

Dans le laboratoire, après ruses et procédures

Richard Martel

Number 119, Winter 2015

Organisations artistiques : d'ici et d'ailleurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73275ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

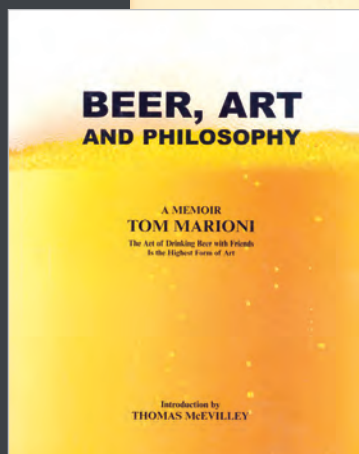
Cite this article

Martel, R. (2015). Dans le laboratoire, après ruses et procédures. *Inter*, (119), 10–12.

L'humain, comme les bêtes, aime le rapprochement, le contact, la proximité ; les groupes, comme les sectes, ont probablement toujours existé. Pensons aux pythagoriciens, à l'Académie, au Lycée, aux stoïciens, aux épicuriens ; il y a des orientations, des activités, des outils et des processus à mettre en commun pour se donner les moyens de poursuivre une aventure avec les possibilités théoriques et pratiques pour le faire !

Les monastères avec leur bibliothèque sont des lieux d'archivage et des espaces de réflexion pour le savoir, mais ces lieux de recherche flirtent avec différentes idéologies, sinon même des hérésies. Des options se confirment, sollicitant un regroupement idéologique. Pensons ici aux écarts entre franciscains et dominicains au Moyen Âge. Dans l'ampleur des différences, il y a des affrontements parce qu'on recherche, on investit ; il y a formation d'orientations.

Floating Seminar #2
A Survey of Alternative
Art
Spaces



Au début de la Renaissance, avec Marsile Ficin et son Académie, s'affirment de nouvelles préoccupations où l'« homme » dans son humanité constitue l'essentiel de la pensée grâce à l'élaboration des savoirs comme conscience historique. Giordano Bruno, quant à lui, poursuit un nomadisme, cherchant des options différentes, de l'infini contre la fixité. Il est un troubadour de la philosophie, un inquiétant chercheur d'absolu qui reste critique, un analyseur des contraintes et des croyances de l'époque. Instable, on le retrouve à Toulouse, à Lyon, à Paris, à Londres, à Prague... Mais tout aussi instables sont ses positionnements scientifique et philosophique. Il fait du nomadisme intégral, pourrait-on dire.

Les lieux, les machines, les outils, l'investigation tant scientifique que philosophique, nécessitent le contact et le positionnement, la confrontation comme le dialogue, la discussion, donc, dans un renouvellement des langages de toutes sortes. On aura compris qu'il y a plusieurs motivations pour la mise en commun autant des idées que des instruments : écoles des beaux-arts, associations diverses ; matières à connaître, à stabiliser ; besoin d'inventions comme de lieux pour échanger et pousser plus loin la recherche et la nouveauté.

Cette mise en commun suppose une certaine orientation, disons une dimension idéologique qui insinue des préoccupations et interpelle un public. Les groupes naissent et se défont. Au XIX^e siècle, diverses appellations s'ajoutent : les zutistes, l'Église des totalistes, les hirsutes, etc. Dans son livre remarquable sur cette époque, Marc Partouche relate les préoccupations essentielles de ces formations alternatives : « revendication forte de la liberté d'expression, intérêt pour les techniques et médias nouveaux, volonté d'être ancrés dans leur époque, rejet de l'art officiel et de la tradition au profit de l'innovation »¹.

On décèle dans ces motivations les mêmes orientations que celles des centres d'artistes qui vont proliférer par la suite, surtout sur le territoire nord-américain, à partir des années soixante. Mais il ne s'agit pas ici de dresser un inventaire des lieux, groupes et regroupements, du futurisme à Dada, en passant par l'Internationale Situationniste et le lettrisme. Ces informations se trouvent dans diverses publications.

Revenons plutôt aux périodes historiques plus récentes. Des préoccupations artistiques en regroupements et en propositions alternatives se manifestent. On assiste, à partir des années soixante, à des pratiques collectivistes, comme le happening, qui suggèrent de nouvelles stratégies communicationnelles pour l'accomplissement d'un projet où l'œuvre s'efface quelque peu devant le processus et ses débordements. Le tout agit du vivant et propose des avenues différentes, du ludique contre le mortuaire !

