

Le risque artistique performatif

Richard Martel

Numéro 99, printemps 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45536ac>

[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). Le risque artistique performatif. *Inter*, (99), 50–55.

Cet article est un extrait d'un texte sur le collectif Inter/Le Lieu, en attendant de réaliser une publication complète sur les activités de ce collectif, actif surtout entre 1985 et 1999.

Le risque artistique performatif

■ RICHARD MARTEL

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...

Inter/Le Lieu fut un collectif alternatif d'artistes, alternatif dans son mouvement et sa composition que nous nommons variable. Inter/Le Lieu, comme groupe d'artistes, a déjà réalisé des performances et manifestations collectives à plusieurs occasions, tant au Québec qu'à l'étranger, à l'invitation de nombreux centres d'art et festivals internationaux. Ses activités ont donné lieu par la suite à des compilations vidéo, à des constats publiés dans *Inter, art actuel* ou à des publications autonomes.

Nous pensons que la performance est une actualisation d'éléments significatifs dans un espace-temps relatif. Il nous importe particulièrement d'agir localement en fonction des lieux : le dispositif s'ajustant à ce moment prend une dimension contextualisée. Le fait de travailler en groupe amène une énergie de « confrontation » qui fait se côtoyer alors diverses approches personnelles dans une synthèse dynamique. Nous partons habituellement d'un corpus d'intentions subjectives, d'éléments simples pouvant se modifier au fur et à mesure d'une énonciation, selon la situation. Une sorte de situationnisme de déplacements, tant au plan des idées que de la mise en forme.

Nous postulons que les phénomènes de communication sont des « transformables » qui permettent l'incursion de l'aléatoire et de l'accidentel. C'est comme s'il y avait certains objets, certaines manipulations qui n'obtiendraient leur réalité performative que lorsqu'ils sont soumis à la tension de leur prestation. Le fait d'agir à plusieurs permet d'atteindre une densité non prévisible qui crée ainsi une sorte de balancement d'une proposition à l'autre.

Il n'y a pas d'exécution formelle rigide, pas de partition à interpréter. Faisons tout au plus une comparaison avec le free-jazz où les musiciens jouent ensemble sans nécessairement savoir auparavant ce qu'ils vont énoncer. Il y a osmose des diverses composantes qui s'agitent, s'agglutinent, s'interpénètrent, s'énoncent finalement dans une sorte de *Gesamkunstwerk* – que les Allemands veulent considérer sous l'angle de l'œuvre d'art totale.

L'acte performatif utilise des données du système de la connaissance plus ou moins objectives, fait subir aux matériaux diverses manipulations qui vont occasionner des résultats en fonction des paramètres d'exécution déterminés par le moment de leur évaluation. Il y a des corps qui s'expriment, et c'est dans les unités subjectives de leur durée et de leur nature qu'il y a migration de l'univers du connu et du mesurable dans l'incalculé et l'inorganisé.

Tracer l'histoire des manifestations collectives d'Inter/Le Lieu nous ramène en 1982 où il y eut pour la première fois une présence québécoise à la prestigieuse *documenta* de Kassel. Sous la thématique de l'art politiquement engagé, six artistes de la revue *Intervention* – car Le Lieu n'existait pas encore officiellement – étaient confrontés pendant dix jours à six Français et six Allemands pour cette *documenta* 7.

Au printemps 1985, dans le cadre d'un événement organisé par l'Association des périodiques culturels québécois, une performance collective aux Foufounes électriques réunissait Pierre-André Arcand, Jean-Claude Gagnon, Richard Martel et Alain-Martin Richard. Avec l'activité de 1985 aux Foufounes électriques, nous proposons une juxtaposition d'unités langagières comprises dans un déroulement séquentiel plus aléatoire. Il y avait utilisation de dispositifs – disons personnels – qui étaient dynamisés par des éléments de déplacement et d'utilisation directe de l'espace disponible. C'est le lieu physique qui était implicitement actualisé. Un flux normal d'imbrication collective circulait en même temps que la prestation des unités composantes. On pourrait ici simplement dire qu'il y avait des éléments d'activation individuelle et des manipulations collectives dans l'espace disponible.

