

Subversions multiples et raffinées

Paul Ardenne

Number 107, Winter 2011

Art et activisme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62674ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ardenne, P. (2011). Subversions multiples et raffinées. *Inter*, (107), 2–10.



SUBVERSIONS MULTIPLES ET RAFFINÉES

PAR PAUL ARDENNE

S'inscrire dans le temps présent est une des obsessions de l'art au tournant du XXI^e siècle. Le rapport de l'artiste postmoderne au monde où il évolue, monde en large part raté, ayant failli à ses idéaux d'accomplissement, est fréquemment polémique. La contestation est de rigueur.

Pas question en effet de passivité, ou de se contenir à l'enregistrement apathique des faits traumatiques qui émaillent le cours du présent. Qu'il s'engage sur la voie du témoignage ou de l'activisme, l'art choisit volontiers l'implication, l'adresse directe, l'intervention. Son positionnement, de nature critique, peut même virer à la réplique brutale, en fournissant l'occasion de contrebuter la dureté des « appareils » institutionnels en place (l'industrie culturelle, notamment), qui ont leurs propres exigences en matière d'esthétisation du monde. Briser les consensus, saper les bases de la normalisation s'érigent dès lors en attitude morale. L'esthétique rejoint l'éthique.

L'artiste, dans le même temps, convie cependant ce survivant du *lager* à un acte pour le moins singulier, pas loin d'être incongru ou obscène : se faire retatouer sur l'avant-bras, dans la boutique d'un tatoueur professionnel, le numéro que les nazis lui ont affecté à son arrivée au camp, « 80064 », et dont le marquage a pâli.

De concert avec l'histoire

Bien des artistes plasticiens, autour de l'an 2000, n'entendent pas « oublier » l'histoire. L'artiste ne vient jamais de nulle part. Sa conscience de tenir une position particulière dans le temps en fera à l'occasion un fureteur, quelqu'un qui va gratter dans le temps échu, qui aime revenir sur le passé, y débusquer des fantômes, comme s'en arroge le droit Daniela Comani avec *Ich War's. Tagebuch 1900-1999*. Dans ce faux journal intime rédigé par l'artiste année après année, l'entier XX^e siècle durant, cette Italienne s'approprie tous les faits ayant marqué ce dernier en disant « je » : « j'ai pris le pouvoir à Petrograd en 1917 », « j'ai envahi la Pologne le 1^{er} septembre 1939 à 5 h du matin », « j'ai marché sur la Lune en 1969 », etc.

Se colleter à l'histoire, soit ! Mais pour dire quoi ? Ce qui a été ? Les historiens s'acquittent fort bien de cette tâche. Ce qui est ? Les médias d'information, sur ce point, pourvoient à nous renseigner jusqu'à satiété. Ce qui sera ? L'art, jusqu'à nouvel ordre, ne se confond pas avec la prophétie. Alors quoi ? L'artiste postmoderne entretient avec l'« histoire » un rapport dubitatif. Sa conviction, en simplifiant, est que l'histoire est moins une somme de faits qu'une *construction*. Construction mentale, construction médiatique, tout autant. S'il est avéré que l'histoire existe (qui nierait qu'il y a des faits, des accidents, des avancées ou des reculs dans la civilisation ?), il est tout aussi patent que l'histoire est un *récit* avant d'être une essence. Plutôt que de décorer le présent, et de donner de l'histoire en cours une simple illustration, l'artiste aura donc soin de travailler en priorité le récit dont l'histoire fait l'objet : démasquer une orientation tendancieuse, mettre l'accent sur des attendus idéologiques visibles ou restés inaperçus, revaloriser les zones enfouies, changer l'angle de vue...

Non que certains artistes ne jouent ou, dans le rapport qu'ils entretiennent avec l'histoire, ne forcent leur imagination. Il en va ainsi de l'anticipation : annoncer ce qui va arriver ou, plutôt, ce qui pourrait arriver.

Anticiper ? C'est ce à quoi s'adonne le collectif russe AES+F² avec *The Witnesses of the Future : Islamic Project* (1996-97) lorsqu'il met au point de fausses prises de vues de lieux emblématiques du monde occidental dont les monuments les plus connus auraient été « islamisés ». Le Centre Georges-Pompidou de Paris, naguère lieu d'art et de culture, devient ainsi entre ses mains de manipulateur habile un caravansérail. Dans l'image photographique qu'en offre AES+F, presque rien ne reste du bâtiment original *high-tech* de Piano et Rodgers, *relooké* au moyen d'ajouts architecturaux empruntés à l'art musulman, tandis que paissent dans ses alentours des chameaux. La statue de la Liberté marquant l'entrée du port de New York, encore, est représentée voilée, la Déclaration d'indépendance qu'elle a jusqu'alors tenue en main remplacée par le Coran... Accent préventivement mis sur les risques d'islamisation brutale que semble courir le monde autour de 2000, un monde assujéti aux menaces d'Al Qaïda, au retour du terrorisme religieux et aux prédictions alarmistes d'un Samuel Huntington³.



