

Récurrance et historicisme La relation

Richard Martel

Numéro 101, hiver 2008–2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45489ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martel, R. (2008). Récurrance et historicisme : la relation. *Inter*, (101), 26–29.

Récurrance et historicisme : la relation

PAR RICHARD MARTEL

La relation *implique*, au sens où il s'agit d'un rapport, dans l'harmonie ou le conflit ; c'est un liant qui se manifeste par l'osmose ou l'opposition. Mais il s'y passe presque toujours quelque chose, et cela témoigne d'un *agir*, mais un agir qui s'apparente à un partage, à des rapports de réciprocité ou de dépendance.

Le terme *relation* renferme une pluralité de significations : il y a agencement, ce qui insinue des pratiques et des actes, dans diverses phases où il s'agit d'agir, donc de lier, de relier ou de se défaire de ce lien.

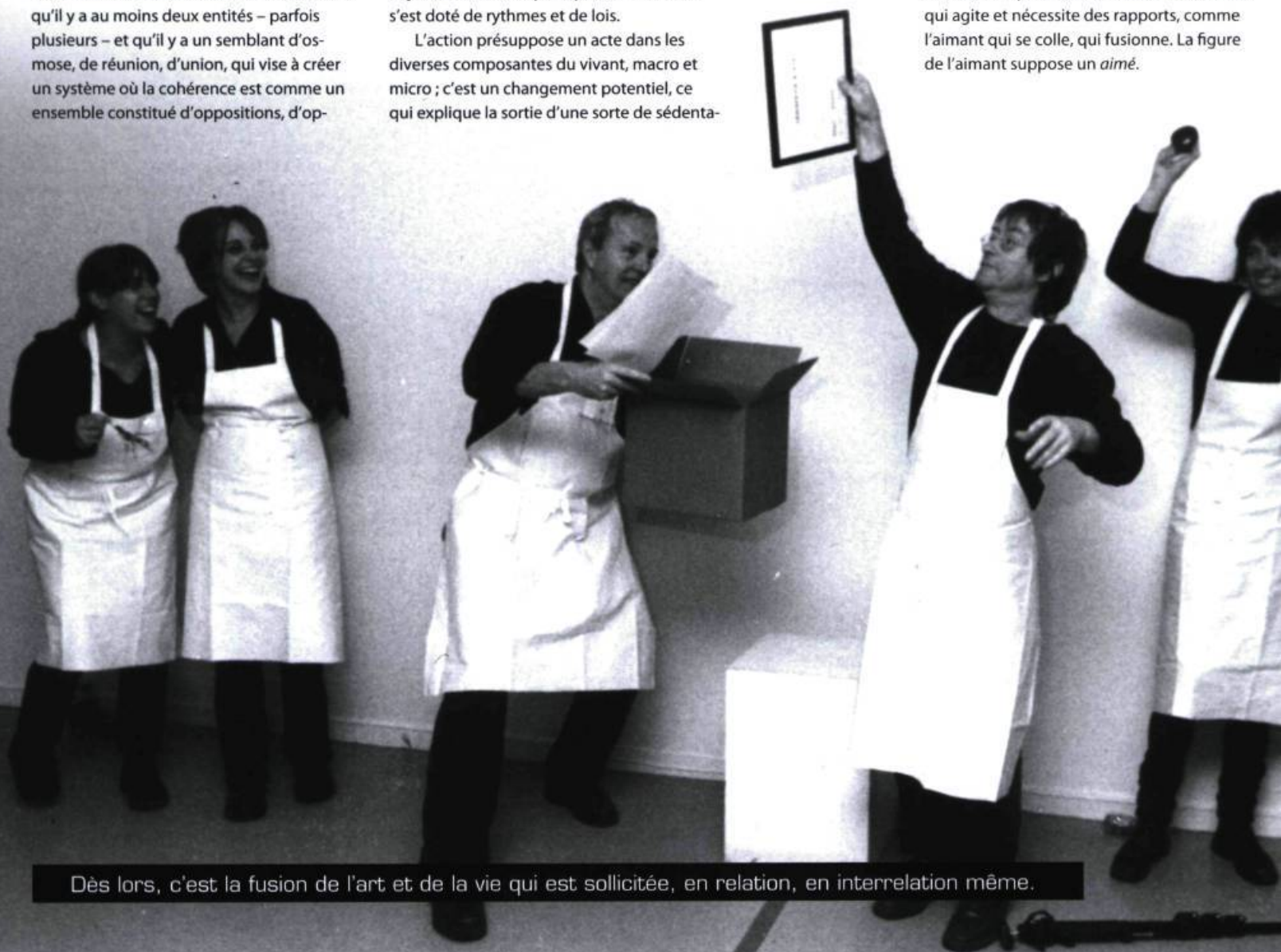
Le dictionnaire *Le petit Robert* indique plusieurs définitions, ou orientations, entre les relations personnelles et les relations publiques, par exemple au plan philosophique : « Caractère de deux ou plusieurs objets de pensée en tant qu'ils sont englobés dans un même acte intellectuel. » Je retiens qu'il y a au moins deux entités – parfois plusieurs – et qu'il y a un semblant d'osmose, de réunion, d'union, qui vise à créer un système où la cohérence est comme un ensemble constitué d'oppositions, d'op-

