



ART VERSUS SOCIÉTÉ CONSCIENCES PLANÉTAIRES

Sous la direction d'Hervé Fischer

M@gm@ Revue internationale en sciences humaines et sociales
vol.19 n.1 2021



*Revue fondée et dirigée
par le Sociologue Orazio Maria Valastro*

Observatoire Processus Communications
Association Culturelle Scientifique
Catania - Italy

ISSN 1721-9809

© 2021

M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

Projet éditoriale : Observatoire Processus Communications

Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

ART versus SOCIÉTÉ : consciences planétaires

Vol.19 n.01 Janvier Avril 2021

Sous la direction d'Hervé Fischer

eBook en format Pdf

Édition non commerciale en accès libre

ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Œuvre diffusée sous licence internationale Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 DEE

Attribution - Non Commerciale - Non œuvres dérivées 4.0 International

Osservatorio dei Processi Comunicativi

Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catania (Italy)

Nous vous invitons à nous soutenir avec un don en ligne en nous aidant à poursuivre notre politique de libre accès aux publications scientifiques dans le domaine des sciences humaines et sociales

PayPal email: info@analisiqualitativa.com.

Osservatorio dei Processi Comunicativi

magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com

Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie

M@gm@

Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

Direction scientifique

Orazio Maria Valastro

ART VERSUS SOCIÉTÉ : CONSCIENCES PLANÉTAIRES

SOUS LA DIRECTION DE
HERVÉ FISCHER

ART versus SOCIÉTÉ : consciences planétaires
Sous la direction d'Hervé Fischer
M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales
vol.19, n.1, 2021, ISSN 1721-9809

Sommaire

Consciences planétaires

Hervé Fischer - France et Canada

Il n'existe pas d'art planétaire et nous espérons qu'il n'en existera jamais. Nous espérons que le marché spéculatif mondial n'aboutira pas à un mélange de paramètres multiculturels du type de la cuisine dite internationale. En revanche nous verrons certainement de plus en plus émerger un art conscient des enjeux planétaires humains et écologiques. Les nouvelles sensibilités qui déjà s'expriment fortement en dehors du *market art* spéculatif et sans éthique, relèvent incontestablement des questions sociales d'inégalité et de violence, de démocratie, de diversité et de liberté d'expression, écologiques de survie de la planète et de l'espèce humaine. On peut les synthétiser : ce sont des questions philosophiques et éthiques. Il n'existe pas une conscience planétaire, mais une diversité de consciences planétaires qui tendront de plus en plus à respecter et faire respecter l'universalité de ces droits humains dans la diversité des cultures, ne serait que selon leur exigence minimaliste, dont nous sommes encore si éloignés.

Inactualités et résonances mythanalytiques autobiographiques

Orazio Maria Valastro - Italie

L'écriture autobiographique tente de concilier la profondeur et la surface des images, en quête intense du monde et de la vie. Cette expérience autobiographique transformatrice nous appelle à une responsabilité créatrice d'espoir et nous libère des fatalismes toxiques. Naît une pensée sensible, à l'opposé des théories dogmatiques de l'autobiographie : elle nous donne confiance dans les femmes et les hommes et développe une exigence éthique dans le corps à corps social. L'écriture autobiographique est alors ponctuée d'étonnements et de trébuchement face à la continuité et à la discontinuité de nos itinéraires existentiels.

Art et société : entre ambivalences et nouvelles opportunités

Amalia Barboza - Brésil et Allemagne

Amalia Barboza souligne la capacité de l'art à ouvrir de nombreux espaces d'action et de réflexion à travers des ambivalences. L'art réussit souvent mieux à exercer une influence sociale ou politique lorsqu'il ne prend pas une position univoque et libère ainsi de nombreuses possibilités et processus de décision. Comme si le pouvoir politique et critique de l'art résidait surtout dans sa capacité à créer un espace de réflexion ouvert, qui nous confronte à nos propres questions. Elle appuie ses analyses sur les positions théoriques de Norbert Elias, Hanna Deinhard et Alain Resnais.

La mise en réseau versus la société (quelques réflexions éparses)

Vittore Baroni - Italie

L'art postal est un phénomène artistique planétaire, héritier de Dada et de Fluxus, qui depuis les années 60 a impliqué des milliers d'opérateurs dans un circuit créatif vertueux aux caractéristiques utopiques et libertaires. La boîte aux lettres sert à tisser des réseaux de contacts et de synergies entre artistes visuels, écrivains, poètes, musiciens ou simplement personnes intéressées, en véhiculant toutes sortes de matériels. Le circuit de l'art postal surmonte les limites géographiques et les barrières de la langue, de la race, de la religion ou des convictions politiques, préfigurant (bien avant l'arrivée de l'Internet) le prototype original d'une stratégie de coopération culturelle globale, ouverte et multiethnique. Les caractéristiques spécifiques et dérangeantes de l'art postal sont son ouverture à tous et le fait que les œuvres sont faites pour être données plutôt que vendues. Ainsi, une nouvelle figure d'opérateur culturel prend forme, le *networker*, qui promeut une pratique artistique

interactive et non compétitive - *le networking* - éphémère mais riche en valeurs éthiques, peut-être juste ce dont le monde post-Covid 19 a besoin.

L'art du possible que l'on peut présumer

Dimitry Bulatov - Russie

Le fait que les artistes modernes se tournent vers la science et les dernières technologies - robotique, informatique, biomédecine - nous oblige à reformuler notre concept de l'art. Il suffit d'imaginer un organisme cybernétique « semi-vivant » ou une culture neuronale dans les couloirs d'un musée ou d'une galerie pour comprendre que l'infrastructure artistique existante (stockage, représentation, etc.) n'est absolument pas équipée pour ce genre d'œuvres. Tous ces sujets non humains qui interagissent les uns avec les autres donnent naissance à un ensemble systémique complexe, à de nouveaux espaces pour l'existence de l'art, où l'homme ne se voit plus attribuer le rôle le plus important. Existe-t-il des concepts et des formats d'art fonctionnels qui s'inscrivent dans le cadre de ces innovations technologiques ? Peuvent-ils contribuer à stimuler de nouvelles recherches et interventions artistiques critiques à l'intersection de l'art, de la science et de la technologie ?

Instable : approches poétiques du massacre de Curuguaty en 2012

Damián Cabrera - Paraguay et Brésil

Un raid irrégulier et une opération d'expulsion ont été menés par la police nationale sur les terres de Marina-Cué, dans le district de Curuguaty, à Canindeyú, au Paraguay. Cela a conduit à une confrontation entre les paysans occupant les terres publiques et la police, entraînant la mort de 11 paysans et de 6 policiers. Les images présentées et questionnées dans ce texte ont été produites principalement par des artistes et des activistes qui ont remis en question le récit officiel criminalisant des luttes paysannes pour le droit d'accès à la terre, et ont consolidé la configuration de cet événement politique comme un point d'interrogation. Ces images offrent également une occasion de réfléchir sur les zones de turbulence entre l'art et la politique, à partir des catégories de l'archive, du document et du témoignage dans la construction de récits de justice et l'inscription poétique de la dissidence politique.

Cartographies, avant-projets et opérations socio-esthétiques dans l'œuvre d'Horacio Zabala

Fernando Davis - Argentine

La lutte contre le changement climatique exige une créativité radicale et de nouvelles formes de relations, d'institutions et de pratiques. *Reimagining Museums for Climate Action* a été lancé le 18 mai 2020, à l'occasion de la Journée internationale des musées 2020 (www.museumsforclimateaction.org), sous la forme d'un concours international d'idées et de design visant à (re)imaginer et à (re)concevoir radicalement l'institution muséale, afin de contribuer à un avenir plus équitable et plus durable à l'ère du changement climatique. Le concours a suscité un intérêt considérable, avec 264 contributions de 48 pays. Huit lauréats ont reçu chacun 2 500 £ pour transformer leurs idées en expositions qui seront présentées au Centre scientifique de Glasgow avant et pendant la COP26. L'exposition présente également un large éventail d'idées parmi les soumissions, visant à fournir au secteur des musées et à la société une source d'innovation et d'inspiration pour atteindre les objectifs de la Convention-cadre sur les changements climatiques et de l'Accord de Paris.

Paris – Guizhou : le patrimoine culturel immatériel, la créativité et le développement durable célébrés par le Prix Jinji

Dong Zipeng - États-Unis et Chine

Felicie Corre - France et Chine

Zhang Xiaoming - Chine

Le 25 octobre 2020, à Danzhai, Guizhou, en Chine, le patrimoine culturel immatériel chinois et le Prix de la créativité *Jinji Award* ont organisé une grande cérémonie de remise des prix. Felicie Corre, une Française qui a fondé la marque CHINOISES, a remporté le premier prix du groupe thématique Guizhou avec des créations de mode basées sur l'artisanat ancien des Miao. Ce résultat inattendu a attiré l'attention des invités et des médias. Le *Prix Jinji* récompense l'excellence, non seulement pour la protection et le développement du patrimoine culturel immatériel par la créativité, mais aussi dans la lutte contre la pauvreté. L'histoire de Felicie, lauréate du *Prix Jinji*, nous ouvre le chemin de Paris à Guizhou, mais aussi de Guizhou à Paris. C'est ce type

de démarche que nous voulons mettre en œuvre en faveur du développement durable, espérant que la rencontre de différentes nations et cultures nous apportera un avenir plus diversifié.

Quelques démarches artistiques inscrites dans la société indienne et qui ont une résonance sociologique planétaire

Shilpa Gupta - Inde

« Le travail de Shilpa Gupta est à mon sens exemplaire de l'art que j'appelle sociologique, souvent in situ, dans le train, dans la rue, conçue dans une culture indienne différente de la culture européenne, mais qui pourtant acquiert immédiatement une efficacité de questionnement en résonance planétaire, car "nous vivons tous sous le même ciel". Et en effet le travail de Shilpa Gupta a été reconnu et exposé mondialement. En outre, les thèmes que l'artiste aborde sont eux-mêmes très internationaux. Elle interroge notre conscience humaine : la liberté d'expression et sa répression, les différences entre nos cultures qu'il faut savoir accepter et même valoriser, l'apprentissage malgré nos peurs ("il n'y a pas d'explosif ici") d'un "vivre ensemble", en dépit de toutes les différences, par-delà les frontières religieuses, politiques, linguistiques, culturelles. Et je me sens très proche de sa démarche » Hervé Fischer.

Le musée animiste du lac Texcoco et son imbrication environnementale au Mexique

Adriana Salazar – Mexique

David Gutiérrez - Colombie et Mexique

À travers les notions d'enchevêtrement et d'animisme, cet article cherche explore les connexions historiques et politiques, humaines et plus qu'humaines au sujet du lac Texcoco. Une approche qui part de la recherche artistique pour s'inscrire dans les contingences écologiques et politiques du territoire du Mexique central.

Un collectionneur dans le siècle : entretien avec Hervé Fischer

Jorge Helft - France

La vie de Jorge Helft, né dans un groupe de familles qui ont été parmi les plus grands marchands et collectionneurs français d'art moderne et contemporain, amis de Picasso, Matisse, Léger, a été bousculée par la conquête nazie lors de la Seconde guerre mondiale. Émigré à New York, puis à Buenos Aires, il y a quand même suivi la tradition familiale, incluant cette différence radicale que faisait son père entre la valeur de l'art et son commerce. C'est la vibration de l'œil qui compte. Et il est resté fidèle à cette idée que l'art, comme la musique, se juge à l'écho esthétique que l'on ressent, comme le lui disait aussi Marcel Duchamp. Il a acheté quelque 2000 œuvres au cours de ses soixante années de collectionneurs, mais jamais par calcul, parce qu'il aime vivre avec des œuvres de Goya, de Klee, de Duchamp, d'Antonio Vigo.

Hégémonies et quête d'identité : entretien avec Hervé Fischer

Moridja Kitenge Banza - Congo et Canada

Cet entretien de Moridja Kitenge Banza avec Hervé Fischer met en évidence la nécessité pour l'Occident de revisiter aujourd'hui et réparer les perversions de l'esclavage et du colonialisme qu'ils exercèrent sans merci, ainsi que la quête d'identité incessante des descendants de ceux qui en furent victimes. L'art apparaît à Moridja Kitenge Banza comme le seul territoire qu'il puisse s'approprier pour exprimer le constat critique qui le délivrera du passé tout en questionnant la conscience de nos sociétés qui furent colonialistes et gardent encore si souvent des réflexes dominateurs et racistes. L'art est le seul pays où il peut à son tour redessiner arbitrairement les frontières, comme le firent les conquêtes coloniales, et suivre les lignes individuelles de sa main sans contrainte pour s'exprimer et vivre librement.

L'exposition comme laboratoire critique chez Walter Zanini

Elena Lespes Muñoz - Brésil et France

Au Brésil, sous la direction de Walter Zanini (1963-1978), le MAC-USP, Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo, fut un lieu d'expérimentation de la liberté artistique rare sous la dictature du Général Castelo Branco (1964-1985). Particulièrement sensible au questionnement qui traverse l'institution muséale traditionnelle, ainsi qu'à la nécessité de voir celle-ci se réinventer malgré les difficultés du contexte, Walter

Zanini ouvre l'espace aux expérimentations de la jeune création contemporaine au travers de différentes expositions telles que les *Jovem Arte Contemporanea* (1963-1974). La *JAC VI* de 1972, qui sera présentée ici, est particulièrement emblématique de ces questionnements que n'a cessé de développer Walter Zanini tant dans ses écrits que dans ses collaborations avec des artistes pour concevoir des formats d'expositions originaux et interroger l'institution. Par son engagement, il a cherché à faire du musée un espace laboratoire richement marqué par les difficultés et les frictions qui purent s'y développer, peut-être aussi, malgré lui.

L'art entre technologie et rébellion : entretien avec Hervé Fischer

Luis Felipe Noé - Brésil

L'itinéraire intellectuel et artistique de Luis Felipe Noé, des premières rébellions qui ont conduit à Mai 1968 jusqu'à aujourd'hui, invite à questionner historiquement l'émergence du situationnisme puis du postmodernisme, leurs liens improbables, et l'actualité de leurs analyses face aux bouleversements et aux défis que nous impose désormais la technoscience. L'art qu'on appelle aujourd'hui « contemporain » ne semble plus avoir de parti pris. Il n'est qu'un cocktail d'expériences artistiques consommées, de nouveau élitiste et plus que jamais une marchandise. Mais dans la mesure où de nouveaux processus de revendications culturelles émergeront de la pandémie, l'art reprendra conscience de sa fonction critique. Tout changement politique naît d'une conscience culturelle.

Mario Pedrosa, art, liberté et démocratie culturelle

Izabela Pucu - Brésil

Le processus d'expansion et de réinvention de la notion d'art et d'artiste, déclenché par la crise de la modernité, réactualise le problème de « *son intégration dans la vie sociale comme une activité légitime, naturelle, permanente et non seulement tolérée ou acceptée, mais réservée à certaines occasions, dans certains milieux* », comme le disait Mario Pedrosa en 1966. Si nous considérons cette problématique comme une ouverture, nous sommes amenés à repenser la place de l'expérience de l'art dans la vie, dans la formation des subjectivités et, par conséquent, de la société, des espaces et des modes de production sociale, ce qui, dans la pensée et les actions de Mario Pedrosa rejoint son parti pris de développement du champ artistique en faveur de la démocratie culturelle.

Le lien entre art et ap(art)heid dans l'œuvre de Durant Sihali, Willie Bester et John Kramer

Anthony Starkey - Afrique du Sud

Le lien entre l'art et l'*apartheid* dans l'œuvre de Durant Sihlali (1934 - 2005), Willie Bester (1956 -) et John Kramer (1946 -) et notamment dans leurs peintures d'architectures ordinaires mettent en évidence la relation entre l'art et la société dans un temps et un lieu particuliers. Nous considérerons donc la biographie et une œuvre de chacun d'entre eux, à un moment particulier de l'histoire troublée de l'Afrique du Sud.

Signes d'Australie

Richard Kelly Tipping - Australie

La poésie consiste à utiliser le moins de mots possible pour en dire le plus possible. Cet amour pour la brièveté poétique m'a amené à étudier le langage des panneaux publics, où des formats graphiques avec des textes minimaux portant un sens essentiel. Les panneaux de rue ont été un aspect essentiel de ma pratique des œuvres d'art verbal.

Le cadre du miroir

Joep Vossebeld - Pays-Bas

Si l'on parle d'art et de public, on en vient rapidement à ce que le public est censé voir. On dit alors « le public voit ». Ou « le public fait l'expérience... ». Parfois, « chacun peut y voir ce qu'il veut », mais en général, personne ne voit rien. Parfois, le public est autorisé à faire des associations, basées ou non sur une ligne directrice avec des thèmes, des couleurs ou des citations. Parfois, il est fait référence à une mémoire collective, à une tradition dominante ou à un fait obscur. Le public « peut compléter l'œuvre d'art », dit-on alors, car « sans

le public, il n'y a pas d'art ». Mais en regardant une œuvre d'art, nous voyons bien plus que l'œuvre. Que voyons-nous vraiment ?

Hommage à Nil Yalter : « C'est un dur métier que l'exil »

Hervé Fischer - France et Canada

Exilée, féministe et artiste, Nil Yalter n'a jamais perdu l'énergie qui l'anime depuis plus de quarante ans pour prendre à cœur la cause des populations vulnérables, et tenter de nous faire prendre conscience de la très grande difficulté de vie qu'impose ce destin d'exilé à des hommes, des femmes, des enfants qui sont déracinés et espèrent trouver refuge dans des pays d'accueil, souvent plus que réticents à leur faire une place au soleil. C'est avec des moyens artistiques très simples, des affiches à partir de photos en noir et blanc et des mots, toujours les mêmes, à la peinture rouge, qu'elle barre ces images collées dans les rues en affichage sauvage. Son métier d'artiste a été difficile aussi, les photos documentaires en témoignent, comme la vie de ces exilés occupés à temps plein à survivre. L'actualité de ce travail demeure brûlante.

Une artiste iranienne au Québec : entretien avec Hervé Fischer

Leila Zelli - Iran et Canada

Leila Zelli questionne la construction des identités moyen-orientales en réinterprétant ses images médiatiques. Elle s'interroge sur l'idée de « Moyen-Orient », sur les identités culturelles que véhiculent les médias, sur nos imaginations et représentations collectives de « l'Autre », spécifiquement des gens vivant en 2017–2018 dans les zones de conflits générés par le groupe armé État islamique. Par un travail de recadrage et d'installation de bandes vidéo issues des grands médias et diffusées sur les réseaux sociaux, Leila Zelli opte pour une approche visuelle décalée par rapport aux stratégies habituelles de représentation de l'Autre, de manière à forcer l'attention sur des instantanés de vie et des « hors-champs », qui révèlent ses stéréotypes et les a priori que nous projetons sur ce qui nous est loin, hors de vue et étranger. Cette posture artistique est politique. Se basant sur une mise en contexte détaillée d'une expérience personnelle d'altérité et de résilience, elle appelle ouvertement à la considération de la singularité de chaque vie humaine.

De la laïcité artistique

Felip Marti-Jufresa - France

Cet article part de l'affirmation que l'art et la religion sont aujourd'hui deux des vitrines de propagande les plus importantes de notre société libérale, que c'est dans ces champs que se déploie peut-être le plus efficacement le discours idéologique de la liberté individuelle, de la tolérance et du respect de la pluralité. Il ajoute que le stade le plus avancé de réalisation de cette idée libérale de l'art est marqué par la situation contemporaine de la musique. Il conclue que le présent des arts plastiques et audiovisuels est moins pacifié que celui de la musique, qu'il est traversé par des conflits politiques qui réussissent à questionner, malgré leurs propres ambiguïtés internes, l'idée hégémonique de l'art et sa fonction sociale

Consciences planétaires

Hervé Fischer

magma@analisqualitativa.com

Philosophe et artiste multimédia, de nationalité française et canadienne, son travail a été présenté dans de nombreux musées internationaux et biennales ; fondateur et président de la Société Internationale de Mythanalyse (Montréal, Québec-Canada) ; directeur de l'Observatoire international du numérique, Université du Québec ; ancien élève de l'École Normale Supérieure, pendant de nombreuses années il a enseigné la Sociologie de la culture et de la communication à la Sorbonne, et il a aussi été professeur à l'École Nationale Supérieure des Arts décoratifs.

Abstract Il n'existe pas d'art planétaire et nous espérons qu'il n'en existera jamais. Nous espérons que le marché spéculatif mondial n'aboutira pas à un mélange de paramètres multiculturels du type de la cuisine dite internationale. En revanche nous verrons certainement de plus en plus émerger un art conscient des enjeux planétaires humains et écologiques. Les nouvelles sensibilités qui déjà s'expriment fortement en dehors du *market art* spéculatif et sans éthique, relèvent incontestablement des questions sociales d'inégalité et de violence, de démocratie, de diversité et de liberté d'expression, écologiques de survie de la planète et de l'espèce humaine. On peut les synthétiser : ce sont des questions philosophiques et éthiques. Il n'existe pas une conscience planétaire, mais une diversité de consciences planétaires qui tendront de plus en plus à respecter et faire respecter l'universalité de ces droits humains dans la diversité des cultures, ne serait que selon leur exigence minimaliste, dont nous sommes encore si éloignés.



50 panneaux de signalisation imaginaire *Attention : ART/MYTHE* à Kassel, Documenta, 1982.

L'art est toujours en résonance mythique, en dialogue intuitif, psychique, mental avec l'image du réel. Le mythe est toujours partie prenante de la réalité.

Nous avons sur notre chemin pris acte de l'émergence de notre nouvelle condition planétaire. Non pas selon une conscience unique, mais selon autant de consciences planétaires que nous comptons d'êtres humains, partageant cependant au cœur de leur diversité des valeurs communes, celles d'une éthique planétaire fondée sur le respect universel des droits de l'homme.

Si l'art veut changer le monde, il doit entrer en vibration avec ce nouveau récit planétaire, qui crée une nouvelle sensibilité, un nouveau regard sur le monde. Ce nouveau rapport symbolique au monde trouvera de plus en plus son expression dans la diversité des démarches artistiques. Le marché de l'art, dans sa perversité actuelle, ne soutiendra pas *en temps réel* cette création artistique nécessairement critique. Le marché mondial n'aime pas l'art politique et lui préfère un art singulier (individualiste), formel, esthétisant dont on ne saurait tirer de questionnement politiques et sociaux. Il ne lui donnera de valeur marchande que « passé date » et muséographié.

La théorie et la pratique de l'art sociologique excluent de déployer son énergie à vendre pour vivre. Ce qui oblige l'artiste sociologiquement engagé à chercher des seconds métiers, pas toujours rémunérateurs ni amusants. Mais il faut l'accepter et l'affirmer.



Tweet art.

La théorie et la pratique de l'art sociologique excluent toute idée d'un « art planétaire », tel une monnaie artistique reconnue internationalement pour le commerce de l'art. Un art « trans-artistique », comme on dit *transnational* en affaires ou *multicultural* au Canada, n'a d'ailleurs aucune chance de se propager, si ce n'est en exploitant une culture marchande infantile (caricaturée par des Jeff Koons), ni de s'imposer comme une vision nouvelle en mélangeant en compote de fruits des éléments stylistiques déjà muséographiés (clichés populaires style postmoderne Disneyland ou Las Vegas).

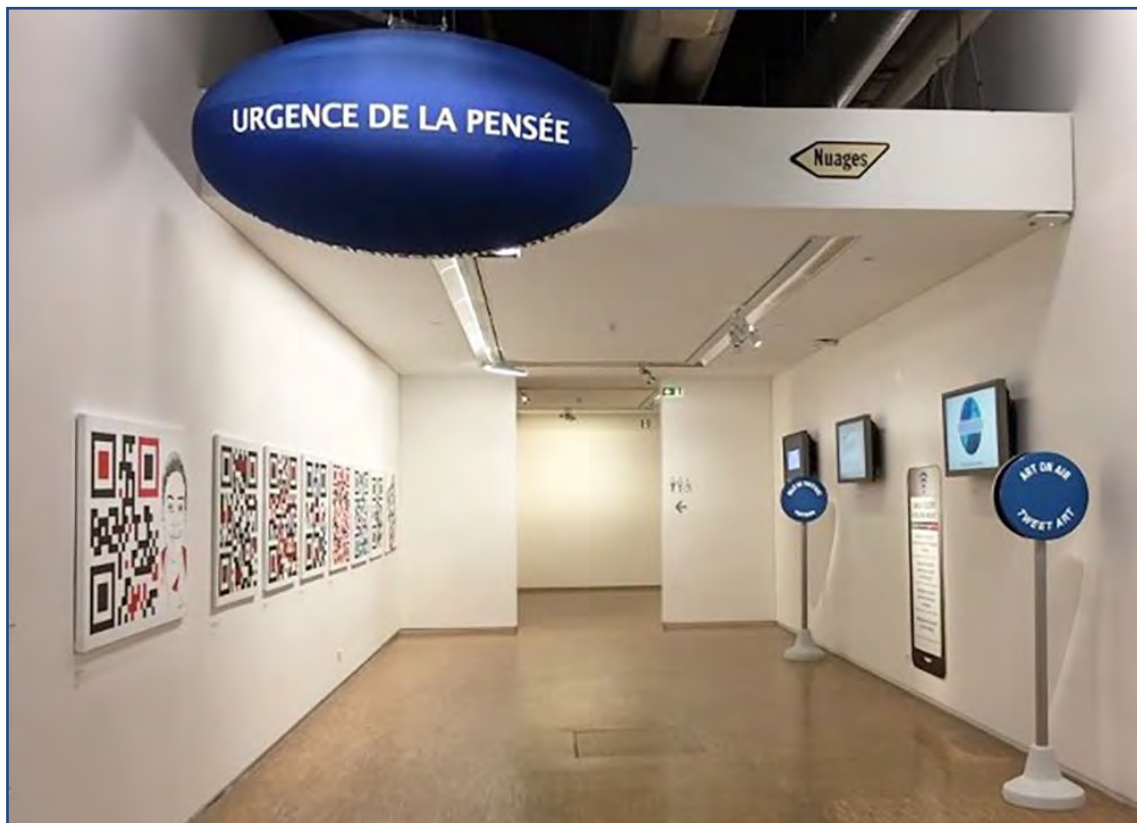
La théorie et la pratique de l'art sociologique imposent la prise en compte spécifique de chaque contexte politique, idéologique, social et culturel pour l'explorer, le questionner. Il n'existe pas encore de sociologie transnationale ou multiculturelle. Le concept même est un oxymore qui nous renverrait aux simplifications – parfois très éclairantes – de l'anthropologie.

Et en effet, l'émergence de consciences planétaires est un constat d'ordre anthropologique qui appelle à analyser comment chaque groupe social, chaque culture s'en accommode. Tout mythe largement partagé, comme Dieu, le Progrès, l'Amour, le Cosmos, le Vrai, le Bien, le Beau, la conscience

planétaire, se décline sociologiquement dans une diversité qui peut aller jusqu'à des expressions contradictoires.

Urgence et diversité

Ce que nous partageons cependant malgré la diversité de nos consciences planétaires, c'est le sentiment d'urgence qui s'impose à nous pour assurer la survie écologique de la planète, désormais encore plus concrète et universelle que notre exigence des respects fondamentaux de l'homme. Et pour gouverner nos raisons bonnes et mauvaises, pour changer le monde, ce sont donc nos imaginaires collectifs, nos mythes qu'il faut changer, chacun dans son écosystème culturel. Le débat des idées et l'imaginaire de l'art me semblent constituer les plus puissants instruments de ce but urgent. Urgence de la pensée, urgence de l'art, urgence de nouveaux mythes face aux dangers qui nous menacent.



Exposition *Hervé Fischer et l'art sociologique*, Centre Pompidou, 2017.

L'art doit changer le monde. Oui ! Mais comment ?

L'art a traditionnellement, depuis des millénaires, un incontournable rôle social de célébration magique, religieuse et politique, actuellement au service du capitalisme triomphant. Mais il peut aussi – et d'autant plus – exercer un puissant rôle critique. Nous le savons depuis *Les horreurs de la guerre* de Goya, depuis le *Guernica* de Picasso. Et il a acquis aussi un très grand pouvoir de questionnement, que Duchamp avec ses *ready made*, Dada, Fluxus, le body art, l'art de performance nous ont fait découvrir.

Nous voulons lutter contre l'hallucination toxique du capitalisme sauvage, et nous savons que l'art peut le questionner et contester notre rapport marchand au monde. Il peut aussi explorer une image alternative du monde, proposer un nouveau sens à notre aventure humaine en mettant en scène de nouveaux récits, de nouveaux mythes aussi bien qu'en réinterprétant les mythes anciens. Nous avons tenté de développer cette pratique dans les dispositifs participatifs et de détournement de l'art sociologique des années 1970, dans la rue et dans les médias. C'était pensable et socialement toléré à la

suite de Mai 68. C'est devenu aujourd'hui quasiment impossible en raison des politiques publiques de répression du terrorisme, de distanciation sociale en période de pandémie, ou insignifiant en raison du tsunami de déchets des réseaux sociaux et du « n'importe quoi » en art. Les artistes sont plus ou moins contraints de réinvestir les institutions culturelles, musées, galeries, festivals qu'ils avaient délaissés et/ou de jeter des bouteilles à la mer, mélangées aux îles flottantes de débris plastiques dans l'océan numérique. C'est personnellement cette double option que j'ai choisie. Quant aux arts digitaux, j'ai déjà souligné que leur hypnose technologique et leur dépendance financière les éloignent de toute pratique artistique critique.

Quel média choisir ?

Peut-on revenir à la peinture, comme j'en ai pris la décision au tournant du millénaire ? La question est d'une grande actualité. Pour les ténors des arts numériques, à commencer par Jean-François Lyotard lorsqu'il organisa au Centre Pompidou l'exposition *Les Immatériaux* en 1985, elle serait devenue un média ringard, comme le dessin, obsolète, donc sans efficace. L'art a toujours varié selon les sociétés et les époques dans ses techniques, ses styles et ses thématiques : c'est sociologiquement normal. Après des bouleversements technologiques successifs et rapides la peinture a été remise en question radicalement. C'est normal aussi. Mais il n'y a pas de progrès en art, ni dans les styles, ni dans les thématiques. Il y a seulement une évolution, l'apparition de nouveaux médias, notamment dus à l'évolution des techniques (la fresque, le châssis mobile, la commercialisation du tube de peinture en 1841, la photographie, l'holographie, la vidéo, le pixel numérique et le multimédia récemment) et, bien sûr, l'évolution sociale des thématiques. Mais allons-nous dire que le numérique introduit dans l'histoire de l'art un progrès ? Certains, comme les constructivistes soviétiques ou les artistes du groupe G.R.A.V. en France ont cru au progrès technologique en art. Mais les technologies nouvelles deviennent obsolètes aussi. Et plus elles sont sophistiquées, plus elles vieillissent vite et datent, comme on l'observe déjà dans les arts numériques. L'art n'a rien à voir avec le concept de progrès technologique. On peut seulement observer qu'il prend date.

Je dirai même que c'est le mirage numérique qui m'a renvoyé vers la peinture. Ce n'est pas seulement la pauvreté perceptive, visuelle et tactile d'un art numérique propre, réduit à ses algorithmes sans bavure, sans densité, sans épaisseur, sans émotion, sans hasard, sans accident, qui m'a ramené à la puissance sensuelle incontestable de la peinture. J'ai admis aussi la nécessité de la peinture pour mener une interrogation critique face au robinet à pixels qui nous inonde aujourd'hui de flux d'images numériques comme des vagues éphémères. Cela exige de s'en distancer en pratiquant l'arrêt sur image. La peinture s'y prête bien. Et le temps n'est plus aux oukases arrogants des artistes numériques contre des peintres jugés dépassés.

Les grands défis de l'art ne sont pas davantage dans les logiciels et l'intelligence artificielle des ordinateurs que dans les crayons ou les pinceaux. Ils sont dans les cerveaux, les visions et les sensibilités des artistes. C'est pourquoi j'ai proposé de reconstruire le pont que les artistes numériques ont voulu faire sauter derrière eux au nom du progrès technologique et de considérer des « beaux-arts numériques ». La peinture a notamment beaucoup à dire sur l'intégrisme numérique qui fascine aujourd'hui le milieu institutionnel de l'art et sur la nécessité de ralentir le temps pour penser la vitesse exponentielle du changement. Nous ne demandons plus à la peinture comme les artistes futuristes d'exprimer la vitesse des machines et la violence de la guerre du nouveau siècle, mais tout au contraire d'échapper à cette vitesse et à sa violence pour retrouver un espace de méditation dans le basculement inexorable du monde. Arrêt-sur-image et pause-temps pour nous demander ce qui nous arrive et où nous courrons si vite.

Et j'ajouterai que l'image n'exclut pas le textuel. Bien plus, je tends personnellement de plus en plus à combiner l'image et le texte pour en renforcer le message, usant de l'interpellation des mots, de leur pouvoir conceptuel et des métaphores qu'ils portent. Je fais de moins en moins de différence entre écriture et peinture : toutes deux induisent le pouvoir émotif et mythiques des images et des

métaphores. Les images parlent ou se lisent comme des pensées sensibles. Les émotions qu'elles suscitent se complètent, se renforcent.

Beaucoup d'artistes ont utilisé d'autres médias tout aussi efficaces, allant du déchet à la photographie, en passant par le tampon caoutchouc, le timbre-poste, l'objet, l'installation, la performance, la vidéo, l'intervention en milieu institutionnel, urbain, rural, dans la nature, potentiellement tous aussi efficaces. Chacun fait son choix selon son cheminement, mais l'usage numérique n'a aucune légitimité particulière.



Tweet art, 2014.

Un regard actuel et distancé

La thématique cependant a évolué : nous vivons dans un monde de plus en plus numérique, avec ses célébrations, sa pensée magique, ses vertus, ses illusions et ses défis. C'est bien un thème aussi important que le Sacre de Napoléon ou les Tournesols de Van Gogh. Monet ne peindrait plus aujourd'hui des façades de la cathédrale de Rouen ou des nénuphars, mais les trous dans la couche d'ozone ou les trous noirs du cosmos, les variations boursières du capitalisme de casino ou nos chaînes d'ADN.

Je laisse à ceux qui le souhaitent l'ivresse d'épouser l'âge de l'anthropocène numérique. J'opte pour un regard actuel, mais, on l'a compris, distancé. La fascination ne fait pas l'art. La programmation informatique est certes actuelle, mais c'est un artisanat comme un autre, aussi important que ceux de la peinture ou de la sculpture, mais pas davantage, ni plus noble. Dans les arts numériques, qui ont soudain la faveur des institutions culturelles, la technologie devrait demeurer secondaire, au lieu de prendre toute la place sur le devant de la scène comme c'est encore le cas actuellement.

Ce fut tout à la fois le génie et la grande erreur de McLuhan que d'être un philosophe fasciné par l'électricité au point d'affirmer que *le médium, c'est le message*, sans en mesurer la dérive : cette immersion actuelle dans le clapotis de la culture de masse où nous nous aliénons. Le message a du mal à reprendre la maîtrise sur le médium. Nous regardons les images défiler, nous glissons sur elles comme sur du velours et nous les oublions, au lieu de regarder ce qu'elles disent, le message qu'elles devraient faire valoir distinctement dans le flux de la vie ou celui des pixels : elles y nagent comme les poissons dans l'eau, elles deviennent l'eau même avec ses courants, elles nous noient au lieu de nous interpeler. C'est à juste titre qu'on parle d'une culture liquide. Le journal télévisé de plus en plus comme des clips de musique vidéo nous soumet à des rythmes trop rapides pour la pensée critique et y substitue des enchaînements de brèves impressions et émotions. L'écran est devenu impressionniste, au mauvais sens du terme. Ce n'est même plus un massage (qui nous relaxerait). C'est un charivari qui déboule et pulse. Nous nous y habitons passivement sans nous fatiguer le cerveau, au point de nous ennuyer si le rythme se calme, de zapper et changer de programme.

Changeons aussi de métaphore : la danse syncopée des images comme le serpent nous hypnotise pour mieux nous dévorer. Le rétinien ne pense pas.

Comme devant un tableau pointilliste, il faut reculer le regard pour découvrir la réalité qu'on nous présente et en comprendre le sens.



Tweet art, 2011.

La posture de l'artiste

Il faut bien que l'œuvre attire et retienne l'attention pour qu'elle transmette quelque chose. Il en va d'un dispositif stratégique dans son écosystème institutionnel, marchand ou individuel sur le web. L'artiste, à moins qu'il soit pris en charge et promu par un mécène, un marchand ou un musée, doit apprendre à se faire voir pour exister. Tous n'en ont pas le talent ou l'envie, mais cette contrainte n'est pas nouvelle. Depuis des siècles, l'artiste qui veut obtenir le soutien d'un prince ou plus récemment rejoindre un public, vendre son travail pour en vivre et donc pouvoir continuer à s'y consacrer, est forcé de se chercher des alliés, des acheteurs, des diffuseurs. Michel-Ange, Léonard de Vinci ou Dürer aussi bien que Rembrandt déployaient beaucoup de talents de courtisans en ce sens.

Les subventions de l'État-Providence (les conseils des arts) ont pris la relève, dans quelques pays, des puissants de jadis, mais dans tous les cas, l'artiste doit s'agiter pour poursuivre son travail, tout particulièrement s'il est sculpteur ou cyber. Pas d'autre choix. Et plus il est provocateur, scandaleux, ou cybermagicien, plus il réussira à faire parler de lui et obtiendra l'attention qui est nécessaire à sa démarche d'artiste, au risque de passer pour un opportuniste de mauvaise réputation, un obsédé de l'autopromotion. L'équilibre n'est pas facile. L'artiste qui veut créer, comme le politique qui veut

changer le monde, aussi bien que ceux qui veulent simplement faire carrière et en vivre, doivent s'engager dans des campagnes électorales et promotionnelles pour être écoutés, élus, ou regardés et achetés. Nous nous y sommes habitués dans l'exercice de la démocratie, mais nous l'acceptons mal dans l'écosystème artistique, aussi indispensable que cela y soit pourtant. Cette démarche peut paraître à l'artiste, à lui-même autant qu'aux autres, ingrate et haïssable, voire contradictoire. Et l'artiste, un fois reconnu et intégré dans le système peut alors, doit même devenir plus discret dans cette stratégie, mais sans perdre pour autant son habileté mondaine.

Absent du marché et sans galerie, je n'ai jamais envisagé personnellement de vivre de ma production, même si je crois aujourd'hui finalement légitime que l'artiste vende ses œuvres pour assurer sa vie matérielle et financer sa production, plutôt que de vivre d'un autre métier. Cela ne signifie pas qu'il veuille dévoyer l'art en marchandise ou en fasse un produit financier de spéculation comme Jeff Koons, mais seulement qu'il est un artiste de l'époque capitaliste et qu'il n'a plus le droit éthique d'être un courtisan.

L'engagement

Aucun artiste n'est obligé de croire à une démarche éthique ou philosophique comme je m'y essaie personnellement. Chaque artiste est libre de célébrer, de questionner ou de contester, de modeler de l'argile, de programmer des œuvres immersives ou de manier le pinceau, de vouloir ou non en tirer de la gloire ou de l'argent. La liberté est l'un de nos plus grands privilèges d'hommes. Cela dit, l'exigence de changer le monde naît de l'indignation face aux scandales qui le ravagent et crée un engagement éthique, qui n'est ni commercial, ni narcissique.

L'art n'est pas à mes yeux une profession, ni une vocation, mais une vie. Cette posture, née de convictions plus importantes que tout souci de carrière ou d'argent, impose un activisme politique ou artistique qu'on appelle aujourd'hui parfois de l'artivisme, mais auquel je préfère personnellement une démarche de questionnement, de pédagogie. J'aime bien cette expression d'Édouard Glissant : « *l'artiste est un réartiveur* ». Une quête de lucidité à partager, qui n'exclut ni la douceur, ni l'humour, dans l'exploration des problématiques humanistes, écologiques, planétaires, biogénétiques ou communicationnelles, actuelles, plus efficaces et conviviales que la dénonciation frontale et binaire face à ce qui mérite de l'être dans le monde contemporain.

Esthétique interrogative

L'esthétique n'est qu'un moyen, mais qui peut atteindre le sublime, par le message qu'elle exprime. L'esthétique trouve son expression ultime dans la justesse créatrice de l'expression, appelant à un monde qui dépasse notre vie animale. Au-delà de la beauté de la nature, incontestable et quasi religieuse à nos yeux d'humains dénaturés dans les écosystèmes urbains, l'esthétique ne peut être un but en soi. Et c'est là l'écueil sur lequel naufragent beaucoup d'artistes en quête d'un style singulier qu'ils prennent pour l'art. L'esthétique n'est qu'un moyen pour l'art. Seule l'éthique, absente de la nature, inventée par l'homme, peut créer la beauté sublime, transcendante de l'art.

Dès la fondation de l'art sociologique en 1971, j'ai opté pour une esthétique interrogative. Tout chef d'œuvre suggère des questions, explicites ou implicites. Il suffit de regarder les Esclaves de Michel Ange, la Joconde de Léonard de Vinci, un paysage classique ou impressionniste, une toile de Barnett Newman, ou de Picasso, un monochrome d'Yves Klein pour s'en convaincre immédiatement. L'œuvre impose toujours une profondeur qui n'est pas spatiale mais émotive, spirituelle dans l'art actuel comme dans l'art religieux du Moyen-Âge. L'art s'adresse à l'humanité qui est en chacun de nous et même au-delà de nous. Et la réponse n'est jamais formulée dans la question. Elle peut varier avec la question que chacun trouve diversement dans le regard qu'il porte sur l'œuvre.

L'esthétique interrogative s'interdit l'affirmation, la déclaration partisane. Elle suggère plutôt le débat. Elle implique la participation de celui qui regarde et se questionne. Il faut reconnaître ici

l'importance de la polysémie sociale de toute œuvre artistique, textuelle aussi bien que visuelle ou sonore. Sa lecture ou sa réception demeure inépuisable, induisant au-delà de la rétine l'émotion qui esquisse des récits, qui éveille des mythes. À titre d'exemple je reproduis ici mon intervention lors de la Biennale de Sao Paulo en 1981, alors que deux polices, l'une militaire de la dictature, l'autre municipale, contrôlaient la vie sociale et surveillaient mes signalisations imaginaires. Sur les panneaux publicitaires géants, qui y sont fréquents, je me suis contenté de reproduire les panneaux usuels de signalisation pour la circulation automobile en lettres blanches sur fond vert, en y inscrivant les noms bien réels de quartiers de la ville, avec des flèches. L'affichage par lais de papier sérigraphiés avec les étudiants de l'école des beaux-arts, collés progressivement pour constituer la totalité de l'image, était en outre filmé en temps réel par une télévision câblée locale et donnait à voir progressivement aux téléspectateurs l'opposition des noms et des directions que les panneaux indiquaient.



Signalisation imaginaire, Sao Paolo, 1981.



Signalisation imaginaire, Sao Paolo, 1981.

Et cela demeure vrai sans qu'il y ait le support d'une image, par exemple dans ce dispositif d'art sociologique du *Bureau d'identité imaginaire*, ou lorsque je demande aux lecteurs d'une page de journal de répondre à ces deux questions : *Qui pensez-vous être ? Qui voudriez-vous être ?*¹



Bureau d'identité imaginaire, performance au Centre Pompidou en 2017
dans le cadre de mon exposition *Hervé Fischer et l'art sociologique*.

L'art use du langage des émotions, quel que soit son dispositif. C'est par l'imaginaire et la sensibilité qu'il rejoint l'autre, celui qui y investit son regard et dont les neurones à travers l'œil sont touchés – d'une pierre deux coups - au cœur et au cerveau. Il a même le pouvoir d'induire une nouvelle sensibilité, de créer, comme l'a souligné l'homme politique et sociologue de l'art brésilien Mario Pedrosa « une révolution de la sensibilité ».

Il n'existe pas de grand art, qui ne mette en branle l'émotion, qu'elle soit conceptuelle ou physiologique. Et l'émotion indique toujours la présence du mythe, avec lequel elle suscite une résonance, qu'elle évoque un grand récit connu (*La liberté sur les barricades* de Delacroix, la Tour Eiffel, le mont Fuji) dont le registre conceptuel est un déclencheur social automatique, ou qu'elle touche aux imaginaires sociaux plus biologiques et donc intimes (le désir amoureux, le bonheur, la joie vitale ou l'angoisse de la mort). Cela est vrai aussi bien pour la musique, la danse, que pour la littérature ou les arts visuels. Et l'émotion est d'autant plus ressentie qu'elle est moins affichée, plus retenue, exigeant l'attention participative qui va l'amplifier.

Dans cette fonction interrogative et pédagogique de l'œuvre d'art que nous revendiquons, le recours à l'émotion constitue donc un élément majeur de son efficacité expressive. Cela n'est pas rien, si l'on considère que pour changer une société, ce sont ses mythes qu'il faut changer, réinterpréter ou inventer. Dès lors que les écosystèmes idéologiques et sociaux évoluent, et avec eux les enjeux collectifs fondamentaux de l'aventure humaine, il devient nécessaire d'inscrire ceux-ci dans de nouveaux mythes que l'on puisse partager et sur lesquels nous puissions fonder nos comportements individuels et collectifs.

J'ai une addiction pour ces pilules depuis 50 ans de vie. Oui, tout compte fait, je suis un artiste-pharmacien, voire un philosophe-pharmacien qui essaie de poser les bonnes questions pour bien

¹ J'ai pratiqué cette performance à partir des années 1970 et encore lors de mon exposition au Centre Pompidou en 2017. Je l'ai aussi reportée sur les pages du grand quotidien québécois *La Presse* en 1982 où j'ai reçu plus d'un millier de réponses. Cette expérience est décrite et analysée dans Hervé Fischer, *L'oiseau-chat, roman-enquête sur l'identité québécoise*, éditions La Presse, Montréal, 1983.

diagnostiquer le mal ou déceler le mauvais diagnostic. Un bon pharmacien mythanalyste. Pour moi-même parmi les autres. Mais qui tient officine sociale.

LA PRESSE, MONTRÉAL, SAMEDI 20 FÉVRIER 1982 E 7

VOTRE IDENTITÉ IMAGINAIRE

Hervé Fischer enseigne dans diverses universités — surtout à la Sorbonne. La quarantaine. Artiste, sociologue et théoricien de l'art sociologique. Il n'aime pas qu'on l'étiquette de la sorte, question de ne pas effrayer les répondants; question surtout de ne pas masquer le travail auquel il s'emploie: faire le pont entre l'art, la vie quotidienne, la communication. Le Musée d'art contemporain de Montréal vient de présenter un bilan de son travail depuis une dizaine d'années sur le thème de la place de l'individu dans la société.

Hervé Fischer

QUI PENSEZ-VOUS ÊTRE? QUI VOUDRIEZ-VOUS ÊTRE? Ces deux questions si simples et que sans doute chacun de nous s'est déjà posées à lui-même, ne sont peut-être pas si faciles qu'il y paraît. A vous d'essayer... Les réponses à ces deux questions cerneront l'image que nous nous faisons de nous-même, de nos desirs, de nos regrets, de nos rêves et permettront d'esquisser une image de la société et du monde dans lequel nous vivons. Une image autre — peut-être que celle que donnent de nous les sondages quantitatifs, mathématiques.

La réponse de chacun est fondamentalement personnelle. Mais, elle varie sans doute aussi selon qu'il est homme ou femme, qu'il est jeune ou vieux, qu'il est québécois ou non, qu'il est catholique ou non, qu'il est marié ou non, qu'il est parent ou non, qu'il est étudiant ou non, qu'il est artiste ou non, qu'il est intellectuel ou non, qu'il est riche ou pauvre, qu'il est urbain ou rural, qu'il est français ou québécois, qu'il est homme ou femme, qu'il est jeune ou vieux, qu'il est marié ou non, qu'il est parent ou non, qu'il est étudiant ou non, qu'il est artiste ou non, qu'il est intellectuel ou non, qu'il est riche ou pauvre, qu'il est urbain ou rural, qu'il est français ou québécois.

Au-delà de la réponse «moi-même», dont nous sommes souvent tentés de nous contenter, chacun de nous est invité ici à répondre de façon approfondie. L'anonymat des réponses favorisera leur franchise.

L'idée d'Hervé Fischer, qui anime cette expérience un peu exceptionnelle, c'est que l'art, ce n'est pas seulement les tableaux, c'est aussi l'image de nous-même et du monde. Une image à laquelle il invite chacun de nous à apporter sa contribution personnelle, comme un tableau de l'imaginaire québécois, peint collectivement par nous tous, qu'il nous montrera, comme un miroir possible, après avoir rassemblé et analysé, avec une équipe pluridisciplinaire de l'Université de Montréal et de l'Université de Québec, les réponses de tous les participants.

Dans quelques semaines — le temps d'analyser les premiers résultats de l'enquête — LA PRESSE publiera une série d'articles et certains extraits des réponses les plus intéressantes, afin que vous ayez une idée de l'ensemble des réponses. Les Editions LA PRESSE comptent en tirer un volume.

Case Postale 783
bureau de poste de la Place d'Armes
Place d'Armes, Montréal H2Y 3J2

Qu'auriez-vous aimé être? Dans une autre vie? Ou une autre société?

SEXE: MASCULIN
AGE: 43
PROFESSION: DISTRIBUTEUR MACHINERIES AGRICOLES
LANGUE MATERNELLE PARLÉE PAR VOS PARENTS: FRANÇAIS
VILLE DE RÉSIDENCE: ST-HYACINTHE

Qui pensez-vous être?

ÉPOUX D'UNE CHARMANTE FEMME JADIS INSTITUTRICE PÈRE DE 3 FILLES 17-14-12 ANS. ÉTUDIANT MUSICIENNE ET SPORTIVES FRÉQUENTANT L'ÉCOLE PRIVÉE SAUF LA PLUS JEUNE QUI ENTRERA EN SEPT. PROCHAIN. L'AINÉE ÉTUDIE AUX ÉTATS-UNIS (N.Y. STATE) AFIN DE MAÎTRISER L'ANGAIS ET FAIRE PARLER ET COMPRENDRE MIEUX LA MENTALITÉ AMÉRICAINE. NOUS SOMMES TOUTS CATHOLIQUES PRATIQUANTS. NOUS TRAVAILLONS 17 À 20 HEURES PLUS D'HEURE QUE LA MOYENNE DES GENS AUTOUR & VIVONS À L'ATTEIGNONS UNE PRODUCTIVITÉ DE TRAVAIL PAR PERSONNE ÉLEVÉE. C'EST DANS LE BUT DE CONTRIBUER AU BIEN-ÊTRE DE NOTRE ENTOURAGE ET AUSSI NOTRE GAIN PERSONNEL. PAYE ENVIRON \$90,000 D'IMPÔTS PAR AN (FEDÉRAL) MOYENNE 30% DE MON REVENU. 30% POUR MOI ET MA FAMILLE. J'AI MAINTENANT MA COMPAGNIE AVEC DES FOURNISSEURS EN ONTARIO, DANS L'ONEST CANADIEN ET AUSSI AUX ÉTATS-UNIS. J'AI 17 EMPLOYES ET JE FAIS TOUT POUR COMBATTRE LE CHÔMAGE AU QUÉBEC EN FABRIQUANT CERTAINS PRODUITS DANS MON ATTELIER. AUTOT QU'IMPORTER DES USA 75 MEILLEUR COMPTE PAR DIS. MOI-MÊME ET MA FAMILLE VOULONS VIVRE À LA GRAND-DEUR DU CANADA, NOUS NOUS SENTONS PLUS CANADIEN QUE QUE BECOIS. ET AVONS UN GRAND RESPECT ET FIERTÉ DU CANADA. LORSQUE JE SORS DU QUÉBEC J'AI PAROIS MONTE DU NOMBRE DE FAUTEILS ET DE GÉVRES TRÈS ÉLEVÉ QUE NOUS AVONS J'AI HONTE DE LA FAÇON DONT NOUS TRAITONS LES ANGLAIS. NOUS NE SONT BECOIS ET DE LA SOCIÉTÉ CHICHIÈRE ET BOU DEUSE (PAR ESSEUSE) DONT JE FAIS PARTIE. JE SUIS FIER DE MES ANCIÈRES FRANÇAIS QUI ÉTAIENT COURAGEUX ET GÉNÉREUX.

Qui voudriez-vous être?

1. J'AIMERAI ÊTRE UN NOM FÉMININ
2. AVOIR LE TALENT D'UN PIÈRE-HON ENTOURAGE
LE DESIR DU BIEN COMMUN DES GENS DE COIS. PAR UNE PRODUCTIVITÉ ÉLEVÉE ET NON PAR LA CORTES-TATION ET LES PLAINTES.
J'AIMERAI AIDER CEUX QUE JE RENCONTRE À COMPRENDRE SANS LES BLESSEUR OU OFFENSER. QUE NOUS ETUOFFONS AU QUÉBEC PAR NOTRE MANQUE D'AMBITIONS SAINES. S'ILS COURAMMENT NOUS VOULONS RETIRER DES PRESTATIONS DE CHÔMAGE, DE BIEN-ÊTRE SOCIAL, DES SUBVENTIONS POUR LES ENTREPRISES, EN GÉNÉRAL. NOUS ACHETONS DES BILLETTS DE LOTERIES, FRÉQUENTONS LES BARS, TROP DE GENS DANS LES BARS À DANSEUSES NUES ET PEU À LA MESSE LE DIMANCHE, NOUS DÉGRADONS. DANS PEU DE TEMPS CE SERA UN VRAI DÉTROIT MICHIGAN. J'ADMIRE LE CÔTÉ "BON EN TANT" DU TRAVAILLEUR QU'INGÉNIEUR AMÉRICAIN VIVANT MODESTEMENT. S'ENVAIE LA SAGESSE ET LA MODÉRATION DU BUSINESSMAN CANADIEN ANGLAIS (SA GRANDE PATIENCE). J'AI VU EN ISRAËL LE PATRIOTISME RÉEL ET GÉNÉREUX. JE VEUX ÊTRE DE CEUX QUI VONT RECONSTRUIRE UN QUÉBEC FIER, JOYEUX ET PROSPÈRE DANS UN CANADA UN ET PROSPÈRE. JE POURRAIS ÊTRE BIEN ET BIEN VIVRE MAIS MES CONCITOYENS PEUVENT MERITER MIEUX QUE CE QU'ILS ONT. 3. CELUI QUI RENDRAISERAIT "TI BIL" LEVÉ QUE ET SA BANDE LES CONVERTIR C'EST IMPOSSIBLE. CE SONT DES COMMUNISTES QUI S'ENVAIENT.

Dans le quotidien québécois La Presse, en 1982.



Un nouvel écosystème humain, désormais planétaire

Nous sommes devenus au XXI^e siècle des planétaires périphériques, des frontaliers, de toutes les frontières, de toutes les marginalités géographiques, historiques, ethniques, sociales, sexuelles, culturelles, psychiques. Nous participons tous de la même vie planétaire. Tous différents, que nous le voulions ou non, nous contribuons à créer la même conscience planétaire universelle que nous partageons minimalement, une parcelle d'âme planétaire en chacun de nous.