Plus que le futur, c'est cependant la copule passé-présent qui intéresse en priorité les artistes postmodernes, ceux en tout cas dont l'œuvre entend se développer et s'enrichir au contact de l'histoire, et dialoguer avec elle. Pourquoi cet intérêt pour le passé ? Afin, pour certains artistes, d'en dupliquer formes et expressions, comme on l'a vu plus haut. Afin surtout, pour beaucoup d'autres, de réfléchir au présent. L'art postmoderne, entre ses multiples qualifications, se signale par son goût de la *convocation*. On y convoque des faits de toute nature, événements divers et variés évalués au tribunal de l'art en vue d'un réexamen ou d'une remise en jeu. Objectif ? Faire revenir ce qui n'est plus afin de mieux définir ce qui est. Actualiser ce qui appartient au passé pour mieux comprendre l'actualité proprement dite. Se servir de ce qui fut dans le but d'établir ce qui s'active. Artur Zmijewski, avec *80064*, vidéo d'une durée de 11 minutes consacrée à un ancien déporté d'Auschwitz, Józef Tarnawa, âgé de plus de 90 ans, offre un exemple probant de ce type de démarche. Zmijewski tourne *80064* en 2004, soit 60 ans après les faits, en l'occurrence la Solution finale et la mise en chantier, par les nazis, de l'extermination planifiée des Juifs d'Europe. Artur Zmijewski, comme le ferait un documentariste, pourrait se satisfaire d'interroger l'ancien déporté en indexant son témoignage de manière classique. Il propose certes à Józef Tarnawa de parler devant la caméra, de raconter quel fut son Auschwitz et de revenir, ce faisant, sur une question torturante appelée à rester sans réponse (« [...] On m'a conduit à Auschwitz sans raison particulière... »). L'artiste, dans le même temps, convie cependant ce survivant du *lager* à un acte pour le moins singulier, pas loin d'être incongru ou obscène : se faire retatouer sur l'avant-bras, dans la boutique d'un tatoueur professionnel, le numéro que les nazis lui ont affecté à son arrivée au camp, « 80064 », et dont le marquage a pâli. *80064*, autant qu'un récit sur la déportation, est le film patient de cette opération de retatouage, opération à laquelle Tarnawa se plie de bonne grâce, considérant sans surprise ce curieux trophée qui a fini, nous apprend-il, par appartenir pleinement à son

Arthur Zmijewski, *80064*, vidéo, 11 minutes, 2004. Courtoisie : Foksal Gallery Foundation, Varsovie.

corps. Convocation et actualisation de l'histoire, d'un même tenant. Façon de dire que, si les faits ont existé déjà, tout continue cependant : le présent, hélas, n'a pas encore aboli la barbarie ; l'histoire, en dépit des leçons de modération qu'elle est censée nous donner, peut être un perpétuel recommencement.

Une autre méthode d'action des artistes « historiens » est la reconstitution, manière de traiter l'histoire non moins suggestive que la revisitation critique – le Reenactment Art, comme le disent les Anglo-Saxons, l'« art de reconstitution ». Avec méticulosité, le plus souvent au moyen d'installations ou de *remakes*, l'artiste « reconstituteur » va s'attacher à restituer l'ordre de faits historiques précis et définis avec cet objectif : produire plus de vérité. Les années quatre-vingt-dix, plus que les précédentes, mettent à l'honneur l'art dit de reconstitution, au point de le systématiser, sinon de le banaliser. Les raisons en sont multiples. La première d'entre elles réside dans la croissance de l'économie du « spectacle » (multiplication des images en tous genres, *screen civilization*, avènement du virtuel...), dont l'effet est de diluer et de fusionner les territoires respectifs de l'événement et du document. Une autre est la défiance qu'aura fini par inspirer l'image à l'ère technologique, passée du statut de figure de probation (la photographie comme ce qui constitue une « preuve », le « ça a été » barthien) à celui de vecteur de manipulation (toute image ment, travestit le réel, est un vecteur d'aliénation). Autre raison enfin expliquant la ferveur pour l'art de « reconstitution » : le culte postmoderne du recyclage, du *found*, que maints artistes élèvent alors au rang de formule méthodologique majeure (créer, c'est réagencer ce que l'on trouve et ce qui nous préexiste). L'art de reconstitution historique, en fait, entend nous placer devant un fait brut, que l'artiste va « redoubler » pour le spectateur, à contretemps. Cette fois, on redonne à voir et à vivre un événement-source, événement-source dont la réquisition est évidemment expansive. Cet événement, en soi, n'est qu'un prétexte. Il n'est reconvoqué que parce qu'il est le point d'origine d'une chaîne de significations dont toutes ne sont pas encore clairement définies, ou bien continuent de susciter l'interrogation. *The Milgram Reenactment*, installation-performance que réalise, en 2002, Rod Dickinson (avec Graeme Edler et Steve Rushton), se présente ainsi comme une copie à l'identique du laboratoire où Stanley Milgram, alors jeune assistant-professeur à l'Université Yale, a mené en 1961 ses recherches sur la soumission à l'autorité, des recherches devenues par la suite tristement fameuses par les résultats qu'elles mirent au jour (en résumé : notre lâcheté face au pouvoir)⁴. Dans l'installation de Dickinson, des performeurs, pour le public, rejouent les expériences de Milgram : simulation de tortures à l'électricité administrées à un individu cobaye par un individu *lambda* sous la conduite du superviseur technique que représente le scientifique, symbole de l'autorité légalisée. Le public qui assiste à ce spectacle, de son côté, teste sa capacité à accepter ou non l'autorité quand celle-ci devient abusive, cruelle ou injustifiable, y compris à des fins expérimentales⁵. Autre aspect à relever : l'absence d'autorité d'une telle proposition. Rod Dickinson ne donne pas de leçon, il se contente de donner à *revoir*. L'erreur, s'agira-t-il de démasquer la puissance des discours

d'autorité, aurait été de produire en guise de réponse un autre discours d'autorité. Ce n'est pas le cas ici.

L'art de reconstitution (en plus des exemples donnés, *The Battle of Orgreave*, performance de masse supervisée par l'artiste britannique Jeremy Deller en 2001⁶ ; *Auditions for a Revolution*, de la Roumaine Irina Botea, en 2006, consacrée à la Révolution roumaine de 1989 et à ses échos 15 ans après ; l'installation *Black September* que réalise, en 2002, le Suisse Christoph Draeger⁷...) commande la réinterprétation. Tout se passe à l'égal de ce que soutient Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*⁸ à propos du rapport mental que le philosophe de notre temps se devrait d'entretenir avec l'histoire de la philosophie. Un rapport, suggère Deleuze, non plus sacré et dogmatique, mais engageant au contraire le décalage de la pensée, le pliage et le repliage, jusqu'à l'intempestif si besoin : de la répétition à la différence, en quelque sorte ; plus exactement, de la répétition perçue comme copie, éternel retour du même, à la répétition remise en jeu dans sa possible différence une fois modifié et renouvelé le contexte où surgit ce qui est répété. On retrouve, dans le Reenactment Art, une même inflexion de la répétition à se constituer comme mutation *productive*.