posés. La coïncidence des opposés incite à rapprocher ou à prendre des distances ; la relation comporte des ajustements, des correspondances aussi, et fait appel à des fonctions. C'est un dynamisme potentiel qui comporte une incidence à l'action, à l'intervention. En fait, notre immersion comme être de nature suscite l'idée d'une transformation, d'un devenir, d'une métamorphose même. Une transformation comme démonstration d'un écart stylistique. Certes, c'est déjà commencé, depuis que l'animal social s'est doté de rythmes et de lois.

L'action présuppose un acte dans les diverses composantes du vivant, macro et micro ; c'est un changement potentiel, ce qui explique la sortie d'une sorte de sédenta-

rité, d'immobilisme ! Cela poursuit une idée de réunion et justifie paradoxalement des contraires qui, dit-on, s'attirent ! Une dualité laisse entendre une différence qui peut s'atténuer, lorsqu'il s'agit de lier, d'accomplir par la fusion. Un dualisme, donc, mais aussi un acte dans la réalisation d'un projet, qu'il soit de l'intime, du privé ou du public.

La relation a toujours été un questionnement historique parce que le développement des grands comme des petits récits s'est affirmé par l'osmose : un transformable qui agite et nécessite des rapports, comme l'aimant qui se colle, qui fusionne. La figure de l'aimant suppose un *aimé*.



Dès lors, c'est la fusion de l'art et de la vie qui est sollicitée, en relation, en interrelation même.

En introduction aux *Dialogues d'amour* de Léon Hébreu, publié en 1535, Tristan Dragon insiste sur la nécessité d'agir dans les divers degrés de séparation. Cet amour, qui est au centre des rapports humains, installe un système qui introduit le dialogue et des composantes qui relativisent les distances et qui préconisent des ajustements : « L'amour et la communauté naissent donc véritablement de la résistance et de la séparation, non de l'obéissance et de l'unité [...] ». Il ajoute, quelques lignes plus loin : « [P]our qu'une pensée du tout soit possible, l'unité doit être conçue comme fondamentalement duelle ; et c'est de cette dualité que naît le lien d'amour¹. » Le lien, c'est la relation. C'est le dualisme dans l'union, une synthèse de composés.



1 Biennale des Couvertes, Le Lieu, centre en art actuel, 2003.

2 Biennale des Couvertes, Le Lieu, centre en art actuel, 2002.

2



L'union potentielle justifie paradoxalement la différence ; c'est une tendance à refléter nos rapports toujours plus ou moins conflictuels, comme tous les phénomènes de la nature d'ailleurs. Nous ne serions peut-être que les dérivés des choses naturelles ou des composantes de cet univers dialectique qui nous pousse à agir, à devenir un dynamisme porteur de zones d'utopie.

