

## Quel risque ! ?

Richard Martel

Numéro 126, printemps 2017

Risques et dérapages 1/2

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85537ac>

[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. (2017). Quel risque ! ? *Inter*, (126), 42–43.

# QUEL RISQUE ! ?

► RICHARD MARTEL

Oui, pour ce texte, je mets un point d'exclamation et un d'interrogation tellement le risque est ambivalent. Il peut être destructeur ou agir comme tremplin vers le non connaissable, l'indéterminé... Au tout début de notre aventure – je parle de la revue *Inter, art actuel* principalement –, le fait de vouloir proposer un renouvellement langagier à partir d'une certaine reconnaissance, d'une certaine « certitude », d'une idéologie programmant des effectifs de création en fonction d'une « modélisation », n'a pas été considéré comme valable.

Nous courions le risque de ne pouvoir être acceptés dans le registre des pratiques artistiques *habituelles*. Je retiens ici le concept d'habitude auquel j'oppose une forme d'esthétique de laboratoire, une sorte d'expérimentation, un désir métaphysiquement orchestré pour nous faire connaître et localiser les normes et conditionnements, où une certaine liberté se trouve relativisée selon ce qui est acceptable ou non. Nous savions aussi que tout était relatif et que ce concept pouvait se soustraire dans la fabrication des matériaux culturels à une orientation, à une planification, ce qui posait la question de l'origine du pouvoir, des conditionnements et des hiérarchies.

Jouer à la roulette russe comme l'a fait – à ce qu'on dit – Serge Oldenbourg en 1964 se voulait un geste radical où le thanatos frôlait l'accomplissement. Le processus de la création reste toutefois ambivalent ; il se situe à la marge de ce qu'il convient de conserver, mais aussi de proposer comme autre possibilité.

Le principe alternatif – comme le courant électrique – nous apprend de la structure ce qui est « acceptable », « tolérable ». C'est un positionnement qu'insinuent des directives et qui nous met analytiquement dans une situation plus ou moins incontrôlable. Lorsque se pose la question d'un désir, ce positionnement suppose un ailleurs potentiel, une divergence de points de vue, de valeurs... Donc, « la police n'est pas loin » ! Or, cette certitude, elle aussi, reste un phénomène culturel relatif, aléatoire. On le sait, certaines positions esthétiques culturellement acceptables dans une zone spécifique peuvent être inadmissibles ailleurs, dans un autre contexte. Ce même contexte étant déterminant, l'effort artistique peut s'imbriquer à partir de la destination, mais aussi s'ajuster selon les caractéristiques et situations historiques dont il faut déstabiliser les modes d'articulation, dégager les structures conventionnelles...

À ce moment, une question paradoxale peut être posée : est-ce l'artiste qui fait l'« œuvre » ? Ou est-ce l'institution qui la reçoit ou la dissémine qui lui octroie le statut d'« œuvre d'art » ? On nous a habitués à considérer l'hégémonie institutionnelle dans la propagation des gestes et des systèmes artistiques. Que se passe-t-il si une proposition artistique ne convient pas aux exigences muséologiques, par exemple ? Que se passe-t-il si l'institution ne peut « digérer » une proposition spécifique ?

Le risque suppose un conditionnement et un désir de « liberté » ! C'est un « analyseur » qui situe les enjeux et les normalisations. On doit en comprendre les exigences, mais aussi les moyens d'en contourner les mécanismes de légitimation comme d'exclusion. Le risque demeure présent mais, tôt ou tard, des valeurs culturelles seront soumises au questionnement. On en conçoit les limites et les prospectives.

