

Déstabilisation du modèle régnant et quelques déstabilisants

Richard Martel

Number 47, 1990

Matériau manoeuvre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1130ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R. (1990). Déstabilisation du modèle régnant et quelques déstabilisants. *Inter*, (47), 16–23.

DÉSTABILISATION DU

L'investigation des artistes s'effectue sur des bases autres que formelles, c'est l'intention, sociologique, anthropologique, philosophique qui entreprend un questionnement dans la réalisation du processus artistique.

En fait il existerait une sorte d'historicisme de la MANŒUVRE artistique, de la même manière qu'il y a aussi une sorte d'histoire de la performance. L'activité des artistes et poètes actuels suscite une relecture des motifs rentables pour écrire et légiférer sur la qualité des œuvres et donc des traces arbitraires du déroulement factuel.

La MANŒUVRE artistique existe du moment où l'activité artistique s'installe comme un comportement visant autre chose que l'objet déterminé par la valeur d'usage. Il y a aussi dans la MANŒUVRE un refus d'arrêt et un rejet de la possession. L'idée d'actualisation de l'art propose métaphoriquement le détournement de la norme fictive, parure de l'institution académique.

Il s'agit d'ouverture et d'éclatement, de mise en tutelle du sujet traitant arbitrairement et souvent même par dialectique du propos symbolique et de la disposition même. La MANŒUVRE est volontairement une attitude comportementale en rapport d'acclimatation face au chaos fragmentaire et positionnel des choses instituées. Et c'est là aussi une sorte de résultat dans le sens d'une augmentation de l'euphorie — de l'éros — en opposition au doctrinal et au formalisme situationnel généralisé.

En réponse à la dictature du formalisme instrumental, la MANŒUVRE apparaît comme une sorte d'agitement — ou d'agir — qui propulse l'effort physique et intellectuel par un contournement volontariste et souvent même insurrectionnel.

Certes il y aurait comme une sorte de désir profond de décantation —devons-nous voir ici un retour aux valeurs kantienne ? — ou de morcellement dans la pratique des artistes et des poètes. La standardisation des fonctions humaines et la fabrication des objets répondent à une sorte d'actualisation des motivations

MODÈLE RÉGNANT

libidinales rendues obsolètes par leur juste adéquation avec le modèle industriel qui agit comme un conditionnement culturel global. La déstabilisation des fonctions et l'hybridation sont une sorte de déconditionnement opérationnel délirant que la dictature de la classe moyenne affirme paradoxalement par son éclatante présence. La distinction révèle du jugement, de la loi du père ; elle détermine les axes de démonstrations.

Il y aurait donc une sorte d'amalgame et la diversification des étendues, face à la spécialisation — dans les industries culturelles c'est un réconfort terminal — colporte l'idée de la liberté face au totémisme critique sur lequel se fonde le droit légitimé par la raison dominante. La fragmentation et la « schizophrénisation » sont une réponse à la société totalitaire fondée sur l'irresponsabilité dans son rapport à la nature. Pourquoi y aurait-il une distinction entre l'acceptation du concept et l'objectivation démesurée de l'abstraction verbale ? Le modèle concrétise la construction et l'incitation formelle catalyse l'interrogation comme un support d'analyse.

La MANŒUVRE déterritorialise dans le sens de la lecture objective ; il n'est plus question de perception ou de sensation ; tout au plus les axiomatiques se pulvérisent pour déloger l'ordre concupiscent de la posture. Il faut se diversifier et non se faire nommer par la réalité terrorisante du modèle monadologique. Il est possible d'être un investigateur de la pensée tout en défaisant l'hégémonie du stéréotype.

D'accord, nous pouvons être à la fois plusieurs au sens de la typologie ; la raison absolue affirme le cénotaphe qui démontre l'ostentation muséologique, la MANŒUVRE re-situe la pensée diamétrale et non rectiligne. La mécanique usuelle calque sur l'objectivité, la morale du déroulement de l'histoire. La fonction éthique s'ajoute à l'esthétique qui n'était qu'une détermination normalisée du langage et de la justesse du mobile.