Cette série d'esquisses acryliques sur toile, réalisées au rythme d'une par jour pendant trente jours successifs en novembre / décembre 2020, a débuté avec une sorte de signalétique autoritaire, celle que nous impose cette conscience comme une obligation éthique, puis au fil des jours elle a embrassé la diversité de nos consciences planétaires, ses manques, ses failles, ses dénis identitaires autant que sa beauté partagée, qui s'expriment dans les accidents du geste pictural autant que dans son obstination performative, et nous révèle finalement, ludiquement la joie, le 29^e jour la lumière qu'elle nous apporte, et le 30^e jour son rayonnement universel qui nous déborde. À l'opposé de toute uniformisation ou réduction que pourrait suggérer cette idée de conscience planétaire, je veux ici insister sur la diversité d'ancrages et de sensibilités culturelles qui constitue la richesse même de l'espèce humaine et à partir de laquelle émerge cette conscience augmentée que j'appelle planétaire.



30 esquisses de la conscience planétaire, peinture acrylique sur toile, 92x92cm chacune, 2020.

Mais cette conscience planétaire est nécessairement multipolaire et induit un décentrement de la conscience dominatrice occidentale (qui se délite aujourd'hui) ou chinoise (qui tend à s'imposer à nouveau en réactualisant son mythe fondateur d'« empire du milieu »). Pour comprendre quand et où nous sommes, nous tendons désormais à regarder hors de notre lieu d'enracinement, de côté, vers d'autres horizons planétaires d'où nous recevons constamment des images et des informations plus nombreuses, plus prégnantes, plus significatives que ce que notre perception sensorielle nous dit de notre environnement immédiat, et dont nous savons qu'elles sont partagées simultanément par des millions d'autres téléspectateurs, d'autres surfeurs de l'internet et des réseaux sociaux, donc finalement plus importantes pour notre vie que nos petites sensations locales. Nous prenons conscience des angles de vue, des expériences et des alternatives qui coexistent en temps réel avec nos propres sensations. Cette mobilité et cette ubiquité nouvelles de notre conscience constitue une incontestable révolution anthropologique. Elle s'est précisée en une génération, voire plusieurs, mais elle ne relève plus désormais en ce début de IIIe millénaire de l'exploration incertaine, de l'exotisme. Elle est constitutive de notre condition réelle individuelle, actuelle, locale où que nous soyons. Elle est devenue notre temps et notre espace, notre horizon, notre référence, bref notre *condition planétaire*.



Otro mundo es posible, acrylique sur toile, 92x122cm, 2018.

Et nous prenons conscience aussi que cette condition est humainement inégale, souvent violente, scandaleuse, bien au-delà de nos petits conflits de classe ou de voisinage locaux. Bien au-delà de notre petite personne, de notre cocon familial, de notre intimité, de nos petites préoccupations quotidiennes. Nous prenons conscience d'être sur le même vaisseau spatial, au milieu de l'univers, dont la fragilité et l'errance nous saute aux yeux. Nous ne voudrions pas finir sur un radeau de la Méduse, comme les immigrants qui s'aventurent sur des embarcations de fortune au milieu de la mer, au risque de leur vie vers la terre promise. Il nous faut assurer notre sécurité. Les menaces sont évidentes, les risques certains. Nous percevons de plus en plus l'urgence de nous organiser collectivement sur cette petite planète pour favoriser des consensus réparateurs, dessiner des cartes de navigation, décider ensemble où nous voulons aller, plutôt que de tirer à hue et à dia, de nous tirer dessus et de saccager notre espace de vie, voire de saborder notre planète.

Il y a urgence, une urgence qui nous semble encore inaudible dans notre chaos humain. Mais je ne doute pas qu'elle sera de plus en plus perçue. Et que la réponse ne peut être technologique, ni

économique, mais éthique. C'est en ce sens que je plaide pour l'évidence de l'hyperhumanisme et de l'éthique planétaire.

C'est bien ce que veut aussi montrer cette publication ART versus SOCIÉTÉ, en réunissant les points de vue de plus d'une soixantaine d'artistes, historiens et critiques d'art, philosophes, sociologues et essayistes des cinq continents, de pays aussi nombreux et divers que possible.

Ils auraient pu être plus de cent, deux cent peut-être, tant ils sont nombreux, femmes et hommes, depuis les années 1970 à s'être engagé(e)s dans des démarches sociologiques. Et je tiens à souligner ici la différence entre un art social et un art sociologique. Tout art est social, reflétant l'évolution sociale des sensibilités, idéologies et imaginaires. Mais un art sociologique est une démarche qui précisément questionne cette relation sous ses aspects structurels (sociologiques et artistiques), qui interroge la fonction politique de l'art dans la société, et ajuste ses moyens d'expressions en conséquence. J'irai plus loin : à la lecture de ces contributions, nous constatons que nous devons cesser de développer une sociologie de l'art métropolitaine et universitaire, pour nous laisser interpellé par des sagesse autochtones aussi bien que des arrogances de cyberartistes. Nous découvrons que nous sommes de plus en plus nombreux à partager cette conscience planétaire et à crier au scandale, mais sans perdre l'espoir d'une rédemption et d'un progrès collectif. Il faut sauver cette planète et son humanité ! Et il n'y a que nous dans l'univers qui puissions le faire, ni dieu ni magicien à qui nous adresser. C'est notre seule responsabilité et c'est en notre pouvoir.

En tant qu'artistes et philosophes, nous découvrons l'importance d'un art et d'un mythe porteur d'une nouvelle conscience planétaire et éthique. Cette conscience planétaire émergente nous appelle à une révolution du regard qui devient planétaire et même cosmique au-delà du cadre de chaque société, et à une mutation de nos valeurs et de nos consciences locales. Il ne s'agit pas seulement ici d'un constat, de plus en plus évident aujourd'hui, ne serait-ce que du fait de la pandémie mondiale, mais aussi et surtout d'une dynamique de cette *conscience augmentée*, en anticipation et prévention des tragédies qui menacent l'humanité, et des valeurs planétaires qu'il nous faut instaurer, reconnaître individuellement et instituer planétairement pour s'en prémunir en travaillant à notre progrès humain collectif.



Inactualités et résonances mythanalytiques autobiographiques¹

Orazio Maria Valastro

magma@analisiqualitativa.com

Sociologue mythanalyste, chercheur indépendant, formateur et consultant en autobiographie, spécialisé dans l'imaginaire de l'écriture autobiographique, il est né à Catane en 1962, où il réside actuellement, après avoir vécu en France pendant plusieurs années. Il a étudié la sociologie en France, a obtenu son diplôme de maîtrise à la Sorbonne, à l'Université Paris Descartes, et son doctorat de recherche à l'Université Paul Valéry. Il s'est perfectionné en Théorie et analyse qualitative dans la recherche sociale, à l'Université La Sapienza de Rome. Il a fondé et dirige en qualité de directeur scientifique M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales, et les Cahiers de M@GM@ édités par Aracne de Rome. Dirige les Ateliers de l'Imaginaire Autobiographique de l'Organisation de Volontariat Les Étoiles dans la poche, et il a créé Thrinakia, le prix international d'écritures autobiographiques, biographiques et poétiques, dédiées à la Sicile, et les Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien, participant au réseau européen d'archives autobiographiques (European Ego-Documents Archives and Collections Network). Aux Ateliers de l'imaginaire autobiographique, le projet d'animation sociale et culturelle créé et dirigé par le sociologue Orazio Maria Valastro, a été remis le prestigieux prix international Chimère d'Argent 2019. Affilié à la Société Internationale de Mythanalyse (Montréal, Québec-Canada), ses recherches portent principalement sur la pratique contemporaine de l'écriture autobio-



Seule avec ma mère, Faletta Crivelli, narration vidéo, voix de Luisa La Carrubba, Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien [vidéo].

graphique, sur l'imaginaire dans l'écriture de soi, et l'imaginaire de la mémoire collective et des patrimoines culturels immatériels, étudiés comme expression privilégiée pour comprendre les relations humaines et la société.

Abstract L'écriture autobiographique tente de concilier la profondeur et la surface des images, en quête intense du monde et de la vie. Cette expérience autobiographique transformatrice nous appelle à une responsabilité créatrice d'espoir et nous libère des fa-

talismes toxiques. Naît une pensée sensible, à l'opposé des théories dogmatiques de l'autobiographie : elle nous donne confiance dans les femmes et les hommes et développe une exigence éthique dans le corps à corps social. L'écriture autobiographique est alors ponctuée d'étonnements et de trébuchement face à la continuité et à la discontinuité de nos itinéraires existentiels.

¹ Je remercie vivement Hervé Fischer pour le projet éditorial Art versus Société. Trois numéros monographiques en libre accès enrichissant extraordinairement le catalogue des publications de la revue M@gm@. Sous sa direction, nous avons exploré l'art sociologique, invitant nos lectrices et lecteurs à réfléchir autour des images suscitant des résonances sensibles vers la vie à venir et un nouveau regard sur le monde. Un grand merci aussi à toutes et tous les auteurs ayant participé, de diverses parties du monde, avec leurs contributions et leurs œuvres. La direction de ces publications a demandé un effort considérable. J'apprécie profondément l'engagement éditorial incontestable d'Hervé Fischer, ainsi que ses grandes qualités professionnelles et sa grandeur humaine encourageant une concrète et compréhensible démarche adogmatique nous interrogeant sur nos ressources créatives fondées sur une créativité responsable.

Être présent à soi-même, aux autres et au monde

« Je considérais comme une obligation morale de changer le monde. Je ne comprenais pas pourquoi ce n'était pas un désir collectif, et je ne le comprends toujours pas aujourd'hui. J'avais entendu de mes parents des histoires de guerre, de pauvreté, de luttes sociales, j'avais reçu comme un passage de témoin, cet espoir de changement, tous leurs rêves transférés en nous, les filles. Je pensais que ma génération avait été privée de l'avenir. Nous aurions pu nous sauver, tous ensemble, la planète et ses hôtes, en choisissant l'avenir... ».



Autoportrait, pastels à l'huile sur carton, © Faletra Crivelli

Être présent à soi-même, œuvre autobiographique illustrée, Maria Crivelli, 2016 (Ateliers de l'imaginaire autobiographique, Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien, *Les étoiles dans la poche* - organisation de bénévolat inscrite au registre général des OdV de la Région Sicilienne dans la section socioculturelle éducative).

Que savons-nous et que pouvons-nous comprendre aujourd'hui de l'autobiographie, au-delà de l'image habituelle que nous en avons, celle d'un auteur qui s'observe avec un détachement participatif, en écrivant les expériences qu'il a vécues et les sentiments générés par ses succès et ses échecs dans la vie et dans ses relations humaines. Cette image de l'écrivain autobiographique est obsolète. Car l'individu fait l'expérience d'une intériorité immanente, de la profondeur qu'il découvre en lui-même et prend conscience de son désenchantement face à la communauté de destin, de sentiments et de valeurs qui lui ont été imposés. Il découvre la crise profonde de la subjectivité contemporaine. Dans l'hésitation de l'écriture qui recompose tantôt fidèlement, tantôt infidèlement l'expérience quotidienne, va-t-il percevoir l'urgence

éthique d'un réenchantement de notre rapport au monde ? Il éprouve le besoin d'un refuge face à ce monde et son écriture autobiographique devient celle du cœur, en quête d'une nouvelle présence poétique au monde, bien loin de son identité sociale quotidienne, et qui induit une urgence éthique à transcender l'expérience ordinaire.

L'écriture autobiographique se transforme alors en un rêve éveillé, à l'écoute du rythme de la vie, dépassant tout narcissisme refermé sur lui-même, à la recherche d'un nouveau vitalisme. L'écriture autobiographique tente de concilier la profondeur et la surface des images, en quête intense du monde et de la vie. Cette expérience autobiographique transformatrice nous appelle à une responsabilité créatrice d'espoir et nous libère des fatalismes toxiques. Naît une pensée sensible, à l'opposé des théories dogmatiques de l'autobiographie : elle nous donne confiance dans les femmes et les hommes

et développe une exigence éthique dans le corps à corps social. L'écriture autobiographique est alors ponctuée d'étonnements et de trébuchement face à la continuité et à la discontinuité de nos itinéraires existentiels.

Cette expérience autobiographique fait naître en chacun de nous un nouveau corps. Elle engendre une fabulation intense, dans un archipel social d'écritures affamées de vies : un nouvel apprentissage de la vie. Elle pourra faire émerger une nouvelle génération qui tournera le dos aux horreurs des guerres et fera naître des espérances partagées, des désirs de vie, des pensées sensibles qui respirent. Nous cultiverons alors une nouvelle présence à nous-mêmes et au monde.

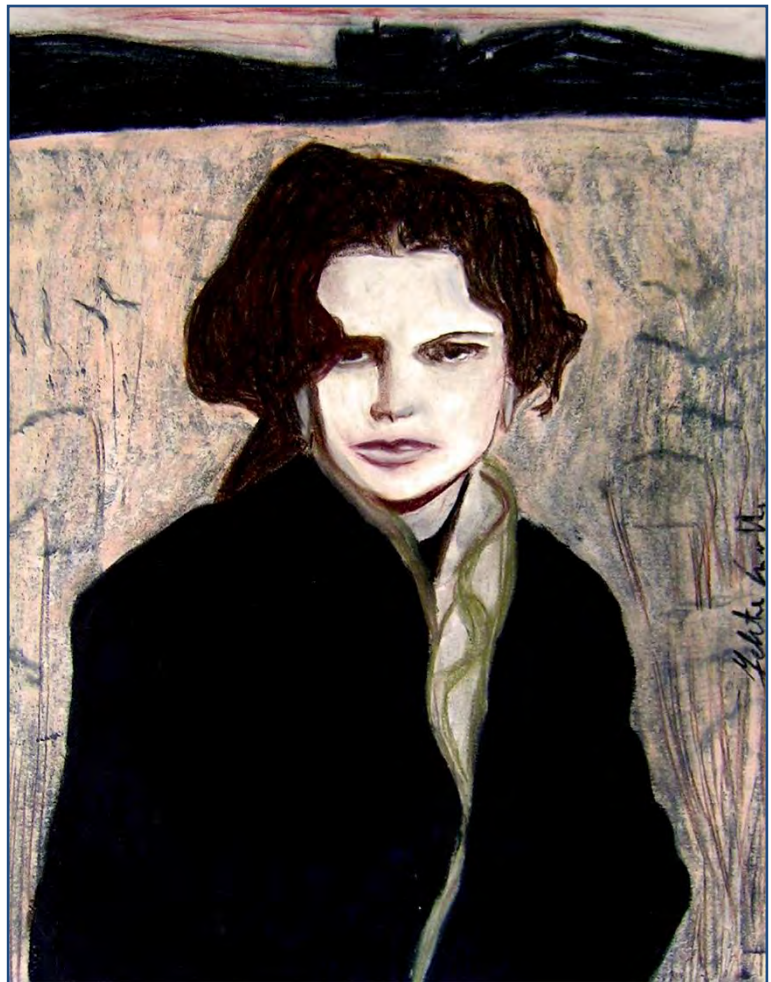
Peut naître une rêverie où coexistent la conscience tragique de la condition humaine et la joie de vivre, induisant courage et héroïsme, compréhension et réciprocité des sentiments. Chaque auteur autobiographique s'émeut et fantasme, revendique un monde héroïque en traçant un chemin poétique alternatif qui ne demande pas de conquêtes et de victoires, mais exhorte au courage d'atterrir sur des rivages inexplorés de la vie.

Un espace maternel fabulatoire

« Je n'ai toujours pas appris à surmonter la séparation froide et douloureuse que notre culture nous a inculquée, mais je peux caresser ma mère comme une jeune fille, à travers des pinceaux, ravissante, et avec qui sait quels projets en tête ».

Être présent à soi-même, œuvre autobiographique illustrée, Maria Crivelli, 2016 (Ateliers de l'imaginaire autobiographique, Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien, Les étoiles dans la poche - organisation de bénévolat inscrite au registre général des OdV de la Région Sicilienne dans la section socioculturelle éducative).

Notre histoire de vie, notre parcours biographique, se déploie dans une conscience biologique et culturelle, qui nous fait découvrir l'autre et les rituels que notre fabulation engendre dès le stade fœtal. Ces expériences s'inscrivent dans nos réseaux neuronaux et détermineront nos émotions, la façon dont nous imaginons le monde, nos peurs, nos confiances, nos intolérances, en harmonie ou en contraste avec le corps social et l'imaginaire collectif dominant notre époque. Dans ce parcours où nous entreprenons de négocier la relation et le rapport au monde social, à la famille et à l'école, au travail et aux amitiés, nous éprouvons impuissance et sujétion, attraction et fascination originelles face au corps social. S'établit une négociation nécessaire et douloureuse soutenant un processus de différenciation et de conciliation entre intériorité et extériorité, de singularisation et d'exploration.



Portrait de ma mère, fusain sur papier, © Faletra Crivelli.

Naît une tension et un déchirement qui sollicitent une fabulation de notre rapport au monde, entre adaptation et opposition, peur et espoir, intégration et résistance.

Ces fabulations du rapport aux autres et au monde deviennent sources de nourriture et de substance ; elles se convertissent en énergies maternelles et sustentation pour ces corps-âmes, nourris de valeurs bénéfiques, mais aussi toxiques. L'espace et le temps que nous consacrons à l'écriture, en groupe, ou solitaire, vont s'incarner dans un corps autobiographique. Confrontés avec les aléas de la vie et la subsistance du corps biologique et social, combien faudra-t-il de désirs, de douleurs, de plaisir, de nécessité et de liberté pour vivre notre existence ? Le drame de la postmodernité a bouleversé les coordonnées historiques et culturelles de nos relations humaines, imposant une création esthétique mortifiée par une société marchandisée, où les relations humaines ne proposent plus que des rapports utilitaires du donnant-donnant.

L'écriture de notre présence poétique au monde requiert ainsi une distanciation. Ne pas revenir exactement sur nos pas, selon ce que l'on peut obtenir ou perdre, mais comme un funambule marcher à tâtons vers la vie selon nos attractions et répulsions. Le corps sensible nourrit le corps autobiographique affamé de vie, l'aimant instinctivement sous toutes ses formes, en mots enthousiastes et amoureux. Émerge une indignation éthique qui doit être acceptée et comprise comme une source de nourriture. Il est alors vital d'animer un espace où l'écriture de soi et du monde devienne libre. Partager des émotions et des sentiments, même ceux qu'il n'est pas aisé de raconter aux autres, ou ce que l'on ne confie qu'aux personnes les plus proches de son cœur. Un espace dans lequel nous allons cultiver une nouvelle présence à la vie. Un espace d'accueil maternel partagé, où toute émotion, toute expérience, qu'elle soit éblouissante ou affreuse, racontable ou non, peut trouver sa place pour exister.

L'écriture est ainsi vécue comme une mère bienveillante et, grâce à sa fonction générative, sortant de son ventre, elle nous met au monde et nous permet de nous reconnaître comme des êtres nés à nouveau dans le monde. Comme de petites îles dans le ventre de la mère, entourées de liquide amniotique, nous venons au monde dans une quête fabulatoire incessante face à l'étrangeté du monde qui nous entoure afin de le comprendre. Ces récits de vie ont une énergie créatrice et une capacité génératrice de sens qui permettent une écoute sensible de nous-mêmes et des autres. L'imagination est la clé de voute d'une présence à soi-même, la clé de l'espérance réconciliatrice de la vie. L'expérience de l'imaginaire transforme les chemins de la mémoire en chemins nourris d'amour vers la vie.

L'œuvre inachevée d'un corps informe

« L'être avec le cafard dans la bouche est un masque inquiétant qui me fait encore ressentir le sentiment qui m'a poussé à le créer : l'étonnement que j'ai ressenti devant le fait que personne n'a remarqué ce que je vivais. C'était alors pour moi la meilleure représentation que je pouvais faire de l'indifférence que je ressentais autour de moi. Je me souviens de m'être identifié à l'image de l'être avec le cafard pendant longtemps. »

L'œil qui se nourrit de la mémoire, œuvre autobiographique illustrée, Maria Crivelli, 2007 (Ateliers de l'imaginaire autobiographique, Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien, Les étoiles dans la poche - organisation de bénévolat inscrite au registre général des OdV de la Région Sicilienne dans la section socioculturelle éducative).

Nous vivons dans une humanité contradictoire et incohérente, confrontée à son plus grand échec : ne pas avoir pu renoncer à l'égoïsme égoïque dominant, inspiré par les modèles héroïques du sacrifice et de la rédemption. L'invocation psychanalytique de l'écoute au plus profond de soi, exhortant au renouveau de l'expérience individuelle pour renaître sous une forme nouvelle, s'épuise dans ses esquisses à peine ébauchées de conversions amorphes. Tout au contraire, l'expérience mythanalytique



L'être avec le cafard dans la bouche,
sculpture en terre cuite, © Faletra Crivelli.

du corps autobiographique auquel l'écriture tente de donner forme, nous invite à comprendre l'informe qui le représente dans sa pure mutabilité. Un corps soucieux de surmonter les blessures non résolues pour accéder aux joies de la vie et à la sérénité de la beauté esthétique.

Il nous faut envisager la vie comme une présence à l'inattendu, comme une altération fugace du sentiment humain. Dans un temps et un espace libérés des codes toxiques et répressifs de la société, l'écriture autobiographique renouvelle notre présence au monde intérieur et à celui de l'autre. Les sentiments et les événements vécus se renouvellent et se transfigurent. Les figures des héros de la modernité, comme celles des héros homériques, vont se libérer des vicissitudes de la vie et redécouvrir pleinement leur être propre dans l'écriture autobiographique. Le réenchantement esthétique permet ainsi à la vie d'explorer des valeurs collectives bénéfiques et de prendre une conscience distanciatrice de celles qui sont néfastes pour notre humanité.

L'expérience esthétique de l'écriture n'exige pas une configuration accomplie, bien

qu'elle la désire, mais nous conscientise. Elle libère notre dissidence potentielle face aux stéréotypes dominants de nos sociétés. Dans ce rapport à l'écriture à partir duquel émerge un corps autobiographique, d'abord impensable puis changeant, se présente la relation complexe entre le créateur et sa créature. L'image créée alimente la possibilité d'un espoir dissident face à une vision du monde inquiétante et sceptique.

Dans la succession et l'alternance de formes libérant le désir d'une nouvelle présence à soi et au monde, la modulation informe de cette présence poétique se manifeste comme un chemin sinueux entre individualité et universalité sensible. Nous entrevoyons l'envie d'un amour égoïste, visant à la réalisation de soi, et l'aspiration à nourrir le corps autobiographique d'un amour générant des liens et une reconnaissance mutuelle. Explorant, défaisant et recomposant les configurations polymorphes du corps autobiographique, le dynamisme de l'informe révèle la faille inhérente à la fragilité des femmes et des hommes. L'écriture autobiographique met à nu le contraste entre l'immanence à soi, le rapport que l'individu entretient avec lui-même, ses pensées et ses actions, et la transcendance vers l'autre et le monde. Elle induit un décentrement et un abandon de l'ego qui tend alors amoureusement vers un nous. Le corps autobiographique montre la fragilité des femmes et des hommes, les hésitations qui nous séparent et nous rapprochent, et une présence esthétique qui devient une présence poétique dissidente, attentive au rapport énigmatique entre soi et l'autre, séduisante et suspendue sur le prolongement d'une déchirure qui révèle la complexité d'une distance à franchir.

Appendice

« Les souvenirs et les images ne font plus souffrir, mon corps vit dans le présent, mais malgré cela ma production est une présence inconfortable car les images que je représente n'inspirent pas la

sérénité. L'idée de donner une explication m'a toujours découragé. J'ai détruit l'essentiel de ma production au moment où je considérais terminée la fonction de soin et de réflexion qui m'avait poussé à sa réalisation. Il y a des représentations qui vont continuer à rester dans ces limbes dans lesquels je demeure et d'autres sur lesquelles je travaille concrètement pour déclarer ma vision des choses et du monde. »

L'œil qui se nourrit de la mémoire, œuvre autobiographique illustrée, Maria Crivelli, 2007 (Ateliers de l'imaginaire autobiographique, Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien, Les étoiles dans la poche - organisation de bénévolat inscrite au registre général des OdV de la Région Sicilienne dans la section socioculturelle éducative).



L'œil qui se nourrit de la mémoire, peinture à l'huile sur bois, © Faletta Crivelli.

« Mais qu'est-ce que le bonheur ? Ce n'est pas une recherche vaine qui dure toute une vie, c'est quelque chose qui se nourrit comme l'amour par des gestes et des actions quotidiennes. »

La lumière artificielle, œuvre autobiographique illustrée, Maria Crivelli, 2021 (Ateliers de l'imaginaire autobiographique, Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien, Les étoiles dans la poche - organisation de bénévolat inscrite au registre général des OdV de la Région Sicilienne dans la section socioculturelle éducative).



Moi et l'arbre, peinture sur verre, © Faletra Crivelli.

Bibliographie

Orazio Maria Valastro, *Poetiche contemporanee del dissenso: immaginari del corpo autobiografico*, prefazione a cura di Hervé Fischer, introduzione a cura di Beatrice Barbalato, Aracne Editrice, Roma, 2021, 316 p.

Orazio Maria Valastro, *L'art du corps autobiographique : mythanalyse du souffle sensible de l'écriture de soi*, in Hervé Fischer (sous la direction de), *Art versus Société : soumission ou divergence ?*, M@gm@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales, vol.18, n.2, 2020 [[article](#)]

Orazio Maria Valastro, *L'intime voyance humaine : les étoiles dans la poche*, in Hervé Fischer (sous la direction de), *Art versus Société : l'art doit changer le monde*, M@gm@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales, vol.18, n.3, 2020 [[article](#)].

Orazio Maria Valastro, *Diario di un formatore autobiografico: esperienze di narrazioni e scritture di sé*, prefazione a cura di Laura Formenti, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016, 316 p.

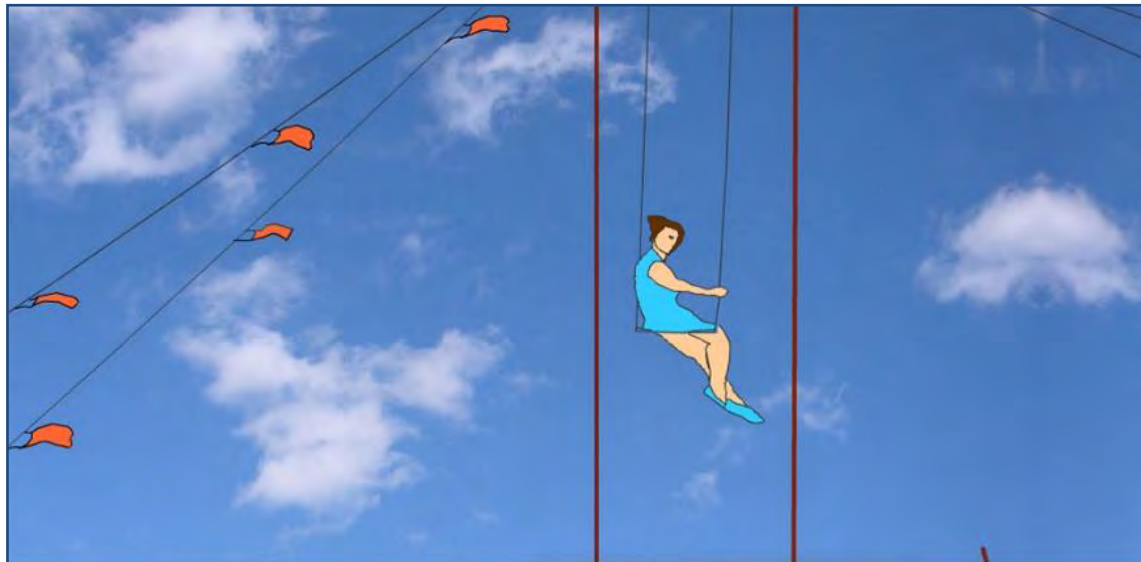
Art et société : entre ambivalences et nouvelles opportunités¹

Amalia Barboza

magma@analisiqualitativa.com

Née en 1972 à Buenos Aires, a étudié l'art et la sociologie à Madrid, Constance et Dresde. Elle est artiste et sociologue de la culture. Elle a travaillé dans les universités de Dresde, de Francfort et de Sarre. Depuis 2019, elle est professeur en recherche artistique à l'Université des Arts de Linz. Elle a notamment publié : *Le Brésil sur le Main*, Gekreuzte Wege / Encruzilhadas ; *Voyages de recherche performative sur les traces des autres*, Bielefeld 2019 ; *Sous les projecteurs : Expéditions dans l'esthétique de la vie quotidienne*, Berlin 2012 ; *Karl Mannheim*, Constance, 2009 ; *Art et connaissance : L'analyse du style dans la sociologie de Karl Mannheim*, Constance 2005.

Abstract Amalia Barboza souligne la capacité de l'art à ouvrir de nombreux espaces d'action et de réflexion à travers des ambivalences. L'art réussit souvent mieux à exercer une influence sociale ou politique lorsqu'il ne prend pas une position univoque et libère ainsi de nombreuses possibilités et processus de décision. Comme si le pouvoir politique et critique de l'art résidait surtout dans sa capacité à créer un espace de réflexion ouvert, qui nous confronte à nos propres questions. Elle appuie ses analyses sur les positions théoriques de Norbert Elias, Hanna Deinhart et Alain Resnais.



Amalia Barboza, image extraite de l'animation vidéo « Cité trapèze », 4', 2009.

Repenser la relation entre l'art et la société à la lumière de la situation actuelle afin d'actualiser sa fonction sociale me semble avoir un sens. Mais ce n'est pas sans soulever un certain nombre de difficultés. Sommes-nous capables de déterminer certaines fonctions de l'art ou devons-nous limiter l'art à une seule fonction ? Nous savons que l'art a toujours été lié à la société de différentes manières et qu'il a agi sur elle suivant différentes stratégies. Toutes ces formes d'art ont eu leur justification ou leur influence réelle. Sans tomber dans une attitude totalement relativiste ou dans un postmodernisme à tout crin, je voudrais défendre ces diverses sphères d'influence.

Je voudrais surtout souligner cette ouverture comme une force particulière de l'art : sa capacité à créer une pluralité d'espaces d'action et de réflexion. L'art semble réussir souvent mieux à exercer une influence sociale ou politique lorsqu'il ne prend pas une position univoque, mais exprime des ambivalences. Sans doute parce qu'il est ainsi capable d'ouvrir de nombreuses possibilités et plusieurs processus de décision. Comme si le pouvoir politique et critique de l'art relevait de sa capacité

¹ Traduit de l'allemand par Hervé Fischer.

à créer un espace de réflexion ouvert, où les destinataires eux-mêmes sont confrontés à leurs propres questions.

Il existe certainement différentes stratégies. L'une d'elle consiste à peindre des paysages utopiques ou dystopiques et à les présenter avec des ambivalences et des flous afin que le public puisse en tirer ses propres interprétations. Souvent, ces ambiguïtés permettent à une œuvre d'art d'exercer une influence plus durable à travers les époques et les cultures. C'est comme si un message flou pouvait être plus complexe et plus facilement actualisé. Le sociologue Norbert Elias en propose un bon exemple dans les tableaux énigmatiques de l'artiste français Jean-Antoine Watteau intitulés *Pèlerinage sur l'île de l'amour*.

Dans son article, Elias analyse l'histoire de la réception des peintures de Watteau. Il s'agit d'une série de peintures avec quelques variations, représentant le voyage en bateau d'un groupe de personnes. Les tableaux de Watteau sont pleins d'ambivalences : Il est difficile de dire si c'est le début du voyage ou le retour. Il n'est pas non plus possible de déterminer clairement si les personnes ont l'intention de faire le voyage ou si elles ont encore des doutes à ce sujet. Elias décrit ce flou des images de Watteau afin de montrer ensuite, dans l'histoire de leur réception, que c'est précisément pour cette raison que ces images ont pu remplir différentes fonctions sociales et politiques à différentes étapes historiques.



Amalia Barboza, image extraite de l'animation vidéo « Ideal Valley », video 3'35, 2009.

Les tableaux évoquent même des inspirations politiques opposées. Comme si, grâce à cette ambivalence, les différentes générations pouvaient extraire des motivations différentes en accord avec leurs modes de vie respectifs. Elias concentre son analyse sur cette variabilité de réception, en décrivant non seulement les différentes interprétations au fil du temps, mais aussi le changement d'humeur que les destinataires ont associé à ce qui était dépeint. En tant que sociologue, il était plus important pour lui de décrire ce spectre d'action afin de retracer et caractériser le changement d'époque en

comparant les modes de réception des œuvres, que d'en tirer des conclusions générales sur le contenu et la fonction sociale de l'art.

Il exprime même l'opinion que ces images floues sont plutôt une exception dans l'art : « *Le tableau de Watteau (...) fait partie des tableaux peu fréquents dont l'humeur est ambiguë et douteuse* ». Mais je voudrais ici plaider au contraire pour généraliser ce qui était pour lui une exception, à savoir que cette « *ambiguïté et ce crépuscule* » font partie d'une stratégie importante de l'art pour réussir à stimuler et à faire réagir le public, donc à exercer un effet social.

On trouve chez une autre sociologue de l'époque de Norbert Elias une contribution intéressante à cette large histoire de la réception des œuvres d'art en fonction de leur ambivalence. C'est la sociologue de l'art Hanna Deinhard qui, dans son livre *Bedeutung und Ausdruck*, tente d'analyser non seulement l'histoire réelle de la création et de la réception d'une œuvre d'art, mais aussi son histoire potentielle, possible à venir. Hanna Deinhard considère le champ ouvert de l'influence de l'art comme une sorte d'intemporalité, qui se déplace en dehors du public réel.

Il est certain que toutes les œuvres d'art sont l'expression de leur époque et du contexte dans lequel elles ont été créées. Mais en même temps, les œuvres d'art ont une sorte d'intemporalité, comme si elles sautaient par-dessus leur lieu d'origine et avaient un contenu potentiel qui peut être actualisé à différents moments et en différents contextes par différents spectateurs.

Hanna Deinhard a préféré utiliser le terme « *contenu potentiel* » afin d'éviter l'idée de contenu universel, anhistoire ou atemporel. Avec le concept de « *contenu potentiel* », Deinhard souligne le pouvoir de l'art de survivre à son époque de création et d'apparaître encore et encore « *significatif et expressif* » pour de nouvelles époques et de nouvelles sociétés. En outre, elle a choisi ce terme pour souligner qu'il ne s'agit pas ici d'un impact constamment immuable, mais que ce pouvoir de l'art est mobile et ouvert à de nouveaux destinataires potentiels, à de nouvelles lectures et à de nouveaux jugements. La réaction des publics à ce contenu potentiel ne peut être déterminée à l'avance. C'est un potentiel et un effet social de l'art qui renvoie à une possibilité ouverte.

Pour illustrer cette ouverture par un dernier exemple, je voudrais donner l'exemple du film d'Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad* (1961). Le film raconte une rencontre entre un homme et une femme dans un hôtel, où, comme pour les tableaux de Watteau, les temps se brouillent : Il n'est pas clair si le couple s'est déjà rencontré dans le passé, ou si la rencontre elle-même est un fantasme ou une constante intemporelle qui se répète continuellement, comme un mythe, à différentes époques et dans différents médias.

Par exemple, la rencontre n'est pas seulement portée par les principaux protagonistes, mais elle se reflète également dans les innombrables peintures qui se trouvent sur les murs de l'hôtel, ou dans les productions théâtrales présentées par l'hôtel pour divertir les clients, ou encore dans une sculpture dans le parc, qui représente également une rencontre.

Les motifs, les motivations et les sentiments des protagonistes de cette ou de ces rencontres sont également flous. En particulier dans le cas de la sculpture, qui est souvent commentée par les protagonistes : on ne sait pas très bien si la femme de pierre marche avec l'homme, ou s'éloigne de lui ; et si l'homme de pierre, l'accompagne, la suit ou la guide. Le film joue avec ces ambivalences car c'est précisément là que se situe le trouble.

Les personnages du film doivent se positionner, tout comme le public qui regarde la pièce ou qui regarde la sculpture. En tant que consommateurs de films, nous sommes également confrontés à ces ambivalences. Le film souligne la fonction de l'art en demandant au spectateur de revenir à lui-même. Ce n'est pas un art de divertissement, mais un art qui fait appel à l'autonomie des spectateurs. Cela nous offre la possibilité de souligner la fonction sociale de l'art. Bien qu'il y ait certainement

beaucoup d'autres stratégies, cette stratégie du recours au flou et à l'ambivalence est un bon moyen d'affirmer le potentiel de l'art au regard social (dystopique ou utopique)².

² Remarque générale : les deux œuvres qui accompagnent ce texte, « Cité trapèze » et « Ideal Valley » évoquent le va-et-vient quotidien entre conscience utopique et mélancolie. En arrière-plan l'architecture de Le Corbusier.

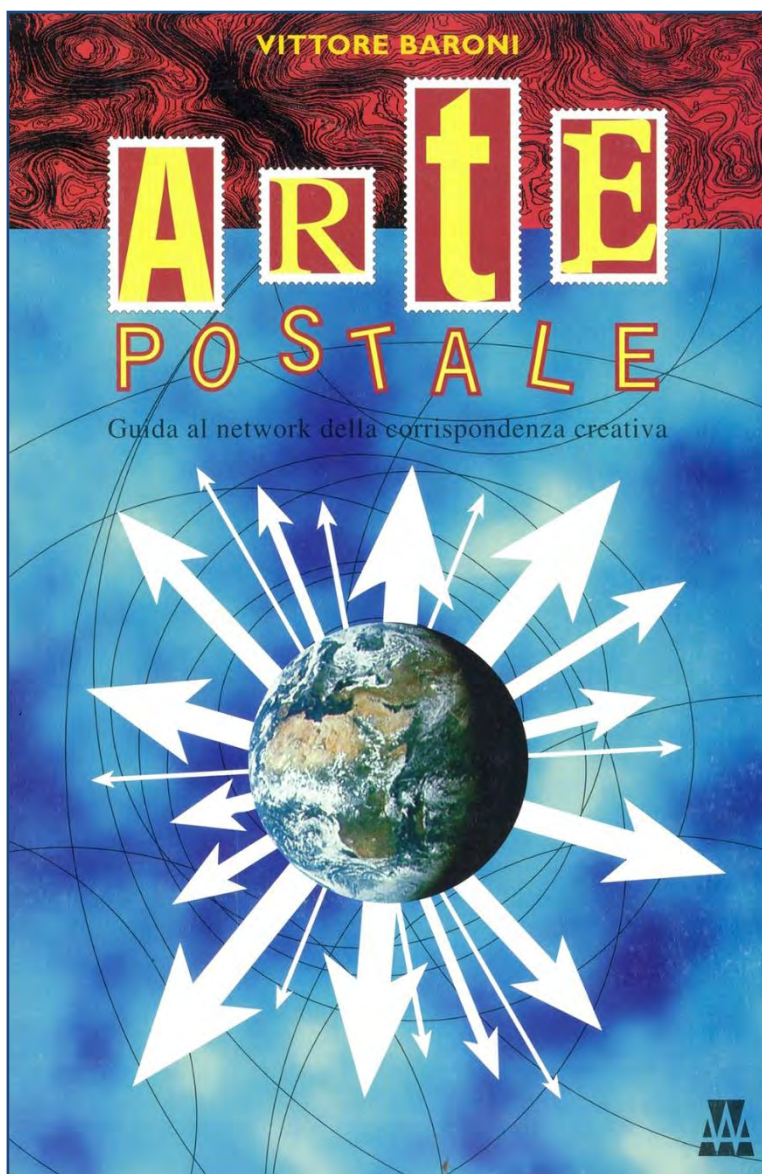
La mise en réseau versus la société (quelques réflexions éparses)¹

Vittore Baroni

magma@analisiqualitativa.com

Vittore Baroni (Forte dei Marmi, 1956) est un critique musical italien et un explorateur des contre-cultures. Depuis le milieu des années 70, il est aussi l'un des plus actifs promoteurs du circuit planétaire de l'art postal.

Il a écrit ou édité divers livres sur les aspects des « cultures de réseau » qui ont précédé l'internet, dont le guide de l'art postal *Arte Postale* (AAA Edizioni, 1997). Il a organisé de nombreuses expositions, événements, publications et projets collectifs dans les domaines de l'art postal, de l'art audio, de la poésie visuelle, de la bande dessinée underground et de l'art de la rue. Il a été à l'origine de projets de mise en réseau novateurs tels que le système modulaire Trax (1981-1987), les noms multiples de *Lieutenant Murnau* et *Luther Blissett*, les projets *Stickerman* et *F.U.N. (Funtastic United Nations)*. Il a publié 15 albums avec le groupe expérimental *Le Forbici di Manitu*.



Arte Postale, couverture Piermario Ciani.

Abstract L'art postal est un phénomène artistique planétaire, héritier de Dada et de Fluxus, qui depuis les années 60 a impliqué des milliers d'opérateurs dans un circuit créatif vertueux aux caractéristiques utopiques et libertaires. La boîte aux lettres sert à tisser des réseaux de contacts et de synergies entre artistes visuels, écrivains, poètes, musiciens ou simplement personnes intéressées, en véhiculant toutes sortes de matériels. Le circuit de l'art postal surmonte les limites géographiques et les barrières de la langue, de la race, de la religion ou des convictions politiques, préfigurant (bien avant l'arrivée de l'Internet) le prototype original d'une stratégie de coopération culturelle globale, ouverte et multiethnique. Les caractéristiques spécifiques et dérangeantes de l'art postal sont son ouverture à tous et le fait que les œuvres sont faites pour être données plutôt que vendues. Ainsi, une nouvelle figure d'opérateur culturel prend forme, le *net-*

worker, qui promeut une pratique artistique interactive et non compétitive - *le networking* - éphémère mais riche en valeurs éthiques, peut-être juste ce dont le monde post-Covid 19 a besoin.

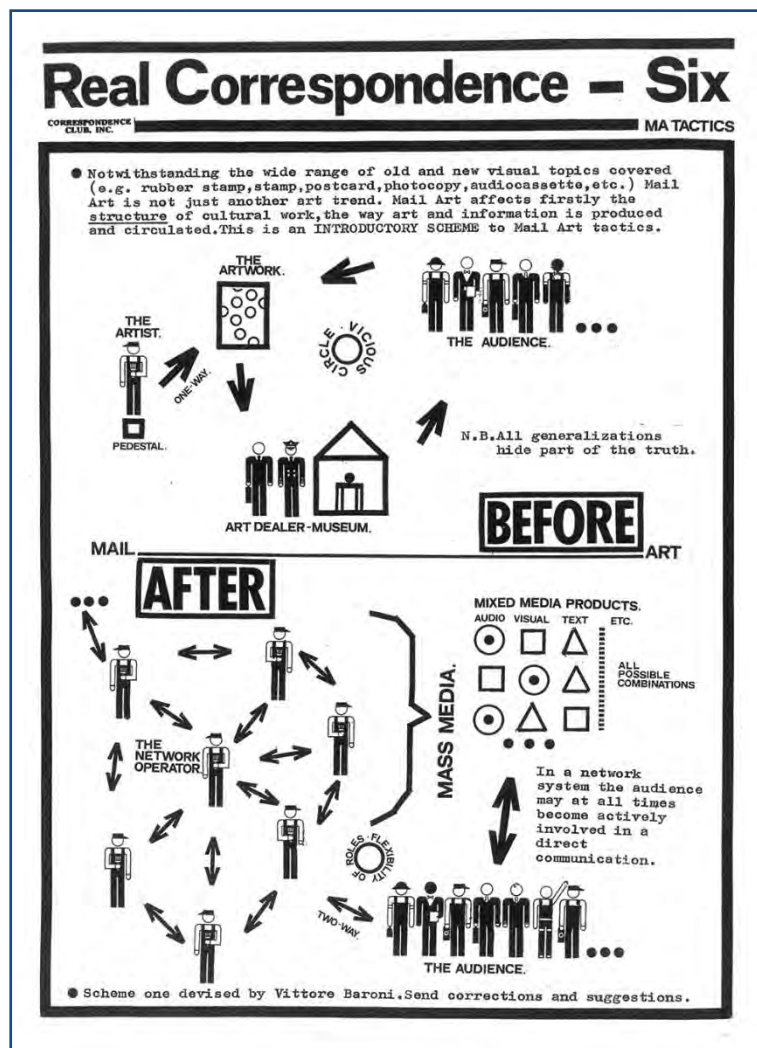
L'art postal est une activité très organique et pragmatique. Toutes les théories enivrantes sur l'intégration de l'art dans la vie qui ont été proposées *ad nauseam* depuis les avant-gardes historiques du

¹ Traduit de l'italien et de l'anglais par Hervé Fischer.

début du XXe siècle, mais qui sont restées dans la plupart des cas à un niveau purement spéculatif, sont finalement et simplement mises en pratique au quotidien avec l'art postal. À tel point que le concept d'« art » devient en quelque sorte un mot inapproprié et « artiste » un terme dépassé et ambigu. Dans le domaine des activités de correspondance post-duchampienne (et post-débordienne, post-beuy-sienne), beaucoup se sentent beaucoup plus à l'aise pour se désigner comme des *networkers*, des travailleurs culturels opérant dans une structure en réseau. L'art a des relents d'élitisme bourgeois, d'ego gonflé, d'individualisme romantique, de transactions monétaires, de voûtes de musée sérieuses et poussiéreuses - tout cela est en totale contradiction avec la nature collectiviste, humble, ludique et irrespectueuse de l'échange par correspondance. Les *networkers* peuvent toujours se dire « artistes (du courrier) », mais ce nom est le plus souvent (plus ou moins inconsciemment) une plaisanterie, une farce, une provocation ou une simplification pratique. Épinglée au mur, une carte postale n'est qu'un papillon mort.

Un *networker* est un nouveau type d'opérateur culturel qui s'est développé dans la seconde moitié du 20e siècle, utilisant des outils spécifiques (non seulement le courrier, mais aussi le fax, la radio, la vidéo, l'internet, les *smart phones*, etc.) et avec ses propres stratégies d'intervention : une sorte d'« animateur culturel » ; un méta-auteur qui crée des contextes d'expression collective plutôt que des « œuvres » traditionnelles ; un collagiste médiatique, recyclant les messages unidirectionnels brillants des médias de masse et les transformant en parodies significatives transmises par un circuit bidirectionnel autoportant. La saturation engourdissante des sens induite par la « culture du divertissement » et des entreprises est bafouée et réduite à une échelle plus humaine : la verticalité et le battage publicitaire sont remplacés par l'horizontalité et la complicité, la fructification passive devient une interaction active. Le réseau d'art postal, une communauté totalement spontanée, indépendante et ouverte, a prouvé qu'une coopération directe, planétaire et pacifique est effectivement possible, en dépassant toutes les différences de langue, de culture, de religion, de statut social et d'orientation politique. Le réseautage est un paradigme éthique et relationnel dont la valeur en tant qu'expérience sociale ne peut être surestimée, applicable non seulement à l'art mais à tous les domaines de l'expression humaine (science, économie, écologie, etc.).

Les universitaires et les vétérans discutent encore l'attribution de l'étiquette Fluxus à telle ou telle figure marginale du groupe. Contrairement à Dada ou à Fluxus, l'art postal n'est pas un mouvement ou un collectif à nombre limité de membres, mais un médium ou une stratégie culturelle (chapeau à Ulises Carrión, qui a été le premier à introduire ce concept) ouverte à un nombre illimité de joueurs.



Mail Art, schéma, 1981.

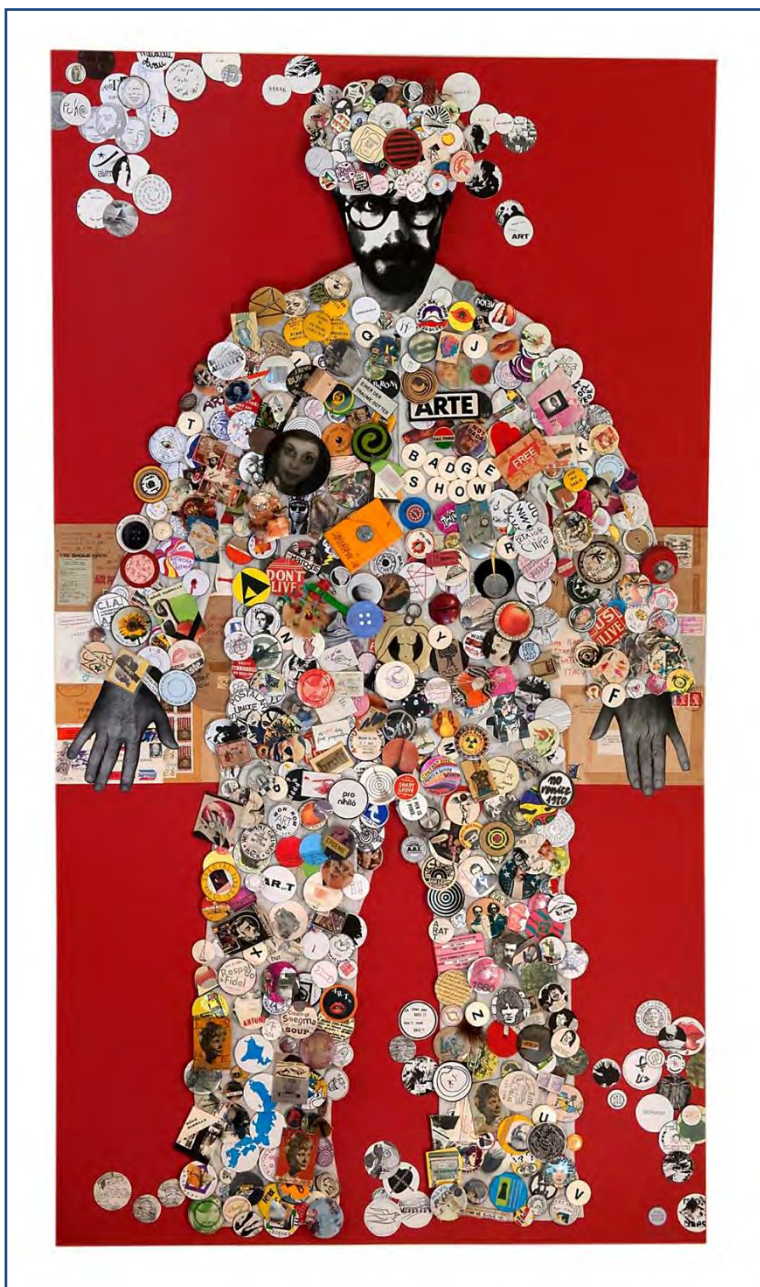
L'art postal est un web ouvert pour des interactions et des échanges libres en dehors des frontières du marché de l'art : c'est aussi simple et radical que cela. Les règles non écrites des projets d'art postal (pas de frais d'entrée, pas de jury, pas de censure, pas de sélection, pas de profit, pas de retour, documentation gratuite pour tous les participants) renversent la situation des expositions d'art traditionnelles et de ce qui est généralement considéré comme de l'« art ». La créativité dans l'art postal est l'expression d'une pensée collective : tout le monde peut rejoindre le réseau et apporter sa contribution, et le retour d'information inspire de nouvelles idées. Des individus mal intentionnés peuvent également entrer dans le circuit, mais les forces « négatives » sont généralement isolées et ignorées par le corps collectif.

Est-ce une petite preuve de la bonté ultime de l'esprit humain ? Tous les mots clés qui ont émergé du milieu de l'art postal sont positifs : inclusion, coopération, solidarité, tolérance, flexibilité, générosité. L'art postal est une communauté multilingue sans règles dogmatiques et sans idéologies fixes, internationale et intergénérationnelle, démocratique et d'une imagination débridée, interactive et hypertextuelle avant même l'invention de l'ordinateur personnel. Il a fallu un demi-siècle et l'avènement de l'internet pour que les critiques d'art commencent à reconnaître et à discuter des qualités spécifiques de cette nouvelle stratégie culturelle révolutionnaire (voir l'article de Craig J. Saper intitulé *Networked Art*, University of Minnesota Press 2001, et *At A Distance : Precursors to Art and Activism On The Internet*, publié par Anne Marie Chandler et Norie Neumark, Leonardo Books, 2005). Les héros postaux obscurs et négligés ne devraient pas s'inquiéter : il est tout simplement impossible de balayer sous le tapis 50 ans d'activités frénétiques, de projets sauvages et de publications étonnantes.

Il n'existe pas de définition « officielle » ou de manifeste de l'art postal - ou de l'art par correspondance et d'autres termes moins familiers utilisés avec des nuances de sens légèrement différentes - car il n'y a pas de fondateur ou de centre d'origine unique pour le réseau, il n'y a pas de hiérarchie ou de dirigeant. L'art postal (qui a introduit le nom ? qui s'en soucie ?) est une création mythopoétique collective, une structure hétérogène sans tête ni queue, et donc insaisissable et indestructible. De nombreuses expériences différentes dans le domaine de la correspondance créative ont été documentées bien avant que le terme d'art postal n'entre en usage. De nombreuses œuvres postales ont été créées par les futuristes, les dadaïstes et les surréalistes, mais aussi par des étrangers non reconnus comme les pionniers des timbres-poste Michael V. Hitrovo et Karl Schwesig. L'art postal est beaucoup de choses pour beaucoup de gens. Il fait circuler un très large éventail de matériaux (non seulement des œuvres visuelles, mais aussi de la poésie, des romans, des œuvres audios, des magazines, etc. Comme tout média véritablement ouvert, le web postal créatif a été adopté par différents types d'individus opérant à différents niveaux, des écoliers impliqués par leurs enseignants aux amateurs principalement intéressés par le commerce d'objets bizarres, en passant par les auteurs essayant consciemment de repousser les limites des recherches sur l'art contemporain. L'art postal est un ensemble d'activités de base peu intellectuelles et d'amateurs, d'expériences d'avant-garde contre-culturelles et de théories et pratiques du « grand art ». Il n'est pas étonnant que les critiques aient été confus et n'aient pas voulu le toucher, même avec un long bâton, pendant si longtemps. Pour compliquer encore les choses, l'utilisation créative de la correspondance n'est en aucun cas limitée à la communauté élargie qui se reconnaît dans l'ethos de l'*Eternal Network*, comme l'avait d'abord envisagé Robert Filliou à la fin des années soixante. Périodiquement, le concept d'« art par correspondance » est redécouvert par différents circuits de personnes ou par des individus, parfois avec des résultats surprenants. (Voir l'ingénieux livre *Postal Séance : une enquête scientifique sur la possibilité d'une existence postale de la vie postale par l'illustrateur* Henrik Drescher, Chronicle Books, 2004).

Malgré ses illustres ancêtres et son indétermination terminologique, le phénomène de l'art postal peut être historiquement caractérisé, très grossièrement, comme appartenant à la seconde moitié du 20e siècle, et peut être considéré comme largement dépassé aujourd'hui par les activités artistiques relationnelles alimentées par l'internet qu'il a contribué à inspirer. Un changement très naturel et

logique a eu lieu au cours des 10 à 15 dernières années, alors que les tarifs postaux ne cessaient d'augmenter et que le nombre de bureaux de poste locaux diminuait, tandis que les ordinateurs et l'accès en ligne se répandaient et devenaient plus économiques. Le principal intérêt de l'utilisation du système postal à des fins créatives était qu'il permettait de communiquer (potentiellement) avec la planète entière au prix d'un timbre-poste. Maintenant que la même chose peut être faite à moindre coût par courrier électronique, les nouvelles générations de réseauteurs adoptent simplement l'outil le plus fonctionnel et le moins cher à leur disposition. L'art postal s'efface au fur et à mesure que ses concepts fondateurs sont transférés sur de nouveaux supports (bien qu'il ne soit pas possible d'envoyer par courrier électronique des cartes postales comestibles ou des objets odorants !



