

Contraintes et errances dans le labyrinthe technovore

Richard Martel

Number 138, Fall 2021

Renoncements et anonymat

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96982ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R. (2021). Contraintes et errances dans le labyrinthe technovore. *Inter*, (138), 46–51.

CONTRAINTES
ET ERRANCES
DANS LE LABYRINTHE
TECHNOVORE

RICHARD MARTEL

Le renoncement peut être considéré comme une ouverture face à une situation, qui peut paraître étonnante, soit le peu d'artistes qui « vivent de leur art ». J'aimerais ici proposer une « lecture » où l'académisme et la structure institutionnelle semblent déterminants.

Il s'agit en outre de lancer une réflexion à partir de quelques décennies d'implication dans des milieux, disons, alternatifs, avec et par des productions diverses et des orientations visant l'implication pour le changement de nos conditions en société, mais spécifiquement dans les zones culturelles, artistiques, communicatives et transformationnelles. Se pose alors la question de l'agencement, comme de la norme, mais s'y logent également des mécanismes de déroute et de possibles imprévus : une hérésie dans le conformisme, une déviance, mais qui suggère aussi une modélisation, voire un asservissement potentiel !

L'œuvre (projet) présentée dans un centre d'artistes a-t-elle la même valeur que si elle était montrée dans un musée des beaux-arts ? Cette question renvoie à l'institutionnalisation et aux mécanismes de légitimation, comme ceux de la valeur de l'œuvre, avec toute l'élasticité que cela peut comporter.

Après toutes ces années d'implications, tant pratiques que théoriques, en accomplissements formels, morphologiques et méthodologiques, la question de l'institution me préoccupe toujours : après tant d'années dans la production alternative, serais-je moi-même devenu une institution ? Il faut bien admettre que nos structures alternatives sont justement des *structures*, témoignant en quelque sorte d'une organisation comme d'une gestion. Sommes-nous ainsi déjà dans des mécanismes institutionnels ? Il importe quand même ici de comprendre les différences de niveaux dans l'échelle institutionnelle. Il existe une science « occulte » et une « officielle », et c'est cette dernière qui détermine les orientations et la modélisation.

La question de la formation et de l'information se pose également. Celles-ci passent d'abord par l'éducation. À ce titre, il semble assez paradoxal qu'après une formation et la réception d'un diplôme, l'étudiant cesse son implication, en pratique comme en théorie. Que penserions-nous d'un dentiste –

ou n'importe quel autre métier – qui « vivrait » de sa pratique, tout comme un artiste, à 4 ou 5 % de son activité ? C'est pourquoi il faut considérer la formation comme la possibilité d'en relativiser la dissémination ou la réception.

Toutefois, il est à noter que ma réflexion est basée sur notre expérience d'autogestion avec la revue *Inter, art actuel* et Le Lieu, centre en art actuel, depuis 1978 et 1982. Nous sommes de même basés dans une ville, Québec, au Québec, où nos groupes et regroupements sont très actifs en autogestion artistique, tout comme notre expertise et notre originalité.