Perturbations et prises de position

Reprendre pied dans l'histoire, soit ! Mais toujours dans cette perspective : mieux comprendre, mieux vivre le présent ; ne pas l'accepter tel quel, le plus clair du temps, pour en indexer les aspects problématiques, voire impulser chez le spectateur le désir d'une correction des choses ; ne plus toujours subir l'ordre des choses.

Une forme artistique courante de confrontation avec le réel, au tournant du XXI^e siècle, est la pratique de la « perturbation ». L'artiste se saisit d'une situation puis, marquant son désaccord, agit de manière à déranger l'acquis ou à engager une polémique. L'Espagnol Santiago Sierra, au Mexique, bloque une avenue avec un camion, entravant toute libre circulation (*Obstruction d'une autoroute avec un semi-remorque*, Anilo Periférico Sur, Mexico, novembre 1998). L'artiste français Alain Declercq, le long d'une route, prévient les automobilistes de la présence de forces policières qui, en aval, effectuent des contrôles de vitesse (*Attention radar, manifeste 12*, 2001)... Perturbation : autant dire une certaine culture du désordre volontairement mis dans les choses ; en termes qualitatifs, une forme de mouvement instillé dans le mouvement préexistant du monde. Imaginons une rue calme dans une ville quelconque. Un homme y surgit, il marche, un revolver au poignet. Effroi visible des personnes qu'il croise sur sa route. Douze minutes passent, l'homme continue à marcher au milieu des passants. Enfin, la police intervient et le neutralise. Brièvement décrite, cette scène est le résumé d'une action « perturbatrice » qu'a réalisée dans une rue de Mexico, un Beretta 9 mm à la main, en 2000, Francis Aljys⁹. Dans quel but ? « La ville est un espace favorable à toutes sortes de rencontres possibles, elle est propice à l'accident¹⁰ », déclare Aljys qui ajoute, à propos de l'univers urbain, qu'il est par excellence ce « lieu de sensations et de conflits d'où l'on peut extraire les matériaux pour créer des fictions, de l'art et des mythes urbains »¹¹. Tel est, livré là en filigrane de manière synthétique, le mobile premier de la perturbation artistique comme genre que suggère Francis Aljys : la volonté d'enrichir le présent, la volonté d'un « plus »



L'artiste « perturbateur » est à sa manière un déçu du réel, du moins tant qu'il n'a pas agi : pour lui, il n'y a définitivement pas assez de vie dans la vie. Perturber devient dès lors une forme d'activisme vitaliste. Ce par quoi plus de vie encore sera mise dans la vie.

existentiel ou circonstanciel, l'espérance d'agencements nouveaux que le réel livré à lui-même ne façonne pas, mais que l'artiste, lui, a tout pouvoir de précipiter. Exploiter même illégalement (surtout illégalement) le potentiel infini de la vie urbaine – rencontres, accidents, possibilité de rêver de nouvelles fables et, avec un peu de volonté ou d'audace, de les mettre en forme de manière concrète –, voilà qui constitue tout bien pesé, pour Alÿs, l'occasion d'un accroissement d'existence. L'artiste « perturbateur » est à sa manière un déçu du réel, du moins tant qu'il n'a pas agi : pour lui, il n'y a définitivement pas assez de vie dans la vie. Perturber devient dès lors une forme d'activisme vitaliste. Ce par quoi plus de vie encore sera mise dans la vie.

Ces exemples, pour suggestifs qu'ils soient, ne peuvent être cependant tenus pour pionniers – de faire croire, en particulier, que la culture artistique de la perturbation est d'extraction récente. Il n'en est rien. Le goût de la perturbation n'est pas né avec l'âge postmoderne de l'art mais l'anticipe de près d'un siècle. Les formes actuelles de perturbation artistique sont de nature épigonale, auraient-elles leur spécificité, comme on va le voir. Le dadaïsme, à son heure, fut déjà le riche propagateur de provocations artistiques demeurées dans les mémoires (spectacles avec insultes au public, interventions aberrantes en milieu urbain...). Tout pareil pour la modernité, à partir des années cinquante et soixante, jusqu'à plus soif, entre frasques Fluxus et art d'intervention systématisé, tandis que l'artiste « sort » de plus en plus du musée et investit les rues et espaces de la vie publique. Le parti que l'artiste moderne trouve à perturber est à la mesure de sa vocation à déranger l'ordre des choses, à le « subvertir », comme on le dit alors : agir sur ce qui



Jeremy Deller, *Jeremy Deller's re-enactment of The Battle of Orgreave*, 2001. Photos : Martin Jenkinson.

est de manière à le modifier radicalement ; de manière à atteindre un point de non-retour ; de manière à périmer une situation donnée, vouée, croit-on, à l'obsolescence. La perturbation, dans ce cas, ne se fait pas en passant, serait-elle d'inspiration ou de vocation ludique. Est signifiée à travers elle une situation anormale qu'il conviendrait d'amender pour faire valoir d'autres formes de vie possibles : banaliser l'excès au lieu de le réprimer, concéder une représentation politique aux artistes ou ne pas négliger leur engagement social, rendre la ville aux piétons... Amendement au profit, autant que faire se peut, d'une situation rénovée, porteuse d'avenir (autres formes, autres consciences, autres vies). Telle est l'essence de la subversion, sous-jacente à de telles propositions, qui engage la radiation des valeurs établies.

Santiago Sierra, *Obstrucción de ma vía con un contenedor de carga*, Anillo Periférico Sur, Mexico, 1998. Courtoisie : Lisson Gallery et de l'artiste.

