

Ruses et procédures

Richard Martel

Number 39, Spring 1988

L'histoire s'accélère par ses marges

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46947ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R. (1988). Ruses et procédures. *Inter*, (39), 8–13.



Illusion Critique

RUSES ET PROCÉDURES

Ce texte part de vues thématiques qui éclairent la situation de la pratique artistique en contexte alternatif ; il ne prétend pas faire un bilan ou une description des lieux alternatifs.

Le « sens » alternatif du travail opéré par les artistes touche aux contraintes multiples de l'activité artistique en rapport avec l'institutionnalisation de l'art actuel. Les outils et les fonctions, la libéralisation du temps de travail, comme la situation dans la conscience historique sont des axiomatics au sujet de la spécificité de l'existence de l'alternative.

Après avoir visité plusieurs villes, de Malmö en Suède en passant par Salerno en Italie jusqu'à Durango au Mexique, j'affirme qu'il y a des constantes dans le travail des artistes en regroupement. L'allure et le comportement des artistes se vérifient simultanément à plusieurs endroits à la fois. Voici donc un point de vue partisan qui s'appuie sur de nombreuses expériences et complicités dans la trame même du réseau de l'alternative entre 1984 et 1988 principalement.

Le temps de travail et la conscience historique

Une constante remarquée dans les pays où il existe des lieux artistiques alternatifs, ou indépendants, est la volonté de libérer le temps de travail. En Occident principalement, le temps de production est un moment déterminé où les actions sont systématisées par rapport à la production. Dans le lieu alternatif, l'activité artistique se manifeste généralement en dehors du temps normal de production.

Il s'agit en fait d'une libéralisation du contexte de production de l'art. Les artistes ne travaillent par nécessairement de 9 à 5 comme les fonctionnaires et les bureaucrates. L'activité de l'art nécessite la disponibilité du temps ; c'est pourquoi d'ailleurs les artistes actuels empruntent de plus en plus à leur vie quotidienne dans les processus de réalisation. Le travail artistique envisage la parfaite adéquation entre le désintéressement de l'acte insurrectionnel

et sa matérialisation par/sur un support quelconque. Les lieux alternatifs de production sont comme des oasis pour l'actualisation en processus. Le temps de l'art est incompatible avec le temps réel... parce que le réel n'existe pas. C'est une construction calquée sur l'industrie de fabrication. Dans un lieu comme *Western Front* de Vancouver par exemple, le temps normalisé n'existe pas et la disponibilité se fait empiriquement, au fur et à mesure que les données s'accumulent. L'artiste est en fait un bricoleur, comme l'affirme LÉVISTRAUSS, il ne part pas d'acquis mais cherche plutôt des combinaisons possibles par la mise en situation d'appareillages et de réseaux de signification : l'usage est déterminé par le temps libéré des contraintes de la fonctionnalité.

Les lieux alternatifs sont comme des centrales expérimentales où les gens s'agitent, souvent anarchiquement, avec des horaires qui ressemblent plus à l'utilisation du temps qu'à sa transformation rentable. Ils cherchent d'autres modèles que la rationalité instrumentale. La production existe mais elle se désillusionne de son conditionnement opérationnel. Il est préférable de travailler avec intensité et dégagement que de combler l'obsolescence rythmée de l'industrie et de son calque propositionnel en relation avec l'offre et la demande. S'il n'y avait que l'institution, ce ne serait que la présence mortuaire des artefacts. La pulsion de vie entraîne le désir dans la chaude osmose du temps partagé avec la disponibilité du lieu et des objets ; le lieu nommé alternatif ou indépendant parce qu'il offre des différences aux normalisations et principalement dans le mode de « gestion » de temps nécessaire à la transformation par le travail.

