

Inter
Art actuel



Art, performativité, Plasticité, langage Code d'accès

Richard Martel

Numéro 110, hiver 2012

Langage plastique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65836ac>

[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. (2012). Art, performativité, Plasticité, langage : code d'accès. *Inter*, (110), 66–69.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

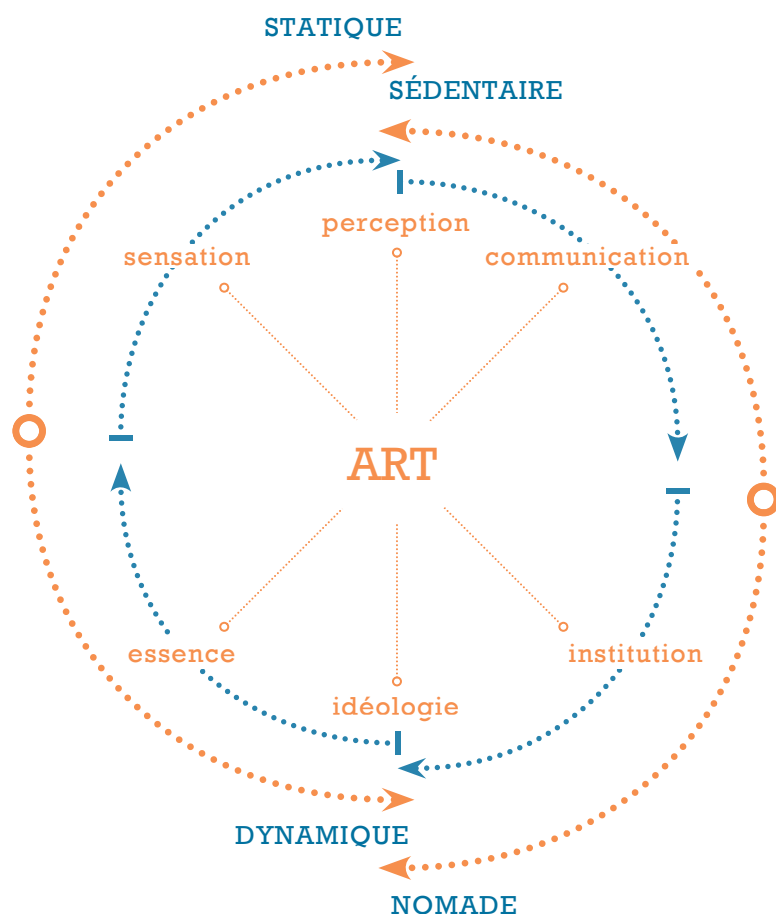
Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

ART, PERFORMATIVITÉ, PLASTICITÉ, LANGAGE : CODE D'ACCÈS

► RICHARD MARTEL



Ce premier schéma est une explication très générale d'un dispositif artistique, systématique, de l'appréhension d'un phénomène plastique à sa disposition en relation avec un contexte et une situation.

Sédentaires et statiques, les notions de sensation, de perception et de communication s'appliquent principalement à une « œuvre », à une matière en présence physique, surtout. Toutes ces notions nous ramènent vers le passé, dans les années cinquante et soixante, à la théorie de la communication (producteur-canal-récepteur). Du point de vue du spectateur, c'est une manière de capter l'œuvre, c'est sa rencontre avec l'apprentissage et la digestion d'un matériau ou d'une certaine densité plastique. Ici, nous nous situons avant les diverses façons de déstabiliser, de dématérialiser les systèmes esthétiques. Sur le plan de la bidimensionnalité, certes, ces éléments se comportent parfaitement. Il y a un ajustement des paramètres plastiques en fonction de leur captation par un « spectateur » ; nous nous situons davantage au niveau de la spectacularisation à partir d'un produit, d'une production. Je n'insiste pas plus sur le sujet, car j'estime qu'on connaît assez bien ces aspects de l'axe communicatif. Évidemment, s'en tenir à ces critères, ce serait limiter les diverses possibilités d'expressivité des formes multiples – possibles – de l'énergie créatrice, ce qui pourrait contribuer à scléroser la pratique artistique en expérimentation...

C'est pourquoi la deuxième partie de ce schéma est nécessaire, s'appliquant à la post-dématérialisation. De nouveaux critères sont désormais disponibles pour suggérer un déconditionnement et susciter un renouvellement.

Depuis plus de 25 ans que j'utilise les éléments qui vont suivre lors de diverses situations, en conférence, en *workshop*, dans mes cours, bref lorsqu'il s'agit d'expliquer, de vérifier le statut des œuvres et disciplines, dans l'art comme la poésie, que nous produisons.