Appréhendées à la lumière du modernisme et de sa culture subversive, les formes artistiques postmodernes de perturbation sont sans conteste différentes. On développe par leur truchement, certes, un désordre ; on produit bien, à partir d'elles, du « dérangement ». Où se situerait alors la différence ? Dans leur finalité plus que dans leur forme. Si la perturbation moderniste vise toujours peu ou prou le renversement des valeurs (au moins de manière fantasmatique), la perturbation artistique postmoderne se contient pour sa part à une sédition mesurée. Déranger, oui, mais sans attendre forcément de cette initiative qu'elle fonde les prémices d'une révolution. Engager un acte polémique, mais sans en attendre forcément une productivité factuelle ou symbolique. Transgression plutôt que subversion. Cette mesure mise à l'acte perturbant – cette limite, de concert, mise dans la foi en ses pouvoirs destructeurs – n'est pas l'effet d'un sentiment d'impuissance, au sens où l'artiste, par exemple, serait convaincu de ne pouvoir rien changer à un monde devenu trop dur et non modifiable à peu de frais. Elle émane plutôt de la culture relativiste propre à l'esprit postmoderne, nourrie de deux postulats à même d'inhiber toute foi trop enthousiaste dans les pouvoirs de l'art et de l'artiste : d'une part, rien – action, propos, mise en forme – n'est en soi assez décisif pour ébranler la structure du monde ; la complexité même de la réalité, d'autre part, limite *de facto* l'efficacité de la perturbation. Loin de constituer



une offre « renversante », la perturbation artistique telle que l'envisage l'art postmoderne constituera plutôt un « coup » ponctuel, sinon un bon tour que l'on va jouer au réel. Peu de choses, mais quelque chose quand même. Perturber, cela peut s'avérer payant, dans certains cas, ou non, dans certains autres, à la lumière de la perturbation artistique comme le pratique un Gianni Motti : en 1986, cet artiste suisse revendique l'explosion en vol de la navette spatiale américaine Challenger et en avertit la presse ; en juillet 1989, lors d'une cérémonie religieuse en l'honneur de sainte Marta, à Ribateme, il se fait passer pour mort et promener jusqu'au cimetière local, où il s'extrait alors du cercueil devant l'assemblée médusée ; en juin 1992, apprenant l'existence d'un tremblement de terre en Californie, l'artiste se rend sur le site et convoque des journalistes de l'agence Keystone, car il revendique la responsabilité de cet accident tellurique et s'octroie du même coup le titre d'artiste à l'origine de la plus grande œuvre d'art, une faille de 74 kilomètres de long (il récidivera en 1994, cette fois en France, dans la région Rhône-Alpes) ; en 1997 (*Nada con la fuerza, todo con la mente*), il se rend en Colombie où il entreprend la déstabilisation télépathique du président Ernesto Samper Pizano. Reçu dans un premier temps par des journalistes du journal *El Espectador*, il propose par voie de presse au président colombien une séance de psychothérapie. Faute d'une réponse, l'artiste organise une séance publique

de télépathie devant le palais présidentiel, à Bogota : « Aujourd'hui à 13 h, devant le palais gouvernemental Marino, Gianni Motti communiquera télépathiquement avec le président Semper Pisano. D'autres artistes assisteront physiquement et mentalement à cette rencontre. Le mot clé pour y participer : "démission". » Motti, ou l'artiste de la circonstance, dira-t-on. L'opportuniste roi. La perturbation, dans son cas, résulte moins d'un désir d'abaissement de l'art, de désacralisation, que d'une velléité de participer au réel et à sa marche sans fin en accompagnant à l'occasion, au rythme de l'envie, des soubresauts, certains événements plus ou moins marquants. Sans s'obliger à rien, sans désirer démontrer quoi que ce soit, sinon ceci peut-être : l'art, toujours, demande un geste volontaire, un investissement, même minimal, un *désir d'être baigné de réel*. Pour le reste...

La « faiblesse » de l'acte artistique ici assumée a pu générer des déceptions, en particulier chez les tenants de l'« opérationnalité » de l'art. Pour ceux-là, l'artiste est *forcément* un acteur de poids, un militant efficace dans le champ symbolique – du moins doit-il tendre à l'être, s'il ne l'est pas. La théorie de la « déceptivité », *pensum* récurrent des années quatre-vingt-dix dans les cénacles esthétiques¹², n'est pas compréhensible autrement : c'est parce que l'on y pose encore (vieux réflexe moderniste) le postulat de la puissance de l'art – de sa *potentia activa*, pour reprendre Aristote – que l'art peut déchoir. Ôtons à ce dernier toute prétention à la puissance, quelle qu'elle soit, et il n'y a plus dès lors de déception à risquer ; la notion même de déception se périmé dans l'instant. C'est bien dans cet esprit désillusionné et revenu du mythe de l'art comme *potentia activa* qu'il s'agit d'approcher la perturbation artistique postmoderne : comme une attitude où la volonté de puissance, perçue comme un leurre, comme une enflure, s'est résorbée dans le doute quant à l'opérationnalité de fait.

Cibler et durcir le ton

Jouer avec les nerfs du spectateur – et, au-delà, avec ceux des acteurs du système de l'art, dans un esprit caustique –, c'est là la voie qu'emprunte à la fin des années quatre-vingt le collectif féministe américain des Guerrilla Girls. Point de départ : une exposition collective généraliste du MoMA de New York, en 1985, dont le commissaire, Kynaston McShine, plutôt fanfaronnant, déclare que tout artiste qui n'y est pas représenté « devrait sérieusement repenser sa propre carrière » – dit autrement, il doit se considérer comme *out*. Piquées au vif par ce pic d'arrogance institutionnelle, plusieurs artistes féministes engagent alors une action de contestation ciblée contre le MoMA. Principale critique : les anomalies criantes que sont, à propos des collections de ce dernier, une discrimination sexuelle ou raciale explicite (moins de dix pour cent d'artistes femmes ou de couleur). Une manifestation de rue est organisée, des placards de dénonciation sont affichés dans le périmètre du Musée. Suivront d'autres opérations du même genre, notamment contre la nature sélective des collections du Metropolitan Museum of Art de New York ou contre celles d'autres musées américains prestigieux, vilipendés eux aussi pour leur sectarisme sexuel ou la prime donnée à une image minorée de la femme (« Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au MET ? » ; « Moins de 5 % des artistes

Guerrilla Girls, affiche, New York, 1986.
© Guerrilla Girls. Courtoisie : www.guerrillagirls.com.



