

Art action et performance. Périphéries sans centre !

Richard Martel

Number 124, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83486ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R. (2016). Art action et performance. Périphéries sans centre ! *Inter*, (124), 78-81.

CE TEXTE A ÉTÉ ÉCRIT POUR LA REVUE COLOMBIENNE *ERRATA*, QUI PROPOSAIT UN NUMÉRO SUR L'ART PERFORMANCE. S'Y TROUVE UN POINT DE VUE SUR DES NOTIONS QUE L'AUTEUR TRAÎNE DEPUIS LONGTEMPS, COMME CELLE DES PÉRIPHÉRIES, ICI PLUS ÉLABORÉES QUE SUR LE PLAN STRICTEMENT GÉOGRAPHIQUE. S'Y TROUVE AUSSI UNE DESCRIPTION DU PERFORMATIF, UNE CERTAINE « DÉFINITION ». LE TON EST PLUS PRÈS DU STYLE, DISONS, « MANIFESTE », EXPRIMANT UN PEU LA GENÈSE DE CE GENRE DE PRATIQUES EN REGARD DU PUBLIC, DES MÉDIAS SOCIAUX, DE LA RESPONSABILITÉ DE SON PROTAGONISTE : L'ARTISTE EN ACTION.

ART ACTION ET PERFORMANCE PÉRIPHÉRIES SANS CENTRE !

► RICHARD MARTEL

PROLÉGOMÈNES

En 2015, écrire sur les pratiques en art vivant, soit en performance et en art action, demeure toute une tentative ! En circonscrire les tendances, ici, ailleurs, en sachant que ce type de discipline est en continu renouvellement, est presque impossible à faire, tout comme en généraliser une délimitation qui est juste et qui tend vers une sorte d'universalité. Les artistes sont nombreux, leurs productions multiples, et des festivals se tiennent un peu partout. À l'ère de la mondialisation, il est question d'un envahissement dans le culturel par des artistes de toutes catégories. Dans ce texte, toutefois, ce sont les artistes de l'art action qui nous intéressent.

D'abord, il convient d'établir une différence dans la terminologie. Je préconise l'emploi d'*art action* plutôt que de *performance* qui est utilisé pour toutes sortes d'occasions : on parlera de la performance d'une banque, d'une automobile, voire d'un sport en particulier. Déjà, nous devons délimiter l'art par le langage, le tout s'accomplissant d'une manière engagée, dans une sorte de dégagement des structures conventionnelles.

L'art action possède une histoire et un avenir que les artistes contribuent à « alimenter » par leurs gestes et leurs prises de position. Sans cesse en mutation, il se poursuit. En art, il y a une grande contamination et les formes sont continuellement en transformation. Or, les générations se succèdent et les préoccupations divergent ; ces dernières s'ajustent dans le tissu social, selon les relations humaines et institutions plus ou moins « officielles » ou « alternatives ». De tout temps, les artistes ont agi dans une conscience historique de leur époque, mais ils ont aussi toujours proposé des renouvellements.

POSITIONNEMENT DANS L'HISTOIRE

On assiste à l'émergence de l'individuel. Depuis les années cinquante, une préoccupation s'affirme quant au positionnement tant

de la matière que de la personne et à leur déploiement dans l'histoire. En architecture, par exemple, avec le brutalisme, c'est la matérialisation : le matériau doit « paraître », démontrer ses textures et ses constituants. En musique, on appelle le son, préconisé comme matière, « musique concrète », une nomination qui lui convient bien. En littérature, avec le nouveau roman, l'attention étant plus portée sur l'auteur que son contexte historique, une sorte d'introspection s'installe. Serait-ce l'influence de la Déclaration universelle des droits de l'homme qui, on le sait, date de 1948 ? En peinture aussi, la matérialité et les diverses constituantes de la « picturalité » sont investiguées : « Que l'art dise la vérité sur l'art ! » clamait Hervé Fisher.