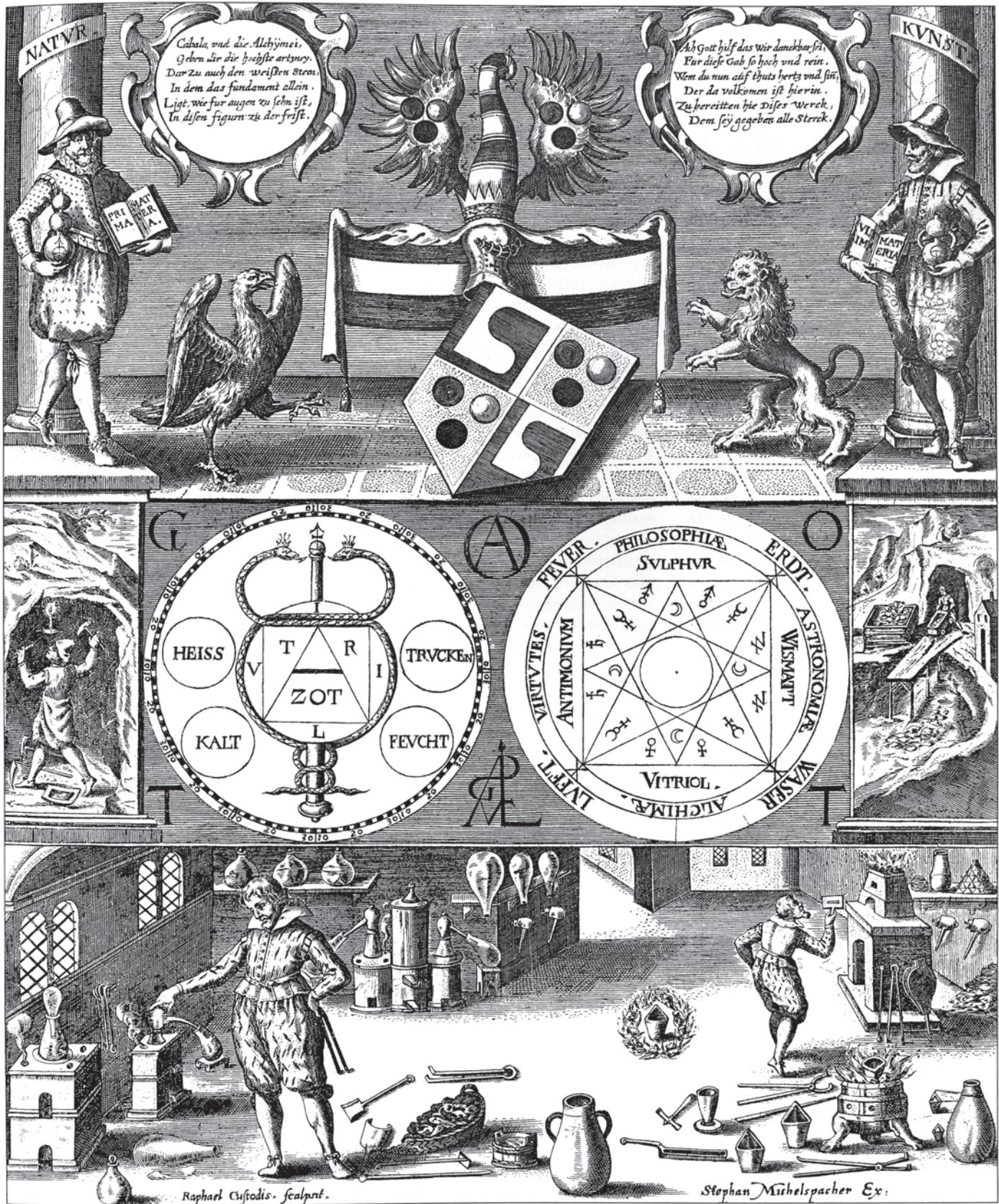
Récemment, il a été demandé à Esther Ferrer, une importante artiste espagnole, si l'art pouvait disparaître – ce qui pourrait arriver ou, du moins, l'art pourrait se transformer. Elle a répondu : « Oui ! » Les pratiques pourraient-elles vraiment s'arrêter ? Ou se muter ? Ou se transformer d'une telle manière qu'elles pourraient passer inaperçues ?

Le problème de l'institution tient à sa légitimité au pouvoir. C'est comme un fardeau à porter, celui par exemple de l'objectivité considérée telle une norme, une valeur, un totem dans la pluralité des exercices et des pratiques. Et l'institution tâte diverses morphologies et trajectoires, dans un élan de poésie et de remise en cause d'habitudes, de critères. Ce concept peut devenir élastique, faisant partie d'un secteur où tout est concentré, contrôlé, aplani, rendu acceptable, souvent conforme à un modèle, à une tentative de sauvegarde, dans l'éclatante et dérisoire catégorisation des savoirs.

Il y a 30 ou 40 ans, les pratiques artistiques arboraient presque une teinte d'ésotérisme institutionnelle : la plupart des supports artistiques se restreignaient à quelques archétypes, peintures, sculptures, gravures, modèles à considérer, acceptables, donc. Bref, il s'agissait de pratiques limitées dans un statut d'œuvres légitimées comme « officielles », une tentative pour obtenir le sceau de qualité nécessaire.

Certes, les pratiques se sont depuis diversifiées et émancipées. L'analytique a intégré les pré-occupations des artistes, impliquant, par l'existence et la dissémination artistiques, une investigation artistique inséminée dans divers contextes et dispositions.