Giambattista Vico considère que toutes les activités humaines sont le fruit, justement, des hommes – et des femmes. Les énergies qui nous font créer sont en correspondance avec les phénomènes de la nature, qui sont le mouvement même des choses tangibles comme celles de l'esprit, physique et méta. Vico considère le fait poétique comme une puissance humaine déterminant les rapports comme les rites, avec le modèle naturel à prendre en considération, « et la poésie n'est qu'une imitation, de même que les arts ne sont que des imitations de la nature ou une sorte de poésie en action »². Écrite en 1725, cette « science naturelle » de Vico, cette « poésie en action », reste d'une actuelle problématique, et les récents développements des énergies poétiques par la parole et le geste sont là pour démontrer la validité de l'agir, par l'action, donc.

J'ai voulu vérifier si cette relation dans l'acte pouvait s'insérer dans la trame historique, dans les rapports humains, jusqu'à maintenant. Par exemple, la « mode » récente de l'esthétique relationnelle pourrait prouver la nécessité de sortir du moule et des structures conventionnelles, propres à la muséologie institutionnelle qui oriente les matières poétique et artistique et en structure même leur apparence morphologique.

Pour Marsile Ficini, qui reste un personnage de la Renaissance d'une grande importance pour la constitution de la pensée

occidentale, et particulièrement en ce qui a trait à l'art et à la poésie, « l'art a pour vocation essentielle la mise en consonance de l'homme avec l'harmonie du monde. Il faudrait se demander bien sûr en quoi l'art peut être considéré comme l'activité humaine la mieux à même de nouer et d'intensifier cette relation »³. Ces lignes sont écrites à propos de Ficini, à propos, donc, d'un auteur du XV^e siècle. Et il est question de « relation » et de « nouer ».

Nouer des liens parce que ces liens se seraient perdus ? Ou qu'il faut en accélérer la production, la réalisation ? L'esthétique relationnelle serait-elle le symptôme d'une perte de liens ? Dans l'empire de l'économisme, il y a bel et bien une perte, une dérivation dans la volonté d'un agir, un agir souvent transgresseur.

« L'art et l'industrie des hommes ont pour vocation essentielle de lier et relier. C'est en quoi le trait du *desegno*, considéré comme l'art de créer du lien, est éminemment technique. Lier unifie en un seul geste deux actions différentes : faire passer et nouer ou, autrement dit, relier et ligaturer⁴. » On aura compris que c'est là un travail qui insiste sur un certain degré de solidarité et qui fait appel à la création de zones de correspondances, à l'activation en réseau : créer des liens qui inscrivent dans la mémoire des tissus qui sont performatifs dans le temps et l'espace. Les dispositifs s'étendent dans des zones où un certain partage est possible. Cela permet des correspondances et nécessite de sortir de l'attitude conventionnelle des académismes de tous genres, les lois et les normes n'étant alors qu'un trampoline pour hérétiques.

Le mouvement semble cependant d'une stabilité extrême, déconcertante, et les agirs sont des dynamismes qui s'agitent dans tous

les sens – et il y en a plusieurs – parce que la raison est un *muscle* qui peut se relativiser et se métamorphoser lors de diverses expériences situationnelles. À propos de Pascal, analysant les « fureurs » de la Renaissance dans un ouvrage pertinent, Monalisa Carrilho De Macedo commente : « Avant lui, Bruno apporte la réponse du mouvement avec un sens musical et chorégraphique qui annonce la possibilité de dépassement des arts visuels (plastiques) par l'art virtuel du spectacle, d'une culture du regard à une culture de l'action, où le philosophe n'est point un spectateur dans la salle mais bel et bien un acteur⁶. » Ici on dirait la pensée situationniste et Guy Debord : « spectacle », « spectateur », « dépassement », « culture de l'action », « acteur ». C'est étonnant quand même, ce type de discours qui se tient sur la Renaissance et qui semble pourtant tellement actuel ! Actuel, donc en actes ?