Ce travail théorique m'a accaparé plusieurs années, s'est modifié au fil des ans et m'a permis de mieux cerner les critères et conditions du côté de la pratique, même diversifiée : comment se fabrique et s'ajuste toute production envisagée comme un moment dans l'art actuel, dans l'ensemble de la culture ? Aussi, c'est avec un certain souci que je tente de comprendre ce qui peut différencier une activité normale d'une qui se dit artistique : qu'est-ce qui distingue une activité performative, par exemple, d'une simple présence en milieu urbain ? Qu'est-ce qui peut nous démontrer en quoi une vidéo devient une création artistique qui la rend différente d'une vidéo ordinaire ? Y a-t-il des critères pour légitimer un moment qui se fabrique comme objet artistique ?

J'essaie donc de trouver un langage bien approprié à l'activité de l'art action, mais qui puisse aussi s'ajuster à d'autres disciplines, d'autres types de création, en poésie comme en architecture, possiblement !

Nomades et dynamiques, les notions d'essence (dans le domaine philosophique, bien sûr), d'idéologie et d'institution suggèrent une diversité de possibilités plastiques en situation, en contexte. Contexte et situation (pensons à Debord) sont une sorte d'application de la théorie situationniste et de l'art contextuel (chez Jan Swidzinski, entre autres). Nous sommes en présence ici d'un postulat interventionniste où la production peut comporter divers modes d'agencements. Au-delà de la *physicalité* de la matière, il importe ainsi de produire en tenant compte d'une orientation qui peut déconditionner ou, plutôt, repositionner le phénomène, dirons-nous.

Une partie du travail de l'artiste consiste en l'investigation conceptuelle qui postule la mise en pratique d'une recherche théorique influençant indirectement la manière de manipuler les dispositifs plastiques. On ne parlera plus, par exemple, d'« œuvre d'art », mais plutôt de « proposition plastique » ; un passage de la sédentarité à la nomadité s'effectue, et le produit se reconfigure, se dématérialise, se rematérialise : c'est l'éclatement propositionnel !

Les discours idéologiques, comme ceux du féminisme ou de l'écologisme, agissent sur le commentaire et influencent l'aspect morphologique de toute production plastique. Diverses idéologies suggérant différentes approches et méthodologies déterminent notre incursion dynamique dans l'imaginaire : l'art devient une expérience offerte comme un apprentissage stipulant le relationnel et le contextuel ; l'atelier devient le tissu urbain et, par la médiation, tout est possible. Par conséquent, les matériaux se diversifient, et il est désormais question d'attitude, de comportement.

Il en est de même avec l'institution. La *physicalité* normative est une exigence, mais aussi une incitation à l'agir, ou non, la détermination contextuelle alimentant toute situation.

En tenant compte de ce schéma, on constate également que l'art et son produit, son axe propositionnel, s'expérimentent dans un système de relations comprenant divers niveaux de matérialité et d'investigation. La production n'est plus limitée à un objet, à une œuvre : tout peut devenir une aventure, un désir, un risque...

Trouver de nouvelles approches dans les agirs artistiques fait partie du travail de l'artiste. Il ne s'agit plus de créer des « œuvres » qui transforment nos normes et nos modes de lecture, mais de pouvoir transformer la vision même de la pratique artistique, de faire de l'art, c'est-à-dire de proposer une reformulation de la nature même de l'art. Faire plutôt que produire. Ou, inversement, produire un « faire de l'art ». Évidemment, chaque artiste peut opter sur l'accentuation d'un critère plutôt qu'un autre.

Sans trop « mathématiser », disons que la proposition artistique d'un artiste pourrait contenir 80 % de problématique écologique, alors que celle d'un autre pourrait

avoir 60 % de critères physiquement institutionnels. Mais ce qu'il faut comprendre, c'est que cette terminologie artistique est non seulement une application stylistique des diverses pratiques, mais qu'elle suscite aussi linguistiquement une possibilité de transformation des normes et critères conventionnellement admis. Faire de l'art, oui, mais lui permettre aussi de réaliser la fête – l'osmose – là où l'on ne le trouve pas. J'avais l'habitude de dire : « Mettre de l'art où il y en a déjà [je pense ici aux musées], ça marche, mais que ce n'est pas courageux ! » Diamétralement, mettre de l'art dans des lieux inhabituels comporte une grande possibilité d'ouverture et une occasion d'appliquer un imaginaire dans des zones ignorées jusqu'à alors, d'offrir des occasions de briser les conditionnements, de demander l'impossible, même !