Pierre Pinoncelli, action performative en réaction à l'enlèvement d'Ingrid Betancourt, Cali, Colombie, 2002.



dans la section Art moderne sont des femmes, 85 % des nus sont féminins...»). Enclenchement d'un mode de perturbation qui va durer, aux États-Unis mêmes ainsi qu'en Europe (le collectif, à partir de 2002, prend le nom de Guerrilla Girls on Tour), dans le domaine de la création plastique mais aussi dans ceux du cinéma et du théâtre (pour ce dernier, nombreuses interventions à Broadway, notamment, lors de la proclamation des Tony Awards).

La particularité de l'action des Guerrilla Girls – qui s'autoproclament « la conscience du monde de l'art », non sans un sens aigu et excessif de leur importance – réside dans la façon dont celles-ci feront connaître leurs actions, et se feront connaître elles-mêmes. Par leur apparence spécifique, d'abord : elles paraissent en public masquées d'une tête de gorille (« Un membre de notre groupe a dû mal comprendre quand nous lui avons demandé d'aller acheter des déguisements style "guérilla", puisqu'elle est revenue avec des masques de "gorilla". Finalement, l'effet n'était pas si mal et nous ne les avons plus quittés depuis. »). Puis par leur recours à l'anonymat : au nombre de treize, elles adoptent le nom de femmes « icônes », connues pour leur travail de création et leur implication dans la lutte féministe (Gertrude Stein, Aphra Behn, Lorraine Hansberry, Alice Childress, Coco Chanel...). Par les modalités pratiques de leurs actions, enfin, qui reprennent au vol la tradition protestataire de rue des suffragettes : distribution de tracts, affichages sauvages, banderoles, autocollants, convocation des médias d'information... L'anonymat des protagonistes du groupe, dans une société médiatique telle que la société américaine, se targuant de cultiver la transparence, ajoute à la curiosité. Une forme d'activisme impliqué, direct, attractif, perturbant et ne manquant pas forcément d'humour – mais qui laisse à penser, de toute façon. Carton plein¹³.

Le dispositif caustique, s'agira-t-il d'« établir le désordre »¹⁴, n'est jamais inopérant. Critiquer, c'est déjà la promesse d'un amendement, d'une correction de l'ordre des choses : on émet un point de vue *contre*. S'opposer, pour autant, peut commander de l'artiste une attitude plus dure – celle de combat. Pierre Pinoncelli, artiste colérique, montre qu'il importe parfois d'être plus incisif, de passer aux actes « durs », selon le principe que passer à l'acte, c'est agir de la meilleure façon qui vaille, « performative », dira-t-on après Austin : le dire devient le faire et concrétise l'énoncé par l'action. Pinoncelli ne recule devant rien, l'acte grandiloquent y compris. En juin 2002, lors d'un festival de performances à Cali, en Colombie, il se tranche en public, au hachoir, un petit doigt – sa façon de protester contre l'enlèvement et l'incarcération, par les guérilleros des FARC, de la politicienne franco-colombienne Ingrid Betancourt. Pour exaspérante qu'elle puisse paraître à certains, ennemis de la violence, la colère profanatrice de Pinoncelli fait état de dispositions que partagent encore, à l'âge postmoderne, nombre d'artistes : le désir de l'implication directe ; la répugnance à devoir affronter un monde devenu dur sans y être un témoin attentif et engagé, voire un acteur opposant ; la pulsion à prendre position et à affirmer haut et fort ses propres options, désir de perturber mais aussi appel au rejet, à la révolte, avec des moyens si possible appropriés et efficaces.

Artiste engagé dans de nombreuses campagnes « anti », Jota Castro s'exprime de la sorte, en 2003 :

« Un artiste, pour moi, c'est une personne qui vit dans le réel. C'est quelqu'un qui a choisi une certaine forme de communication. Je ne suis pas un artiste social. Intellectuellement, je me sens obligé d'apporter une forme de réaction rapide à des événements ou à des situations qui provoquent un dysfonctionnement social et qui, à mon avis, méritent une interprétation de ma part. » Entre autres « actions » rendant compte de ce « dysfonctionnement social », on doit à cet artiste cohérent avec lui-même la mise sur le marché, à partir de 2000, de tee-shirts frappés de mentions ou de slogans contestataires. Citons, entre autres : *Benvenuti Extracomunautari* (« Bienvenue aux extra-communautaires »), que Jota Castro diffuse en Calabre, point de chute d'immigrés clandestins venus d'Afrique, jamais les bienvenus (« J'ai choisi comme logo le petit bateau qui amène les étrangers sur nos côtes. ») ; *Schengen Rebel*, pour signifier son désaccord avec la limite mise à la libre circulation des personnes dans l'Union européenne, ne profitant, dans l'espace Schengen, qu'aux Européens eux-mêmes ; encore, *Bougnoule Lover*, pour stigmatiser l'exploitation sexuelle dont les immigrés font fréquemment l'objet en Occident ou jusque dans leur territoire d'origine, au nom des pulsions d'exotisme de la libido occidentale. Jota Castro ajoute, au cas où nous n'aurions pas bien saisi la nature de sa position, celle d'un activiste : « En français, il y a une expression qui me plaît, c'est "rentre-dedans". C'est ce que je fais¹⁵. » Option *hard*, pour le moins, dont l'obsession n'est pas d'abord l'esthétique (une mention sur un tee-shirt, quoi de plus banalisé ?) mais bien l'éthique : l'artiste choisit son camp, celui des humiliés et des offensés.