Je retrace ici quelques cas qui témoigneraient d'attitude de déstabilisation du modèle construit pour la fonction d'usage : l'œuvre d'art. Ce ne sont que des moments arbitraires pour démontrer que la MANŒUVRE artistique, qui est une proposition d'investigation, aurait ses propres origines et a toujours été un élément important de l'implication des artistes et des poètes.

Au sujet du Futurisme principalement il est difficile de présenter les réalisations fort nombreuses car l'idéologie futuriste touche au théâtre, à la musique, à la poésie, à l'art visuel et la tentative vise la « Reconstruction de l'univers ».

Le Manifeste futuriste de Milan du 11 mars 1915 est impératif et il énonce l'essentiel des désirs de l'époque ; il s'agit d'une trajectoire utopique fondamentale pour saisir l'étendue de la déconstruction des codes esthétiques par la suite : « *Nous futuristes BALLA et DEPERO tentons la réalisation d'une fusion totale afin de reconstruire l'univers dans le but de le rendre plus joyeux, en d'autres termes d'en faire une totale re-création.*

Nous donnerons chair et structure à l'invisible, à l'impalpable, à l'impondérable et à l'imperceptible. Nous trouverons les équivalences abstraites pour tous les éléments et toutes les formes de l'univers et nous les unissons selon les caprices de nos inspirations, créant ainsi les ensembles plastiques que nous mettrons en mouvement.

Lorsque nous avons montré nos réalisations à MARINETTI, avec enthousiasme il a dit : avant nous l'essence de l'art était la mémoire, la ré-évoation angoissée de l'objet perdu (bonheur, amour, paysage) par conséquent, nostalgie, immobilité, douleur et distance. Avec le futurisme, l'art est devenu un art d'action, qui se traduit par la volonté d'énergie, l'optimisme, l'agression, la possession, la pénétration, la joie, la brutale réalité de l'art, l'art devient présence, un objet nouveau, une nouvelle réalité composée des éléments abstraits de l'univers. Toute action élaborée dans l'espace, toute émotion ressentie représentera pour nous une découverte possible. Exemples : l'observation d'un avion s'élevant rapidement pendant que des musiciens jouaient dans un parc, nous donna l'idée d'une musique plastique-motorisée-bruitiste dans

l'espace et d'un lancement de concerts aériens au-dessus de la ville. La nécessité de changer notre environnement, et inspirés du sport, nous amena l'idée de vêtements transformables (parements mécaniques, surprises, tours, disparitions de l'individualité). Une simultanéité de la vitesse et des bruits nous amena à la fontaine bruitiste rotoplastique. Un livre déchiré et éparpillé dans une cour amena l'idée d'une réclame photo-moto-plastique et des concours pyrotechniques-plastiques-abstraites. Un jardin printannier balayé par le vent nous donna le concept de fleur magique transformable bruitiste motorisée. Des nuages poussés par la tempête nous ont suggéré l'idée d'édifices de style bruitiste, transformable. »

La MANŒUVRE s'agit en rapport dialectique avec l'institution ; et ce fut, et c'est encore toujours une des attributions de l'activité expérimentale ou investigatrice.

Chez Dada, il y a une volonté nette de déstabilisation : « Dada ne fut qu'une longue et perpétuelle protestation. Dada ne cherchait ni à plaire, ni à déplaire — ici la fonction éthique qui s'immisce dans l'esthétique — Dada avait du génie. Il n'eut pas la volonté de durer. Dada haïssait les métiers. Or de nos jours, l'esprit moderne se commercialise et l'art contemporain, au service de la vogue, redevient un métier, et de tout repos. Dada faisait table rase de tout. C'était trop simple et trop beau. Cela permettait de tout refuser après lui avoir tout pris. Dada s'insurgeait contre l'art, contre les écoles et ce que l'on y apprend. Il détestait ce qui stagne. Anti-dogmatique, il voulait de l'art, il voulait de la vie ». Georges HUGNET, 1957.

Une relecture de l'époque nous rend plus tolérant avec Dada, dans le sens que l'attitude anti-art a toujours semblé nihiliste ; en fait il s'agissait de penser autrement et de transformer la fonction de l'artiste, qui « redevient un métier » nous dit HUGNET. C'était une réaction et une contestation en fonction de la prépondérance de la morale de la raison dominante. Il y avait là une critique ferme de l'hégémonie du modèle absolu et un désir profond de libéralisation.

