

Systèmes périphériques et périphérie des systèmes

Richard Martel

Number 111, Spring 2012

Pratiques artistiques et imaginaires sociaux : 11^e Biennale de la Havane

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66632ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

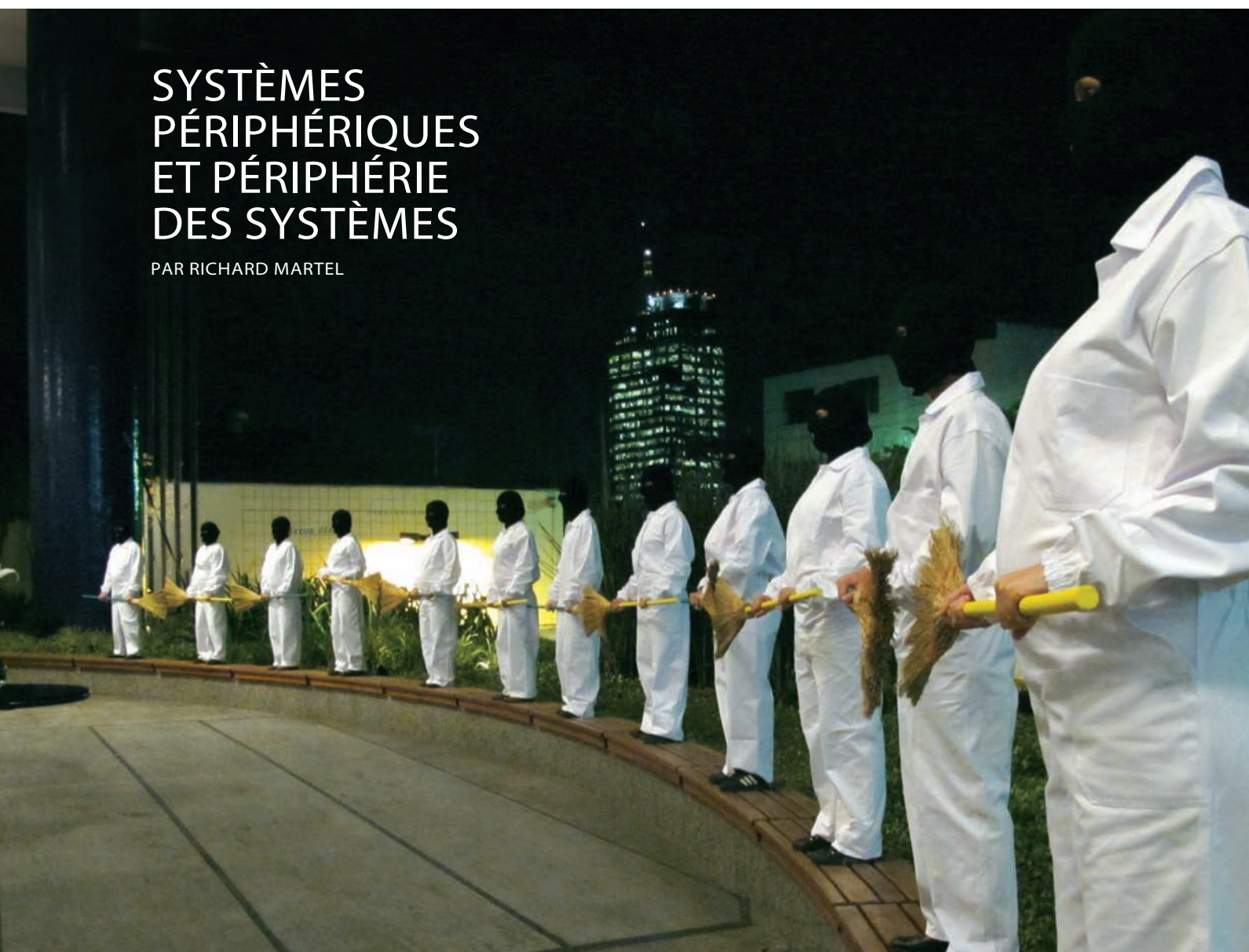
Cite this article

Martel, R. (2012). Systèmes périphériques et périphérie des systèmes. *Inter*, (111), 11–14.