The Badge Show exposition, collective de mail art, 1980.

Il est souvent facile de rejeter l'art postal si l'on base sa critique esthétique sur une seule pièce de courrier, mais cela ne tient pas compte de la nature complexe du réseau. Un simple *mailing* n'est qu'un fragment d'un processus ou d'une performance en cours, une page d'un journal intime, une phrase extrapolée d'un récit logique, une petite pièce du puzzle. Dans l'art postal, l'« œuvre » n'est pas représentée par la carte postale ou la lettre individuelle, mais par l'ensemble du processus d'interactions entre l'expéditeur et son ou ses contacts. Le travail d'un artiste du courrier consiste à concevoir des lignes directrices toujours nouvelles pour mettre en mouvement des microsystèmes collaboratifs originaux et des projets communs sans précédent. Une exposition complète d'art postal, une collection de contributions de dizaines ou de centaines de personnes coopérant autour d'un thème ou d'un concept donné, s'apparente peut-être davantage à une « œuvre finie » : le tout est toujours plus que la somme de ses parties. Mais l'art postal est un processus et non un produit. L'artefact postal n'est donc pas une marchandise mais un véhicule de communication, et le gain n'est pas monétaire mais spirituel et logistique (vous vous faites des amis, vous échangez des expériences, vous enrichissez vos connaissances). Il y a toujours le danger (ou la possibilité) d'une mise en réseau superficielle, le « syndrome du

collectionneur » qui consiste simplement à accumuler projets après projets avec 400-artistes-de-30-nations, mais c'est déjà une dilution du principe du un pour un. De nombreux *networkers* ne se soucient pas de collecter ce qu'ils reçoivent et préfèrent en recycler la majeure partie dans leur

correspondance. Le dialogue direct et intime est la monade autour de laquelle se construit la philosophie du réseautage.

Considérez que c'est une activité zen. Écrire des centaines d'adresses, coller des milliers de timbres, assembler à la main d'innombrables publications d'art postal, répéter pendant des heures une série de petits gestes avec des variations minimales (dessiner, couper, agraffer, plier, perforer, tamponner, etc.) devient une sorte de rituel, une danse, une forme de méditation, un exercice qui ouvre de nouvelles voies pour l'illumination intérieure, tout comme Gurdjieff demandait à ses disciples d'accomplir des tâches quotidiennes ennuyeuses comme la tonte (inutile) d'un champ. On apprend en le faisant, et on développe des compétences spécifiques. Comment prendre des décisions rapides, par exemple. Vous avez toujours une pile d'invitations à des projets et des expositions, les échéances approchent mais vous ne pouvez compter que sur quelques moments quotidiens bizarres, volés à votre travail habituel et aux tâches familiales. Ainsi, en quelques minutes seulement, vous développez une capacité à créer une œuvre satisfaisante en réponse à une demande précise. C'est comme une compression de l'énergie libérée en très peu de temps. Ou comme l'ancien maître oriental qui, après une longue formation spirituelle, exécute son dessin calligraphique parfait en quelques secondes.

Le courrier était autrefois très apprécié - le roman épistolaire était un genre en soi aux 18^e et 19^e siècles - mais aujourd'hui, le courrier « escargot » est surtout utilisé pour les factures, les escroqueries postales et les publicités de pacotille. Une nuisance, tout comme le spam, plutôt qu'un signe d'aristocratie. Le fait de recevoir beaucoup de courrier personnel indiquait autrefois à quel point les gens se souciaient de vous. Aujourd'hui, c'est plutôt une source d'embarras : qui est ce cinglé qui nous envoie autant de déchets ? C'est la fin d'une époque. Les *smartphones* et les *SMS* sont devenus la règle, et la lettre est devenue une forme de communication démodée. C'est comme si l'on préférait encore entendre des disques vinyles au lieu de fichiers audio en streaming. L'art postal est enfin mis en perspective, historié et (bon gré mal gré) collectionné, même si tous les *networkers* ne sont pas heureux d'être (bien que partiellement) intégrés dans le système de l'art.

Aujourd'hui, l'art postal continue d'être pratiqué quotidiennement par des milliers d'individus dans de nombreuses régions du monde, avec des centaines de projets et d'expositions organisés chaque année dans les situations les plus variées, de l'intérieur d'un chariot de supermarché aux murs d'éminentes galeries et musées. Mais certaines astuces (comme tester les limites du système postal en envoyant toutes sortes



Ciao Paolina, exposition de mail art, 2007.

d'objets bizarres, écrire des lettres de retour à l'expéditeur à des célébrités décédées, utiliser des timbres d'artistes comme de vrais timbres, etc. Le maintien du statut clandestin de l'art postal ne justifie plus l'ignorance d'une riche tradition de mise en réseau. Bien que l'établissement d'un répertoire de tous les artistes postaux en activité soit une entreprise herculéenne vouée à un échec certain, il existe un sentiment d'évolution certaine dans l'histoire de l'art postal. Certains concepts, comme les « expositions thématiques » toujours populaires, semblent avoir épuisé leur fonction. Maintenant que le réseautage est entré dans la peau de la société, tout est prêt pour passer au niveau suivant du jeu.

Le don créatif est à l'intérieur de chacun, il suffit d'y mettre la main : c'est un sous-texte constant des activités d'art postal. Et pourtant, nous ne sommes pas tous créés égaux. (Il suffit de demander à Antonio Salieri !) En outre, l'attitude « démocratique » de l'art postal devrait tenir compte du fait que tous les humains n'ont pas une chance, une propension ou un désir de devenir artistes. Beaucoup ont des problèmes beaucoup plus urgents à résoudre, beaucoup ne s'en soucient vraiment pas. Ainsi, le fait que certains auteurs se distinguent comme des personnalités influentes ne doit pas être perçu comme une contradiction de l'éthique égalitaire de l'art postal. Chaque (sous-)culture a ses propres visionnaires désignés. Les figures culturelles marginales ont toujours été incomprises et négligées, mais certaines d'entre elles ont laissé des traces durables de leur passage. Il suffit de penser à George Maciunas ou Ray Johnson comme des chamans modernes, comme à tant d'autres « maîtres cachés » (Harry Smith et Joseph Cornell, Robert-Jasper Grootveld et Pinot Gallizio...). Il ne s'agit pas d'une hiérarchisation ; les merveilles à trois accords et les symphonistes d'avant-garde sont tout aussi valables, juste différents. Et de toute façon, vous ne pouvez pas correspondre avec tous les artistes actifs du courrier - ils sont trop nombreux. Chaque *networker* est donc obligé de « sélectionner » un certain nombre de correspondants, créant ainsi un sous-réseau personnel et une « réalité postale » personnelle : c'est un voyage dans son propre moi ainsi que dans le moi collectif.

L'art postal n'a pas de « patrons » : il n'y a pas de Breton ou de Debord qui puisse vous expulser du groupe à un moment donné (bien que Johnson ait eu une façon ironique de « laisser tomber » des gens de sa liste de correspondants), mais l'histoire du réseau est remplie d'apparitions de figures remarquables, jouant un rôle semi-ironique de légendes postales (urbaines) : de David Zack au GAC, de Al « Blaster » Ackerman à Clemente Padin, de Pawel Petasz à Robin Crozier, de Ulises Carrión à Michael Bidner, de Guy Bleus à Günther Ruch, de Peter Küstermann à H. R. Fricker, et ainsi de suite. Ces réseaux prennent des proportions quasi mythiques, surtout lorsqu'ils cachent et dupliquent leurs identités derrière un rideau de pseudonymes et de noms de plume d'entreprises, une pratique qui doit autant à la parodie de Duchamp, qu'à Rose Selavy, ou à la coutume des identités alternatives (ré)introduites par le *punk rock* : Anna Banana, Daddaland, Ace Space, Dr. and Lady Brute, Image Bank, Genesis P-Orridge, Carlo Pittore, Rod Summers' VEC, Cracker Jack Kid, etc.

Le milieu de l'art postal a également développé son propre panthéon d'« ismes » sérieux ou parodiques (Néoïsme, Plagiat, Impossibilisme, Spiegelisme, Verticalisme, Tourisme...) et même ses propres systèmes alternatifs de communication et d'échange (comme le *Erratic Art Mail International System* de Carrión, le *centre de communication restreint* de Plinio Mesciulam, le *Personal Net Mail Delivery* de Mohammed ou Küstermann). L'étape suivante après l'adoption de fausses identités a été la création de *noms multiples* et d'identités collectives, comme dans le cas de la *pop star ouverte* Monty Cantsin ou du *blitzer* médiatique Luther Blissett. Grâce au mythe de Blissett, de nombreux réseaux ont fait la une des journaux italiens dans les années 1990 avec une série de farces destinées à exposer la vulnérabilité des médias et à révéler combien il est facile de manipuler les faits et de propager de dangereux mensonges. Le roman historique *Q*, signé par Blissett, est devenu un best-seller international, et le groupe d'écrivains qui l'a produit, sous le nom de Wu Ming, a procédé à des expériences novatrices d'écriture collective, en collaborant avec ses lecteurs par le biais de son site web et de son groupe de discussion. Cette application littéraire du concept de réseau est un brillant exemple des utilisations et des développements potentiellement illimités de cette stratégie culturelle.



La table du petit iconoclaste, performance, 2000.

L'erreur la plus persistante dans l'approche d'une discussion sur l'art postal est la tendance à l'isoler de la tourmente socioculturelle plus large de son époque. En réalité, le réseau postal n'a jamais existé dans le vide. Derrière chaque carte postale ou chaque timbre-poste se cache l'histoire souvent riche et complexe d'auteurs qui sont passés par différentes expériences et étapes d'apprentissage. Les cours et les camarades de classe du *Black Mountain College* ont été importants pour Ray Johnson, tout comme l'expérience collective de *Monte Capanno* en Italie a été formatrice pour David Zack et ses étudiants. Nous sommes toujours le produit de la culture qui nous a précédés. Dès le début, le mail art a été le fruit naturel de l'interaction et du croisement de diverses expériences de participation du public (théâtre de rue, performance, happenings) et de tendances artistiques cherchant une esthétisation élargie de la vie quotidienne (Lettrisme, Situationnisme, Fluxus, Poésie visuelle, Body Art, graffiti, etc.), ainsi que des circuits et manifestations alternatives d'une tradition contre-culturelle florissante (Beats, Provos, Hippies, cinéma et *comix underground*, vidéo indépendante, etc.).

Ce n'est pas un hasard si l'on observe un fort regain d'intérêt pour l'art postal à la fin des années 1970, en liaison avec l'éthique du bricolage du *punk rock* et avec l'essor ultérieur des labels *indie*, ainsi qu'avec l'explosion des *zines* et l'expansion du « réseau de bandes » du début des années 1980, dont les magazines et les cassettes d'art postal font partie intégrante. L'art postal s'est donc développé à l'intersection fertile de tendances artistiques radicales et d'expériences socioculturelles aventureuses, s'inspirant des techniques de découpage de Brion Gysin et William S. Burroughs ainsi que des *Temporary Autonomous Zones* de Hakim Bey, et s'alliant aux partisans du *copyleft* et des tactiques *open source* (comme dans les festivals et actions plagiaires promus par Stewart Home et d'autres sous le nom multiple de Karen Eliot). Les agents de Blissett et d'autres réseaux ont été impliqués en première ligne des protestations et manifestations internationales en faveur d'une démondialisation créative de la planète. La popularité durable du réseau d'art postal est également le résultat des réverbérations de ses liens avec tant de traditions et de mythologies (sous-)culturelles différentes.

Le processus de mise en réseau n'est pas activé uniquement à distance sécuritaire. Les artistes du courrier se rendent visite les uns aux autres, et ils organisent également des réunions et des festivals. Non pas des défilés de stars - à moins qu'il ne s'agisse d'une parodie, comme la convention

DeccaDance Hollywood de 1974 - mais plutôt des rassemblements d'amis, généralement dans une atmosphère conviviale (*Neoist Apartment Festivals*) ou organisés dans les circonstances les plus improbables (congrès décentralisés, réunions incongrues, actions obscures). Les réunions d'art postal sont souvent l'occasion de débats interminables sur le sujet délicat de « l'art postal et l'argent ne se mélangent (pas) ». Par définition, l'art postal n'est pas à vendre ; il est destiné au troc ou simplement à être offert en cadeau. En réalité, la plupart des *networkers* n'ont aucun problème à vendre les débris de leur activité postale (magazines, cartes postales, feuilles de timbres, etc.), mais ce ne sont que les « documents » d'une performance continue. Le processus de mise en réseau ne peut pas être acheté, mais seulement vécu.

Les catalogues d'art postal, les *zines* d'assemblage et autres autopublications ont toujours été destinés à l'échange et à la vente à ceux qui ne sont pas directement impliqués dans le circuit. Les titres d'art postal les plus rares sont déjà devenus des objets de collection, tout comme les publications des grands artistes contemporains. (Remarquez comment les deux catégories se mélangent dans le catalogue *Extra Art : A Survey of Artists' Ephemera, 1960-1999, California College of Arts and Crafts/Smart Art Press, 2001*). Il y a ici de délicieuses incongruités à l'œuvre : vous pouvez trouver sur eBay ou dans les listes de marchands d'art des envois postaux annoncés à un prix élevé qui peuvent encore être obtenus gratuitement en écrivant simplement aux auteurs respectifs ou en participant aux projets en cours. (Les fiches collectives de *Brain Cell* créées par Ryosuke Cohen me viennent à l'esprit). Il s'agit là d'un autre aspect impressionnant de l'art postal : bien qu'il ait commencé à être historicisé et (inévitavelmente) commercialisé, il conserve encore un « bord libre » pour ceux qui sont assez intelligents pour comprendre sa mécanique interne.

Peut-être que l'art est toujours une forme de maladie, un surplus d'imagination qui doit trouver sa soupape de sortie sous peine qu'on devienne fou. (Prenez le cas d'Adolf Hitler : tout ce qu'il a fait est probablement la conséquence de son rejet à l'école en tant qu'artiste incompetent). L'art peut aussi sembler un jeu superflu et hédoniste sur une planète qui ne peut se débarrasser des guerres et des génocides alimentés par la cupidité. Pourtant, l'étincelle de la poésie et de la beauté reste l'un des rares antidotes efficaces contre la haine et la violence. Nous vivons une époque troublée, et comme l'art a toujours été le reflet de sa propre époque, le spectacle de la cruauté est aujourd'hui souvent cyniquement transformé en un spectacle radical-chic. Pourtant, l'art en réseau ne consiste pas à montrer et à exploiter, mais à être et à aider. Il constitue une expérience empathique ; non pas un reflet de la folie humaine, mais la recherche collective d'un remède.

Les bâtisseurs de cathédrales et les peintres d'art sacré ancien étaient pour la plupart des artisans anonymes, qualifiés et payés par les autorités religieuses pour refléter dans leur travail les dogmes des Saintes Écritures. Les artistes ont toujours été payés par les rois et les détenteurs du pouvoir pour faire leur éloge et soutenir leur idéologie. Le mythe de l'artiste tel qu'il est connu aujourd'hui, et l'institution du musée comme sa « nouvelle église », n'ont été créés qu'au XIXe siècle, dans un but commercial spécifique. Naturellement, les artistes n'ont pas cessé de jouer les jongleurs pour les gens au pouvoir après que Duchamp et Beuys eurent fait remarquer que tout peut être de l'art et que tout le monde peut être un artiste. Ils doivent toujours manger et payer leurs factures. Mais il existe une tendance irréversible, dans notre monde alphabétisé et interconnecté, à l'expansion et à la dégradation de la pratique artistique. Il y a de plus en plus d'artistes, et le marché est donc amené au point d'implosion. Si nous devenons tous des « prosommateurs » - en partie producteurs et en partie consommateurs de culture - l'attention se portera peut-être à nouveau non pas sur l'auteur (le mythe de l'auteur) mais sur l'œuvre elle-même (est-elle utile ou inutile ?).

L'art en réseau est, d'une certaine manière, un retour aux bâtisseurs collectifs anonymes de cathédrales - mais cette fois, il n'y a pas de client généreux, car tout est indépendant et autofinancé, et donc beaucoup plus obscur et ésotérique. Les *networkers* ressemblent à des scientifiques fous enfermés dans leurs laboratoires, essayant de trouver une formule alchimique capable de sauver la race humaine

(ou du moins de faire sourire quelqu'un). Leur quête utopique passe par la redécouverte de la spontanéité et de la ritualité perdues de l'acte créatif libre et désintéressé. Le gain culturel réel est le fruit d'une recherche personnelle difficile et parfois douloureuse mais très enrichissante, et non d'une consommation passive.

Post-scriptum

Quand, dans notre société occidentale évoluée, la remise en question du concept de Beauté - dans le domaine artistique et plus généralement - est-elle apparue ? On peut supposer que cette crise fut progressive et qu'elle se préparait déjà depuis longtemps. Au moins depuis le début du siècle dernier, lorsque les artistes futuristes et dadaïstes ont commencé, par provocation et par goût du paradoxe, à s'en prendre au « clair de lune » et à promouvoir un art anti, gratuit et anti-institutionnel, que le pouvoir en place avait souvent du mal à étiqueter et à interdire comme « art dégénéré ». Diverses tendances opposées aux canons classiques de la beauté et aux idéaux philosophiques, qui ont toujours légitimé de telles normes, se sont développées en parallèle, au nom d'une satire politique cinglante (pensez aux caricatures grotesques de George Grosz sur les capitalistes corpulents et les soldats arrogants), une recherche figurative moderniste (voir les proverbiales têtes tordues du cubiste Picasso), ou de nouvelles formes d'introspection psychologique (par exemple, dans les portraits déformés de l'artiste Francis Bacon), jusqu'à atteindre dans les années 1950 et 1960 une utilisation critique de plus en plus répandue des « déchets » produits par la société de consommation, des déchets bruts recyclés dans le *Junk Art* et dans l'art de l'*Assemblage* (par des artistes tels que Bruce Conner, Wallace Berman, Edward Kienholz, Robert Rauschenberg, etc.)).

Pour une *Bellezza (po)éthique*

« *Tout le monde est capable d'aimer une belle fille* », a écrit Dino Campana, et pourtant les dernières décennies du XXe siècle ont souvent été caractérisées par une recherche systématique et une valorisation du « laid » et du disgracieux, plutôt que par la poursuite des idéaux traditionnels d'harmonie, dans le respect des proportions et des styles. Dans les années 80 postmodernes, on a assisté à la polarisation d'un dualisme apparent - que Guy Debord aurait de toute façon attribuée à une dégradation générale de la Société du Spectacle - entre un culte de la laideur et de la méchanceté et une transgression du *trash* le plus extrême d'une part (voir les différentes sous-cultures punk-industrielles, ou les expositions et publications sur le sujet organisées par Lea Vergine), et d'autre part un hédonisme débridé qui a reproposé de manière grossière, sans même les freins inhibiteurs des revendications féministes et une sensibilité « politiquement correcte », la marchandisation intensive d'un idéal de beauté (le corps féminin, mais aussi les vêtements, les meubles, les voitures et autres symboles de statut social) de plus en plus vulgaire, tape-à-l'œil et (chirurgicalement) contrefait. Ce qui était au départ une action délibérée de rébellion contre les canons esthétiques dominants imposés par l'establishment (artistique et autre), a été rapidement absorbé par la culture dominante et vidé de son contenu. Reproposés *ad nauseam* dans les magazines, les films, les séries et les *talk-shows* télévisés, même l'esthétique *trash-horreur* a subi un processus d'homologation et de banalisation, bref ramenée au rôle subordonné et domestiqué de la marchandise : des feuilletons avec des zombies sanguinolents comme *The Walking Dead* sont désormais comparables à n'importe quel feuilleton ringard.

Si le retour à un idéal de beauté romantique, vertueuse et extatique n'est pas facilement envisageable aujourd'hui, il existe très peu d'alternatives à la diffusion des représentations aujourd'hui dominantes de la beauté qui sont désespérément artificielles. À tout moment, des millions de personnes regardent ce qu'elles considèrent être les aspects les plus « attrayants » de leur vie (leur corps, la nourriture qu'elles mangent, les endroits qu'elles visitent, etc.) dans une myriade de *selfies* photographiques, partagés de manière virale en ligne et sur les réseaux sociaux. C'est la démocratisation terminale d'un concept d'esthétique et d'art qui, de personnel, tend à devenir collectif et faussement « objectif », tout en répondant aux canons sournoisement imposés par Hollywood et les grands

médias (pourquoi, dans les drames télévisés, les protagonistes sont-ils toujours aussi jeunes, beaux et « occidentaux » ?) Une beauté narcissique et autoréférentielle, qui peut aussi se heurter aux mécanismes paradoxaux de *Big brother* sur l'internet, selon lesquels la publication d'un nu de Michel-Ange ou de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet sur FaceBook peut être soumise à la censure (et entraîner le black-out temporaire de votre page), tandis que les autocritiques les plus triviales et les plus vulgaires sont tolérées et ignorées.

Pendant que nous assistons à cette expansion « démocratique » et horizontale d'une créativité sociale en ligne, le marché de l'art réagit en verticalisant de plus en plus la structure pyramidale de ses *Art Stars*, promue par les grandes galeries avec une tendance effrontée au gigantisme, une propension à créer des éco-monstres artistiques dont la vulgarité (dont le crâne de Damien Hirst couvert de diamants exalte le paradigme) contraste intensément avec le sens commun du merveilleux. Ce n'est pas un hasard si le terme « Beauté » évoque encore de douces nymphes et des jeunes filles préraphaélites, plutôt qu'une sculpture de Jeff Koons ou une peinture murale de Banksy. Ensuite, il y a le cas de toutes ces formes d'expression marginales et indépendantes qui, comme le phénomène international de l'art postal, se positionnent en dehors du système traditionnel de l'art et, plaçant le processus de communication avant l'œuvre elle-même, visent une autre forme de beauté « éthique » : l'art compris comme une solidarité planétaire et un libre échange d'expériences. Une beauté spirituelle plutôt que matérielle, une poétique de l'éphémère et de la créativité partagée qui dépasse toutes les barrières de la géographie, de la race et des croyances religieuses. Une « grande beauté » redécouverte, comprise non pas comme une forme ambiguë de pouvoir (sur ceux qui n'en ont pas), mais comme la participation à un projet commun dans lequel chacun apporte une contribution utile et gagne un dividende en empathie et en gratification mutuelle. Elle ne recevrait peut-être pas l'approbation de Polyclète d'Argos, mais dans le monde contemporain déchiré par les conflits et les intérêts commerciaux, une telle Beauté (*po*)éthique est encore très nécessaire.

L'art du possible que l'on peut présumer

Dimitry Bulatov

magma@analisiqualitativa.com

Artiste, conservateur et théoricien de l'art. Ses recherches portent sur différents aspects de l'art et de la science et des nouveaux médias. Ses œuvres ont été présentées internationalement, notamment aux 49e et 50e Biennales de Venise (2001, 2003), au Festival Ars Electronica (ORF, Linz, 2002) et à bien d'autres encore. Il a été commissaire de plus de vingt grandes expositions en Russie et à l'étranger, dont « Soft Control : art, science et inconscient technologique » dans le cadre de Maribor - Capitale européenne de la culture 2012. Il est l'auteur de livres et d'anthologies, dont *BioMediale. Société contemporaine et culture génomique* (2004), *Évolution Haute Couture : Art and Science in the Post-Biological Age* (1^{er} vol., 2009 ; 2^e vol., 2013). Il a remporté deux fois le Prix national de l'innovation (2008 et 2013) et a été nommé aux Golden Nica du Prix Ars Electronica (Autriche, 2014) dans la catégorie Pionniers visionnaires des arts médiatiques. Depuis 1998, Dimitri Bulatov est le conservateur de la section balte du Centre national des arts contemporains (Russie).

Abstract Le fait que les artistes modernes se tournent vers la science et les dernières technologies - robotique, informatique, biomédecine - nous oblige à reformuler notre concept de l'art. Il suffit d'imaginer un organisme cybernétique « semi-vivant » ou une culture neuronale dans les couloirs d'un musée ou d'une galerie pour comprendre que l'infrastructure artistique existante (stockage, représentation, etc.) n'est absolument pas équipée pour ce genre d'œuvres. Tous ces sujets non humains qui interagissent les uns avec les autres donnent naissance à un ensemble systémique complexe, à de nouveaux espaces pour l'existence de l'art, où l'homme ne se voit plus attribuer le rôle le plus important. Existe-t-il des concepts et des formats d'art fonctionnels qui s'inscrivent dans le cadre de ces innovations technologiques ? Peuvent-ils contribuer à stimuler de nouvelles recherches et interventions artistiques critiques à l'intersection de l'art, de la science et de la technologie ?



Hieronymus Bosch.

Dans son livre *La joyeuse médecine*, le célèbre médecin et alchimiste du XVIII^e siècle François Mercur van Helmont parle des hôpitaux flamands qui ont été créés dans la tradition de la commedia dell'arte italienne. Le patient est placé dans une salle dont les murs, le sol et le plafond sont recouverts de miroirs. Sur un air macabre, il est abordé par les médecins avec des pinces, des perceuses et des instruments de lavement grotesquement agrandis. Le patient effrayé crie et se gratte tandis que les médecins, penchés sur ses reflets, imitent la chirurgie en coupant et en sciant. Finalement, affaibli par ces fantasmagories et ses bruits déchirants, le patient se calme et s'évanouit. « *Il ne faut jamais oublier, conclut van Helmont, qu'il ne faut pas guérir les maladies, mais la mélancolie noire qui y est associée* »¹.

Bien sûr, je savais déjà que les mots anglais « curator » et « cure » étaient étymologiquement liés. Cependant, après l'exemple de van Helmont, l'expression « to cure » qui signifie « guérir » a acquis pour moi une signification particulière. Le titre de cet article est « L'art comme un possible présumé », mais, malgré un titre aussi futurologique, je n'ai pas l'intention de décrire les cartes de l'art à l'avenir. Je vais seulement tenter de partager ma vision de l'art et les moyens de son développement ainsi que de suggérer une interprétation de certaines œuvres d'art. Cette approche pourrait être considérée comme une tentative - en plein accord avec les idées de van Helmont - de nous rappeler une fois de plus qu'il existe d'autres modes possibles d'existence de l'art.

1. Le piège numérique

Pour clarifier cette idée, je voudrais aborder le terme du « numérique » plus en détail. Ceux qui s'occupent des arts technologiques et des moyens de communication modernes rencontrent souvent cette notion. Cependant, pour certaines personnes non informées, la différence entre « numérique » et « analogique » peut ne pas être évidente. Cela concerne également des expressions courantes comme « art numérique » et « médias numériques ». Dans la plupart des cas, nous utilisons ces termes de manière intuitive, souvent inexacte. Par exemple, quelque chose peut appartenir au domaine numérique, mais n'avoir rien à voir avec l'électronique ou les appareils informatiques. À l'inverse, « analogique » ne signifie en aucun cas qu'une chose n'a rien à voir avec les appareils informatiques, un exemple typique étant l'ordinateur à eau de 1936 construit par l'ingénieur soviétique Vladimir Lukyanov. Cette machine était capable de résoudre des équations différentielles partielles, et les calculs analogiques étaient effectués en utilisant la pression de l'eau et des tuyaux et cornues interconnectés².

Le terme « numérique », en anglais « digital » signifie simplement que quelque chose est divisible en composants discrets. En même temps, les systèmes numériques peuvent être très différents : les zéros et les uns ou le système décimal que nous utilisons tous ; ou, disons, le système quinaire qui existait en Russie jusqu'au XVIII^e siècle ; ou les systèmes alphabétiques utilisés par les anciens Arméniens, Grecs et Juifs - ce sont aussi des systèmes numériques. Ou, par exemple, les types mobiles de la presse à imprimer de Gutenberg. Tous ces exemples nous disent que le « numérique » est une certaine abstraction avec des modalités ambiguës. Posons-nous la question de savoir d'où vient cette abstraction, quelle vision du monde environnant elle utilise et quel type d'ontologie elle implique.

Dans le tableau *Le prestidigitateur* de Hieronymus Bosch (vers 1502), on voit des personnages qui regardent un charlatan qui manipule des balles et des gobelets. À première vue, ce tableau n'a rien à voir avec le thème du « digital ». Cependant, si l'on se rappelle que le mot « digitus » vient du latin pour « doigt », alors tout se met en place. Nous ne sommes plus de simples prestidigitateurs, ni des escrocs, mais des prestidigitateurs et des magiciens. Lorsque ce magicien tourne ses tasses devant nous, il nous suggère d'appliquer notre attention (regarder de plus près), notre raison (compter, deviner) et notre volonté (choisir telle ou telle tasse). Ce qu'il ne nous a pas montré, ce qu'il a retenu, est

¹ Cité dans E. Golovin, *Veselaia nauka. Protokoly soveshchanii* (Moscou : Enneagon, 2006).

² O. Solov'eva, "Vodianye vychislitel'nye mashiny," *Nauki i Zhizn' : Zhurnal*, 2000, no. 4.

supposé être secondaire. Si nous ne jouons pas à son jeu, alors le type de dextérité manuelle qu'il possède n'a pas vraiment d'importance. La base de ce jeu est la discrétion, une quantification qui implique notre perception/esprit/volonté, ainsi que la cupidité et la vanité, c'est-à-dire notre subjectivité. Si nous étions des personnes vivant dans une culture traditionnelle, où le but est le salut de l'âme plutôt que l'affirmation de soi, alors nous ne jouerions pas à des jeux avec un prestidigitateur. L'Unifié est avec Dieu ; son monde ne connaît pas la divisibilité ou la division (latin : « digitatio »). C'est pourquoi les cultures traditionnelles ne sont pas sujettes à la manipulation : il faut d'abord les détruire, leur inculquer la foi dans leur propre esprit, faire en sorte que le sujet se mette à la place de Dieu et l'affirmation de soi à la place du salut.



Stelarc.

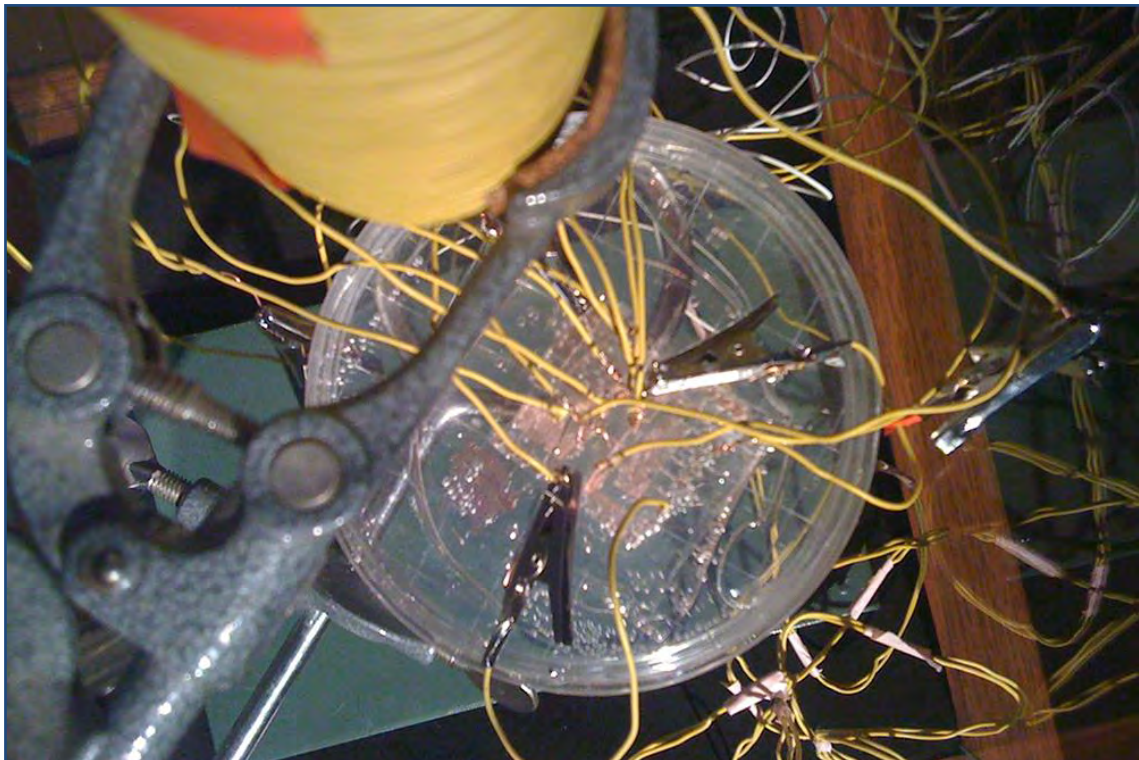
C'est exactement le même mécanisme de quantification qu'on retrouve aussi dans l'art traditionnel ; en tout cas, ce fut le cas jusqu'au XXe siècle. Au cœur d'une œuvre d'art classique se trouve une image : un paysage, un portrait, un genre ou un sujet religieux. Quant à ce qui émerge dans notre imagination lorsque nous le voyons, c'est une division tout à fait claire du monde en sujets et en objets, en personnes et en choses. Un paysage est passif ; il existe simplement quelque part, attendant un intermédiaire humain - un artiste qui transférerait cette image sur une surface. À son tour, une image achevée est un objet passif qui attend le moment où un spectateur actif - consommateur d'images - s'approprie ces images à travers sa perception. La tradition citée correspond pleinement à la principale métaphore du Temps Nouveau (« Tout le monde est une scène ») qui se distingue par un dualisme implacable partout et en tout. Chaque fois que l'on entend « les vivants », « les non-vivants » se profilent toujours en arrière-plan ; quand on dit « les bien-portants », cela signifie « une absence des malades ». Van Helmont demande donc si les médecins savent même ce que signifie « sain ».

Le même genre de question peut être appliqué à d'autres concepts : le naturel est toujours opposé à l'artificiel, le sujet à l'objet, l'humain actif au matériel passif. Cette séparation est asymétrique et inégale : nous arrangeons les choses et les objets passifs qui nous entourent de manière anthropocentrique (c'est-à-dire en appliquant notre subjectivité). Nous attribuons un statut de subordination aux objets au seul motif que l'homme est le seul à exercer un jugement sur le monde. Il s'agit d'une

ontologie centrée sur l'homme qui considère l'homme comme un phénomène isolé et indépendant du monde environnant et fondamentalement supérieur à celui-ci. Ce qui rend ces liens possibles, c'est, premièrement, la vision (l'artiste observe un paysage ; les spectateurs regardent une image), deuxièmement, les capacités cognitives (nous faisons l'expérience du monde par le biais des sens et du raisonnement) et troisièmement, le sentiment de notre primauté par rapport au reste du monde.

2. L'espace des flux

Le dualisme, qu'on retrouve dans les relations inégales et asymétriques de l'homme avec la nature, constitue le dogme fixe et obstiné de notre époque. Il imprègne notre culture, notre art, notre science et nos technologies de toutes sortes de façons ; et notre comportement dans le monde lui est étroitement lié, tant sur le plan matériel que social. Nous agissons comme si nous étions les seuls maîtres. De nos jours, de nombreux scientifiques, philosophes et sociologues insistent sur le fait que cette ontologie - en tant qu'ensemble de principes de notre existence - est profondément défectueuse. On peut trouver des intuitions similaires chez des auteurs tels que Manuel DeLanda, Bruno Latour, Andy Pickering, John Law et Annemarie Mol. À la place de cette notion d'un monde qui nous entoure comme une machine prévisible dépourvue de la spontanéité et de la créativité de la nature humaine, ces auteurs mobilisent des métaphores telles que « perception fluctuante », « objet émotionnel », « construction génératrice » et ainsi de suite. Chacune de ces métaphores est une façon d'articuler la signification du monde matériel qui nous entoure à un niveau d'interrelations dynamiques. Dans ses réflexions sur la fabrication des processus, Bruno Latour fait référence aux travaux des laboratoires scientifiques d'Annemarie Mol, aux innovations technologiques et aux pratiques de mise en œuvre d'Andy Pickering et à des exemples tirés de l'histoire de la physique et de la cybernétique. Toutes ces recherches mettent en scène des personnes et des objets matériels qui interagissent les uns avec les autres dans un processus unique et égal avec la participation de divers éléments vivants et non vivants. Ce processus fait penser à un courant d'interrelations symétriques, dans lequel tout réagit à tout et s'adapte aux changements.



Joe Davis.

Imaginez une image de la diversité. Vous avez devant vous une série d'entités qui changent leur nature selon une diversité de modalités. Parfois, ces multitudes arrivent à un équilibre mutuel et forment une nouvelle entité qui active son propre jeu. Imaginez maintenant que les entités d'origine se soient formées exactement de la même manière et qu'elles soient toutes dynamiques. Répétez ensuite l'ensemble du processus. C'est en fait l'image à laquelle se réfèrent les chercheurs modernes. Pour examiner ces intuitions du point de vue des modalités de ces processus, nous pourrions nous référer à la théorie de l'acteur-réseau (ANT), à l'interactionnisme symbolique, à des études culturelles de la différenciation, ou à des études science - technologie - société (STS). Toutes ces recherches témoignent du fait que la matière n'agit pas de manière prévisible et machinale. Dans ses interconnexions avec le monde qui nous entoure, nous obtenons très souvent des résultats inattendus - on pourrait même parfois penser que c'est là, en fait, que réside le sens principal de nos tentatives d'expérience du monde.

Voici où je veux en venir : cette image d'une nouveauté inattendue et imprévisible qui émerge dans le temps et évolue dans la dynamique n'est pas un dualisme asymétrique par le biais de la vue et des calculs logiques. Les gens initient un jeu auquel participent divers éléments vivants et non vivants ainsi que les relations entre eux, et ces interactions ont un caractère égal. C'est une image des personnes et des objets qui se manifestent dans le temps et se chevauchent partiellement - qu'ils restent ou non dans le cadre d'une structure unique. Et avant de revenir à l'art, je voudrais faire deux observations.

Tout d'abord, posons la question suivante : où retrouvons-nous une vision similaire à cette image de jeu et d'interaction ? Dans la philosophie orientale traditionnelle, qui a toujours envisagé le monde comme un lieu de mouvement et de rencontre constant, où l'être humain a un rôle mineur et en aucun cas le rôle principal. Cet ensemble de notions du monde qui se contiendrait et se connaîtrait comme un courant, un flux et, essentiellement, une imprévisibilité, a été décrit un jour par Henri Bergson avec les métaphores des « flux en devenir » et d'une « percée de la vie » universelle³.

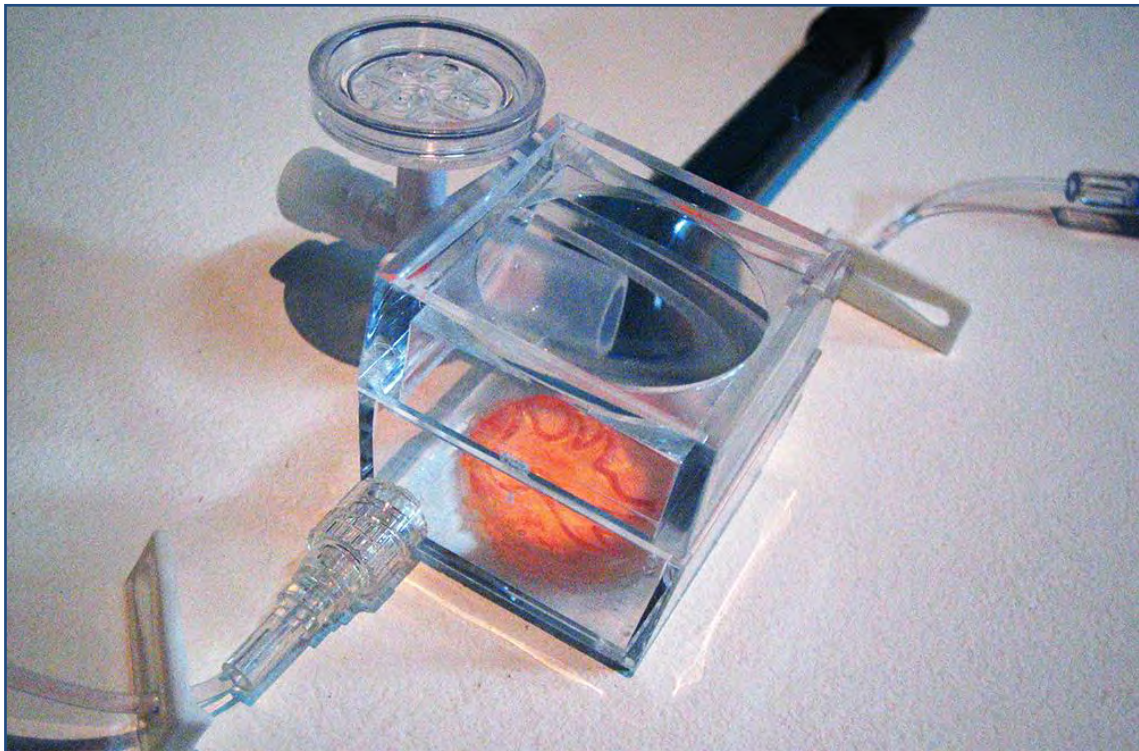
Et ma deuxième observation est la suivante : bien que les philosophes et les sociologues aient abouti à cette ontologie par le biais des pratiques techno-scientifiques modernes, nous devons comprendre que des exemples de telles interactions symbiotiques peuvent être trouvés n'importe où. Voici un exemple tiré de la biologie évolutionniste : les abeilles montrent une dépendance totale des orchidées qui, à leur tour, dépendent totalement des abeilles. Cela équivaut à un changement de l'état évolutionnaire de base : l'hybride « abeille-orchidée » est identique à l'émergence d'une nouvelle entité évolutive. Dans le cadre de notre description, cela signifie l'avènement d'un nouveau constituant de la structure résultant de connexions assez fortes qui ont émergé dans le flux de la vie. Et voici un autre exemple, issu cette fois du domaine des traditions culturelles : le bonsaï, l'art de faire pousser des arbres nains. La culture des bonsaïs est un pur exemple d'interaction entre un « intermédiaire non humain », l'arbre qui pousse dans des directions imprévisibles, et un « intermédiaire humain » qui utilise des techniques de distribution de l'énergie de croissance (couper, nourrir, envelopper) pour suivre des règles esthétiques. Il y a d'abord une action de l'homme - disons, la coupe des branches ; ensuite, il y a une réciprocité de la part de l'arbre - sa croissance dans l'une ou l'autre direction ; l'homme trouve les moyens d'y répondre - il lie le tronc étroitement, y suspend des poids, etc. Il passe de l'acteur proactif « humain » au « non-humain » et vice-versa, et ainsi de suite à l'infini. L'art du bonsaï est un magnifique exemple de relations égalitaires et situationnelles avec une réorientation constante du mode d'action.

³ A. Bergson [H. Bergson], "Dve pamiati", dans *Khrestomatiia po psikhologii pamiati* (Moscou : Chero, 1998), p. 284. A. Bergson, *Vospriiatie izmenchivosti. Lektsii, prochitannye v Oksfordskom universitete* (Saint-Petersbourg, 1913), p. 21.

Il me semble important que l'image du flux commence par la science - elle lui confère une certaine respectabilité. Cependant, d'autres exemples nous montrent que de tels enchevêtrements et interactions peuvent se retrouver partout. C'est pourquoi je pense que cette image est très significative.

3. Topologies non discrètes

Il est maintenant grand temps de se tourner vers l'art. Si l'art traditionnel nous présente un système de relations asymétriques entre les personnes et les objets, quelles œuvres d'art pourraient alors simuler la métaphore du flux ? J'aimerais attirer votre attention sur les projets qui ne se concentrent pas sur l'apparence des objets, mais sur la façon dont ils circulent dans le monde. Toutes ces œuvres représentent des aspects de l'ontologie décentralisée qui se manifeste. En ce sens, elles pourraient être discutées en termes d'indiscrétion et d'oscillation dans les contours *humain/non-humain*, *vivant/non-vivant*, *artificiel/naturel* et ainsi de suite. Les principales propriétés de ces « topologies non discrètes » (appelons-les ainsi) montrent l'intensité de notre conception du temps et à l'opposé la possibilité d'une transition au niveau d'un objet discret relevant d'un matériau amorphe mais « coordonné ». Je mettrais en évidence trois catégories d'œuvres d'art, mais uniquement pour l'illustration de cette pensée, car cette typologie n'aspire nullement à être complète.



Julia Reodica.

La première catégorie pourrait inclure les projets qui, d'une manière ou d'une autre, thématisent les contours de l'*humain* et du *non-humain* et de leur interaction. Dans ce cas, la première chose qui vient à l'esprit est l'ensemble des œuvres du domaine de l'art techno-biologique - des projets réalisés à partir d'éléments biologiques vivants ou *semi-vivants*. Ces œuvres illustrent très bien l'idée générale d'un monde temporel, vivant et évoluant dans le temps en tant que tel. Parmi ces projets, on peut citer ceux de Stelarc⁴. Je pense à ses œuvres *Third Hand* (1982), *Amplified Body* (1986), *Stomach Sculpture* (1993), *Exoskeleton* (1999), *1/4 Scale Ear* (2003) et *Walking Head* (2003) créées à l'aide de la robotique, de l'informatique et de l'ingénierie tissulaire, comme la dramatisation d'un concept procédural de l'être humain et de notre notion de nous-mêmes en tant qu'entités performatives et non

⁴ Stelarc. "Fractal Flesh / Liminal Desires : Cadavre, Comateux, Chimère", dans *Evolution Haute Couture : Art and Science in the Post-biological Age*, ed. D. Bulatov (Kaliningrad : BB NCCA, 2013), vol. 2, pp. 270-287.

cognitives. Il faut parfois la prendre au sens littéral : sa *Prosthetic Head* (2002), par exemple, maintient la conversation sans aucune compréhension interne. Il illustre simultanément le rôle procédural de la pensée et du langage ou de la langue - et montre la langue comme un dérivé de la substance performative. Les travaux de Stelarc nous parlent de la symétrie entre *vivant* et *non-vivant*, de notre corps en tant qu'objet matériellement relié à d'autres objets et corps. Son projet le plus radical, *Extra Ear : Ear on Arm* (2006,) est consacré précisément à ce sujet. L'auteur imagine une troisième oreille créée par la chirurgie plastique comme un organe du corps relié à l'internet et donc accessible à tous les utilisateurs⁵.

Parmi d'autres exemples, on peut citer l'activité de Joe Davis et notamment son projet « Poetica Vaginal » (1986). Cette œuvre est devenue depuis longtemps un classique de l'art et de la science⁶ - je rappellerai seulement que son essence se résumait à établir une communication interstellaire en transmettant des contractions vaginales dans l'espace (une métaphore de la « respiration féminine » de la Terre). À l'aide d'un « détecteur vaginal » créé au laboratoire d'ingénierie mécanique du Massachusetts Institute of Technology (MIT) - un capteur qui enregistre les contractions vaginales volontaires et involontaires (des femmes volontaires ont été invitées parmi les employées de l'Institut et les ballerines du Boston Ballet) - un message test a été transmis par le radar Millstone Hill du MIT aux quatre étoiles les plus proches du Soleil. Le projet de Joe Davis exprime de manière évidente l'essence d'un phénomène émergent : à la suite de toute cette communication érotico-interstellaire, l'artiste a mis au point une méthode innovante de codage de l'information au niveau bactérien, et ce faisant, a abouti à un nouveau domaine scientifique qui est maintenant appelé « biologie synthétique ».

Prenons, un autre exemple, celui du projet « Bacterial Radio » du même auteur créé en 2011. Dans ce travail, Joe Davis a obtenu des circuits électriques par le dessalement du germanium et du platine avec des bactéries génétiquement modifiées intégrés dans ces circuits. Les circuits ainsi que leurs composants externes (casques téléphoniques, antenne, etc.) ont formé la base d'un ensemble de détecteurs qui fonctionnent sur la fréquence AM. Soit dit en passant, ce projet m'a rappelé un épisode des recherches du grand inventeur, physicien et musicien russe Leon Theremin. Selon les souvenirs de Bulat Galejev, dans les dernières années de sa vie, Theremin travaillait sérieusement sur le problème de l'immortalité. Afin de mener ses expériences sur des cellules humaines, il a construit un « incubateur cellulaire » qui lui permettait de déterminer accidentellement comment entendre les voix des spermatozoïdes – « *après tout, toutes ces créatures, vous savez, font une danse en cercle et chantent sous le microscope* »⁷. Nous avons devant nous un phénomène nouveau : il révèle la même interaction étroite que la symbiose d'une espèce biologique, sauf que, dans ce cas, il y a fusion avec l'espèce non biologique.

La technobiologie est une démarche commode pour raisonner sur la façon dont les choses naissent. Ce domaine nous fournit des exemples d'états symbiotiques, dont la plupart sont caractérisés par des connexions faibles, et nous donne ainsi la possibilité d'authentifier les changements curieux mais pas trop drastiques qui émergent dans le champ du courant. L'œuvre « hymNext » de Julia Reodica (2008) est l'un d'entre eux. Dans le cadre de son projet, elle a fait pousser un ensemble cérémoniel d'hymens à partir d'éléments d'êtres *humains* et *non humains* - de ses propres cellules vaginales ainsi que de collagène bovin et de tissus de muscles lisses provenant de l'aorte d'un rongeur. Ces compositions constituent en soi un commentaire particulier sur le sujet de la sexualité moderne et une

⁵ Le projet « Internet Ear » de Stelarc a été présenté simultanément au Danemark, en Russie et en France en 2011. Le conservateur de la partie russe du projet est l'auteur de cet article. Pour plus de détails, voir : <http://stelarc.org/?catID=20339>.

⁶ J. Davis, "Monsters, Maps, Signals and Codes", dans BioMediale. Contemporary Society and Genomic Culture, éd. D. Bulatov (Kaliningrad : BB NCCA, 2004), pp. 336-354.

⁷ B. Gallev, Sovetskii Faust : Lev Termen-pioneer elektronnoogo iskusstva, 2e édition (Kazan : Kazanskaia Gosudarstvennaia Konservatoriia, 2010), p. 134.

occasion de vivre quelque chose comme si cela se produisait pour la première fois. Selon l'auteur, les sculptures biologiques « *hymNext* représentent un don symbolique réciproque de virginité entre amants, quel que soit leur sexe »⁸. Ce projet est intéressant selon moi, non pas tant en raison de la nature métaphorique de l'œuvre que parce qu'il contient une certaine vision de l'avenir. À mon avis, au-delà de son aspect expérimental, cette démarche nous montre la possibilité de vivre quelque chose comme si c'était la première fois ; et elle pourrait devenir la base de l'économie d'une société post-biologique, où l'innombrable possibilité d'expériences diverses, tout autant que la décision de les restreindre créeraient un nouveau type de consommateur, pour qui tout semblerait nouveau et excitant, ce qui permettrait d'abolir définitivement la recherche de nouveautés dans la vie.

4. Intermédiaires performatifs

La matière organique est vivante et imprévisible, ce qui n'est pas surprenant ; cependant, symétriquement, il en est de même de la matière inorganique. Cela découle également des arguments des philosophes et des sociologues que j'ai cités. En ce qui concerne le monde de l'art, je voudrais examiner le projet de David Bowen, « Cloud Piano » (2014) à titre d'exemple. L'objectif de l'artiste américain dans cette œuvre est de déléguer la création d'une composition musicale à la nature, nous présentant ainsi un mode fonctionnel du monde inanimé. L'essence du projet réside dans le fait que ce n'est pas l'interprète humain qui joue du piano, mais le mouvement et la forme des nuages. Un programme spécial analyse les qualités particulières des éléments des nuages en temps réel et active un dispositif robotique qui appuie sur les touches de l'instrument.



David Bowen.

Il est facile de deviner que les harmonies célestes médiatisées par la présence robotique ont une nature prévisible *non humaine*, ne serait-ce que parce qu'elles n'ont tout simplement pas besoin d'un humain - ni compositeur, ni interprète, ni auditeur. Certes, n'importe quel historien pourrait facilement nommer une douzaine d'autres gadgets ou instruments similaires « libérés » de la présence

⁸ J. Reodica, "hymNext", dans *Evolution Haute Couture : Art and Science in the Post-biological Age*, ed. D. Bulatov (Kaliningrad : BB NCCA, 2009), vol. 1, p. 124-125.

humaine. Toutes sortes de « Sea Organs », « Sky Harps », « Rainpipes » etc. - leur nombre est légion – et ces instruments sont connus depuis l'Antiquité. Ce sont tous des exemples de la gamme de relations situationnelles avec des agents non organiques : la marée, le soleil et les nuages ne sont pas seulement les ressources d'une interface, ils ne sont pas seulement incorporés, « intégrés » dans les interactions - ils jouent un rôle à part entière dans la manière dont toutes ces interactions sont organisées.

De nombreux exemples de cette catégorie d'œuvres d'art sont associés au son. En 1965, Alvin Lucier a présenté au public sa performance « Music for a Solo Performer » basée sur les méthodes de *biofeedback* (BFB). La « Musique BFB » développée par Lucier impliquait le contrôle des bio-potentiels de son propre cerveau et l'utilisation d'ondes alpha émergentes pour manipuler divers appareils de production de sons. Dans ce projet, le cerveau humain jouait le rôle d'un intermédiaire performatif comme le soleil et le temps, et non de centre de la cognition et de la représentation. Ces pratiques et les états qui y sont liés me semblent très importants car ils perturbent nos sensations de primauté de nous-mêmes par rapport au reste du monde. Ils nous rappellent qu'il existe d'autres formes d'existence et d'autres formes de subjectivité « dont les connexions entre elles ne sont ni faciles ni évidentes »⁹. Soit dit en passant, le premier interprète de « Music for a Solo » fut John Cage - cette performance correspondait tout à fait à son esthétique en évoquant un processus qui se développait selon ses propres lois sans aucune dramaturgie extérieure. Comme James Tenney l'a dit plus tard : Avant la première représentation de « Music for a Solo », personne ne pensait même à la nécessité de fournir une définition du mot « musique » de manière à inclure également la possibilité d'une telle représentation ; après cela, une certaine modification était inévitable »¹⁰.

Et voici l'autre face de cette démarche : considérons un agent organique qui oscille entre le mode *naturel/artificiel* et *vivant/non vivant*. De telles œuvres nous parlent de la symétrie et du processus unique qu'implique la participation de diverses entités et les relations entre elles. Je voudrais illustrer ce côté avec le projet « Biocomputer Music » du compositeur brésilien Eduardo Reck Miranda (2015,). Son travail vise à étudier les possibilités de coopération entre un musicien jouant du piano et un organisme semblable à un champignon, le *Physarum polycephalum*. Cette matière muqueuse a la particularité de posséder une mémoire et, par conséquent, de pouvoir conserver une certaine mémoire de l'intensité de ses sensations. Une personne joue de l'instrument, et les signaux de sortie des capteurs acoustiques sont transformés en impulsions qui sont envoyées au champignon. Le champignon « écoute » et « réagit », et sa réponse est transformée en un courant pour faire vibrer des cordes. De cette façon, un accompagnement émerge et les conditions sont créées d'une interaction en tant que telle. L'acte très créatif qui se produit ici est un aveu évident du fait que nous n'occupons aucune position de leader dans une telle interaction. Il s'agit d'une enquête ouverte et d'une détermination de ce que le monde peut nous offrir en réponse.