Un autre aspect important de l'existence des lieux alternatifs : leur conscience historique. En effet, ces lieux naissent la plupart

du temps à un moment stratégique et en fonction du contexte même de rencontres et de mutations. Autour des lieux alternatifs gravitent des poètes, artistes visuels, sociologues, gens de théâtre, vidéastes, théoriciens, musiciens, danseurs, etc. D'ailleurs, dans presque tous les lieux alternatifs la programmation est variée : installation, performance, poésie, vidéo, danse... Le mélange suscite l'interrogation et amène l'hybridation. Ces lieux sont une affirmation, dans la conscience historique, des moments libres de la création. Nous retrouvons souvent ces lieux dans des zones urbaines où il se trouve d'autres types de regroupements. La mutation s'opère par la mise en relation des énergies ; la transformation est réciproque. Il y a des relations entre le désir de transformation de l'imaginaire et une lutte concrète pour la défense d'une rue, d'un édifice, d'un espace vert ou d'une idéologie. Un lieu alternatif existe parce qu'il comble un vide et c'est pourquoi il témoigne de la conscience historique ; du point de vue des idées et des moyens. La concentration de plusieurs galeries alternatives à un même endroit pourrait apparaître comme un paradoxe. De tels exemples existent dans les grandes villes, comme à Montréal, boulevard Saint-Laurent ou à Toronto ; les lieux ne se distinguent plus. La rationalité se mesure par l'angle bureaucratique ; l'alternative vise la transgression des codes et interdits sociaux ; l'activité insurrectionnelle est le sauf-conduit pour ouvrir sur des pratiques créatrices génératrices d'énergies nouvelles.

Le troubadour et le nomade

« L'art, c'est là où tu es ». Cette phrase de Robert FILLIOU en dit long sur la situation de l'activité artistique comme transformation du vécu quotidien en relation avec le contexte d'émergence. Car l'art est aussi un phénomène — un lieu — de communication qui interroge les acquis d'une société en rapport avec le commerce des idées...

Avec les lieux alternatifs nous envisageons une culture globale à l'échelle

planétaire. Les moyens de communication, comme l'ordinateur par exemple, nous offrent la possibilité d'être en contact avec le médium et son message. Que ce soit en Scandinavie, au Japon, en Australie ou au Mexique par exemple nous écoutons actuellement la même musique et les modèles sont souvent les mêmes. Les lieux d'artistes empruntent eux aussi aux mêmes archétypes et il y a une sorte de solidarité qui défonce les frontières politiques et nationales. Dans plusieurs pays, la position de l'artiste semble la même et il y a peu de différence entre les gens qui animent *Audiovision* à Durango au Mexique et ceux qui travaillent au *Centro Internazionale Multimedia* de Salerno en Italie ; les motivations et les préoccupations sont presque les mêmes. Chaque lieu semble « militer » pour un « style de vie » qui soit en rapport d'opposition avec le modèle dominant. Ces lieux agissent comme des centrales d'accueil pour les artistes qui se promènent d'une place à l'autre, comme des troubadours.

Le troubadour de la fin du moyen âge serait en fait l'ancêtre de l'artiste alternatif ; se promenant d'un endroit à l'autre, et amenant de nouvelles informations qu'il transforme lui-même en fonction du contexte. « Trobador » veut aussi dire « trouveur » dans le sens d'emprunt. Le troubadour ressemble à l'artiste actuel ; se rendant d'un endroit à l'autre, réalisant des performances, échangeant des informations et se faisant lui-même modifier par une situation nouvelle. Il est un analyseur social et avec lui nous assistons au début de la circulation universelle des idées. Il est aussi probablement le premier artiste multidisciplinaire qu'on confond souvent avec le jongleur ou le raconteur d'histoires. Cette image du troubadour est issue de ma rencontre avec Julien BLAINE qui a édité cette merveilleuse anthologie DOC(k)S. L'idée de Julien BLAINE était de trouver, pour chacun des pays, la personne lui permettant d'entrer en contact avec l'« authentique » culture en rapport d'opposition institutionnelle ; et le résultat en vaut la

peine... L'idée d'une culture internationale postule la notion de solidarité en dehors des conditionnements opérationnels sociaux. Le travail des artistes consiste dès lors à déplacer en se déplaçant eux-mêmes, du domaine des objets et des apparences, vers le non-dit du phénomène dégagé des contraintes de la communication. L'artiste de l'alternatif se déplace d'un lieu marginal vers un autre lieu marginal, en quête d'authenticité par rapport au nivellement de la culture officielle ; actuellement celle de la classe moyenne principalement. Les artistes de l'alternative voient la confirmation de leurs réalités par le déplacement... Il y a comme une espèce de « nomadisme » versus une sédentarité artistique normative.