SYSTÈMES PÉRIPHÉRIQUES ET PÉRIPHÉRIE DES SYSTÈMES

PAR RICHARD MARTEL



D'une autre nature, la complexité des zones périphériques est une réponse aux conditionnements des institutions et de leurs normes. Fusion des contraires, remise en question des produits, la relation colporte d'unir et d'assembler à part des matières et des matériaux, une forme en appelant une autre, pour destituer nos habitudes et reconfigurer les axes de délimitation d'un produit culturel, ici artistique.

Un postulat : toute remise en question du plan formel en appelle à une recodification (ou *recodification*) de son positionnement dans l'architecture du système qui le fabrique ou le distribue. La dématérialisation de l'art insinue une approche diamétralement opposée, dynamique, dans la hiérarchie des systèmes de monstration et de démonstration. L'actualité, donc, du processus prend une dimension importante et peut prendre le dessus sur le produit. Nous sautons du produire au faire, de la recontextualisation au procédé de délimitation de l'énergie artistique et de sa distribution. L'appareillage conceptuel aura-t-il contribué, aussi, à transformer l'allure du fait artistique ? Les propositions peuvent obtenir un statut allogène dans la cacophonie des agirs artistiques.

On nous aura fait réfléchir parce qu'un acte en puissance de se réaliser aura puisé dans une certaine activité en train de se programmer ou de s'installer comme une solution dans

l'engrenage démesuré du culturel globalisé. Plus que jamais avons-nous besoin d'un renouvellement de nos imaginaires, personnels comme collectifs, et d'une transformation des codes et de la nature même du médium : tout poursuit une quête existentielle ; cela fait partie d'un positionnement actif et réflexif, dans un traitement renouvelant ses structures comportementale et langagière.

Faire de l'art, non plus en produire : une insinuation à proposer une activité artistique qui supplante l'œuvre comme finalité. Il convient de trouver de nouveaux mécanismes et d'opter pour une sorte d'option différente dans des systèmes périphériques où l'imaginaire trouve un terrain d'expérimentation et de concrétisation. Il convient de remodeler, de réaliser une proposition qui s'affirme comme une situation dans l'ordre constitué et déterminé par l'enveloppe institutionnelle. L'agir suppose qu'on n'a pas retenu la limitation et qu'on investit par l'apport d'un incessant réalignement de l'effort pour déterminer un avenir non plus conditionné, mais ouvert aux périphéries en tant que disciplines indéterminées et volatiles.

Entre le centre et la périphérie, il y a un agencement de substances et de leur morphologie qui exécute une danse dans le chaos des interactivités relationnelles. La programmation est alors infectée et reformule les mécanismes de sa

> Richard Martel,
Déambulation, São Paulo,
Brésil, 2011.
Photo : Patrick Altman

composition ; un réaménagement accompagne la distribution des actions dans le contexte de leur présentation, et ce même contexte reste à s'actualiser par des agirs non conventionnels. Ces derniers incitent à prendre position et proposent une modélisation en fonction des déterministes à pulvériser, à anéantir même, peut-être...

C'est l'action directe, l'intensité objective, l'énergie dépensée : une offrande dans l'immensité du culturel, conditionné politiquement, voire métaphysiquement. La mécanique sociale est un rouleau compresseur. Dans son engrenage se déposent des sédiments de déréglementation pour une activation dans les zones de plasticité poétiques. Transformer des mentalités reste plus réconfortant que déposer des œuvres dans des musées ! C'est un passage de l'ornement au questionnement, un dégagement des tissus conventionnels, une pulvérisation potentielle dans cet agir à partir de sa réflexion, comme un miroir actualisant sa présence plus ou moins fonctionnelle mais, également, plus ou moins déstabilisante. Il faut réaffirmer le positionnement artistique comme une relation-osmose dans les tentacules institutionnels, reconditionner des styles de pratiques et fournir des occasions de délire pulsionnel, contaminer le réel avec des imaginaires pour réaffirmer nos méthodes de penser. Parce que la pensée est assujettie à l'organisation sociétale, nos opinions sont relatives et nos perceptions des écarts culturels sont aussi soumises à des fluctuations de toutes sortes. Ainsi, l'artiste n'est pas libre puisqu'il est façonné par le territoire de son agir ainsi qu'une certaine mise en scène de l'ordre du vécu. C'est pourquoi les relations en réseau sont déterminantes. Elles sont des occasions de vérifier des situations comme des aliénations. Elles permettent des motivations et des points de vue, quoique organisés paradoxalement dans l'univers de la création, ici l'acte comme proposition dans le mécanisme de l'échange.