Le procès de Maurice BARRÈS, qui date du 13 mai 1921, est un exemple pertinent et j'insiste ici pour dire que le corpus sélectionné ne vise

pas à rendre les choses uniquement historiques, tout au plus il montre des moments et des gestes qui permettent à la MANŒUVRE artistique de vérifier historiquement du travail des artistes et des poètes. Il est fort intéressant de constater la raison d'être de ce procès qui pour Georges HUGNET vise « autre chose », et je ne mentionnerai pas ici de jugement de valeur par rapport aux motivations personnelles des protagonistes ; HUGNET insiste donc : « afin d'entraîner l'activité dada dans une voie qui ne mène plus aux spectacles et aux expositions, et de s'en prendre aux représentants les plus remarquables de l'esprit bourgeois sur un plan autre que celui de la gratuité... » ; ce procès est une sorte de MANŒUVRE et l'insistance ici sur la notion d'« activité dada » est fort pertinente pour la déstabilisation du modèle.

En 1921, Johannes BAADER, dadaïste allemand, eut l'idée de se présenter comme député de Sarrebruck au Reichstag, naturellement il ne fut pas élu... Ici encore il faut faire le lien, pensons à J. BEUYS et son positionnement à l'intérieur du parti des Verts ou à Vincent TRASOV qui en 1974 se présente à la mairie de Vancouver comme candidat déguisé en Monsieur Peanut, portant des gants, un monocle et une carapace d'arachide.

C'est encore BAADER qui, le dimanche 17 novembre 1918, à la cathédrale de Berlin, profitant de l'inattention générale, parvint pendant un office à monter en chaire pour y haranguer les fidèles ; leur démontrer que l'Église ne respecte plus la parole du Christ, et leur déclarer que Dada sauvera le monde.

Ici à Montréal, le 8 décembre 1968, en relation avec le vingtième anniversaire du *Refus Global* l'opération *Place à l'orgasme* — le terme ici est bien choisi — est un « manifeste-agi » exécuté par sept artistes en présence de 2000 personnes dans la cathédrale Notre-Dame de Montréal, à l'occasion d'une cérémonie d'investiture des nouveaux Chevaliers de l'Ordre Équestre du Saint-Sépulcre. Le concept de « manifeste-agi » est extrêmement éloquent et il s'agit véritablement ici d'une MANŒUVRE insurrectionnelle.

Pour les constructivistes russes, l'art est le produit de la vie sociale et le

ET QUELQUES

par Richard MARTEL

manifeste de Alexéi GAN paru en 1922 énonce : « Nous sommes les pionniers de la production intellectuelle — matérielle... La peinture, la sculpture, le théâtre sont autant de formes de la culture capitaliste et bourgeoise, qui satisfont aux besoins spirituels du consommateur d'un ordre social désorganisé. Nous ne voulons pas de projets abstraits, mais prendre des problèmes concrets pour points de départ, problèmes que le mode de vie communiste nous oblige à confronter ».

Voilà une intention réelle, idéologiquement articulée, pour promouvoir des formes nouvelles qui soient en rapport d'opposition avec le modèle dominant, l'archétype académique principalement.

Pour fêter le premier anniversaire de la Révolution d'octobre en 1918, les artistes ont contribué à leur façon à célébrer l'événement. Des milliers de personnes ont participé à recréer les événements de la Révolution ; il y avait même des projections dans le ciel des constructions abstraites d'ALTMAN. Anticipation des lasers et autres types de Sky Art ; voir ici le numéro de *Lightworks* sur cette question (n° 17, 1985).

L'idéal constructiviste vise d'abord la réalité sociale et les moyens d'actions sont de toutes sortes ; les trains peinturlurés de slogans révolutionnaires se promènèrent dans tout le pays pour colporter l'image nouvelle de la révolution, ici encore une synthèse politico-artistique affirmative.