I. SPIGEL DER KVNST VND NATVR.



Peut-être aussi, en corollaire, que des situations se sont créées, métamorphosées dans le tissu des relations humaines – voir Bourriaud. Du « produire », nous sommes passés au « faire ». Une panoplie de supports a dès lors été offerte aux artistes. Mais les pratiques se sont également diversifiées. Pensons simplement à la photographie, qui n'était pas considérée comme ayant une valeur artistique il y a quelques années seulement, ou aux catégories comme l'installation *in situ*, contextuelle, relationnelle, et toutes les autres inscriptions sur les territoires.

Les codes sont des systèmes opérationnels subjectifs et catégoriques. Ils imposent une linéarité et une tendance à l'uniformité – comme pour le militarisme –, mais aussi une tendance à programmer selon des conceptions ajustables, quoique souvent contraignables. Est-ce à comprendre que l'institutionnalisation s'affirme comme un confortable mécanisme qui colporte l'aliénation, le moule et, possiblement, la nécessité d'y échapper ? Ou d'y adhérer ? Ici encore, la question peut être posée.

Que devons-nous faire des déviants, des explorateurs de l'imaginaire et des réseaux de toutes sortes ? De la position d'artisans, nous sommes passés à celle de ce que nous pourrions désormais nommer les « ingénieurs philosophes » !

Le fait de ramener les pratiques artistiques à des techniques reste valable lorsqu'il s'agit d'une construction physique ou objectale. Mais lorsque le matériau se rapproche de la métaphysique, pouvant être considéré alors comme un processus en acte, pouvons-nous envisager un dégagement des structures conventionnelles ? Favoriser et amener un mouvement qui occasionne une trace, mais où cette trace colmate des trous, des failles dans les réseaux humains, des trajectoires et éclatements, des déstabilisations et réorganisations, pourquoi pas ?

Les pratiques artistiques des dernières décennies se sont diversifiées, les fonctions ont changé. Il ne s'agit plus de les immortaliser, de les consacrer – quoique ce terme à connotation religieuse reste encore une probable motivation –, mais elles justifient quand même une incursion, une aventure.

AU-DELÀ DE LA TECHNIQUE

Ici, un postulat : il est mieux de mettre l'art où il n'y en a pas ! Oui, mais cela n'insinue-t-il pas paradoxalement qu'il est possible d'en mettre où il y en a déjà ? Entre ces deux angles, l'institution modélise la morphologie. La création peut alors devenir une imitation, une adaptation, un calque ou une référence.

La fonction heuristique de l'art se trouve dépassée, et son accomplissement s'affirme comme une normalisation, ne conservant que ce qui est « acceptable », ce qui reste toujours relatif. Les explorateurs de la nature comme de l'imaginaire, historiquement, en ont subi les lois et sentences, jusqu'au bûcher.

Statistiquement parlant, nous savons qu'environ 5 % des artistes vivent de leur art, c'est-à-dire ceux dont la pratique génère un gain suffisant, hors de la pauvreté. Même si des artistes « millionnaires », il y en a, ils sont largement cautionnés par l'institution, l'économie ayant pris le dessus sur... je n'ose dire quoi... Avec la dernière pandémie, nous percevons bien les rapports « structurels » entre l'économie et la santé, voire entre la science des calculs et des nombres, et le culturel-artistique.

Mais c'est probablement là où l'institution reste en ambivalence : la pédagogie soumise à l'hégémonie du quantifiable et du localisable. Nous avons l'impression que tout est décidé d'avance, l'artiste ne devenant qu'exécuteur, telle une marionnette, dans le mécanisme. Ainsi, la technique prend de plus en plus la place de la pensée lorsque cette pensée est à la remorque de la technique, ce qui confirme le « technicisme » comme orientation « dirigiste ». C'est un « assujettissement » auquel l'institution trouve sa justification pédago-ésotérique. Elle planifie nos vécus avec une énergie soumise à des critères mathématiques et leurs dérivés organicistes.

Si la technique a pris le dessus, c'est que des tentatives de contournement peuvent toutefois s'actualiser. Et l'institution posséderait toute légitimité pour considérer le développement créatif comme des unités de langage appropriées à des mécanismes horlogers, à des normes, à des pondérations : acceptabilité ou rejet, échange peut-être même dans la moralité... Parce qu'il s'agit de création, ou de créativité, nous sommes toujours un peu surpris d'y trouver des exigences, des orientations presque programmées, une sorte de directionnisme, plutôt qu'un partage dans la connaissance. Il faut nous rappeler ici *du Teaching and Learning as Performing Art* de Filliou !