Jusqu'à présent, j'ai parlé d'œuvres d'art qui thématisent la médiation *humain/non humain, organique/inorganique*. La deuxième catégorie d'œuvres que je voudrais examiner comprend celles qui mettent en scène une relation symbiotique de ces agents. J'ai déjà mentionné la tradition des bonsaïs, mais si l'on doit citer un exemple plus proche du XXe siècle, il serait difficile de trouver un exemple plus canonique que la machine cybernétique « Musicolor » de Gordon Pask au début des années 1950. La machine « Musicolor » était une expérience dans le domaine de la synesthésie. Elle transformait la musique jouée en direct en un spectacle de lumière, et l'astuce principale était que l'algorithme de fonctionnement de l'appareil dépendait de ce qui avait été joué auparavant, mais ne permettait pas

⁹ M. Serr [M. Serres], cité dans D. Lo [J. Law], *Posle metoda : besporiadok i sotsial'naia nauka* (Moscou : Izdatel'stvo Instituta Gaidara, 2015), p. 244.

¹⁰ J. Tenney, cité dans A. Pickering, *Brain, Selves, and Spirituality in the History of Cybernetics*, in *Evolution Haute Couture : Art and Science in the Post-biological Age*, ed. D. Bulatov (Kaliningrad : BB NCCA, 2013), vol. 2, p. 301.

d'établir un lien linéaire entre la performance musicale et l'accompagnement lumineux. Ainsi, le musicien devait constamment changer la nature du jeu en s'adaptant à la machine, une improvisation s'est mise en place et le spectacle s'est transformé en un agrégat dynamique et décentralisé de l'homme et de la machine - littéralement, démontrant la relation qui pourrait exister entre les personnes et les structures inanimées. En d'autres termes, « Musicolour » a présenté de manière très directe et non verbale différents modes d'existence entre l'*humain* et le *non-humain*.



Alvin Lucier.

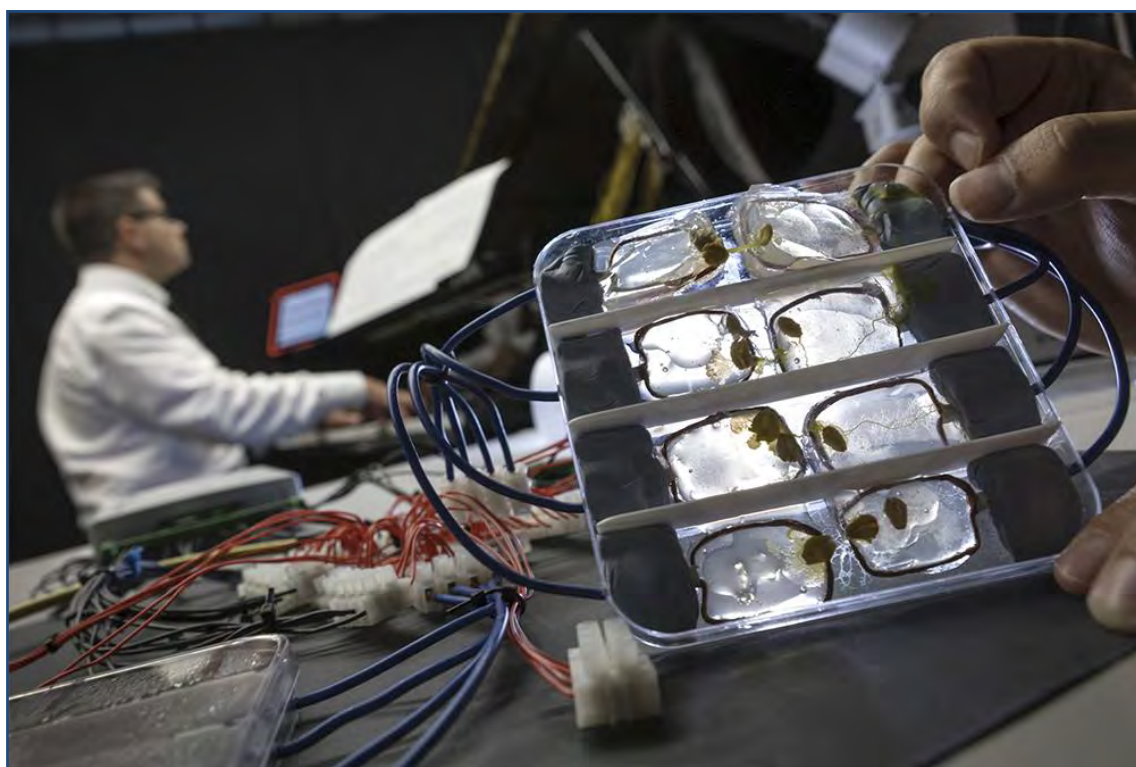
Plus récent, je voudrais mentionner le projet « Que le cheval vive en moi » de Marion Laval-Jeantet (2011) - une performance au cours de laquelle il est apparu clairement à quel point nous étions prêts à brouiller les frontières entre les agents *humains* et *non-humains*. Au cours de cette performance, l'artiste française s'est injectée du plasma de sang de cheval. Afin d'éviter un choc anaphylactique, elle s'est préparée aux injections pendant plusieurs mois en prenant des immunoglobulines de cheval. Les anticorps étrangers ont été introduits avec une augmentation progressive de la dose. L'auteur a appelé ce qui lui est arrivé *mithridatisation*, en référence au célèbre roi Mithridates VI qui aurait développé une immunité au poison en consommant quotidiennement de petites doses. Lors d'une conférence de presse au festival Ars Electronica (Autriche) où les auteurs ont reçu le premier prix pour leur projet, Marion Laval-Jeantet a déclaré qu'après son injection, elle se sentait « hyper-puissante, hypersensible et hyper-nerveuse ». L'artiste a ajouté : « *J'avais le sentiment d'être surhumaine. J'avais toutes les émotions d'un herbivore. Je ne pouvais pas dormir et je me sentais un peu comme un cheval* »¹¹.

5. Les technologies du soi

Enfin, la troisième catégorie d'œuvres que je voudrais inclure dans cette métaphore du flux au-delà du dualisme, comprend celles que j'appelle, à la suite de Michel Foucault, les « technologies du soi ». Dans les œuvres de Foucault, il s'agit de diverses pratiques de vie qui génèrent de la subjectivité humaine. Dans notre cas, les « technologies du soi » sont les œuvres qui affectent l'état d'un être

¹¹ D. Bulatov, "Sem' vyskazyvaniï o sovremennosti. Zhurnal ArtTerritoria" : www.artterritory.com.

humain par le biais de divers canaux non cognitifs. « Music for a Solo Performer » d'Alvin Lucier était, par essence, une construction avec biofeedback. Elle générait de la musique chaque fois que Lucier entrait dans un état méditatif qui était régulé par des « ondes alpha ». Simultanément, la musique servait de rétroaction, aidant Lucier à entrer dans cet état altéré et à le maintenir. On peut dire la même chose de la « machine à rêves » de William Burroughs et Brion Gysin. En 1945, le neurophysiologiste anglais Grey Walter a découvert que l'impact d'un générateur de lumière-stroboscopique sur des yeux fermés créait des images mentales, généralement des objets de couleur en mouvement ainsi que des sensations semblables à un état de transe. Walter a appelé ce phénomène « scintillement » et l'a décrit dans son livre « The Living Brain », qui, par la volonté du destin, est tombé entre les mains de Burroughs et de Gysin. En 1960, ils ont coopéré avec le poète et mathématicien Ian Sommerville pour assembler le premier prototype d'une machine à effet de scintillement. Cet appareil, appelé « Dream Machine », était en fait une tentative de surmonter la tradition de représentation dans l'art.



Eduardo Reck Miranda.

Je considère ces « technologies du soi » comme une pratique différente de la vie car elles posent le problème de la stabilité de l'être humain et nous ramènent à la question de la connectivité, désormais aussi à l'intérieur du soi. Afin d'illustrer le degré de fluidité de ces combinaisons évolutives de « technologies de l'homme », permettez-moi de citer deux exemples. Le premier est le projet « In potētia » de l'artiste australien Guy Ben-Ary (2012). Dans cette œuvre, Ben-Ary considère ses origines judaïques en relation avec le récit de la société postindustrielle - son obsession pour les aspects cognitifs et la puissance prolifique des technologies modernes. Le projet lui-même est basé sur des développements pour lesquels le professeur japonais Shinya Yamanaka a reçu le prix Nobel en 2012. Il s'agit du phénomène de reprogrammation des cellules de divers tissus en un certain type de cellules souches (comparables aux cellules embryonnaires) qui possèdent une capacité unique à devenir pratiquement tous les tissus du corps. Cela signifie, en particulier, que l'être humain aurait une réelle possibilité de se débarrasser du vieillissement et d'une foule de maladies horribles, car cette approche lui offre la possibilité d'utiliser ses propres tissus et organes pour se régénérer. C'est déjà un fait scientifique établi.

Et c'est ce à quoi Guy Ben-Ary s'est employé. En utilisant ce type de technologies, il a transformé des cellules du prépuce humain en cellules souches de type embryonnaire (cellules iPS), dont il a ensuite dérivé des neurones - qui constituent la majeure partie de notre cerveau. En d'autres termes, à partir des cellules du prépuce, il a développé un véritable réseau neuronal fonctionnel (un équivalent du « cerveau biologique »), qui a été présenté lors d'une exposition¹². En analysant le potentiel des technologies les plus récentes à l'exemple de ce projet, nous nous trouvons dans une situation où la spécialisation des éléments du vivant devient superflue. Cette disparition des différences - que ce soit au niveau d'un corps physique ou d'un signe culturel - nous dit que le corps humain est ouvert à l'intérieur de son contour, et que sa stabilité extérieure n'est qu'un phénomène de retenue temporaire. Certes, cela signifie qu'un certain travail reste à faire sur la recherche de méthodes artistiques pour « capturer » cette nouveauté émergente, ce travail qui est tout aussi grand que celui qui a été fait pour nous par la science et les technologies, l'histoire et la philosophie de l'art.



Art Orienté Objet.

Le deuxième exemple est le projet « Affordance++ » de l'artiste portugais Pedro Lopes (2015). Lopes a développé une technologie qui, du point de vue de la réalisation d'une réalité « non humaine », pourrait être qualifiée à coup sûr de révolutionnaire. Dans le cadre de son projet, l'artiste a créé un prototype de dispositif portable¹³ qui, d'une part, garde une trace de l'objet en contact avec l'utilisateur et, d'autre part, ajuste (et contrôle) l'utilisation de cet objet par une personne en utilisant la stimulation électrique dynamique des muscles. Par exemple, vous êtes un artiste de graffiti. Le programme d'une bouteille de peinture en aérosol est pris en compte : 1) secouer la bouteille ; 2) peindre une image sur la clôture ; 3) jeter la bouteille vide. Et quelle que soit votre envie, vous ne pourrez pas changer la séquence de ces actions. Vous devrez inévitablement secouer la peinture,

¹² Une présentation de ce projet a eu lieu lors de l'exposition *Soft Control : Art, Science et l'inconscient technologique*, dont l'auteur de cet article a assuré le commissariat dans le cadre du Maribor : Capitale européenne de la culture 2012 (Slovénie).

¹³ P. Lopes, *Affordance++*, dans *Po tu storonu mediuma : Iskusstvo, nauka i voobrazhaemoe tekhnologicheskoe sredstvo*, ed. D. Bulatov (Kaliningrad : BF GTsSI, 2016), pp. 112-113.

inévitablement peindre l'image et inévitablement jeter la bouteille une fois que vous aurez fini de peindre.

Le concept d'*affordance*, auquel Pedro Lopes fait référence dans son projet, a été inventé au milieu des années 1970 par le psychologue américain James Gibson. Il a défini l'*affordance* comme la qualité d'*appel* ou d'*invitation* des objets ou environnements extérieurs. Une chaise, par exemple, *permet* à la personne de s'asseoir et de s'appuyer sur son dos, et un crayon, de le prendre en main. En d'autres termes, l'accessibilité n'est pas liée aux propriétés fixes d'un objet, mais aux relations entre les objets et les sujets. Dans son projet *Affordance++*, l'artiste change complètement le scénario d'une telle communication en conférant aux objets matériels le rôle de participant actif et d'opérateur de l'interaction. Il propose ainsi de considérer les objets extérieurs non pas comme « une extension des relations », mais comme des acteurs indépendants. Si l'ancien appel de Bruno Latour à donner aux objets « le droit de vote » et à créer un « Parlement des choses » était autrefois considéré comme ironique, il est aujourd'hui déjà un fait accompli.

6. Au bord du chaos et du désordre

Essayons de nous orienter et de comprendre ce à quoi nous sommes arrivés. Je suis intéressé par le développement d'une interprétation de l'art comme un jeu dynamique continu ; un art qui procède de la compréhension de la complexité du monde et qui, dans la mesure du possible, reflète cette compréhension. La tradition artistique existante reproduit tous les modèles de division dualiste. Dans cette tradition, le vivant est compris dans sa différence avec le non-vivant, l'actif par rapport au passif, et l'être humain est pensé comme le seul vivant à avoir dépassé le monde qui l'entoure. En revanche, le *non-humain*, l'objet et la nature sont toujours soumis à des influences. Pour ma part, j'essaie de trouver une approche qui prétendrait instaurer une ontologie différente - une ontologie, dans laquelle l'*humain* et le *non-humain* seraient liées symétriquement dans le même flux. Cette approche génère une réalité dans laquelle l'autonomie, la liberté de choix et la créativité ne sont pas considérées comme des attributs seulement *humains*. Contrairement à la tradition existante, ce processus de médiation sait et reconnaît qu'il appartient à la nature. Il sait que tout est actif, inépuisable et potentiel, et que l'ordre n'est qu'une des nombreuses manifestations du chaos. J'ajouterais ici quelque chose sur les raisons pour lesquelles nous devrions nous intéresser à cette approche, mais je voudrais d'abord faire deux remarques.

La première est d'ordre ontologique. Il est important de souligner que toutes les œuvres et tous les projets que j'ai mentionnés démontrent le refus de contrôle pour lequel opte l'artiste. L'artiste crée quelque chose, mais il cède ensuite la fonction d'intermédiaire à un système autonome qui se développe dans le temps. David Bowen et Eduardo Reck Miranda impliquent dans leurs projets des entités supplémentaires qui sont en partie naturelles et en partie actives afin de découvrir quelle musique serait jouée pour eux par un système hybride et le monde environnant. La principale distinction de l'appareil « Musicolour » de Gordon Pask est le fait que l'interprète doit travailler avec une machine qu'il ne peut ni comprendre ni contrôler. Dans tous ces cas, le geste artistique vise la manifestation (la création) d'une réalité dans laquelle les humains et leurs « alliés » émergent dans des relations diversifiées.

Ma deuxième remarque est, en fait, une tentative de me dire que cette approche proposée peut avoir certaines conséquences *curatoriales*. Une façon d'y réfléchir est de considérer les principes structurels de l'exposition moderne. Habituellement, lors de l'organisation d'une exposition, nous partons soit du thème, soit du support proposé. Quel que soit le cadre choisi, nous installons des œuvres qui établissent des liens avec d'autres éléments de la vie sociale. Cependant, une approche différente est possible dans le cadre de médias « non discrets ». À cet égard, je rappelle les projets du « Crystal World Laboratory » des artistes Martin Howse et Ryan Jordan, basés à Berlin. Leurs projets se composent généralement de plusieurs étapes et représentent un croisement entre exposition, performance et atelier, sur une base technologique différente. Dans ces projets, les spectateurs guidés

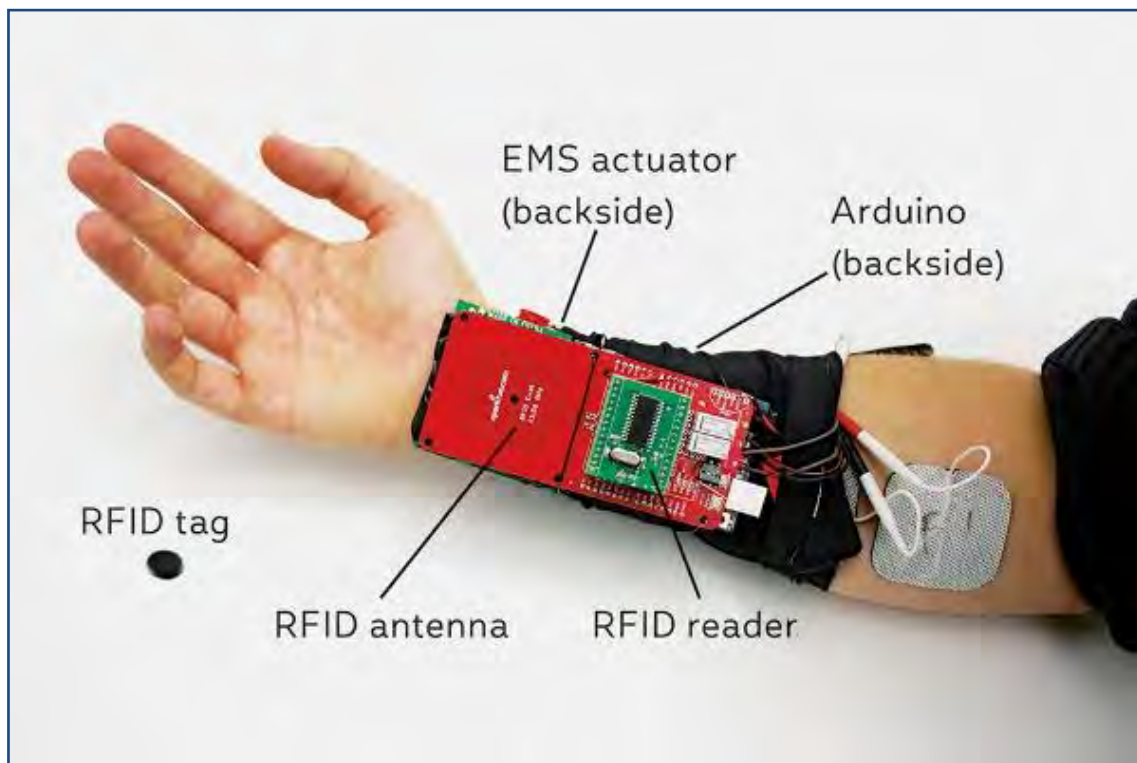
par les artistes récupèrent divers métaux (or, argent, silicium, etc.) à partir d'outils informatiques obsolètes - un concept de « dé- et recristallisation du monde » - et les utilisent ensuite pour créer des dispositifs informatiques - des artefacts. Pour autant, le projet fonctionne comme une exposition à chaque étape. Ce type d'installation « performative » - rappelons la tradition des bonsaïs - est assez curieux. Ces projets n'ont pas de thème spécifique ou de support concret ; ils indiquent une direction différente - vers une compréhension non standard du monde.



Guy Ben-Ary.

Alors, pourquoi avons-nous – nous, artistes, historiens de l'art, conservateurs - besoin de ces tentatives pour sonder la compréhension anthropocentrique du monde qui nous entoure ? La réponse pourrait être la suivante : l'image des flux ou des médias indiscrets est vraie - ou du moins elle est meilleure que le dualisme fermé et indifférent du siècle des Lumières qui occupe aujourd'hui des positions dominantes dans l'art. Pour autant, nous parlons bien sûr de quelque chose de plus grand que la simple fiabilité et la compréhension. Le dualisme de l'ère moderne est asymétrique ; c'est un processus inégal. Il découle de la conviction intérieure que le monde qui nous entoure peut et doit être épuisé par les lois de la logique. Il nous dit : « *l'homme est le maître de l'univers passif* ». Si tel est le cas, cela signifie que nous pouvons transformer ce monde afin d'atteindre certains objectifs préétablis conformément aux plans d'action définis. C'est la position que Martin Heidegger a appelée « *enframing* » - un *encadrement*. Aujourd'hui, cette position commence à sembler plus que problématique. En pratique, elle conduit non seulement à la dégradation de l'environnement, mais aussi à une réaction inévitable de cet environnement - des effets à grande échelle et inattendus comme les catastrophes écologiques. On pourrait bien sûr considérer cela comme une liste de problèmes calculables - il suffirait de prévoir les catastrophes et de prendre certaines mesures à l'avance. Cependant, il faut comprendre que ce n'est pas le cas. De fait, nous parlons de ce que la philosophie orientale pourrait nous apporter : nous ne sommes ceux qui commandent - en rien. Tout ce qui nous entoure change dans le temps et ne fonctionne jamais selon un plan préétabli, car nous voyons bien que la nature s'introduit, dans nos actions sans demander de permission, et nous ne savons pas comment elle réagit à nos initiatives. C'est une surprise à chaque fois.

C'est précisément là que l'art prend tout son sens - un art qui ne corrobore pas tant les versions existantes de la réalité avec ses pratiques et ses métaphores qui délimitent les frontières de son applicabilité. L'art ne doit en aucun cas se concentrer sur les interprétations des tendances logiques ou reposer sur les schémas d'une division dualiste. Dans ses déclarations, il pourrait mettre en évidence le non-évident et rechercher une approche différente. Nous n'appellerions pas cette approche un *encadrement*, mais au contraire une ouverture. Il s'agit d'une étude ouverte, qui permet de découvrir ce que le monde a à nous offrir. La meilleure façon de la formuler serait peut-être la suivante : ce que nous voulons de ce monde est déjà là. Et la mission de l'artiste est de poursuivre la dynamique des nouvelles formes de vie et des nouvelles identités de manière à ce que l'art y participe.



Pedro Lopes.

Instable : approches poétiques du massacre de Curuguaty en 2012¹

Damián Cabrera

magma@analisiqualitativa.com

Écrivain et chercheur. Il est né à Asunción, au Paraguay, en 1984, mais a grandi à Alto Paraná, à la frontière avec le Brésil. Il est l'auteur d'ouvrages de fiction, d'essais narratifs et de textes critiques. Sa fiction et ses essais portent principalement sur l'étude de la réalité de la Triple Frontière, en particulier dans les relations entre le Brésil et le Paraguay. Il est l'auteur de *sh... horas de contar...* (Minga Guazú, 2006), *Xiru* (Asunción, Ediciones de la Ura, 2012), et *Xe* (Asunción, Ediciones de la Ura, 2019). Il a participé aux anthologies *Los chongos de Roa Bastos. Narrativa contemporánea del Paraguay* (Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2011),



Oswaldo Salerno (Asunción, 1952). *Linéul pour Carlos Tillería, militant de Curuguaty. Mouchoirs avec des lettres capitales brodées, cousues, disposées à l'envers selon la composition de Hommage à la place de J. Alberts*, boîte en bois, verre, texte tracé, 2012. Collection Fondation Migliorisi.

le district de Curuguaty, à Canindeyú, au Paraguay. Cela a conduit à une confrontation entre les paysans occupant les terres publiques et la police, entraînant la mort de 11 paysans et de 6 policiers. Les images présentées et questionnées dans ce texte ont été produites principalement par des artistes et des activistes qui ont remis en question le récit officiel criminalisant des luttes paysannes pour le droit d'accès à la terre, et ont consolidé la configuration de cet événement politique comme un point d'interrogation. Ces images offrent également une occasion de réfléchir sur les zones de turbulence entre l'art et la politique, à partir des catégories de l'archive, du document et du témoignage dans la construction de récits de justice et l'inscription poétique de la dissidence politique.

Nueva Narrativa Paraguaya (Asunción, Arandurã, 2013), *Punta Karaja : Cuentos de fútbol* (Asunción, 2012), et *Azar* (Traviesa, 2015). Il est diplômé en littérature de la faculté de philosophie de l'Universidad Nacional del Este (Ciudad del Este, Paraguay) et titulaire d'une maîtrise en philosophie de la Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) de l'Universidade de São Paulo. Il est membre du collectif Ediciones de la Ura, coordinateur de la Red Conceptualismos del Sur, et travaille comme coordinateur du département de documentation et de recherche du Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. Il est membre du chapitre paraguayen de l'Association des critiques d'art. Il est professeur d'université en arts visuels à l'Instituto Superior de Arte "Dra. Olga Blinder" de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte de l'Universidad Nacional de Asunción, et en cinématographie à l'Universidad Columbia del Paraguay.

Abstract Un raid irrégulier et une opération d'expulsion ont été menés par la police nationale sur les terres de Marina-Cué, dans

La première image qu'on en a est une image instable : comment enregistrer l'instant intense lui-même, avec le désir de le saisir entièrement et d'englober toute la scène, sans distorsions ? À quelle

¹ Traduit de l'espagnol par Hervé Fischer.

distance voire l'événement : la distance écrasante de l'immédiateté physique, la distance limite ou relâchée du temps, la distance objective de l'information nue, la distance formelle minimale de l'art ?

Il y a un récit inaugural de Ce qui s'est passé à Curuguaty, et un document - parmi tant d'autres - qui a été gardé comme une caution ; institué comme officiel, le premier récit du massacre a été revêtu du vernis de véracité sans équivoque établi par le document justificatif : une vidéo filmée par un policier du Groupement d'opérations spéciales (GEO) ; on y perçoit l'imperceptibilité d'une pulsation, la focalisation de la tension lointaine du lieu de capture de l'image. Mais, en analysant le document pour déconstruire les garanties de vérité qu'il prétendait fonder - parce qu'on ne voit rien, ou parce qu'on voit beaucoup plus -, ou en complétant l'image avec ce qui n'est pas montré, avec ce qui n'est pas connu, il y a des différences qui apparaissent dans cette histoire, dont le poids minimal semble certes ne pas pouvoir rivaliser avec le poids de la garantie documentaire, mais qui insinuent néanmoins des doutes, et imposent des oscillations dans le discours : elles se sont inscrites en 2012 dans l'imaginaire collectif de ce qui s'est passé à Curuguaty, comme un point d'interrogation, et non comme une affirmation.

Dès les premières heures qui ont suivi les événements de Curuguaty, l'art et la poésie ont été présents comme une réaction émotive, mais aussi comme un instrument cathartique et un instrument de contestation.

Là-bas, où la justice officielle est fabriquée, une énonciation comme celle de l'art n'aurait sûrement pas sa place, elle ne constituerait pas une *preuve* ; mais il faut essayer de concevoir cette horizontalité que l'on attribue à l'art contemporain pour tenter de lui redonner une signification et une place dans le monde de la *merchandise imaginaire*, et le penser capable de faire émerger des significations dans des territoires spécifiques, de créer des zones de pouvoir ou de turbulence.

Vidéo Ego : je vois

On pourrait concevoir une périodisation de l'apparition de l'auteur sur le dispositif de représentation. Le tableau *Las meninas*, de Diego de Velázquez, daté de 1656, en constitue l'un des événements les plus paradigmatiques : c'est l'un des chefs-d'œuvre du Siècle d'or espagnol. Dans *Les mots et les choses* (1966), Michel Foucault inspecte le tableau en détail. On analyse habituellement l'anticipation réaliste de l'œuvre, mais Foucault s'attarde sur d'autres aspects et souligne le double statut d'invisibilité de l'objet représenté - dans lequel, cependant, le peintre, c'est-à-dire l'auteur, est représenté - : l'objet central de la représentation - qui pour Foucault serait le spectateur - serait libéré de la représentation sous sa forme apparente, mais rendrait possible d'autres formes de connaissance et de réalisation, en faisant appel, à travers le médium visuel, à un plan de représentation invisible. On pourrait dire : parfois, ce qui est représenté dans une image n'a pas d'apparence visuelle ; ce qui est représenté est hors cadre, hors champ ou hors foyer, il dépasse les limites de l'image, on ne l'atteint que par les voies de l'imagination, qui est un acte créatif.

Ainsi, l'artiste Osvaldo Salerno a produit de multiples linceuls. Peut-être est-ce en rébellion contre la tradition de la gravure au Paraguay - qui a connu un essor au milieu du XXe siècle, grâce à divers ateliers dirigés, entre autres, par Livio Abramo - qu'il a abandonné les matrices gravées à la main et les a remplacés par des objets qu'il choisissait, tels que des serrures et des fenêtres désarticulées.



Hugo Gimenez, *Sans bonheur*. Documentaire, 2012. Encore.

Ces objets trouvés ont été utilisées comme des matrices d'impression pour questionner les conditions d'enfermement et de libération - certainement déterminées par l'atmosphère violente des années de dictature de Stroessner - et également pour réfléchir à la variabilité des identités que l'on assume. Par la suite, Salerno a imprimé des corps encrés sur papier et sur toile, avec les effets de négativation/positivisation que le corps-matrice opère sur la surface lorsqu'il y laisse sa marque. Dans sa série de linéals de 2013 pour les grévistes de Curuguaty, Salerno disposa de tissus blancs et y inscrivit à une certaine distance – à travers un voile acrylique- les dédicaces imprimées et inversées, également en blanc. Il y a ici une légère allusion au négatif, mais aussi un appel à l'approximation et à l'empathie : le texte ne devient lisible qu'à partir d'une certaine proximité, et oblige, à son tour, à se mettre à la place de celui qui souffre, dramatisant une torsion identitaire qui déforme momentanément les positions.

Sous le titre *Que venga el siguiente... (Au suivant..., 2012)*, une photographie de Jorge Sáenz nous montre la présence d'une chaise présidentielle insérée avec un léger décalage dans l'image d'une autre chaise. La photographie représente les variations de la chaise comme symbole du pouvoir dans l'instant incertain de l'imminence, de la menace de son remplacement.

Par le biais d'un plan horizontal et d'une perspective oblique, accentués par l'inclinaison du mur du fond de la pièce, la présence tridimensionnelle du *fauteuil présidentiel*² occupe le centre légèrement inférieur de la composition, au-dessus du quadrillage du sol qui génère de la profondeur. La chaise se détache de la bidimensionnalité d'un tableau en arrière-plan, auquel elle offre un dos - comme si elle s'obstinait dans le dédain de son signe. Le regard s'élève vers ce tableau au cadre massif et doré de l'artiste italien Guillermo Da Re, acquis par Juan Silvano Godoy, un collectionneur paraguayen. Godoy aurait commandé une réplique agrandie à partir d'une pièce plus petite, avec le même motif révolutionnaire. Le tableau de Da Re a été consacré comme une représentation canonique de l'indépendance du Paraguay, apparaissant même sur les billets de la monnaie nationale et dans d'innombrables publications officielles. Mais ce canon a été remis en question, sur la base d'une lecture simpliste qui ne tient pas compte de la chaise de cette toile apparaissant comme une allégorie de la chute du pouvoir colonial, arguant que la violence connotée par ce motif ne correspondrait pas aux événements de l'indépendance du Paraguay ; cette lecture est exigeante, à son tour, en matière de fidélité historique et de dénotation, pour un épisode forgé, précisément, aux frontières de la fabulation et de l'imagination.

La superposition des chaises du pouvoir présentée dans la photographie de Sáenz introduit l'annonce d'une menace, d'une urgence spécifique, peut-être tacite : c'est l'invocation de l'investiture prochaine du président de facto Federico Franco, suite au coup d'État qui a évincé son ancien allié, Fernando Lugo ; ou de celui qui viendra, dans cette succession d'occupants de chaises, des sièges du pouvoir.

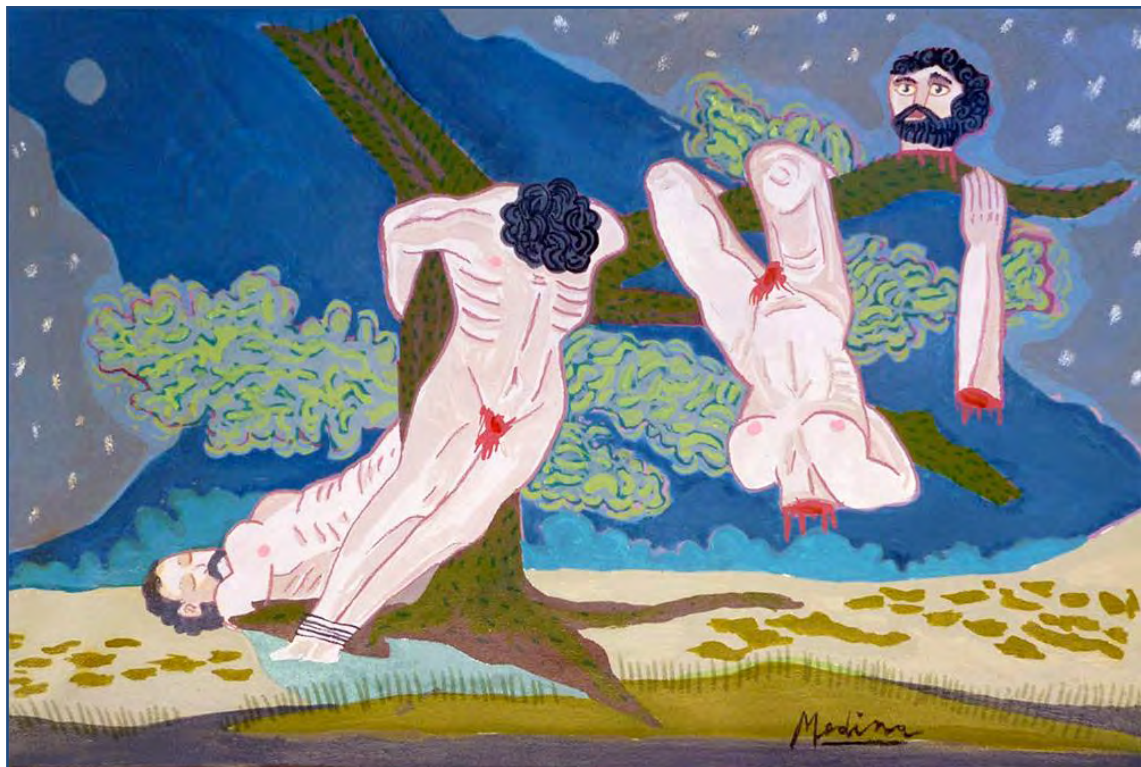
La composition générale de la pièce fait écho – c'est presque une citation, mais nous ne savons pas si elle est délibérée ou accidentelle - à *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth : une installation dans laquelle, certainement sous l'influence de Duchamp et peut-être des idées structuralistes, des tensions sont articulées entre l'objet trouvé et les notions de signifiant, de représentation et de référent linguistiques ; ces tensions établissent un vacillement constant de la fonctionnalité et de la sémantique, sujet à des variations contingentes et étrangères au signe lui-même. Dans la photographie de Sáenz, la chaise vide peut être lue comme une déclaration d'acéphalie, tandis que la chaise tombée dans la peinture est une allégorie du pouvoir déchu.

Dans la marge de droite, l'incongruité d'un climatiseur rompt avec le design plus conservateur et plus sobre de l'atmosphère et, bien que la chaise allégorique de Da Re, photographiée par Sáenz,

² L'italique est dû au fait qu'il ne s'agirait pas du fauteuil présidentiel « officiel », mais pour les besoins du motif représenté sur la photographie, de son signe, cela importe peu.

puisse être considérée comme le punctum, elle se trouve peut-être ailleurs : les couleurs vives des drapeaux dupliqués - comme par l'effet d'une anomalie de déformation - sous l'effet d'un éclairage qui les met en valeur, fonctionnent comme un voile dissimulant une autre, une troisième chaise, dont les jambes et les bras tournés s'accroupissent entre les pieds forgés des mâts, comme s'ils étaient prêts à bondir sur la scène.

En 2013, pendant le gouvernement de facto de Franco, le tableau a été retiré du palais du gouvernement. Peut-être que le tableau, plus que pour son inexactitude historique, constituait une menace précisément en raison de son caractère allégorique. Nous ne savons pas, cependant, si Franco a retiré l'autre chaise. La photographie de Sáenz reste comme un témoignage, non pas tant de la décoration et du mobilier protocolaires, mais de l'imminence constante de l'acéphalie qui est la vraie norme, le vrai canon du pouvoir au Paraguay, dont les grands absents ne sont même pas les présidents, élus ou putschistes ; il y en a d'autres, et ils sont nombreux, qui n'ont pas été invités au jeu de chaises tournantes jusqu'à ce que la musique s'arrête.



Marcelo Medina (Asunción, 1977). *C'est arrivé à Curuguaty*. Huile sur toile, 2013.
Collection Nicolás Latourrete Bo.

Une réflexion troublante sur l'empathie et l'identité est également présente dans l'œuvre audiovisuelle de Hugo Giménez ; peut-être est-ce lui qui a travaillé avec le plus d'insistance du point de vue audiovisuel depuis le massacre de Curuguaty, dans des œuvres audiovisuelles comme *Sin felicidad* (*Sans bonheur*, 2012) - œuvre dans laquelle il spéculé à partir d'une photographie de l'opération de Curuguaty-, où il cite *San Soleil* de Chris Marker, et le *Je vous salue Sarajevo* de Jean-Luc Godard ; ou dans *Las imágenes también mueren* (*Les images aussi meurent*, 2012), où il réfléchit au statut des images qui circulent et prolifèrent : des images susceptibles d'être mémorisées et oubliées.

Dans *Fuera de Campo* (*Hors champ*, 2014), Giménez regarde - comme le policier GEO, mais cette fois à la première personne. Son regard vient aussi d'un *hors-champ*, et il affronte le tumulte des tensions et des présences dont l'inscription dans notre mémoire est retardée, prisonnière d'une autre instabilité : celle du doute. Ainsi, tout comme la voix du policier de GEO qui, tout en enregistrant la scène, commente, halète et gémit, Hugo Giménez greffe sa voix sur ces images qui nous parviennent

et dans lesquelles il est possible de voir son regard. Ce qui intrigue dans cette voix, c'est aussi son instabilité. Au fur et à mesure que le film avance, les voix des témoins - ceux qui ont vu mais aussi senti *dans leur chair* les tirs de balles, et les plans de caméras qui ont mis à nu leurs corps et leurs consciences - sont soudain interceptées par l'écho d'une voix qui pense à la fois au statut de ces images et à la propriété de ce regard - celui qui, comme nous l'avons dit, *de l'extérieur du champ* va dans le « champ » pour regarder, pour dire quelque chose et pour permettre à l'autre *à l'intérieur du champ* de lui dire quelque chose. Dans le documentaire, Lucía Agüero parle de sa peur de la mort, de la mort comme d'une menace constante, qui ne vient plus seulement *de l'extérieur du champ*, mais désormais de l'intérieur même de sa volonté et de son esprit.



Carlos Colombino. (Concepción, 1937-Asunción, 2013) *Curuguay I*, Installation, 2012.
Photographie: Gricelda Ovelar. Departamento de Documentación e Investigaciones – Centro de Artes Visuales / Museo del Barro.

Ayant survécu à une fusillade et à la perte de son frère à Marina-Cué, Lucía Agüero reconstruit et cicatrise également les blessures par l'image. Elle est aujourd'hui - peut-être pas selon les catégories hégémoniques - une artiste. Dans son carnet, du type universitaire avec des lignes pour l'écriture, il y a des scènes de la scène, et aussi l'image de son frère, toutes dessinées par elle ; elle dessine aussi

sur la terre, avec ses doigts ; elle prend aussi des photos avec son appareil photo ; elle note des noms et des dates dans cette archive précaire : elle crée sa propre documentation pour inscrire dans la mémoire ce qui s'est passé. Dans ces archives, elle déploie sa pulsion de documentaliste accomplie : elle y inscrit non seulement « *Que s'est-il passé à Curuguaty ?* » mais aussi « *Que m'est-il arrivé, à moi, Lucía Agüero ?* ». Les peuples sont défigurés dans la mesure où leurs images ont été soumises par les pouvoirs hégémoniques de production symbolique à des défigurations, stéréotypes, négations et effacements qui ont déformé leurs identités pour en faire des ennemis.



Daniel Mallorquín (Asunción, 1984). *Sans titre*. Média : Paquet de journaux de la section nécrologique avec le sang de l'artiste, 2014. Collection Damián Cabrera.

Il est vrai que les réseaux de circulation des images ne sont pas démocratiques, mais, petit à petit, les moyens de production des images connaissent une certaine démocratisation : Lucía Agüero photographie également, et Hugo Giménez se retrouve piégé par sa pulsion documentaire d'archiviste,

pris au piège de la documentation de son écran de téléphone portable, enregistré dans le carnet de notes d'un portrait. Mais quand elle ne produit pas ces documents et ces témoignages écrits et visuels, Lucía Agüero chante : sa musique est aussi un témoignage. (Et puis il y a les longs plans d'Hugo Giménez, le documentaliste documenté dans un documentaire. Ces longs plans de Giménez constituent peut-être une sorte d'exercice de restitution. Redonner au champ de vision son image).

Comme Hugo Giménez, Marcelo Medina utilise aussi la citation pour raconter ce qui s'est passé. Reprenant *La Grande hazaña ! con muertos ! La grande affaire ! Avec des morts !* (1810-1815), de la série *Los desastres de la Guerra* de Francisco de Goya, il présente une toile de petit format dans laquelle des corps démembrés soumis à la torture sont suspendus à un arbre : le contraste entre les corps et la nature s'estompe, les cadavres désormais sont figés dans leurs torsions.



Daniel Mallorquín (Asunción, 1984) Curuguay, *Terre de Curuguay brûlée sur toile*, 2014.
Collection privée.

La citation, qui est également soulignée par les choix chromatiques de l'œuvre de Marcelo Medina, est complétée, à la manière de Goya, par une plaquette avec un titre qui annonce le sens de l'exposition : en l'occurrence une question - *Que s'est-il passé à Curuguay ?* -, pour laquelle la scène pourrait apparaître comme une réponse : l'humiliation et la violence exercées sur les corps.

Si l'image apparaît, frontalement, incomplète, c'est peut-être parce que ce qui est jugé primordial n'est pas vu. Il reste à compléter les zones d'ombre de l'image : imaginer. La première image est instable. Mais quelle image ne l'est pas ? Peut-être que les images sont toujours incomplètes, parce

qu'il y a des espaces ou des zones qui sont irréprésentables, qui résistent à la capture, malgré l'insistance. Mais il y a aussi des images absentes. La caméra de l'hélicoptère, dont le bruit déchirant a tout transpercé, était censée avoir filmé le massacre ; la sirène qui a pénétré tout l'espace, le plongeant dans la gravité, a filmé en hurlant, enregistré l'espace, tout documenté, mais aucune de ces images ne nous est parvenue : seule sa trace, ce cri strident à son tour capté par la caméra du policier. Il y a d'autres images absentes : les paysans assassinés après le massacre auraient eu accès à ces images ; des images qui pourraient être exposées - le pouvaient-elles vraiment ? par le biais de leur témoignage ; les survivants ont donné le leur, mais il n'existe pratiquement aucun document à ce sujet. Ces images sont absentes, et l'on soupçonne - ou l'on est certain - qu'elles ont *disparu*. Lorsque le témoin est tué, on dit souvent qu'une archive a été brûlée. Qu'entendez-vous par *brûler une archive* ?

En 2012, Esedele (Sandra Dinnendahl) a présenté l'installation *15 de junio de 2012* à la galerie Planta Alta d'Asunción, composée de masques réalisés pour représenter les corps des personnes tuées lors du massacre de Curuguaty, accompagnés de photographies et de témoignages audio. Carlos Colombino, quant à lui, a exécuté deux de ses dernières œuvres sur ce même thème du massacre de Curuguaty ; l'artiste avait déjà utilisé la *chaise* de manière allégorique dans de multiples pièces et formats - des installations aux peintures xylo -, dans une recherche autour du mobilier et, en particulier, autour du siège, qui a occupé son intérêt tout au long de sa vie³.

Dans l'installation *Curuguaty I*, des chaises de fabrication et de conception populaires - que Colombino avait déjà utilisées dans d'autres œuvres comme *Sólo me queda tu respaldo – Il ne me reste que ton approbation* (2000) - ont été soumises à la torture : coupées, démantelées, démembrées et empilées ; elles ont été incendiées, transformées en feu de joie, tirées au fusil. L'installation est présentée comme le résultat final d'une action. Dans ces chaises *exécutées*, il n'y a plus de siège possible : quelque chose a été transformé de telle manière que le changement est irréversible. En revanche, dans *Curuguaty II*, les têtes de mannequins démembrés sont présentées disposées linéairement sur une table longue et étroite, dont la surface est préalablement recouverte de goudron - un matériau utilisé comme isolant - ; ces têtes sont à leur tour emprisonnées par des rubans de sécurité, comme une garantie supplémentaire que ces imitations de corps humains, sur lesquelles la violence a été exercée, ne pourront pas s'échapper.

Les deux œuvres sont, d'une certaine manière, prophétiques : ni la justice n'a trouvé sa *place* dans une affaire pensée depuis le feu de son heure, ni les corps des paysans n'ont pu quitter la *place* qu'une taxonomie autoritaire leur a assignée. La violence exercée dans l'œuvre ne prend pas la forme d'une vengeance, mais plutôt, presque, d'une auto-flagellation, soulignant sa propre blessure - comprendre que la blessure de Curuguaty est une blessure commune - et l'amplifiant pour la rendre visible, avant que la guérison ne l'efface définitivement.

L'œuvre d'Ángel Yegros met en scène un autre type de désarticulation, dans ce cas celle que crée la violence. Sa sculpture, qui ressemble d'une certaine manière à l'arbre de *Grande hazaña ! con muertos !* de Goya, est faite d'armes mises au rebut par les forces armées paraguayennes ; coupées et soudées ensemble, elles décrivent une aspiration à l'annulation de la terreur et du pouvoir de tuer de ces artefacts. D'autre part, en général, l'œuvre de Daniel Mallorquín est également marquée par la torture des matériaux, accentuée par une recherche de l'igné et du résiduel.

Dans les deux pièces que Mallorquín réalise sur le massacre de Curuguaty, ces dossiers sont présents : Dans l'un d'eux (*Sans titre*, 2012), il recouvre une liasse de journaux avec du « sang d'artiste », pointant le rôle des médias d'entreprise dans l'installation de l'histoire officielle sur ce qui s'est passé à Curuguaty ; tandis que dans l'autre (*Curuguaty*, 2012), il brûle de la terre provenant de Curuguaty et la disperse sur une surface qui est ensuite exposée verticalement, peut-être comme une pierre tombale, comme une trace mortuaire de l'événement, ce qui n'a de sens qu'à partir du nom.

³ Il n'est pas étonnant que ces recherches l'aient conduit à fonder le musée du mobilier paraguayen à Areguá.

Vous pensez au nom : il y a un nom qui est éparpillé. Il y a un espace codé dans ce nom, mais aussi une date. Le nom semble découpé par diverses incisions qui créent de la confusion : le nom de l'espace clos par une date et d'un événement, peut-être pour toujours liés ; un événement sur un lieu, une date sur un événement. Et l'événement a désormais l'épaisseur d'un traumatisme ; énoncer le nom du lieu suffit pour faire apparaître l'événement.

Et jusqu'à présent, la réponse au traumatisme se construit en essayant de rendre son pouvoir à l'instabilité qui marque l'événement depuis sa première date et depuis sa première image ; pour nommer ce qui s'est passé à Curuguaty il faut le faire, irrémédiablement, à partir de la question *Que s'est-il passé à Curuguaty ?* Parce que l'image est instable et que ses bords sont obscurs.

Maintenant on a l'impression que la vidéo du massacre de Curuguaty est finalement une photo d'Auschwitz.



Arnaldo Cristaldo (Asunción, 1977). *Ipso Facto*. Dépliants ao po'i noirs, avec de la dentelle sur des armoiries nationales inversées, 2013. Propriété de l'artiste.

Archives, documents et témoignages

L'archive constitue un corpus organisé comme une prothèse de la mémoire. Dans ce cas, la nature des appareils qui reproduisent les images de la mémoire et les supports sur lesquels ils sont archivés peuvent avoir une certaine importance dans la lecture de la vérité que le document ou le témoignage dégage. Il est certain qu'une vidéo projetée avec des caractéristiques spécifiques les images d'un événement, capte et reproduit différemment la vérité d'un événement ou d'une date : elle représente d'une manière différente et, par conséquent - étant donné qu'elle fait appel à un régime sensoriel d'expérience différent - elle tend à affecter différemment l'expérience artificielle de l'événement lui-même, lorsqu'on recourt à elle comme prothèse de la mémoire, pour imprimer sur un corps l'empreinte de la date, et aussi sa signification.

Constituer une archive est aussi une manière d'institutionnaliser la mémoire. Chaque fois qu'un mot est articulé, chaque fois qu'un geste est exécuté, cette action est immédiatement close ; mais le mot ou le geste capturés et reproduits sur un support qui leur confère une durabilité et une

permanence, permettent de revisiter les signes qui demeurent ; il devient possible de les reproduire et de leur attribuer une autorité construite par la répétition de leur sens.

Arnaldo Cristaldo travaille, en quelque sorte, avec la répétition du signe, et avec son inversion. Faisant appel à cette frange d'obscurité créée autour de la documentation du massacre de Curuguaty, Cristaldo a conçu, presque immédiatement *en temps réel*, deux œuvres en série dans lesquelles il réfléchit au statut du signe soumis à la torsion que crée son statut d'anonymat ; à la fois une opacité chromatique et une altération : dans *Sombrío* (2012), il brode sur les armoiries nationales du Paraguay l'*ao po'i* noir avec du fil noir : noir sur noir, la signification du symbole devient trouble, presque méconnaissable, à travers la broderie sur de la toile traditionnelle, qui souligne les connotations de soin et d'appartenance.

Dans *Ipsa Facto* (2013), il s'approprie l'aspect des tissus mortuaires qui ornent habituellement les croix des cimetières du Paraguay - avec une délicate dentelle industrielle dans leurs contours - et imprime sur les surfaces qui se répètent les armoiries nationales en miroir, insinuant l'inversion d'un sens originel ; cette inversion est soulignée dans le montage proposé par l'artiste : les pièces de la série sont présentées alignées sur un mur jusqu'à son extrémité, où l'angle du mur crée une déviation.

Diego Pusineri travaille également, dans *Sello y firma - Sceau et signature* (2016), à partir de symboles patriotiques : avec le sceau du blason du Trésor de la République du Paraguay, il compose une image bien connue, sur support photographique, de deux paysans de Curuguaty soumis à la brutalité policière de l'État paraguayen. Plutôt que de filtrer la réalité, cette pièce présente une nudité qui révèle à la base de l'image l'appartenance de cette violence dont la forme semble s'évanouir.

Archiver est-ce, en quelque sorte, *oublier* ? Consigner la mémoire de l'enregistrement et du témoignage, bref, du document, au lieu de le protéger ? L'archive est, en tout cas, au double sens du mot, un acte de pouvoir : comme possibilité de rendre visible ce qu'on dit, elle organise et présente un corps de significations ; mais elle a aussi la capacité de dissimuler, de rendre le sens inaccessible, de l'occulter dans un labyrinthe de signes, de le faire disparaître.

La stridence des voix des chœurs populaires connus sous le nom d'*estacioneros* marque un point dramatique du syncrétisme culturel exprimé dans la religiosité populaire catholique du Paraguay. Avec des formes musicales et lyriques dont les germes proviennent des premiers contacts coloniaux entre missionnaires catholiques et indigènes soumis, aujourd'hui encore - et on observe une certaine réactivation contemporaine - les *estacioneros*⁴ accompagnent les pèlerinages des fidèles en chantant les passions du Christ.

Le 19 juillet 2012, un collectif connu par la suite sous le nom de *Estacioneros frente al Golpe*, ou plus simplement *Los Estacioneros*, a organisé une action devant le Palais du Congrès national, siège du pouvoir législatif : vêtus de tuniques blanches improvisées, portant des croix ornées des couleurs papales et des bougies allumées, les manifestants ont exécuté une sorte de chemin de croix ; priant, en allant de station en station non pas de la passion chrétienne, mais suivant le récit de la rupture juridique provoquée par le coup d'État parlementaire du 22 juin 2012, ainsi que de ses antécédents antidémocratiques reconnaissables dans la dictature d'Alfredo Stroessner, notamment la disparition des leaders paysans dans la lutte pour la terre et le massacre de Curuguaty lui-même. Chaque station était accompagnée de chants psalmodiés qui relataient les détails du procès en destitution auquel Fernando Lugo a été soumis, avec des accents lyriques imitant les chants des papetiers :

(...)

La dague des sept douleurs
couronne noire de corruption

⁴ Nommés ainsi parce qu'ils vont de « stations » en « station » du chemin de croix mis en scène lors des commémorations catholiques de la Semaine Sainte.

*ils ont blessé la démocratie
au nom de la Constitution.*

(...)

*Il marche avec nous
et de ses blessures jaillissent des lumières
parce que quand il marche avec le peuple
la vie naît de toutes les croix.*

Bien que la loi du *Marchódromo* au Paraguay empêche les manifestations de se dérouler dans certains périmètres, et que ceux-ci nécessitent une notification préalable à la police, l'apparition d'une « procession religieuse » a dérouté la vigilance des forces de l'ordre, qui, malgré les récentes révoltes citoyennes et l'atmosphère raréfiée après le coup d'État, ont permis à la marche de se poursuivre.

Les positions de l'Église catholique face aux luttes citoyennes et à la défense des droits de l'homme au Paraguay ont historiquement été ambiguës : entre connivence avec le pouvoir en place et ouvertement dissidente. Bien que les tendances conservatrices y prédominent actuellement, des actions comme celles-ci récupèrent les moments les plus intenses des alliances critiques historiques.

Lorsque le pouvoir d'archiver, dans n'importe lequel de ses sens, devient possible, ces archives s'inscrivent dans le corps de la communauté à laquelle elles correspondent, et le transforment dans le champ sémantique impliqué, puisque l'expérience de la date, et tout ce qui est dit après la date et sur la date, ne peuvent plus être pareil. Les événements archivés seront revécus avec des oublis et des insistance déterminés par les archives. C'est ainsi que se construit l'Histoire, approbation sur approbation, justification sur justification de chaque inflexion de l'argument dans le but de construire la vérité. C'est ce que Jacques Derrida appelle la *pulsion d'archive*, mais dans de multiples directions. Si ce qui motive en premier lieu cette archivage en tant que prothèse d'anamnèse (de retour à la mémoire du passé vécu et oublié ou refoulé) est un oubli rapide, une limitation du témoignage, on imagine un expédient alternatif pour créer une déviation susceptible d'être instrumentalisée dans les vérités déclarées au sujet de l'événement. Pour inscrire dans l'archivage la vérité qui lui semble désirable, le pouvoir de l'autorité peut faire un montage d'archives correspondant au récit qu'il veut imposer ; pour établir une vérité alternative un discours qui circule en marge du récit autorisé peut à son tour produire des écarts qui déstabilisent le pouvoir de la parole et de l'image de la loi.

En octobre 2012, une plateforme virtuelle de publication d'articles, *ABCColor.me*, parodiant la version numérique du journal paraguayen ABC Color, a permis aux lecteurs, normalement limités à leur rôle de lecteurs, de devenir les producteurs de leurs propres articles, et de jouer avec le mensonge, la fiction, la parodie, pour signifier qu'ils ne se sentaient pas représentés dans les modalités habituelles d'information de ce journal. L'action d'*ABCColor.me* a consisté à essayer d'équilibrer les tensions entre la véracité qui est requise et l'accusation de fausse déclaration. Ainsi ce parler-vrai qui est considéré comme peu présent ou absent dans le journal ABC Color est récupéré par la parodie, par le mensonge, par la substitution que le contre-discours implique.