Déjà en 1918 ont lieu des symphonies pour sirènes ; nous ne sommes pas loin ici des intentions futuristes, pensons à RUSSOLO et à son manifeste bruitiste qui préconise — comme MARINETTI — l'utilisation de la matérialité urbaine, les bruits divers de la ville, etc. Retenons singulièrement qu'il y a eu à Bakou, en 1922, un concert pour sirènes d'usines et sifflements de fumée.

La tentation des « révolutionnaires » et l'idéal constructiviste visent autre chose que la détermination absolutiste abstraite : une insertion dans les réalités sociales. Une démonstration concrète du bouleversement structural de la morphologie cléricale de l'objet d'art.

Nous sommes au début du siècle, ne l'oublions pas. Ces exemples

Pour l'artiste, il est tout aussi essentiel d'ouvrir un restaurant que de faire une démonstration dans une institution !

historiques nous servent de jalons pour justifier l'acceptation totale de la MANŒUVRE artistique comme une contribution au développement de l'art en envisageant l'éclatement comme une source positive et non pas nihiliste ; comme s'il y avait un art normal — et bon, juste, vrai — en confrontation avec le non-art ! Les esprits s'agitent en tous sens et voilà qui confirme l'univoque du processus judiciaire du pouvoir institutionnel.

L'artiste est sans cesse confronté à un problème éthique et son positionnement relativise les objectifs terrorisants de l'axe culturel dominant ; chaque réalité impose son mode d'actualisation et l'art, comme la poésie, sert de laboratoire et de refuge dans l'élaboration des systèmes — de compréhension, de lecture — qui insinuent des désirs de dépassement.

Lorsque au début des années 50 Jackson POLLOCK dépose la toile par terre et y déverse littéralement la peinture, il détourne l'archétype de sa fonction jusque là ontologiquement captive du système de la représentation, même métaphoriquement abstraite ; ce contre quoi s'opposaient aussi les artistes constructivistes. Le comportement du sujet en action est ici encore une relative mise en tutelle des codes normalisés et aléatoires de l'archétype. La photographie ayant permis la captation du « réel », il s'agit de comprendre la nécessité non plus de l'intérieur — comme chez KANDINSKI et d'autres « abstractionnistes » — mais dans le dégageant euphorisant du corps dans l'action. Le geste fait s'effondrer le plat discours des apparences.

Les années 50 voient l'introduction de la réalité sociologique et anthropologique comme des méthodologies rendant caduques l'acceptation stricte et conventionnelle du phénomène artistique. L'implication mass-médiatique et l'engagement de la personne supposent de sauter du

domaine des apparences vers l'organisation sociale ; l'effondrement langagier se généralise. L'art, comme la musique ou la poésie, se fera concret. Ceci est une incitation au désordre et au délire, par opposition au conditionnement opérationnel du processus artistique. Le langage se tord, s'éclate ; le mot se matérialise et le bruit de la ville utilisé artistiquement nous suggère une adéquation historique avec l'organisation sociale dans son ensemble. On assiste alors à une acceptation du positionnement activiste de l'auteur par rapport à son produit ; le schisme est capital. N'importe quoi peut devenir de l'art ; c'est l'intention qui compte, au sens philosophique.

« *Monsieur le Préfet de la Seine, Hôtel de Ville : Monsieur le Préfet. Une injuste décision, émanant de votre autorité, a interdit l'illumination bleue de l'obélisque de la place de la Concorde. Ce geste, rien ne le justifiait, puisque vous aviez auparavant donné votre accord et que les services techniques de l'E. D. F. avaient procédé en ma présence, mercredi dernier, aux essais préliminaires. Il ne s'agit pour vous sans doute que d'un acte administratif sans importance. Mais cette manifestation revêtait pour moi une bien autre signification. Elle consacrait l'aboutissement d'une série d'efforts et de recherches menées sans trêve depuis cinq ans, et tendant à prouver les immenses possibilités de la couleur et ses résonnances affectives sur la sensibilité humaine...* » Signé Yves KLEIN, 29 avril, 1958.

