nous regardent. D'après Umberto Eco la société contemporaine a perdu le sens de la fête, ou plutôt elle a perdu le sens religieux de la fête et elle a essayé de le remplacer par d'autres choses. La société de consommation a prétendu transformer la vie quotidienne en une fête continue où tout est spectacle et où le spectacle est le tout, parce que l'image de l'allégresse et de la participation se résume dans la comédie ou le show musical, que ce soit au cinéma, au théâtre ou à la télévision. Mais il s'agit de fêtes stériles parce que les gens n'y participent pas, ils ne sont que les spectateurs d'une scène éloignée construite dans une perspective monoculaire.

Umberto Eco pense que Miralda récupère le sens de la fête en tant que rite qui se déroule suivant un schéma préalable. Les fêtes de Miralda sont comme une synthèse de milliers de liturgies qui existent depuis des temps immémoriaux : rites floraux, processions, banquets colorés, culte de la métamorphose, paysages comestibles, chemins solaires préhistoriques, oiseaux, bannières, nature et culture, le cru et le cuit : une sorte d'invention de kermesse anthropologique. Mais au-delà de la fascination qu'il éprouve, Umberto Eco ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment de frustration dû au fait que la tentative de Miralda est héritière de la mélancolie de toutes les utopies avortées, parce que Miralda vient de l'extérieur pour nous proposer une fête rituelle et cette communauté qu'il crée ainsi est fictive et éphémère. La fête de Miralda n'est qu'une promesse, une invitation à la création d'une nouvelle société qui pourrait exister, si les communautés modernes étaient capables à elles seules d'inventer et d'organiser une nouvelle sociabilité et une nouvelle liturgie. Umberto Eco pense que dans son aventure utopique, donc dirigée vers le futur, Miralda en fait tourne mélancoliquement autour de l'image perdue d'un passé impossible.