Le concept de « nomade » est d'ailleurs très employé depuis plusieurs années ; on le vérifie à plusieurs endroits simultanément. Par exemple, il y avait un lieu à Besançon qui portait le nom d'*Espace Nomade* ; c'était évidemment un endroit pour la performance et les pratiques urbaines et marginales. À Québec à l'automne 1986, un festival important de performances, organisé par LE LIEU, porte le titre d'*Espaces Nomades* et permet à vingt-huit artistes de sept pays de se rencontrer. En 1987-88, *The Nomads* est l'appellation d'un groupe de huit artistes de cinq pays différents qui proposent une sorte d'art en contexte situationnel. À chaque fois il est question de travail hors des normes et de productions hors cadres : des pratiques collectives en rapport étroit avec un contexte déterminé. L'activité artistique n'est pas neutre et le vécu de l'artiste, dans sa vie et au contact des autres, permet la vérification du système de cadrage — de castration — incontestable des motivations inconscientes et subjectives dans les rapports sociaux.

L'activité artistique est un mouvement, un processus. Les liens se tissent, d'un pays à l'autre c'est l'idée du « réseau » de Robert FILLIOU. Il y a comme une sorte de « reconnaissance », d'un lieu à l'autre, et les artistes nomades se promènent, tout comme le troubadour, en élargissant le

champ de la connaissance tout en étant une sorte de filtre de l'information assimilée. Le réseau de l'alternative est une approbation mutuelle au sujet de pratiques engagées ; c'est aussi une façon de contourner l'isolement des pratiques insurrectionnelles en rapport dialectique avec le monde institué. S'il n'y avait pas cette solidarité, au-delà des frontières, il y aurait un malaise existentiel à vivre continuellement d'une manière marginale. Le réseau existe bel et bien et à chaque endroit c'est le même processus ; le nomadisme des pratiques existe parce qu'il s'appuie sur la reconnaissance réciproque : la libre circulation des idées et des personnes.

L'archivage

Une caractéristique que l'on retrouve chez la plupart des « regroupements » d'artistes est la notion d'archivage. Car la mémoire est le cautionnement de la pratique hybride éclatée. Dans presque tous les centres d'artistes, et c'est valide pour probablement tous les pays, il se trouve un endroit où l'information est stockée et disponible sur demande. Plus la censure est forte, plus l'archivage est important. Ces masses d'informations sont la seule façon de témoigner des pratiques artistiques en extension. L'archivage prend ainsi une importance stratégique car c'est alors la preuve même de l'existence de l'art autonome. Tout se tient et il y a un art indépendant sur le point de vue de la forme et de l'intention. Les « restes » de l'activité artistique — le geste et le comportement — sont ainsi considérés plus importants que la manifestation matérielle d'une production singulière.

Les pratiques sont multiples et il y a des lieux spécialisés qui traitent de cet aspect spécifique de la pratique formellement insurrectionnelle. À New York par exemple, ville où les pratiques artistiques sont affirmées dans la diversité, il se trouve un endroit, *Printed Matter*, près de Canal Street, où on peut acheter ce que les artistes font par le livre d'artiste, le disque, la

revue... bref l'édition à petit ou grand tirage. *Printed Matter* était auparavant relié — le cordon ombilical — à *Franklin Furnace*, lieu d'archives incroyable pour tout ce qui touche aux produits édités par les artistes. On y expose les traces historiques des artistes cubistes ou futuristes, qui sont la preuve que l'art d'« édition » existe depuis déjà fort longtemps. Ces lieux d'archivage témoignent de l'activité indépendante — au sens de l'institution — que ce soit sous forme d'images, de sons ou d'autres pratiques. Le sous-titre de *Franklin Furnace* parle d'ailleurs de lui-même : *The Last Word in Museum*. Ce lieu est à la fois le musée de l'alternative tout en étant l'alternative au musée. À Vancouver, le *Video Inn*, qui existe depuis quinze ans déjà, possède une collection extraordinaire de vidéos depuis les années soixante jusqu'à maintenant. Ces milliers de bandes vidéos constituent une mémoire visuelle autrement inaccessible donc inexistante.