MARCHANDISATION DU CORPS-ESPRIT

Dans la loi du marché, ou plutôt avec la loi du marché, c'est ce même marché qui finit par orienter et légitimer, par sa position déterminante quant aux objectifs consacrés par l'économisme : réduction ou augmentation. Ainsi, certaines collectivités sont désavantagées sur le plan quantitatif, tandis que d'autres s'« autorevalorisent » par un monopole globalisant. Que faire de la recherche et de l'investigation, dans tout cet engrenage où la bonne question, qui décide quoi compte tenu de la prépondérance du nombre, ne semble jamais vraiment posée ? La culture ne serait-elle pas sous le joug de l'économisme délirant qui y trouve une cible difficile à arrêter ?

Cette loi du marché, n'en déplaise à Pythagore qui visait plutôt une harmonie, non une hégémonie dans l'univers du quantifiable, quel transfert elle a opéré ! À partir des années cinquante surtout, les préoccupations des concernés par la création, de l'intention à l'affirmation pratique, tendent de plus en plus vers une investigation et une application physiques, comme c'est le cas du brutalisme en architecture ou de l'art en action avec la performance et les pratiques interactives. Est-ce ici une sorte de réponse aux conditionnements institutionnels, un contournement dans le zonage économiste ? Peut-être, pourquoi pas !

Dans cet engrenage tentaculaire, le fonctionnement corporel s'affirme comme une option différente du « courant » dominant. Nos relations sont pulsionnelles et postulent en même temps un dégagement des structures et organisations. C'est une réorganisation qui est envisagée.

Ne revenons pas sur la dichotomie occidentale entre le corps et l'esprit. Depuis Platon et les apologistes chrétiens, ce dégagement est aussi un positionnement qui agit comme un déstabilisant parce que le corps se trouve en émancipation par rapport à l'institutionnalisation de l'esprit, en situation de contrôle.

Mais ce « performatif » semble se généraliser, et c'est peut-être le signe d'un besoin de relation, de contact, d'échange, tel un révélateur, au sens chimique du terme, dans la transmission. Ici encore, la question de l'institution trouve son explication en la reliant à la traditionnelle question du pouvoir. S'il y a pouvoir, il y a aussi son renoncement. Ce désir, pulsionnel, donne ou enlève, tolère ou interdit, des mécanismes en tensions régulières où s'agitent des actes et des traces souvent polysémiques et où peut se loger un diktat.

CENTRE ET PÉRIPHÉRIE

En plus de cette dichotomie, le rapport centre-périphérie peut avoir la même homologation structurale que le rapport corps-esprit, où se situe la morale comme la gestion des tendances et des idéologies. C'est aussi pourquoi les phénomènes artistiques et culturels sont une nécessité, en tant qu'incubateurs. Les registres d'acceptabilité peuvent être questionnés pour une éventuelle réforme, car tout change et se modifie constamment, et la boîte à outils doit régulièrement être mise à jour.

Entre l'agir au quotidien et le militantisme politique, les zones d'application des dispositifs critiques comblent les vides et failles enfouis dans les mécanismes. Une fonction éthique s'empare des gestes et mouvements pour y explorer les racines du pouvoir et affirmer un appareillage où le corps passe de tension à réaction, au sens physique comme sociétal. Il peut s'agir d'une mutation, d'une transformation dans la cacophonie des machines ou objectifs, des tendances ou exigences, des restrictions ou profanations... Poser la question de l'art devient de plus en plus problématique étant donné la prolifération des pratiques parce que celle-ci implique une sorte de déstabilisation des acquis dans les normes culturelles et peut ainsi agir comme une perturbation, occasionnant un refus ou, même, une condamnation.

Peut-être devons-nous tenir compte des constituants de la vie quotidienne en création permanente, selon la position de Filliou, ou nous immiscer dans la superstructure politique, selon celle de Beuys. Ces deux artistes se sont positionnés sans un réel rapport avec le fétiche.

C'est une écologie qui préconise une incursion nature au milieu d'un tas d'ordures et d'offenses, une manière d'envisager un équilibre potentiel, un alignement dans la certitude, un renouvellement par le langage... Mais c'est également une stimulation qui intervient dans une panoplie de situations. Cette écologie concerne la matérialité comme ses morphologies, mais aussi l'esprit.