Un postulat : si être artiste comporte de proposer des « renouvellements » et des propagations sociales en esthétique, s'il convient de « produire » de l'art, se pose alors la question du « destinataire ». Or, si l'on part du principe que l'on doit mettre l'art où il ne se trouve pas, il est clair que cela pose un autre questionnement : faut-il mettre l'art où il y en a déjà (le musée par exemple) pour acquérir un certain réconfort ou encore courir le risque de rester dans une marginalité et attendre plus tard une légitimité ? Historiquement par exemple, sur le plan des pratiques retenues par les institutions d'enseignement « officielles » dans les années soixante et soixante-dix principalement, les supports artistiques se réduisaient presque essentiellement à la peinture, à la sculpture, à la gravure ; même la photographie restait confinée à une technique et non à une pratique considérée comme légitime dans la hiérarchie des systèmes esthétiques.

Aussi, nous avons couru un certain risque en mettant le corps de l'artiste au premier plan dans les débuts des pratiques performatives. Nous avons compris que ces pratiques en art vivant avaient la possibilité de faire éclater les académismes institutionnels pour ainsi rendre valables des organisations plastiques dématérialisées et déstabilisantes. À ce sujet, le langage a dès lors pu concocter des nominations nouvelles. Par exemple, j'ai souvent mentionné que le passage de la notion d'œuvre d'art à celle de *proposition artistique* correspondait à des pratiques innovatrices tout en légitimant leur existence dans le champ de plus en plus ouvert et dématérialisé de la culture.

C'est l'esprit du laboratoire qui oriente alors le positionnement artistique. C'est un gage de renouvellement et de modification, même si le risque de passer « inaperçu » plane sur le propos et ses mécanismes de situation. Ce concept de *situation* colporte des agirs et propositions inscrits dans l'environnement culturel. Il offre un potentiel de recadrage pour intervenir au sein de divers mécanismes selon, encore ici, le contexte d'action.

Il faut pouvoir se faire confiance dans les entreprises démesurées et fluctuantes des pratiques éclatées, même si cela ne correspond pas nécessairement à ce qui est acquis dans la culture « officielle ». Il s'y trouve des unités transformables ainsi qu'un potentiel d'émerveillement ou de restriction, au sens de la valeur et de l'implication.

Si l'on estime qu'une production a une incidence dans le positionnement comme activité qui propose un dégagement dans les structures conventionnelles et une inscription dans l'enveloppement institutionnel, on confirme ainsi que l'acte d'art implique une certaine connaissance qui affirme un *directionnisme* analytique. On en arrive dès lors à considérer comme une affirmation, et donc comme un potentiel de désaliénation et une euphorie – au sens de capacités délirantes –, ce qui semble une forme de définition d'œuvre – au sens de contribution dépassant les normes catégorielles dans la culture, de proposition supplémentaire dans l'étalement des productions multiples. Un pas de plus et l'on pourrait en arriver à considérer que seul ce type de production pourrait constituer l'essentiel de ce qu'est une œuvre : remplir une fonction dans les rapports humains, offrir une offrande dans des moments d'effervescence artistique. Un autre pas de plus et, tout au contraire, l'on arriverait à dévaloriser le potentiel affirmatif

dans les engrenages sociaux des œuvres conservées au sein des institutions muséales, la contemplation esthétique prenant le dessus sur l'énergie créatrice.

Bref, l'art est actuel lorsqu'il *prend position*. La plupart du temps, cette implication s'est faite dans la cacophonie des diverses orientations des artistes. « Qu'il n'y ait d'art qu'actuel ! » L'actuel, au sens de l'acte, si l'on admet une certaine implication dans l'espace-temps, vise un positionnement qui peut comporter un risque de se voir attribuer une valeur non considérée dans le système « exemplariste » des institutions officielles.

De même, lorsqu'on dit que quelque chose n'a pas de sens, c'est probablement qu'il en a plusieurs ou que ce sens semble absent dans les réseaux d'information officiels. Ici aussi, on court un risque de ne pas saisir l'implication et la dimension insurrectionnelle et positive de l'acte. Tout comme les jeux de cartes, sa manipulation est relative et son ajustement, processuel. L'acte ne figure pas comme un acquis, mais cherche une issue, une manière de considérer son implication et son application, telle une strate dans l'engrenage, tel un grain de sable dans le mécanisme... En conservant l'expérimentation et les divers niveaux de manipulation, on puise dans des relations pleinement politiques, on poursuit une trajectoire dans l'aléatoire, une vie comme « œuvre d'art » !

