

Intervention



Vu du corps, il n'y a d'art qu'actuel

Richard Martel

Number 10-11, 1981

Épidémie de corps

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1192ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R. (1981). Vu du corps, il n'y a d'art qu'actuel. *Intervention*, (10-11), 26-28.

VU DU CORPS, IL N'Y A D'ART QU'ACTUEL

Comment se positionne l'art actuel? Quels sont les impératifs d'agir pour un producteur culturel? Comment envisager le rôle de l'art dans une société cybernétiquement dirigée? Voilà autant de questions qui présupposent des orientations idéologiques: entrons dans le vif du sujet.

L'artiste actuel, celui de 1980, est-il en train de manquer le bateau? De quel bateau s'agit-il? En fait, la fonction déviante de l'art, celle qui démontre les mécanismes sociaux, est actuellement le propre de marginaux qui, par leur effort de soumettre les institutions au questionnement, s'éloignent d'une production au sens strict.

Fonction déviante et fonction critique: deux des pôles de l'art, deux tâches difficiles. Actuellement, les artistes des musées et des galeries, remplissent exactement la fonction qu'on attend d'eux. Il n'est pas étonnant que les galeries dites parallèles pullulent, mais «parallèles à quoi»?

Le problème du corps individuel apparaît en même temps que l'interrogation systématique de la société. La technologie du capitalisme glorieux fera place progressivement à une autogestion écologique; c'est qu'avec la déroute des systèmes artistiques, nous assistons également au remplacement des valeurs d'une société qui, de par son organisation même, avait oublié de sentir son corps malade. L'implication des artistes actuels dans ce qu'on appelle la «performance» pourrait dénoter un tel malaise dans les conditions de la pratique artistique. En fait, le corps de l'artiste est soumis aux vérifications des fantasmes collectifs; et ils sont multiples: du narcissisme banal à la mutilation provocatrice.

La mort du sens traditionnel de l'art

Vous monsieur X, fabriquez-vous toujours de ces objets uniques, dits esthétiques, dont la finalité repose sur la juste adéquation avec les productions du passé? Si vous réalisez des peintures, vous posez un geste anthropologiquement «banal» qui ne vise que la sécurisation de la forme institutionnelle de l'art: le marché. Récemment, une exposition marchande de grande envergure, la «Foire internationale d'art contemporain» (FIAC), n'a pas manqué de me surprendre par les produits offerts en vente. Que de sculptures, peintures, images de toutes sortes.

Pourquoi l'art est-il la production d'une image? Pour sécuriser le monde institutionnel de l'art: les artistes pour solutionner le problème du changement (garder leur image), les historiens de l'art pour leurs grilles, les muséologues parce qu'ils ont des murs à «embellir» et les spéculateurs pour leur profit.

La déroute actuelle semble de plus en plus profiter aux gens qui considèrent l'activité artistique comme la fabrication d'un produit: c'est que l'art est alors en référence à une production passée et c'est enfin sur cette vieille production que repose la condition optimale d'existence de l'art. En fait, si Rembrandt est un modèle acceptable publiquement, c'est qu'il permet le référent collectif. Je crois que notre société «libéralement» organisée depuis quelques centaines d'années, de par sa façon de normaliser ses gestes posés contre nature, a été amenée à diriger les pulsions vers l'admissible. De toute manière, lorsqu'un déviant est reconnu, on le traite: il n'est pas dans la norme. S'il vient à mourir, il sera un génie isolé qui doit être reconnu — ses produits se vendront sûrement mieux — pour que la société se donne ainsi bonne conscience collectivement. Il est aberrant de penser que l'art du passé serve de référence. C'est à l'inverse qu'il faut maintenant regarder les choses: autrement je m'agitais dans une société pour moi vide de sens, incapable de me nourrir de l'imaginaire qu'elle produit.

Les intellectuels sont, avec d'autres, ceux qui, dans une société, créent, diffusent et mettent en oeuvre la culture. Pour créer, l'intellectuel doit exercer un jugement critique qui l'amène à dévoiler les contradictions et les intérêts particuliers qui fondent les relations de pouvoir. C'est parce qu'il est créateur et qu'il est à la recherche de l'universel que l'intellectuel se manifeste par l'opposition et la contestation des pouvoirs établis. La culture étant un phénomène de communication, elle ne peut se développer en faisant abstraction du politique. Pour participer à l'universel, le créateur ne peut s'isoler du politique et du social. Intervenir dans le débat public est une responsabilité de l'intellectuel, car la découverte et la créativité s'effectuent dans le cadre de sociétés où les intérêts particuliers dominent. Le travail intellectuel est orienté vers le progrès et vise à libérer les individus et les collectivités des conditionnements et des dépendances.

Des intellectuels et artistes répondent à Pierre Trudeau in *Le Devoir*, jeudi 11 décembre 1980.

La FIAC se tenait à Paris en octobre 1980. Presque toutes les galeries commerciales occidentales y avaient un kiosque.

