

Les doigts ont les ongles durs

Richard Martel

Numéro 62, été 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46540ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martel, R. (1995). Les doigts ont les ongles durs. *Inter*, (62), 29–32.

Les doigts ont les ongles durs

Plus que jamais l'art semble actuellement en situation d'investigation sur sa capacité d'agir comme un moteur à transformation. En fait, l'activité débordante, transgressive ou pulvérisatrice serait maintenant une sorte de possibilité d'injection dans la conscience de l'histoire. Et en même temps, c'est comme si l'artistique et le politique n'avaient jamais été aussi près l'un de l'autre : le politique tentant d'ajuster l'allure du positionnement artistique tandis qu'une marginalisation esthétique apparaît comme un refuge pour tenter une expertise dégagee des contraintes instituées. Par exemple, il y aurait plus qu'auparavant un art de riche et un art de pauvre, un art « augmentatif » et un autre « épuratif ».

Richard MARTEL

L'institution, par l'école, le musée et d'autres appareils — le collectionneur et les médias — serait ainsi en train de se donner une forme d'art pour elle-même, dans une sorte de réseau. Cependant, ce système de réseau, dans l'interrelation des artistes et des protagonistes du transformationnel, *insinue ailleurs un retour au tribalisme artistique*, à l'échelle humaine et dans un désir d'une éthique du dégagement, du changement.

L'art a toujours impliqué la remise en question, que ce soit d'une manière formelle ou par une attitude *plus concrète, des engrenages sociaux*. Les constats historiques de ces nécessités répondent à une réalité spécifique qui permet à l'activité artistique de se dégager du statu quo, du limitatif et de l'uniforme.

Il y aurait, avec l'arrivée des organisations artistiques, des propositions s'alignant sur des systèmes politiques, tandis que d'autres essaient d'établir du divergent et de l'expérimental dans l'esprit du laboratoire. Peut-être que dans les prochaines générations l'artiste sera celui qui exécutera la volonté du politicien, et que l'activité dite de transformation — qu'on a souvent assimilée à l'idée de révolution — ne sera plus inhérente au processus de l'art lui-même.

Ainsi, le potentiel de remise en question viendra peut-être d'un autre type d'activité que l'art, celui-ci s'étant lentement fait prendre dans le piège de l'institution, de ses tentacules, de son impressionnant pouvoir.

Ces interrogations, je les formule ici à partir de certains gestes, conditionnements et orientations qui s'agitent actuellement à l'intérieur du champ de l'art au Québec et ailleurs. Je dresse ici tout au plus, en vrac, sans nécessairement les appuyer par l'analytique, des présupposés énonciatifs.

Peut-être aussi serait-ce une erreur de considérer le pouvoir de transformation par l'art et que l'esclavage artistique ne soit pas nécessairement négatif, et que le politique, dans sa phase de déconstruction, en arrive à ne tolérer que ce qui témoigne de sa grandeur et de son pouvoir.



ART ET ALTERNATIVE

Il y a eu tout au long de l'« évolution » des pratiques artistiques, qui reste un phénomène relativement récent – et non en tant qu'atomisation énergétique – une sorte de volonté d'agir dans le mouvement contre la stabilité, et du nomadisme vers la sédentarité.

Presque toutes les innovations, tant sur le plan formel qu'idéologique — par les artistes — se sont vérifiées, a posteriori, comme « positivement transgressives », que ce soit chez les peintres comme GOYA au XIX^e siècle ou chez GÉRICHAULT avec son *Radeau de la Méduse*¹, pour parler du passé. En revanche, l'activité déviante, chez les dadaïstes, les artistes fluxus ou les écologistes des années soixante-dix, témoigne d'une indication à chercher dans l'ailleurs. Le marginal serait un « analyseur » au sens où sa particularité à agir dans le trouble témoignerait finalement de l'éclatant nivellement de la pensée et des structures d'organisation.

Il y a toujours eu donc une sorte de désir d'échapper au moulin compresseur de l'unidimensionnalité. Certains l'ont vécu dans le délire — ARTAUD — d'autres dans la lutte plus engagée — ici VAILLANCOURT.