Servir

Faire de la politique, clairement, en quelque sorte. À l'entrée « Art », cela peut donner l'engagement d'une Minerva Cuevas, créatrice dynamique, héritière « actualisée » d'une Martha Rosler, ouvertement en guerre contre le « néolibéralisme », forme revitalisée du capitalisme financier (« Je suis une farouche opposante au capitalisme, dit d'elle-même cette artiste mexicaine, je défends les principes de gauche pour la justice sociale. »). Cuevas, en 1998, crée Meyor Vida Corporation, « entreprise pour une vie meilleure », société de services microéconomiques à but non lucratif qu'elle installe dans un quartier d'affaires de Mexico. Ce recours au système de l'« entreprise » lui permet de démultiplier l'écho et la réception de ses œuvres. Que sont ces dernières ? Des prestations plus que des objets d'art, *stricto sensu*. Prestations de service dont l'issue, faut-il le préciser, est tout ce qu'il y a de concret : apporter une aide ponctuelle, en s'appuyant sur l'intérêt que suscite son travail dans le milieu de l'art et au-delà, à qui en manifeste le besoin (enveloppes prépayées, tickets de métro, fausses cartes d'étudiant pour bénéficier d'avantages spécifiques...); détourner les affiches publicitaires de grandes firmes mondiales (Telefonica, Del Monte...) sur un mode situationniste engagé en parasitant leur communication, donnant l'occasion de dénoncer la vocation impérialiste

de ces structures transnationales et leur impact nocif sur les économies locales... Minerva Cuevas envisage la pratique artistique comme une implication, un acte « dédié », activiste. Pour elle, l'activisme n'est pas un dévoiement de la pratique artistique mais son mode d'être naturel : « L'activisme devrait figurer dans toutes les activités humaines. Il doit être perçu comme situation intégrante de chaque situation quotidienne. » Là où le travail de Cuevas se fait « politique », c'est dans la forme spécifique de gouvernement des choses hors de l'institution artistique et dans le champ même du monde raté : « Je n'aime pas envisager mon activité liée à l'art comme une critique sociale qui mélange les dimensions artistiques et sociales, je préfère appréhender ce que je fais comme une provocation sociale, un point de départ pour générer des doutes, des idées et des actions. »

Agir en proximité

Se frotter *live* au spectateur dans les lieux mêmes où vit celui-ci est une pratique ancienne : cette dernière remonte au dadaïsme, sinon avant¹⁶. Si ce n'est pas le lieu d'en rappeler ici l'histoire et les modalités, qu'il suffise de préciser que la formule en est banalisée dès les décennies soixante et soixante-dix. Ces dernières enregistrent un nombre croissant de créations « contextuelles » réalisées *in situ* (terme que Daniel Buren, en 1969, fait entrer dans le vocabulaire de l'art), qu'il s'agisse d'œuvres présentées hors musée, sans intermédiaire, au spectateur, dans son cadre de vie, ou de créations plus ciblées qui sollicitent sur le mode de l'adresse personnalisée le spectateur potentiel.

Sylvie Blocher, *Living Pictures/What is Missing ?*, images tirées d'une installation vidéo, 33:33 minutes, 2010. Tournée avec des habitants du West Sydney. ADAGP.



Ces « actions » artistiques, nombreuses, ont en commun leur quête de l'impact et, de concert, leur positionnement idéologique anti-institutionnel : tout doit en principe se passer hors du cercle fermé de structures telles que le centre d'art, la galerie ou le musée d'art contemporain. Exemple emprunté dès avant le tournant du XXI^e siècle, parmi une myriade d'autres : le Group Material (1979-1996), à New York. Il organisera une exposition collective avec les résidents de l'East 13th Street, *The People's Choice*. Ceux-ci apportent eux-mêmes ce qu'ils veulent exposer, l'occasion de valoriser un sentiment esthétique personnel, contre l'autorité. Le même collectif d'artistes agencera des actions en faveur de la lutte contre le sida (*AIDS Timeline*), rejoignant au passage l'activisme révolutionnaire, au même moment, d'ACT UP, ou encore contre le racisme (*Atlanta : An Emergency Exhibition*).

Cet activisme interventionniste, prenant le public à partie, se retrouve dans l'action caractéristique des collectifs Tim Rollins + KOS, Gran Fury ou, à un degré moindre, General Idea, actifs durant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Leur intention, autant que faire se peut, est également de court-circuiter les voies ordinaires de la médiation artistique, toujours plus ou moins sous contrôle. On en repère dans la foulée l'esprit revendicatif et correctif chez un Krzysztof Wodiczko qui organise en ville des projections publiques pour sans-abri avant de concevoir pour ces derniers, en collaborant avec les services sociaux de New York, le *Homeless Vehicle* (1988), véhicule adapté aux exigences de déplacement, de résidence et de protection des SDF new-yorkais. Le collectif danois N55, à Copenhague, aménage et gère des espaces d'accueil pour sans-abri. Le collectif Superflex agit sur le terrain humanitaire. Les Canadiens d'ATSA (« Action Terroriste Socialement Acceptable »), sollicitant l'aide des autorités, sont connus pour organiser des opérations de solidarité sociale en faveur des plus démunis (*État d'urgence*, Montréal, 1998, à l'occasion du cinquantenaire de la Déclaration universelle des droits de l'Homme). Les Français d'Échelle Inconnue travaillent dans les banlieues défavorisées où ils montent forums de discussion et ateliers collectifs.

Notons aussi *Last but not least* de Michel Jeannès, d'une manière plus discrète mais non moins efficiente. Cet artiste lyonnais, dans les années quatre-vingt-dix, s'installe dans le quartier de La Duchère, distinct par le nombre élevé de communautés d'origine immigrée qui y résident, des communautés communiquant peu entre elles. Il prend le temps de les rencontrer en les réunissant autour d'un thème de prime abord incongru : le bouton que l'on coud sur l'habit. Du bouton de la couturière, objet universel que toutes les cultures vestimentaires utilisent d'une manière parfois spécifique, cet artiste discret mais pugnace va faire un sujet de cristallisation sociale inattendu, un pôle d'échanges, une « zone d'intention poétique », dira Jeannès¹⁷.