Adorno nous dit «en fait, l'art, par l'autonomie de ses formes, dénonce la domination, y compris celle qui est sublimée sous forme de principe spirituel: il se fait également le témoin de ce qui est refoulé et renié par cette domination».

Théodore Adorno, *Théories esthétiques*, ed. Klincksieck, p. 71.

Il n'y a d'art qu'actuel

C'est un peu dans ce sens qu'il faut inverser le tout. Qu'il n'y ait d'art que production vivante, qu'interrogation et questionnement pratique et théorique, car c'est aussi dans la confrontation idéologique que naît le changement. Nous ne sommes pas arrêtés biologiquement, notre corps est en perpétuel bouleversement: il nous faut un art souple, mouvant, prêt à enlever, comme des vêtements.

Qu'il n'y ait d'art qu'actuel, cela suppose que les artistes prennent pour acquis que l'oeuvre d'art n'est pas essentielle; c'est-à-dire que l'oeuvre n'est que le résultat économique de l'activité artistique. L'oeuvre peut être n'importe quoi mais en fonction de la légitimité du système des Beaux-arts.

Encore ici nous portons le poids de l'histoire que nous voulons écarter: les formes hybrides de l'art sont autant de réponses au questionnement de l'art dans son ensemble: pas une échappatoire. Qu'il n'y ait d'art qu'actuel, cela suppose également une responsabilité de la part de l'artiste. Responsabilité d'agir dans le changement; à moins de vouloir sempiternellement reproduire l'art du passé parce que c'est ça qu'on attend pense-t-il, de lui.

Le cadre institutionnel.

L'art n'est pas uniquement le produit artistique, c'est aussi le support institutionnel (musées, galeries, revues...) qui en permet l'existence. C'est qu'il s'est tissé comme une espèce de toile d'araignée sur l'art: les artistes qui entrent comme «poulains» dans des galeries commerciales cessent de renouveler leur production et repeignent, rephotographient, redessinent par la suite la même chose: pour ne pas trop changer l'image qu'on attend d'eux.

C'est peut-être que l'image — et le lieu de sa diffusion — empêche l'«expression créatrice» d'être un outil de changement social et individuel.

La fonction de l'artiste

Que devient-elle? Nous admettons que l'artiste est impliqué dans un système soumis aux lois de l'économie et de ses fluctuations, que sa production est souvent une action privée (comme aller aux toilettes par exemple — de toute manière la fonction cathartique et thérapeutique de l'art n'est pas sans rappeler l'évacuation d'un trop plein) et qu'elle finit par la fabrication d'un objet qui ne se différencie d'un autre objet que par le fait de son existence à l'intérieur de l'art (cf. Duchamp, le ready-made et sa suite). Nous admettons également que l'artiste est obligé de vivre lui aussi et qu'il doit quelquefois troquer ses peintures contre une maison, par exemple.

L'art est une entreprise difficile et il est admis, à ce sujet, que seuls les artistes peuvent faire de l'art.

Mais quel art?

Il n'y a rien de plus étranger à l'art actuel qu'une peinture de chevalet.

C'est un peu la conclusion des artistes en général. Car les artistes admettent la peinture de chevalet comme de l'art parce que ce sont eux qui la font; un peu comme n'importe quoi d'un artiste devient de l'art lorsqu'il est le désir de l'artiste.

La légitimité réconfortante des Beaux-arts confine le travail artistique à une dimension plastique loin d'une prospection dans le changement. L'organisation actuelle du système artistique n'est visible qu'à l'intérieur des limites institutionnelles de l'art: hors de ces limites, point d'art ou point de statut artistique.

L'art devient à ce moment une aliénation, car telle production voulant amener une innovation se trouve dès lors aux prises avec des modèles qu'il faut transgresser en autant qu'elle soit en continuité avec ces mêmes modèles? C'est alors qu'une production artistique voulant s'insérer comme art à l'intérieur d'un tel système se nie et n'est plus qu'un travail sur le renouveau des «éléments de célébration plastique» et non une mise en déroute des habitudes artistiques.

Et Adorno d'ajouter que «l'art ne s'épuise pas non plus dans les oeuvres d'art dans la mesure où les artistes travaillent également à l'art.»
Op. cit., p. 242.

CAIRN est une coopérative d'artistes dont le travail théorique vise la compréhension interne de l'art. Dans le journal qu'ils publient, Dominique Haneuse parle de l'artiste en ces termes: «Pour ce qui est du fond, tout artiste est un déviant par rapport aux institutions, structures sociales, juridiques, etc... elles-mêmes images pétrifiées d'une réalité chronologiquement antérieure. Est donc artiste tout déviant agissant sur les structures mentales et sociales qu'il rencontre dans le but de mettre à jour leur pétrification par rapport aux intentions/volontés qui ont permis leur installation.»
CAIRN, no 6, sept. 80, p. 3.