Un centre d'artistes, c'est un peu comme un club de hockey. Il y a environ une vingtaine de « membres actifs » (les joueurs) et tout se joue sur la glace (c'est la performance) avec cinq personnes (un peu comme un collectif). Il y a joute parce qu'il y a d'autres centres. Qu'arriverait-il d'un centre qui n'aurait ni joueur, ni activité ? Serait-ce vraiment toujours une équipe ? Que dire d'un réseau où, comme au hockey « professionnel », une équipe aurait des millions alors qu'une autre n'aurait rien à offrir à ses joueurs ?

L'alternative suppose en fait le jeu, le jeu qui serait un peu l'incursion du jouissif dans le castrateur ; nous sommes là entre éros et thanatos, entre l'instinct de vie et l'instinct de mort.

Un centre d'art alternatif est d'abord un lieu où l'on cherche à innover, à intervenir, à dégager l'énergie pour qu'elle installe d'autres processus qui confirment l'inutilité du décoratif ; l'alternative en réseau, c'est une manière de fabrication d'activités agitant de l'éros dans le tissu conventionnel des apparences.

Un centre d'art alternatif colporte la surprise, l'inimaginé, l'insécurité, le risque. Au moment où les centres autogérés — au Québec — confirment le statu quo politique, que peut-on dire de l'activité alternative non instituée ? Sommes-nous toujours en rapport de dialectique — conventionnelle — entre dieu et diable, entre l'artiste institué et le marginalisé ? Tout porte à croire que des projets de centralisme artistique — comme Méduse à Québec — sont en fait un retour au XIX^e siècle en ce sens qu'ils confinent la pulsion artistique dans une zone totalement définie. Ils n'auraient d'effet que par le miroitement des outils sur le regard stupéfait des regardeurs.

Le spectaculaire concentré appartient essentiellement au capitalisme bureaucratique... Là où domine le spectaculaire concentré domine aussi la police. (Guy Ernest DEBORD)

Pendant près de vingt ans à Québec, nous avons postulé un art dégagé des « formes conventionnelles », essayant par d'autres voies d'agiter ce que les sociologues nomment le « socius ». Les occasions d'investiguer le social comportent la nécessité de toucher à d'autres manières de faire, à d'autres canaux de distribution de la machine transformationnelle. Ainsi la radio, la rue, l'espace intime, le voisinage et d'autres lieux ont été depuis longtemps des territoires d'investigation des artistes de l'alternative. C'est que l'art n'a pas besoin d'objet, c'est un processus qui inclut le dégagement énergétique du corps dans des finalités non prévues ; on ne sait pas ce que va faire l'artiste et c'est ce qui importe. L'autocensure, c'est celle qui confirme la primauté de la raison d'État sur le fourmillement informel des pulsions. Avec l'arrivée du projet Méduse à Québec, c'est cette dimension qui s'installe. Le public est invité à aller assister à la prouesse de l'artiste, celui-ci confirmant le système institutionnel — du genre muséologique — comme la tour d'ivoire médiatique et virtuelle. Régression, du point de vue de l'art, puisque le dégagement n'a de finalité que s'il se situe dans un endroit spécifique : il n'y a aucun risque lorsque les choses se passent là où on pense qu'elles sont. C'est une forme d'autocensure artistique ; et ça coûte environ dix millions de dollars !

L'art n'a besoin ni d'espace, ni de structure ; à la limite une intention reste plus éloquente que sa morphologique présence. C'est aussi pourquoi les œuvres d'art sont toujours porteuses d'autres choses, en ce sens elles démontrent l'inutilité de leur présence objective.

Le théâtral, lui, a besoin du public, de se faire voir, d'affirmer le corps sur et dans l'espace. L'art en actes n'a pas besoin d'un espace et à la limite son projet n'aurait même pas à prendre forme. Ceci reste un témoignage des intentions, du mobile et du résultat. « Regardez-moi, cela suffit », disait BEN, affirmant l'égotisme de la position de l'artiste. C'était les années soixante. L'artiste de 1995 n'a plus besoin d'affirmer son ego, tout au plus de se perdre dans l'univers des apparences.