Dans son projet *Héroes de la dependencia* (2011-2012), Yuki Yshizuka fusionne les personnages de méchants de bandes dessinées avec des noms de l'histoire et de la politique paraguayennes, dans un exercice de désacralisation. Ses interventions ont été censurées à différentes reprises (notamment par la Jeunesse communiste du Paraguay, qui se réclame de la « francista -léninista » et avait effacé les figures de Gaspar Rodríguez de France⁵ et Francisco Solano López⁶). Presque immédiatement

⁵ Il fut le premier dictateur du Paraguay après l'indépendance du pays en 1811. Le Congrès lui attribua les pleins pouvoirs ainsi que le titre de « Dictateur suprême et perpétuel » du Paraguay.

⁶ Il fut Maréchal et chef suprême héréditaire du Paraguay de 1862 à 1870.

après le massacre de Curuguaty, Yshizuka a peint son *Super Blas* : l'image de Blas N. Riquelme⁷ avec un chariot de supermarché portant le Paraguay. C'est l'intervention d'Yshizuka qui a duré le moins longtemps : pas même 24 heures. Mais les interventions les plus paradigmatiques de tout ce processus sont peut-être celles réalisées par le Japiró Colectivo, qui, après avoir proliféré, ont perdu leur paternité : dans ces interventions, la propagande électorale peinte sur différents murs a été taguée avec la question « *Que s'est-il passé à Curuguaty ?* » ; une question qui s'est répandue et qui a imposée, par ce biais la question de la vérité de ces événements.



Ruth Estigarribia (Asunción, 1980). *Evidences*, Action, performance, installation et vidéo, médias mixtes, 2016.

⁷ Blas N. Riquelme (1929-2012), homme d'affaires et politicien. Il fut notamment président et principal financier du Partido Colorado.

On a l'impression qu'il n'y a pas de preuve. Pour raconter l'histoire de Curuguaty, il faut peut-être faire des écarts. L'impossibilité de trouver justice dans les mots que le récit officiel propose et qu'il auto-affirme avec l'aval de sa documentation fictive, qui présente des *preuves qui ne prouvent rien* – des détails dérisoires – les omissions délibérées et les zones d'ombre du document sont les seules preuves d'évidence, parce qu'elles sont les seules capables de dire, même si elles ne sont pas capables de dire quoi que ce soit – qui peuvent justifier un contre-récit.

Dans *Evidencias* (2016), Ruth Estigarribia réalise une action devant le palais de justice d'Asunción, lors du procès des paysans accusés du massacre de Curuguaty. Ironisant sur les « preuves » présentées par le procureur Jalil Rachid, elle incite, à travers les réseaux sociaux, les personnes intéressées à s'approcher des éléments présentés par l'accusation et les expose à la vue des participants et des passants dans un montage participatif, en essayant de montrer l'insignifiance des documents qui ne prouvent rien par eux-mêmes, en se moquant de la cohérence et de la stabilité des documents que les archives officielles d'État ont utilisés contre les paysans accusés.

Dans *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman envisage le *double régime* de l'image dans quatre photographies d'Auschwitz qui ne montrent rien ou presque, mais qui constituent néanmoins le seul document photographique de l'extermination dans les camps de concentration nazis. Ces quatre photographies sont des instantanés de l'horreur qui confrontent le spectateur à une vérité et à une obscurité : tout est là, mais à travers un voile d'obscurité et un mouvement qui se brouille, défiant l'entendement derrière son rideau flou. Ce « double régime » serait un grand « malaise » pour les historiens.

La reconstitution judiciaire, le psychodrame social et le drame documentaire partagent - avec des objets et des objectifs différents - la mise en scène d'un corps, à travers l'action duquel un aspect silencieux de l'expérience est restauré, un aspect invisible est rendu à la sensibilité et compris selon les indicateurs d'un domaine spécifique. Dans son court-métrage intitulé *La voz perdida – La voix perdue* (2016), Marcelo Martinessi compose une toile de fond visuelle pour un témoignage audio enregistré en 2013 : c'est la mère d'une des victimes du massacre de Curuguaty qui raconte l'expérience des événements à partir d'un double différé : la distance physique entre la voix du narrateur et les paysans qui campaient à Marina-Cué lorsqu'ils ont subi l'assaut des forces de police, et la distance temporelle à partir de laquelle le récit testimonial retourne du présent de son énonciation au passé de l'événement.





Marcelo Martinessi. (Asunción, 1973). *La voix perdue*. Documentaire, 2016. Encore.

La scission spatio-temporelle sur laquelle se structure la tendance argumentative du discours testimonial met également en évidence d'autres aspects de sa séparation : l'impossibilité de voir, de participer avec le corps est conditionnée par les restrictions sociales de l'âge ; la voix de la narration témoigne des tentatives des médiateurs de protéger son corps et sa sensibilité - considérés comme vulnérables - des impacts du conflit, ou des coups de la vérité endeuillée. Cette restriction se traduit, enfin, par l'identification d'une difficulté à énoncer des réalités non vues, non entendues, non vécues en direct, et marquées par la figure de la peur qui entrave la parole. Ces variations thématiques de la distance résonnent dans l'audio du film, dont la narration en voix off entre en contact avec l'utilisation de registres sonores dans une clé ambivalente intra et extradiégétique⁸ qui souligne les limites déjà tendues entre documentaire et fiction sur lesquelles opère le court métrage. Les reportages et les interviews en direct sont présentés comme provenant d'une station de radio. L'aboïement des chiens est confondu avec les sirènes blessantes des voitures de patrouille et des hélicoptères, tandis que le son dramatique des coups de feu - certainement l'un des points les plus expressifs de l'audiovisuel - éclate au moment où la protagoniste-narratrice nourrit ses poules, qui se lancent avec des coups de bec chaotiques sur les grains de maïs ; peut-être une métaphore du moment politique clé du massacre

⁸ Le niveau extradiégétique est le niveau du narrateur lorsque celui-ci ne fait pas partie de la fiction (par exemple narrateur omniscient), cela désigne tout ce qui est extérieur à la fiction. Le niveau diégétique proprement dit ou intra diégétique est le niveau des personnages, de leurs pensées, de leurs actions.

de Curuguaty, qui s'est imposé profondément dans les vies domestiques de la périphérie de Marina-Cué.

Dans le court-métrage, les personnages, les voix, émergent de la bordure sombre d'une photographie⁹, dont l'opacité, déjà explorée par Martinessi dans d'autres films, présente la palette nuageuse des jours sombres ; non seulement dans le contexte limité des scènes du film, mais ouverte au champ plus large d'une marque dominante dans les créations artistiques sur le motif du massacre de Curuguaty. Cette opacité est contrebalancée, peut-être, par les lumières de l'autel domestique, qui offrent un contrepoint lumineux ; mais il y a plus d'un dualisme sur lequel se tissent des asymétries dans le récit audiovisuel. Au-delà de l'opposition entre paysans et policiers, les accessoires quotidiens de la vie rurale sont envahis par des matérialités industrielles, voire résiduelles ou précaires - comme celle que les personnages emploient à un moment donné pour se protéger de la pluie¹⁰. D'autre part, les deux générations de l'histoire - la grand-mère et la petite-fille - marquent de leur présence intergénérationnelle la place des absents, ceux qui ont été tués, ainsi que la promesse d'un avenir qui n'est pas encore en vue ; sauf, peut-être, dans l'uniforme scolaire blanc de la fille, accompagnée par sa grand-mère sur des chemins boueux, ou la course d'un garçon de la maison à l'extérieur, appelé, peut-être, à une participation active lors de la nouvelle du massacre.

Marcelo Martinessi fait un exercice de réversion du silence ; il revient à une voix qui porte des images, même de ce qui n'a pas été vu, et donne un espace pour que l'imagination résonne à travers elle, avec la densité du concret qui peuple les biographies individuelles et communes. Renonçant aux espaces transparents de la vérité simpliste, Martinessi explore un espace opaque, dans l'enceinte duquel il récupère, par la poésie, la force de l'inéluctable.

On sait, on savait dès le début, que derrière Curuguaty il y avait autre chose. Ce que l'on voyait, et ce que l'on racontait, ne pouvait pas être. Ce vide s'est rempli d'images ultérieures, et pourtant irrémédiablement immédiates, dans le vif de la blessure, produites avec une urgence inexcusable.

Pour la mémoire, l'archive est un dispositif rigide, mais en tant que fonction de la mémoire, le témoignage est souvent considéré comme incohérent. Lorsqu'il y a un endroit dans la mémoire qui *brille par son absence*, et c'est là qu'intervient le témoignage le plus réel, ce vertige linguistique et imaginaire, avec son impuissance et sa capacité à compléter l'image et la mémoire. Dans l'art, cette position vacillante est constitutive et inhérente. Le régime des images est donc double : traduit en une expérience unique, le montage expose un contraste de plans. L'art exerce son influence entre son non-puissance et son pouvoir. Il y a une disposition temporelle complexe par laquelle la violence faite à un corps lui fait prendre conscience d'une finitude - il en est ainsi pour le témoin qui est un survivant, comme pour celui qui, au point culminant, avant la disparition, laisse une trace ; il en est ainsi pour l'artiste qui, éloigné de la proximité des flammes, rend compte de l'esprit de son temps, témoignant, malgré tout.

Dans les documentaires *Detrás de Curuguaty – Après Curuguaty* (2013) -réalisé par Daniela Candia-, et *Desmontando Curuguaty – Analyse critique des archives de Curuguaty* (2015) -réalisé par Osvaldo Ortiz Faiman-¹¹, sont enregistrés les témoignages des survivants, de leurs proches et de ceux des défunts, sur ce qui s'est passé à cette date, ainsi que les discours des experts qui racontent une vérité qui semble exclue du récit officiel. Dans son livre *La masacre de Curuguaty. Golpe sicario en Paraguay - Le massacre de Curuguaty. Coup d'État de tueurs à gages au Paraguay*, (2013), le journaliste Julio Benegas fait de même, reproduisant les témoignages et les résultats d'une enquête qu'il a menée sous la forme d'une chronique inédite. Bien que les deux documents aient en premier lieu

⁹ La direction de la photographie est de Luis Arteaga.

¹⁰ La direction artistique est de Carlo Spatuzza.

¹¹ Les deux documentaires appartiennent au Service Paix et Justice du Paraguay (Serpaj-PY).

une intention informative, nous entrons dans ces vérités sur Curuguaty à partir d'une esthétique : une sensibilité et une forme caractéristiques du récit et du discours oral.

Il existe une tradition théorique qui a lié l'inscription du traumatisme dans le corps d'un sujet, mais aussi dans un corps social, à la notion de deuil. Le deuil serait indispensable comme exercice, peut-être thérapeutique, pour dimensionner le traumatisme mais surtout pour le résoudre discursivement et lui permettre de faire partie de ce que nous appelons une *mémoire*. Ainsi, ce qui est indispensable à cette inscription de l'événement traumatique dans la mémoire - disons, la fixation de ce qui est susceptible de se transformer en discours, en impression et en insertion dans une archive -, pour que la violence faite aux corps, les blessure qu'il leur a laissée, soit en quelque sorte apaisée et que sa mémoire perdure dans cette inscription, c'est ce qu'on pourrait appeler des exercices mnémotechniques qui, dans des directions opposées mais mues par la même force, vont *de la mémoire à l'oubli*. La blessure peut laisser une marque visible ou une trace à peine perceptible, mais ni la persistance de la marque ni sa suppression ne signifient un dépassement efficace de la douleur. Pour cela, il faut un deuil, une mesure concrète de la douleur qui permette de prendre conscience du dommage subi. La douleur doit être incarnée.

Dans l'affaire Curuguaty, l'*habeas corpus* est une action qui a été niée, mais dans de multiples dimensions. Si, jusqu'à présent, il n'y a pas eu de garanties de procès équitable pour les accusés du massacre de Curuguaty (qui n'étaient, rappelons-le, que des paysans et non des policiers), si, en termes juridiques, la protection des droits fondamentaux des accusés (aujourd'hui déjà condamnés) n'a pas été garantie et ils ont été privés de la liberté de leur propre corps avec l'action en *habeas corpus*, et la fabrication de la justice leur a également refusé l'*habeas corpus* de l'événement qui, dépourvu de corps, erre tel un spectre, nous étonne, se déplace sans s'arrêter parce que nous ne savons pas *qui ni où*.

Nous sommes confrontés à une date faite de dénis, de pouvoirs et d'arrogance, d'ignorances. Notre méconnaissance de Curuguaty est également très diverse. L'absence d'images testimoniales qui peuvent passer à travers le filtre de validation de la fabrication par la justice, mais qui rendent quand même possible la description d'une vérité sur ce qui s'est passé, et le manque d'images documentaires qui servent de preuve, non seulement pour la Justice mais aussi pour le corps social, ont rejeté l'événement de Curuguaty dans le domaine des contingences. De sorte que Curuguaty n'est pas *ce qui s'est passé*, mais *que s'est-il passé à Curuguaty* ? La seule réponse possible face aux multiples autorités censées dire la vérité, à la non-connaissance, est une question.

Pour savoir *que s'est-il passé à Curuguaty* ? il faut d'abord imaginer. *Ce que l'on peut dire* aujourd'hui sur Curuguaty ne peut pas passer par le filtre des catégories que le système juridique défectueux et l'évolution politique et économique du Paraguay ont imposées comme seule condition possible de la justice : c'est au-delà du spectre que peut rendre visible cette épistémologie de la connaissance, bien au-delà de sa capacité de traduction ; car révéler ce qui s'est passé, c'est exposer le cœur même de ce qui a rendu possible sa perpétuation. Si l'on savait vraiment ce qui s'est passé - et ce qui s'est passé va au-delà de l'affrontement et de la mort des paysans et des policiers - l'indignation serait-elle telle qu'elle casserait l'ordre de cette distribution et cet ordonnancement des espaces et des fonctions, des hiérarchies et des oppositions ? Que signifierait révéler le cœur de la blessure ? La fin de l'injustice ?

On peut sans doute affirmer que l'efficacité d'un exercice comme celui de l'art pourrait se trouver, par exemple, dans le non-respect d'un recul minimal dans le temps ; mais peut-être vaut-il la peine de suggérer que la distanciation ne se situe pas seulement par rapport à l'immédiateté, et que l'opportunisme et la morbidité peuvent demeurer dans le long terme, au-delà d'une médiation en temps réel, au-delà de l'exposition à l'imminence de la violence. Parfois, les distances diffèrent. Il peut arriver que l'événement soit si traumatique qu'il émeuve toute une communauté de commentateurs et exige une inscription, même si elle est lapidaire, même si elle réside dans le lointain incertain de son

expression artistique, même si elle se constitue à partir de formes d'expression désarticulées et obliques, parce que nous sommes à court de mots.

Références

Derrida, Jacques, *Le mal des archives : une impression freudienne*. Traduction de Paco Vidarte, édition Trotta, Madrid, 1997.

Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo : Memoria visual del Holocausto*. Traduction de Mariana Miracle, édition Paidós, Barcelone, 2004.

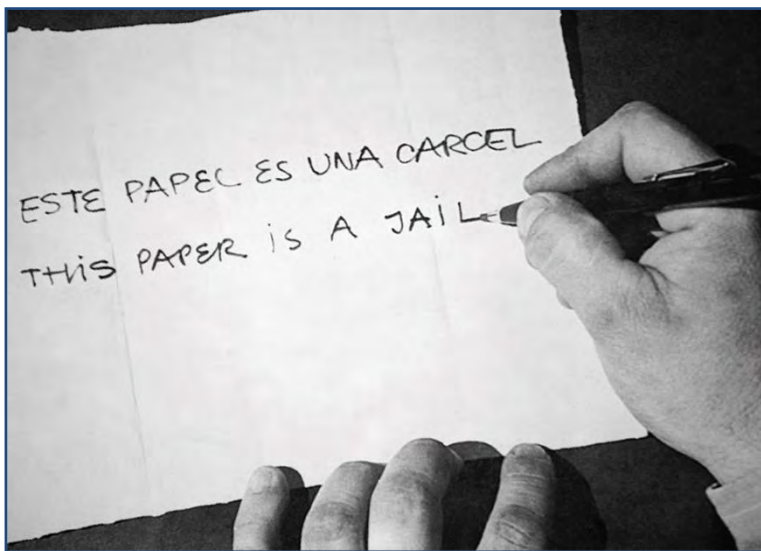
Foucault, Michel, *Las meninas*. In : *Les mots et les choses*. Traduction d'Elsa Cecilia Fros, édition Siglo XXI, Madrid, 1978.

Cartographies, avant-projets et opérations socio-esthétiques dans l'œuvre d'Horacio Zabala¹

Fernando Davis

magma@analisiqualitativa.com

Chercheur, commissaire indépendant, professeur à l'Université nationale de La Plata (UNLP) et à l'Université nationale des arts (UNA). Entre autres expositions, il a été commissaire indépendant de *Subversive Practices : Art under Conditions of Political Repression, 60s-80s/South America/Europe* (Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne, 2009), *Juan Carlos Romero : cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra* (Fondation OSDE, Buenos Aires, 2009) et *Luis Pazos : el fabricante de modos de vida. Acciones, cuerpo, poesía (1965-1976)* (Galerie Document-Art, Buenos Aires, 2012). Il est coauteur du livre *Romero* (Fondation Espigas, Buenos Aires, 2010) et a publié des écrits dans *Conceitualismos do Sul/Sur* (dirigé par Cristina Freire et Ana Longoni, São Paulo, Annablume, MAC-USP et AECID, 2009) et dans *De la revuelta a la posmodernidad. (1962-1982)* (Musée national centre d'art Reina Sofía, Madrid, 2011).



Photographie, 8x24cm, 1972.

au Centre scientifique de Glasgow avant et pendant la COP26. L'exposition présente également un large éventail d'idées parmi les soumissions, visant à fournir au secteur des musées et à la société une source d'innovation et d'inspiration pour atteindre les objectifs de la Convention-cadre sur les changements climatiques et de l'Accord de Paris.

Abstract La lutte contre le changement climatique exige une créativité radicale et de nouvelles formes de relations, d'institutions et de pratiques. *Reimagining Museums for Climate Action* a été lancé le 18 mai 2020, à l'occasion de la Journée internationale des musées 2020

(www.museumsforclimateaction.org), sous la forme d'un concours international d'idées et de design visant à (re)imaginer et à (re)concevoir radicalement l'institution muséale, afin de contribuer à un avenir plus équitable et plus durable à l'ère du changement climatique. Le concours a suscité un intérêt considérable, avec 264 contributions de 48 pays. Huit lauréats ont reçu chacun 2 500 £ pour transformer leurs idées en expositions qui seront présentées

L'art comme prison

En 1972, Horacio Zabala a fait prendre une photo de sa main écrivant sur un morceau de papier, en lettres majuscules, la phrase : « *Este papel es una carcel. This paper is a jail* ». [Ce papier est une prison.] Cette action, limitée à inscrire une interpellation complexe, constituait à la fois une interrogation sur les options radicalisées de l'avant-garde, sur son éventuelle posture politique et sur le système de l'art comme dispositif disciplinaire. Depuis le début de la décennie précédente, l'avant-garde expérimentale avait remis en question ses pratiques institutionnalisées, misant sur le débordement des marges du territoire de l'art et redéfinissant les relations entre l'art, la société et les modes d'action politique. Les épreuves de force que l'avant-garde et l'institution se livrent tout au long de cette période n'impliquent pas nécessairement une rupture avec le circuit institutionnel. Elles

¹ Traduit de l'espagnol par Hervé Fischer.

considèrent plutôt le déploiement de manières de faire diverses et simultanées, et problématisent les limites mêmes de l'institution, le sens de l'artistique et ses conditions de possibilité. En mettant en tension le « dedans » et le « dehors » du musée, elles l'occupent tactiquement, insistent sur l'espace clos et préservé de ses murs tout en lui opposant la densité conflictuelle de la rue et le tissu socio-politique immédiat.

C'est dans le dédale de ces diverses alternatives que l'avant-garde expérimentale a rythmé ses tentatives de rébellion visant à repenser sa fonction actuelle et à la transformer. C'est dans ce contexte, qu'on peut interpréter la feuille de papier de Zabala, support de l'écriture, comme une métaphore de l'institution artistique. Le papier constitue une « prison » car il impose une limite à l'écriture et, en même temps, constitue un territoire qui l'ordonne et le discipline (les bords et les plis du papier opèrent, en ce sens, une rationalisation de l'espace). Mais en même temps, à partir de ce territoire soumis aux tensions de ses frontières, il est possible d'imaginer (et d'activer) un discours critique qui le questionne.

Ainsi, plus que la simple vérification d'une limite, la signalétique de Zabala conteste le statut de l'art en s'articulant comme un geste dissident. Elle met en évidence le cadre contraignant de ses options perturbatrices, et simultanément elle l'interpelle tactiquement comme un lieu de mobilisation d'un discours capable de déplacer ces limites. Cette critique de l'institution ne se réduit donc pas à la simple dénonciation de son cadre disciplinaire, mais elle vise surtout à orienter la réflexion sur ses mécanismes usuels de pouvoir et à questionner la capacité de l'art à construire le possible.

Au cours de ces années, comme nous le verrons, la production de Zabala se concentrera sur les stratégies par lesquelles le pouvoir opère dans les limites de ses territoires, et dans l'administration matérielle et symbolique des espaces et des corps. Une approche que le slogan « *Ce papier est une prison* » semble synthétiser avec force, constituant une sorte de manifeste imagé. Et en effet, cette œuvre a constitué le point de départ d'une série de travaux dans lesquels l'artiste a répété et imprimé, en espagnol ou en anglais, cette même phrase « *L'art est une prison* », rendant explicite le même problème que la photographie semblait suggérer ou anticiper. Le système artistique est devenu une prison, un dispositif disciplinaire, un ordre correctionnel, une image contraire à « *l'idéalisme optimiste qui concevait l'art comme un territoire libéré ou libérateur* »².

Dans plusieurs de ses œuvres, Zabala a utilisé des tampons caoutchouc pour imprimer cette phrase sur du papier calque, substituant au trait individuel de l'écriture au crayon le registre impersonnel d'un outil de reproduction multiple du texte. Ressource largement utilisée par les artistes qui, comme Zabala lui-même, participaient aux réseaux d'art postal de l'époque, le timbre caoutchouc faisait allusion, en même temps, à l'institution artistique en tant qu'appareil et cadre bureaucratique³. Recourant à la multiplication systématique de cette déclaration « *L'art est une prison* », Zabala a construit un dispositif qui met en tension, par sa circulation dans les différents espaces où il expose, la sanction institutionnelle elle-même de l'œuvre.

300 mètres de ruban noir

En septembre 1972, Zabala participe à l'exposition collective *Arte e ideología. CAyC al aire libre*, organisé par le Centro de Arte y Comunicación (CAyC) sur la Plaza Roberto Arlt. L'exposition faisait partie d'un programme ambitieux qui comprenait, sous le titre *Arte de Sistemas II*, deux autres expositions : celle d'artistes internationaux au Museo de Arte Moderno et celle d'artistes argentins au siège

² *Conversation avec Horacio Zabala in Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978), cat. exp.*, Buenos Aires, Fundación Alon, 2007, p. 18.

³ Dans certaines de ces œuvres, comme *Art is a jail* (1972), le tracé imprimé était accompagné des timbres utilisés.

du CAyC, en parallèle à un cycle de musique expérimentale dans les deux espaces⁴. Une exposition de gravures a également été organisée sur la place, à laquelle ont participé des groupes de musique, de théâtre et de spectacles⁵.

Art et Idéologie proposait de faire descendre l'art dans la rue, en promouvant de nouvelles formes de réception et d'appropriation collectives de l'art, « *en gagnant la rue pour dialoguer avec les habitants de Buenos Aires, dans un échange qui signifierait un rapprochement mutuel* », comme l'a annoncé un communiqué de presse du CAyC⁶. Dans le contexte du début des années 1970 cependant, occuper la rue, interrompant son ordre normalisé, constitue bien plus qu'une revendication visant à problématiser les conditions traditionnelles de réception institutionnelle des œuvres et à étendre les limites de l'artistique. La rue concentre des tensions et de puissantes représentations utopiques. Elle était devenue pour l'art l'espace privilégié de l'activation poétique et politique. Un territoire en conflit croissant, disputé et occupé par la police, les forces militaires et paramilitaires, les secteurs populaires et les organisations armées révolutionnaires.

Art et idéologie a été inauguré dans le contexte d'une conjoncture dramatique, un mois après le massacre de Trelew, le massacre de seize prisonniers politiques, hommes et femmes des organisations de guérilla Armée populaire révolutionnaire (ERP), Forces armées révolutionnaires (FAR) et Montoneros, qui s'est déroulé le 22 août à la base aéronavale Almirante Zar, une dépendance de la marine argentine.

Le projet de Zabala, intitulé *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública* [300 mètres de ruban noir pour exprimer le deuil d'une place publique], faisait précisément allusion à Trelew. Zabala a entouré le périmètre de la place Roberto Arlt d'un large ruban de plastique noir, tendu horizontalement et interrompu à intervalles réguliers par des crêpes funéraires, dans un geste puissant qui remettait en question l'ordre disciplinaire de la rue, à travers la délimitation et le marquage du territoire (la place où l'exposition a eu lieu), pour installer dans l'espace public un *señalamiento* (démarcation) du récent massacre⁷. La chercheuse Ana Longoni interprète l'intervention de Zabala en ces termes : « *Nous sommes confrontés à l'inscription dans le tissu urbain d'un signe de deuil sans équivoque et capital qui est généralement porté au bras, de manière individuelle. La place publique (une place publique, toute place publique) devient un corps et, en portant le ruban de deuil à l'échelle gigantesque de ce corps, la dimension collective du deuil devient manifeste* »⁸.

Sur sa page du catalogue *Art et idéologie*, avec le dessin de son projet et une brève biographie accompagnée de sa photo, Zabala a présenté un court texte dans lequel il a synthétisé certaines de ses préoccupations théoriques de l'époque. Il a remis en question l'*autonomie* de l'art et son instrumentalisation politique par « *les pressions consuméristes (dirigées par la classe qui possède les moyens de production)* » et a affirmé que « *l'art est défini par la fonction qu'il remplit au sein de la société,*

⁴ Un an auparavant, Jorge Glusberg, directeur du CAyC, avait organisé *Arte de Sistemas* au Museo de Arte Moderno. En 1972, Zabala est membre du *Grupo de los Trece*, un groupe formé à la fin de 1971 dans le cadre des activités promues par le CAyC, qui comprend également Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero et Julio Teich.

⁵ Leonardo Perel et Pedro Roth ont réalisé un court métrage en 16 mm sur l'exposition de la place Roberto Arlt, qui a été présentée au CAyC en décembre de la même année et, plus tard, dans le cadre de plusieurs réunions vidéo organisées par l'institution.

⁶ *Arte e ideología en CAyC al aire libre*, Buenos Aires, CAyC, GT-166, 14-9-72.

⁷ Le terme *señalamiento* (démarcation) avait été proposé par Edgardo Antonio Vigo, un ami de Zabala, en 1968. À ce sujet, voir Fernando Davis. *Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los már-genes del concepalismo*, in : Cristina Freire et Ana Longoni (orgs.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, USP-MAC, AECID, 2009.

⁸ Ana Longoni, *En medio del incendio. Violencias insurgentes en la obra de Horacio Zabala*, in Fernando Davis et. al, Horacio Zabala, desde 1972, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2013, p. 30.

puisque ni l'acte artistique ni ses résultats ne sont autonomes ». Le texte se termine par un programme condensé : « *Que cela [le travail] ne limite pas l'attention. Qu'il soit au service de la connaissance objective. Qu'il n'ait pas de valeur en soi, mais par lui-même* »⁹.

Ces réflexions n'étaient pas nouvelles dans le programme théorique et esthétique de Zabala. Quelques mois auparavant, le CAyC avait publié ses *Diecisiete interrogantes acerca del arte* [Dix-sept questions sur l'art], une liste de questions dont les thèmes s'articulaient autour de l'autonomie artistique, de la fonction sociale de l'art, de ses possibilités révolutionnaires et des relations entre l'art et la politique¹⁰. Diffusée par le biais des célèbres feuilles jaunes du CAyC, la série de questions a fonctionné comme une sorte de feuille de route, une liste de problèmes à partir desquels on peut questionner la pratique artistique et ses possibilités perturbatrices d'intervention.

Les 300 mètres de ruban noir... sur la place, ont mis à jour ce corpus de problèmes. En fait, l'une des *Dix-sept questions...* faisait directement allusion au type d'opération stratégique utilisé dans cette action : *L'art peut-il offrir un maximum de possibilités avec un minimum de ressources ?* Une réduction drastique des ressources (techniques, formelles, matérielles), ainsi qu'une exigence de valorisation du sens. Avec comme seule ressource de son installation un simple ruban plastique produit industriellement - un élément minimal, *pauvre* dans sa matérialité, dépourvu de toute prétention de sophistication formelle -, Zabala a schématisé un dispositif puissant dont les effets poétiques (et politiques) étaient très éloignés de la considération de l'art comme une forme *autonome*. Au contraire, celles-ci ont été mises en valeur dans l'inscription contextuelle complexe de l'œuvre¹¹.

L'intervention de Zabala retrace son opérativité critique dans la tension qu'elle propose entre pratique artistique et politique, entre le geste de radicalisation poétique qu'elle schématise et les projections de sens qu'elle soutient, au-delà du territoire de l'art. Le politique y constituait bien plus qu'un simple contenu externe incorporé dans l'œuvre. Même lorsque Zabala a conçu le projet de son installation dans *Art et Idéologie* sur la base du massacre de Trelew, le politique a noué cette référence de manière complexe avec les options poétiques que l'œuvre articulait. Ainsi, dans le geste de démarcation et de signalisation qui interfère avec le schéma disciplinaire de la ville, l'intervention de Zabala inscrit la référence au massacre dans l'espace de la rue, comme un territoire où l'œuvre appelle à contester ses projections politiques.

Cartographies

Toujours en 1972, Zabala dessine une série de cartes de l'Argentine et de l'Amérique latine sur papier quadrillé ou millimétrique (une trame rigoureuse), modifiant la cartographie du continent par des *tensions*, des *déformations* et un *enfoncement* du territoire. Certains de ces dessins faisaient partie de l'exposition *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, que le CAyC a présentée en 1972 aux *Encuentros de Arte* de Pamplone (Espagne) et dans d'autres centres d'art. L'ensemble des œuvres qui faisaient partie de ces expositions avaient été imprimées sur du papier héliographique -un moyen utilisé dans la copie de plans architecturaux- et leurs dimensions répondaient aux normes de l'IRAM (Institut argentin de rationalisation des matériaux) n. 4504 et 4508. Avec la reproduction multiple, rapide et bon marché des dessins, le support héliographique a favorisé une circulation étendue des œuvres, et en même temps inscrit l'ensemble des œuvres dans les hypothèses du concept d'« *art des*

⁹ Horacio Zabala. S/t, dans *Art et idéologie. CAyC al aire libre*, cat. exp., Buenos Aires, CAyC, 1972.

¹⁰ Horacio Zabala. *Diecisiete interrogantes acerca del arte*, Buenos Aires, CAyC, GT-135, 12-6-72. *Les Dix-sept questions...* inaugurent un format d'intervention (le questionnaire), que Zabala reprendra quelques années plus tard dans la formulation de ses projets *socio-esthétiques*, tout en montrant son désir de construire, parallèlement à son travail, un discours critique et réfléchi sur l'art.

¹¹ Il est important de souligner que le dispositif critique que Zabala schématise à travers ces divers textes ne constitue pas un simple cadre théorique qui précède son travail. Au contraire, elle s'inscrit dans un processus réflexif et productif complexe, dans lequel le travail et l'écriture s'interpellent et s'entremêlent.

systèmes », que Glusberg proposait alors. Sur sa page du catalogue, à côté du dessin de deux cartes de l'Amérique latine avec la phrase : « *Les déformations sont proportionnelles aux tensions* », Zabala a proposé un texte synthétique dans lequel il a indiqué une direction pour l'art : « *En proposant des thèses basées sur des références claires, l'art a un but en vue de certains effets* »¹².

Dans ses cartographies de l'Amérique latine, Zabala a également utilisé des cartes scolaires imprimées qu'il a modifiées. Des cartes censurées, obstruées par des plans d'encre qui couvrent, annulent ou voilent la géographie, emballées, imprimées avec des tampons caoutchouc, ou brûlées ; comme dans la série des déformations, les cartes intercalées constituant pour Zabala une stratégie d'interpellation, par l'appropriation déplacée des conventions cartographiques, de son propre contexte¹³. Si la représentation graphique de la carte renvoie à un ordre qui systématise, mesure et objective le territoire, qui découpe des limites et fixe des coordonnées, les cartes de Zabala inversent cette logique en utilisant la syntaxe cartographique pour la trahir dans sa *transparence*, contredisant la logique de ses conditions d'intelligibilité. Zabala propose une contre-cartographie opaque¹⁴ qui bouleverse le régime rationalisé de la carte afin d'interroger l'ordre géopolitique implicite dans l'aménagement et l'administration des territoires de représentation que la pratique cartographique elle-même implique : nord/sud, premier monde/tiers-monde, centre/périphérie. D'autre part, les cartes véhiculent également des représentations liées à la configuration des identités. Précisément, la carte scolaire (une des ressources les plus utilisées par Zabala) s'inscrit dans un ensemble de technologies disciplinaires que l'école met en œuvre dans la production des matières et dans la construction d'une notion d'*identité associée au territoire*¹⁵.

Cependant, les cartographies de Zabala visent non seulement à questionner le régime politique de la représentation et ses effets sur la dispute symbolique et matérielle des territoires – « *une question récurrente dans son travail -, mais aussi une tension beaucoup plus urgente : celle entre la stabilité des cartes et l'instabilité géopolitique des espaces qu'elles organisent* »¹⁶. Ainsi, la série désorganise le registre universel et permanent de la convention cartographique, avec les contingences d'un contexte caractérisé par un conflit sociopolitique croissant. Dans l'ensemble des opérations qui désorganisent sa logique, les cartes de Zabala font allusion aux conditions de censure et de violence politique en Amérique latine, au déploiement répressif de la para-police et à la progression des dictatures dans le Cône Sud, mais aussi aux insurrections et soulèvements populaires et aux actions des organisations armées révolutionnaires au début des années 70.

Avant-projets

En 1973, Zabala a présenté plusieurs de ses cartes d'intervention dans une exposition personnelle au CAyC. Outre ces œuvres, l'exposition a rassemblé un ensemble hétérogène de productions - des ready-mades, textes et copies héliographiques assemblés sur une structure tubulaire en fer intitulée *Espacio represivo* (Espace répressif) - dont l'exposition conjointe peut-être lue comme une tentative

¹² Horacio Zabala, S/t, in *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, cat. exp., Buenos Aires, CAyC, 1972. Catalogue publié par le CAyC à l'occasion de la présentation du Groupe des Treize et des artistes invités aux Rencontres d'art de Pampelune.

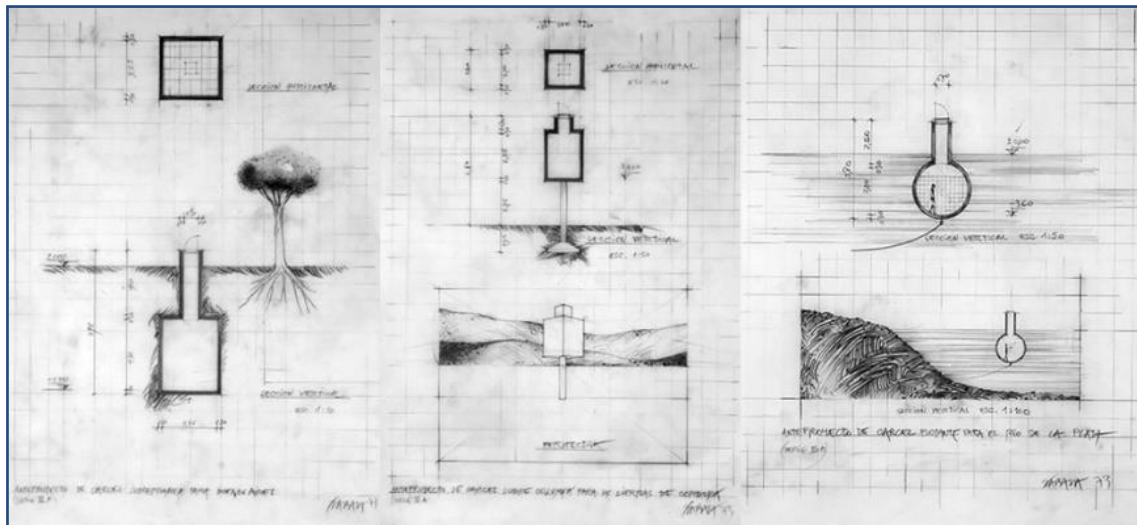
¹³ Fin 1972, Zabala a présenté au CAyC une installation intitulée *Veinte palabras sobre Latinoamérica* (Vingt termes sur l'Amérique latine), dans le cadre de l'exposition collective *El Grupo de los Trece en Arte de sistemas* (Le groupe des treize dans l'art systémique). Une toile affichait une liste de vingt termes qui correspondaient à des actions possibles à réaliser sur une carte de l'Amérique latine : serré, brûlé, déformé, déchiré, froissé, crié, etc.

¹⁴ Je formule l'idée d'une « cartographie opaque » en relation avec les cartes de Zabala dans *Poéticas críticas, cartografías opacas*, in Horacio Zabala, *Anteproyectos*, op. cit., pp. 15-16.

¹⁵ Rodrigo Alonso, *Otras cartografías / Obras 1972-1975*, texte de la salle de l'exposition homonyme, Buenos Aires, Galería 11 x 7, 2011.

¹⁶ *Idem*.

de cartographie similaire à celle que Zabala avait articulée un an plus tôt dans son *Diecisiete interrogantes...*, publié par le CAyC. L'exposition a donc été présentée comme une sorte d'état des lieux de sa recherche en tant qu'artiste, un pari que le nom même de l'exposition, que Zabala a tiré de sa formation d'architecte et qui faisait sans équivoque allusion au caractère projectif d'une bonne partie des œuvres exposées, était censé renforcer : *Anteproyectos* (Avant-projets). Mais c'est dans le catalogue-affiche de l'exposition que Zabala a rendu cet engagement cartographique encore plus évident. Sur l'une de ses faces, il a dessiné le texte suivant avec une typographie mécanique : « *Avant-projet pour la conception d'un voyage / conception de la déformation du territoire argentin / la construction d'un bidonville / la modification d'un jeu d'échecs / l'architecture d'une prison / un monument ludique et idéologique / la conception d'une poubelle / la conception d'un repas / la copie du mur de Berlin / la redéfinition de l'Amérique latine / la conception d'une anti-structure / un acte de liberté / la conception d'un pot populaire / la destruction d'un végétal, d'un animal et d'un minéral* ».



Avant-projets de prison souterraine pour Buenos Aires, de prison sur colonne pour les montagnes de Cordoue et de prison flottante pour le Río de la Plata (série III A), crayon sur papier calque, 70 x 140 cm, 1973.

Au CAyC, Zabala a exposé ses premiers *Anteproyectos de arquitecturas carcelarias* [Avant-projets d'architecture carcérale], des dessins qui faisaient écho au slogan « *L'art est une prison* », slogan qui prévaut dans son œuvre depuis 1972. Recourant aux conventions du dessin architectural, Zabala a conçu une série de structures carcérales - flottantes, sur colonnes et souterraines - parfois associées à un emplacement précis - les collines de Córdoba, le Río de la Plata, le fleuve Paraná, la ville de Buenos Aires ou la Pampa - ou proposées comme maisons de correction pour les artistes latino-américains. Des habitats souterrains réduits destinés à l'enfermement d'un seul individu, des sphères flottantes ancrées au lit d'une rivière ou des dispositifs d'enfermement correctionnel pour les artistes *ayant une capacité de croissance illimitée*¹⁷. Si un an plus tôt, avec *Este papel es una cárcel* [ce papier est une prison], Zabala avait inauguré une réflexion critique sur le système de l'art comme dispositif de régulation et comme « *système fermé et isolé avec ses règles prédéterminées par l'histoire, les institutions, l'économie et le monde de l'art lui-même* »¹⁸, ses projets préliminaires de prison semblaient déplacer l'accent de la critique institutionnelle vers le contexte sociopolitique immédiat.

Même si l'interrogation critique des conditions de médiation institutionnelle de la volonté artistique constituait une problématique persistante dans le travail de Zabala, au début des années 70, le

¹⁷ *Anteproyecto para una arquitectura carcelaria latinoamericana con capacidad de crecimiento ilimitado* est le nom d'un dessin que Zabala a publié en 1973 dans le premier numéro de la revue expérimentale OVUM (deuxième période), éditée à Montevideo par Clemente Padín.

¹⁸ Danielle Perret, *op. cit.*, p. 18.

terme « prison » était loin d'être interprété uniquement en termes de critique du système de l'art et de ses logiques de pouvoir. Au contraire, cette référence mobilisait une posture critique des œuvres face aux conditions de répression et de violence dans la réalité argentine et latino-américaine de l'époque¹⁹. Une problématique à laquelle Zabala revient dans son œuvre *Pelikan N. 2* de 1974, et dans laquelle il expose une série de livres de différents artistes dont les couvertures sont imprimées avec le mot « censuré », accompagné du matricule. Ainsi, la référence à la censure a déplacé la critique de l'institution artistique avec la référence à un contexte politique dont l'œuvre visait à souligner la tension conflictuelle.

Dans la présentation de l'exposition *Anteproyectos*, Glusberg a caractérisé la production de Zabala comme un « *conceptualisme idéologique* », dans la mesure où elle visait à « *rendre explicites les structures répressives de la société dans laquelle il devait agir* »²⁰. Pour sa part, Zabala a fait référence à ses dessins de prisons en ces termes : « *Étant donné que les plans architecturaux [...] sont compris à un niveau moyen ou général et ne font généralement pas partie du langage esthétique - ils sont utilitaires - j'ai cherché à les transformer en une proposition conceptuelle où, d'une certaine manière, le regard du participant - spectateur mental - n'est pas seulement esthétique, mais aussi réfléchi sur la réalité immédiate de l'Amérique latine* »²¹.

Comme dans les cartes qu'il dessine ou sur lesquelles il intervient, les architectures des prisons de Zabala schématisent une double opération d'appropriation et de déplacement d'une série de conventions facilement reconnaissables. Dans les dessins de plans, de coupes sur papier calque, la stricte codification architecturale fonctionne comme une médiation complexe qui « suspend » (ou vise à suspendre) la perception esthétique afin d'exiger du spectateur une interprétation réflexive (et potentiellement transformatrice) de la réalité immédiate.

Réseaux

L'art postal a également constitué pour Zabala une stratégie de questionnement misant sur la subversion, dans des circuits de communication et des plateformes décentralisées constituant des alternatives aux espaces d'art institutionnel, et au pouvoir de l'État qui régulaient l'agencement et les normes disciplinaire des territoires et de leurs représentations. L'art postal formait un puissant réseau de communication et d'échange entre des artistes situés en des points éloignés du globe, une cartographie mobile et décentralisée. Non seulement l'art postal remettait en cause les guichets de contrôle institutionnel de l'art et les réglementations de sa diffusion, mais aussi, en recourant stratégiquement aux canaux officiels de la poste, il permettait de franchir les frontières nationales et de surmonter un contexte de violence politique croissante. Les réseaux de l'art postal fonctionnaient souvent comme des plateformes de mobilisation, de revendication ou de diffusion des dénonciations et pour diverses convocations. Ainsi, ces réseaux ont eu un impact crucial sur la circulation hors institutions et le partage

¹⁹ En 1972, la dictature de Lanusse a utilisé le navire *Granaderos*, situé dans le port de Buenos Aires, comme « *prison flottante* » pour les prisonniers politiques.

²⁰ Jorge Glusberg, S/t, in *Anteproyectos*, cat. exp., Buenos Aires, CAyC, 1973. Un an plus tôt, dans son prologue à *Art et l'Idéologie* précités, Glusberg avait écrit : « *Il n'y a pas d'art des pays d'Amérique latine, mais il y a un art propre, cohérent avec sa situation révolutionnaire. Les conflits générés par les relations sociales injustes qui prévalent dans les peuples d'Amérique latine ne peuvent manquer d'apparaître dans cette facette de la vie culturelle [...] Nos artistes ont pris conscience des exigences de leurs réalités nationales et ont proposé des réponses régionales, cohérentes avec l'évolution dans tous les domaines de la vie humaine* ». Dans les dernières lignes du texte, il propose la catégorie de « *conceptualisme idéologique* », en référence aux pratiques conceptuelles locales comme « *une nouvelle forme, qui émerge comme conséquence d'une problématique régionale qui utilise une méthodologie commune à différents contextes* » (Jorge Glusberg. *Art and ideology in CAyC in the open air*, in *Art and ideology...*, cat. cit., 1972).

²¹ S/a, *De este lado de las rejas*, in *Panorama*, n. 353, Buenos Aires, 21 février 1974.

des ressources et des projets, permettant d'activer de nouvelles façons de faire créatives et collaboratives, et de construire d'autres espaces pour l'art.

Grâce à son amitié avec l'artiste Edgardo Antonio Vigo, Zabala a participé activement à la pratique de l'art postal et à différentes initiatives éditoriales expérimentales liées aux circuits d'échange postal, comme les magazines *Hexágono* '71 édités par Vigo lui-même, *OVUM*²² publié par l'artiste uruguayen Clemente Padín, et le français *DOC(K)S*, promu par le poète expérimental Julien Blaine. Zabala a fait circuler des cartes et des dessins d'architecture de prison et tamponné les enveloppes, les cartes postales et les pages de journaux avec les mêmes timbres caoutchouc qu'il utilisait dans ses cartographies, multipliant les inscriptions « revisado » et « censurado ».

En 1975, Vigo et Zabala ont publié un article dans lequel ils définissaient l'art postal comme un « nouveau langage artistique »²³. Avec une synthèse historique et un bref rappel du panorama local²⁴, le texte soulignait le pari critique de l'art postal dans sa diffusion : « ...le fait que l'œuvre doit parcourir une certaine distance fait partie de sa structure, c'est l'œuvre elle-même. L'œuvre a été créée pour être envoyée par courrier, et ce facteur conditionne sa création (dimensions, port, poids, caractère du message, etc.). Le courrier, donc, n'épuise pas sa fonction dans le déplacement de l'œuvre mais l'intègre et la conditionne. [...] le destinataire est une source d'information qui ouvre un nouveau circuit de communication lorsqu'il enrichit l'œuvre en l'exposant ou en l'envoyant par la poste à de nouveaux destinataires »²⁵.

Vigo et Zabala ont publié leur texte lors de l'organisation d'une exposition d'art postal à la Galería Arte Nuevo de Buenos Aires²⁶. Le choix de la galerie comme espace d'exposition d'un ensemble de pratiques dont les modes d'activation critique étaient révélateurs de la demande de construire d'autres circuits alternatifs pour l'art peut être considéré comme tout à fait contradictoire. Vigo lui-même a souligné à l'époque que « l'art postal est une forme d'art tactile qui ne doit en aucun cas utiliser l'échafaudage traditionnel hérité et doit plutôt rechercher de nouvelles formes de présentation »²⁷. Le nom de l'exposition, *Last International Mail Art Exhibition*, a rendu cette tension explicite en s'articulant comme une sorte d'interruption symbolique²⁸ de la continuité tracée dans ces années-là par les expositions successives d'art postal.

Cependant, parallèlement à l'activation des réseaux d'art postal, le format d'exposition - tant dans les espaces « artistiques » que dans d'autres en dehors de ce circuit - a constitué une stratégie largement étendue parmi ses praticiens. Plus qu'une alternative d'exclusion, les expositions étaient une option tactique permettant de diffuser ces pratiques dans des contextes locaux et, en même temps, de

²² En 1974, Padín a écrit sur la couverture d'*OVUM* le slogan « *OVUM est une prison* » en référence évidente à l'œuvre de Zabala.

²³ Edgardo A. Vigo et Horacio Zabala, "Arte-correo. Nueva forma de expresión", in *Postas Argentinas*, n. 370, Buenos Aires, septembre / octobre 1975. Le texte a ensuite été publié dans le magazine *Buzón de Arte*, n. 1, Caracas, janvier 1976, édité par l'artiste vénézuélien Diego Barboza.

²⁴ En plus de leur propre art postal, Vigo et Zabala ont mentionné les propositions de Carlos Ginzburg, Eduardo Leonetti et Juan Carlos Romero, artistes avec lesquels ils ont travaillé régulièrement. Un exemple de cette pratique de collaboration est la publication du dossier *Sellado a mano* (tamponné à la main). Publié par Vigo en 1974, le dossier a été imprimé avec des tampons en caoutchouc faits par lui-même, Juan Bercetche, Ginzburg, Leonetti, Luis Pazos, Romero et Zabala.

²⁵ Edgardo Vigo et Horacio Zabala, *op. cit.*, p. 20.

²⁶ À Arte Nuevo, Zabala avait organisé l'une de ses premières expositions personnelles en 1967 et, en 1973, il présentait avec Vigo, en compagnie de Perla Benveniste, Leonetti, Pazos et Romero, *Investigación de la realidad nacional*.

²⁷ Edgardo Antonio Vigo, *Arte/Correo una nueva propuesta de comunicación*, non publié, 1975. Archives du Centre d'art expérimental de Vigo.

²⁸ Horacio Zabala, *Los últimos y los primeros*, in Fernando García Delgado et Juan Carlos Romero (comps.), *El Arte Correo en Argentina*, Buenos Aires, Vórtice Argentina Ediciones, 2005, p. 56.

contester la signification de l'artistique dans l'occupation difficile de leurs espaces. Plus qu'une assimilation pacificatrice dans le circuit de l'art, c'est la volonté de perturber la logique institutionnelle elle-même qui était en jeu.

Vigo et Zabala avaient tous deux participé à une série d'expositions d'art postal, comme le Festival de la Postal Creativa, organisé par Padín en 1974 à la Galería U de Montevideo, ou la 1^{ère} Exposição Internacional de Arte Postal, présentée par les Brésiliens Paulo Bruscky et Ypiranga Filho dans un hôpital de Recife la même année que l'exposition à Arte Nuevo. L'exposition de Padín a fourni à Vigo et Zabala les grandes lignes de la présentation à Buenos Aires. Le dispositif conçu par Padín pour exposer les cartes postales, composé de manchons transparents en nylon disposés verticalement dans l'espace de la galerie, a été adopté par Vigo et Zabala pour montrer les œuvres de près de 200 artistes de vingt-cinq pays d'Amérique, d'Asie, d'Europe et d'Océanie²⁹. Distribuées sous forme de manchons de nylon, les différentes soumissions formaient une structure tridimensionnelle enveloppante qui perturbait le territoire préservé de la galerie avec la densité conflictuelle et inclassable d'une pratique qui cherchait à privilégier les connexions et les flux sur les logiques disciplinaires de l'œuvre individuelle.

Opérations socio-esthétiques

En 1976, après s'être installé à Rome avec sa famille après le coup d'État militaire qui a initié la dictature argentine, Zabala a conçu une série de projets qu'il a appelés « *opérations socio-esthétiques* ». Les réseaux d'échange constitués des années auparavant autour des pratiques de l'art postal ont servi de support à cet ensemble de propositions. Le premier a repris un slogan très répandu dans la production de Zabala : « *Aujourd'hui, l'art est une prison* ». Il a imprimé cette phrase en anglais, en italien et en espagnol sur une feuille de papier graphique et l'a envoyée à 200 artistes, designers, architectes, historiens et critiques d'art en leur demandant de lui renvoyer la page avec une image ou un texte allusif. Zabala a reçu un total de 146 réponses, dont celles de Diego Barboza, Luis Benedit, Julien Blaine, George Brecht, Paulo Bruscky, Jorge Caraballo, Robin Crozier, Guillermo Deisler, Jochen Gerz, Carlos Ginzburg, Graciela Gutiérrez Marx, Robert Filliou, Fred Forest, Hervé Fischer, Les Levine, Unhandeijara Lisboa, Jonier Marin, Valcárcel Medina, Antoni Muntadas, Damaso Ogaz, Clemente Padín, Mario Perniola, Alfredo Portillos, Pierre Restany, Juan Carlos Romero, Regina Silveira, Ben Vautier et Edgardo Vigo.

Au fur et à mesure qu'il recevait les soumissions, Zabala les présentait dans les expositions successives qu'il organisait. La première a eu lieu en août 1977 chez Other Books and So, une librairie spécialisée dans les livres d'artistes, point de rencontre et de liaison incontestable dans l'articulation de nombreux projets dirigés à partir des réseaux postaux, que l'artiste et éditeur mexicain Ulises Carrión (également participant à l'intervention « *socio-esthétique* » de Zabala) avait inauguré deux ans plus tôt à Amsterdam, ville où il s'était exilé en 1970. Après cette exposition, Zabala a prévu de nouvelles expositions dans différents centres en Italie, au Danemark et en France. Le projet s'est conclu en 1981 par la présentation d'un séminaire organisé par le Centro Internazionale Studi di Estetica et la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo et la publication à Bologne du livre *Oggi l'arte è un carcere ?* avec une compilation de textes critiques et une sélection des réponses reçues par Zabala³⁰.

Les opérations socio-esthétiques de Zabala peuvent être rapprochées des démarches que, dans ces mêmes années, le Collectif d'Art Sociologique, dirigé par les artistes Hervé Fischer, Fred Forest et

²⁹ En plus des soumissions qu'ils ont reçues dans le cadre de l'appel à candidatures, Vigo et Zabala ont exposé des documents provenant de leurs propres archives d'art postal.

³⁰ Luigi Russo (ed.), *Oggi l'arte è un carcere?* Bologne, Il Mulino, 1981.

Jean-Paul Thénot, menait³¹. Zabala a, en fait, eu un échange intense avec le groupe³². En 1974, il participe à l'anthologie des timbres d'artistes que Fischer édita sous le titre *Art et communication marginale. Tampons d'artistes*³³ et un an plus tard, il participe à l'un des projets du collectif, *Problèmes et méthodes de l'art sociologique*, qui se déroule à la galerie Mathias Fels à Paris. En réponse à une demande du groupe français, Zabala a qualifié l'art sociologique d'« *art d'investigation dont le but mental fondamental est la critique* ». Selon ses termes, l'art sociologique vise à « *expliquer, changer, mettre en évidence, découvrir, recréer les interrelations entre : a) la conscience individuelle, b) la conscience collective, c) la réalité sociale, politique, économique et culturelle* »³⁴.