Au printemps 1986, nous participions à l'événement *Zones humides* du groupe Insertion de Chicoutimi. Pendant trois semaines, le collectif a réalisé une manœuvre-installation en processus performatif : Richard Martel et Alain-Martin Richard ont amorcé une installation qui a été, la deuxième fin de semaine, développée par Mona Desgagné, Sylvie Côté, Alain-Martin Richard et Jurgen O. Olbrich ; lors de la troisième semaine, Pierre-André Arcand et Jean-Claude Gagnon ont performé dans l'installation.

Cette participation au projet *Zones humides* nous a alors permis d'investiguer à peu près toutes les données des phénomènes de création et de communication. Il s'agissait d'une déterritorialisation séquentielle de propositions physiques et de leur organisation formelle. Une activité utilisant les objets, la couleur, les matières, l'espace, le son, l'action performative, le tout s'ajustant par couches additives. Il n'y avait plus d'œuvre, l'environnement immédiat étant soumis à des profanations de la logique et de son déterminisme objectif.

Un fameux trio d'Inter/Le Lieu fut à l'origine de bien des activités, des manœuvres, des questionnements, des trajectoires multiples. Il s'agit de Pierre-André Arcand, Richard Martel et Alain-Martin Richard. Nous les retrou-



> Transformances, 1985.



vons en septembre 1986 en performance collective au Konsthall de Malmo en Suède, pour *Accélération*, synthèse dynamique et hybridée. Avec cette performance, nous aboutissions à l'action performative collective en ce sens que le public présent – qui avait fortement apprécié cette prestation – ne savait absolument pas que c'était une agglomération des propositions individuelles de chacun. *Accélération* était sonore, visuelle, vidéo, audio, gestuelle, multimédia, interdisciplinaire. Une fusion, une osmose de particules créatrices individuelles se transformant par l'interaction de leur déroulement séquentiel. Il s'y est développé une dynamique particulière avec un début plus lent et une fin plus « explosive ». C'est probablement ce qui explique qu'on avait alors fait une comparaison avec les fugues de Bach. Nous avons toujours considéré cette performance collective comme l'une des plus importantes, car c'est à partir d'*Accélération* que nous avons compris la validité à nous commettre ainsi dans la fluidité opérationnelle des langages (hélas ! sans aucune documentation).

En novembre 1986, lors d'une tournée à New York à la galerie Emily Harvey sur Broadway, le trio vociférait *Betitled* devant l'auditoire des habitués de Fluxus et de la performance. Une constatation faite à partir de cette performance est que le sens n'a pas besoin d'être décidé au stade initial, lors de l'élaboration de celle-ci. Ce sens, la performance l'obtient dans son déroulement par la juxtaposition d'éléments. Ces éléments, qui potentiellement n'ont pas nécessairement de liens entre eux, peuvent générer un métabagage qui produit une plus-value du stade d'évacuation du corps et des manipulations du corps dans le contexte de sa présentation.

La performance *La machination lourde* fut créée en première à Québec lors du festival *Évitez le bruit*, en 1988. Puis elle fut recomposée à la Margelle du cégep de Saint-Foy et à Article à Montréal. S'ensuivit une version remaniée en Europe à Raum F de Zurich et en Pologne. Artistes présents : Pierre-André Arcand, Mona Desgagné, Richard Martel et Alain-Martin Richard. Patrice Loubier s'est introduit dans la version montréalaise. L'utilisation de divers procédés visuels, auditifs, environnementaux, installait la notion d'hybridation, conformément à la disposition même du contexte : « Les pseudo-problèmes de la métaphysique sur la question de l'être sont une aberration. »

« L'âge de Gutenberg impose les stigmates uniformes et répétitifs de la typographie, et les raisons de la mesure visuelle exacte [...], [l]e retournement de la langue sur elle-même. » En fait, avec cette performance, nous questionnions l'utilisation des artistes et leurs fonctions de procédés de communication. Nous envisagions le système de la performance comme une mise en situation visuelle de propositions symboliques et de leur interaction. Cette « machination » s'expliquait d'elle-même à la toute fin par la surimposition des multiples supports. Au début, il n'y avait rien... Puis les artistes sont entrés un à un en déposant les divers objets, machines et matières qui composaient cette machination. Le sens s'est imprimé au fur et à mesure par les connotations conceptuelles, sa mise en proposition comme code de représentation et son détournement langagier. Avec cette performance nous nous situons entre l'idéologie nord-américaine ainsi que sa culture du spectacle et la tendance européenne qui préconisait plutôt l'investigation analytique du contenu. Nous avons remarqué, pour avoir fait des performances en Europe et en Amérique, à quel point la réalité de la performance différait dans ses intentions respectives. Cette performance fut intéressante justement parce qu'elle a tenu compte de la tradition de l'art européen, mais aussi parce qu'elle a cristallisé les propositions propres à la civilisation machiniste, l'ère de la reproductibilité technique.