S'il n'y avait pas les « lieux alternatifs » et leurs archives, nous ne pourrions pas savoir ce que les artistes réalisent en dehors des productions qui sont retenues par les institutions. De plus, la documentation accumulée nous éclaire sur le processus de transformation de l'activité artistique et poétique ; par exemple sur le rôle très important des poètes dans la transformation de l'imaginaire. Ainsi, le futurisme, c'est d'abord MARINETTI le poète. Par contre, si on se fie à ce que les musées retiennent, ici dans le cas du futurisme, il est presque impossible de comprendre réellement le processus de transformation — du sens — via les artefacts des peintres et des sculpteurs, ce que montrent les musées.

Les lieux d'archivage informent sur les acteurs réels et les protagonistes de la transformation. Ceci démontre le conditionnement opérationnel de l'objet sur son contenu comme le pouvoir de la fonction sur l'intention. L'art n'est pas un processus linéaire comme le prétend l'activité institutionnelle ; c'est le résultat d'un ensemble de questionnements qui sont des lieux variables d'interrogations. À toutes les

époques les artistes ont travaillé multidisciplinairement, et même MATISSE insistait sur le fait qu'il ne voyait pas de différence entre faire un livre et un tableau.

L'existence du lieu d'archivage éclaire au sujet de l'assujettissement des pratiques artistiques officielles et explique le désir de se situer ; ceci témoigne de la solidarité des intellectuels dans la transformation de l'imaginaire social.

Les fonctions et les outils

Chaque regroupement d'artistes colporte une façon de faire qui le particularise. Mais les allégeances s'affirment par les intentions et les outils. Lorsque l'activité artistique envisage le multiple ou l'édition, il faut des outils appropriés pour le réaliser. Les regroupements d'artistes des années soixante s'affirmaient, pour la plupart, par l'utilisation d'un outillage spécialisé. Pensons aux équipements nécessaires à la gravure ou aux procédés d'impression divers. Si les pratiques institutionnelles situent l'œuvre, l'artefact, comme point de vue privilégié, l'artiste de l'alternative par contre ne considère pas l'« œuvre » comme son centre d'intérêt ; c'est plutôt le processus et le comportement qui importent.

Les pratiques artistiques institutionnelles amènent la standardisation, l'unicité du produit. L'activité minimaliste par exemple est une affirmation des structures conventionnelles d'exposition. À l'opposé, le travail alternatif s'actualise plutôt dans le sens de la diversité. Par exemple, l'artiste de l'institution se dit multidisciplinaire lorsqu'il utilise des éléments disparates pour réaliser une production au sens d'une œuvre d'art. L'artiste de l'alternative est multidisciplinaire lorsqu'il travaille d'une manière multidisciplinaire ; c'est-à-dire qu'il utilise plusieurs supports et méthodologies : il fait de la vidéo, il écrit, il performe, il fait un peu de musique... Toute une différence.

La production actuelle semble se caractériser par l'utilisation systématique

du SON. La radio, par exemple, est très utilisée par des artistes car ce médium convient bien à l'activité éclatée et communicative. Un peu partout des radios naissent et sont investiguées par les artistes, à Paris, Québec, ou même au *Banff Center*. Le titre d'un festival organisé à Québec par le groupe *Obscure* parle de lui-même ; *Évitez le bruit*.

Les conceptions de l'art sont le résultat de situations qui empruntent aux notions de catégories et de systèmes. Les regroupements de peintres sont très rares ; coïncidence, la peinture est l'artefact prototype de l'institution. La plupart du temps un regroupement existe parce qu'il y a des outils à mettre en commun ; que ce soit l'ordinateur, la console de mixage ou l'équipement vidéo. De même, les regroupements d'artistes sont, généralement, des lieux de production et de diffusion. Les productions variées des artistes en regroupements sont des manières de déjouer au conditionnement opérationnel des institutions. Le paradoxe serait par exemple de confondre la « galerie alternative » avec le « regroupement d'artistes » ; comme si le modèle dominant, le système marchand — galerie, critique, musée — codifiait l'allure et les objectifs de la pratique artistique.