Il faut créer l'événement, organiser des rencontres, rendre active la pensée, rompre avec les habitudes, proposer du comportemental, agir dans l'actualisation des conventions, réaliser un possible dans l'incontrôlable potentialité, affecter des dispositifs plus ou moins fictionnels, manifester une métaphysique de l'étrange. Nous devons accomplir la correspondance et permettre le délire, ici aussi, plus ou moins construit, infiltrer et déstabiliser, connaître de nouveaux agencements par le glissement de l'imaginaire dans les composantes du réel. Contre l'hégémonie de la pensée dirigée, qu'elle le soit par le politique ou le religieux, il convient de renouer avec la solidarité dans des relations à l'échelle humaine parce que nous sommes des animaux rationnels ayant des systèmes sensitifs et intellectuels. En fait, il faut définir des zones de contact par le dialogue et le « voisinage », affirmer le communicatif, surtout à l'époque des divers mécanismes virtuels, accomplir le rituel par la fête contre les contaminants de toute sauce, nous reconnaître comme des alliés au-delà des différences. Il faut replacer l'humain au centre du discours, déterminer des relations malgré les oppositions, confirmer les allégeances et les réseaux, permettre la confrontation des idées comme des pratiques. Il faut rester tolérant dans les hiérarchies pour créer, plutôt, des zones où le partage s'accomplit dans le dialogue, pratiquer l'activisme ludique et dénoncer les mensonges *institutionnés* par la mécanique abstraite dans le langage comme niveau réflexif. Il faut proposer, finalement, de comprendre et de légitimer le positionnement critique et polysémique, militer pour l'égalité dans nos logiques différentielles.

Considérer les périphéries, donc, avec les axes politique, institutionnel, disciplinaire, est essentiel. Comme proposition de système, le relativisme se trouve au sein de la hiérarchie :

un désir de propager par un angle d'attaque actif, décentré, mais qui vise à obtenir une légitimité à la périphérie.

Une périphérie politique stipule de propager les agirs à l'extérieur des grands centres dominants, une géographie de partenaires dans la toile avec des relations de réciprocité. Contre la prépondérance des grandes capitales artistiques que sont, par exemple, New York, Paris, Londres, mettre en contact des villes dites intermédiaires, sur le plan artistique, propose des liens périphériques entrant en communication et se solidarisant en réseau. Considérer les zones périphériques comme un système relationnel et politique, c'est susciter la fabrication du culturel sans la nécessité d'un recours à une domination de la qualité par la quantité. C'est aussi produire sa propre culture comme option et solution à la suprématie, surtout à l'époque d'une mondialisation cannibale par son économisme destructeur.

Une périphérie institutionnelle propose une modulation de l'engrenage où la distinction comprend un aspect organisationnel opératoire. Dans l'agir distributif, il y a une déstabilisation du modèle dit régnant. Les espaces et l'architecture sont des données qui ne sont pas neutres, qui déterminent la morphologie et la matérialité du dispositif comme sa mise en forme. Revenons à l'échelle humaine par des pratiques qui juxtaposent le festif par le dialogue pluriel, polyphonique, dans le sens que l'aspect symphonique est un entraînement dans la structure de l'énoncé. L'institution muséologique ne détient plus le monopole du discours esthétique du moment où l'échelle se trouve relativisée. Retournons potentiellement à la tribu, dans une position « groupale », pour y établir des ponts, produire de l'autogestion, responsabiliser par la participation à une notion qui se nomme « projet », dynamiser dans l'organisation d'un modèle micro-organique en son mode de gestion par une solidarité dans le moment créatif. L'institution muséologique impose des modèles en fonction des exigences de son espace architectural : un ajustement à sa mesure pour soumettre ainsi le système esthétique aux conditions de sa monstration ; un assemblage technique limité et orchestré, qui comporte de se conformer à une délimitation formelle. Dans le « réseau éternel », la « responsabilisation » repose sur l'appartenance à un mode original de gestion. Elle s'agit grâce à une solidarité-réseau. Les centres plus ou moins alternatifs, toujours à l'échelle humaine, sont des phares et des alambics où s'accomplit l'art en actes, souvent dans une atmosphère festive de non-compétition. C'est une sorte de mobilité dynamique qui suppose une communication et un échange, un processus de contamination de l'énergie créatrice pour un « transformable » dans la machine distributrice et, ici aussi, une soupape de sécurité envers la prépondérance du modèle statique et directeur qui fonde et tente de déterminer les allures du produit. Quel imposant système !