Entre cent autres exemples, on le devine¹⁸, terminons avec Olivier Darné qui, au début des années deux mille, commence à équiper en ruches (en « butineurs urbains », dit-il) divers lieux de vie de la région parisienne, une proposition avec laquelle il a su intéresser municipalités et institutions. Le miel produit par les abeilles, qui donne à sa manière particulière le « goût » de l'espace urbain, est récolté, puis consommé avec les habitants lors de banquets...



ATSA, État d'urgence, Montréal, 2010. Photo : Martin Savoie.

Krzysztof Wodiczko, Homeless Vehicle Project, New York, 1988.
© Krzysztof Wodiczko. Courtoisie : Galerie Lelong, New York.



Cette inflexion à créer « en situation » est explicite. Elle confesse la lassitude du contrôle, le refus de la discipline institutionnelle, l'envie de se mouvoir librement, la liberté. Les années quatre-vingt-dix lui donneront son signalétique propre, celui d'une « micropolitique ». Qu'entendre par là ? L'artiste, dans sa manière de « contacter » autrui, ne fait pas acte d'autorité, il laisse le choix à son spectateur de se sentir ou non concerné par sa proposition, il agit sans développer de slogan. L'artiste promet, ce faisant, un art « contactuel » doux. Retournant la situation hiérarchique, il arrive même qu'il cesse d'être un *propositor*¹⁹ et qu'il redonne la parole à ce spectateur occasionnel, pas toujours concerné *a priori*. Sylvie Blocher développe ainsi ses *Living Pictures*, dont le principe repose sur une interview : demander à des personnes sollicitées par voie de média, qu'elle filme, de dire ce qu'elles pensent de telle ou telle chose – le pouvoir, l'amour, la loi, la peur (*Gens de Calais*)... Cette procédure antiautoritaire de restitution de la parole publique, Sylvie Blocher la reconduira bientôt dans le cadre d'un collectif qu'elle supervise, Campement Urbain : Art/Community/Collaboration, initié en 1997 avec l'architecte François Daune. Cette structure s'active en direction de communautés socialement stigmatisées (à Sevran-Beaudottes en région parisienne, en particulier, zone notoire d'exclusion sociale).

La micropolitique

Michael Blum, *L'homme de la rue* (1997). Cet artiste israélien pose dans la rue d'une ville. À ses pieds, un lourd sac à dos ; dans ses mains, une pancarte où l'on peut lire cette mention d'inspiration marxiste : « Le capital est du travail volé. » Joël Hubaut, *CLOM-Trok* (1990-2000). L'artiste, cette fois, loue ou se fait prêter un lieu quelconque, parfois institutionnel, où le spectateur peut venir déposer s'il le souhaite des objets d'une couleur décidée à l'avance. Prélude à la création d'un monochrome particulier relevant, pourrait-on dire, de la « peinture sociale » : le tout-orange, le tout-vert, le tout-blanc, le tout-rouge... Certains artistes, encore, s'adonnent au Troc Art, tels Matthieu Laurette, Jean Kerbrat, le collectif Cambalache (qui invite une population donnée, dans un endroit donné, à venir échanger des produits). D'autres créent à même l'espace public des comptoirs de vente, sur le modèle de l'étal de marché, à l'instar de Surasi Kusolwong (*Everything NT\$20*). Artiste danois dont l'œuvre interroge les limites de la communication sociale, Jens Haaning organise plusieurs manifestations mettant en tension autorité locale et culture immigrée. Avec *Turkish Jokes* (1994-1995), dans les rues du quartier turc d'Oslo, l'artiste diffuse des blagues en langue turque en se servant d'un mégaphone monté sur le toit d'une voiture. Réactions diverses, on le devine. Certains comprennent et rient, d'autres n'entendent rien à cette hilarité soudaine. Avec *Arabic Jokes* (1996) du même Haaning, dans les rues de Genève et de Milan, l'artiste affiche le texte de blagues en langue arabe, incompréhensibles pour la majorité des citoyens – certains croiront y voir des déclarations politiques... L'américain Dan Peterman, à Chicago, réalise le *Chicago Compost Shelter* (1988), un prototype de véhicule d'accueil pour SDF. Cette installation de rue se compose d'un minibus Volkswagen recouvert de compost dont la décomposition produit de la chaleur – une œuvre marquant tout l'intérêt



Joël Hubaut, *CLOM-Trok*, 2000.
Photo : Didier Morel. Courtoisie de l'artiste.