La performance et l'installation utilisent souvent des matériaux pauvres, l'existence est alors éphémère car les traces archivées lui permettent de survivre malgré la légèreté momentanée de son action. La galerie alternative témoigne formellement de l'incidence du pouvoir institutionnel sur l'investigation analytique ou exploratrice. Souvent même la bureaucratie délimite le système d'organisation et c'est le danger que court l'art alternatif ou indépendant lorsqu'il est subventionné par l'État — l'autocensure ; et c'est le cas au Québec et au Canada principalement. Comment préparer des mois à l'avance une programmation sans tenir compte que l'activité artistique puisse se manifester spontanément ? Il faut un art déplaçable sur le point de vue des idées, des outils, des fonctions et des

allures.

L'activité artistique est d'abord une investigation ; le lieu alternatif offre aussi la possibilité de tester les nouveaux instruments : c'est ce qu'on nomme l'expérimentation.

La position d'analyste

Les regroupements d'artistes, solidaires des autres types de regroupements sociaux, que ce soit pour la défense des intérêts moraux ou politiques, comme les luttes de quartiers ou d'autres formes d'associations revendicatrices, amènent à s'interroger sur l'institutionnalisation de l'activité artistique.

Du moment qu'ils existent, les regroupements d'artistes et intellectuels sont la contrepartie de la culture officielle. Ce faisant, ils mettent à nu l'organisation sociale basée sur la reproduction de modèles — la peinture comme archétype — propres à l'institution. L'activité marginale ou déviante objective le pouvoir niveleur de la machine institutionnelle. Les regroupements permettent le dévoilement du système qui organise et délimite les terrains d'actions. Il y a donc un art de laboratoire, comme en science il y a l'expérimentation, et ces lieux sont en fait des espaces de rencontres pour la liberté d'expression, un peu comme une cellule politique par exemple. Il y a presque toujours connivence entre avant-garde politique et avant-garde artistique ; et souvent même à divers endroits en même temps. La célèbre partie d'échecs entre TZARA et TROTSKY, au *Cabaret Voltaire* au début du siècle en témoigne concrètement.

Un regroupement opte pour un positionnement social souvent autonomiste contre la normalisation effective des rapports entre individus. Dans son livre *Le lapsus des intellectuels*, René LOURAU fait la distinction entre l'intellectuel organique de l'institution et l'autre, l'engagé. « L'intellectuel organique, dès qu'il est mis en demeure de se situer, de marquer un





clivage, s'engage lui aussi, d'une certaine façon, dans son *organicité*, dans un lien privilégié et incontestable avec l'institution, laquelle peut être le même lieu d'appartenance que celui de son confrère engagé. La notion d'engagement prend un contenu de critique, de négation du mandat social. On parlera éventuellement d'intellectuel critique, progressiste, engagé ».

La prolifération des pratiques allogènes, hybrides, déviantes sont une affirmation de l'hégémonie d'un art académique — le système des beaux-arts principalement — soutenu par la méthodologie institutionnelle. Il y a donc un art alternatif, (indépendant, différent) en opposition justement au modèle retenu par l'institution.

Du point de vue de l'analyse institutionnelle, l'indépendance, par exemple celle de l'analyste, dévoile alors le conditionnement artistique encouragé par le modèle organique institutionnel. L'activité libre des « regroupements » reste la preuve que l'art d'institution existe le plus souvent comme un confortable système en vase clos pour les intellectuels des pratiques institutionnelles. La prétention savante des institutions, universitaires par exemple, est ici relativisée par l'existence des pratiques hybrides. Autrement dit, s'il y a un art qui cherche des formes de libertés, c'est que le modèle admis institutionnalise selon ses critères propres. Deux mondes se côtoient simultanément ; ils ont des relations internes et mènent une vie parallèle, d'où le nom d'alternatif face au terrorisme de la norme admissible.

Les lieux alternatifs — ou indépendants — ont un rapport dialectique critique avec les militants de l'activité artistique officielle. L'existence des regroupements d'artistes prouve qu'il n'y a pas d'« art absolu », prétention des intellectuels organiques ; c'est leur autocensure parce que c'est leur gagne-pain. Il y a un perpétuel va-et-vient entre ce que retient pour elle-même l'institution et le désir de comprendre la nécessité de l'exercice de la liberté, sous n'importe quelle forme, et d'autant plus importante s'il s'agit de l'activité artistique.