Une périphérie disciplinaire se ferait par un renouvellement des formes et des matériaux. Encore une fois, préconiser l'application à l'échelle humaine implique une reformulation de la grammaire esthétique et vise une utopie décentrée : l'art action, comme possibilité du brin d'herbe dans la machine, pour affirmer la proposition d'un geste ou d'une situation s'accomplissant dans le moment et à partir d'un contexte à optimiser. Contre, ici aussi, une hégémonie particulière dans les genres, une certaine interdisciplinarité suppose une nouvelle nomenclature pour les systèmes d'expressivité. Contre, également, l'économisme de la marchandise, elle propose une praxis, un processus qui s'accomplit dans une situation à malaxer hors des impositions et des habitudes. De toute manière, on aura remarqué que les nouvelles générations d'artistes touchent à plusieurs « disciplines » et qu'il y a une certaine recherche dans l'effort de transformation des





> Collectif Inter/Le Lieu, *Manœuvre nomade*, Gênes, 1994. Photo : collectif Inter/Le Lieu.



méthodes comme des matières, des formes comme des mécanismes, le tout affectant la puissance et l'acte dans l'orientation artistique. Contre, donc, le pouvoir absolutiste du modèle-archétype dominant, l'effort artistique vise à se dégager de et à modifier le système (conventionnel) de l'intérieur, en y produisant des propositions qui ne sont plus des œuvres, mais des événements devenus actes de création : un faire remplaçant un produire ! Une périphérie disciplinaire justifie une panoplie de moments et de propos de résistance dans le magma institué : déstabilisation par un imaginaire, réflexibilité et agir dans des occasions de non-conventionalité.

L'art action dans l'espace public à Québec :

Le Lieu, centre en art actuel

Depuis ses débuts en 1982, Le Lieu a toujours eu comme volonté d'agir – au sens de poser une action – dans des relations pour rencontrer le public, et ce, de plusieurs manières. Cette volonté nous aura permis, au fil des ans, de réaliser diverses manipulations esthétiques dont je vais relater quelques productions. De toute façon, nous aurons présenté des propositions diversifiées en relation avec un certain rapport avec le public. Nous disions alors qu'au lieu d'amener le public à l'art, nous préconisions d'entraîner l'art vers le public, ce qui devait nécessairement solliciter des méthodologies et des stratégies hors des habituelles productions plus ou moins scolaires. C'est surtout avec notre *Rencontre internationale d'art performance* (RIAP) que nous avons pu tenter ce rapprochement de la chose publique. Initialement, nos festivals étaient sous l'appellation de *Festivals d'In(ter)ventions*, proposant la plupart du temps des incursions directement dans les espaces publics. Je mets l'expression au pluriel, car il y a plusieurs types de réseaux et de destinations : sur la rue comme dans les médias. Chaque RIAP pouvait nous procurer un terrain d'échange et postuler un agir dans les rapports avec le public. Le nom de notre revue, dès son premier numéro, témoigne de cette volonté : *Intervention* a été son nom de 1978 à 1984. Nous allons passer par la suite d'*Intervention* à *Inter, art actuel*, ce qui témoigne aussi du caractère interdisciplinaire et international de nos réalités.

Mais revenons à ces RIAP ou festivals. C'est vrai que nous avons initié ces rencontres-festivals en 1984. Toutefois, déjà au *Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi* en 1980 (où je fus en quelque sorte le directeur artistique), nous avions programmé des artistes de la performance... En 1981, à Québec, avec l'événement *Art et société*, des activités performatives

étaient encore de la programmation : pensons à l'autocar artistique dans les rues de Québec par Alain Snyers. C'est que nous optons pour la réalisation d'activités artistiques dans l'espace public. Notre premier festival, tenu un seul soir, le 26 avril 1984, proposait pour sa part la présentation de productions sonores, surtout, mais ces actions étaient retransmises en direct dans des téléviseurs, en même temps que la livraison des actions. Ici, déjà, le rapport médiatique à la performance était présent. Ce premier festival se nommait *Néo-Son(g) Cabaret*. Cette même année, nous récidivions avec des protagonistes fluxus lors d'*In memoriam George Maciunas*, du 9 au 29 août 1984, avec deux soirées de performances en salle ainsi que trois activités performatives dans l'espace public. Par la suite, nous produisons de ce festival un disque vinyle double portant le même titre. Une certaine volonté de trouver des supports plus près de l'univers médiatique s'affirmait dès lors. Je me dois aussi d'ajouter que la variété des propositions fut plutôt remarquée !