Par ailleurs, l'arrivée de nouveaux outils, de nouvelles technologies et machines permet d'utiliser des paramètres neufs. S'installe à ce moment une sorte de travail en laboratoire où l'artiste s'apparente plus à un ingénieur philosophe qu'à un décorateur ou à un animateur culturel.

Il faut aussi prendre en considération l'investigation des sciences humaines dans les processus artistiques, ce qui amène une panoplie d'analyses et, donc, de remises en question : l'art et ses multiples supports sont déstabilisés tant sur le plan du contenu que sur le plan du contenant. Il faut prendre position et interroger les catégories comme les systèmes. Analytiques, les propositions artistiques s'émoussillent et d'autres options sont proposées dans le champ vaste et diversifié de la culture !

Autre chose à prendre en considération : les artistes des années soixante sont souvent des diplômés d'écoles spécialisées ou d'universités, adoptant une approche plus théorique, ce qui facilite l'analyse et l'implication au sein d'une recherche, et qui suppose des incursions dans des méthodologies et contextes diversifiés. Dès lors, on pulvérise les formes et les contenus, militant pour de nouvelles stratégies. C'est l'éclatement des disciplines, d'où le concept de dématérialisation de l'œuvre d'art. De multiples

tentatives esthétiques surgissent, dont les pratiques en « art vivant » comme l'art action et la performance.

Il y a aussi contamination de certaines disciplines sur d'autres, de la musique jusqu'à la poésie, en passant par les arts plastiques. Chez les artistes Fluxus par exemple, c'est une évidence. Les années soixante voient l'arrivée de nouveaux supports comme le magnétophone, la vidéo et divers mécanismes et instruments avec lesquels les artistes « expérimentent », occasionnant de nouvelles pratiques. On parle de *proposition artistique* plutôt que d'œuvre d'art, une transformation de la forme comme du concept dans le nom. Le fameux débat du XX^e siècle au sujet de l'avant-garde entre la poésie et les arts plastiques a soulevé bien des prises de position entre les protagonistes. Même s'il n'est pas encore terminé, il permet encore aujourd'hui une prise de position !

Évidemment, on peut comprendre que cette « attitude » n'est pas nouvelle ; on peut en trouver l'ancêtre chez les cyniques grecs, par exemple. À toutes les étapes de l'histoire humaine, les artistes et intellectuels ont soumis les pouvoirs au questionnement. Leur situation suppose une certaine investigation. Ce même concept d'attitude présuppose aussi de tenir compte de la réalité tant physique que psychologique de l'artiste émetteur. On se rend compte que l'attention principale se situe plus sur la personne, étant donné son implication, que sur son œuvre.

Le positionnement en art action se justifie par les transformations sociales, techniques comme esthétiques, propres aux grandes transformations des années soixante, principalement. Cet éclatement stylistique se vérifie dans le « décentrement », le dégagement du centre vers la ou les périphéries. Il y a homologie structurale : les périphéries sont politiques, institutionnelles, disciplinaires. C'est à cette occasion que les pratiques performatives trouvent leur justification, leur matérialisation et leur diffusion.

Mais des livres et des histoires existent sur le développement de ces « disciplines », consolidant les pratiques alternatives et leur déploiement dans le *socius*. La plupart du temps, ils témoignent d'une responsabilisation des artistes eux-mêmes plutôt que d'une implication institutionnelle. On y traite donc d'une sorte d'autogestion, d'une sorte de contre-culture.

FAIRE DE L'ART PLUS QU'EN PRODUIRE

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 du processus, donc, prend une dimension importante, pouvant même prendre le dessus sur le produit. Nous sautons du produire au faire, de la recontextualisation du procédé délimitant l'énergie artistique et sa distribution. L'appareillage conceptuel aura-t-il contribué, en outre, à transformer l'allure du fait artistique ? Les propositions peuvent obtenir un statut allogène dans la cacophonie des propositions 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 avon-nous besoin d'un renouvellement de nos imaginaires, personnels comme collectifs, d'une transformation des codes et de la nature même du moyen d'expression : tout poursuit une quête existentielle puisqu'elle fait partie des positionnements actif et réflexif, dans un traitement renouvelant ses structures comportementale et langagière.