Ce qui suit s'avère en fait une chaîne de quatre éléments théoriques qui poursuit l'aventure artistique en tant que « réseau éternel » (Filliou). Il importe de créer, certes, mais aussi de tenter d'ouvrir et de permettre, malgré la rigidité des critères, un certain degré de considération pour pouvoir analytiquement affirmer la situation d'accomplissement d'un dispositif artistique. Pour résumer, traditionnellement, on discutait de la *beauté* d'une œuvre, jadis condition importante dans le statut de l'œuvre d'art.

Toutefois, on est en droit de se demander en quoi une vidéo est une vidéo d'art ou une vidéo « ordinaire ». Qu'est-ce qui fait d'une performance une œuvre d'art plutôt qu'une action « normale » ?

Le dispositif artistique

- les éléments de célébration plastique
- une charge pulsionnelle
- un caractère analytique
- la transgression.

Au fil des ans, je me suis questionné sur les normes. Je me suis donc permis de constituer quatre critères. Depuis plus de 25 ans maintenant, je traîne ces éléments lors de *workshops* et de conférences. J'admets que ceux-ci sont assez efficaces, pour l'avoir vérifié à maintes occasions et dans diverses zones culturelles géographiques, de la Thaïlande au Chili, de Cuba à l'Espagne, du Mexique au Maroc. Ce sont aussi des argumentaires que j'avais utilisés dans ma recherche de maîtrise sur l'art conceptuel en 1979. Je cherchais alors ce qui pouvait légitimer une production artistique, ce qui pouvait déterminer un objet, une œuvre, une performance, une manœuvre comme œuvre d'art (même si je préfère parler de *proposition plastique*). Dans mon livre *Richard Martel : activités artistiques, 1978-1982*, j'énonce ceci : « Dois-je ajouter que ce relevé d'activités, tout en étant incomplet, m'a permis de vérifier l'ampleur du champ d'investigation artistique diversifié qu'il contient ? À cela

j'ajoute d'autres informations au sujet de cette exploration analytique qui n'est pas encore terminée et qu'une autre phase plus théorique cette fois devra approfondir. L'art y sera envisagé sous l'angle de la « célébration plastique », de la « charge pulsionnelle », ayant un « caractère analytique » et visant la « transgression ». Ce projet à venir va nécessairement impliquer, il va sans dire, une nouvelle approche de l'art qui permettra, je l'espère, à la pratique artistique d'être considérée comme une activité générative de connaissances tant sur le plan interne qu'externe. »

Il s'agit d'une terminologie appropriée à l'art comme tentative expérimentale. Aux étudiants par exemple, je leur disais, avant d'entreprendre toute production, toute œuvre ou tout dispositif, d'oublier les vieilles terminologies du type « la beauté » et de fournir plutôt un arsenal théorique pour y puiser des éléments qui, s'ajoutant les uns aux autres, pourraient offrir un renouvellement et susciter l'étonnement. Il faut produire de l'imaginaire, mais en offrant une certaine résistance ; il faut rester ferme dans l'application qu'on peut faire de ces systèmes et typologies.

Éléments de célébration plastique

J'ai puisé ce critère chez Terry Atkinson d'Art Language qui utilisait cette terminologie à propos de certains artistes minimalistes comme Donald Judd ou Ad Reinhardt. Au lieu d'employer le concept de beauté, ces *éléments* constituent une approche simple de la morphologie plastique... et c'est également très fécond puisqu'ils peuvent être complètement diversifiés, tant sur les plans sensitif qu'intellectuel. Il y a maintes variables. Toutefois, certains artistes les travaillent à 80 %, d'autres moins. C'est relatif, comme toute production subjective. Or, l'art en est chargé.

Charge pulsionnelle

J'ai puisé le terme chez J. F. Lyotard, qui implique une sorte de placement freudo-marxiste sur une proposition plastique. On entend ici par *charge* un élan, une projection, un dispositif qui crée une réaction parce qu'une matière est en action, dans et par divers agencements. Le tout s'ajuste aussi en fonction de réactions à déterminer, à suggérer chez le spectateur ou, plutôt, chez le *viveur* d'expérience plastique.

Or, l'empâtement, la couleur, l'intensité d'un son, le cri phonétique, la masse corporelle de tout matériau, possèdent des possibilités d'organiser des occasions de bouleversement, de reconditionnement même, par le « déchargement » de l'aspect émotionnel. C'est le bleu d'Yves Klein, la guitare d'Hendrix, la pierre de Ruckriem ! La charge pulsionnelle se situe du côté du réactif, de sa perception par les sens, selon l'énoncé ; il s'agit la plupart du temps d'un mélange et propose l'étrange, le trouble même ou... la délectation ! ? C'est une osmose potentielle dans la diversité des procédés. On en reste difficilement indifférent !