Ces considérations peuvent très bien s'appliquer aux opérations socio-esthétiques que Zabala lui-même a réalisées dans ces années-là. En 1981, il a proposé un « *test socio-imaginaire* », dont la question de départ visait à interroger les configurations du visible construites par les médias. De la critique de l'art comme système fermé (comme « *prison* »), l'axe des préoccupations de Zabala s'est déplacé vers une interrogation sur le pouvoir des médias dans la constitution de ce qu'il a appelé, dans la présentation de son nouveau projet, une « *esthétique diffuse et généralisée* »³⁵. Zabala s'interroge sur les effets de cet ordre visible hégémonique dans la médiation, la production et l'administration des représentations, des imaginaires et des identifications. Reprenant en partie un mode d'expression qu'il avait initié en 1976 avec *Hoy el arte es una cárcel* [L'art aujourd'hui est une prison], il distribuait aux lycéens des cartes avec la question « *l'immagine del presente o il presente come immagine ?* » [l'image du présent ou le présent comme image...] et demandait, comme dans son précédent projet, de lui retourner les cartes postales. Chacun des destinataires devait coller une image au dos. Avec les cartes retournées, Zabala a organisé une exposition au Palazzo Orsini à Rome³⁶.

En 1983, il prolonge cette réflexion sur les médias dans *Estetica della catastrofe*, une proposition dont il présente les résultats la même année au Centro Documentazione Ricerca Artistica L. Di Sarro à Rome. Dans un montage complexe, la nouvelle exposition a rassemblé la documentation des catastrophes d'Hiroshima et de Nagasaki produite par deux institutions japonaises, des images et des textes produits par les agences de publicité des industries italiennes qui fabriquaient des abris antiatomiques, des réponses de différents artistes à un nouveau test socio-imaginaire – « *Il rifugio antiatomico, estetica della catastrofe ?* » [L'abri antiatomique, l'esthétique de la catastrophe...] - et une série d'avant-projets d'abris antiatomiques pour les espaces intérieurs, publics et privés, conçus par Zabala. Caractérisé par l'artiste comme une « *opération dans laquelle les personnes, les institutions et les médias interagissent* »³⁷, le projet visait à problématiser les représentations de la menace nucléaire,

³¹ En octobre 1974 le Collectif publiait son premier manifeste. Les principaux projets et déclarations du collectif ont été publiés par Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977 et Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.

³² Fischer s'est référé au travail de Zabala et de Vigo en les rapprochant des projets du collectif (Fischer, op. cit., 1977).

³³ Hervé Fischer, *Art et communication marginale. Tampons d'artistes*, Paris, Balland, 1974.

³⁴ Cité par Forest, op. cit., 1977, p. 352.

³⁵ Horacio Zabala, "Test socio-immaginario", dans Horacio Zabala. Test socio-immaginario : l'immagine del presente o il presente come immagine..., Rome, Palazzo Orsini, 1981.

³⁶ L'école était située à Monterotondo, dans la province de Rome. Zabala a donné les cartes aux enseignants, qui les ont ensuite collectées et distribuées. En adoptant certaines stratégies d'enquête sociologique, Zabala a déterminé un échantillon d'individus et a demandé des informations sur l'âge et le sexe ainsi qu'une indication de la source de l'image sur la carte elle-même. Le format de l'enquête a également été utilisé dans de nombreuses actions du Collectif d'Art Sociologique et de plusieurs artistes impliqués dans d'autres pratiques connexes.

³⁷ Horacio Zabala, "Il rifugio antiatomico. Estetica della catastrofe ?", Rome, Centro Documentazione Ricerca Artistica L. Di Sarro, 1983.

produite et gérée par les médias, comme un corrélat de la production en série de bunkers antiatomiques.

Duplications

La réflexion sur les médias a constitué une problématique élargie dans une nouvelle série d'œuvres que Zabala a commencé après s'être installé à Vienne en 1983. Un an plus tard, il présente son exposition *Duplications & Dédouplements* à la Galerie Donguy à Paris. Chacune des œuvres exposées présentait le même procédé : en prenant les couvertures des magazines *Der Spiegel*, *L'Express* et *Time* comme références pour son travail, Zabala avait tracé, sur du papier transparent et en utilisant les pastels à l'huile comme seul matériau, la structure visuelle de chacune des couvertures, traduisant l'ensemble des titres, textes et images en lignes et formes de couleur abstraites. Ce premier groupe d'œuvres a été suivi par de nouvelles séries dans lesquelles l'artiste a utilisé des pages de journaux du monde entier, des premières pages et des pages contenant les données de la bourse ou de la loterie, et celles présentant le guide du salon ou les blagues et mots croisés.

En systématisant une procédure qu'il réitère mécaniquement dans l'élaboration de chacune de ses œuvres, Zabala a voulu créer une tension entre modèle et copie, original et reproduction, œuvre unique et multiple, reproductibilité technique et artisanat, œuvre d'art et médias de masse. Ainsi, le support graphique reproductible, destiné à la circulation et à la consommation immédiate, contrairement à l'exceptionnalité de l'œuvre unique, a modifié sa légalité pour devenir le modèle d'une copie (ou « *duplication* », comme l'appelait Zabala) qui, à son tour, constituait une pièce unique et non reproductible. Alors que le modèle était, en fait, un multiple produit à partir d'une matrice (et, en ce sens, susceptible de nouvelles reproductions), extrait d'un circuit dans lequel sa distinction ou sa valeur en tant que pièce unique n'avait aucun intérêt, la copie ou la duplication, réalisée par traçage et à partir de la répétition mécanique d'une procédure manuelle, constituait un produit dont le savoir-faire artisanal en faisait un objet irréproductible, une œuvre unique. Le recours au pastel à l'huile insiste sur cette tension : si sa fabrication renvoie à un ordre esthétique dans lequel le trait expressif de la matière apparaît valorisé à partir des présupposés modernes de l'originalité de l'artiste, en même temps ce geste est déplacé de cette inscription du sens dans la répétition mécanique et impersonnelle du tracé, proche des logiques standardisées de la production de masse. En fait, en 1985, Zabala a établi un ensemble de règles qui ont systématiquement guidé la continuité de son travail : chaque œuvre était composée du modèle (la page de journal choisie) et de sa copie, les journaux provenaient de différents pays, une seule page de chaque journal était marquée par son traçage, le seul matériau utilisé dans les duplications était la peinture à l'huile³⁸.

La répétition du traçage, selon le système de règles défini par Zabala, loin de se traduire par une « *série homogène d'œuvres* », a introduit, au contraire, une déviation et un déplacement : « *l'ensemble des œuvres, selon l'artiste, constitue une répétition hétérogène* »³⁹. Pour Zabala, c'était la conséquence du « *passage du système technologique des médias (la page de journal que je considère comme une œuvre originale, bien qu'elle n'en soit pas une) au système artistique artisanal (la duplication ou copie que je crée, bien qu'elle soit une œuvre originale, unique et non reproductible)* »⁴⁰. Mais, en outre, dans le jeu des distances que la duplication programme entre la page imprimée et l'image tracée, la copie trahit la fidélité au modèle, dont elle reproduit les informations en lignes et en zones de couleur. Ainsi, la double opération de traçage-traduction démantèle la relation de causalité entre l'original et la copie. Si cette relation est basée sur un ordre binaire dans lequel le second

³⁸ Zabala a effectué ses « *duplications* » pendant plus de dix ans. En 1991, à l'invitation de Julien Blaine, il réalise une nouvelle exposition, intitulée *Réitérations-œuvres sur papier*, au Centre International de Poésie Marseille.

³⁹ Horacio Zabala, *The Image of Duplication*, in Leonardo, vol. XXV, n° 1, Berkeley, Société internationale des arts, des sciences et des technologies, 1992, p. 50.

⁴⁰ *Ibid.*

est présenté comme une dérivation ou une déviation du premier, dans les œuvres de Zabala, par un puissant jeu d'inversions, la copie se retourne contre son modèle pour saboter sa légalité en tant qu'« *original* ».

Cependant, le pari déconstructif de ces œuvres ne vise pas seulement à démanteler l'ontologie entre modèle et copie. Au contraire, il est possible de penser la pratique du traçage-translation également comme une stratégie avec laquelle Zabala interroge (et nous invite à interroger) la structure même de la page des mass-médias comme un dispositif qui régule et construit des significations et des représentations. En passant du contenu du journal à l'organisation structurelle de la page, Zabala confronte la transparence suspecte parrainée par les médias au registre opaque qui résulte de son traçage et vise à mettre en évidence les articulations de pouvoir autant que la construction même des schémas de page.

Zabala a également utilisé des boîtes en carton comme conteneurs pour certaines de ses duplications. En 1993, il a participé à un projet promu par Vigo, qui consistait en la publication de multiples qui circulaient, précisément, dans des boîtes, sous le label Biopsia. Ce nom était significatif : une biopsie est un type d'intervention qui consiste à extraire un fragment de tissu pour l'examiner. Ainsi, le nom du projet de Vigo semblait rendre explicite l'opération critique qu'impliquaient les duplications. La contribution de Zabala consistait en un fragment de page d'agenda, découpé à la main et accompagné de sa copie sur du papier calque⁴¹. Un échantillon extrait du tissu des médias de masse, isolé de ses réseaux de circulation et, par conséquent, détaché de ses conditions usuelles de réception, que Zabala a inscrit dans un nouveau circuit comme un geste micropolitique visant à interférer dans le quotidien afin d'affecter ou de désorganiser ses significations habituelles.

⁴¹ La collaboration de Zabala était la première de la série des éditions de Biopsia et s'intitulait *Vestiges*. Il était accompagné d'un bref texte du philosophe italien Mario Perniola. Avec un tirage de 50 exemplaires, chacun des multiples de Zabala, signé et numéroté par lui-même, était un « *exemplaire unique* ».

Paris – Guizhou : le patrimoine culturel immatériel, la créativité et le développement durable célébrés par le Prix Jinji¹

Dong Zipeng

magma@analisiqualitativa.com

Diplômé de l'université de Marietta aux États-Unis en économie et en marketing, a travaillé dans les domaines de la science et de la technologie, de la finance et des institutions culturelles telles que iFlytek, Sichuan Trust, China Foundation For Cultural Heritage Conservation, et a acquis une connaissance approfondie des industries chinoises. Il a été le principal créateur de la communauté artistique en ligne de la Chine entrepreneuriale et a conçu des démarches innovantes telles que les musées de réalité virtuelle en ligne. Il dirige également une société internationale de réseau multicanal, qui fait émerger sur le marché chinois des célébrités internationales du monde de l'art, dont certaines sont devenues des célébrités dans le domaine de la musique en ligne chinoise. Dong Zipeng participe également à la planification et à l'organisation du *Prix Jinji*. En 2020, il avait sélectionné la designer française Felicie Corre pour participer au concours. Elle a remporté le premier prix et a fait l'objet de reportages dans les grands médias chinois.

Felicie Corre

magma@analisiqualitativa.com

Son parcours professionnel et familial a permis d'évoluer depuis son enfance entre le monde de la mode et celui de l'art. Née et élevée à Paris par des parents « bourgeois et bohèmes », elle a construit sa carrière avec détermination et a su saisir des opportunités, développant ainsi sa propre idée du goût pour un art de qualité. De Paris à Shanghai en passant par New York, une maîtrise de droit en poche, elle s'est d'abord intégrée au planning stratégique chez TBWA, avant de devenir attachée de presse chez Hermès à Paris, puis à Shanghai. Sa curiosité permanente lui a permis d'apprendre les subtilités de la communication, de développer sa créativité, son sens des couleurs et de la qualité, et l'intuition des tendances à venir. Cet esprit de « chercheuse » l'a poussée à se lancer dans de nouvelles aventures : mettre en valeur et revisiter l'artisanat chinois, que le monde et en particulier les Chinois sont aujourd'hui prêts à redécouvrir ; les transformer et les adapter aux goûts d'une parisienne typique. Elle vit à Shanghai depuis neuf ans avec sa famille.

Zhang Xiaoming

magma@analisiqualitativa.com

Chercheur à l'Institut de philosophie de l'Académie chinoise des sciences sociales, directeur adjoint du Centre de recherche sur la culture chinoise. Il est aussi le rédacteur en chef du *Livre bleu* de l'industrie culturelle chinoise, en charge du projet « Construction de la culture avancée et réforme du système culturel » spécialement commandé par la Fondation nationale des sciences sociales et membre du comité d'experts de la XIIIe planification quinquennale du ministère chinois de la Culture et du Tourisme. Les axes de recherche du professeur Zhang sont la philosophie sociale, l'éthique économique, la philosophie culturelle et la théorie des industries culturelles. Il a publié plusieurs articles et monographies, notamment *Great Collusion : Research on Interest Relationships under Market Economy Conditions* et *Culture Blue Book : Rapport sur le développement de l'industrie culturelle en Chine* (14 livres au total).

Abstract Le 25 octobre 2020, à Danzhai, Guizhou, en Chine, le patrimoine culturel immatériel chinois et le Prix de la créativité *Jinji Award* ont organisé une grande cérémonie de remise des prix. Felicie Corre, une Française qui a fondé la marque CHINOISES, a remporté le premier prix du groupe thématique Guizhou avec des créations de mode basées sur l'artisanat ancien des Miao. Ce résultat inattendu a attiré l'attention des invités et des médias. Le *Prix Jinji* récompense l'excellence, non seulement pour la protection et le développement du patrimoine culturel immatériel par la créativité, mais aussi dans la lutte contre la pauvreté. L'histoire de Felicie, lauréate du *Prix Jinji*, nous ouvre le chemin de Paris à Guizhou, mais aussi de Guizhou à Paris.

¹ Écrit par Dong Zipeng avec la participation de Félicie et révisé par Zhang Xiaoming. Traduit de l'anglais par Hervé Fischer.

C'est ce type de démarche que nous voulons mettre en œuvre en faveur du développement durable, espérant que la rencontre de différentes nations et cultures nous apportera un avenir plus diversifié.



Costume aux cent oiseaux (Bai Niao Yi).

De Paris au Guizhou : la création de Felici

Mon premier voyage au Guizhou a eu lieu il y a trois ans avec ma famille. L'idée était pour nous, famille française vivant en Chine depuis plusieurs années, de découvrir, hors des sentiers battus, les authentiques villages Dong et Miao entourés de rizières mais aussi d'en savoir plus sur l'artisanat local moins connu que dans les autres provinces de Chine.

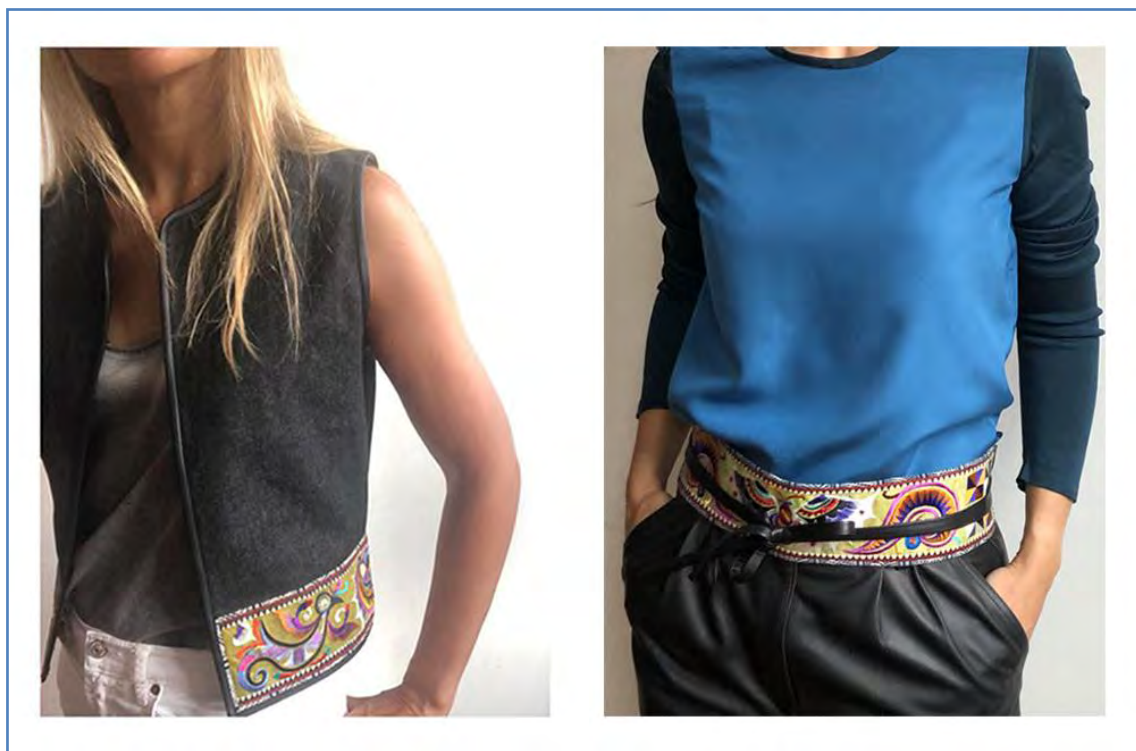
Lorsque j'ai vu pour la première fois ce *Costume aux cent oiseaux* dans un petit village de montagne, j'ai été littéralement émerveillée par leur beauté, la qualité de leurs broderies et les associations de couleurs de leurs motifs. Ce costume est brodé au fil de soie par les femmes Miao. À l'origine, il était porté lors d'occasions spéciales pour vénérer les ancêtres, mais il s'agit désormais d'une tenue plus festive. Les symboles de la culture mystique des Miao, tels que les fleurs, les poissons, les papillons et autres créatures colorées, sont cousus sur la veste et la jupe en feutre de soie, ourlées de batik indigo et décorées de plumes d'oiseaux et de graines blanches sur le bord inférieur.

De mon point de vue d'Occidentale, ce costume était au-delà de toute attente : rien à voir avec ces images de broderies chinoises en soie que je connaissais et que j'aimais déjà. La combinaison des batiks indigo avec ces motifs magiques et colorés était plus qu'une surprise, c'était un choc esthétique ! L'association parfaite d'une ethnicité pure mêlée à un savoir-faire artisanal raffiné.

Je ne pouvais pas quitter cet endroit sans acquérir une pièce de ce magnifique artisanat. Je demandai à l'artisane d'acheter un pan de la jupe, que je pouvais au moins m'offrir... Mais qu'en ferais-je une fois de retour dans ma vie moderne ? L'encadrer et la garder comme souvenir dans mon salon

n'était définitivement pas mon style. J'avais besoin de le porter, de l'« utiliser », de l'inclure dans ma vie de tous les jours, dans mes 'looks' de tous les jours mélangés à ma garde-robe d'Européenne du 21ème siècle aimant la mode et les belles choses. Je lui demandais immédiatement de coudre deux morceaux de batik de part et d'autre de la pièce rectangulaire pour la porter en ceinture.

Quelques mois plus tard, je lançais la marque Chinoises 西花. Une marque de mode et de « lifestyle » revisitant le design et l'artisanat traditionnels chinois pour en faire des vêtements et des objets que nous pouvons intégrer dans nos vies modernes. L'idée est aussi de mettre sous les projecteurs des savoir-faire cachés qui ont tendance à disparaître. Ainsi, cette ceinture venue des montagnes du Guizhou est devenue un peu plus parisienne, plus sophistiquée, plus tendance : les 2 pièces de coton batik ont été remplacées par deux bandes en agneau noir, se croisant et se nouant autour de la taille. Idéale à porter sur un blue-jean, une robe en soie, ou même un manteau en feutre. Malgré le succès de cette ceinture, je tenais aussi à préserver la qualité de la broderie, m'adaptant au rythme de cette talentueuse femme Miao, qui m'envoie les pièces qu'elle a le temps de réaliser, sachant que cela dépend aussi de l'élevage des vers à soie qui constitue la source de sa production. Donner du temps aux artisans, les laisser coudre ce que leur tradition leur a appris, respecter leur savoir-faire et leur histoire, et les mettre en valeur avec des matériaux simples mais beaux qui ne dénatureront pas l'artisanat original.



Les créations lauréates de Felicie.

N'est-ce pas ça le nouveau luxe ? Une ceinture ou un gilet contemporain d'un artisanat précieux réalisé par des minorités rares qui transmettent leur savoir-faire de génération en génération et dont vous seriez l'un des uniques propriétaires.

Broderie, batik indigo, bijoux en argent... Le Guizhou est sans aucun doute une province qui m'inspire pour tout cet artisanat si authentique, alors que dans la plupart des autres provinces populaires comme le Yunnan, l'artisanat a été de plus en plus dénaturé par le tourisme.

Maintenant que le Guizhou est de plus en plus connu pour les voyages de loisir - ce que je souhaite de tout cœur pour son économie - le défi sera de ne pas laisser l'industrialisation de la Chine l'envahir au point où il ressemblerait bientôt à tous ces autres villages bondés qui ont perdu leur âmes et leur charme.

C'est l'une des principales préoccupations du *Prix Jinji*, qui vise à promouvoir le patrimoine culturel immatériel de la Chine. Et la façon dont il est organisé chaque année avec l'aide du groupe Wanda dans le village de Danzhai est impressionnante. Une sélection de jeunes - et de moins jeunes - designers associés à des artisans d'ONG et de minorités promouvant leurs propres créations devant un jury très qualifié : voilà ce qui fonde l'excellence de cet événement. Être sélectionnée pour ce concours était très flatteur, rencontrer tous ses participants principalement de la jeune génération chinoise, passionnés par l'artisanat chinois et si fiers de leur pays, de ses traditions et des minorités qui le perpétuent était encore plus excitant.



Les créations lauréates de Felicie.

Remporter ce prix a été plus qu'un honneur. En tant que Française, je suis extrêmement reconnaissante envers la Chine car ce pays a certainement catalysé ma créativité. La Chine est une grande source d'inspiration, elle a nourri mon sens de l'entrepreneuriat, et maintenant, elle me récompense, l'une des rares étrangères de la compétition, et m'encourage à continuer.

Il est certain qu'une tendance est en train de naître parmi les jeunes consommateurs chinois, plus à l'affût de la mode que leurs parents. Ils sont très instruits, aiment voyager et recherchent des styles uniques que leurs parents n'auraient jamais osés adopter. Ils sont prêts aussi à connaître, promouvoir et adopter l'artisanat et reconsidérer les traditions chinoises. De jeunes initiés de la mode chinoise achètent aux Chinoises 西花 des vestes traditionnelles chinoises en brocart doublées de denim ; d'autres me remercient de leur avoir fait connaître l'artisanat Miao dont ils n'avaient jamais entendu parler auparavant. « Proudly made in China » [*Fièremment fabriqué en Chine*] gagnera certainement le cœur des milléniaux locaux grâce à la montée du patriotisme chinois à l'échelle nationale.

Du Guizhou à Paris : la philosophie du *Prix Jinji*

Le nom complet du *Prix Jinji* est « Projet de bienfaisance de la Chine - Événement de sélection spéciale du patrimoine culturel immatériel et de la créativité ». Ce sont La Fondation chinoise pour la conservation du patrimoine culturel, la Fondation chinoise pour le développement des femmes, la Fondation chinoise de lutte contre la pauvreté du projet Siyuan, le Fonds chinois pour le bien-être de la population et de nombreuses organisations caritatives influentes qui organisent ensemble le *Prix*

Jinji, dont j'ai l'honneur d'être l'organisateur principal. Ce fut une surprise inattendue de rencontrer Felicie, qui nous a apporté des produits de grand style que nous avons considérés comme un point fort de la compétition. Lorsque nous avons commencé à rechercher les candidatures valables au début de cette année, j'ai appris par hasard que Felicie était engagée dans la conception de produits de la culture Miao, ce qui a immédiatement suscité mon intérêt. Après que j'aie informé Felicie de l'existence du *Prix Jinji*, elle s'est immédiatement engagée dans la préparation de sa candidature avec beaucoup d'enthousiasme. Lorsque j'ai su qu'elle avait remporté le premier prix parmi 1206 inscriptions, j'ai pensé qu'il s'agissait d'un véritable miracle, car, après tout, c'était un concours de design pour la culture chinoise. Une juge finale m'a dit qu'elle n'avait d'abord pas donné de bonnes appréciations à Felicie lors de la sélection en ligne, mais que lorsqu'elle avait touché le produit pour en évaluer la qualité, elle avait immédiatement changé d'avis.



Felicie à la cérémonie de remise du prix *Jinji* à Guizhou.

La participation de Félicie au concours et le fait qu'elle ait remporté le prix nous ont fait réaliser davantage la valeur universelle de la philosophie qui inspire le *Prix Jinji* et la signification profonde de la relation entre « l'art versus la société » qu'Hervé Fischer nous a invité à discuter ici.

Le *Prix Jinji* est un événement caritatif, qui a été organisé deux fois depuis 2019. Il vise à soutenir la protection et l'héritage du patrimoine culturel immatériel, à rapprocher les héritages traditionnels des artistes et des designers modernes, à transformer le patrimoine culturel immatériel en produits quotidiens contemporains grâce à un design créatif, à créer des emplois dans une zone rurale pour en atténuer durablement la pauvreté et à revitaliser ainsi la campagne. Cette philosophie est mise en œuvre comme suit.

Premièrement, le *Prix Jinji* défend le concept de lien organique entre la protection et le développement du patrimoine culturel immatériel. La disparition continue du patrimoine culturel immatériel traditionnel est un fait irréversible. La protection et le développement sont ce que nous devons faire aujourd'hui, et la « protection productive » est la principale méthode à considérer. Le patrimoine culturel immatériel de nombreuses minorités ethniques a été transmis pendant des milliers d'années, voire des dizaines de milliers d'années, et constitue une ressource précieuse pour le développement

des industries culturelles et créatives d'aujourd'hui. Par exemple, les motifs des costumes Miao du Guizhou sont les mêmes que ceux des bronzes Xia, Shang et Zhou, et sont même directement hérités de l'ère néolithique. Ce sont des fossiles vivants rares qui sont encore utilisés quotidiennement par la population locale. Afin de mieux protéger ces précieux patrimoines culturels, notre méthode consiste à associer les héritiers traditionnels et les artistes et designers modernes pour mettre en œuvre une transformation créative et un développement innovant, afin d'en faire des produits et services riches en contenu créatif, puis de les réintégrer dans la vie moderne. Le *Prix Jinji* a pour but de créer une plateforme compétitive afin de promouvoir la transformation créative des ressources du patrimoine culturel et de réactiver les traditions culturelles et artistiques nationales. Après des années de pratique, nos experts sont parvenus à un consensus : il n'y a pas de protection à long terme sans développement, et il n'y a pas de développement efficace sans créativité.



Jury de la finale du *Prix Jinji*.

Deuxièmement, le *Prix Jinji* relie la « création du patrimoine culturel immatériel » à la « lutte contre la pauvreté », mettant en pratique un nouveau modèle de développement de la créativité et de développement durable.

Ces dernières années, les membres du gouvernement et les acteurs culturels et industriels chinois sont parvenus à un consensus sur la nécessité de parvenir à un « développement durable », et seul un mécanisme de coopération et de liaison multi-institutionnel entre les organisations gouvernementales, commerciales et sociales peut réunir le pouvoir du marché, les politiques gouvernementales et la participation sociale pour parvenir à une stratégie de développement durable plus complète. Le *Prix Jinji* réunit les entreprises les plus importantes de Chine, les collèges et universités d'art et de design les plus connus, et les organisations à but non lucratif les plus influentes. Il est donc capable de mettre en œuvre cette stratégie de développement, avec une valeur exemplaire significative, pour relier le patrimoine culturel immatériel et la lutte contre la pauvreté et fonder une pratique susceptible de réussir.

La pratique du *Prix Jinji* est aussi tout à fait cohérente avec la transformation du paradigme du développement social international. Les Nations Unies ont publié les *Objectifs du Millénaire pour le*

développement en 2000 et proposé un *Plan de réduction de la pauvreté*, axé sur l'aide des pays occidentaux développés aux pays sous-développés, c'est-à-dire sur la redistribution des richesses des stocks. Après la fin des *Objectifs du millénaire pour le développement* en 2015, les Nations unies ont proposé le *Programme 2030 pour le développement durable*, qui a transformé le *Plan de réduction de la pauvreté* en objectif de développement durable, et « a reconnu pour la première fois l'importance de la culture, de la créativité, de la diversité culturelle dans la résolution des défis du développement durable au niveau mondial » (déclaration de Mme Bokova, directrice générale de l'UNESCO). On peut constater que la communauté internationale a établi un consensus général sur le fait que les industries culturelles et créatives sont essentielles à la réalisation du développement durable dans les pays en développement. Comme l'a souligné Mme Bokova dans la préface de *Cultural Age-The First Global Map of Cultural and Creative Industries*, « Outre les avantages économiques, les industries culturelles et créatives créent également une valeur non monétaire, qui est essentielle pour obtenir un développement centré sur les personnes, inclusif et durable, qui joue un rôle extrêmement important ».



Travail des artisans lors de l'exposition sur place du Prix Jinji.

Le *Prix Jinji* est devenu le plus grand projet d'aide publique dans le domaine du patrimoine culturel immatériel et de la créativité en Chine. Cette pratique réussie prouve que, surtout dans les pays et régions sous-développés, il est nécessaire de s'appuyer sur le troisième secteur social dont les organisations caritatives constituent le noyau. Il faut attacher de l'importance à la promotion des activités culturelles et créatives basées sur les ressources du patrimoine immatériel pour parvenir à un développement économique et social durable.

Troisièmement, le *Prix Jinji* vise à promouvoir le renouveau de la campagne et à établir le lien essentiel entre l'art et la société.

Le *Prix Jinji* est une plateforme culturelle et créative d'aide publique pour les régions pauvres de Chine. Son objectif fondamental est de combiner le patrimoine culturel immatériel et la création culturelle avec des objectifs de bien-être public afin de générer de durables bénéfices sociaux. Il s'agit d'un modèle permettant de combiner « art et société » pour promouvoir le développement des zones

sous-développées. Grâce à la plateforme du *Prix Jinji*, nous souhaitons jeter un pont entre l'art et la société, soutenir la créativité, introduire la culture et la diversité dans la vie quotidienne moderne sous diverses formes, et créer des résultats sociaux durables pour l'ensemble de la société.

La pratique du *Prix Jinji* nous a fait réaliser que le patrimoine culturel immatériel de la Chine a une valeur sociale encore plus grande que ce que nous avons compris lorsque nous avons lancé le projet. Parmi les nombreuses organisations à but non lucratif qui participent au Prix, il y a le projet *Mother Made*, fondé par la Fondation des femmes chinoises, qui cible les femmes et les familles. Son slogan est *Emploi à la maison* et insiste sur *l'emploi des femmes* comme concept de base, explorant activement comment associer la réduction de la pauvreté des femmes et l'héritage culturel. Jusqu'en 2018, 45 *Coopératives de fabrication de mères* ont été créées dans 13 provinces du pays, soutenant l'emploi à domicile de plus de 4 000 femmes à faible revenu et allégeant ainsi leurs difficultés. Un grand nombre de techniques du patrimoine culturel immatériel ont été ainsi réactivées, et sont entrées dans la vie urbaine moderne.



Un spectacle animé par des projets d'aide publique pour relier la création du patrimoine culturel et l'emploi des femmes.

D'après les observations du marché, ces produits à la mode au goût rustique et aux symboles culturels anciens gagnent la faveur des jeunes consommateurs chinois. Notre société est en gestation d'une tendance. Dans l'espace commercial le plus prospère de Pékin, nous avons des expositions sur le patrimoine culturel immatériel, du shopping, des ateliers et des séances de démonstration. Notre ville gagne en couleur grâce à cet artisanat. Les mères des villages deviendront des idoles urbaines reconnues sans qu'elles quittent leurs enfants pour aller trouver un emploi en ville. Et nous observons déjà un impact positif évident de cette « création du patrimoine culturel immatériel » sur la revitalisation de la société rurale.

Conclusion

Quand nous nous rencontrons, donnons-nous la main.

Nous pensons que, du village Miao de Danzhai, dans le Guizhou, au défilé de mode de Paris, en France, une route de « créativité et de développement durable » a été ouverte. Sur cette route, la rencontre de la styliste française Felicie avec l'ancien village Miao n'est en rien accidentelle. De telles rencontres et combinaisons deviendront de plus en plus courantes. Déjà Acheng, un érudit chinois bien connu, avait évoqué le cheminement d'immigrés du peuple Miao en France il y a des centaines d'années en raison de la politique et de la guerre. Des chefs d'œuvre d'art ancien Miao ont été préservés et sont exposés par plusieurs musées français.

Aujourd'hui, de plus en plus de produits de mode portant les symboles artistiques de diverses minorités ethniques vont apparaître sur la scène de Paris, « capitale internationale de la mode ». Le

patrimoine culturel immatériel chinois y apportera inspiration et surprises qui retiendront l'attention de l'ensemble de l'industrie européenne de la mode.

Le Guizhou et même toute la Chine comprendront mieux leur propre culture et leurs traditions dans ce reflet extérieur de leur créativité. Cette compréhension et réactualisation aideront à protéger et partager les ressources humaines chinoises, appelées à contribuer à la culture de l'humanité future.

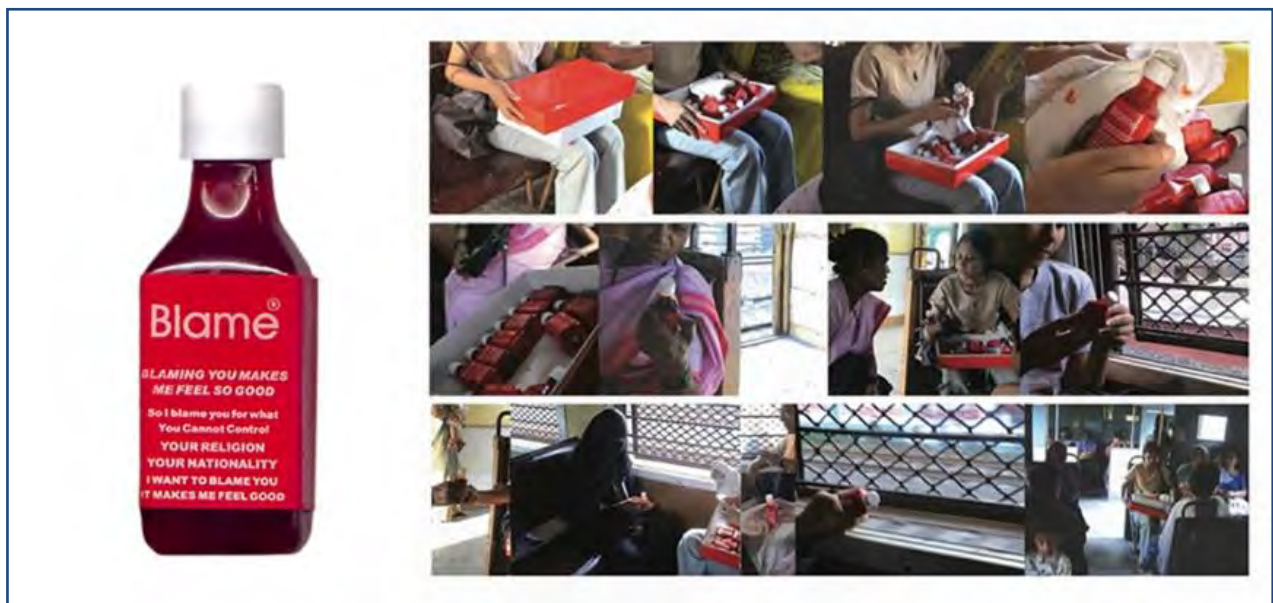
Quelques démarches artistiques inscrites dans la société indienne et qui ont une résonance sociologique planétaire¹

Shilpa Gupta

magma@analisiqualitativa.com

Née en 1976, vit et travaille à Mumbai, en Inde, où elle a étudié la sculpture à la Sir J. J. School of Fine Arts de 1992 à 1997. Elle a présenté des expositions personnelles au Contemporary Arts Center à Cincinnati, à Arnolfini à Bristol, à OK à Linz, au Museum voor Moderne Kunst à Arnhem, au Voorlinden Museum and Gardens à Wassenaar, au Kiosk à Gand, au Bielefelder Kunstverein, à La synagogue de Delme Contemporary Art Center et à la Lalit Kala Akademi à New Delhi. Elle a présenté un projet solo lors de l'exposition "My East is Your West", une exposition conjointe Inde-Pakistan, organisée par la Fondation Gujral à Venise en 2015. Son travail a été présenté dans des institutions et musées internationaux de premier plan tels que la Tate Modern, le Musée d'art moderne, le Musée de Louisiane, le Centre Pompidou, la Serpentine Gallery, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, le Musée Mori, le Musée Solomon R. Guggenheim, le ZKM, le Musée Kiran Nadar et la Devi Art Foundation. Elle a récemment créé l'installation "We Change Each Other", une œuvre lumineuse extérieure dans son quartier de Carter Road, à Mumbai. En 2019, elle a participé à la 58e Biennale de Venise organisée par Ralph Rugoff.

Abstract « Le travail de Shilpa Gupta est à mon sens exemplaire de l'art que j'appelle sociologique, souvent *in situ*, dans le train, dans la rue, conçue dans une culture indienne différente de la culture européenne, mais qui pourtant acquiert immédiatement une efficacité de questionnement en résonance planétaire, car "nous vivons tous sous le même ciel". Et en effet le travail de Shilpa Gupta a été reconnu et exposé mondialement. En outre, les thèmes que l'artiste aborde sont eux-mêmes très internationaux. Elle interroge notre conscience humaine : la liberté d'expression et sa répression, les différences entre nos cultures qu'il faut savoir accepter et même valoriser, l'apprentissage malgré nos peurs ("il n'y a pas d'explosif ici") d'un "vivre ensemble", en dépit de toutes les différences, par-delà les frontières religieuses, politiques, linguistiques, culturelles. Et je me sens très proche de sa démarche » Hervé Fischer.



Blame (en anglais, *to blame* signifier blâmer). Installation avec des bouteilles de *Blame* qui contiennent un liquide couleur sang, des affiches et des étiquettes autocollantes. Performance interactive et vidéo. Dimensions variables, 2002.

¹ Traduit de l'anglais par Hervé Fischer.

Le projet *Blame* a été conçu par Shilpa Gupta en réaction à une suite d'événements récents tels que le conflit de Kargil, où l'Inde et le Pakistan se sont dangereusement rapprochés d'un déclenchement d'un grave conflit entre les deux pays, la « *guerre contre le terrorisme* » menée par les États-Unis, et la violence contre les musulmans au Gujarat. Le projet *Blame* faisait partie de Aar-Paar 2002, une initiative d'artistes reliant Mumbai, en Inde, et Karachi, au Pakistan. Ces deux villes portuaires voisines sur la mer d'Oman, constituent des carrefours d'échanges économiques et culturels, qui sont aujourd'hui devenues des rivales, entraînées dans un conflit fratricide, comme des jumeaux séparés à la naissance.

Dans les trains de banlieue, Gupta s'est fait passer pour une vendeuse de *blame*, une production de masse qui se retrouve partout à notre époque. Les banlieusards se voient proposer du *blame* présenté en petites bouteilles d'un liquide rouge sang, à la manière des vendeurs de cosmétiques et de panacées qui fréquentent les transports de banlieue en Inde. Gupta propose le produit en vantant sa grande efficacité - prouvée par l'histoire récente - : c'est une potion qui procure une illusion de sécurité en reportant la responsabilité du conflit sur les autres, ceux qui sont là, mais qui sont aussi ici, les acteurs du drame qui sévit dans votre « *maison* ».

L'affiche et les étiquettes du produit exposent les vertus apaisantes du blame (« *Vous blâmer me fait tellement de bien : je vous blâme donc pour ce que vous ne pouvez pas contrôler...* »). Cette formulation inverse dans un style grotesque les déclarations courantes dans la politique contemporaine destinées à désigner comme responsables de tous les maux présents les autres - nations, communautés, systèmes de croyance -. Chaitanya Sambrani, catalogue de l'exposition « *Edge of Desire* », 2004.



Je vis aussi sous ton ciel, Installation de lumière animée, 384 x 192, 2004, en cours.

Les lignes deviennent des mots, des phrases tissées avec trois langues qui disent : "Moi aussi, je vis sous ton ciel". Construit sur des lignes écrites sur un livre réglé en trois langues - hindi, ourdou et anglais - qui s'illuminent les unes après les autres pour célébrer la diversité du quartier où il est installé, l'ouvrage aborde les questions de l'unité et de la fusion des cultures.

Signifiant l'inévitable mutation et dispersion qui s'ensuit lorsque deux êtres ou cultures entrent en contact l'un avec l'autre, l'œuvre explore les flux au sein des espaces interpersonnels, que ce soit entre deux personnes, entre les générations ou ceux façonnés par les clivages religieux, politiques et de genre.



Il n'y a pas d'explosif ici, installation interactive, 2007.

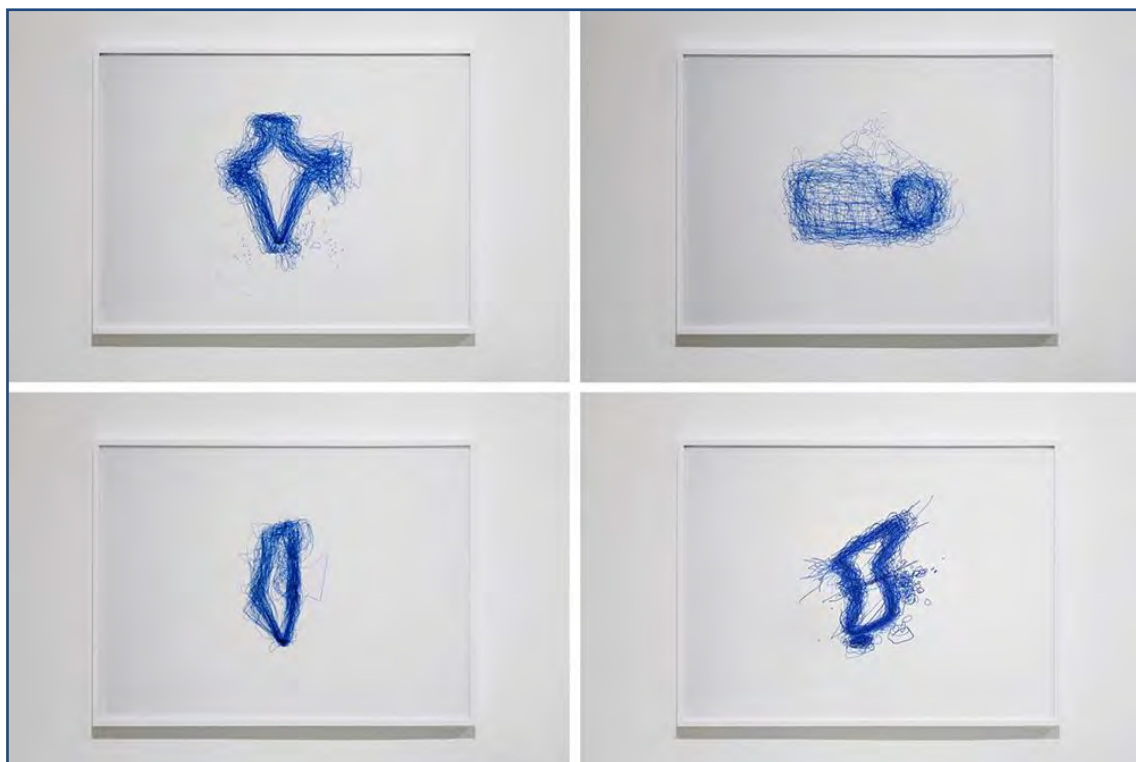
Dans cette œuvre, 100 sacs se trouvaient dans un appartement de Pont Street, à Londres, chacun étant recouvert de tissu sur lequel était inscrit le texte « *Il n'y a pas d'explosif ici* ». Les visiteurs étaient invités à choisir n'importe quel sac, à le prendre pour une promenade, à se tenir à l'arrêt de bus ou à prendre le métro. Comme l'écrit Leila Hasham, « *La question de la paternité de l'œuvre est essentielle dans la pratique de Gupta, et elle résonne clairement dans l'œuvre de cette performance de 2007* ».

Le spectateur est invité à sortir de la galerie et à entrer dans le domaine public en portant ce sac. Cette déclaration *vraie* suscite la suspicion et l'incertitude, non seulement pour la personne qui porte le sac mais aussi pour ceux qu'elle rencontre et qui lisent le texte dans un espace public. Gupta brouille la frontière entre l'artiste, le spectateur et l'œuvre pour créer une interaction fluide dans laquelle tous les contributeurs partagent une responsabilité, remettant ainsi en question les stéréotypes raciaux et sociaux ancrés et attirant l'attention sur les angoisses de la société ».

La série des 100 cartes dessinées à la main de Shilpa Gupta nous entraîne dans les complexités de la construction et de la délimitation de l'espace articulé par les frontières créées par l'homme. Dans sa première version en 2007, sous forme de projection vidéo sur une table, elle présente de nombreuses représentations de la carte de l'Inde, dessinée de mémoire par 100 adultes indiens. La variété des formes produites remet en question la manière dont les frontières politiques sont créées, imaginées et apprises. Une interprétation très subjective du territoire d'une nation voit les états oubliés ou mentionnés selon l'attitude de chaque auteur. L'œuvre est réalisée à une époque où l'identité de l'État-nation a été soulignée et où la relation entre un individu et l'État imaginé est ambivalente.

Depuis la création de cette œuvre en 2007, l'artiste a collecté des cartes de Jérusalem, Tel Aviv, Montréal, Cuenca, de différentes parties de l'Italie, de Delme. À chaque fois, le participant est invité

à « *dessiner une carte de son pays* » et, à l'aide de papier carbone, les cartes sont tracées et superposées. Récemment, lors de la collecte des cartes de Gwangju, Séoul, Cheorwon, la plupart des participants ont dessiné la Corée du Nord et la Corée du Sud comme un seul pays. Lors de la Biennale de Gwanju 2018, avec la présentation d'autres la commissaire Gridthiya Gaweewong a écrit dans le catalogue de la biennale : « *Ce projet est pertinent pour l'histoire contemporaine de la Corée, en particulier du fait de la récente rencontre entre les dirigeants nord et sud-coréens dans la zone démilitarisée et de leurs préparatifs en vue de négocier une future unification. Le travail de Gupta évoque un moment, que les Coréens attendent depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ces travaux participatifs pourront peut-être nous montrer comment la pratique artistique contemporaine peut jouer un rôle important en tant que représentation visuelle du citoyen et en tant qu'imaginaire national collectif* ».



100 cartes de mon pays dessinées à la main. Traçages sur papier carbone, 76.2×56 cm, 2008 - en cours.

Dans *Quelqu'un d'autre*, cent livres sont présentés sur des étagères accrochées au mur ; ils ont été écrits anonymement ou sous des noms de plume au cours des deux derniers siècles. Leurs couvertures ont été reproduites gravées dans l'acier inoxydable, méthode réservée aux plaques nominatives accrochées sur les portes d'entrée ou aux étiquettes placées sous les vitrines des musées. Ce sont quelques-unes des plus anciennes couvertures de livres avec leurs fausses identités choisies délibérément par l'écrivain, qui a voulu que leur identité d'origine soit abandonnée.

Le vide de ces couvertures de livres sans pages évoque les demi-vérités, le codage imposé des registres, les vulnérabilités et les peurs associés à la toute première introduction du moi - un nom. Que ce soit pour dissimuler son sexe, souvent celui d'une femme et parfois aussi celui d'un homme, ou pour éviter la persécution dans son propre pays, ou par amour et approbation de la famille, ou pour le choix d'une langue d'écriture, ou par peur d'être étiqueté comme le protagoniste « fou » de son propre livre, ou pour être plusieurs moi ou pour publier une œuvre interdite, les écrivains ont cherché la liberté d'être quelqu'un d'autre.

Le projet a été installé dans cinq bibliothèques publiques, traduites en quatre langues, où le processus implique une collaboration étroite et de nouvelles recherches pour un contexte local spécifique et l'intégration de cent cadres à côté des livres présentés sur les étagères.

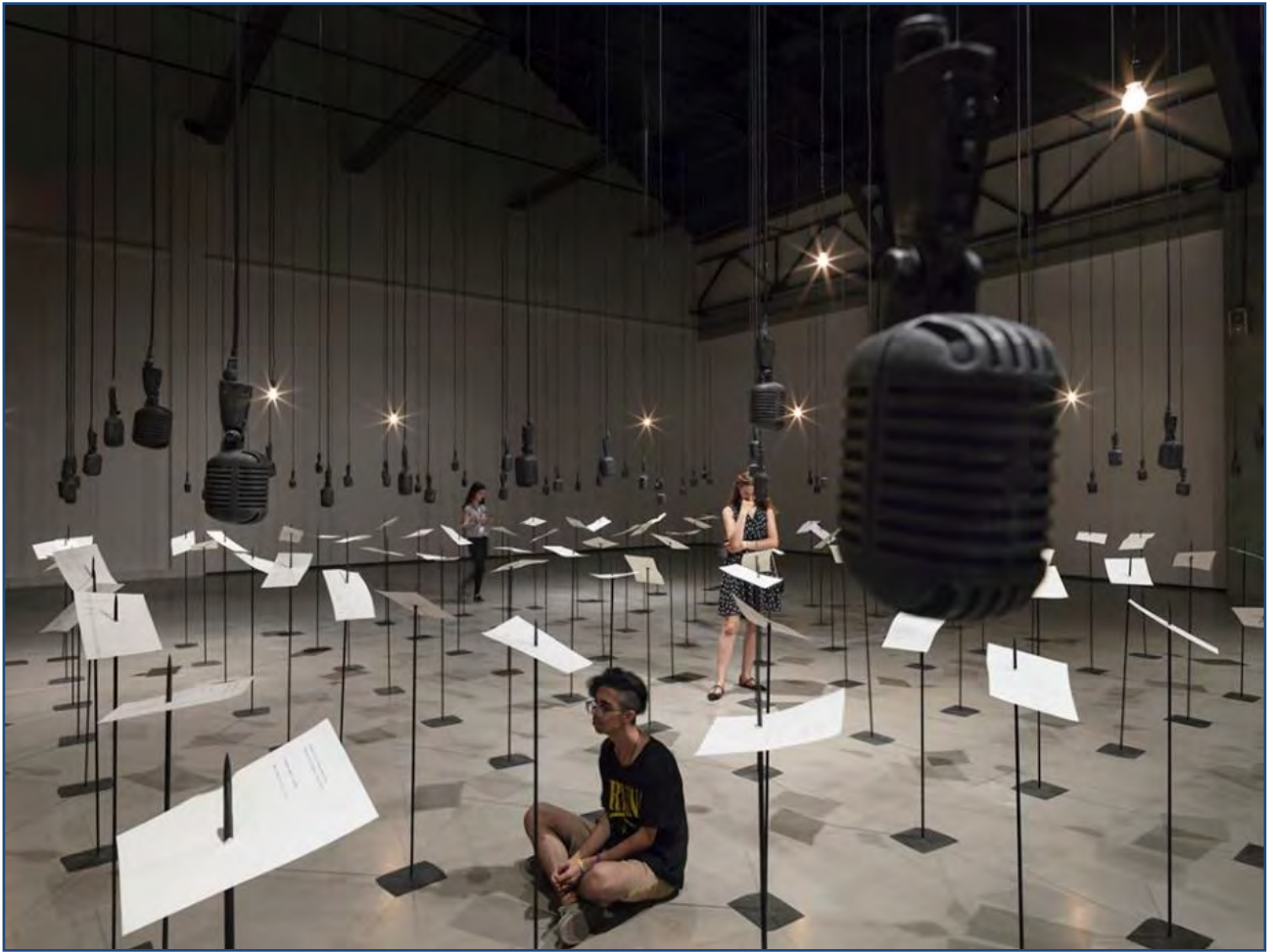


Someone Else - Une bibliothèque de 100 livres écrits anonymement ou sous des pseudonymes. Installation avec livres gravés S.S et étagères MS 488x22x190 cm, 2011.

L'installation sonore *Car, dans ta langue, ce ne m'est pas possible* aborde la violence de la censure à travers une symphonie de voix enregistrées qui parlent ou chantent les vers de 100 poètes emprisonnés pour leurs écrits ou leurs positions politiques du 7^e siècle à nos jours. En entrant dans l'espace faiblement éclairé, les visiteurs rencontrent 100 microphones suspendus à 100 tiges métalliques, chacune énonçant un vers de poésie. Pendant une heure, chaque microphone récite à tour de rôle un fragment des paroles des poètes, prononcées d'abord par une seule voix puis reprises par un chœur qui se déplace dans l'espace.



Les mots des poètes sortent de microphones, équipés de haut-parleurs - un dispositif que Gupta a adopté dans des œuvres antérieures pour nous rappeler que le microphone n'est pas simplement un moyen de parler, mais un moyen de diffuser à grande échelle. Ici, les microphones donnent littéralement et symboliquement une voix à ceux que les régimes du monde entier ont cherché à faire taire. L'idée de créer une archive de 100 instances emblématiques est une approche que l'artiste a adoptée dans des travaux précédents.



Someone Else - Une bibliothèque de 100 livres écrits anonymement ou sous des pseudonymes.
Installation avec livres gravés S.S et étagères MS 488x22x190 cm, 2011.

Le musée animiste du lac Texcoco et son imbrication environnementale au Mexique¹

Adriana Salazar

magma@analisiqualitativa.com

Adriana Salazar est une artiste et chercheuse colombienne, actuellement basée à Mexico. Ses projets les plus récents se situent à l'intersection des pratiques artistiques et de la recherche, entre des savoirs divers, et abordent les limites entre le vivant et l'inanimé. Elle a exposé ses projets dans de nombreuses institutions, notamment le Centre d'art contemporain Passerelle (France), le Kunstmuseum Heidenheim (Allemagne), le CA2M (Espagne), Havremagasinet (Suède), l'Institut Pratt (États-Unis), le Muca-Roma (Mexico) et le Museo del Barrio (New York). Elle a été invitée à la Triennale des nouveaux médias (Pékin, 2014), à la Triennale Californie Pacifique (Californie, 2013) et au Salón Nacional de Artistas (Medellín, 2013). Elle a bénéficié de résidences d'artiste telles que le Grand Central Art Center (États-Unis), le Village international d'art Akiyoshihidaï (Japon), le Centre d'artistes Nordik (Norvège) et la Royal Hibernian Academy (Irlande). Ses œuvres font partie de la collection du MARCO (Mexico), du UCR ArtsBlock (Californie) et de Banco de la República (Colombie). Elle est titulaire d'un diplôme en beaux-arts de l'université Jorge Tadeo Lozano de Bogota, d'un master en philosophie de l'université Javeriana de la même ville et d'un doctorat en art et design de l'université nationale autonome du Mexique (UNAM).

David Gutiérrez

magma@analisiqualitativa.com

David Gutiérrez Castañeda est sociologue à l'Université nationale de Colombie (2006), et titulaire d'un master en histoire de l'art à l'Université nationale autonome du Mexique (2011). Il est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art (2016) de l'UNAM, avec dominante sur les études de performance et de genre, l'art et la politique en Amérique latine, et la muséologie contemporaine. Dans sa recherche doctorale *Ejercicios del Cuidado : a propósito de La Piel de la Memoria*, [Exercices de soins : à propos de La peau de la mémoire] il explore les performances culturelles et artistiques comme forme de soin éthique. Professeur associé C à temps plein en licence en histoire de l'art à l'Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia (ENES) de l'UNAM, il anime le Séminaire d'études des arts de la scène et des arts vivants (SepaVivas) et le programme de résidences artistiques de l'ENES. Ce séminaire est ouvert aux processus d'expérimentation performative, aux arts processuels, aux matérialités vivantes et aux discussions sur le genre. Il est membre du collectif de recherche Taller de Historia Crítica del Arte et de la RedCSur - Réseau Conceptualismos del Sur, et lauréat du Prix national de la critique d'art du ministère colombien de la culture en 2010. Ses recherches comprennent : *De los géneros a los cuidados* [Genres et citoyenneté]. *Pratiques pédagogiques pour réfléchir sur les intimités dans les contextes publics institutionnels* (Papime PE404818) et *Animer l'horizon environnemental commun : rencontres pédagogiques entre les arts et l'écologie politique* (Papime PE402519) et le Laboratoire de soins pandémiques. Il est l'auteur du livre *Mapa Teatro 1987-1992* (2014).