Au moment où des collectifs d'art alternatif n'ont que de quoi vivre, à peu près dans des conditions de pauvreté, voilà qu'on installe un ensemble artistique pour millionnaires. Un retour au système de la galerie d'art avec ce que tout le fétichisme de l'objet confirme !

Le risque avec un filet de deux millions de dollars, est-ce du risque ou tout simplement du mythe ? Ce projet Méduse, plus que jamais, confirme qu'il y a un art pour riches et un art pour les pauvres.

Depuis MALEVITCH, DUCHAMP et beaucoup d'autres — pensons aux conceptualistes aussi — l'art tente de réduire son système d'enfermement formel, pour éclaircir sa dialectique de présence d'absence et d'absence de présence. L'accent mis sur les moyens et les matériaux est une confirmation du pouvoir du kitsch. L'augmentation des techniques, le rapport aux outils, à la technologie, cela aussi est une problématique des années soixante. E.A.T. et nombre d'artistes ont alors investigué la pratique avec les technologies². Puis l'art s'en est dégagé, il a muté parce que la mutation est partie intrinsèque de sa réalité. L'activité artistique soumise aux outils et aux techniques a été le refuge des artistes qui cherchaient à sortir l'objet de sa morphologique identité. Il faut que ce pouvoir de mutation s'investisse ailleurs, dans le risque et la démesure, vers l'utopie.

Il y a aussi le problème de la muséologie. C'est que les musées sont un gagne-pain appréciable pour les vendeurs d'art. Et en même temps, c'est beaucoup plus pratique d'acheter et de stocker des peintures que des « installations » ; c'est simplement plus pratique et à la limite, ça n'a rien à voir avec une finalité artistique !

C'est aussi ce système muséologique, à travers « la collection », qui fait qu'on doive acheter à des périodes régulières des ta-bleaux d'un artiste important il y a vingt ou trente ans pour son activité à l'intérieur de ladite « conscience historique ». Par exemple, si MOLINARI était important dans les années soixante, il faut qu'on — le Musée — achète pour sa collection des « spécimens » témoignant de 1970, 1974, 1978... 1994. Encore ici, les artistes actuels deviennent secondaires au profit de l'éclatante collection muséologique, un splendide réconfort mythique !

Le tableau comme archétype entraîne même la photographie à en imiter l'allure, ça permet de mieux entrer au Musée ! La représentation s'étant fait piéger par le système de la référence, en une démonstration de la nature de sa finalité.

ART ET INSTITUTION

L'art a toujours oscillé entre sa pulsion de mort — le musée — et sa pulsion de vie — l'activité. Il y a toujours une sorte de balancement de l'institution à la réalité de la vie quotidienne. FILLIOU disait que « l'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». L'institution, c'est aussi l'endroit où on apprend à faire de l'art. Il faut à mon avis faire sortir l'art et l'enseignement des institutions universitaires, car lentement l'énergie artistique s'y est trouvée niée au profit du diplôme, du mythe sur la réalité positionnée du travail. Récemment, j'ai eu à participer à un jury international où 54 dossiers d'artistes québécois ont été présentés. La plupart des artistes venaient de l'UQAM, de l'Université Laval, de Concordia et de l'UQAC. La plupart des dossiers débutaient avec la « démarche » de l'artiste. Souvent même l'« artiste » — de 22 ans — affirmait avoir « sa démarche », les œuvres n'étant que la manière de percevoir cette démarche. Il fallait scruter les œuvres pour comprendre comment elles pouvaient refléter cette soi-disant démarche.

Aux Européens présents — et ça fait maintenant deux ans que nous réalisons ce type de jury — cela semble un peu louche, parce que les dossiers sont organisés de la même manière ! Il y avait même deux étudiants à la maîtrise — je tais les noms et l'institution — qui pensent de la même façon et dont les œuvres se ressemblent tellement qu'on ne sait pas qui fait quoi.

Voilà qui m'a amené à la constatation suivante : avoir une maîtrise en art pour un artiste, c'est un peu comme avoir une sorte de consécration de sa valeur en tant qu'artiste. Et à la limite, cet artiste n'a plus alors besoin de faire de l'art parce qu'il a un diplôme.