À la fondation Danaë, en France, s'est tenu du 4 au 25 juin 1988 un événement en hommage à Robert Filliou. Le collectif proposait alors de réaliser une installation extérieure à partir des idées fortes de Filliou.

La performance *Quatuor suspendu* fut présentée au Sound Symposium de Terre-Neuve en juillet 1990 et à la première *Biennale d'art actuel de Québec* au mois d'octobre de la même année, et impliquait les mêmes personnes que *La machination lourde*.

Avec *Quatuor suspendu*, nous réussissons certes à tenir en haleine, à St-John, un auditoire familiarisé avec les phénomènes sonores. Cette action postule l'intégration du processus de modification de ladite performance à l'intérieur même de son système de démonstration. Il y a une captivante imprégnation de la présence des corps, des sons, des objets, de l'installation même ; ceci s'agglomère et se construit. Les moments simples que

> *Quatuor suspendu*, Québec et Terre-Neuve, 1990.



l'on vit en même temps, les performeurs et l'auditoire – parce qu'il n'y a pas de vraies surprises – pulvérisent la notion de spectacle plat et apparent parce que la mise en scène fait partie de la performance. Tout se vit en même temps que ça s'exécute, le dispositif établit une majoration sonore que l'on vérifie au fur et à mesure comme une incessante ascension vers le plein. Cette prestation : vêtements sobres, noirs, gestes cumulatifs, mise en système des diverses composantes comme un rituel quantitatif abstrait, musical dans la démesure. Avec cette performance Inter/Le Lieu atteint quelque chose, entre le visuel de l'installation, le sonore et le performatif, une certaine présence immédiate s'actualise – se rapproche du *Gesamkunstwerk* (mais c'est toujours une unité de spectaculaire dans une certaine réceptivité).

Du 5 au 17 juillet 1991, sous l'appellation générale de *Manœuvre en Europe centrale*, nous avons réalisé des performances-manœuvres pendant deux semaines dans sept villes différentes en Hongrie et en Tchécoslovaquie. À Nové Zamky, par exemple, nous avons obtenu le local quelques heures seulement avant la performance. À Karlovy Vary, nous ne sommes arrivés sur les lieux que deux heures avant l'action. Dans tous les cas, il nous a fallu réagir et travailler très rapidement puisque ce type d'intervention est toujours conditionné par les lieux où elle se déroule. Lors de *Manœuvre en Europe centrale*, les types d'espaces auxquels nous avons été confrontés, à l'intérieur ou à l'extérieur, dans une discothèque ou un musée, nous ont permis de réaliser deux aspects majeurs de la création *in situ* : adaptabilité et spontanéité. À certains endroits, comme au Manes à Prague, nous avons dû composer un scénario performatif deux heures seulement avant de performer. Mais il s'agissait pour nous de réelles expériences artistiques performatives en contexte, et non de répétition d'une œuvre au sens d'une exécution théâtrale abstraite du contexte de monstration. Cette formule casse-cou, que nous préconisions, supposait le risque de la création *in situ* et comportait un réel défi qui nous intéressait aux plans théorique comme pratique. Nous connaissions maintenant assez bien ce type de situation et avons pris l'habitude de travailler à partir de contraintes de toutes sortes. Pour nous, c'était particulier à la réalité de la performance que nous continuions à considérer comme création déterminée par le contexte de son exécution.



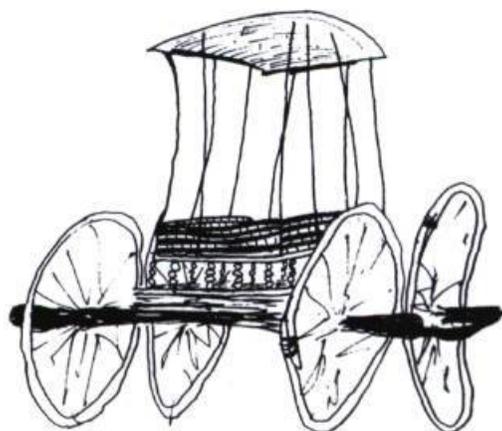
> *Maœuvre Nomade*, 1994.