Le Museum of Conceptual Art de San Francisco est fondé en 1970 par Tom Marioni. On y dénote une volonté artistique par des praticiens et des artistes d'endosser, paradoxalement, l'habit de « commissaires » et d'organisateur : une sorte d'autogestion dans la production². Marioni édite d'ailleurs une revue du nom de *Vision*, avec un tirage limité, la considérant elle-même comme une « œuvre d'art ». À New York, un lieu comme Printed Matter se spécialise dans les productions *low art* des artistes : livre, vidéo, disque, cassette, etc.

Mais on doit aussi prendre en considération le travail accompli par Allan Kaprow sur la côte Ouest américaine, au cours des années soixante-dix, comme professeur, théoricien et disséminateur-artiste. Fusion entre les processus d'éducation et les diverses manifestations- participations, tels le happening et les éléments performatifs qui s'exécutent plus ou moins publiquement, la créativité nécessite de s'écarter de certains modèles et d'en suggérer de nouveaux. Évidemment, pour ce qui est des positionnements formel et conceptuel des happenings, des rapports de convivialité et d'osmose sont impliqués. Il s'agit de participation, non de vénération.

On doit se souvenir que la côte Ouest des États-Unis, au cours des années soixante et soixante-dix, fut particulièrement féconde en ce qu'on nommera « contre-culture », qui couvra diverses pratiques culturelles, de la musique à la littérature, en passant par les arts visuels. Ces modèles deviendront des références. Il y a aussi infiltration et hybridation, contamination, donc, des pratiques, des unes et des autres. La contre-culture s'émoustille dans plusieurs directions et implique des niveaux de transformation tant du produit que de son mode d'organisation ou de diffusion. C'est ce qui est essentiel à comprendre et c'est ce qu'on veut entendre par « processus autogestionnaire » : une volonté de « contrôler » les diverses phases du culturel.

Dans une réunion tenue le 2 octobre 1975 à San Francisco, une discussion avec quinze organismes gérés par les artistes et producteurs culturels a eu lieu. C'est donc dire qu'il y avait déjà à cette époque des motivations à s'associer³.

Un certain modèle contre-culturel semble partagé par les écrivains, poètes, artistes, ce qui colporte de nouvelles manières d'envisager la production, mais présuppose aussi l'installation de nouveaux mécanismes dans les rapports publics. Se pose alors la question des liens – ou non – entre centres et périphéries, que ce soit sur les plans géographiques, institutionnels ou disciplinaires. Différents modèles, différentes structures, différentes pratiques : nouveaux supports, nouvelles stratégies, nouvelles méthodes.

Le modèle contre-culturel déferlera en Amérique du Nord et se confirmera dans la prolifération de groupes et de centres, au Canada anglais d'abord. La dissidence au sujet de la guerre du Vietnam, aux États-Unis, sera par exemple l'occasion d'encourager l'émigration d'artistes et d'intellectuels. Mais c'est une toute autre histoire.

Dans la publication de 1979 produite par Parallélogramme et titrée *Spaces by Artists/Place des artistes, 1978-1979*, on remarque une majorité de centres au Canada anglais ; pour 20 organismes, quatre seulement sont du Québec, plutôt de Montréal : Média, Optica, Powerhouse, Vehicule Art Inc. Cette information fort pertinente propose plusieurs textes qui touchent aux modes d'organisation, aux productions et aux réalisations des centres d'artistes. Spécifiquement, l'appellation *centres d'artistes* plutôt que *galeries d'art* se veut toute une différence – pas besoin ici d'argumenter sur ces noms mais, à l'époque, c'était autre chose !

On touche à de nouvelles disciplines comme la vidéo ou la performance et on scrute aussi de nouveaux modes de gestion et d'organisation. Production et diffusion fusionnent au sein de diverses pratiques, ce qui confirme l'interdépendance et la variété, les possibles dans la sphère généralisée de la culture. Ajoutons que les nouveaux médias amènent aussi de nouvelles façons de produire et de disséminer.