C'est comme si un diplôme empêchait l'activité... et peut-être l'activité empêche-t-elle le diplôme ? Probablement ici encore le fossé dialectique va s'accroître et il y aura un « réseau » pour les « maîtres » dans les galeries universitaires.

On juge un artiste à ce qu'il fait, non au fait qu'il a un diplôme.

La pédagogie et la thérapie semblent plus importantes que le risque à amener l'art ailleurs que dans les endroits où il se trame habituellement.

L'exemple du passé nous apprend que les artistes diplômés n'ont pas vraiment transformé les règles du jeu, que c'est la plupart du temps l'inverse et que les artistes marginaux ont amené l'art à l'extérieur de l'institution — pensons à RODIN, refusé à l'École des beaux-arts...

Un artiste est un maître lorsqu'il réussit à amener une nouvelle conception de l'art, non parce que son moi s'est bien exprimé dans une démarche sécurisant le salaire de ses professeurs.

En fait, le goût de l'aventure semble de plus en plus rare. Peut-être que lorsque la surcharge se situe du côté de la télévision, il est normal qu'elle ne soit plus du côté de l'art ?

Du côté institutionnel, que penser maintenant d'une association comme le RCAAQ (Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec) fort de ses cinquante et quelque membres ? Voilà que ce regroupement s'apprête à décorer les politiciens par des œuvres d'art francophones. Dans un document de travail récent, le RCAAQ proposait de réaliser une exposition collective où chaque centre « exposera » un artiste francophone, ceci étant prévu pour juin 1997, avec un petit budget de plus de 736 000 \$ pour ce faire.

Il en coûterait beaucoup moins finalement si on se donnait simplement le mot pour que chaque centre fasse une exposition d'un francophone pour ce même mois de juin 1997. Je n'ai absolument rien contre la francophonie ; la revue *Inter* résiste pour ne publier qu'en français depuis sa fondation en 1978 ! Ce qui n'est pas toujours le cas pour d'autres revues du Québec.³

Un regroupement ne peut agir sur le dos de ses membres en fonction des critères purement politiques du parti en place, c'est une sorte de décoration politique. Je m'excuse, mais l'art doit contribuer à autre chose, à risquer le questionnement, à rivaliser avec l'esprit du pouvoir. Si le regroupement organise pour ses membres, ceci n'encourage que les membres à se faire organiser par l'association. L'association, elle, se faisant organiser par le politique. Ça ne vous fait pas penser à quelque chose ? Le politique organisant l'association qui organise ses membres ?

Ce faisant, le regroupement se trouve à nier la réalité des centres qui justement doivent être des « centrales » d'activité, travaillant dans le risque que le positionnement artistique présuppose.

Dans un environnement dominé par la technocratie, il peut paraître normal de faire de la représentation et cette représentation politique peut même devenir plus importante que l'art. Cela témoigne de la manière dont s'agit l'art dans le social ! À moins qu'on ne considère que ce soit le politique qui agit sur l'artiste ?

En France, par exemple, le système politique empêche même les maires des villes de décréter l'Anniversaire de l'art. Nous avons commencé il y a quatre ans une campagne de sensibilisation à l'Anniversaire de l'art pour que cette journée — le 17 janvier — puisse devenir la fête de l'art. De nombreux maires au Québec et au Canada se sont déjà prononcés sur le sujet. Cette année, nous avons réalisé une sorte d'« offensive » auprès de plusieurs villes françaises avec Alain GIBERTIE, présent au Québec en janvier. Voilà que les réponses arrivent et témoignent ici encore du rapport art et politique. C'est nous, les artistes, qui demandons aux

¹ *Le Radeau de la Méduse*, tableau de GÉRICHAULT exposé au Salon de 1819, interprète l'histoire du bateau Méduse qui partit le 17 juin 1816 de l'île d'Aix pour se rendre au Sénégal. Son naufrage eut lieu le 2 juillet près des côtes de l'Afrique. Un radeau de 20 mètres par 7 accueillit 149 passagers pendant douze jours. Seuls quinze d'entre eux furent retrouvés, les autres ayant été jetés à la mer ou dévorés par les survivants.

² Les départements interdisciplinaires aux États-Unis sont créés en 1968. En 1971, on relate les premières expériences de bio-feedback. En 1970, c'est l'importante exposition *Software* au Museum of Modern Art de New York...