Faire de l'art, non plus en *produire*, insinue une activité artistique qui supprime l'œuvre comme finalité. Il convient de trouver de nouveaux mécanismes et d'opter pour une 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 contre l'ordre constitué et déterminé par l'enveloppe institutionnelle.

L'agir suppose qu'on n'ait pas retenu la limitation et qu'on investigue par l'apport d'un incessant réaligement de l'effort pour un avenir non plus conditionné, mais ouvert aux périphéries en tant que disciplines indéterminées et volatiles.

« L'arrivée de nouveaux outils, de nouvelles technologies et machines permet d'utiliser des paramètres neufs. S'installe à ce moment une sorte de travail en laboratoire où l'artiste s'apparente plus à un ingénieur philosophe qu'à un décorateur ou à un animateur culturel. »

CENTRE ET PÉRIPHÉRIE

Entre le centre et la périphérie, un agencement de substances et leur morphologie exécutent une danse dans le chaos des interactivités relationnelles. La programmation est alors infectée et reformule les mécanismes de sa composition ; un réaménagement accompagne la distribution des actions dans le contexte de leur présentation, et ce même contexte tend à s'actualiser par des agirs non conventionnels. Ces derniers incitent à prendre position et proposent une modélisation en fonction des déterminismes à pulvériser, à anéantir même, peut-être...

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 au sein des zones de plasticité poétique. Transformer des mentalités reste plus reconfortant que de 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, reconfecionner des styles de pratique, fournir des occasions de délire pulsionnel, contaminer le réel avec des imaginaires pour réaffirmer nos façons de penser. Parce que la pensée est assujettie à l'organisation sociétale, nos opinions sont relatives et nos perceptions des écarts culturels deviennent également soumises à des fluctuations de toutes sortes. Dès lors, l'artiste n'est pas libre puisqu'il est façonné par le territoire de son agir ainsi que par 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 tant les situations que les aliénations. Elles permettent des motivations et des points de vue, quoique

organisés paradoxalement dans l'univers de la création, l'acte étant une proposition dans le mécanisme de l'échange.

Il faut créer l'événement, organiser des rencontres, rendre active la pensée, impliquer une praxis, 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 de même 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'imaginatif 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 mécanismes virtuels divers, accomplir le rituel par la fête contre les contaminants de toutes sortes et 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, et permettre la confrontation des idées comme des pratiques. Il faut rester tolérants 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 avec le langage comme matière réflexive. Il faut proposer, finalement, de comprendre, de légitimer le positionnement critique et polysémique, et 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, dans un désir de propagation par un angle d'attaque actif, décentré, mais visant également à obtenir une légitimité à la périphérie.

L'agir suppose qu'on n'ait pas retenu la limitation et qu'on investigue par l'apport d'un incessant réaligement de l'effort pour un avenir non plus conditionné, mais ouvert aux périphéries en tant que disciplines indéterminées et volatiles.

PÉRIPHÉRIES POLITIQUE, INSTITUTIONNELLE, DISCIPLINAIRE

Une périphérie politique stipule de propager les agirs à l'extérieur des grands centres dominants, selon 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, il convient de mettre en contact des villes dites intermédiaires, sur le plan artistique, en proposant des liens périphériques qui entrent en communication et se solidarisent 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 axée sur un 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 tout comme sa mise en forme. Revenons à l'échelle humaine par des pratiques qui juxtaposent le festif par le dialogue pluriel, polyphonique, de telle sorte que l'aspect symphonique soit 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, nous responsabiliser par la participation à une notion qui se nomme projet, nous dynamiser en organisant un modèle micro-organique en son mode de gestion par une solidarité dans un 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 nous 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 s'affirme 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 survient alors, comme la 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, encore ici, 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, les nouvelles générations d'artistes touchent visiblement à plusieurs disciplines et offrent une certaine recherche dans l'effort de transformation des 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 du système conventionnel et à le modifier de l'intérieur, en y produisant des propositions qui ne sont plus des œuvres, mais des événements devenus actes de création : un faire plutôt qu'un produire ! Une périphérie disciplinaire justifie ainsi 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.