Au cours des vingt ou trente dernières années, l'activité des poètes et des artistes s'est très diversifiée, elle s'est émancipée de l'œuvre pour s'infiltrer, pour intervenir dans la matrice sociale, directement. C'est que les institutions ont calqué et comprimé l'effort artistique en l'assujettissant, en le rendant conforme à un modèle, à une morphologie qui s'est ajustée sur l'économisme ! Mais ce phénomène est quand même assez récent. L'introduction du marché de l'art en est la manifestation concrète : même s'il s'agit là d'une petite portion des réalisations artistiques – on dit que 4 % des artistes québécois vivent de leur art –, mais parce qu'il est associé à un gagne-pain, c'est un conditionnement opérationnel, et cela s'impose comme une norme.

En même temps, cette idée de relation présuppose une interrelation, une interdépendance et, paradoxalement aux réalités différentes, un désir d'osmose s'y ajoute. On peut l'appeler « harmonie », et l'effet rassembleur agit ainsi dans l'organisation de l'ensemble. Ernst Cassirer, à propos de l'évolution et du problème de la connaissance – occidentale –, écrit en 1906 : « Il faut d'abord des objets perceptibles quels qu'ils soient, pourvu qu'ils appartiennent au même genre et soient d'une façon ou d'une autre déterminés comme grandeurs ; il faut ensuite que ces objets soient reçus dans la conscience et que l'âme exerce sur eux une créativité comparative qui, à son tour, pour parvenir à son but, présuppose, elle aussi, une relation appropriée entre les éléments comparés... L'harmonie est donc l'expression de l'existence, non d'une chose, mais d'une pure relation⁷. »

La relation comme système d'éléments pourtant séparés, une justification de la

séparation ? Et une nécessité d'union des opposés ? La relation implique une fréquentation, c'est un peu comme un tremplin pour la connaissance, de soi, par soi, pour un autre !

Récemment, le passage de l'art comme objet à l'art comme événement a permis de considérer la pluralité, et non l'isolement. Créer l'événement, dans le contexte et la situation, c'est créer un débordement, un dépassement, on dirait même une déstabilisation, face à un modèle régnant. Et puisque ce n'est plus la main qui intervient initialement dans le « faire de l'art », ce qui depuis Duchamp semble une réalité – ou une nécessité –, ce n'est plus l'œuvre qui importe, mais plutôt un agir pour la réalisation d'un projet, d'une relation, dans une situation, par rapport à un contexte. Ici il convient d'établir un certain rapport avec l'Internationale Situationniste et, précédemment, l'Internationale lettriste : « La construction de situations sera la réalisation continue d'un grand jeu délibérément choisi⁸. »

Ce concept de situation employé aussi pour une première fois détermine un axe d'application de l'énergie artistique au-delà d'une production s'affirmant comme la finalité objective ou l'objectif du déterminisme de l'art. Ici, avec Debord et ses acolytes, qui fonderont quelques années plus tard l'Internationale Situationniste, c'est l'espace ambiant, le pourtour, le périphérique – si on prend l'œuvre comme le centre « habituel » de l'ouverture artistique – et la périphérie de ses aspects limitrophes – qui devient un exercice d'investigation.

[...] C'est comme si le passage d'une attitude dite moderniste, croyant au pouvoir absolu de l'œuvre, à une attitude plus hybridée, qui tiendrait du postmodernisme, insinuerait une défection statique – l'œuvre – et stimulerait plutôt une volonté d'appliquer un « dynamisme ». Nous serions passés d'une phase statique avec la primauté de l'œuvre vers une autre phase plus dynamique où ce sont les relations entre les choses qui importent. Il faut dire que l'investigation théorique et conceptuelle des années cinquante et soixante, notamment avec la critique des situationnistes, a favorisé une sorte d'éclatement du style, de la notion d'œuvre et de la finalité de l'objet – de l'activité artistique.