Manœuvre nomade est dans la poursuite de ce type d'activités qui s'alimentent des présupposés pulsionnels dégagés des diverses pratiques d'Inter/Le Lieu. Et nous devons admettre que ce projet fut la quintessence de nos activités et de nos préoccupations, tant aux plans de la théorie, de la pratique, que du reste. Et ce reste, c'est aussi ce qui plane au-dessus, ce qui donne à la manœuvre son obliquité ; son côté transgresseur suggère de nouveaux lieux et mouvements. *Manœuvre nomade*, de l'avis d'artistes qui « connaissent » et « pratiquent », reste une synthèse dynamique de forte pénétration artistique dans les multiples réceptacles du geste. Mille passeports ont été délivrés, 17 ambassades en autant de pays ont été des bases en réseau, un livre a relaté le tout et une vidéo en a montré les traces d'art en tournée : installations, performances, manœuvres. *Manœuvre nomade* nous aura occupés, finalement, de janvier 1994, où nous avons commencé les premières réunions, jusqu'à décembre 1996, avec l'émission du millième passeport. *Manœuvre nomade* se continue toujours, d'autres manières, dans d'autres lieux, en réseau. Inutile de parler de réseau, c'est de rhizome et d'empilement dont il s'agit plutôt. *Manœuvre nomade* est une application de la manœuvre comme manœuvre, elle peut se faire par d'autres. En Angleterre, Roddy Hunter a reçu du financement pour s'activer dans le réseau des consulats et des ambassades. À Inter/Le Lieu, nous en sommes encore à analyser de quelle manière poursuivre le projet. Tout en étant extrêmement satisfaits, nous semblons presque dépassés par les mouvements de cette pérégrination déterritorialisée, en réseau. De toute manière, il y a intercommunicativité des appartenances, alors !

Dans son texte *Méthodologie du travail performatif* à propos de la trajectoire du collectif, principalement à partir de la performance de Valencia, Jean-Yves Fréchette écrit :

En tournée nomade, comment le collectif réagit-il lorsqu'il arrive sur les lieux de sa prochaine performance ? La réponse à cette question relève tout aussi bien de la stylistique de l'intervention performative que la culture, c'est-à-dire de l'histoire de l'art elle-même. Car ce que révèle la performance, c'est avant tout le savoir intuitif des performeurs et leur lecture du contexte sociopolitique dans lequel s'inscrit leur action. Mais elle révèle surtout, sinon une conception de la performance en tant que genre, du moins une certaine méthodologie du travail performatif où le corps s'assemble et se remue en réaction aux contraintes imposées par le lieu dans lequel il doit s'exhiber. Ainsi la synthèse qu'il opère de l'environnement immédiat lui sert de repère dans l'action et le propulse comme motif trépidant débattant publiquement de son audace, de son aisance, de son métier et de sa désinvolture : c'est sa critique crue.





Devant le lieu qui lui sert de décor, de site d'exploration, d'espace de synthèse et de scène, le collectif Inter/Le Lieu s'agite toujours fébrilement... Mais s'agit-il seulement du frémissement de l'imaginaire – cette doublure métaphorique du fantasme ? Car la performance pose toujours la question de sa propre méthodologie comme s'il s'agissait d'y construire un protocole complexe d'appréhension des significations plurielles du fugitif.

Une performance révèle tout : la culture des performeurs, les empreintes de l'histoire sur les lieux du corps et les traces de tous les discours – dans lesquels elle se construit et dont ils sont les instigateurs. Plus que toute autre forme d'art, parce qu'elle agit dans l'immédiateté et que le corps est son ultime support, la performance révèle les rapports de l'esthétique, de l'inconscient et du politique qui charpentent la communication entre les performeurs et leur public...