Toujours dans cette publication, dans la section sur le « Musée Vivant » – déjà un concept émancipateur –, on prend position sur les nouveaux moyens de communication, qu'on voit ici comme une préoccupation plus importante que celle de savoir comment tenir un pinceau ou une torche à souder. Autres finalités, autres préoccupations, autres outils : « Le réseau informatique des Musées Vivants [nous somme ici en 1978, ne l'oublions pas] recense "les services possibles du réseau-informatique du Musée Vivant" : services opérationnels dans les centres (catalogue et inventaire, liste d'adresses et dossiers de promotion, administration et comptabilité), outils pour les artistes, développement de nouveaux programmes, les réseaux-conférences, correspondance, composition, correction de texte, rédaction en équipe, publication d'artiste, échange d'information, accès trans-disciplinaires, etc⁴. » En 1978, le concept même de « trans-disciplinaires » est assez évocateur et innovateur. Toute cette nomenclature confirme des préoccupations autres que la fabrication d'une « œuvre d'art ». On est passé de l'œuvre à l'activité, donc le processus prend le dessus. Or, s'il y a processus, c'est qu'il y a aussi des mécanismes pour le mettre en action !

La valeur de cette publication, comme bilan, tient à son positionnement et à l'information historique qu'elle contient, car chaque lieu-centre y est documenté. En 1979, c'est la confirmation de nouvelles manières de faire,

des développements dans la gestion et l'organisation, des pratiques en laboratoire.

Je tenais à présenter ces moments d'histoire à propos de cette sorte de nécessité de travail « communautaire », car je crois que ce type de motivation a régulièrement été au centre des préoccupations des artistes dans l'engrenage social – soumis aux diverses formes de contrôle, autant directes qu'indirectes.

Tout comme les artistes constructivistes du début du dernier siècle, l'accomplissement dans l'agir artistique, hors des contraintes *marchandisables*, suscite un renouvellement des disciplines et des objectifs, des différents modèles à mettre en application. On sent l'implication sociale qui s'atomise étant donné un imaginaire dégagé des contraintes et des normes instituées ; on investigate une contre-culture qualifiée d'*alternative*.

Au début du XX^e siècle, même un plasticien reconnu important comme K. S. Malévitch insistait : « Au lieu de collectionner toute espèce de vieilleries, il est indispensable de former des laboratoires d'un appareil de construction universel, créateur ; de ses axes sortiront les artistes des formes nouvelles et non des représentations mortes de la figuration⁵. » Difficile d'être plus explicite avec les concepts de « laboratoire » et de « nouvelles formes ».

On aura compris que les associations, groupes et regroupements ont à peu près toujours existé mais, à partir des années soixante, on voit une consolidation dans les modes d'organisation comme dans la destination des procédés ; le processus prend le dessus sur l'œuvre, l'investigation sur la production, la réflexion sur la contemplation.

Mais revenons au texte « Ruses et procédures » que j'ai rédigé en 1988, il y a plus de 25 ans maintenant, pour vérifier si les choses demeurent toujours les mêmes...

Temps de travail et conscience historique

Je dois ici admettre qu'on se sera un peu trompé au sujet de la libéralisation du temps de travail car, dans les centres d'artistes, outre les activités et vernissages, on y travaille de plus en plus de 9 à 5 ! Probablement que la gestion dite administrative a pris le dessus sur les motivations autogestionnaires. Le concept de « gouvernance », par exemple, et le fait que les « travailleurs-artistes » dans les centres d'artistes ne puissent s'activer dans des conseils d'administration restent un gros paradoxe lorsqu'il s'agit justement de processus autogestionnaires. C'était pourtant une préoccupation essentielle dans la genèse des centres d'artistes. Aurait-on manqué notre coup ?

Toutefois, l'implication et l'orientation d'un centre d'artistes sont fort variées et dépendent quelque peu de la constitution et du positionnement, avec des disciplines diversifiées, dans la conscience historique des formes et des contenus. C'est donc relatif et dépendant des intérêts et des corpus esthétiques des centres, illustrant un certain tribalisme, au sens du mot *tribu*.

Le troubadour et le nomade

On doit ajouter que tout s'est accéléré, que les réseaux sont confortablement ancrés, les nouvelles technologies impliquant de nouvelles manières de se comporter dans les axes de la communication.

La prolifération des machines trouve une extension en réseau, une incitation à demeurer actif dans le communicationnel. On parle de « glocal », tant global que local, et, tout comme le remarque Bourriaud, une culture « localisante » est imbriquée « mondialisante »⁶.