On passe de l'investigation de l'œuvre à l'investigation de l'art comme activité. Ceci tend à faire rejoindre l'art et la vie ; ce qu'un nombre important d'artistes – depuis les futuristes, dadaïstes, surréalistes – a contribué à démontrer : la nécessité d'agir, par l'action, dans une situation plus ou moins construite. Divers niveaux de pratiques

artistiques, les dernières années surtout, portent un questionnement non plus sur l'œuvre – contre l'hégémonie greenbergienne – mais plutôt sur les relations à l'intérieur desquelles a à s'agiter le producteur de signes qu'est l'artiste.

[...] Du questionnement de l'œuvre à son contexte, de ce contexte à l'idéologie et ainsi de suite, c'est l'appareil artistique et culturel qui est soumis à l'interrogatoire, et puisque l'œuvre de l'art existe comme univers de symbolisation, c'est un univers qui porte le questionnement, non pas strictement l'objet lui-même⁹.

J'avais écrit ces lignes à propos de la *Biennale des Couvertes* de 1998, production festive où le public devenait matériau, mais aussi parce que l'esthétique relationnelle – chère à Nicolas Bourriaud – confirmait des pratiques déjà bien implantées au Québec ! Dès lors, c'est la fusion de l'art et de la vie qui est sollicitée, en relation, en interrelation même.

Dans les prochaines lignes, je donnerai une place importante à John Dewey qui avait livré en 1931, à l'Université Harvard, une série de conférences sur l'art et l'expression. Traduit maintenant sous le titre *L'art comme expérience*, ce livre comporte un ensemble d'idées qui vont influencer les peintres de l'expressionnisme abstrait américain et principalement Jackson Pollock. On connaît son importance dans l'utilisation du geste, donc du corps, ainsi que la nécessité de la présence et de l'action. Dewey valorise l'importance de l'art et de sa capacité d'excitant, de fusion : il situe dans les rapports humains la nécessité de l'activité des artistes ; il préconise la fusion de l'art et de la vie, une incursion dans le quotidien même :

La montée du capitalisme a exercé une influence puissante sur le développement des musées en tant que lieux propres à accueillir les œuvres d'art et a contribué à répandre l'idée que les œuvres d'art ne font pas partie de la vie quotidienne. Les *nouveaux riches*, qui constituent un important produit dérivé du système capitaliste, se sont sentis tenus de s'entourer d'œuvres d'art qui, parce que rares, étaient coûteuses. Pour généraliser, le collectionneur typique et le capitaliste typique ne font qu'un. Pour prouver sa position supérieure dans le domaine de la culture d'élite, il amasse les tableaux, les statues et les *bijoux* artistiques, de la même manière que ses actions et ses obligations attestent sa position dans le monde de l'économie¹⁰.

Ce propos date quand même du début des années trente, bien avant Fluxus, les *situs* et les autres. L'idée d'une production artistique à l'échelle humaine est aussi introduite et implique d'être actif dans le quotidien. Et Dewey d'ajouter, à propos de notre rapport à l'environnement : « La première remarque est que l'existence se déroule dans un environnement ; pas seulement dans cet environnement mais aussi à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui. Aucune créature ne peut vivre à l'intérieur des limites de son enveloppe cutanée : ses organes sous-cutanés sont des liens avec l'environnement au-delà de son enveloppe corporelle, auquel, afin de vivre, il doit faire face en s'y adaptant et en se défendant, mais aussi en le conquérant. À chaque instant, l'être vivant est exposé à des dangers provenant de son environnement, et à chaque instant, il doit puiser dans son environnement de quoi satisfaire ses besoins. La vie et le destin d'un être vivant sont liés à ses échanges avec son environnement, des échanges qui ne sont pas externes mais très intimes¹¹. »