Notre excursion s'est alimentée dans son déroulement de tout ce qui pouvait l'accentuer, la disséminer ou même l'anéantir. Sa dynamique de reproduction, asservie à son actualisation artistique par bifurcation et mutation, a généré ses propres transformations. Notre excursion est devenue un laboratoire, une récolte cumulative d'objets, de sensations, d'interventions réalisées avec la complicité des artistes, de cellules de dissipation des émotions et d'affects formalisés ou dématérialisés des citoyens, des médias... Un tel déplacement pulvérise le statisme des individus et leur dépendance vis-à-vis des contraintes formelles des institutions, tout en leur substituant une machinerie virtuelle et essentiellement nomade. Ainsi avançons-nous avec légèreté en propulsant l'idée d'un processus non formel de production d'événements nécessaires et souverains, en contre-poids au positionnement de rigueur et d'exactitude de l'art « identifié ». Accumulation des données brutes, diversification des matériaux et des matières, projections multimédias, continuum processuel, hybridation généralisée des discours ambiants, transgression performative et synthèse matérielle dynamique sont les axes d'activité que la *Manœuvre nomade* a expérimentés sur un territoire ouvert, pour l'instant nord-américain et européen.

Une belle manœuvre du collectif reste cette présence à NIPAF (*Nippon International Performance Art Festival*), édition de 1995, fin février, dans le cadre d'un échange Québec-Tokyo. Les membres du collectif nomade y ont réalisé une installation photographique, une inauguration du consulat nippon des *Territoires nomades* et des performances en solo. Une synthèse dynamique préparée deux jours à l'avance et conçue spécialement pour le contexte et le public. Là, le risque performatif fut une réussite, la performance s'adaptant aux contingences spatiotemporelles de son exécution.

En mai et juin 1997, Inter/Le Lieu a été invité à participer à un événement d'un an consacré à l'installation par le centre d'art Skol de Montréal. L'installation réalisée pour cette occasion par Richard Martel, Alain-Martin Richard et Jean-Claude Saint-Hilaire utilisait des éléments déjà testés par le collectif, notamment la cravate, ces signes étant des « objets fétiches » qui informaient des possibilités offertes par l'art, au-delà de la nature conventionnelle des matières culturelles. Cette installation commentait le dur et le mou, le centre et la périphérie, le travail et la gestion, le modèle pictural et le chaos aggloméré. Une manière d'inclure la décision dans le confort d'une esthétique complexe. Un travail basé sur la complicité et la promotion de l'art : ce qui importe, c'est l'engagement et la motivation... une nécessité extérieure qui nous pousse à intervenir de multiples manières et dans de multiples directions.

En octobre 1997, nous retrouvons une partie du collectif, Richard Martel, Nathalie Perreault et Jean-Claude Saint-Hilaire, en Pologne, à Lublin et à Cracovie, pour deux performances collectives au BWA et au Klub Kulturalny. Le titre *BureaucRAT-Exercices* révèle le type d'action que nous avons réalisé dans ces deux espaces à l'échelle humaine. La cravate fut encore une fois utilisée : quelques centaines, finalement. Ces deux performances ont été réalisées sur place, celle de Lublin fut planifiée quelques heures seulement avant sa livraison publique. Une formule à risque qui utilisait un contexte spécial, historique, sociologique, anthropologique. Ça marche ou ça marche pas ? Comme le dit souvent Jan Swidzinski, là, on peut dire qu'il s'est passé quelque chose. Nous proposons un univers performatif qui s'alimentait de la situation. Nous étions en Pologne et tâtons des symboles et des éléments reliés au



> Manœuvre nipponne, 1996.

contexte. La performance au Klub Kulturalny de Cracovie était volontariste et appliquait entre autres des symboles catholiques dans cette terre polonaise.

En juin 1998, nous retrouvions quatre membres du collectif en Irlande et en Allemagne pour des activités extérieures, de rue, à Dublin, à Belfast, à Cologne et à Munster. S'est ajouté Alain-Martin Richard en plus des trois précédemment nommés. Pour Dublin, nous avons produit une action en plein centre de cette ville sur le pont O'Connell, un endroit fort passant, un axe de premier ordre. De plus, la caméra du *Irish Times* a capté ce qui s'y passait en le diffusant en direct sur le réseau Internet, ce qui a aussi motivé notre désir d'y commettre notre performance. Nous avons annoncé à l'avance dans le réseau notre activité performative. Il s'agissait de réaliser certes une performance, mais aussi cette action devait obtenir une plus large diffusion, en direct, sur le réseau Internet. Elle fut un test pour le collectif car, malgré les intempéries et le très fort vent, nous avons pu terminer le projet. Belfast était un contexte pri-



> BureaucRAT-Exercices, 1997.

vilégié pour ce genre de pratiques, il y régnait une atmosphère de positionnement, et la dialectique était au coin des rues. Tout juste avant de quitter le quartier protestant, nous avons noté la présence d'un hélicoptère au-dessus de nous pendant plusieurs minutes. Nous avons postulé qu'il y avait matière à investigation.