Abstract À travers les notions d'enchevêtrement et d'animisme, cet article cherche explorer les connexions historiques et politiques, humaines et plus qu'humaines au sujet du lac Texcoco. Une approche qui part de la recherche artistique pour s'inscrire dans les contingences écologiques et politiques du territoire du Mexique central.

Mexico est aujourd'hui l'une des villes les plus densément peuplées au monde, même si elle est construite sur le site exact qu'occupait autrefois un immense complexe de six lacs reliés entre eux : Zumpango, Xaltocan, Mexico, Texcoco, Chalco et Xochimilco. Parmi ceux-ci, le lac Texcoco occupait une partie importante de la zone centre-est de la métropole, couvrant également plusieurs municipalités de l'État voisin du Mexique. L'histoire de la fondation de cette ville de la Nouvelle Espagne, intimement liée à une longue lutte avec l'eau, a été largement racontée : en 1521, après la

¹ Traduit de l'espagnol par Hervé Fischer.

conquête espagnole, la ville de Mexico a été fondée sur l'îlot de Tenochtitlan, en essayant de reproduire dans cette géographie compliquée un mode d'urbanisation européen. Depuis lors, le lac Texcoco est devenu l'une des plus grandes menaces qui pèsent sur le nouveau projet urbain, débordant sur ses routes et ses bâtiments lors d'inondations qui ont causé bien des effondrements. Ce projet d'une urbanisation qui menaçait de se désintégrer sous la force des courants d'eau du lac, a exigé l'assèchement du lac au cours des siècles suivants au moyen de bassins de régulation et de canaux, qui ont effacé progressivement les traces de son existence.



Vue des terres fédérales du lac Texcoco en 2016.

En 1970, les terres du lac Texcoco étaient déjà recouvertes d'asphalte d'un côté, et de l'autre exposées au soleil et au vent dans un immense désert salin d'environ vingt mille hectares. Depuis, ce désert a été transformé, fracturé et occupé de multiples façons, perpétuant des conflits aussi vieux que l'arrivée des armées espagnoles. Ces différends ont été intensément réactivés en 2014 lorsque la construction d'un nouvel aéroport international du Mexique (NAIM) a été décrétée sur une portion de 5 000 hectares appartenant aux terres lacustres déjà drainées de Texcoco, déclenchant un débat politique de dimension nationale et de résonance médiatique internationale.

Tout au long du débat public contre la construction du NAIM, de nombreux arguments ont été soulevés. Il a été notamment révélé que les dirigeants politiques ont, par le passé, réprimé les mouvements d'Atenco et de Texcoco, voisins du projet d'aéroport, déployant une crise humanitaire majeure en soutenant ce projet d'investissement. On a également invoqué l'augmentation de la température dans cette région et l'accélération de l'assèchement de ses affluents, susceptibles de provoquer une transformation climatique radicale pour la ville de Mexico. On a démontré que la construction du NAIM mettrait en danger les oiseaux migrateurs qui se reposent constamment dans le bassin de régulation de Nabor Carrillo à l'intérieur des lacs de Texcoco, et menaçait la sauvegarde de ses dix millions de mètres cubes d'eau. Il a même été déclaré que le changement atmosphérique affecterait la route et la vitesse des vents, entraînant de fortes répercussions et aggravant les dégradations environnementales déjà ressenties dues à l'ozone dans la ville. Il a également été avancé que, s'ajoutant à d'autres facteurs tels que les faibles précipitations, l'assèchement du bassin de Nabor

Carrillo pourrait entraîner des incendies plus importants et donc accroître les crises environnementales².

Chacune des analyses et des débats déclenchés au sujet du lac Texcoco ont montré les interrelations entre les connaissances scientifiques, les modes de vie, les politiques publiques et les exigences de l'économie mondiale. Ce territoire est un enchevêtrement d'activités humaines liées aux quartiers populaires, aux unités d'habitation, aux industries agricoles, aux zones de protection environnementale et archéologique, à des dépôts d'ordures urbaines et de déchets industriels, et à une vaste zone asséchée qui, avec les vents, produit des soulèvements de poussière qui affectent la respiration des animaux, des plantes et des humains.

Il n'est pas facile aujourd'hui de *toucher* au lac de Texcoco. Si la consultation citoyenne ambiguë du 25 octobre 2018 a permis au futur président élu d'avoir le soutien populaire pour annuler le projet d'aéroport et envisager un projet alternatif pour le transport aéronautique de la région, cela n'a pas apaisé pour autant l'intensité du débat qui se poursuit encore à propos de la zone du lac Texcoco. De fait, le projet du NAIM a provoqué dans les médias une résurgence des débats et mouvements sociaux locaux, impliquant les scientifiques, les anthropologues, les historiens et les dirigeants politiques qui en discutaient déjà depuis de nombreuses années. Le lac Texcoco n'est donc pas un problème nouveau. Il est né de la somme des décisions géo-historiques qui remontent à la conquête violente d'un territoire, qui a brisé la coexistence humaine avec un système d'eau intimement lié à sa géographie. La vallée du Mexique est formée par les bassins de ses lacs, par les eaux souterraines qui sous-tendent aujourd'hui la zone sud-est de la ville de Mexico, ainsi que par les montagnes qui constituent ses zones de recharge en eau. Les habitants de ce territoire ont depuis très longtemps appris à traiter la gestion des eaux de surface et souterraines de différentes manières : construction de canaux pour contrôler le flux des pluies torrentielles qui menacent d'inonder les zones de basse altitude, création de réseaux de circulation et de zones de culture, interdépendance entre l'homme et les autres espèces. Ces relations ont été progressivement mises à mal suite à la mise en œuvre du modèle de la ville coloniale espagnole et de ses formes européennes d'agriculture, même si les mécanismes de culture ancestraux ont partiellement survécu, ce qui a accéléré une dégradation du territoire, et des effets à long terme. Les mécanismes d'urbanisation et d'industrialisation ont impliqué le drainage d'importantes zones lacustres et, au milieu du XIXe siècle, la mise en place de systèmes complexes de drainage et de captation ont eu des implications considérables, qui nous amènent à penser que le lac Texcoco dans son état actuel est la résultante de beaucoup de facteurs étroitement enchevêtrés : il est la ville elle-même, une zone aquatique, un aéroport en panne, un enjeu de lutte de nombreux mouvements sociaux, un territoire déstabilisé par le changement climatique, mais aussi l'enjeu des projets qui tentent de le récupérer.

L'assèchement de l'eau dans la région centrale du Mexique ne relève pas d'une décision arbitraire ou circonstancielle. Il s'agit d'un projet historique fondé par l'homme, pensé d'un point de vue anthropocentrique. Et les auteurs de ce texte tentent à leur tour d'avoir un impact sur cette histoire. Nous considérerons l'assèchement de ce bassin comme un processus naturo-culturel (Haraway, 1997) et le lac Texcoco comme une entité vivante (Stengers, 2012) faite de relations qui s'entrecroisent, se chevauchent et parfois mêlent les processus humains, non humains et plus qu'humains. Nous faisons appel à une expérience in situ et sectorielle générée par un projet de recherche artistique : le *Musée animiste du lac Texcoco*, dirigé par Adriana Salazar³.

² Les journalistes ont été attentifs aux débats d'opinion et recontextualisations du lac Texcoco pour la ville. En ce qui concerne l'histoire de l'assèchement, voir : labrujula.nexos.com.mx. Concernant l'augmentation de la température et les signes du changement climatique : www.eleconomista.com.mx et www.jornada.com.mx. L'impact environnemental du projet du NAICM sur l'eau, les oiseaux et le climat est présenté à : labrujula.nexos.com.mx.

³ Pour consulter le projet : www.allthingslivingallthingsdead.com.

Grâce à ce projet de recherche, nous considérerons le lac Texcoco comme un *hyper-objet* (Morton, 2013). Il est *opaque*, car il peut être compris comme une masse d'eau et en même temps comme son absence. Il est *visqueux*, en ce sens qu'il ne nous permet pas de discerner des limites claires entre un aéroport, des zones cultivées, des bassins de régulation, des zones drainées et même la ville elle-même. Il se fond et se mélange à d'autres expériences et processus historiques, urbains et écologiques. Bien que nous percevions un territoire qui semble avoir des limites claires, sa vie fonctionne selon des régimes qui se mêlent au-delà des frontières administratives de la ville : eau, vent, migrations, routes aéronautiques, mobilisation des ressources naturelles, etc. Ce lac existe donc en de multiples moments et espaces simultanés que nous abordons discursivement et matériellement. C'est pourquoi, bien qu'aujourd'hui le lac Texcoco existe dans une zone géographique spécifique, il ne s'y limite pas. Son existence concerne des espaces plus grands que lui et des interconnexions qui dépassent ses frontières politiques et son présent le plus immédiat. Affirmer que le lac Texcoco est plus grand qu'un « terrain vague et asséché » est devenu l'objet d'une des plus importantes disputes politiques qu'il a soulevées. Il est devenu *inter-objectif* : le lac Texcoco est la multiplicité des relations matérielles, discursives, géographiques, environnementales, humaines et plus qu'humaines qui marquent la vallée centrale du Mexique. Cette multiplicité est irréductible. Nous n'en saisissons que des aspects partiels, ceux que nous articulons comme un récit possible, mais où ce que nous en savons demeure instable : ce que nous pouvons entrevoir et qui constitue la vie même du lac Texcoco, en appelle à un ressentir plus grand que ce que nous pouvons en percevoir.

Le Museo Animista du lac Texcoco (MALT)

L'artiste Adriana Salazar est arrivée à Mexico en 2014, rejoignant les milliers de migrants qui aboutissent dans cette métropole en provenance du centre et du sud du continent américain. Cette ville, un réseau dense de bâtiments et de routes, semblait alors ne garder aucune trace de l'eau du lac qui, dans les années 1500, s'étendait sur toute la longueur et la largeur de l'actuelle zone métropolitaine. Suite à des recherches menées sur les derniers vestiges de ce lac apparemment disparu, dont le projet d'assèchement dépassait les dimensions que cette artiste connaissait dans sa ville natale de Bogota, elle a lancé le projet du Museo Animista del Lago de Texcoco (MALT).



Artefact du Museo Animista du lac de Texcoco appartenant à un dépôt de débris du tremblement de terre de 1985 dans le lac de Texcoco.

Dans ses recherches préliminaires, Adriana Salazar a trouvé des indices qu'on appelle des « témoins de l'affaissement », qui ont révélé comment le sol du lac qui se trouve sous les bâtiments et les avenues est toujours en mouvement : il s'est enfoncé de plusieurs mètres au fur et à mesure que l'eau des nappes phréatiques de son sous-sol a été drainée, comme le révèle une série d'indices apparus dans des strates plus profondes et plus fermes - comme des poteaux ou des piédestaux - qui se sont retrouvés plus hauts qu'ils n'étaient à l'origine. C'est dans ce mouvement du sol de la ville, qui montre comment ce lac agit encore et affecte les manières d'être de la ville, que l'orientation « animiste » du projet que nous rapportons ici a commencé à prendre forme : en utilisant ce mot, nous voulons souligner l'existence de quelque chose d'apparemment *inexistant*, mais qui a pu être *découvert*, ainsi que *la vie* de quelque chose qui était apparemment *inanimé*.

L'apparition de ces « témoins » a permis de révéler de multiples formes d'existence du lac Texcoco : il est aujourd'hui un substrat fracturé, ville et désert tout à la fois. La persistance au présent des processus coloniaux qui ont commencé il y a près de cinq cents ans est également évidente : la ville de Mexico continue à s'étendre dans les forêts et les collines qui l'entourent, capturant son eau, déplaçant dans ce processus ses populations et altérant par conséquent ses systèmes hydrauliques. C'est ainsi, dans les intersections entre ces nouvelles existences et dissonances historiques du lac Texcoco, qu'a émergé à nos yeux une réactivation significative du concept d'*animisme*. Ce mot, inventé au commencement de l'anthropologie, servait à l'époque à une opération de colonisation épistémologique selon laquelle il était possible d'observer comme des objets d'étude une série de peuples intimement liés à leur milieu de vie (Morrison, 2013). En qualifiant d'« animistes » les pratiques des peuples qu'on observait, on interprétait ces pratiques comme des confusions d'un esprit primitif, mais qui ne pouvaient résulter en fait que d'un long processus civilisateur : par exemple, dans cette pensée « confuse », on attribuait une voix et un pouvoir à des entités non humaines telles que les rivières, les lacs, les montagnes ou les forêts auxquels les peuples européens ne croyaient déjà plus depuis des siècles au nom d'une rationalisation de la pensée (Povinelli, 1995). Grâce à cette catégorie anthropologique, le primitif pouvait être clairement observé comme un membre d'une autre civilisation (Garuba, 2012), ce qui permettait de clarifier toute équivoque : pour les colonisateurs, le domaine de l'*inanimé* devait rester strictement distinct du domaine du *vivant*, afin de fonder un processus crédible de connaissance.

Le MALT a cherché à questionner cette vision en retournant ce mot sur lui-même et en admettant, tout au contraire, que le *vivant* et l'*inanimé* sont liés : ce projet constitue donc une tentative d'embrasser ces confusions comme des nœuds critiques qui réactivent certains types de connaissances. De fait, le contexte du lac Texcoco, avec ses complexités politiques, historiques et socio-environnementales, ne peut être analysé de manière responsable que si l'on prend en compte la réalité de ces multiples imbrications. Faire appel au terme d'*animisme* impliquait aussi de reconnaître les racines coloniales de la curiosité qui anima en premier lieu la recherche quasi « expéditionnaire » menée sur le lac Texcoco, ainsi que les modalités qui ont donné lieu à des récits et permettant de gérer ses différentes manières d'exister au présent : se déclarant *animiste*, ce projet admettait les onto-épistémologies qui l'ont précédé et l'on fait émerger.

Au fur et à mesure que ces recherches avançaient, Adriana Salazar a localisé et étudié les terres « mortes » après l'assèchement final du dernier vestige du lac Texcoco. En 1971, sous le nom de *Zona Federal Lago de Texcoco*, le gouvernement mexicain avait délimité la zone lacustre non aménagée afin de récupérer d'une manière ou d'une autre l'environnement écosystémique perdu et du même coup pouvoir promouvoir des projets de développement urbain sur ses terres, dans une initiative contradictoire, qui a encore fracturé davantage ce territoire dans les décennies suivantes. Ainsi, en parcourant ces terres, nous avons découvert une série de ruines et de traces matérielles appartenant à des projets de transformation de ces terres, qui semblaient appartenir à des situations entièrement différentes, ajoutant ainsi de nouvelles couches d'existence à cette ancienne zone d'eau : des infrastructures publiques abandonnées, des hectares couverts de ruines du tremblement de terre de 1985,

des débris d'urbanisations illégales, ainsi que de nouvelles zones d'eau aménagées et habitées par des espèces étrangères de flore et de faune, comme le bassin de régulation de Nabor Carrillo. La partie nord de ce territoire fédéral, a également été marquée par la construction d'un des plus grands projets de développement de la région centrale du Mexique, dont les effets commençaient déjà à se faire sentir dans la zone du lac Texcoco et de ses environs : le nouvel aéroport international du Mexique (NAIM). Ce mégaprojet a perpétué les opérations de conquête qui, il y a des siècles, cherchaient à effacer la géographie aquatique de cette région pour y construire un nouveau projet civilisateur : il s'agissait cette fois d'insérer le Mexique dans la sphère mondiale du développement (Escobar, 2014 : 27)⁴.

Les ruines et les traces physiques trouvées dans ces différents sites, qui ont configuré le « nouveau » lac Texcoco, ont été recueillies *in situ* par Adriana Salazar et un groupe de collaborateurs, grâce à un exercice d'archéologie expérimentale. Cette méthode archéologique entre en résonance avec d'autres pratiques qui expliquent l'innombrable diversité des matériaux qui façonnent le présent et le passé récent de certaines cultures (González-Ruibal, 2014). Ainsi, dans cet exercice, certaines méthodes d'exploration, de fouille et de classification utilisées pour le traitement des pièces archéologiques ont été adoptées pour indexer des artefacts communément associés à la catégorie des ordures : roches, échantillons de sol, échantillons de plantes, outils, ustensiles, matériaux de construction, documents et autres matériaux instables, dans un état d'abandon et souvent indiscernables de ceux qui constituent le matériau dont sont faites les villes latino-américaines contemporaines.

C'est ainsi qu'a été constituée la collection du MALT : un ensemble d'environ 500 pièces provenant de différentes tentatives de régénération, de transformation et d'occupation des terres fédérales du lac Texcoco. Les artefacts très divers qui composent cette collection ont été associés aux récits qui rendaient compte des différentes formes d'existence du lac, et qui acquéraient une nouvelle résonance à cette époque du fait du débat et des travaux de terrassement pour la construction du NAIM sur une partie importante du lit du lac. De ce fait, les pièces nouvellement collectées prenaient de multiples significations qui renvoyaient au passé de la région du Mexique central, aux circonstances de son présent et à un futur possible dans lequel le lac et sa région pourraient subir des transformations dramatiques.

Le lac a alors été le sujet d'une problématique particulière : le substrat qui se trouve sous les fondations de la ville de Mexico s'enfonçait, les nouvelles couches matérielles de son sol se déplaçaient vers les collections d'un projet artistique, et les habitants de sa rive redécouvraient l'urgence de revendiquer les restes encore préservés d'un écosystème vital menacé par le mégaprojet d'aéroport. En réponse à ces imbrications compliquées, il a été nécessaire de réaménager la collection du MALT pour une série d'installations et de présentations publiques dans lesquelles les pièces pouvaient être réorganisées, interprétées et discutées à la lumière d'un contexte changeant dont le passé ne cessait de revenir à l'esprit.

Les muséologies anthropologiques séparent souvent le passé du présent en distançant l'observateur « vivant » de l'inertie apparente des pièces emprisonnées derrière des vitrines et sur des piédestaux. À l'opposé de ce type particulier d'arrangement muséologique, une *muséologie animiste* a été pensée, qui permette de mieux comprendre comment ces artefacts évoquent le passé, et en même temps de respecter leur actualité contextuelle qui ne peut être figée. Cette muséologie embrasse les temporalités complexes de ce bassin autant que les voix qui en modifient le sens. Elle admet également que ses pièces sont en mouvement et en mutation, soit par l'action environnementale de détérioration, soit par les transformations subies par le lieu d'où elles proviennent, soit par les connotations sémiotiques qui se déposent sur elles lorsqu'elles sont interrogées et interprétées de multiples façons.

⁴ Comme le projet du NAIM a été abandonné après la consultation publique de 2018, l'infrastructure aéroportuaire reste encore partiellement érigée sur le terrain du lac Texcoco comme une ruine contemporaine du projet.

Cette muséologie, à la différence de celle du musée-institution traditionnel, peut être variable, modifiable, se réorganiser en fonction des circonstances qui suscitent de nouvelles façons de spéculer sur les pièces qu'elle rassemble - spéculations historiques, socio-écologiques et fabuleuses (Haraway, 2016) ; elle peut supprimer la distance entre exposition et public qui marque habituellement les expositions du patrimoine archéologique ; elle peut aussi « faire un musée » dans d'autres contextes, en se réorganisant et en se tissant aux urgences du lieu qui l'accueille. La muséologie animiste exige des invocations et des apparitions qui la mobilisent, qui la transforment en nouveaux lieux d'exposition et qui rendent le lac Texcoco lui-même vivant et dynamique. Conformément à cette approche muséologique, plus éthique qu'esthétique, le MALT a fait deux *apparitions* publiques, que nous allons décrire ci-dessous.

Dans chacun des cas, le MALT a été inséré dans des institutions muséologiques déjà établies, en résonance avec des projets culturels préexistants tels que le Museo Comunitario del Valle de Xico, fondé et dirigé par le chef de la communauté, Genaro Amaro. Dans ce musée, les connaissances et les expériences des habitants de la vallée du Xico ont été articulées avec une série de pièces archéologiques (au sens classique du terme) trouvées par eux, produisant dans cette articulation une série de contre-récits historiques qui ont servi à reconfigurer les récits fondateurs de la région autant qu'à donner un sens à son présent.

De manière comparable à cette reconfiguration muséologique qui lui sert d'antécédent, l'assemblage de matériaux, de connaissances et d'actions concrètes qui configure le MALT a été présenté – nous préférons dire *est apparu* - en avril 2018 au Centro Cultural Palacio Clavijero à Morelia, Michoacán, Mexique. Au cours du second semestre 2018, il est également *apparu* au Museo Universitario de Ciencias y Arte Muca-Roma, à Mexico. Nous parlons d'*apparence* et non d'exposition, car dans chaque exposition du MALT, les pièces ne sont pas montrées de manière univoque, mais elles se manifestent, s'invoquent et convoquent, puis se retirent.

Apparition à Morelia, Michoacán

Michoacán signifie « terre des lacs » dans la langue du peuple Purepecha. Cet État, situé au centre-ouest du Mexique, est traversé par de nombreux plans d'eau que les gens qui l'ont habité dès avant la colonisation espagnole invoquaient avec ce mot puissant « Michoacán ». Aujourd'hui, l'abondance de l'eau qui a donc donné son nom à ce territoire est en forte diminution. Cuitzeo, le plus grand de ses lacs, a subi une baisse spectaculaire de son niveau d'eau après la construction d'une autoroute qui l'a divisé en deux parties. Certaines sources, comme la Mintzita, située à la périphérie de la ville de Morelia, ont souffert de l'exploitation non réglementée de l'eau par des camions citernes qui redistribuent l'eau selon des motivations aléatoires (Morales, 2015), et de sa captation et pollution par des développements industriels tels que l'usine de papier Kimberly Clark (située à quelques kilomètres de son rivage). La biosphère des papillons monarques, une réserve écologique qui accueille de grandes migrations de ces lépidoptères chaque hiver, est également touchée par le captage d'eau du système Cutzamala, une énorme infrastructure hydraulique qui alimente la ville de Mexico en eau. De plus, toutes ces réserves d'eau s'épuisent à un rythme accéléré du fait de l'augmentation de la température provoquée par le changement climatique.

L'École nationale des études supérieures de l'Université nationale autonome du Mexique, à Morelia, capitale de cet État, a développé des programmes universitaires transdisciplinaires faisant appel, entre autres, à l'histoire de l'art, la conservation, l'anthropologie et les études environnementales. C'est dans ce cadre que le programme d'histoire de l'art propose un Séminaire d'études de la performance et des arts vivants, dirigé par David Gutiérrez, visant à mobiliser des problématiques locales de manière inattendue et transversale. Le Musée animiste du lac Texcoco y a fait son *apparition* sous la forme d'une expérience artistique, pédagogique et muséologique abordant sa collection dans un esprit de convergence et de médiation des savoirs locaux. Le séminaire tente également d'établir ainsi

un dialogue entre les récentes transformations du lac Texcoco, son passé colonial qui a conduit à l'assèchement de son bassin et l'eau encore présente dans l'État du Michoacán.

La première présentation publique de cette muséologie animiste a donc débuté sous forme de mise en commun de ses matériaux avec ceux du contexte d'accueil, afin d'élargir les couches de sens construites sur les terres du lac Texcoco et de susciter en même temps des questions sur la ruineuse perte des masses d'eau du Michoacán. Cela exigeait de faire apparaître le potentiel de collaboration du MALT avec d'autres éléments significatifs : les artefacts devaient donc être animés en relation avec d'autres voix, articulées avec d'autres vies. Gutiérrez et Salazar ont réuni un groupe d'étudiants pour présenter la collection de pièces du MALT de façon critique, afin, selon notre méthode muséologique, que leurs matériaux et leurs récits puissent être reliés aux indices laissés par les crises successives du lac. Ainsi, les débris collectés dans la zone de construction du NAIM, les ruines du tremblement de terre de 1985, les matériaux appartenant à des infrastructures fédérales abandonnées et les ruines de maisons illégales détruites, qui constituaient la collection MALT, ont été examinés dans le cadre du séminaire pour faire apparaître leurs significations locales dans le contexte du territoire lacustre de Michoacán.

De cet espace d'expérimentation du séminaire est née une proposition d'exposition au Centro Cultural Palacio Clavijero de Morelia. Par la conservation, l'organisation et l'installation muséographique les pièces du MALT ont fait apparaître l'imbrication entre les terres du lac Texcoco et la géographie du Michoacán, dans une mise en relation des connaissances de différentes origines que nous avons rassemblées. La méthode muséologique *animiste* qui inspire ce projet implique non seulement l'agencement d'une collection d'objets dans un espace d'exposition, mais aussi la production des médiations qui font émerger de nouvelles connaissances de ces objets. Pour son apparition à Morelia, le MALT a organisé une série de conférences, d'excursions et autres activités autour des artefacts du MALT, et mis en évidence l'implication de nouvelles connaissances artistiques, géo-scientifiques, géo-historiques, environnementales et anthropologiques combinées à celles du mouvement social qui défend la source de La Mintzita contre la contamination et l'exploitation non réglementée - la Communauté écologique des Jardines de la Mintzita.

Le MALT a soulevé des questions sur l'avenir possible des eaux qui circulent sur son territoire. À travers les relations complexes qui sont apparus entre artefacts et savoirs locaux, cette activité du MALT au Michoacán a révélé les liens tangibles qui existent entre deux bassins lointains - les bassins du Mexique et du Michoacán -, abordant ainsi une dimension beaucoup plus largement distribuée de la nappe d'eau, les processus de colonisation qui ont modifié ses localisations et une *re-signification* de la notion même de lac.

Et en retour, les expériences muséologiques mobiles du MALT ont suscité une nouvelle conception de son prochain redéploiement à Mexico.

Apparition à Mexico

Le Museo Universitario de Ciencias y Artes Muca-Roma est situé dans un quartier de la ville de Mexico qui se trouve sur la zone de l'ancien lac. Les bâtiments de ce quartier s'enfoncent, se fissurent et s'inclinent progressivement à mesure que le sol asséché du lac Texcoco s'affaisse sous leurs fondations. Certains de ces bâtiments se sont effondrés lors du tremblement de terre de 1985, laissant derrière eux des amas de débris qui ont été partiellement transportés et déposés sur les terres fédérales du lac Texcoco récemment redélimitées. Certains de ces débris amassés ont constitué une nouvelle couche de sol et ont été des décennies plus tard collectés et incorporés dans la collection du MALT.

Entre août et décembre 2018, le MALT a été présenté, selon une muséographie vivante, dans le Muca-Roma, un musée qui est fait du même matériau que les pièces qui composent la collection qui y étaient déplacée. À l'époque, la construction du NAIM progressait encore à un rythme accéléré,

déclenchant de nouveaux débats houleux tout en réactivant d'anciennes disputes à propos des terres du lac Texcoco : ce projet d'aéroport a une longue histoire de tentatives infructueuses remontant à 2001, lorsque le président du Mexique de l'époque, Vicente Fox, a prévu de construire l'infrastructure aéroportuaire sur des terres qui englobaient les terres fédérales du lac Texcoco et s'étendaient aux terres agricoles de l'ejido d'Atenco. À l'époque, un groupe de paysans de la région touchée par ce mégaprojet a formé le Front des Peuples en Défense de la Terre d'Atenco (FPDT), et cette organisation a réussi à exercer suffisamment de pression pour arrêter sa construction, non sans subir une dure répression policière⁵. Près de deux décennies plus tard, en 2018, le FPDT a repris la lutte pour la défense des territoires agricoles que ses membres ont habités et cultivés pendant des générations, se joignant à d'autres collectifs de citoyens qui ont défendu la survie d'un nouvel écosystème formé sur une partie des terres du lac : cet écosystème a prospéré depuis 1971 sur les rives du bassin de régulation de Nabor Carrillo, à l'intérieur des terres fédérales, accueillant 250 espèces d'oiseaux locaux et migrants, régulant les courants des rivières locales, atténuant la pollution de l'air dans la zone métropolitaine de Mexico et contribuant à stabiliser sa température (Córdova, 2018). Il est à noter qu'à la date d'ouverture du MALT dans le Muca-Roma, le président nouvellement élu, Andrés Manuel López Obrador, avait appelé à une consultation publique pour redéfinir l'avenir du projet d'aéroport, dont le développement accéléré avait réussi à fédérer les différentes luttes entreprises pour la défense du lac Texcoco.

Aujourd'hui, le MALT apparaît comme un dispositif multiple, composé d'une présentation de sa collection d'artefacts, d'une série de pièces graphiques - textes informatifs et cartographies -, d'un centre de documentation pour les publications sur l'histoire des lacs de la région du Mexique central, et d'un forum de discussion hebdomadaire. Les différents éléments qui composent ce site permettent de rendre visibles les différentes temporalités de ce contexte problématique, ainsi que les dépendances mutuelles entre le lac, les territoires ruraux qui habitent ses rives et la ville qui s'étend de plus en plus sur son lit. De cette façon, le MALT se présente au Muca-Roma comme un musée à l'intérieur d'un musée. Sous cette forme complexe, ce projet provoque des débats parmi les commissaires en charge des projets, débordant leur caractère strictement artistique pour prendre en compte la conjoncture politique de l'époque. Le projet MALT se situant d'emblée au carrefour d'un ensemble complexe de connaissances, son forum fait converger les problématiques de la recherche archéologique, dont il est parti, avec les nombreuses implications politiques et socio-écologiques du mégaprojet du NAIM. Les connaissances universitaires ont suscité des prises de positions relevant de l'activisme par rapport aux impacts environnementaux mis en lumière par les découvertes archéologiques dans la région du lac, en relation avec les témoignages des membres du FPDT et les enquêtes journalistiques sur le financement irrégulier du projet d'aéroport. On s'est mis à considérer les cartographies communautaires des collines touchées par l'extraction de matériaux et les témoignages des habitants de la ville de Texcoco, ainsi que des études comparatives avec d'autres cas dans d'autres contextes et les interventions de visiteurs et d'experts de différents horizons.

Vivre en se déployant

Chacune des présences du MALT que nous avons étudiées et enregistrées jusqu'à présent a nécessité une approche articulée et différenciée. Elle a fait appel à la muséologie, à la présentation, à la conservation et à la réarticulation des connaissances spécialisées et communautaires dans ses méthodes de communication. Pendant que diverses discussions avaient lieu au MALT, la zone du lac Texcoco

⁵ Le 3 mai 2006, quelques années après la première annulation du nouvel aéroport prévu par l'administration Fox, des membres du FPDT ont été violemment réprimés par la police fédérale et celle de l'État lorsqu'ils ont soutenu un groupe de vendeurs de fleurs qui étaient bannis du marché aux fleurs de la ville de Texcoco, dans l'État de Mexico. Les affrontements entre les membres de ce front et la police ont donné lieu à des actes de recours excessif à la force policière et à une violation conséquente des droits de l'homme des manifestants, selon la Cour suprême de justice de la Nation et la Commission interaméricaine des droits de l'homme.

changeait elle-même de manière spectaculaire. La construction du NAIM a créé des effets irréversibles sur son environnement, qui sont toujours là, en attente. Pendant ce temps, les artefacts du MALT, de différentes natures matérielles, continuent à changer eux aussi du fait des modes de présentation, des regards et des interpellations qui ont lieu lors de leurs apparitions publiques. De ce fait, au lieu de tendre à construire un récit univoque ou fondamental et définitif à propos de ce territoire dont les enjeux dépassent la somme de ses éléments, le MALT constitue, conserve et déploie sa collection comme sous la forme d'un questionnement, incluant les dialogues et les problématiques qu'elle suscite et incorpore. Nous voyons lors de ses apparitions s'allumer des lumières qui révèlent fugitivement de nouvelles imbrications.

Bibliographie

- Córdova, Fernando (2018). *Avis sur l'impact environnemental de l'aéroport international de New Mexico City*. Disponible à : fercordovatapia.files.wordpress.com (consulté le 8 mai 2019).
- Escobar, Arturo (2014) *Sentipensar con la tierra. De nouvelles lectures sur le développement, le territoire et la différence*. Medellín : UNAULA.
- Garuba, Harry (2012). *Sur l'animisme, la modernité/colonialisme et l'ordre africain du savoir : réflexions provisoires*. Dans le Journal e-flux. Disponible à : www.e-flux.com (consulté le 1er mai 2016).
- Gonzalez-Ruibal, Alfredo (2014) *Archéologie du passé contemporain*. Dans Encyclopedia of Global Archaeology, édité par Claire Smith, 1683-1694, Springer, New York.
- Haraway, Donna (1997) *Modest Witness @ Second Millennium Female Man © Meets Onco Mouse TM : Feminism and Technoscience*, Routledge, New York.
- Haraway, Donna J (2016.) *Staying with the Trouble. Fabrication de Kin dans la Chthulucène*, Duke University Press, Durham.
- Morales, Marcela (2015) *Flujos de Agua, Flujos de Poder, La gestión del agua urbanizada en la ciudad de Morelia, Michoacán*. Thèse de doctorat en anthropologie sociale du Colegio de Michoacán. Mai 2015. 311 pages.
- Morales, Marcela ; Paneque-Gálvez, Jaime ; Vargas-Ramírez Nicolás (2016), *Community use of small unmanned aerial vehicles (drones) in environmental conflicts : an unbalancing innovative factor*, in Revista Teknokultura, Vol. 13 No. 2 : 655-679.
- Morrison, Kenneth. (2013), *L'animisme et une proposition pour une anthropologie postcartésienne*, in -Manuel de l'animisme contemporain. Routledge. Disponible à : www.routledgehandbooks.com (consulté le 2 mai 2018).
- Morton, Timothy (2013), *Hyper-objets. Philosophie et écologie après la fin du monde*, University Minnesota Press, Minneapolis.
- Povinelli, A. Elizabeth, *Les rochers écoutent-ils ? The Cultural Politics of Apprehending Australian Aboriginal Labor*, in Anthropologue américain, New Series 97, no. 3 (septembre 1995), 505-518.
- Salazar, Adriana et Gutiérrez Castañeda, David (2018), *Cinq moments du Musée animiste du lac Texcoco : politique et poétique d'une muséologie animiste*, in Diferents. Revista de museus n° 3, 2018. Disponible à : www.academia.edu (consulté le 2 mai 2019).
- Stengers, Isabelle (2012), *Reclaiming Animism*, in Journal e-flux n°36 - juillet 2012. Disponible à : www.e-flux.com (consulté le 2 mai 2019).

Un collectionneur dans le siècle : entretien avec Hervé Fischer

Jorge Helft

magma@analisiqualitativa.com

Georges (devenu Jorge) Helft, né à Paris le 10 juin 1934 a vécu à New York de 1940 à 1947 ; puis à Buenos Aires de 1947 à 2016 ; depuis à Montevideo. Collectionneur d'art depuis 1965. Membre du Conseil International du MoMA de 1989 à 2000. Membre de l'ICOM depuis 1985. Organisateur de plus de 155 expositions dont Marcel Duchamp à Buenos Aires (Fundación Proa) et São Paulo (Museu d'Arte Moderno), Picasso à Montevideo (Museo Nacional de Artes Visuales). Commissaire pour la représentation argentine aux Biennales de São Paulo 1994 et 1996 et par invitation spéciale de la Biennale en 1998. Officier de la Grande Croix de Rio Branco (Brésil), Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres et de la Légion d'Honneur (France).



Claes Oldenburg, Maquette pour le monument aux genoux.

Abstract La vie de Jorge Helft, né dans un groupe de familles qui ont été parmi les plus grands marchands et collectionneurs français d'art moderne et contemporain, amis de Picasso, Matisse, Léger, a été bousculée par la conquête nazie lors de la Seconde guerre mondiale. Émigré à New York, puis à Buenos Aires, il y a quand même suivi la tradition familiale, incluant cette différence radicale que faisait son père entre la valeur de l'art et son commerce. C'est la vibration de l'œil qui compte. Et il est resté fidèle à cette idée que l'art, comme la musique, se juge à l'écho esthétique que l'on ressent, comme le lui disait aussi Marcel Duchamp. Il a acheté quelque 2000 œuvres au cours de ses soixante années de collectionneurs, mais jamais par calcul, parce qu'il aime vivre avec des œuvres de Goya, de Klee, de Duchamp, d'Antonio Vigo.

Hervé Fischer - Jorge, tu es un collectionneur important et c'est à ce titre que je te pose quelques questions sur ta vision des rapports entre l'art et la société dans le monde actuel. D'abord me parlerais-tu de ton émigration en Amérique latine pour échapper au régime nazi ?

Jorge Helft - Tout de suite je peux rectifier ce point. Nous avons fui le nazisme, l'occupation et la guerre. Mon père avait lu *Mein Kampf* et compris qu'il fallait absolument quitter la France car nous risquions d'être assassinés si la France était occupée. J'avais six ans au moment de la « drôle de guerre » avant la défaite française. Nous avons d'abord été accueilli par les grands-parents de Didier Schulmann, que tu as connu depuis comme directeur de la Bibliothèque Kandinsky au Centre Pompidou. Nous nous sommes réfugiés ensuite à Bordeaux. En juin 1940, toute la famille s'est retrouvée dans cette ville. C'est le consul portugais à Bordeaux Aristides de Souza Mendes qui nous a donné nos visas pour le Portugal, ce qui nous a permis de quitter la France. Il est demeuré célèbre pour en

avoir tamponné à tour de bras avec sa famille, 30.000 en quelques jours pour les réfugiés comme nous. Nous sommes entrés en Espagne à Irun. Je n'oublierai jamais la longue file d'attente, puis l'interminable contrôle des documents, qui interdisait le passage aux hommes entre 17 et 45 ans. J'en ai gardé une obsession des documents, qui est visible dans la collection d'œuvres que j'ai réunies. C'est pour cela que je t'ai proposé d'acquérir ton album sérigraphique *Identité-Fiction* de 1973 lorsque je l'ai vu dans ton exposition au Centre Pompidou. Depuis ces événements de juin 1940 à Irun, je suis toujours angoissé avec l'idée d'avoir un passeport en règle. Mon frère aîné qui avait 17 ans moins 3 jours a pu passer. Trois cousins plus âgés ont été refoulés et sont remontés à pied jusqu'à St-Jean de Luz pour passer par la montagne. Puis ils ont pu monter sur un bateau polonais dans la rade qui partait pour l'Angleterre. Là, ils ont rejoint de Gaulle et l'armée de la France libre. Plus tard ils ont participé en 1944 au débarquement en Normandie. C'est comme cela qu'ils sont revenus en France, avec l'armée de libération.

La traversée de l'Espagne a été très difficile. Nous avons passé trois mois au Portugal, puis nous avons pu monter dans un bateau pour New York. J'ai donc vécu à New York de l'âge de 7 à 13 ans. C'est là où j'ai commencé à aller régulièrement dans les musées. Mon père Jacques Helft, antiquaire comme ses parents, spécialisé en arts décoratifs et très spécialement en orfèvrerie française du XVIII^e siècle, était devenu un historien de l'art. D'un autre côté, son *hobby*, c'était l'art contemporain de ses amis : Braque, Matisse, Picasso, Léger. Il me donnait des leçons d'histoire et d'appréciation de l'art lors de chaque visite, puis à la maison. Avant la guerre, mon père, avait accepté de s'associer à la galerie que son beau-frère Paul Rosenberg ouvrait à Londres (la galerie *Rosenberg and Helft*). Paul Rosenberg était le grand-père maternel de la journaliste Anne Sinclair, fille unique de ma cousine germaine. Sa galerie parisienne rue de la Boétie était avec celle de Daniel-Henry Kahnweiler l'une des plus importante pour l'art moderne et contemporain. Ils étaient collectionneurs et marchands, intéressés aussi par Corot, Courbet, les artistes impressionnistes. Ils faisaient beaucoup d'expositions de groupes. Mes parents ont fréquenté Picasso et sa femme Olga, ou Braque dans sa maison atelier du Parc Montsouris. La galerie de Londres a dû fermer aussi en 1939 à cause de la guerre.

À New-York, Paul Rosenberg a ouvert une nouvelle galerie sur la 57^e rue en 1940. Sa collection demeurée en France a été confisquée par les nazis, et beaucoup des œuvres de sa collection n'ont pas pu être retrouvées après la guerre, d'autres ont été restituées. Mais il a pu récupérer celles qui étaient à la galerie de Londres et cela lui a permis de redémarrer. Mon père, - dont toute l'orfèvrerie laissée en France a disparu, et qu'il n'a jamais retrouvée après la guerre -, à son arrivée à New York, a commencé en travaillant pour la galerie Seligmann, puis il a ouvert sa propre galerie sur la 57^e rue. Les dimanches, nous allions souvent voir les expositions, surtout au Met et au MoMA.

La galerie de New York a très bien fonctionné pendant la guerre. Elle vendait des meubles, des objets d'art, de l'orfèvrerie française à de riches émigrés. Après la guerre, en 1946-47 la galerie a commencé à aller moins bien car une bonne partie de sa clientèle est rentrée en Europe. En 1947 nous avons émigré en Argentine. À Buenos Aires, nous avons un autre oncle du côté de ma mère, qui nous a aidés. Fait prisonnier pendant la guerre, bien que juif il n'a pas été exécuté par les Allemands, qui ont respecté son statut militaire d'officier. Il a mangé n'importe quoi, de l'herbe, des rats pour survivre. Il a changé de pays, de religion, de nom et s'est retrouvé en Argentine. A Buenos Aires mon père a eu aussi une galerie très prestigieuse. Finalement mes parents sont rentrés en France en 1956, à la demande insistante de ma mère, alors que mon père gardait un grand sentiment de déception vis-à-vis de la France qui avait collaboré avec le régime d'occupation nazie. J'ai décidé de rester en Argentine.

Avec un brevet de technicien je suis devenu à 19 ans directeur d'une usine de textile dans la banlieue de Buenos Aires. J'ai travaillé énormément. J'ai par la suite travaillé pour une entreprise de commerce de céréales. J'y suis resté pendant vingt ans. Dix heures par jour, six jours sur sept. En 1973, à la veille de la dictature en Argentine, la direction de cette entreprise m'a demandé de quitter

ce pays qui était devenu le mien. J'ai refusé et j'ai dirigé une usine de textile pendant sept ans, jusqu'en 1980. J'avais décidé de prendre ma retraite à 55 ans. En fait je l'ai prise à 48 ans. Je voulais reprendre ma liberté. Et je viens d'avoir 87 ans.

Est-ce que j'ai fait des études d'art ? Non. Est-ce que j'ai fait des études d'histoire de l'art ? Non. Mais j'ai grâce à ma famille été très informé et j'ai beaucoup étudié informellement. Pendant toute ma vie. Et cela continue. En 1980 j'ai créé à Buenos Aires la Fondation San-Telmo, dans une maison en ruine que j'ai achetée et rénovée dans le quartier du même nom. Nous y avons organisé plus de 600 concerts, des conférences, 97 expositions pendant les 14 saisons que la Fondation a pu subsister. Nous avions environ 25.000 visiteurs par an. En 1993 j'ai dû fermer la Fondation à cause de l'hyperinflation. Une étudiante doctorante à l'Institut national d'histoire de l'art de Paris a commencé à écrire l'histoire de cette Fondation, mais au bout de 18 mois le projet s'est interrompu. Plus tard, j'ai choisi d'aller résider en Uruguay, à Montevideo, mais je voyage toujours avec un passeport argentin entre la France, New York et l'Uruguay, bien que j'aie aussi un passeport français.

Hervé Fischer – Je suis souvent allé à Buenos Aires, notamment au début, en 1976, à l'invitation de Jorge Glusberg, fondateur et directeur du Centro de Arte y Comunicación, le CAYC, mais jamais il ne m'a parlé de ta Fondation San-Telmo. Jamais je n'ai su que tu y étais si actif. C'est très dommage.

Jorge Helft – Cela ne m'étonne pas. Jorge Glusberg était très centré sur le CAYC et peu enclin à développer des activités communes. C'était un caractère singulier, peu conciliant. J'ai même dû renoncer à lui prêter des tableaux de Paul Klee pour une exposition qu'il organisait au Museo Nacional de Bellas Artes. L'accrochage ne me paraissait pas assez professionnel.

Lorsque j'ai divorcé, il y a 25 ans, ma femme et moi avons fait donation de notre collection à nos enfants, tout en en gardant l'usufruit. Puis je me suis remarié, il y a maintenant presque 20 ans, avec Sylvie, une française née à Bourges, qui est une grande musicienne, soprano, avec des diplômes de chef d'orchestre et de chef de chœurs. Moi-même, je me suis toujours intéressé à la musique autant qu'à l'art. Ce qui est important pour moi, ce n'est pas d'accumuler une grande collection d'œuvres d'art, celle que j'ai acquise entre 1970 et 1990, mais de vivre avec une cinquantaine d'œuvres dans ma maison. J'aime ce que je garde, que je peux regarder, par exemple des Duchamp. J'ai acheté il y a peu la dernière œuvre faite par Christo avant de mourir : l'empreinte de sa main, couleur brun-rouge sur support carton. J'ai une quinzaine d'œuvres de Duchamp, des multiples qui n'ont pas une grande valeur.

Hervé Fischer – Tu es donc né dans un groupe de familles qui ont joué un rôle majeur dans le marché de l'art moderne et contemporain. N'as-tu pas envisagé de faire à ton tour commerce d'art moderne et contemporain ?

Jorge-Helft – On m'a proposé au moins six fois dans ma vie d'ouvrir ou de m'associer à une galerie d'art. Cela ne m'a jamais intéressé. Mon père m'a toujours appris à faire la différence entre l'art et le commerce de l'art. Ce sont deux choses entièrement différentes. Même pour lui, qui a tenu des galeries d'art, la valeur essentielle de l'art n'était pas monétaire. Et il me montrait souvent la différence entre la cote très élevée d'artistes qui ont été à la mode de leur vivant, comme Bougereau, mais qui ne sont plus considérés comme des génies aujourd'hui, et dont la valeur marchande a énormément baissé, et à l'inverse la cote très faible d'artistes qui ont difficilement vendu en leur temps, mais qui ont fait l'histoire de l'art, comme Cézanne ou Matisse en France. C'est à Buenos Aires que j'ai commencé à acheter des œuvres d'art, d'artistes argentins. Puis j'ai acheté un Paul Klee en 1969. J'ai acheté plus de deux milles œuvres dans ma vie et j'ai toujours choisi ce qui m'émouvait, pas pour spéculer. Lorsque des œuvres ont pris une grande valeur sur le marché, comme des artistes pop américains, Tom Wesselmann ou d'autres, bien sûr je les ai parfois revendues, mais je n'achetais pas par calcul. Marcel Duchamp, que j'ai collectionné, que j'ai beaucoup étudié, et qui a lui-même acheté et vendu, et qui a conseillé des collectionneurs pour vivre, le disait bien : l'art important, c'est celui qui fait vibrer. L'œuvre doit créer un *écho esthétique*. Et cela ne dépend pas seulement du nom du peintre

(il y a des bons et des mauvais Rembrandt ou Vélasquez), mais de l'œuvre avant tout. Duchamp le soulignait : *c'est le regardeur qui fait l'œuvre*. Le même tableau peut créer un écho esthétique chez une personne et pas chez d'autres. Il y a une grande variabilité, pas de règle universelle pour l'art.

Je n'aime pas Poussin, que tant d'autres admirent. Moi-même, au cours de mes soixante ans de vie de collectionneur, j'ai connu des hauts et des bas dans mes admirations. C'est normal. Par exemple, j'ai longtemps préféré de beaucoup Picasso à Matisse, malgré l'admiration de mon père pour les deux. Cela m'a pris des années pour découvrir le génie de Matisse à l'égal de Picasso. En outre, la présentation de l'œuvre est très importante. L'accrochage, l'illumination. Il y a des Rothko qui demandent un éclairage spécifique. C'est le secret. On le voit à la Chapelle Rothko que Dominique de Ménil a fait construire à Houston. L'ambiance est quasi religieuse. Cet *écho artistique*, c'est comparable à ce que peut ressentir un croyant lorsqu'il prie, ou disons, parce que je ne suis pas croyant, à l'atome crochu que l'on peut éprouver – ou non - en rencontrant une personne pour la première fois dans une réunion. Je peux me mettre à genoux devant un Vélasquez. Je peux être bouleversé.

Et dans mon long parcours je ne veux pas oublier tout ce que j'ai appris sur l'art lors d'échanges nombreux et longs avec Pierre Restany. C'est d'ailleurs lui qui m'a dit d'aller te rendre visite à Montréal vers la fin des années 1980. Et c'est là que nous nous sommes rencontrés pour la première fois.

Hervé Fischer – Est-ce que tu as envisagé de faire construire un musée pour y présenter ta collection, comme Dominique de Ménil, Bernard Arnault ou François Pinault ?

Jorge Helft – Non. Les collections de Barnes aux USA ou Chtchoukine en Russie ont été admirables. Mais en général, ces musées privés, ça ne marche pas durablement. Une collection de l'importance de la mienne ne s'y prête pas. Le plus souvent, la motivation de ces musées privés est principalement fiscale. Mais du point de vue artistique, il faut une cohérence. Je pourrais donner certains segments de ma collection à un musée spécifique, d'autres à un autre musée spécifique, éventuellement avec mon nom à une salle dédiée. Mais la Fondation de Bernard Arnault ne correspond pas à une collection personnelle. Lui-même n'est pas vraiment un collectionneur. Il s'adresse à des experts qui le conseillent. Et il y présente des expositions successives diverses. Pinault, lui, est personnellement davantage un collectionneur, qui achète et revend diversement et qui contrôle la maison de ventes Christie's. Sa démarche est plus financière qu'artistique au sens où j'ai collectionné. Je n'ai pas encore vu la nouvelle Bourse du commerce Pinault à Paris, mais j'ai visité à Venise son Palazzo Grassi et surtout la Dogana. Et j'ai été très déçu. Le « bruit » qui pourrait exister autour de mon nom ne m'intéresse absolument pas.

Hervé Fischer – Tu connais mon intérêt particulier pour les rapports entre l'art et la société. Est-ce un thème important pour toi ?

Jorge Helft – Bien sûr, parce que la vie et son contexte social m'intéressent. Beaucoup d'artistes argentins comme Antonio Berni, qui était communiste, ont peint la vie quotidienne difficile des petites gens, des ouvriers, les crises économiques qui ont frappé l'Argentine. L'art est toujours lié à l'évolution de son contexte social. Goya m'intéresse en particulier pour la vie espagnole de l'époque qu'il peint. J'ai beaucoup collectionné des œuvres du mouvement Fluxus qui n'ont presque aucune valeur commerciale. J'ai par exemple acquis des Maciunas de 1962/68, avec une soixantaine de tracts, manifestes et autres. J'ai connu toute cette génération : Flynt, Vostell, Vautier, Cage, Paik, Knowles.... J'ai beaucoup d'œuvres d'Antonio Vigo, que tu as connu, qui m'ont fait tomber à la renverse bien des fois. Mais je ne peux pas dire que j'ai, comme toi, un regard spécifiquement sociologique. Pour moi, c'est l'émotion de l'œil qui compte le plus.

Hervé Fischer – Comment juges-tu l'art actuel ?

Jorge Helft – Le monde de l'art est devenu innombrable. Il y a dix fois plus de galeries, cinquante fois plus d'artistes qu'avant, d'innombrables foires. Face à cette abondance il devient plus compliqué de rester informé, de comprendre ce qui se passe d'important. Il y a beaucoup de bluff, de

foisonnement sans lendemain. Il suffisait il y a encore une vingtaine d'années de suivre les expositions de dix à vingt galeries. Maintenant, il faudrait en suivre quatre-vingt. Le bon est perdu dans la masse. Et on redécouvre maintenant, on repêche pour les besoins du marché, des artistes anciens de second intérêt, ce qui ajoute à la confusion.

Je me souviens par exemple de la transavantgarde qu'avait lancée Bonito Oliva dans les années 1970 avec sa revue *Flash Art*. J'étais allé écouter une de ses conférences, et il n'avait manifestement rien d'intéressant à dire. D'ailleurs qui s'intéresse encore à cette transavantgarde. L'histoire filtre. Elle va le faire. En outre, il n'y a plus beaucoup de revues d'art contemporain intéressantes. Les rares qui ont survécu sont en dépendance directe du commerce et des publicités qui leur permettent de vivre. Elles ne peuvent plus nous aider à suivre ce qui se passe durablement dans l'art actuel, qui est devenu un peu invisible. Plusieurs jeunes collectionneurs m'ont demandé mon avis, mes recommandations. Je leur dis toujours que leur parcours est beaucoup plus difficile que le mien à cause de la quantité exagérée de galeries, d'artistes, de foires, etc. Nous sommes tous étourdis par une culture visuelle débordante (photos, posters, télévision, internet). La chose la plus importante pour collectionner c'est « l'œil », pas les ressources économiques. Cela a toujours été difficile d'acquérir un « œil ». Cela demande du temps. Comme m'a appris mon père cela exige trois choses : voir, voir et voir. Mais aujourd'hui cela est devenu encore plus difficile. Nous sommes noyés par les images.

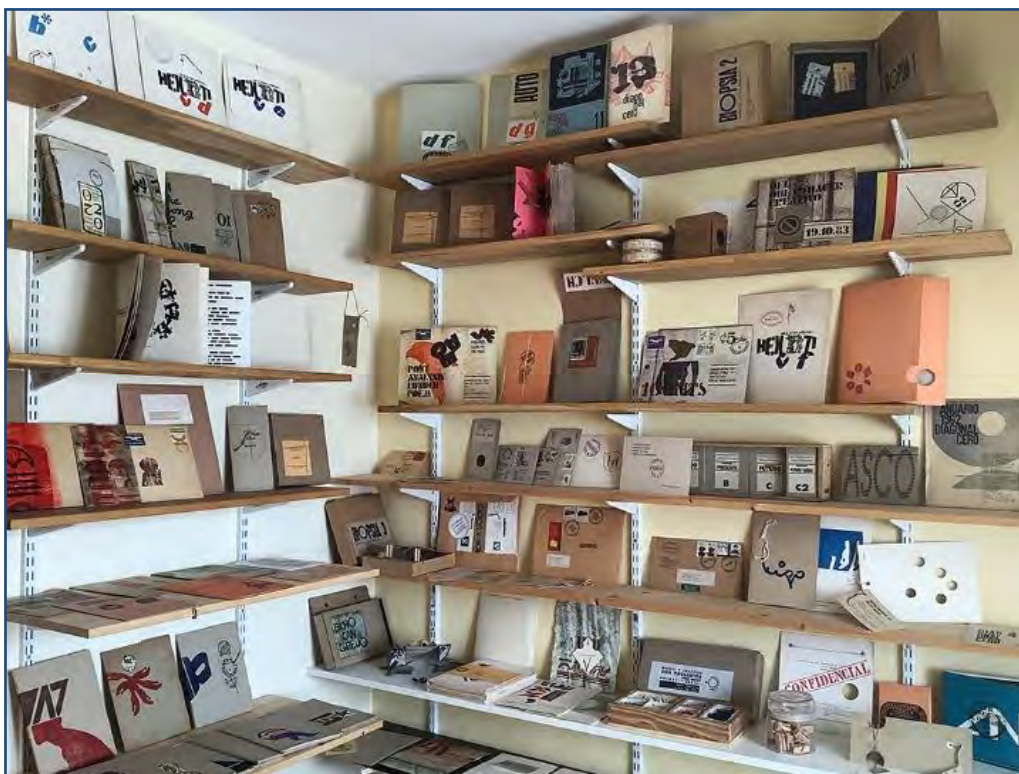
Hervé Fischer – Tu m'as mentionné que tu avais commencé à écrire avec une historienne de l'art une histoire de ta collection.