Notes

- 1 L'œuvre est présentée sous forme de grands panneaux, couverts de mentions rédigées à la machine à écrire, ou sous forme de livre.
- 2 Le collectif moscovite AES+F (Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky) a été créé en 1987.
- 3 Auteur d'un article plus paranoïaque que pondéré, paru dans une revue américaine en 1993, *Le Choc des civilisations*, appelé à un retentissement planétaire : une perspective catastrophiste mettant l'Occident en garde contre l'islamisation prévisible du monde, sauf riposte anticipée.
- 4 Le point de départ de Stanley Milgram est la question de l'obéissance et, à la lumière de la barbarie nazie, la réponse à cette question : jusqu'à quel degré de cruauté un individu « couvert » par l'autorité légale peut-il se hausser ? Les résultats sont édifiants, dans l'ordre du pire : jusqu'à l'obéissance aveugle. Cf. S. Milgram, *La soumission à l'autorité*, Calmann-Lévy, 1994, 2^e éd. (coll. Liberté de l'esprit). Relevons que le cinéaste français Henri Verneuil, dans son film *1 comme Icare* (1979), a lui aussi reconstitué cette expérience de simulation, à laquelle assiste le procureur Volney enquêtant sur la mort d'un président (l'acteur Yves Montand), médusé – et lui aussi piégé.
- 5 Cf. Milgram Reenactment (n'est plus en ligne), 2002, www.milgramreenactment.org.
- 6 *The Battle of Orgreave* se présente comme la reconstitution en 2001, sur son site même, d'un événement polémique ayant eu lieu en 1984-1985 au cœur du bassin minier du South Yorkshire, dans le contexte d'une longue grève des mineurs anglais. Mike Figgis a tiré de cette reconstitution, pour Channel Four, un film de 61 minutes. Celui-ci constitue la base documentaire de la performance de Deller.
- 7 Comme son titre le suggère, *Black September* fait écho aux funestes événements des Jeux olympiques de Munich de 1972, marqués par l'enlèvement puis l'exécution, par le commando palestinien Septembre noir, d'athlètes et de représentants de la mission sportive israélienne.
- 8 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., 1968.
- 9 En 2000, l'artiste « refait » cette action, filmée cette fois par Rafael Ortega (*Reenactment*).
- 10 David Torres, « Francis Alys, simple passant », entretien, *Art Press*, n° 263, déc. 2000, p. 20.
- 11 Francis Alys, *Walks/Paseos*, Museo de Arte Moderno/Museo regional de Guadalajara, 1997, p. 17, cité dans Thierry Davila, *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, du Regard, 2002.
- 12 Cf. Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, du Seuil, 1996.
- 13 Une présentation synthétique des activités de ce collectif, récentes notamment, se trouve dans le catalogue de l'exposition *Hardcore* à Paris (Palais de Tokyo, 2003, p. 118-127).
- 14 Intitulé d'une action de l'artiste roumain André Cadere, qui promenait ses fameux *Bâtons* sur l'épaule et les exposait, par dépôt arbitraire, à la fin des années soixante-dix, n'importe où. Sur les actions de Cadere, cf. *Histoire d'un travail (1977-1978)*, Herbert-Gewad, 1982.
- 15 Jérôme Sens, « Tout n'a pas été dit, tout n'a pas été fait », entretien, catalogue de l'exposition *Hardcore*, op. cit., p. 40-41.
- 16 On en trouvera une généalogie dans mon *Art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (Flammarion, 2004, 254 p., [coll. Champs sciences humaines]), notamment au chapitre 1, « Un art "contextuel", ou comment annexer la réalité » (p. 15-38).
- 17 Michel Jeannès, *Zone d'intention poétique*, Lettre volée, 2005.
- 18 On ne peut détailler ici. Le lecteur curieux en aura une idée plus précise dans mon *Art contextuel* (op. cit.), notamment au chapitre 3, « Actes de présence ».
- 19 Lygia Clark, citée dans Catherine Bompuis, « Lygia Clark », *Figures de l'art*, n° 1, septembre 1997, p. 5.
- 20 Sur les micropolitiques et leur impact sur le champ artistique, cf. Paul Ardenne et Christine Macel (commissaires), *Micropolitiques*, catalogue de l'exposition, Le Magasin, centre national d'art contemporain, Grenoble, 2000.
- 21 Jean-Paul Curnier, « Le mépris humanitaire », *L'urgence permanente/ The Permanent Emergency*, galeries Enrico Navarra et Patrick Seguin, Imbernon, 2002, p. 28.

de Peterman pour la récupération et le recyclage, dont l'artiste a déjà commencé à faire le principe même de son art. Alicia Framis, artiste espagnole, présente, elle, le *Blood Sushi Bar*, une installation en forme d'espace d'accueil et de restauration rapide : libre à chacun d'y consommer des sushis ; il devra toutefois, en échange, faire don de son sang à des infirmières présentes sur le site (« L'art n'est pas quelque chose de sublime, dit Framis, c'est quelque chose avec quoi on est en contact chaque jour, et qui est utile dans notre vie quotidienne. »). En termes politiques, cet art d'essence démocratique raccourcissant la distance entre artiste et spectateur est l'indice d'une volonté d'agora (l'art comme « être ensemble », comme facteur transitif), outre celui d'une déhiérarchisation (mise à niveau artiste-spectateur). On y décèle également l'acceptation par l'artiste de l'action modeste, de faible impact, tournant le dos aux propositions de contenu universel.

Ce glissement vers la micropolitique est significatif. Il suggère la fin de l'héroïsme de l'art politique, plus le goût de la relativité²⁰. L'artiste adepte de l'art micropolitique semble faire sienne cette appréciation du philosophe Jean-Paul Curnier, née du constat de la faillite des modèles utopiques que portaient en leur temps de gloire les idéologies socialiste (la fin de l'histoire constituée dans le cadre de la société égalitaire, sans classe) comme libérale (la même fin de l'histoire, mais acquise cette fois par l'harmonie smithienne du don individuel librement développé, les échanges équitables et la souveraineté d'un moi tolérant, volontaire et d'esprit positif) : « La culture d'aujourd'hui, note Curnier, reste fondamentalement la pensée d'un modèle où *l'avenir n'a pas eu lieu* et auquel il ne reste de consolation que celle de se persuader *qu'il ne pouvait pas avoir lieu*²¹. » Agir ici et maintenant, sans se soucier du futur, voilà du coup de quoi accepter le présent pour ce qu'il est, c'est-à-dire le présent et rien d'autre. Agir comme on l'entend, sans chercher l'accord général sur le produit artistique, prémuni de même contre la tentation des quêtes engageant l'humanité tout entière, pulsions trop ambitieuses de l'esprit moderne nées de son délire de soumission de l'histoire.

Singularité d'abord, donc, au risque assumé de l'excentricité, par définition minoritaire – mais généralisée : ne devient-elle pas la mode, un consensus sur le style de vie, autant dire sa propre négation ? ■

Universitaire (Faculté des arts, Amiens), collaborateur, entre autres, des revues *Art Press* et *Archistorm*, Paul Ardenne est l'auteur de plusieurs ouvrages ayant trait à l'esthétique actuelle : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'art dans son moment politique* (2000), *L'image corps* (2001), *Un art contextuel* (2002), *Portraits* (2003), outre diverses monographies d'architectes, un essai sur l'urbanité contemporaine, *Terre habitée* (2005, rééd. 2010), et deux romans. Autres publications : *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* (2006), *Images-monde : de l'événement au documentaire* (avec Régis Durand, 2007) et *Art, le présent : la création plastique au tournant du XXI^e siècle* (2009), dont cet article s'inspire largement.