La dérive artistique nous occasionne des situations de toutes sortes et nous nous imaginons comme des situs commettant des actes d'urbanisme non unitaires. Nous proposons des actions et des gestes à des endroits choisis en fonction des possibilités, pour nous, d'y appliquer divers procédés et interventions. La dérive urbaine est une investigation dans l'espace public en fonction d'actes et de propositions qui s'y ajustent. Nous serons contrôlés par la police à chaque promenade, mais d'une manière presque amicale, en nous soulignant le risque de réaliser ce type d'actions, chose que nous savions !

Nous comprenions désormais que la matière sculpturale du corps dans la dérive urbaine était une manière d'investiguer l'art et son activité dans les rapports aux situations réelles et à la possibilité de les transgresser. Lors de ces promenades, il aura été question de dessin, de couleurs, de sculpture, d'installation, de performance ; nous avons questionné la nature des faits artistiques en devenant nous-mêmes des matières artistiques en dynamique

d'intervention. Nous avons été des *ready-made* dérivant dans des contextes déterminant nos gestes et inscriptions multiples. Là, ce fut l'art qui s'agitait dans le contexte public, non plus le public qui s'agitait dans le contexte artistique. Et, parce que produire de l'art signifie aussi faire de l'art à partir de ce qui n'en est pas, nous avons postulé que faire de l'art où il y en a déjà, disons au musée, ça reste de l'art, mais que ce n'est pas très courageux ! Le beau risque ! Nous avons poursuivi notre intention de créer des situations où le relationnel et l'événementiel prenaient le dessus sur l'œuvre et ses limites. Notre aventure illustre qu'il était possible de « faire autre chose », et c'était ce que nous croyions devoir faire !

En juin 1999, Le Lieu, centre en art actuel, a soumis une proposition d'activités à se tenir en France dans le cadre d'un événement d'« offensive culturelle » du gouvernement québécois : *Le printemps du Québec*. Cet événement devenait en quelque sorte pour Le Lieu une occasion supplémentaire de continuer son travail de production et de dissémination. Ce fut une occasion de produire en France ce que nous réalisions depuis plusieurs années dans des contextes semi-nomades, comme en juin 1998 en Allemagne ou lors de la *Manœuvre nomade* de 1994.

À Paris, nous avons réalisé une activité à la galerie J & J Donguy, un endroit privilégié pour les pratiques du corps dans l'esprit Fluxus, art corporel, performance... D'abord, à l'entrée, une section « archive » où les numéros de la revue *Inter, art actuel*, nos publications et nos productions audio, cassettes, disques, CD, etc., était présente en plus des affiches de festivals et autres activités réalisées par Le Lieu et le collectif Inter/Le Lieu. Puis, au centre de l'espace, nous avons « exposé » 17 montages photographiques couleur relatant des activités passées du collectif Inter/Le Lieu, de 1984 à 1998. Nous délimitons ces actions, performances, installations, comme des jalons d'un itinéraire particulier dans la trajectoire des pratiques de groupe que nous avons réalisées. Cette dimension « exposition », tout en étant « documentaire », n'en était pas moins une application du procédé de monstration de l'œuvre d'art » soumise aux contraintes murales et aux appareils de distribution, comme l'est justement la galerie d'art ou le centre d'exposition. Ces montages photographiques constituaient une sorte de mini-rétrospective. Aussi, nous avons spécifiquement produit pour la galerie Donguy une édition Xérox (8 1/2 x 11 po) de 20 pages sur le collectif, reprenant les montages photographiques de l'exposition. Ce mini-catalogue, était titré *Inter/Le Lieu, pièces choisies, 1984-1998* ; 15 ans d'activités d'un collectif résumés en 17 projets et une publication tirée pour l'occasion à 50 exemplaires.