Le risque fait partie intégrante de la création. Il impose une restriction face aux exigences institutionnelles : ne pas savoir quoi faire ; faire autre chose, comme le préconisait Filliou ; réaliser l'improbable ; mettre l'imagination au pouvoir, comme lors de mai 68 ; s'impliquer tout en conservant une certaine autonomie parce que l'univers de la création est plein de subjectivités. Mais cela inclut aussi la personne qui commet cet acte, qui côtoie les divers degrés de dépenses énergétiques créatrices.

Dans l'autogestion et les milieux alternatifs, il est possible de présenter des productions radicales qu'il est souvent impossible de présenter dans des conditions académico-institutionnelles. Mais le risque est tout autant du côté de l'artiste que de l'organisme qui le programme... au risque de passer pour un provocateur ou un perturbateur ! Les conditionnements sociaux sont des incubateurs et fonctionnent à partir de normes. Quant aux mécanismes potentiellement insurrectionnels, ils entrent difficilement dans le corpus en démonstration. Dans le magma diversifié des choses culturelles, il peut se trouver des dérapages, mais aussi des renouvellements.

Avec l'implication de l'artiste, il y a une reformulation potentielle pour affirmer la relativité des options esthétiques tout en suscitant des anomalies où, paradoxalement, les divers types de conditionnement sont vérifiés. Celles-ci apparaissent comme une « innovation », avec des aspects négatifs ou positifs, c'est pourquoi elles sont des archétypes spécifiques et agissent pour « conduire » la transformation.

Le risque fait partie de l'énoncé, mais il s'accomplit dans un système relationnel et agit comme événement. Il peut aussi, lors de certaines occasions, métisser : le destinataire devient alors participant. Par exemple, lors de cette fameuse soirée de 1964 où Oldenbourg a joué à la roulette russe, Ben, s'étant bandé les yeux, s'est par la suite dirigé vers le public en faisant tourner une hache. Certes, le risque était alors plutôt du côté du public, mais il était aussi un partage ! C'est intéressant de remarquer que ce risque, dans cette soirée du Festival de la libre expression à Paris, se situait également du côté du public : la

prestation d'Oldenbourg par rapport à celle de Ben en est la constatation évidente. Et il y avait plusieurs dizaines – centaines, peut-être ? – de personnes !

La question de la responsabilité doit donc être posée, principalement celle de l'artiste puisque, de toute façon, c'est lui qui orchestre la livraison, même s'il y a plus ou moins intégration du public. Jusqu'où peut-on molester ou impliquer – de diverses manières – le spectateur, le destinataire ? Or, ce destinataire s'implique par le fait qu'il « interprète » à sa façon la réception de l'événement ou de la performativité. C'est ambivalent. Tout univers culturel possède des tabous, normes, habitudes, conditionnements. Le phénomène artistique reste avant tout subjectif et suppose de prendre position. À certaines occasions, le message peut obtenir une lecture contraire à la motivation de son émetteur : dérapage et confusion potentiels dans les jugements ; inversion dans l'analyse. Toute production artistique se constitue comme un interrogatoire.

Dans la création, il y a le risque. Dans la livraison du performatif, particulièrement, ce risque est étendu : il implique tout autant le producteur que l'organisme qui le programme et le public qui le reçoit et, principalement, le vit. Les frontières s'abolissent. Une osmose peut surgir des diverses manipulations, selon l'intension mais aussi la situation et le contexte de présentation. Le relatif comme principe d'échange suggère l'abolissement des différences et suscite la mixité des genres dans des zones participatives potentielles.

En fait, je pourrais même aller jusqu'à dire que le risque fait partie de l'acte de création. Il est ambivalent et permissif. Il procure un désir. Une implication lui est de même nécessaire, tel un surgissement tellurique dans la symphonie du réel. ◀

Photo : Serge III, *Solo pour la mort*, Festival de la Libre Expression, 1964.

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