Caractère analytique

Encore une fois, c'est chez Terry Atkinson d'Art Language que je suis allé chercher l'appellation. On retrouve notre *chaîne* historique par le « réseau éternel ». Si l'on dit que faire de la physique consiste à renouveler la physique, que faire des mathématiques contribue à renouveler les mathématiques, que dirait-on d'un scientifique quelconque qui ne saurait pas ce qui a été fait avant lui, ignorant la discipline dans laquelle il agit ? Il y a donc une responsabilité, pour un artiste, de considérer ce qui s'est passé avant lui, de comprendre qu'il est tel le maillon d'une chaîne infinie qui relie le passé au futur, ce qui justifie un positionnement dans l'histoire. Il est par le fait même évident qu'une connaissance de l'évolution de sa discipline reste importante dans l'idée d'un prolongement. Il y va ainsi d'une nécessaire responsabilité : se situer dans le temps et l'espace, mais aussi se positionner comme un maillon dans le développement des faits plastiques et leur cheminement historique. Ce caractère analytique peut proposer une œuvre ou un artiste comme un moment phare dans l'évolution de l'histoire et des idées. Je prends habituellement le cas d'un artiste très connu, soit J. Pollock, parce que ce peintre est presque à l'origine du happening (paradoxalement, pour un peintre). Il y aura *avant* et *après* Pollock, les choses n'étant plus les mêmes après son passage historique. Il en est de même de l'art contextuel : on ne voit plus les choses comme avant, et ce sera difficile de revenir en arrière.

Ce caractère analytique pose dès lors le postulat d'une recherche, d'une expérimentation, d'une expérience, comme dans un laboratoire, et implique un risque. Être artiste, c'est poursuivre une volonté de mener l'énergie artistique presque vers une quête d'utopie, vers un avenir inconnu...

Transgression

Ce risque par la transgression, qui est l'occasion de la déroute, d'une certaine déstabilisation d'un certain modèle régnant, je l'ai cette fois puisé chez Duchamp. Je ne crois pas avoir à expliquer son importance et l'essentiel de sa démarche puisqu'il est probablement l'artiste le plus important du siècle passé.

À propos de cette transgression, je ne m'y attarderai pas trop non plus, car j'estime qu'on saisit bien sa signification. Ici, la transgression est vue sous son aspect d'énergie positive (et non négative) ; elle n'est pas une attaque à la moralité des divers secteurs des relations humaines, quoique c'est souvent très relatif et qu'elle s'ajuste aux sociétés et aux contextes culturels.

La transgression positive peut nous faire commettre diverses formes d'hérésie. Il y a mixage et déstabilisation. Mettre de la terre dans un verre d'eau, susciter l'étonnement, la déroute dans la morphologie des systèmes, manger un fœtus humain en performance comme Zu Yu (une action classée très haute dans le spectre du performatif), tout comme l'urinoir de Duchamp, le cri d'Artaud ou encore la

guitare brûlée d'Hendrix à Monterrey au son de l'hymne national américain, les exemples sont nombreux et créent de l'inquiétant, du déstabilisant. C'est souvent une manière différente de se servir d'un dispositif. Risquée, cette transgression peut être merveilleuse ou... insignifiante.

Trouver ces quatre « critères » chez un même artiste est assez rare, mais c'est chose possible. Comme indiqué, un artiste peut œuvrer à 60 % de la célébration plastique et ne se soucier aucunement de l'aspect « transgression ». Tout au contraire, d'autres, comme chez l'actionnisme viennois, situent la charge pulsionnelle et la transgression à 90 % de leurs activités.

Certains artistes phares, toutefois, couvrent les quatre critères : pensons à Klein ou à Pollock ; on ne voit plus les choses de la même manière après leur passage dans l'histoire... de l'art comme de la pensée !