³ Dans la prochaine édition de l'anthologie mondiale de la poésie sonore, Henri CHOPIN écrit : « Le Canada, que l'on avait vu plutôt anglophone, avec la francophonie va prendre le relais. Avec ce groupe *Inter*, résolument international, viendra une santé de recherche qu'aucune publication dans le monde actuellement ne possède ».

hommes politiques de célébrer avec nous l'Anniversaire de l'art. Et voilà qu'ils déclarent ne pas du tout avoir l'intention de célébrer cet anniversaire. Le maire-sénateur de Metz va plus loin et mentionne que ce doit être l'initiative de l'État que de le faire. C'est là un éclatant témoignage qui en même temps fait peur. Que des hommes politiques, en pleine décennie du développement culturel mondial — décrété par l'UNESCO qui n'est pas non plus intéressé à l'Anniversaire de l'art — ne soient pas du côté des artistes pour célébrer avec eux témoigne simplement qu'un politicien n'est jamais intéressé à l'art, qu'il ne s'intéresse qu'à se promouvoir sur le dos des artistes.

Et lorsqu'on sait à quel point les hommes politiques se servent des artistes, on en est à se demander si on en a fini de l'esclavage !

Cependant l'activité des artistes, dans les pays de l'ancien bloc communiste, reste quelque chose d'important. PAIK, dans une entrevue datant d'avril 1994 — publiée dans le catalogue de l'exposition *Hors limites* — mentionne que « SAJUDIS est la traduction en lithuanien de Fluxus, et c'est aussi le nom du parti (de LANSBERGIS) qui a fait chuter toute l'Union soviétique. »

Pourtant, déjà en 1966, Otto MÜHL et Oswald WIENER fondaient ZOCK, un parti politique révolutionnaire à l'intention des artistes.

Si les artistes demandent aux hommes politiques de fêter avec eux et qu'ils reçoivent un refus, c'est très inquiétant. Et en même temps, ça veut dire beaucoup. L'art agite sa démesure dans et hors les limites parce que ça fait partie de sa finalité. Il y a tellement d'artistes, de théoriciens, de philosophes qui ont parlé du caractère transformateur ou « révolutionnaire » de l'art que je n'ai pas à épiloguer là-dessus.

Depuis près de vingt ans, à Inter/Le Lieu, nous investiguons les multiples possibilités d'actualisation de l'art. Devons-nous croire qu'il y a des hommes politiques, des fonctionnaires, des technocrates qui connaissent mieux le sujet que nous ?

Si c'était le cas, c'est que l'activité artistique serait entrée dans le domaine du divertissement et du décoratif. Mais le délire existe, dans les formes dites « déviantes » de l'activité artistique ; les portiers du pouvoir ne peuvent nous suivre dans ces zones étranges où palpète l'énergie en voie de transformation ⁴.

⁴ Curieuse coïncidence : au moment où je postule le délire, Joël HUBAUT, lui, invoque : « Au centre d'une réflexion sur l'art et la société, le recours à l'absurdité, à la dérision peut alors prendre une dimension véritablement tragique » (tiré de sa brochure *Bo-ut* pour son exposition à Nantes en avril).

ART ET LIMITE

Du côté d'une institution importante au niveau international à Beaubourg, une exposition titrait *Hors limites, l'art et la vie 1952-1994*. Un parti pris fort important, en 1995, pour témoigner des artistes qui ont travaillé justement entre l'art et la vie. J'ai participé au début à la sélection des artistes performeurs. Pour certains, il s'agissait de dresser une sorte de liste, des années soixante surtout, relativement à la performance. Finalement, une lettre de Jean de LOISY, après quelques mois, mentionnait qu'il n'y aurait pas de performance, il évoquait un manque de fric !

J'ai bien lu le catalogue *Hors limites*. L'essentiel des propos porte sur la période de 1958 à 1968 surtout. La chronologie, elle, relate entre 1952 et 1980 des actions s'étant commises entre l'art et la vie. En fait, le corpus du catalogue reste 1960 ; les articles touchent à cette période spécifique de transformations. Tout semble se jouer entre Paris et New York. Il n'y a que deux textes qui touchent aux années quatre-vingt, celui d'Arnaud LABELLE-ROJOUX, à qui on avait demandé d'écrire sur la performance en Europe depuis les années quatre-vingt, et celui de Robert FLECK qui tente, à partir d'une « actualité de la performance », d'illustrer certaines pratiques du corps par des artistes actuels.