Il y a déjà plus d'une trentaine d'années, j'avais exprimé cette idée de « travailler à autre chose que l'art ». Je postulais une méthodologie applicable aux exercices esthétiques en fonction des rythmes vitaux, issus de la vie quotidienne. J'y voyais comme une nécessité de remettre l'art à la portée du vécu, dans le plus ou moins immédiat et avec la complicité de divers acteurs, non plus donc exclusivement des spectateurs, ce qui pouvait occasionner des dérives, au sens situationnel.

N'en déplaise à Clement Greenberg et aux tenants du fanatisme formaliste, soi-disant l'avant-garde de la décoration, l'art est un fait et un phénomène social. Et c'est à partir des faits sociaux que devraient s'ajuster certains positionnements organisationnels, démonstratifs ou analytiques.

Il importe plutôt d'envisager la technique comme un instrument et non une finalité puisque c'est souvent par un dérèglement que l'énergie circule. Contre le statisme, un certain dynamisme peut justifier la cadence et se reformuler en fonction de préoccupations extra-esthétiques. Or, l'« évolution » des systèmes esthétiques ne viendrait-elle justement pas d'une inclusion de l'extérieur des catégories et de la formule scolaire officialisée par le mécanisme mortuaire institué ?

Il faut transformer les diverses catégories de langage en puisant dans les sciences humaines, par exemple l'anthropologie, la sociologie, la philosophie et, pourquoi pas, la linguistique, l'écologie, la botanique et la biologie. Il s'agit d'une application de nos gestes et actes par un positionnement critique et fusionnel.

En fait, nous nous apercevons aussi qu'un grand nombre de « gestes » et d'« œuvres » artistiques phares, au siècle dernier principalement, se sont accomplis par le moins, le silence, le vide même, notamment ceux de Malevitch, de Cage, de Klein... Un pas de plus et nous pouvions évacuer la production d'un produit fini pour vivre une expérience. C'est la situation qui reste aujourd'hui à optimiser, et non l'œuvre à faire entrer dans un musée ou une institution quelconque. Nous pouvons évidemment considérer la production d'œuvres comme importante, mais bien parce qu'elles font signe et sens dans nos rapports et allégeances. C'est un malaxage et une occasion de vérifier les contraintes ou élasticités, toute production étant imputable à sa position plus ou moins critique dans ses dispositions et argumentations.

Cette immersion sociale des pratiques artistiques, contre les normes et critères proposés par l'institution, permet d'envisager un potentiel créatif et autogestionnaire. Elle est de toute manière confirmée par l'éclatement stylistique des pratiques, contre une condensation limitative, pour une actualisation de l'énergie artistique dans des zones inexplorées, par des mécanismes tant novateurs que perturbateurs.

CONVENTION/PERTURBATION

Si 5 % des artistes vivent de leur art, c'est que les 95 % sont déjà peut-être en train de nous proposer d'autres approches, des univers esthétiques par exemple au jour le jour, dans le vécu, en dialogue ou communication, ce qui est préférable à une délectation gérée dans des espaces désaffectés par des institutions normalement programmées pour l'officialiser. Il s'agit ici d'une « pureté », au sens métaphysique, plutôt qu'un mélange, un informe, un aléatoire, voire une désinvolture.

Plus j'y pense, plus je constate qu'institutionnaliser l'art est en soi un gros paradoxe. Cela pourrait même représenter la fin de la créativité, si je considère l'assimilation des données à partir de conventions et diplômes, pour la conservation de la culture dans un état de servitude volontaire, tel un cordon ombilical liant le protagoniste à sa tolérance par l'institution. C'est un risque, une sclérose potentielle qui évacue l'aspect « perturbateur » ou « questionneur » de l'art. Est-ce aussi une façon de le faire disparaître ?

Est-ce volontaire ? L'appareil bureaucratique, technovore, peut certes agir en toute légitimité « morale » et « légale » pour restreindre le potentiel critique de la question. C'est une question qui mérite quand même d'être posée.

Sans vouloir trop insister, disons qu'institutionnaliser consiste en fait à amalgamer des dispositifs théorico-pratiques en édulcorant leur potentiel critique, même si c'est ce qui en fait une spécificité. Ce n'est évidemment pas de la décoration, mais une sorte d'éthique dans une esthétique généralisée au cœur de nos rapports, vers une certaine harmonie, même si ce terme reste connoté depuis les pythagoriciens.