Elle s'affirme ensuite avec le festival *Espèces nomades* de 1986, auquel ont participé 28 artistes et poètes de 11 ethnies. Nous mixions la poésie à l'art, la musique à la performance visuelle ou sonore. Nous produirons un montage vidéo de ce festival tenu du 21 au 26 octobre. Pour l'ouverture du festival *Immedia Concerto*, en 1988, une performance de Louis Haché fut retransmise en direct à la radio communautaire CKRL, première radio alternative francophone en Amérique du Nord. D'ailleurs, je crois que l'appellation *Immedia Concerto* stipulait une sorte de concert dans les médias, d'où le nom.

Et c'est à partir de ce moment que les choses se mirent à changer : Pierre Restany, présent au festival lors d'un moment de discussion, a mentionné que « Fluxus avait amené le narcissisme dans la performance »... Je ne commente pas la discussion qui s'ensuit, bon nombre de protagonistes fluxus étant présents à ce festival. Ce sera d'ailleurs la dernière fois que nous les invitons... Mais c'est vraiment à partir de ce moment que nous avons commencé à élaborer ce concept de « manœuvre », qui reste toujours une problématique d'ancrage dans les divers mécanismes sociaux.

En 1990, avec nos alliés polonais, nous coorganisons en Pologne le festival *Interscop* dont une publication relate les diverses activités, principalement avec des artistes des pays dits de l'Est. Avec *Immedia Concerto* de 1988, nous avons produit pour la première fois une publication. Nous le ferons assez systématiquement par la suite. Avec la Pologne s'affirmera progressivement l'art que nous préconisions « en contexte réel », l'art contextuel de Jan Swidzinski insufflant un souffle nouveau qui allait aussi repositionner

le champ des pratiques artistiques, tenant de plus en plus compte, justement, du contexte de leur présentation. C'est important, car c'est ici toute une nouvelle méthodologie.

Avec les centres d'artistes de Québec, en octobre 1990, nous investissons le concept de manœuvre dans ses relations au contexte (manœuvre et contexte). Je me dois à ce sujet de mentionner que la revue *Inter, art actuel* a, au printemps de la même année, produit un numéro spécial assez complet sur cette notion de manœuvre (numéro 47). En octobre, avec les centres d'artistes de Québec, nous produisons la *Première Biennale d'art actuel de Québec*, ayant en sous-titre « De la performance à la manœuvre », qui sera suivie d'une publication. C'est réellement à partir de cet événement que notre volonté d'agir directement dans la sphère sociale s'est affirmée ; nous postulons aussi de nouvelles méthodologies, ce qui allait occasionner de nouvelles pratiques et un modèle régnant (l'art « académique ») de plus en plus déstabilisé.

Avec la revue *Inter, art actuel*, nous prenions position pour les diverses formes d'art alternatif tout en les analysant ; nous réclamions une certaine position périphérique tant sur le plan géographique que celui disciplinaire. N'oublions pas que nos relations de l'époque avec les pays dits de l'Est étaient importantes.

En 1992, le festival *Interzone* proposait un corpus diversifié explorant plusieurs directions, avec deux espaces pour les performances, une grande variété de prestations et de provenances : vidéo, audio, musique, performance... et radio ! Éclatement des genres et tentatives diversifiées. Mais surtout, avec *Interzone*, présentation d'œuvres évidemment sonores en direct à la radio de CKRL à partir de 23 heures... Éclaté, ce *Festival d'In(ter)vention 7* était sous-titré « Audio-performance-vidéo-radio-art ». Comme toujours, une publication et une vidéo témoignent de ce festival.