Mort à 34 ans, KLEIN par son positionnement moral a prouvé que le « dépassement de l'art » pouvait s'actualiser dans l'immatérialité, le vide, aussi bien que dans la réalisation d'une MANŒUVRE picturale urbaine. La nécessité sociologique et « le vocabulaire urbain » instaurent la désaffectation du rituel moderniste en cherchant des ouvertures. « Le réaliste ne discute ni le contexte ni le décor de

*La fragmentation et la « schizophrénisation »
sont une réponse à la société totalitaire fondée
sur l'irresponsabilité*

DÉSTABILISANTS

sa vie ; il s'identifie au réel, s'y insère, s'y intègre. » comme le souligne Pierre RESTANY à propos du Nouveau Réalisme.

Le 26 janvier 1962 Yves KLEIN, en compagnie de Niki de SAINT-PHALLE, François DUFRÈNE et VILLEGLÉ décrochent les tableaux des cimaises du Musée d'art moderne de la Ville de Paris pour faire le *Vide*. Un éloquent questionnement du pouvoir institutionnel, principalement du musée.

Le 30 octobre 1969, Jon HENDRICKS et Jean TOCHE du Guerilla Art Action Group de New York se rendent au Museum of Modern Art pour y décrocher le fameux *Carré blanc sur fond blanc* de MALEVITCH et le remplacer par un manifeste, sans aucune intention de « vandaliser » quoi que ce soit. Dans ce manifeste le GAAG insistait : que le M.O.M.A. vende pour un million de dollars d'œuvres d'art et que cet argent soit donné aux pauvres de toutes races, ils dénonçaient également le pouvoir manipulateur de cet institution sur l'art et les artistes et enfin ils invitaient le musée à fermer ses portes jusqu'à la fin de la guerre du Vietnam.

Le 26 août 1988, Monty CANTSIN se rend au M.O.M.A. et réalise une peinture gestuelle en forme de X avec son propre sang, entre deux tableaux de PICASSO. Il voulait protester contre la fermeture du Tompkins Square Park ; il fut arrêté par la police et enfermé pendant deux jours. En mars 1990, il doit payer une somme de 1000 \$ US pour cette « offense ».

Chez CHRISTO, la réalité de l'emballage aboutira aux gigantesques projets que furent *Valley Curtain* en 1971 ou *The Running Fence* réalisés dans les comtés de Sonoma et de Marin en Californie, de 1972 à 1976. Ici la MANŒUVRE est réelle et il suffit de visionner le film réalisé à partir de ce projet pour constater que les plus importants obstacles à surmonter n'étaient pas d'ordre formel, mais juridique ; le bandeau de 39 kilomètres par 5,5 mètres de haut a impliqué plus d'un secteur de l'activité humaine. Voilà qui anticipe d'autres projets d'envergure ; par exemple celui du groupe Insertion dont le titre était *Neige Usée*. Ce projet écologique de 70 pieds de long insistait sur le tort causé à l'environnement par les

neiges accumulées qui sont « normalement » déversées dans la rivière Saguenay à Chicoutimi. Réalisé avec le concours du comité d'environnement, ce projet insinue et dénonce, c'est le 10 février 1982.

Agrotex de Jean-Yves FRÉCHETTE est une MANŒUVRE du même type que celles de CHRISTO et Insertion. Le texte « Texte Terre Tisse » mesure 1688,6 mètres de long, il fut produit avec la collaboration de 15 cultivateurs le 10 octobre 1982. La Centrale textuelle de Saint-Ubalde réalisera par la suite d'autres gigantesques manœuvres interactives autogestionnées. Il importe d'étendre la pratique artistique et poétique au delà des critères morphologiques du fétiche muséologique.

Toujours au début des années 60, il est nécessaire de comprendre que la dimension festive et libératrice du happening, comme chez Jean - Jacques LEBEL ou KAPROW, colporte une nécessité — non plus intérieure, mais osmotique, en fusion. Le comportement agi désorganise en même temps qu'il agglutine ; c'est ici encore un élément qui se retrouve dans la MANŒUVRE. Cependant je n'affirme pas ici que le happening tient de la MANŒUVRE, mais que la volonté du happening offre un axe diamétral de captation par l'euphorie libidinale en extension métabolique. L'art n'existe plus que comme un passage du temps à l'action, et la combinatoire action — lieu — objet présuppose une déstabilisation de l'hégémonie structurale et du modèle.