Mais surtout nous réservions pour la galerie Donguy une installation, produite spécialement pour l'espace et le moment, dont le titre était *Portée disparue : le concert des nations*. Il s'agissait pour nous de produire une installation qui puisse avoir une incidence à propos du contexte politique récent, dont les derniers événements au Kosovo, principalement. Cette installation était simplement constituée de 1 000 fiches d'inscription des détenteurs du passeport nomade que nous avions associé au désir de mouvance et de *transfrontièralité*, justement au moment où la question du nationalisme était dans le décor. Devant ces 1 000 fiches, elles aussi semi-nomades puisqu'elles subissaient les aléas du temps, allant jusqu'à tomber au sol graduellement après le vernissage, nous avons déposé 1 000 cravates en cinq rangées de 200 : la « portée », au sens musical du terme ; une portée qui intensifie sa dominance sur la réalité où qu'elle s'agite. *Portée disparue : le concert des nations*, comme installation, reste un dispositif esthétique

tique en questionnement qu'il faut déconstruire pour en trouver une solution, s'il en est une. Cet *Exercice de déplacement*, en documentation, en monstration et en installation à la galerie Donguy, tout en étant une sorte de documentation archivistique et (dé)monstrative, a sollicité une installation *in situ* qu'on aurait pu difficilement – et selon le contexte politique de l'époque aussi – produire ailleurs.

À Caen, nous avons été reçus par la Frac Basse-Normandie et Sylvie Zavatta qui organisait tous les mois une soirée nommée *Hiatus*, une occasion de prendre conscience des formes performatives de l'art en actes sous formes d'action, de discussion, de documentation. Pour l'occasion, nous avons invité Roddy Hunter à se joindre au trio Martel-Perreault-Saint-Hilaire et nous avons réalisé une sorte de performance minimaliste, ritualiste, répétitive, en fonction du contexte : le château et son parc. Habillés d'un survêtement blanc – de peintre –, nous commettions diverses activités, portant chacun deux seaux métalliques à l'intérieur desquels nous avons déposé les cravates. Partant de l'entrée, nous avons fait le tour du château, sommes allés dans le sous-bois pour terminer là où nous avons commencé, question de boucler la boucle – allusion ici au nœud de cravate ? !

Notre dernière activité correspondait aussi à la clôture du *Printemps du Québec*. Ce fut d'ailleurs la seule activité québécoise en Corse lors de cette manifestation. Il s'agira d'une sorte de satire de la situation récente dans cette Île de Beauté où, quelques semaines auparavant, l'incendie d'une paillote (restaurant de plage), orchestré par le préfet de police, avait mené à son arrestation et avait été largement couvert par les médias corses, français et internationaux. Nous avons décidé d'utiliser cet événement pour construire notre action. Aussi, à Ajaccio se trouvait la maison natale de Bonaparte, symbole omniprésent dans la ville ! À trois, nous avons déambulé tout le long de la rue piétonnière – à l'heure de l'apéro où il y a beaucoup de monde dans les rues – en passant évidemment devant la maison de Bonaparte et la statue de Napoléon dans le centre de la ville. Environ 250 cravates, là encore, furent disséminées le long de notre parcours, le tout se terminant en un potlach ultime, au sol, avec la centaine de cravates restantes aux pieds de l'empereur. Mais la clé de cette action était la transmission d'un petit tract sur lequel était écrit : « À louer, Bon Appart, fraîchement



renové, propre, vue imprenable. Tél. : 0 4 95 29 99 29 », le numéro de téléphone étant celui de la préfecture, « À louer » et « fraîchement renové » faisant référence à la reconstruction récente du restaurant brûlé, « Bon Appart » étant évidemment Bonaparte. Ce petit tract fut disséminé en même temps que les cravates.

Il s'agissait pour Inter/Le Lieu d'appliquer diverses couches de langage artistique pour actualiser des propositions dans la poursuite des activités précédentes, tout en ayant l'occasion de se produire justement en France, zone géographique où, paradoxalement, nous n'avons pas réalisé plus d'actions qu'ailleurs. Nous avons déjà fait une sorte de « manœuvre d'exposition » à la galerie Donguy en 1985, mais d'une tout autre manière ! De façon autogestionnaire. Mais nous aurions pu produire ces activités à n'importe quel autre moment ! Nous avons bien compris que lorsqu'il y a ce type d'offensive culturelle, mise de l'avant par le politique, ce n'est pas l'art qui reste important, mais plutôt la manière dont il s'ajoute à l'entreprise politique qui consiste à affirmer son identité à l'extérieur de ses frontières. Et c'est aussi à ce système de frontières auquel notre travail artistique se confronte, dans les contraintes des niveaux multiples d'application des dispositifs d'interventions artistiques. ■



> Actionpublic, 1998.