Pour Dewey, nos rapports à l'environnement sont déterminants. Au moment même où nous subissons des assauts sur l'environnement, sur l'écologie plutôt, un dérèglement de la nature s'installe dans la forme d'actions humaines. À ce sujet, Dewey fait réfléchir : « De la même manière que la croissance d'un individu de l'état embryonnaire à la maturité est le résultat de l'interaction entre son organisme et son environnement, la culture n'est pas le produit

des efforts que les hommes déploient dans le vide ou juste pour eux-mêmes, mais celui de leur interaction prolongée et cumulative avec leur environnement¹². »

Il est question ici de l'artiste comme catalyseur, comme analyseur même. Il y a relation entre une action sur un système d'une part et sa réceptivité d'autre part. Un mécanisme de va-et-vient semble en perpétuel réajustement, avec des séquences variables. Dewey insiste : « Dans une expérience artistique-esthétique forte, la relation est si étroite qu'elle contrôle simultanément à la fois l'action et la perception¹³. » Action et perception : un acte de présence par rapport à un *autre* ; un agir qui se concrétise dans le réel et qui est arbitraire.

C'est ce qui amènera Allan Kaprow à réfléchir sur Pollock qui, lui, avait réfléchi sur Dewey. Il est question d'expérience qui se vit de la part de l'émetteur, mais aussi qui peut agir par la suite : un extérieur en voie d'excitation dynamique ; un mécanisme de rétroaction potentielle, dans le style de « j'agis avec le public, qui en retour permet et sollicite, par sa perception, de pouvoir revenir à la case de départ, et de tout retransformer ». Le contexte détermine certains niveaux de l'œuvre ou de la trajectoire esthétique, et le public par sa présence réclame de participer à l'aventure, de briser l'isolationnisme du studio protecteur.

« L'œuvre d'art n'est complète que si elle agit dans l'expérience de quelqu'un d'autre que celui qui l'a créée. C'est pourquoi le langage contient une relation que les logiciens appellent triadique. Il y a le locuteur, ce qu'il dit et celui à qui il s'adresse. L'objet extérieur, le produit de l'art, est le lien qui met en relation l'artiste et son public¹⁴. » Dewey a bien écrit « et son public » ! Plus loin dans le texte, il ajoute : « Mais dans l'usage ordinaire, "relation" désigne quelque chose de direct et d'actif, quelque chose de dynamique et d'énergique... Mais toutes ces réactions n'existent que dans les actions et réactions en vertu desquelles des choses sont modifiées¹⁵. » Écrit au début des années trente, à partir d'une série de conférences, ce texte aura une forte influence sur les artistes américains surtout. Il anticipe les changements stylistiques, par exemple avec l'expressionnisme abstrait, le happening et Fluxus, même¹⁶.

Stewart Buettner, dans le livre de Dewey *L'art comme expérience*, affirme à quel point ces idées ont eu de l'impact sur les artistes américains. Dans son texte « John Dewey et les arts visuels aux USA », il en démontre l'importance génératrice de changements

par l'esthétique de la fusion, de l'expérimentation, du rapprochement de l'art et de la vie, qui seront les préoccupations de nombreux artistes par la suite, chez Cage, Pollock, Kaprow, etc.

Disciple de Dewey, Thomas H. Benton, qui fut le professeur et ami de Pollock de 1931 à 1937, insiste, et nous trouvons ici bien des idées – même très récentes –, sur l'art et son contexte, la relation avec la vie et l'insertion dans la communauté. C'est écrit en 1934 : « La définition d'un art expressif trouve son origine dans la définition du type d'expérience qui peut le produire. [...] Un art vivant, ou plutôt des arts vivants ont leur source dans les expériences directes de la vie et de leurs auteurs, dans le milieu et leur contexte local [...]. L'expérience [...], quand elle porte sur la question d'un art vivant, est intimement liée à son contexte local. Puisqu'une expérience de cette sorte est fortement marquée par son conditionnement environnemental et psychologique, elle demeure liée par une relation directe à la communauté¹⁷. »

Tout cela semble tellement actuel, surtout avec l'insistance de certaines zones qui tendent à préconiser l'action dans la communauté, zones qu'on retrouve surtout, par exemple, dans l'univers anglo-saxon, au Canada anglais principalement. C'est une citation étonnante qui lie le contexte à l'œuvre, et vice-versa, et fait de l'art une *faire* qui agit plutôt qu'un *produire* qui propose un produit pour la vénération.