Les centres agissent à l'intérieur d'une sorte de réseautage et sont aussi sollicités par les multiples moyens de communication. Il y a échange et contamination dans l'Eternal Network de Filliou et, dans la périphérie, « tout le monde est au centre », comme le disait Hank Bull du Western Front à l'époque !

Les réseaux existent parce qu'il y a des centrales et des organisations. Ils offrent une sollicitation à la confrontation et au dialogue, impliquant l'échange et le déplacement, un nomadisme pouvant devenir toutefois corporatiste. On peut courir le risque que ce ne soit qu'une occasion,

qu'une sorte de vacances touristico-artistiques. Mais le tout est relatif et demande à la fois une certaine lucidité et une certaine éthique.

Il existe par exemple de nombreux festivals de performance dans plusieurs pays : une confirmation de l'importance actuelle de cette discipline. Ajoutons toutefois que cela ne vient pas des institutions muséologiques, mais plutôt de divers organismes souvent « gérés » par les artistes.

L'artiste de l'alternatif reste nomade dans ses diverses formes d'agir, mais aussi dans une périphérie géographique. Il a donc une prétention à l'échange, au-delà des contraintes d'éloignement : échange institutionnel pour un renouvellement des structures d'organisation et échange disciplinaire par un tâtonnement dans l'esprit du laboratoire.

Le nomadisme de la posture et celui de l'appareillage permettent des combinatoires extensionnelles.

L'archivage

C'est une sorte de prouesse, que ces publications par les organismes périphériquement alternatifs. Tout comme les bibliothèques des monastères médiévaux, ces lieux possèdent des archives – aux supports divers et plus modernes : audio, vidéo, etc. Cet effort d'archivage comporte une nécessité de transformer la production et la diffusion qui s'y trouvent assujetties. L'activité en laboratoire est une occasion de tester, d'élaborer de nouvelles trajectoires, ce qui occasionne la prolifération de nouveaux produits, de nouvelles attitudes dans la production-consommation.

Souvent même inclassables, ces productions artistiques trouvent dans de nouveaux supports un renouvellement créatif. Cependant, on peut courir le risque que le projet subisse l'influence du dispositif et de sa méthodologie.

Cet archivage nécessite l'application d'une mémoire *légère*, si je peux m'exprimer ainsi, par rapport à une gestion mémorielle plutôt muséo-institutionnelle. Elle est nécessaire et complémentaire pour les lieux dits alternatifs parce qu'elle est ce qui reste souvent des pratiques éphémères comme l'art en action et la performance ; elle est à la fois un prolongement et une validation. On peut même poser la question de l'interdépendance entre la pratique artistique performative et sa pérennité facilitée par sa position dans l'histoire.

Les diverses productions audio ou vidéo nécessitent un certain classement et catalogage. Les centres sont des espaces d'archivage pour des pratiques de plus en plus dématérialisées, ouvertes, comme l'est la manœuvre ; des espaces concomitants aux machines et aux technologies récentes.

La fonction et les outils

Dégagés des contraintes de la marchandise, les centres sont de même des lieux de recherche et d'investigation dans l'esprit, on l'a dit, du laboratoire. On y envisage une sorte de dégagement des structures conventionnelles de production. C'est du moins un incitatif à militer en ce sens.

C'est aussi la possibilité d'impliquer une extension dans les structures de l'imaginaire parce qu'une certaine originalité est visée. Il y a vérification et recadrage, expérimentation et analyse, propulsion et occasion de vérifier les dispositifs et leurs possibilités. Mais ici encore, paradoxalement, ce peut être un risque – ou un avantage – de transformer la production ou d'en altérer le résultat qui conditionnera la réceptivité et sa digestion.

Prenons l'exemple de Youtube : peut-on envisager une activité performative en solitaire qui ne se satisfasse que de son énonciation, sans contact réel avec le public ? L'activité dans l'art action qui implique la plupart du temps la rencontre, une présence, un partage, risque-t-elle de disparaître ? Lorsqu'on pense que le dialogue et la communication s'accomplissent par la présence, il y a de quoi s'interroger...

Certes, au début, les centres travaillaient surtout de manière multidisciplinaire, touchant plusieurs disciplines mais, en cours de développement, plusieurs centres, sous l'influence d'ailleurs des subventions, se sont de plus en plus spécialisés – en photo, en art action, etc. Cela a quand même profité aux centres qui ont de cette façon pu déterminer des moyens spécifiques à leur production et à l'achat de « machines » appropriées à leur champ d'investigation, tel un alambic digérant des matières.