UNE DÉFINITION DE LA PERFORMANCE

Je me permets ici de retranscrire une « peut-être » définition de la performance ou de l'art action que j'ai faite par le passé. Ce court texte est considéré par certains comme « la meilleure définition en français » de la performance et apparaît dans quelques publications récentes sur le sujet en France. Le voici : « La performance est l'actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité ; à la fois une attitude visant la libéralisation des habitudes, normes, conditionnements et en même temps une déstabilisation visant une reformulation des codes de la représentation, du savoir, de la conscience. La performance est une mise en situation de matériaux dans un contexte, une destitution des rapports de "conventionnalité" et une transformation des catégories stylistiques.

La performance colporte les acquis culturels et cherche à définir des ailleurs potentiels dans l'hégémonie des formes plus ou moins institutionnalisées, selon les genres et les besoins d'affirmation ou de négation. Il y aurait des performances issues de pratiques comme les arts visuels, la poésie, la musique, le théâtre... et d'autres qui tentent de déterminer des critères délimitant des méthodologies

en dehors des conditionnements et conventions, essayant d'appliquer à ce style de positionnement une originalité fonctionnelle.

Il y a autant de sortes de performances qu'il y a de performeurs. Les caractéristiques culturelles d'une ethnie ou d'un espace-temps géographique sont des critères sur lesquels s'organise la livraison de la performance. La même performance sera perçue différemment d'une région géographique ou d'ailleurs. La performance s'articule la plupart du temps en fonction du contexte de sa présentation. Il y a des performances où le corps est totalement présent, d'autres où l'appareillage « objectuel », médiatique ou technologique tend à constituer l'essentiel de la proposition. Quelquefois le dispositif scénique compose l'essentiel de l'activité ; à d'autres moments, l'investigation suppose le questionnement théorique, tandis qu'à certaines occasions, il y a interactivité dans le rapport entre le performeur et le public.

Historiquement, la performance serait issue des pratiques dématérialisantes des années soixante, surtout au niveau de la reconnaissance officielle de ce type de pratique artistique. Toutefois, des actions performatives trouvent dans les protagonistes des avant-gardes du début du siècle dernier des assises historiques : futurisme, dadaïsme, surréalisme...

L'hybridation des artistes des années quatre-vingt, contre la spécialisation et le métier, confirme la versatilité artistique, nommée multidisciplinaire ou interdisciplinaire, qui inclut la performance comme une attitude visant la libéralisation des critères objectifs institués. À la limite, il y aurait des performances expressionnistes, d'autres "ritualistes" ; toutefois les formes de livraison sont des moments qui nous apprennent sur la manière dont s'exécute l'activité artistique-poétique dans un contexte déterminé. La responsabilité de l'auteur colporte son engagement et la validité de son potentiel affirmatif et symbolique.

L'organisation sociale, le contexte religieux, l'évolution technologique, le niveau de vie et toutes les caractéristiques culturelles sont des axes sur lesquels le performeur agit. Le niveau de la réponse est une analyse sociocritique des présupposés philosophiques du questionnement ; la liberté du performeur correspond à son engagement envers l'art¹.

LA RENCONTRE, LE PUBLIC, LES MÉDIAS SOCIAUX

L'art action est une discipline aujourd'hui reconnue et même enseignée dans les universités, disons, presque mondialement. Mais une question reste importante : la présence d'un public est-elle essentielle ? Effectivement, on remarque chez les nouvelles générations une motivation axée plutôt sur le plan de l'expression individuelle qui, à la limite, n'a pas nécessairement besoin de la présence d'un public... Particulièrement avec les médias sociaux, forts présents chez les artistes, il peut s'agir d'un performatif qui considère la

dissémination d'une activité dans les réseaux comme valable, sans nécessiter la présence « actualisante » d'un public.