Ces quelques idées sur la relation témoignent de l'aventure de la création humaine. Même déjà au XV^e siècle, on décèle des prémices d'orientation, qui se continuent avec Dewey jusqu'à l'esthétique relationnelle. On voit bien que les idées des hommes et des femmes, des artistes comme des philosophes, sont souvent récurrentes, surtout lorsqu'il est question de création.

J'ai voulu commenter, à l'aide de considérations sur le sujet de la relation, à quel point certaines idées sont des données historiques qui résistent au temps. Et certaines idées sur l'art sont des propositions de mutation dans des systèmes où l'application doit se résorber dans une vibration en communicabilité avec l'échange, voire le don, comme c'est le cas avec le potlatch, où l'union des opposés, du maximum et du minimum, constitue un entraînement dans le chaos des dispositions langagières par le poétique. C'est une incursion dans des zones imaginaires qui se partagent et se répandent, qui offrent un désir et qui supposent un dialogue comme un échange – équitable, dirons-nous. La relation est un moment de partage. ■

Notes

- 1 Léon Hébreu, *Dialogues d'amour*, trad. P. de Tyard (1551), intro. T. Dragon, Paris, Vrin, 2006, p. 23.
- 2 *Ibid.*, p. 31.
- 3 Giambattista Vico, *La science nouvelle* (1725), Paris, Gallimard, 1993, p. 193.
- 4 Pierre Caye, « Alberti et Ficini : de la question métaphysique de l'art », *Marsile Ficini, les platonismes à la Renaissance*, Paris, Vrin, 2001, p. 136.
- 5 *Ibid.*, p. 137.
- 6 Monalisa Carrilho De Macedo, *Les fureurs à la Renaissance*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 232.
- 7 Ernst Cassirer, *Le problème de la connaissance dans la philosophie et la science des temps modernes : de Nicolas de Cues à Bayle*, Paris, du Cerf, 2004, t. 1, p. 251.
- 8 Guy Debord, *Guy Debord présente Potlatch, 1954-1957*, Paris, Gallimard, 1996, p. 51.
- 9 Richard Martel, « Situations dans un contexte relationnel », *Inter, art actuel*, n° 73, printemps-été 1999, p. 68.
- 10 John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Farrago, 2005, p. 68.
- 11 *Ibid.*, p. 32.
- 12 *Ibid.*, p. 49.
- 13 *Ibid.*, p. 75.
- 14 *Ibid.*, p. 137.
- 15 *Ibid.*, p. 167.
- 16 À propos de Fluxus, et si l'on remonte dans le passé, comme il convient souvent de le faire, on trouve ce terme chez Albert le Grand, au XIII^e siècle donc : « Cela permet également d'expliquer ce qu'Albert appelle "émanation" ou *fluxus*. Il peut clairement distinguer entre le principe ou la cause (*causa*) de l'émanation (*fluxus*). La procession par émanation est une pure production de forme : ce qui est principié au produit reste dans le principe au producteur. L'univers est donc un flux de formes ; l'âme du monde est au principe de la nature à travers l'influx de la forme, *per influentiam formae*. » (Kurt Flasch, *D'Averroès à Maître Eckhart : les sources arabes de la "mystique" allemande*, trad. J. Schmutz, Paris, Vrin, 2008, p. 84.)
- 17 Thomas H. Benton, « Art and Nationalism », *Modern Monthly*, n° 8, mai 1934, p. 235. On retrouve aussi cet extrait dans le texte de Buettner, en postface du livre déjà cité de Dewey, à la page 415.

Notice biographique

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 240 performances dans plus de 40 pays...