Jusqu'en 1980, il semble que l'activité art/vie pouvait être contenue à Paris et aux États-Unis. Après cette date, on ne sait rien. Cependant, les propos d'*Hors limites* proposaient 1952 à 1994 ⁵.

BEN, qu'on méprise souvent pour ses positions outrageuses — et en même temps il ne se cache pas pour dire ce qu'il pense — insiste à propos de cette exposition dans une entrevue avec GIROUD :

« Michel GIROUD : Dernière question, Maître. Que pensez-vous de cette expo *Hors limites* à Beaubourg ?

BEN : Que voulez-vous que je pense d'une expo qui vient trente ans après ? Ça ne peut être que pitoyable. D'ailleurs, le titre même de cette expo est un titre fourre-tout, bateau. Un titre qui mélange tout : Fluxus, la performance, le lettrisme, etc., c'est-à-dire des mouvements et des individus qui n'ont rien de commun entre eux. J'ai bien peur que cette expo ne soit une entreprise des ethnocentristes parisiens, incapables entre 1963 et 1970 de reconnaître qu'en dehors de Paris, à Nice et à Villefranche, il y avait un mouvement de créativité important. N'ayant pas non plus

réussi, malgré tous leurs efforts, à l'occulter, et s'apercevant aujourd'hui qu'ils ont loupé le coche de Fluxus et sont en train de se faire doubler par New York, Minneapolis et Tokyo, ils veulent rattraper le coup en noyant Fluxus-France dans la soupe parisienne de la poésie et de la performance. »

Il est vrai que les artistes parisiens des années soixante veulent leur revanche sur New York, c'est sûr. Cette exposition tente finalement de combler un manque.

Cependant, à Paris, on semble ignorer qu'il s'est passé plein de choses depuis les années 80 et surtout parce que ça ne se passe plus à Paris ; les auteurs ont donc terminé la chronologie dans le catalogue en 1980. Cela affirme effectivement qu'après cette date, ça se passe ailleurs. Et cet ailleurs n'est pas dans *Hors Limites*, un beau paradoxe !

Sauf qu'à Beaubourg, ils avaient bien reçu nos publications sur la performance ⁶. En 1988, par exemple, nous réalisons avec *Immedia Concerto* une rencontre internationale fort importante. L'idée de la performance s'y trouvait écartelée entre « narcissisme et/ou interactivité », et cela aurait pu coiffer *Hors limites* !

Avec l'institution Beaubourg, nous n'apprenons rien sur le « hors limites » ailleurs qu'à Paris ou aux États-Unis. Pourtant, en Pologne avec WARPECHOWSKI et combien d'autres, terre si riche pour la performance, en Irlande, au Québec, au Canada, en Australie et ailleurs, depuis les années 80, c'est un phénomène important, cette performance dont on ne nous dit rien.

Et ceci est d'autant plus curieux que cet univers du « performatif » semble le lien véritable de l'art et de la vie entre 1952 et 1980-1994. C'est une sorte d'art dit « primaire », au degré zéro d'agencement syntaxique. Il y a diverses manières d'agiter dans le vaste et le vague, du chaotique à l'étrange.

Ou l'artiste court le risque dans la déviance, ou il imprègne sa présence dans une sorte d'« art anonyme », seule garantie d'une gestuelle dégagée des contraintes physiques. Un art anonyme serait finalement l'objectif d'une pratique de l'épuration et la réponse à l'institué, de nouvel activisme, sorte de dernier espace de liberté ! •

⁵ Une critique de cette exposition par Luke VERLING, dans la dernière livraison de la revue irlandaise *Circa* n° 71 (été 95 — page 32), insiste : « More specially still, there is a case to be made regarding the exhibition being not only Eurocentric, but francocentric — privileging French art and culture ».

⁶ J'avais même offert la possibilité de publier nos textes sur la notion de manœuvre.