Pour nous, ce n'est pas suffisant de rejoindre le public par une présentation publique : les traces en publication et en vidéo permettent une deuxième vie dans la sphère publique, une inscription dans la mémoire et l'histoire. Toujours en 1992, nous éditons la publication *Manœuvres* qui est en soi aussi une réelle manœuvre sur le plan de l'édition, car elle contient diverses sources

d'information : les manœuvres des centres d'artistes, l'année de programmation du Lieu, centre en art actuel, et le bilan de l'envoi du mouchoir à quelque 500 personnes, les sollicitant à commettre une manœuvre... Cette publication contient le texte écrit spécialement pour l'occasion par Richard Martel : « Déstabilisation du modèle régnant » (au lieu de « Faire la révolution »). Si j'insiste un peu sur cette publication, c'est que cette problématique a reçu à ce moment une sorte de confirmation de ce type de proposition artistique. Et, tout comme on dit qu'il est plus important de faire apprendre à pêcher que de donner du poisson, il est préférable d'apprendre à penser que d'assister à une présentation d'activités... quoique les deux propositions soient importantes ! Vraiment, donc, ce concept de manœuvre allait ouvrir bien des portes et susciter un renouvellement des formes et du corpus de l'art actuel (au sens d'acte).

Rencontre internationale d'art performance

À partir de 1994, les festivals seront sous l'appellation de *Rencontre internationale d'art performance* (RIAP). L'édition de 1994 s'est tenue en salle pour la plupart des actions, bien que certaines se soient déroulées dans le mail (sorte de rue couverte). Il faut toutefois dire que notre demande d'autorisation pour faire des actions dans ce mail avait été refusée.

La RIAP de 1996 fut une importante incursion dans l'univers médiatique, car nous avons produit l'événement avec University TV, une expérience de télévision interactive intégrant le corpus du festival. Ce fut assez compliqué à organiser : les actions furent tournées par trois caméras, mixées en direct puis, le lendemain matin, on en avait réalisé un montage ; entre 19 h et 20 h à la télévision par câble, nous avions la possibilité d'entrer dans 200 000 maisons, l'artiste étant présent dans le studio avec un animateur et des extraits de sa performance de la veille ; il y avait aussi un contact direct avec Internet, CU-See-Me, visiophone, téléphone, et l'on pouvait intervenir de l'extérieur auprès de l'artiste et de sa performance. Je dois mentionner cependant que le tout fut assez difficile étant donné le besoin en personnel, en temps, en autorisations, en technique... mais on voulait essayer ce type de rapport entre l'art action et la sphère publique.

Pour l'importante et historique RIAP de 1998, nous avons encore une fois disséminé notre colloque international *Art action 1978-1998* sur le réseau Internet et avons pu y assister en direct, de n'importe où... ou à peu près ! Encore une fois, ce type de production fut assez lourd à supporter, en plus des soirées de performances (dont la dernière soirée Fluxus avec Dick Higgins, décédé à la toute fin du festival). Ce fut également notre dernière utilisation de l'apport médiatique pour l'art action en expansion de présentation.

Par la suite, nous sommes revenus, avec les RIAP suivantes, à des présentations plus près de la performance au sens strict, sans trop de relations médiatiques. J'aimerais ajouter que le collectif Inter/Le Lieu (artistes de la revue et du centre d'artistes) a produit beaucoup d'activités en contexte public et que le concept de manœuvre facilitait beaucoup leur réalisation, par exemple lors de la *Manœuvre nomade* de 1994 (Berlin, Cracovie, Budapest, Gênes, Marseille, Barcelone et Aranda-de-Duero) où nous avons produit diverses activités dont la principale fut la dissémination du « passeport nomade » à 1000 exemplaires... Une publication et une vidéo en relatent l'histoire.

Étant revenus aujourd'hui à des présentations plus simples concernant le performatif, nous considérons un rapport avec le public plus vaste, dans le sens où nous croyons que l'accélération de nos relations en réseau constitue une partie importante d'un rapprochement avec d'autres régions et zones culturelles, pour une meilleure solidarité entre artistes d'abord, et pour qu'elle puisse servir d'exemple pour l'art de l'action en contexte diversifié... Nos livres et vidéos (comme notre revue *Inter, art actuel*) en sont un témoignage et une validation historiques. Rejoindre le public, à l'ère de la globalisation, est une sorte de nécessité qui passe par le partage des compétences et des responsabilités : l'échange comme déterminisme spatiotemporel. ◀



> Gim Gwang Cheol, *Rencontre internationale d'art performance*, Québec, 2010.
Photo : Patrick Altman.

RICHARD MARTEL est producteur et déstabilisateur. Il écrit, performe, fait de l'installation, de la vidéo, s'occupe de diffusion, organise et dissémine l'art par l'entremise du Lieu, centre en art actuel, et de la revue *Inter, art actuel*. Il a réalisé plus de 260 performances dans plus de 40 pays...