TOUT À L'ÉCHELLE HUMAINE

Et comme à toute maladie son remède, à tout problème sa solution. Nous pouvons imaginer – et c'est encore possible – un dégagement de ces structures bureaucratiques et limitatives dans l'orientation en les modifiant. C'est malheureusement ce qui s'est passé au Québec dans les années soixante en sortant l'enseignement de l'art des écoles des beaux-arts pour le faire entrer dans les institutions universitaires : nous ne pouvions présumer alors son assujettissement à une bureaucratie autant sclérosante qu'endoctrinante.

Historiquement, rappelons que le « compagnonnage », dans un sens quelque peu médiéval, a probablement toujours existé, dans un esprit de transmission ou d'initiation, d'où sa dimension de secret, de concentration par une certaine élite, mais aussi d'expertise par des spécialistes.

Si cette notion d'« apprenti » évoque l'action d'apprendre, de comprendre, sa réalisation doit pouvoir s'accomplir d'une manière souple, didactiquement pédagogique. L'imitation par apprentissage constitue une manière de confectionner des stratégies dans l'organisation et la fabrication du culturel, dont l'activité artistique fait partie.

Tout comme les ateliers des siècles passés, où la mise en commun était de mise, tout à fait contre cette obsession de l'individualisme qui propulse l'image du surhomme et de l'expert, nous avons besoin de proximité et d'échanges, de « centrales » et d'occasions pour l'opération, au sens alchimique du terme. C'est une recherche dans une pluralité de possibilités d'extraction et de condensation, qui suppose des contacts, une fermentation, des tentatives de synthèse, mais qui passe d'abord par une expertise se cherchant dans l'immersion et la confrontation. C'est un dialogue qui se construit et qui est en perpétuelle métamorphose.

Un de ces types de modèles existe : il s'apparente aux époques du compagnonnage et des ateliers et contre l'institutionnalisation bureaucratique et technovore ; il préconise la mise en commun, la discussion, la collaboration et la production à partir de positionnements en continues élaborations-transformation.

Ce modèle n'est ni rigide ni « objectif », mais vise plutôt le trouble... En analyse, il a un dispositif souple, qui peut se modifier. Les centres d'artistes sont de cette option. Leur expertise est démontrable et donc justifiable, jouant un peu le rôle des ateliers des siècles passés. C'est la même chose avec les écoles des beaux-arts. Nous nous rendons aujourd'hui compte, après des décennies d'institutionnalisation, que c'était là une manière privilégiée de conserver une certaine spécificité où la recherche et l'expérimentation primaient sur la pédagogie conventionnelle, un peu comme une famille avec, donc, un sentiment d'appartenance, ce qui faisait sa valeur dans le développement du culturel.

Oui, institutionnaliser l'art reste un paradoxe et, oui, les centres d'artistes sont une justification pour stimuler le « créatif ». Lorsque nous en comprenons la validité, nous nous questionnons : pourquoi ne sont-ils pas également des lieux privilégiés pour un apprentissage ?

C'est peut-être parce que l'institution cherche une institution qui soit similaire à elle ; que ce modèle réconforte avec une manière de stagnation où l'effet de l'art disparaît au profit, disons, du profit, la faute au « capitalisme » ; que c'est une manière d'évacuer toute responsabilité et de ne pas se sentir concerné, comme une « aliénation » instituée.

L'institutionnalisation de l'art est un directionnisme sophistiqué pour en diminuer les répercussions, imposant des règles et niveaux techniquement sclérosés, de type « faire de l'art » dans des moments décidés d'avance – par un mécanisme institué – contre une potentielle insurrection. Nous en apercevons le pouvoir transformateur et prospectif, mais qu'en est-il de sa réception ? Si 95 % des artistes ne vivent pas de leur art, c'est qu'il existe un grand risque d'en diminuer le pouvoir révélateur, au sens chimique – ou alchimique –, pour une restauration ou une déstabilisation qui passe d'abord par un renouvellement de nos modèles d'organisation. Il est toujours difficile d'agir en commun malgré l'opportunisme qui parfois risque d'en diminuer la cadence.

Il convient toutefois de veiller à une élaboration d'objectifs partagés, car des pirates sont à l'affût pour s'emparer à leur profit personnel, comme c'est souvent le cas, de tout « avantage », dans une course aux honneurs sans commune mesure pour une amélioration de nos conditions à vivre en collectivité. Il importe donc de revenir à la tribu, où l'échelle humaine est l'archétype et où nous pouvons poser la question de la question : un mécanisme plus ou moins autogestionnaire, que nous espérons renouvelable et qui est prospectif, peut-il conserver une éthique comme tremplin opérationnel ?