Cette extension ludique, très provocatrice chez J. - J. LEBEL par exemple, entraîne l'activité dans le rituel du geste au-delà de la sacralisation du produit final : le sacrilège impose sa désinvolture.

Avec Fluxus, l'osmose musicale, poétique, littéraire et artistique, éclabousse dans toutes les directions ; l'hybridation est à l'honneur. G. MACIUNAS énonce : « Pour établir son statut non-professionnel dans la société, l'artiste doit démontrer qu'il n'est ni indispensable ni exclusif, que l'auditoire peut se suffire à lui-même, que tout peut être art, que n'importe qui peut faire de l'art ». Retenons l'utopie et le dégagement libérateur des apparences. L'artiste et le poète affirment leur réalité ontologique par l'exactitude de leur présence et du fait même qu'ils

existent. Paradoxalement, cette attitude presque narcissique détrône l'objet et suggère le dérèglement dans le sens d'enlever la régulation. Il serait ici difficile de traiter abondamment de Fluxus et de ses protagonistes, tant les réalisations sont nombreuses. Toutefois Robert FILLIOU, par la non-rentabilité effective au sens du produit final, reste un personnage qui a influencé énormément les « jeunes » artistes qui vont « s'activer » par la suite. Sa démarche philosophique et son positionnement moral créent une solidarité existentielle chez l'auteur du processus par son acceptation engageante. Le Réseau éternel existe par des affinités au-delà des frontières limitatives qu'elles soient physiques, institutionnelles ou simplement géographiques. La *Biennale pour la Paix* est une MANŒUVRE dans le sens de l'axe focal d'une investigation globale. L'utopie de FILLIOU, c'est que les idées sont plus importantes que leur matérialisation. Doit-on présupposer ici que la matérialisation soit un obstacle ? Et ce léger souvenir des philosophes de l'École de Frankfort, principalement W. BENJAMIN, pour qui le travail artistique objectivé par l'industrie et la valeur d'échange détermine, au sens esclavagiste, du métier de l'artiste comme un ouvrier dans l'industrie culturelle !

Avec FILLIOU et Fluxus, l'art peut être n'importe quoi et le déroulement séquentiel dans un contexte détermine la raison d'être du processus artistique.

Un autre artiste lié à Fluxus reste important pour l'affirmation de la MANŒUVRE artistique, c'est Joseph BEUYS. Il existe une quantité énorme d'ouvrages à son sujet et lui-même d'ailleurs a laissé passablement de traces et d'idées. Candidat pour les Verts aux élections européennes, son attitude envers l'art est d'abord ÉTHIQUE avant d'être ESTHÉTIQUE. Les performances du Chaman germanique sont des gesticulations spaciales et temporelles dans la détermination du contexte. Retenons ici le projet réalisé avec l'aide de la Free International University à la *documenta 7* de Kassel en 1982. *7000 chênes* est une MANŒUVRE presque parfaite qui touche à plein de niveaux. Écoutons ici BEUYS : « *Je pense que le fait de planter ces chênes n'est pas seulement un acte se situant dans la*

nécessité de la biosphère, c'est-à-dire dans le contexte écologique d'ordre purement matériel, mais qu'ici l'action de planter doit résulter en une notion écologique plus vaste — destinée à s'intensifier au cours des années, car nous voulons que cette action se continue à jamais ! Planter 7000 chênes n'est qu'un début symbolique. Et pour ce début symbolique, j'ai besoin également d'une borne de signalisation, soit des colonnes en basalte. Une telle action entend donc attirer l'attention sur la transformation de toute la vie, de toute la société, de tout le contexte écologique... »

Nous sommes en 1982 ; l'éclatement méthodologique structurel des années 60 sollicite l'implication presque directe de l'art dans son rapport à l'activité humaine.