Or, si l'on se souvient bien, Rudolf Schwarzkogler, l'actionniste viennois, a pris 192 photos pour une action sans public, donc pour la photo principalement. Un paradoxe ! Cependant, ces photos-archives ont eu une large diffusion et un impact certain : elles se retrouvent dans presque toutes les publications sur la performance et l'art action. Aussi à considérer : le groupe SEMEFO de Mexico, une influence directe de l'actionnisme, qu'il revendique de toute manière. Les photos des actionnistes viennois ne laissent personne indifférent. Imaginons de même un artiste dans sa chambre qui exécute une action quelconque, captée en photo ou en vidéo, puis « injectée » sur Youtube, presque immédiatement, même. Sans public ? Sans savoir si elle obtient des répercussions ? Autre constat : sur un coin de rue, on chante une chanson, captée et insérée sur Youtube ; est-ce vraiment communicatif ? Est-ce que c'est d'une certaine efficacité ? Je m'interroge également : ce besoin de documenter et de vérifier le nombre de « regardeurs » est-il le résultat des exigences des pouvoirs publics qui « soutiennent » et « subventionnent » ? Le résultat d'un certain contrôle ? La question mérite d'être posée.

Rencontre, échange, contact, l'art action vise une osmose, physiquement, tandis que les actes en privé et disséminés médiatiquement créent une certaine diffusion, mais n'impliquent pas d'« infusion » ni de plus grandes répercussions, il me semble. La relation est ici virtuelle, non directe. Doit-on comprendre que l'objectif de diffusion aurait pris le dessus sur celui de la production ? La production irait-elle jusqu'à orienter la diffusion ?

Toutefois, les artistes de l'art action savent à quel point la présence d'un public reste importante. Souvent, elle influence directement le protagoniste : faire une action devant 20, ou 80, ou 200 personnes a une incidence sur le déroulement d'une activité et, à certaines occasions, peut même la conditionner ; on doit absolument en tenir compte ! Les moyens de « communication » ne sont pas des destinations, mais plutôt des occasions de diffusion ; la proposition, elle, prend en considération les conditions physiques comme psychologiques du contexte et la présence d'un public.

N'oublions pas, en outre, que le rapport avec le public vient combler un manque, contrecarrer la solitude de l'atelier, une situation où l'artiste travaille en vase clos, rencontrant au vernissage les amateurs d'art, et souvent à ce seul moment. Difficile, alors, de connaître le niveau de réception. C'est d'ailleurs une explication supplémentaire à cette question : pourquoi les artistes en sont-ils arrivés à présenter en direct l'« acte artistique » ?

Résumons : par *art de la présence*, il faut comprendre que cette présence s'accomplit dans une praxis de relations et, donc, que la

Résumons : par *art de la présence*, il faut comprendre que cette présence s'accomplit dans une praxis de relations et, donc, que la présence d'un public se veut une constituante complice de l'art en action.

présence d'un public se veut une constituante complice de l'art en action.

Au siècle dernier, le théâtre s'est fait « surpassé » par le cinéma, puis le cinéma par la télévision et la télévision, par les médias sociaux. Cependant, le théâtre existe toujours, tout comme le cinéma et la télévision, d'ailleurs. Dans les années soixante, à mon avis, il s'agissait principalement d'une impulsion dirigée vers un extérieur, vers un public à provoquer, notamment, tandis que les actions des artistes récents, souvent solitaires dans leur livraison, trouvent leur distribution dans des mécanismes de diffusion, particulièrement les médias sociaux : micropolitique plus que grands récits ! Donc, l'émetteur-artiste dans son rapport avec le public se trouve quelque peu transformé.

D'un point de vue organisationnel, l'association est possible et même nécessaire : le « réseautage » concerne des affinités. À l'époque, on avait employé le concept de réseau *naturel*, existant en fonction des personnes d'abord, physiquement, par rapport au réseau *artificiel* des divers types de connexion par des mécanismes de communication.