La position d'analyste

Lorsqu'on parle de contre-culture, ce n'est pas dans l'intention d'abolir une culture existante, mais plutôt d'envisager diversement les composantes sociales dans leurs composantes institutionnelles, ou non.

Non totalement contaminés par un engrenage administratif compliqué, les centres peuvent programmer de nouvelles structures de pensée et des mécanismes novateurs. Dans le soi et l'autre, c'est un dialogue construit. L'artiste n'étant plus confiné à l'atelier ou à la fabrication d'un produit, d'un objet, la sollicitation offerte par les lieux alternatifs lui permet de rester critique – c'est en ce sens qu'on le qualifie d'analyste – par rapport à la modélisation universitaire ou institutionnelle.

À la recherche de nouveautés, l'artiste alternatif est-il en incubation dans une sorte de nomadisme insurrectionnel ou tend-il à justifier sa présence dans le confort d'un positionnement statique ? S'écartant de l'hégémonie du modèle, comme l'a été la peinture dans l'univers de la marchandise, il a un potentiel libéralisateur dans un lieu qui permet à chaque « tribu » d'avoir des instruments appropriés, des motivations et des énergies transformationnelles. ◀

Notes

- 1 Marc Partouche, « Bohèmes et avant-gardes... : du groupisme », *Inter, art actuel*, n° 99, p. 8.
- 2 Cf. Tom Marioni, *Beer, Art and Philosophy*, Crown Point Press, 2007, 223 p.
- 3 « *The fifteen exhibition spaces, publications, and self-organisations which were represented are each attempting (more or less) to provide artists with the opportunity for exposure. In this function, they act not so much as alternatives to existing art-support systems (museums, and commercial galleries and publications), but as extensions of them. What may be discarded is a good deal of the bias that commercialism place on the artistic and historical importance of certain works by certain artists in conventional art-market structure... The point is that some of the groups, while continuing to operate in conventional art-exhibition or art-support structure, are also investigating other possibilities.* » (Paul Kagawa, *Survey of Alternative Art Spaces : Floating Seminar #2. A Revised Transcription of the Meeting Held October 2, The Seminar, 1975*.) Voici les lieux mentionnés : The Statements, The American Can('t) Collective, Left Curve Magazine, The Floating Museum, The Samore Gallery, South of Market Open Studios, 1218-32 Folsom St. Galleries, Galeria de la Roza, The Women's Art Center, La Mamelle Magazine, The Museum of Conceptual Art, Vision, The Farm, 63 Bluxome St. Gallery et The Goodman Building.
- 4 Tania Rosenberg, *Spaces by Artists/Place des artistes : 3^e rétrospective Parallélogramme 3, 1978-1979*, ANNPAC/RACA, 1979. Voici les centres nommés : A Space, Artspace, Centre for Art Tapes, Clouds 'n' Water Gallery, Direct Media Association, Eye Level Gallery, 15 Dance Lab, Kingston Artists Association Inc., Media, The Music Gallery, Open Space Gallery, Optica, The Photographers Gallery, Powerhouse Gallery, Pumps, S.A.W. Gallery, Vehicule Art Inc., The Video Inn, The Western Front, Women in Focus. À remarquer : l'emploi de *Gallery* plus que de *Centre* !
- 5 Kasimir Malévitch, *Le miroir suprématiste : tous les articles parus en russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le suprématisme*, L'Âge d'Homme, 1977, p. 67-68.
- 6 « Quant à la fameuse "hybridation culturelle", notion typiquement post-moderne, elle s'est révélée une machine à dissoudre toute véritable singularité sous le masque d'une idéologie "multiculturaliste", machine à effacer l'origine des éléments "typiques" et "authentiques" qu'elle bouture au tronc de la technosphère occidentale. La prétendue "diversité culturelle", que préserve la cloche de verre du "patrimoine de l'humanité", semble être le reflet inversé de la standardisation générale des imaginaires et des formes : plus l'art contemporain intègre des vocabulaires plastiques hétérogènes provenant de multiples traditions visuelles non occidentales, et plus clairement apparaissent les traits distinctifs d'une culture unique et globalisée. » (Nicolas Bourriaud, *Radical : pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, 2009, p. 13-14.)