BEUYS reste une figure énigmatique par sa situation ambiguë ; ses activités transgressent les limites de l'activité artistique admise par l'institution et en même temps c'est par sa position personnelle que la tentative existe. Est-ce typiquement allemand ? Difficile d'y répondre. Toutefois son positionnement engagé politiquement affirme la réalité sociale comme une investigation permanente de la part de l'artiste dans la généralisation du processus artistique. La fusion ÉTHIQUE-ESTHÉTIQUE est une réponse aux conditionnements politiques et écologiques ; la déroute des systèmes politiques des pays de l'Est actuellement est une démonstration évidente de la précarité du politique en tant que discours organisationnel dominant. La leçon de BEUYS est une anticipation de la nécessité — non plus intérieure — de rendre artistique tous les moments de l'existence. Cette utopie propulse la MANŒUVRE dans son extension à tous les secteurs de la vie humaine.

Au cours des années 60, l'explosion investigatrice « processuelle » et comportementale des artistes amène la réalisation de projets artistiques en dehors des délimitations fixées par l'œuvre d'art, au sens mercantile. L'art conceptuel, le land art, l'art écologique, le process art, l'arte povera etc. sont des appellations stylistiques pour dégager l'activité de l'emprise totémique de la valeur d'échange via la spéculation.

La déroute et la transgression sont des axiomatiques à partir

***Toute action élaborée dans l'espace, toute émotion ressentie
représentera pour nous une découverte possible***

***Les signifiés s'émoussillent
et la démesure exaspère la légitimité de la raison officielle***

desquels les artistes et les poètes s'agitent. La MANŒUVRE artistique s'émancipe car la dématérialisation des codes — qui s'effectue aussi dans les sciences humaines — postule une libéralisation presque totale face à l'exemplarité sécurisante du carcan que certains nomment la condition post-moderne !

Les signifiés s'émoussillent et la démesure exaspère la légitimité de la raison officielle. L'anthropologie nous apprend que les activités humaines sont d'égale importance. Ainsi l'artiste ne sera plus « le spécialisé » c'est-à-dire l'unique intervenant capable de réaliser une problématique que l'« homme de la rue » ne peut faire ; il sera plutôt un « bricoleur » au sens que lui donne Levis-Strauss : « Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées... » : c'est exactement ce qui se passe chez les artistes. Pour une des premières fois dans l'histoire il est possible à l'artiste de changer de style, d'intention ou de préoccupation ; il peut même arrêter de réaliser de l'art pendant quelques années et y revenir par la suite. Il lui est tout aussi essentiel d'ouvrir un restaurant que de faire une démonstration dans une institution !

Ceci focalise le positionnement vers le processus, terme qui a été souvent employé dans ce texte, et volontairement d'ailleurs. L'« investigation artistique » prend le dessus sur l'« œuvre d'art », et le déconditionnement formel devient presque même une justification du travail des artistes.

Produire de l'art présume à ce moment une incursion analytique dans l'art et tout ce qui peut contribuer à une meilleure connaissance de l'art peut — et doit — être reconnu comme un apport à l'art lui-même, dans une acceptation généralisante dans le sens de la terminologie. Certains artistes parleront d'énergie, d'autres de sérialisme... mais leurs tentatives tendent toutes à l'élaboration d'une pratique artistique qui épure les constituantes physiques et font entrer dans l'art un mécanisme de fonctionnement propre à la réflexion de l'art. Un pas de plus et ce sera l'autogestion de l'art par les artistes. La béquille institutionnelle et le discours sur l'artiste continuent d'exister mais l'alternative se tisse petit à petit avec une conviction très volontariste.

La critique des artistes conceptuels principalement sera élégante mais radicale ; leur position historique présuppose une relation dialectique avec les conditions d'existence de l'art, selon les schémas acquis.

« Les expositions conventionnelles voilent les défauts des informations données, en les parant d'un éclat de « connaissance acquise », créant un mythe autonome

qui possède naturellement la faculté commune à tous les mythes de justifier empiriquement son univers — tous les musées sont des temples aux mythes actuels ou des palais abritant les mythes du passé » ajoute Terry SMITH.

L'artiste existe dans une position auto-analytique par rapport au phénomène artistique, et son radicalisme engagé portera sur le système même qui conditionne sa réalité intrinsèque, de son produit et le contexte dans lequel il se dépose — pour ne pas dire ici qu'il s'y repose.