Au Lieu, centre en art actuel, on a organisé 18 rencontres sur l'art action et la performance. Au cours des dernières éditions, c'est par zones géographiques que la sélection des artistes a été faite. On a bien évidemment remarqué des critères culturels propres aux régions concernées. Il y a une grande différence d'expression entre les artistes brésiliens, cubains et espagnols, par exemple, ce qu'on ne discerne point lors d'une soirée avec des performeurs de pays différents. Le fait d'une sélection en « région » par des organisateurs de ces mêmes régions semble une validation à puiser dans son bagage culturel les motivations de l'action, ce qu'on a pu vérifier lors des festivals que nous avons organisés ces dernières années. Ainsi nommés, ces festivals sont des moments privilégiés pour dynamiser la discipline. Ce sont des occasions de rencontre et d'échange où s'installe une sorte de confrérie, de tribu, au sens anthropologique du terme ; des occasions de vérifier les transformations ou les conformités, favorisant autant la confrontation que la relation. Ce concept même de relation avec l'esthétique relationnelle, confirmé dans les années quatre-vingt-dix et deux mille, témoigne d'une dimension de partage qui est aussi importante de la part d'un émetteur que d'un récepteur, même s'il semble convenir aux années cinquante et est, paradoxalement, encore d'actualité !

Unaniment, on reconnaît la pertinence d'organiser des rencontres et autres occasions

performatives. Mais on se pose quand même la question : est-il toujours important de le faire ? À l'ère où les nouvelles générations semblent prioriser leur « énonciation performative » par l'insémination de dispositifs médiatiques, il faut analyser la *destination*, au sens de « digestion », mais aussi au sens de « projection ». Communauté d'usage via les médias sociaux, une interactivité reste possible ; ces liens confirment une certaine présence.

L'art action est en processus, en redéfinition permanente. On ne saurait dire ce qu'il deviendra. Toutefois, si l'acte performatif utilise des procédés, des éléments de spectaculaire, il convient de ne pas tomber dans le « spectacle », comme le disaient Debord et les *situs*. Pour poursuivre des trajectoires en fusionnant, en reliant ou en déliant, la personne concernée se doit d'être préconisée, puisque ce n'est pas nécessairement l'institution qui la produira. Comme le soulignait Filliou, « [l']art doit revenir au peuple auquel il appartient »² ! ◀

Notes

- 1 Ce texte a été publié pour une première fois en 1996 dans la revue *Inter, art actuel*, numéro 66. Puis, dans sa réédition chez Al Dante en 2003 de son livre sur la performance *L'acte pour l'art*, Arnaud Labelle-Rojoux insiste : « La meilleure définition récente de la performance en langue française, la plus synthétique, revient à Richard Martel. » (p. 381) En 2003, la revue *Doc(k)s* dans son spécial « Action » republie cette courte définition. Par la suite, Éric Mangion de la Villa Arson, dans son texte d'introduction à l'exposition *À la vie délibérée ! 1951-2011*, publie lui aussi cette définition. Il fait de même pour *La performance : vie de l'archive et actualité*, aux Presses du réel, en novembre 2013, à la suite du colloque organisé par la Villa Arson lors de l'exposition bilan de la performance sur la Côte d'Azur, en France. Puis, dans l'introduction du livre *Interviewer la performance* sorti en novembre 2014, Mehdi Brit et Sandrine Meats, chez Manuella Éditions, proposent un extrait de cette définition (p. 12). Enfin, à l'automne 2014, la revue *Moblie, album/international* republie ce texte en français et en propose aussi une traduction anglaise.
- 2 Robert Filliou, *L'histoire chuchotée de l'art*, Clémence Hiver, 1995, s. p.

Richard Martel est né en 1950. Il investit les arts visuels et la poésie comme la théorie et l'organisation, notamment en art action. Il a présenté ses œuvres et projets, surtout en performance, soit près de 300 performances, dans plus de 40 pays. Il a aussi produit des vidéos et des installations vidéo. Il est directeur de la revue *Inter, art actuel* et du Lieu, centre en art actuel avec qui il organise la Rencontre internationale d'art performance dans la ville de Québec. Il écrit, coordonne et produit des livres et DVD avec l'équipe des Éditions Intervention. Il préconise les rapports entre l'art et la poésie.