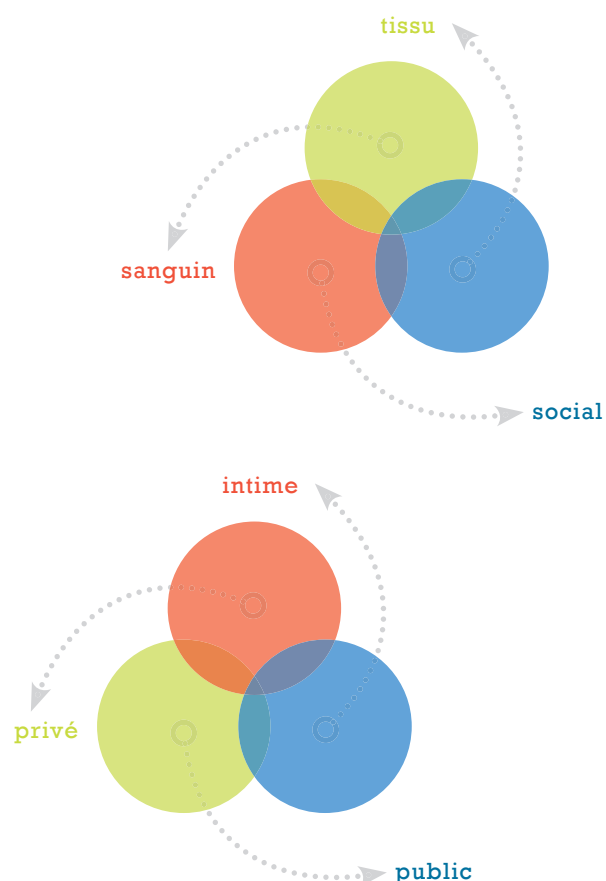
Intime, privé, public

Ce schéma propose une triade intéressante. J'y ai assez longuement discuté de son imbrication dans le texte introductif du livre *Art action, 1958-1998* édité par les Éditions Intervention. Elle est dynamique, et une oscillation se dessine entre ces trois unités qui sont, aussi, en relation de complicité, et non en opposition. Cela va à l'encontre d'une certaine pensée (qu'on trouve surtout dans les zones anglo-saxonnes) qui distingue le privé du public : c'est privé ou c'est public ?

Il est souhaitable qu'il y ait oscillation entre les trois aspects du positionnement de la triade *intime-privé-public*. En effet, avec une simple opposition entre le privé et le public, on risque de ne pas se sentir concerné d'un côté comme de l'autre : si c'est privé, cela ne concerne pas l'autre ; si c'est public, cela ne me concerne pas ! Ça sent la solitude... et l'isolationnisme.

Au contraire, l'oscillation de la triade insinue le partage et le dialogue en interférence ; elle est porteuse de diverses strates de significations, ce qui occasionne des agencements dans les différents dispositifs. Cette triade convient particulièrement bien au performatif parce qu'elle se situe dans le domaine du vivant, par un corps en relation avec d'autres corps effectuant des correspondances selon les contextes et les cultures. C'est une occasion de rencontre dans des procédés plus ou moins relationnels mais différents de l'opposition entre le privé et le public. D'ailleurs, c'est assez étonnant, car à l'époque grecque était *privé* (justement) « celui qui n'avait pas accès à la chose publique » (l'agora).

Autant il y a incursion de l'intime dans le corps public, autant les préoccupations publiques peuvent agir sur un comportement privé ou intime. Une démarche artistique écologique ou féministe est un peu de cet ordre. La triade propose une certaine convivialité et ouvre sur une panoplie de systèmes interventionnistes dans divers situations et contextes. Elle est un ensemble interactif et pulsionnel intégrant !



C'est de plus un aspect fort important à considérer dans les mélanges sécrétionnels des tissus du performatif. Pour plus de précisions, je vous renvoie à mon introduction d'*Art action, 1958-1998*.

Les tissus du performatif

C'est une proposition conceptuelle considérant une implication corporelle (ou non) aux mécanismes urbains ou sociaux. Les tissus du performatif abordent le niveau relationnel possible entre le fonctionnement du corps par les tissus sanguins et son infiltration dans le tissu social. Le vêtement, comme tissu, propose alors de contenir un corps dans ses relations extérieures, tout en conférant une certaine protection dans la masse sociale. Cette triade est toujours dynamique ; il y a oscillation entre les tissus sanguins, le vêtement et le tissu social. Ici aussi, donc, pas d'opposition : plutôt un partage.

Sentir la circulation d'un corps, dans un corps, par un corps... mais aussi imaginer la circulation urbaine comme un système similaire où les rues pourraient être assimilées à des *artères*, terme d'ailleurs employé pour désigner une rue. Il y a ainsi correspondance entre les trois systèmes de tissus. On doit pouvoir sentir la possibilité d'un agir conséquent dans les strates du relationnel.

C'est porteur d'utopie parce que des équivalences, des mélanges, une mixité, sont proposés. Dans l'ensemble des tissus, c'est le niveau sécrétionnel qui est paradoxalement suggéré, en ce sens qu'une émission sonore est une vibration occasionnée par un corps en tension. Il faut donc considérer les mécanismes dans leur réciprocity.

Dialogues et rencontres, les trois niveaux de tissus complètent la relation de l'individu à la sphère sociale par une mise en commun des trajectoires et des énergies : un désir de communication et d'échange. ◀