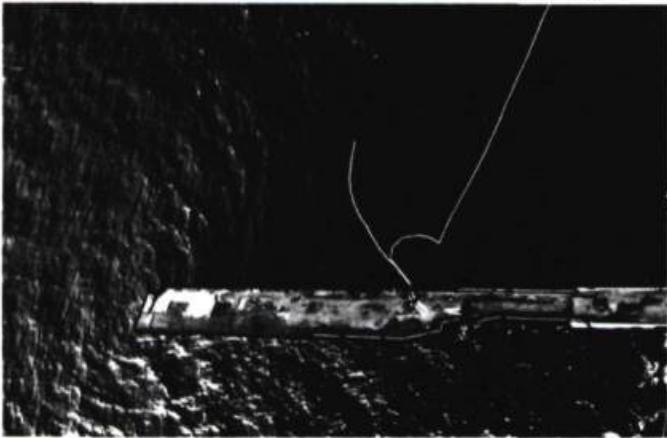
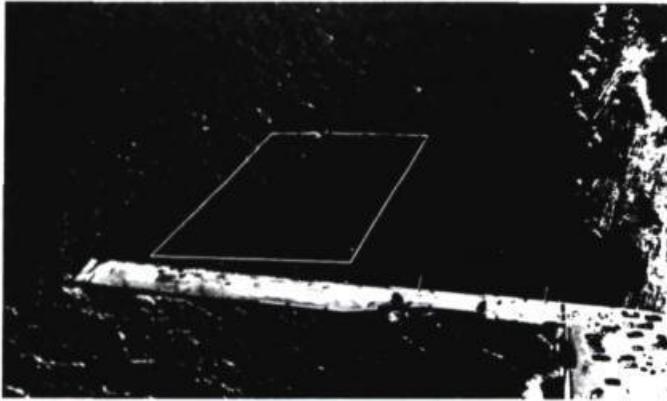
Ainsi, les moyens de diffusion peuvent être nombreux puisqu'il est enfin admis que la « peinture de chevalet » n'est plus qu'une manifestation singulière de la pratique artistique. Les supports se diversifient et les méthodologies en subissent rétroactivement la déroute. Il est possible d'affirmer une intention artistique par le vidéo, le livre, la revue, le disque etc. Ces supports souples sont des réponses aux conditionnements institutionnels et en même temps une axiomatique de connaissance du système généralisé de l'art.

L'« art sociologique » et l'« art contextuel » solliciteront l'idéologie critique ayant un positionnement social et Hervé FISCHER est clair lorsqu'il mentionne sa volonté « de faire apparaître contrairement la réalité des relations sociales qui déterminent les individus, mais que l'idéologie dominante occulte diversement au niveau de l'imaginaire dans les consciences individuelles, par son discours politique, moral et culturel » ; analysée et théorisée — d'une nécessité intérieure — l'activité artistique, maintenant décortiquée, peut à son aise se manifester à n'importe quel niveau.

Le défaut de l'art sociologique, et c'est ce qui occasionnera sa fin, est de minimiser le travail artistique en le considérant comme une utopie transformationnelle et, tout comme l'Internationale Situationniste d'où il puise son énergie critique, il est victime de la raison dominante et du refoulé — à l'euro péenne — qui distingue entre le bien et le mal, en évacuant le potentiel « sauvage » et délirant de l'utopie artistique : dynamiser le désir de l'action dans le sens d'un refus de la possession.

« L'art c'est d'abord où tu es et ce que tu fais » comme le disait FILLIOU !

La MANŒUVRE peut alors se produire n'importe où, en autant que le potentiel délirant manifeste éros par dessus les frontières et limites fixées par la rationalité instrumentale et ses appareils. Le chaos est plus réconfortant que l'enclassement, la magie remplace la psychanalyse et la pourriture insupportable des institutions ne laisse d'autre alternative que la déroute : la déstabilisation est une méta-critique fuyante.



Le site dans le fleuve, *Planches flottantes*, Pierre BOURGAULT-LEGROS.



Signalisation imaginaire, Hervé FISCHER

(Photo André Pichette)



Citoyens sculpteurs, Hervé FISCHER et Alain SNYERS.
Photos : Alain SNYERS



G Mon Soleil sans complexe, Jean-Yves FRÉCHETTE.
Photos : Johanne AUGER



Une rue Art'faire, Langage Plus.