Dans les musées, les documents d'actions corporelles s'exposent au mur comme une peinture.

Notes sur les habitudes artistiques.

Ces habitudes proviennent de l'économie qui considère comme valable la réalisation d'un produit vendable, vendu, qui ne pose pas de problèmes autres que sa matérialité même. C'est en voulant faire sauter les supports traditionnels de l'art — peinture/sculpture (dialectique occidentale esprit/corps) — que l'activité de l'artiste a permis de déceler les conditions d'existence même de l'art à l'intérieur d'un tel système. C'est par un désir — tout désir est ré-appropriation du sens — d'introduire à l'intérieur de l'art des objectifs transformateurs que nous pouvons vérifier le caractère aliénant de la pratique artistique institutionnelle officielle. L'artiste n'est pas nécessairement l'individu qui doit sécuriser et flatter le bon goût. Notre société est suffisamment capable de produire de beaux objets sans que l'art ait à le faire. Croire en l'art, c'est estimer qu'on puisse penser à autre chose; que le souhaité et le souhaitable ne sont pas dans la réalisation d'un objet visant la sécurisation.

«Il n'y a rien de plus étranger à l'art que la beauté».

Car, en fin de compte, l'information jouissive contactée lors de la présence physique de l'«oeuvre d'art», cette nouveauté se transforme en un renouvellement du corps; c'est une sensation nouvelle. La beauté n'est plus qu'une extension du corps renouvelé par une stimulante projection dans l'imaginaire. À la limite, le rouge et le sol bémol produisent peut-être le même résultat lorsqu'ils sont perçus.

Une peinture n'a alors de statut artistique qu'institutionnel et son «effet» peut très bien être rendu par une simple phrase ou un espace architecturalement délectable. Mais, pour en prendre conscience, il nous faut détourner les objectifs hégémoniques des valeurs perceptuelles: qu'est-ce qui a préséance comme objet d'art sur la vie? La vie elle-même devient objet d'art lorsque chaque minute consciemment vécue se transforme en énergie.

L'art n'est plus qu'énergie.

C'est par une volonté de faire basculer les frontières entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas que les artistes se sont détournés des productions artistiques au sens habituel montrant alors que l'activité artistique peut être transformationnelle, permettant alors de croire que le changement est possible. C'est la vie elle-même qu'il convient dès lors de convoquer. Le support de l'activité artistique qui s'inscrit dans le changement devient à ce moment la rue, le quartier, les luttes quotidiennes.

Face à la sclérose lente et opérationnellement mutilante des politiques culturelles où le macramé et la peinture de chevalet — comme la sculpture/objet — ont prédilection, il y a place, je crois, pour de nouvelles avenues: comme quoi il serait encore possible d'envisager un corps non dominé et autrement bien dans sa peau (sa forme). Le constat du corps social pollué soumis aux fluctuations mercantiles ne laisse indifférents que les partisans de l'ordre établi.

C'est en inventant de nouvelles pratiques culturelles basées sur des expérimentations extra-artistiques que les chances de faire advenir un nouvel équilibre dynamique sont pensables. En ce sens les artistes des mass-média ouvrent la voie à une dissection progressive du carcan de l'activité artistique solitaire, stérile et officielle; ils déplient d'autres cartes de notre imaginaire collectif.

S'il n'y a d'art qu'actuel, c'est qu'il n'y a d'art qu'inconfortable, occupant une position au-delà de l'hégémonie des institutions.

C'est là qu'il faut investir nos pulsions, dans ce qui pourrait maintenant s'appeler le corps autogestionnaire: celui d'une fête permanente intime et libératrice porteuse de l'utopie.

Dans un entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, Joseph Beuys parle de son travail ainsi: «Je m'intéresse bien d'avantage au type de théorie qui provoque l'énergie chez les gens et les amène à une discussion générale sur les problèmes présents... On pourrait dire que c'est une théorie du travail: chaque travail a une sorte de relation avec l'art; et l'art n'est plus un type d'activité ou de rassemblement isolé, avec des gens capables de faire de l'art tandis que les autres doivent faire un autre travail. C'est le but de tout mon effort». Dans *Artistes*, no 3, fev.-mars 80, p. 17.

Et toujours Adorno: «Le nouveau, en tant que cryptogramme est l'image du déclin; l'art n'exprime l'inexprimable, l'utopie, que par l'absolue négative de cette image. En elle, se rassemblent tous les stigmates du repoussant et du répugnant dans l'art contemporain. Par un refus intransigeant de l'apparence de réconciliation, l'art maintient cette utopie au sein de l'irréconcilié, conscience authentique d'une époque où la possibilité réelle de l'utopie — le fait que, d'après le stade des forces productives, la terre pourrait ici et maintenant être le paradis — se conjugue au paroxysme avec la possibilité de la catastrophe totale». *Op. cit.*, p. 51.

Richard Martel