Jorge Helft – Oui, nous y travaillons deux fois par semaine, par zoom. Mon but est de partager mes soixante années d'expérience de collectionneur en faisant passer quelques idées fondamentales. Je veux dire comment je vois le rôle de collectionneur, raconter des anecdotes très significatives que j'ai vécues dans ma vie de collectionneur, pourquoi j'ai acheté des Antonio Berni, des Nouveaux Réalistes ou des Annette Messager. Comment j'ai appris en visitant avec mon père des expositions à me poser la question : Pourquoi est-ce de l'art ? Il y a de jeunes collectionneurs en Argentine que cela pourra aider. Bien sûr, d'autres cheminements que le mien sont possibles.

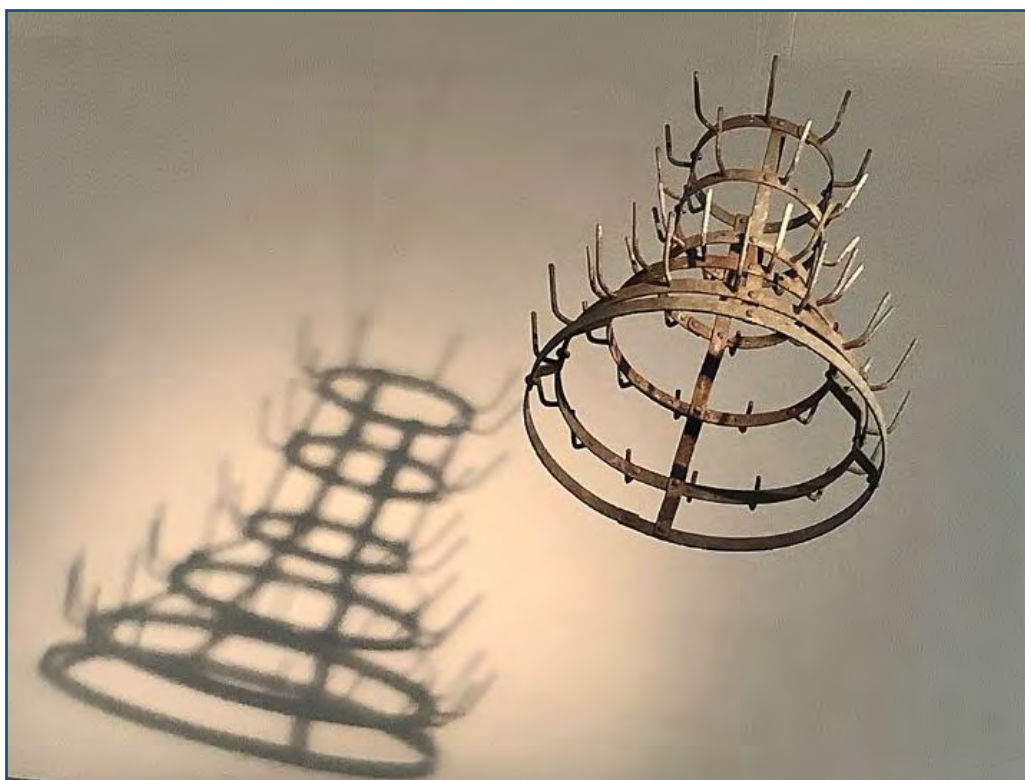
Il y a aussi des expériences très enrichissantes que je souhaite mentionner. Les amitiés avec d'autres collectionneurs. J'ai bien connu Dominique de Mesnil. Nous avons établi un contact très amical. Et lorsqu'elle a installé sa magnifique collection en 1987 dans son propre musée à Houston, dont elle a confié la construction à l'architecte Renzo Piano, le même qui a conçu le centre Pompidou, elle m'a invité à l'inauguration. Du fait que j'étais dans l'impossibilité de m'y rendre à cette date, elle m'a proposé une visite personnelle à une autre date possible pour moi. Cela a été une journée extraordinaire en sa compagnie. Elle me commentait personnellement chaque œuvre. C'est cette même collection qui avait été montrée au Grand Palais à Paris en 1984 sous le titre *La Rime et la raison*, avec un catalogue magnifique.

Un jour, j'ai accueilli à Buenos Aires la directrice du National Endowment for the Arts de Washington, Mme Berenson, petite nièce de Bernard Berenson, le fameux « B.B. », historien de l'art américain et spécialiste de la Renaissance italienne. Le N.E.A. participait financièrement à la restauration des fresques de Michel Ange de la Chapelle Sixtine. J'en ai profité pour lui demander une lettre d'introduction pour m'y rendre, j'ai été accueilli par un cardinal. Voyant sur sa carte qu'il était Directeur des collections d'art moderne du Vatican, je lui ai dit mon intérêt pour l'art moderne. Il me répondit : *Vous savez, pour nous, tout ce qui vient après la Grèce antique et Rome, c'est de l'art moderne*. Et j'ai pu accéder avec le monte-charge dans l'échafaudage jusqu'à la plateforme sous la voûte et me retrouver directement en face à face avec les peintures de Michel-Ange. Cet échafaudage était fixé aux mêmes points d'ancrage que celui sur lequel Michel-Ange avait travaillé ! J'ai pu passer là trois heures, voir les traits de crayon des dessins de préparation des peintures, les détails de texture, de couleur. Ce fut pour moi un vis-à-vis inoubliable. C'est ça, être collectionneur. Une vie dans l'art, comme disait Pierre Restany.

Et cette passion pour l'art je l'ai partagée toute ma vie avec ma passion pour la musique et l'opéra.



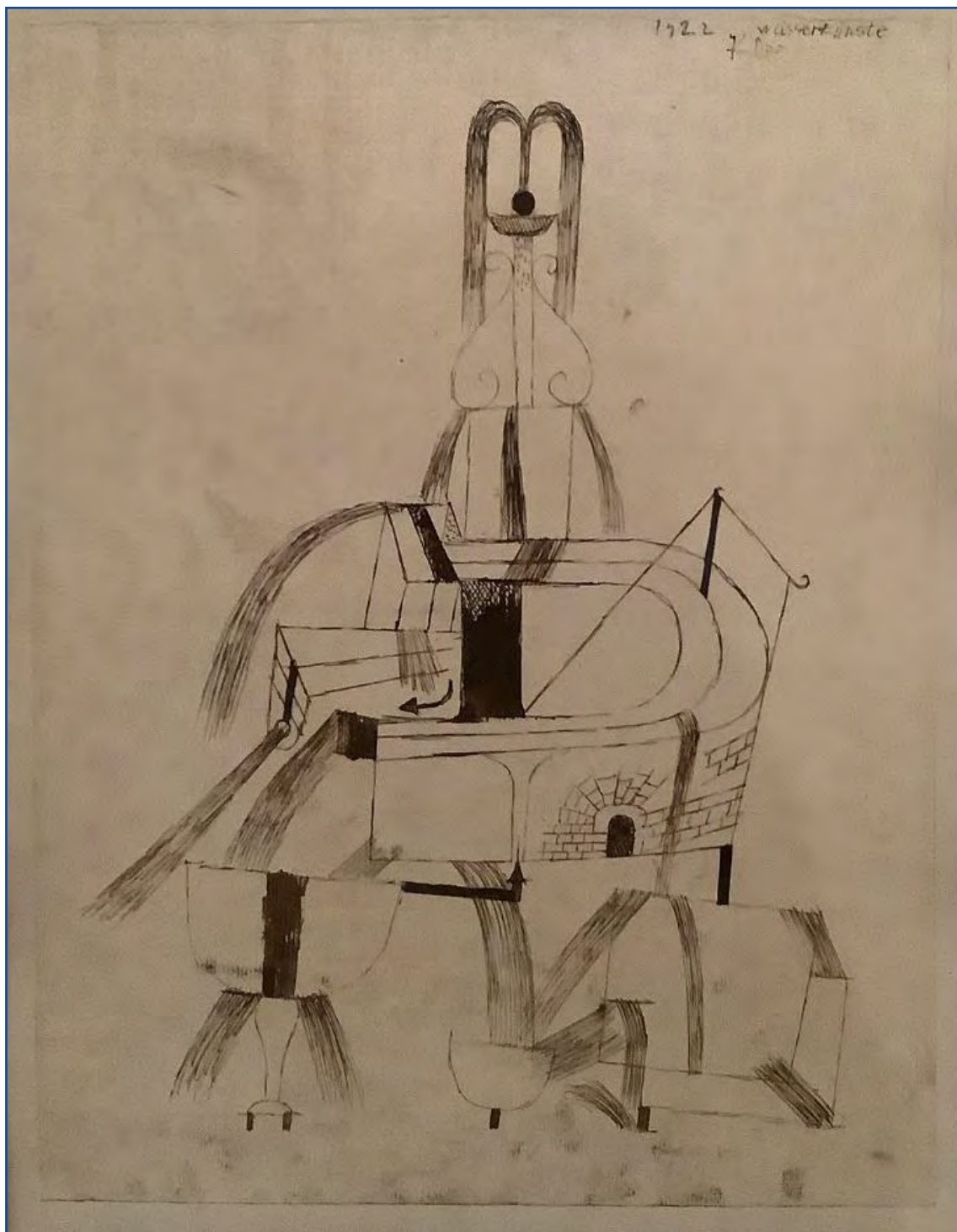
Installation d'œuvres d'Edgardo Antonio Vigo.



Le porte-bouteille de Marcel Duchamp, et son ombre.



Marcel Duchamp, Rotoreliefs.



Paul Klee, Jeux d'eau (Fontaine), 1922.

Hégémonies et quête d'identité : entretien avec Hervé Fischer

Moridja Kitenge Banza

magma@analisiqualitativa.com

Né à Kinshasa en 1980 en République démocratique du Congo. Il vit et travaille aujourd'hui au Canada. Il est diplômé de l'Académie des beaux-arts de Kinshasa, de l'École supérieure des beaux-arts de Nantes Métropole ainsi que de la faculté des Sciences humaines et sociales de l'Université de La Rochelle. En 2010, il reçoit le 1er prix de La Biennale de l'Art africain contemporain, DAK'ART, pour la vidéo *Hymne à nous* et son installation *De 1848 à nos jours*. Il a reçu un Prix Sobey en 2020. Son travail a notamment été présenté au Musée Dauphinois (Grenoble, France), au Museum of Contemporary Art (Roskilde, Danemark), à la Arndt Gallery et la NGBK (Berlin, Allemagne), à la Biennale Internationale de Casablanca (Casablanca, Maroc), à la Fondation Attijariwafa bank (Casablanca, Maroc), à la Fondation Blachère (Apt, France), au Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), à la Fondation Phi (Montréal, Canada) ainsi qu'au Musée d'art contemporain de Montréal (Montréal, Canada). On compte des œuvres de l'artiste dans les collections du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée d'art contemporain de Montréal, du Musée national des beaux-arts du Québec, du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) ainsi que dans de nombreuses collections corporatives telles BMO, la Caisse de dépôt et de placement du Québec et TD Bank Corporate Art Collection.

Abstract Cet entretien de Moridja Kitenge Banza avec Hervé Fischer met en évidence la nécessité pour l'Occident de revisiter aujourd'hui et réparer les perversions de l'esclavage et du colonialisme qu'ils exercèrent sans merci, ainsi que la quête d'identité incessante des descendants de ceux qui en furent victimes. L'art apparaît à Moridja Kitenge Banza comme le seul territoire qu'il puisse s'approprier pour exprimer le constat critique qui le délivrera du passé tout en questionnant la conscience de nos sociétés qui furent colonialistes et gardent encore si souvent des réflexes dominateurs et racistes. L'art est le seul pays où il peut à son tour redessiner arbitrairement les frontières, comme le firent les conquêtes coloniales, et suivre les lignes individuelles de sa main sans contrainte pour s'exprimer et vivre librement.



De 1848 à nos jours, médias mixtes, 2010, collection du Musée des Beaux-arts du Canada.

Hervé Fischer – Vous vous exprimez à travers la peinture, la photographie, la vidéo, le dessin et l'installation. Vous soulignez que « *votre démarche artistique se situe entre la réalité et la fiction, moyen par lequel j'interroge l'histoire, la mémoire et l'identité des lieux où j'habite ou que j'ai habité en lien avec la place que j'occupe dans ceux-ci. Je confonds intentionnellement réalité et fiction afin de perturber les récits hégémoniques et de créer des espaces où le discours marginal peut exister. Puisant dans les réalités actuelles ou anciennes, j'organise, assemble, trace des figures, tel un géomètre, en me réappropriant les codes des représentations culturelles, politiques, sociales et économiques. Ainsi, je fabrique mes propres outils pour mieux investir le territoire de l'autre dans le but de nourrir tous ces domaines de recherche qui inspirent ma pratique.* » Ainsi, vous avez créé des cartes fictives. Que signifient-elles ?

Moridja Kitenge Banza – En redessinant arbitrairement une carte de l'Amérique du Nord et en nommant à ma guise les territoires qui s'y trouvent, en les déplaçant, en changeant les échelles d'importance territoriale et politique, je répète simplement l'histoire de la cartographie colonialiste en Afrique noire au XIX^{ème} siècle. Ainsi, le Congo, vaste territoire de chasse du roi de Belgique a réuni dans un seul pays les territoires de 450 chefs de clan, à qui personne n'a demandé leurs avis. Ce ne sont pas les Africains qui ont découpé le continent africain selon leurs ethnies traditionnelles. Les frontières sont toujours des enjeux de pouvoir politique, économique, stratégique. L'Afrique était pour le pouvoir colonialiste un ensemble de « territoires vierges » : l'expression est significative. Les hégémonies occidentales ont exercé leur puissance avec une totale arrogance et indifférence aux histoires et cultures distinctives africaines. Refaire les cartes, c'est requestionner cette histoire terriblement abusive que nous avons subie et avec laquelle nous devons vivre maintenant en subissant toutes les conséquences jusqu'à aujourd'hui.



Carte des États de l'Amérique du Nord établie par Moridja Ketenge Banza.

Hervé Fischer – Cela a été vrai aussi en Europe même, où des despotes ont même déplacé de force des populations, par exemple en Pologne, en Roumanie, en Grèce et Turquie, - et même commis des génocides, comme en Arménie. Ou au Canada, aux États-Unis, en Amérique latine, où des populations autochtones ont été ignorées, chassées, dépossédées, massacrées. L'histoire a été partout un enchaînement de drames, d'enjeux de pouvoirs, de dominations cruelles. Qu'est-ce qui a été selon vous spécifique à l'histoire africaine.

Moridja Kitenge Banza – Les partages et les traités européens constituent certes une histoire tragique aussi, mais ils ont été négociés entre États européens au fil des guerres européennes. La Russie, l'Empire ottoman, l'Angleterre, la France, la Prusse, l'Empire austro-hongrois ont redessiné la carte de l'Europe entre eux selon la loi du vainqueur, en tenant compte de leurs intérêts politiques, économiques, militaires et les populations ont subi ces enjeux de pouvoir selon des dynamiques intra-européennes. Ce ne sont pas les Africains qui ont dessiné la carte européenne. C'est une différence importante. Une aliénation plus radicale.

Hervé Fischer – Aujourd'hui, après être né au Congo, avoir vécu en France neuf ans et maintenant à Montréal, au Québec, à quelle nationalité vous référez-vous personnellement ?

Moridja Kitenge Banza – Je demeurerai toujours un étranger là où j'irai. J'ai un territoire de naissance, le Congo. Je demeure congolais, mais avec une certaine complexité : des cultures, des sensibilités se sont ajoutées à ce noyau dur de mon origine.

Hervé Fischer – Édouard Glissant parle d'une « créolisation » qui ne s'arrête jamais et d'une « porosité identitaire » qu'il célèbre à propos de ces entrecroisements culturels propres à ce que j'appelle notre nouvelle « condition planétaire ». Et il souligne à cet égard l'importance des Antilles : « *Les archipels américains sont extrêmement importants, car c'est dans ces îles que l'idée de créolisation, c'est-à-dire le mélange des cultures, s'est le plus brillamment réalisée. Les continents rejettent les mélanges... [considérant que] la pensée archipélique permet de dire que ni l'identité de chacun ni l'identité collective ne sont fixées et établies une fois pour toutes. Je peux changer grâce à l'échange avec l'autre, sans perdre ou diluer mon sens de l'identité. Et c'est la pensée en archipel qui nous enseigne cela.* »¹ Partagez-vous cette vision ?

Moridja Kitenge Banza – Non, Édouard Glissant est un penseur et poète très important, mais je ne partage pas cette idée de « créolisation » qu'il généralise trop, selon moi. Je tiens à ma singularité. De même, son idée de « Tout-le-Monde » suppose un universalisme difficile à accepter compte tenu des enjeux de pouvoir qui subsisteront toujours. Il y a par exemple au Congo 450 ethnies, dont les singularités culturelles demeurent précieuses. Je préfère l'idée de Claude Lévi-Strauss qui dit que les trains ne sont pas appelés à se percuter, mais plutôt à se croiser. Il est bon que les cultures se croisent, cohabitent côte à côte, se frottent, mais gardent leurs énergies polarisantes. Je ne suis pas multiculturaliste au sens de minimiser, voire d'ignorer les différences. Habiter le monde implique de respecter les autres et d'être respecté. J'ai fait mon deuil par rapport à des élans d'optimisme irréalistes. Je veux seulement pouvoir vivre et m'exprimer librement et dignement.

Hervé Fischer – Une de vos œuvres présente le *Musée national africain* : des vitrines vides avec des écouteurs sur des socles blancs. Voudriez-vous commenter votre intention ?

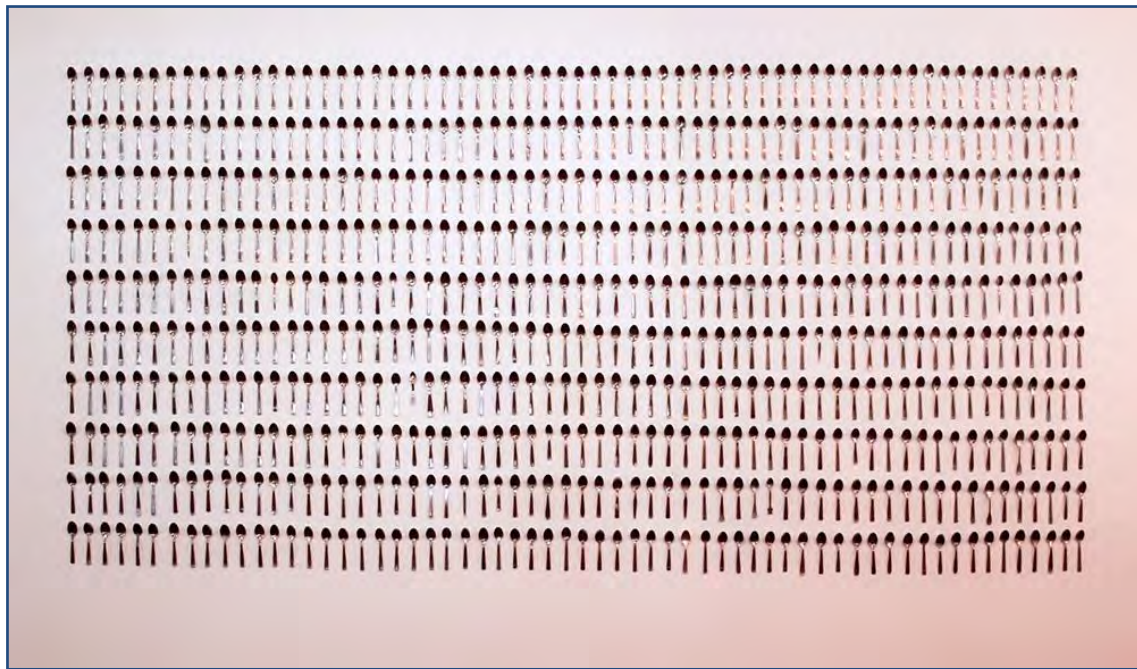


The National Museum of Africa, installation, Musée des beaux-arts de Nantes, 2018.

Moridja Kitenge Banza – Cette installation a été présentée au musée des beaux-arts de Nantes pendant un an, en 2018. Manifestement, les vitrines sont vides. Les colonisateurs ont fait main basse sur nos artefacts africains. Les musées européens commencent à restituer ces masques et ces

¹ Voir *Le discours antillais*, Seuil, Paris, 1981, p. 16.

sculptures, mais il faut que ce soit sans conditions. Il ne s'agit pas d'engager des négociations. Lors des traités d'indépendance, les anciens pays colonisateurs ont inclus dans les clauses le remboursement des investissements européens désormais propriété des nouveaux États. Nous avons donc avec l'indépendance signé des reconnaissances de dettes dont nous n'avons jamais eu les moyens de nous libérer. Cela fait partie des conséquences durables du colonialisme, dont nous avons tant de mal à nous défaire ; comme du « Code noir », un code civil établi au XVIII^{ème} siècle par la royauté française, qui a été généralisé aux Antilles puis aux colonies africaines et qui régissait en particulier le commerce des Noirs et l'esclavagisme. Comme les Noirs étaient considérés comme des outils de travail, c'était moins un code d'inspiration raciale que de propriété commerciale des esclaves (achat, vente, entretien, vêtements, nourriture, disciplines, crimes, etc.) Je suis la résultante de tous ces enjeux de pouvoir qui ont marqué notre condition de Noirs. Pour me libérer de cette aliénation historique, je dois en comprendre les paramètres. C'est avec l'art que je les analyse et ainsi reconstruis ma liberté.



Ainsi dans cette œuvre intitulée *De 1848 à nos jours*, j'ai procédé avec un dispositif commercial. En voici le texte explicatif : « *De 1848 à nos jours est une installation qui traite de la question de l'esclavage et des formes contemporaines d'exploitation de l'être humain. C'est une pièce composée de sous-parties. Je m'inspire d'un fait historique – l'histoire de la traite négrière – pour parler de ce que je considère aussi comme étant des formes d'esclavages aujourd'hui induites par le système économique et politique actuel et par la façon dont le monde est pensé et organisé.*

Cette œuvre qui est en construction depuis 2006 se compose pour l'instant de 750 cuillères à café que j'achète en mettant en place des comptoirs d'achat comme cela se faisait à l'époque de la traite négrière. L'acquisition de ces cuillères se fait grâce à une monnaie que j'ai créée : le Mori. Le Mori est une métaphore de ces monnaies (et politiques monétaires) qui ne peuvent sortir de l'Afrique mais des monnaies qui participent à la domination financière et économique du continent. En achetant les cuillères dans différents lieux géographiques, je pratique un système d'acquisition proche de celui qui fonctionnait à l'époque : les esclaves étaient pesés, jaugés, évalués. Je regarde, je soupèse les cuillères et j'en propose un prix.

Installées au mur, les cuillères sont posées et fixées, elles forment une toile et un miroir. Le spectateur qui regarde la pièce constate qu'elle lui renvoie une image déformée et fractionnée de lui-même et de l'espace qui l'entoure. Le reflet des cuillères nous renvoie une image floue de nous-mêmes, comme certaines parties du passé restent nébuleuses et sombres.

De 1848 à nos jours *n'est pas une œuvre mémorielle mais une œuvre qui s'inscrit dans le monde actuel où existent d'autres formes d'esclavage du fait de la domination économique et des déséquilibres* ».

Cette œuvre sera exposée prochainement au Musée des beaux-arts du Canada.

Hervé Fischer – Je voudrais aussi que nous parlions de vos séries de peintures intitulées *Chiromancie*. Elles se présentent dans un style très différent.

Dans ces peintures, je ne pars pas de la carte du Congo ou des continents africain ou américain, mais des lignes de ma main. À partir de ces trois lignes, j'ajoute des itinéraires, des territoires, des détails. L'espace de la toile devient un territoire dont je suis maître, et qui est relié intimement à mon identité biologique, où je jouis d'une sécurité. J'ai le pouvoir d'y faire ce que je veux. C'est mon territoire de liberté, le seul où je peux décider de mon histoire, de mon identité. Alors que lorsque je reviens de cette fiction à la réalité, je suis à nouveau soumis à une histoire coloniale, à un État, à une police, à une insécurité.

J'ai écrit un texte sur ce travail : *Chiromancie est une série de peintures à l'encre sur papier maylar que j'ai amorcée depuis 2008. Pour toutes ces peintures, je dessine d'abord les trois lignes les plus creuses de ma main gauche en l'observant attentivement : parfois la paume est ouverte, parfois je la referme sur elle-même pour en plisser le creux. Je recopie les sillons comme pour marquer des balises, des chemins connus. Une fois cette ossature placée sur le papier, je la laisse dicter la forme. Alors je confie au pinceau la tâche de courir librement, et permet à l'encre de ruisseler afin de faire surgir des nœuds, des réseaux et des grilles, à la manière d'une carte.*



Chiromancie.

Commencées en petit format dans une chambre exiguë, je les ai agrandies lors d'une résidence au Sénégal où j'avais un très grand atelier. De retour chez moi, j'ai poursuivi ma recherche en me servant de la porte de ma chambre comme support, dont la hauteur et la largeur dictent dorénavant les dimensions. La chiromancie est l'art de lire l'avenir dans les lignes de la main. Avec ce travail je conjure un futur et y place des repères dont j'invente les contours. Avec Chiromancie, je crée une cartographie dans laquelle dialoguent histoire, mémoire et territoire. Je dévoile un univers semi-fictionnel, où l'inscription de mon récit potentiel, actuel, ou révolu dans l'espace le sublime en lieu.

Hervé Fischer – Vous voilà rebelle ou dictateur avec une pulsion de pouvoir absolu ?

Moridja Kitenge Banza – Les dictatures noires qui ont émergé après les hégémonies coloniales ont été marquantes en Afrique. J'ai moi-même grandi au Congo sous la dictature de Mobutu qui a duré 32 ans. Je ne crois pas à la démocratie grecque, qui d'ailleurs comptait des esclaves. Et je ne pense pas que la démocratie à la française puisse s'appliquer partout. Je ne crois pas, comme je le disais

précédemment à propos du concept de *Tout-le-Monde* d'Édouard Glissant, à l'universalisme. La diversité est plus forte.

Hervé Fischer – Nous sommes d'accord pour souligner l'importance de la diversité culturelle et linguistique, qui doit être universellement respectée, comme l'exige la Déclaration universelle de l'UNESCO en 2001. Mais vous m'accorderez certainement aussi que la Déclaration des droits fondamentaux de l'homme exige un respect universel. La protection, la culture, l'eau peuvent être diverses ; mais tout être humain a droit à sécurité physique, au respect de sa culture, à une eau potable.

Moridja Kitenge Banza – Oui, bien sûr, je crois à cette universalité des droits de l'homme. Mais la diversité linguistique et culturelle n'est pas un droit universel, plutôt un fait de nature.



Chiromancie.

L'exposition comme laboratoire critique chez Walter Zanini¹

Elena Lespes Muñoz

magma@analisisqualitativa.com

Historienne de l'art (Université Paris I et Université de São Paulo), Elena Lespes Muñoz se forme à la coordination de projet dans l'art contemporain à la Fondation Kadist. Elle a travaillé pour l'association Artesur, pour la Galerie Aline Vidal, et poursuit ses recherches en tant que commissaire d'expositions (Le bruit des choses qui tombent, FRAC-PACA, 2017 ; Video SUR, Palais de Tokyo, 2018 ; leçon de la pierre, Ícaro Lira, Salle Principale, 2019). Elle est actuellement responsable de la communication et médiation au CAC Brétigny.



Cristina Freire, Walter Zanini et Hervé Fischer
au MAC-USP en 2014.

Abstract Au Brésil, sous la direction de Walter Zanini (1963-1978), le MAC-USP, Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo, fut un lieu d'expérimentation de la liberté artistique rare sous la dictature du Général Castelo Branco (1964-1985). Particulièrement sensible au questionnement qui traverse l'institution muséale traditionnelle, ainsi qu'à la nécessité de voir celle-ci se réinventer malgré les difficultés du contexte, Walter Zanini ouvre l'espace aux expérimentations de la jeune création contemporaine au travers de différentes expositions telles que les *Jovem Arte Contemporanea* (1963-1974). La *JAC VI* de 1972, qui sera présentée ici, est particulièrement emblématique de ces questionnements que n'a cessé de développer Walter Zanini tant dans ses écrits que dans ses collaborations avec des artistes

pour concevoir des formats d'expositions originaux et interroger l'institution. Par son engagement, il a cherché à faire du musée un espace laboratoire richement marqué par les difficultés et les frictions qui purent s'y développer, peut-être aussi, malgré lui.

Le musée d'art moderne, bien qu'il présente des dispositions très différentes de celles d'un musée dédié à l'art du XIX^{ème} siècle – réfractaire à toute dilution des concepts artistiques – joue ce même rôle classique d'institution d'attribution de la valeur. Il demeure le point de mire de l'artiste, dont l'œuvre – mue par l'idée de résistance au temps – est, par conséquent, sublimée par un sens qui l'accompagne et en fait un élément autonome et immuable dans le travail de mémoire de l'humanité.

Opérant sur les sables mouvants du langage – contrairement au musée d'art ancien – il persiste à entrer en scène *après l'œuvre*, exerçant alors son privilège de tri et influençant grandement la liberté créative. Partant de cette réalité qui le précède, *l'œuvre d'art*, et parallèlement à ses fonctions caractéristiques d'institution destinée à l'appropriation et à la conservation de l'objet, sa dynamique a été longtemps celle d'un agent de coordination cherchant à dégager des lignes de sens.

Dans le même temps, il continue de ressembler au musée d'art ancien malgré sa confrontation avec le présent, abritant dans un espace clos les semblants d'essences d'une réalité. Face à cette

¹ D'après une communication présentée lors de la Journée d'étude « Faire de l'histoire de l'art en langues, traduire la théorie et l'histoire de l'art des Amériques latines », *Globalisation Art et Prospective* - Atelier 5, 19 février 2021, Institut national d'histoire de l'art, Paris.

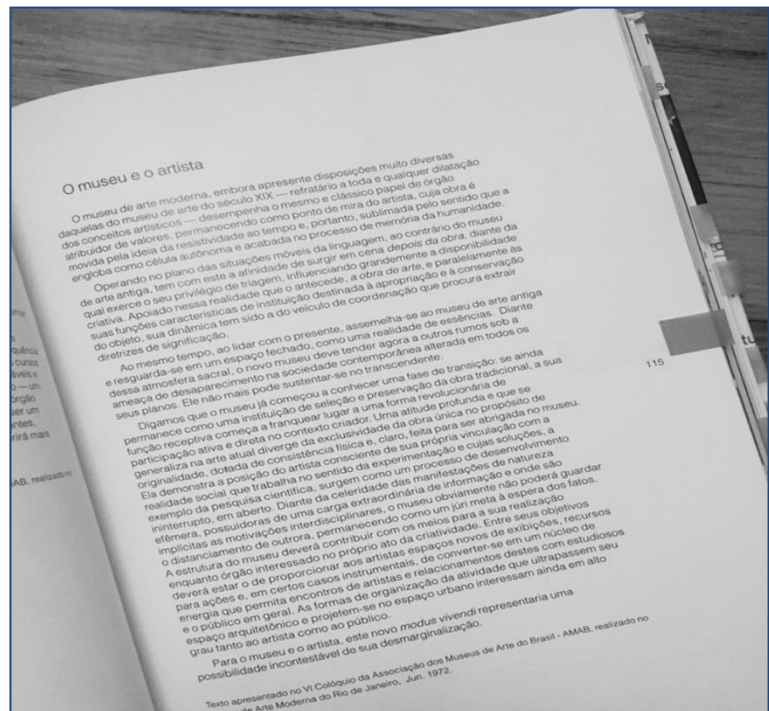
atmosphère sacrée, le nouveau musée doit désormais tendre vers d'autres directions, menacé qu'il est de disparition dans une société contemporaine altérée de toutes parts. Il ne peut continuer à se nourrir de transcendance.

Admettons que le musée a déjà entamé sa phase de transition : s'il reste encore une institution de sélection et de conservation des œuvres traditionnelles, sa fonction sensible commence à s'ouvrir à une forme révolutionnaire de participation active et directe dans le contexte créatif. Cette attitude profonde qui se généralise et que l'on observe dans l'art actuel, diffère de l'exclusivité de l'œuvre unique et originale, dotée d'une cohérence physique et faite, bien sûr, pour être abritée au sein du musée. Elle rend compte d'une position de l'artiste conscient de ce qui le lie à la réalité sociale, et pour qui les expérimentations et les réponses – comme dans le domaine de la recherche scientifique – émergent d'un processus de développement constant et ouvert. Devant la célérité des manifestations de nature éphémère – pourvues d'une charge d'informations extraordinaire – et leurs motivations interdisciplinaires implicites, le musée ne pourra se maintenir dans la distance de jadis et demeurer dans la posture du méta-jury dans l'attente des faits. La structure du musée devra se donner les moyens de contribuer à sa réalisation en tant qu'organe lié à l'acte créatif même. Parmi ses objectifs, se trouve celui d'offrir aux artistes de nouveaux espaces d'exposition, des moyens d'action et, dans certains cas, techniques ; ainsi que celui de devenir un noyau énergétique permettant les rencontres et les relations entre artistes, chercheurs et publics en général. Des modes d'organisation de l'activité qui débordent son espace architectural et se projettent dans l'espace urbain sont toujours d'un grand intérêt tant pour l'artiste que pour le public.

Pour le musée et pour l'artiste, ce nouveau *modus vivendi* représenterait une alternative incontestable à leur marginalisation.

*

Les pratiques artistiques dans le Brésil des années 60 et 70 sont marquées par l'expérimentation. Si le questionnement de l'objet d'art ne remonte pas précisément à cette période, pas plus qu'il n'est exclusif de ce contexte, il n'en constitue pas moins un axe majeur des recherches menées par les artistes d'alors qui vont privilégier l'expérience à l'objet d'art fini. À cette époque, le Brésil est marqué par un régime dictatorial, celui mis en place lors du coup d'État du 31 mars 1964 par le Maréchal Castelo Branco, qui dans sa quête de légitimité, justifie son action autoritaire comme un cadre nécessaire à la reprise économique du pays. Pour le poète et critique brésilien Ferreira Gullar, la critique de la circulation en milieu restreint de l'art est d'autant plus nécessaire dans ce contexte. Dans *Cultura posta em questão*, paru en 1964, celui-ci évoque clairement la nécessité d'un engagement politique



Texte présenté à l'occasion du VI^{ème} Colloque de l'Association des Musées d'Art du Brésil (AMAB) au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro en Juin 1972 et publié dans Cristina Freire (ed.), *Walter Zanini : escrituras críticas*, São Paulo : MAC USP, Annablume, 2013. Traduit en français ci-dessous par Elena Lespes Munoz.

de l'art : *« si nous rejetons les chemins de l'isolement d'un art puriste ou des fictions fantaisistes, nous devons obligatoirement aborder la question sociale de l'art en termes de pratique politique »*, une alternative qui *« ne se définit non pas comme une option idéologique, car elle est aussi déterminée par l'évolution historique même du problème artistique dans une société de masse »*.

Les artistes vont ainsi chercher à s'émanciper d'une appréhension traditionnelle de l'art, en privilégiant des formes processuelles au dépend de l'objet dont le marché et l'institution muséale semblent être les principaux garants. En remettant en cause l'objet d'art fini, par la valorisation de l'expérience et du processus de création, l'expérimentation de nouveaux médiums, tels que la performance ou la vidéo, ce sont aussi ces circuits qui accueillent traditionnellement cet objet dit d'art qui se trouvent questionnés. Dans ce contexte, le MAC-USP, le Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo, une institution publique donc, dénote par sa porosité à ces questionnements, qu'il accueille en son sein et se laisse volontiers transformer par ces nouvelles démarches. Œuvrant ainsi, avec son directeur de l'époque Walter Zanini, à redéfinir l'institution, sa forme, son rôle et son fonctionnement, dans les éclairs présents de l'expérience comme de ses écueils, le MAC-USP a été le lieu d'une redéfinition tâtonnante et libre de l'institution muséale à travers l'exposition.

Un tout jeune musée...

Formé en histoire de l'art en Europe, dont il revient avec un doctorat, Walter Zanini se voit confier une charge d'Histoire de l'Art à l'Université de São Paulo (USP) à son retour au Brésil au début des années 60. À l'époque cette discipline ne bénéficie pas de son propre département et n'a pas encore de reconnaissance universitaire. De la même façon, les Arts visuels ne seront enseignés à l'École d'arts et de communication (un département de l'USP fondé en 1966) qu'à partir de 1970. Autrement dit, Walter Zanini arrive à un moment où l'histoire de l'art et les arts visuels n'ont pas encore trouvés leurs places au sein de l'université. Il collaborera étroitement avec Donato Ferrari, artiste italien installé au Brésil au début des années 1960, devenu directeur de la Faculté des arts plastiques de la Fondation Armando Álvares Penteado (FAAP), avec qui il développera le programme d'études de la FAAP et du département d'Arts plastiques de l'ECA, avec des contributions précieuses des artistes Regina Silveira et Júlio Plaza. Parallèlement, en 1963, Walter Zanini est nommé super-intendant de ce qui n'est pas encore exactement un musée, mais une collection accueillie par l'Université de São Paulo. Née de deux importantes donations, la première issue des collections du MAM (Musée d'Art Moderne de São Paulo) alors en grande difficulté, la seconde du couple de mécènes Francisco Matarazo Sobrinho et Yolanda Penteado, cette collection dont Walter Zanini se charge de faire l'inventaire rassemble à ses premières heures des œuvres notables de l'art moderne (d'artistes tels que Modigliani, Boccioni, Picasso ou Miro). Walter Zanini œuvre alors de consort à l'institution d'une formation, celles de l'Histoire de l'art et des arts visuels, en même temps qu'il traduit cette recherche théorique en acte, par la collection, la conservation, et plus tard l'exposition et l'expérimentation. Nommé directeur de facto du MAC-USP quelques années plus tard par le recteur de l'Université, il en sera le directeur jusqu'en 1978.

En tant que premier directeur du musée, Walter Zanini est amené à répondre à de nombreux problèmes posés par cette nouvelle institution muséale : comment définir l'identité d'un Musée d'art contemporain face à un Musée d'art moderne en crise ? Comment conjuguer le musée au présent malgré un contexte verrouillé par la dictature ? Mais aussi, comment re-penser le musée à l'heure où les pratiques artistiques mettent en cause l'objet d'art et l'institution qui l'accueille ? Pour Walter Zanini *« le musée a déjà entamé sa phase de transition : s'il reste encore une institution de sélection et de conservation des œuvres traditionnelles, sa fonction sensible commence à s'ouvrir à une forme*

révolutionnaire de participation active et directe dans le contexte créatif »². Organisant de nombreuses expositions, il parvient à combiner la valorisation de l'importante collection d'art moderne du musée avec une programmation plus expérimentale dédiée à la jeune création contemporaine ; cela à travers une série d'expositions aux formes composites, telles les *Jovem Arte Contemporanea* (JAC, 1967-1974), *Prospectiva 74* (1974), *Poeticas Visuais* (1977) ou *Videopost* (1977).

Deux tiers de l'espace muséal sont ainsi consacrés à la présentation des collections et à de grandes expositions monographiques (Tarsila do Amaral en 1969, Vicente do Rego Monteiro en 1971, Ernesto De Fiori en 1975), tandis que le tiers restant est destiné à des expositions temporaires, qui présentent régulièrement la jeune création et les expérimentations qu'elle conduit. Explorant des médiums toujours plus variés, privilégiant des formes pauvres voire éphémères, elle en vient à chercher d'autres circuits dans lesquels partager ses tâtonnements. Ces questionnements, Walter Zanini y est à tout à fait sensible et perçoit très tôt la nécessité de leur offrir un espace, non pas dans un processus de récupération institutionnelle, mais bien dans l'idée que ces pratiques ne peuvent que contribuer à repenser le musée et à le rendre poreux à son époque. Initialement dédiées aux médiums traditionnels (peinture, sculpture, dessin, gravure), la série d'exposition des JAC's s'ouvre progressivement à ces nouvelles pratiques : la JAC V de 1971 marque un tournant décisif en s'ouvrant à des formes expérimentales, qui seront alors largement privilégiées par la suite à partir de la JAC VI de 1972.

De 1963 à 1971, le règlement des JAC's reste fondamentalement le même : pouvaient participer les jeunes artistes âgés de moins de 35 ans, brésiliens ou étrangers résidant depuis au moins un an au Brésil. Le jury de sélection était composé du directeur du MAC-USP, d'un critique d'art et d'un artiste. Les prix, des prix dit *d'acquisition*, témoignaient de la volonté du musée de faire entrer dans la collection les œuvres de jeunes artistes encore inconnus du public. L'apparition de certaines pratiques éphémères dans la JAC de 1971 rend compte des questionnements qui secouent la scène artistique de cette époque, comme en témoigne le « sac/catalogue » de l'exposition sur lequel on pouvait lire « *Consumo de uma Situação Artística* » [Consommation d'une situation artistique]. Le caractère éphémère du sac en papier allait de pair avec certaines des œuvres présentées dans l'exposition. À l'intérieur du sac, on trouvait notamment un texte du sculpteur Carl André avec les questions suivantes « Qui est l'artiste ? », « Qu'est-ce que l'Art », « Qu'est-ce que la valeur artistique ? », « Quelle est la relation de l'Art à la Politique ? », etc. Ces interrogations donnent à pressentir ce que quelques années plus tard l'artiste Julio Plaza désignera comme ces « *situations limites, dont la désignation de « travail artistique » n'était due qu'à leurs inclusions dans le contexte de l'art* »³. Aux questionnements sur la nature de l'art, s'ajoutèrent les questionnements sur son exposition : le jury de 1971 remet en cause le règlement de la JAC, contestant la sélectivité restreinte, la limitation d'âge et le système des prix. La JAC de 1971 s'achève sur une série de débats collectifs sur les suites à donner à cette exposition : malgré la transparence des méthodes de sélection et l'ouverture à de nouvelles formes expérimentales, la structure des JAC's se révélait effectivement caduque.

... qui s'ouvre à l'expérimentation...

Le règlement des JAC's est aboli avec la JAC VI. Le jury est abandonné au profit d'une commission chargée de l'organisation, dont font notamment partie en plus de Walter Zanini, l'artiste Donato Ferrari et l'historien Rafael Buorgemino. La sélection des artistes se fit, sur proposition de Donato Ferrari, au travers d'un tirage au sort. L'espace d'exposition, d'une surface de 1000m², fut divisé en 84 lots de différentes tailles. Le musée reçut 210 inscriptions, aucun prérequis n'était nécessaire, les règles d'âge et de nationalité ayant été abolies. Le hasard quelque peu arbitraire du tirage au sort fut

² Zanini, Walter. "O museu e o artista". In *Walter Zanini: escrituras críticas*, publié par Cristina Freire, 115-117. São Paulo : Annablume, 2013. Texte présenté à l'occasion du VIème Colloque de l'Association des Musées d'Art du Brésil (AMAB) au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, en Juin 1972.

³ In « Poeticas Visuais », *Poeticas Visuais*, cat. exp., MAC USP, Unibanco Editora, 1977, n. p.

contourné par les artistes, qui se constituèrent en groupes, invitant ceux qui n'avait pas obtenu de lot lors du tirage – Jannis Kounellis, malheureux au tirage fut ainsi invité par les artistes Lydia Okumura, Genilson Soares et Francisco Inarra (Lot 50 : *Incluir os Excluidos*) et présenta la pièce de Verdi *Va, Pensiero, Sull'Ali Dorate*, exécutée en continu durant l'exposition par deux pianistes –, échangeant les lots en fonction des projets, etc. L'exposition consistait en un processus-montage public d'une durée de deux semaines, du 16 au 23 octobre, le 24 octobre était réservé à la présentation des happenings et des performances, tandis que les deux derniers jours de l'exposition, les 25 et 26 octobre, furent consacrés à des discussions et des débats avec le public sur les travaux réalisés et l'expérience qui venait d'être conduite.

L'exposition reposait sur la cohabitation des artistes au travail et du public dans l'espace du musée. Les rares règles imposées par la commission, comme circonscrire son travail à l'espace du lot octroyé, furent subverties par les artistes. Cette très grande liberté ne fut pas sans poser de problèmes, puisque les frontières du permis et de l'interdit furent à maintes reprises le sujet de tensions. Paulo Fernandes Novaes Correias présenta une pièce de viande de 30kg afin d'en observer le processus de putréfaction (Lot 15 : *Boi Encantado*). Le 23 octobre, la pièce de viande fut retirée par le service de santé publique, la pestilence de la pièce était telle que de nombreux participants s'étaient plaints. Avant son retrait, un groupe d'artistes préleva des morceaux de viande et organisa un « churrasco ». Pour Donatto Ferrari, organisateur de ce banquet, plus que d'une plaisanterie, il s'agissait d'une contribution. L'ingestion de viande avariée représentait un risque, une prise de risque volontaire semblable ici à celle à l'origine de toute manifestation, même artistique. Les artistes Aldir Mendes de Souza et Rubens Coura (Lot n. 48) diffusèrent un communiqué auprès de la presse de São Paulo et de Rio : ils y présentaient une critique virulente de la *JAC VI*, contestant le système de tirage au sort, de prix et le schéma des lots. La viralisation médiatique de cette critique était visible hors du musée à travers les journaux qui se firent, malgré eux, le relais d'un geste artistique, et dans le musée, à travers les coupures de journaux punaisées sur les parois du lot. De façon générale, l'exposition fut mal reçue par la critique, qui n'y vit qu'une fête, les standards de l'exposition traditionnelle demeurant pour référence : « *Ceux qui sont venus, ont vu ça : des poules pendues, des œufs brisés, des tortues et des poules vivantes, des trognons de bœuf protégés par un dôme, des lapins (vivants) peints en pourpre, en bleu, en jaune. Et des déchets, beaucoup de déchets répandus dans les différents lots : de la terre sale, des cheveux, des papiers froissés, des cris enregistrés, un piano désaccordé, de la viande de bœuf couverte de mouches. [...] En cherchant à "élargir" les règlements et les habitudes des salons (réellement à l'agonie dans le monde entier), Zanini a créé un autre code, une "nouvelle liberté" (tout aussi répressive). Il est parvenu, de fait, à augmenter le chaos : les doutes et les agressions (ou les frustrations) ont quitté la sphère intime pour venir se confondre avec la permissivité de ce que certains appellent « art contemporain »*⁴.

On peut considérer la *JAC VI* comme un happening, une sorte de laboratoire où l'exposition même permet de faire l'expérience d'une institution dévoyée avec jeu par elle-même. En transformant le musée en un espace de travail, de rencontre et de production, il s'agissait de mettre l'accent sur les processus à l'œuvre, les gestes et les liens tissés, cela au détriment d'une temporalité figée, voire autoritaire. La *JAC VI* présentait des œuvres processuelles en même temps qu'elle se présentait elle-même comme une « exposition processuelle » dont l'identité et les contenus se construisaient sur un temps long à travers la réciprocité des liens entre public et artistes. Les deux semaines d'effervescence créative ne devaient pas aboutir à une présentation figée des travaux réalisés, mais directement à une conclusion, un point final qui ne pouvait être que le signe confus de l'*après*, de ce qui *déjà avait eu lieu*. Il y a là quelque chose qui tient d'une dissolution de la raison scientifique : le caractère éphémère de l'expérience s'opposait aux idées de collections, de préservation et de conservation, le musée revendiquait conjointement aux artistes et au public, le *hic et nunc* de l'expérimentation, comme de son

⁴ « *Au MAC, durant 14 jours, l'art est véritablement mort.* », Olney Kruse, 28 octobre 1972, source inconnue. Article reproduit dans le catalogue de la *JAC VI*, MAC-USP, São Paulo : 1972, n. p.

échec possible. Dans cette réciprocité revendiquée de l'art et de la vie, l'autonomie du *white cube* était déconstruite au profit d'un musée ductile façonné par les expériences mêmes qui le secouaient.

L'institution devenait concomitante de l'œuvre. Pour Walter Zanini : « *Il ne s'agissait pas d'une exposition qui pouvait être vue en 5 minutes ou seulement lors de la soirée d'inauguration : c'était un type de manifestation que l'on devait accompagner dans sa vitalité, son déploiement quotidien, dans le dialogue des uns avec les autres, dans l'effort de compréhension de chaque attitude, de chaque message, aussi contestataire, hermétique ou ingénu soit-il, dans la compréhension de ses résultats ou de ses frustrations* »⁵. Laboratoire enthousiaste, mais aussi conflictuel et parfois naïf peut-être, la JAC VI n'en reste pas moins une exposition où les codes de l'institution muséale d'alors sont discutés collectivement. Les rôles s'y trouvent partagés, voire échangés, à la faveur d'une politique de groupe ouverte à ses antagonismes ; le directeur lui-même acceptant de voir lui échapper le choix des contenus présentés.

... pour devenir un musée forum⁶

L'une des forces du « MAC de Zanini » a été sa porosité aux pratiques expérimentales de son temps. Le musée a su accueillir, mais aussi accompagner, ces nouvelles manières de faire de l'art et de le partager, en même temps qu'il a accepté d'être transformé au contact de celles-ci. « *Nous avons fait ce que nous pouvions à l'époque. Parce que le budget était petit, et nous avons peu d'employés. Ça a gêné aussi... Vous pensez au directeur assis sur sa chaise. Ce n'était pas ça. C'était tellement différent, c'était romantique on pourrait dire. Romantique dans le bon sens, celui de pouvoir échanger avec les artistes. Il y avait de l'implication, beaucoup d'amitié. Aussi à cause des cours à l'université, dans les écoles. Nous étions collègues. Il n'y avait pas de question bureaucratique et hiérarchique. Les gens recherchaient des contacts, simplement humains, techniques, professionnels, pour unir leurs forces. Tant à la biennale qu'au musée, à la FAAP. Je pense qu'il y avait un climat comme celui-là. Je pense que le conceptualisme a apporté cette force d'idées. Cela ne fait aucun doute. Et pour de nombreuses raisons. C'était dans cette contemporanéité, dans un moment où le modernisme était épuisé* »⁷.

Si la JAC VI dévoile de manière emblématique une certaine vision de l'institution et de son rôle, portée par Walter Zanini aux côtés des artistes et des élèves, d'autres expositions de cette période en sont tout autant révélatrices et poursuivront cette réflexion plus avant comme en témoigne *Prospectiva 74*, *Poeticas Visuais*, *Videopost*, etc. À partir de 1977, le musée ouvrit deux espaces dédiés à la création contemporaine, l'Espace A et l'Espace B. L'Espace B, qui était plus spécifiquement destiné aux nouvelles formes de médias, accueillit ainsi les premières expositions entièrement consacrées à l'art vidéo. Ce parti pris critique et muséologique permit à Walter Zanini de penser le musée comme un espace ouvert, où se combinait réception et production, transmission et recherche en acte, histoires et actualités, s'équilibrant ainsi dans une existence double, à la fois « introvertie » et « extravertie ».

Walter Zanini demeure encore trop peu présent à ce jour au sein des récits internationaux d'une histoire de l'art qui cherche à tracer les linéaments d'une institution contemporaine plurielle en devenir, cela malgré les nombreuses recherches à son entour. Cet article ne serait rien sans l'incroyable travail d'archives, de recherche et de partage conduit depuis de nombreuses années par l'historienne de l'art Cristina Freire autour de la figure de Walter Zanini⁸.

⁵ « *A JAC VI, Uma nova abertura* », texte de présentation. Catalogue JAC VI, MAC-USP, São Paulo : 1972, n. p.

⁶ Cristina Freire, *Poeticas do processo : arte conceitual no museu*, São Paulo, Illuminuras, 1999, p. 58.

⁷ « Entretien avec Walter Zanini : formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil », consulté le 17 février 2021 : www.forumpermanente.org.

⁸ Voir notamment *Walter Zanini : escrituras críticas*, ed. Cristina Freire. São Paulo : Annablume, 2013.

L'art entre technologie et rébellion : entretien avec Hervé Fischer¹

Luis Felipe Noé

magma@analisisqualitativa.com

Né à Buenos Aires, 1933, a étudié avec Horacio Butler et a ensuite poursuivi sa formation en autodidacte. Entre 1961 et 1965, il est membre du groupe *Nueva Figuración* avec Ernesto Deira, Rómulo Macció et Jorge de la Vega. Depuis 1959, il a réalisé plus de cent expositions individuelles. Expositions rétrospectives : Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 1995), Palacio de Bellas Artes (Mexico, 1996), Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (Brésil, 2010). En 2009, il a représenté l'Argentine à la 53e Biennale de Venise et a été l'invité d'honneur de la XXe Biennale internationale de Curitiba (2013). En 2017, le MNBA a présenté *Noé : Mirada prospectiva*, consacré à la pratique de sa théorie du chaos. Il a publié de nombreux ouvrages, notamment : *Antiestética* (Van Riel, 1965 ; De la Flor ; 1988, 2015) ; *Una sociedad colonial avanzada* (De la Flor, 1971) ; *Código rompecabezas con recontrapoder sobre cajón desastre* (De la Flor, 1974) ; *Wittgenstein ese es el caso* (Ediciones Malvario y Albatros, 2005) ; *Noescritos, sobre eso que se llama arte* (Adriana Hidalgo, 200) ; *Mi viaje - Cuaderno de bitácora* (El Ateneo, 2015) ; *El caos que constituimos* (MNBA, 2017) ; *En terapia* (Galeria Rubbers, 2018) et *El arte entre la tecnología y la rebelión* (Argonauta, 2020). Il a reçu le

Premio Nacional Di Tella (1963), des bourses du gouvernement français (1961) et de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1965 et 1966), le Grand Prix d'honneur du Fonds national pour les arts (pour sa carrière, 1997), Brillant Konex aux arts visuels (2002), Prix d'hommage de la Banque centrale d'Argentine (2009), Prix pour l'ensemble de sa carrière, de l'Académie nationale des beaux-arts (2015), Prix pour l'ensemble de sa carrière du Hall national des arts visuels (2019).

Abstract L'itinéraire intellectuel et artistique de Luis Felipe Noé, des premières rébellions qui ont conduit à Mai 1968 jusqu'à aujourd'hui, invite à questionner historiquement l'émergence du situationnisme puis du postmodernisme, leurs liens improbables, et l'actualité de leurs analyses face aux bouleversements et aux défis que nous impose désormais la technoscience. L'art qu'on appelle aujourd'hui « contemporain » ne semble plus avoir de parti pris. Il n'est qu'un cocktail d'expériences artistiques consommées, de nouveau élitiste et plus que jamais une marchandise. Mais dans la mesure où de nouveaux processus de revendications culturelles émergeront de la pandémie, l'art reprendra conscience de sa fonction critique. Tout changement politique naît d'une conscience culturelle.



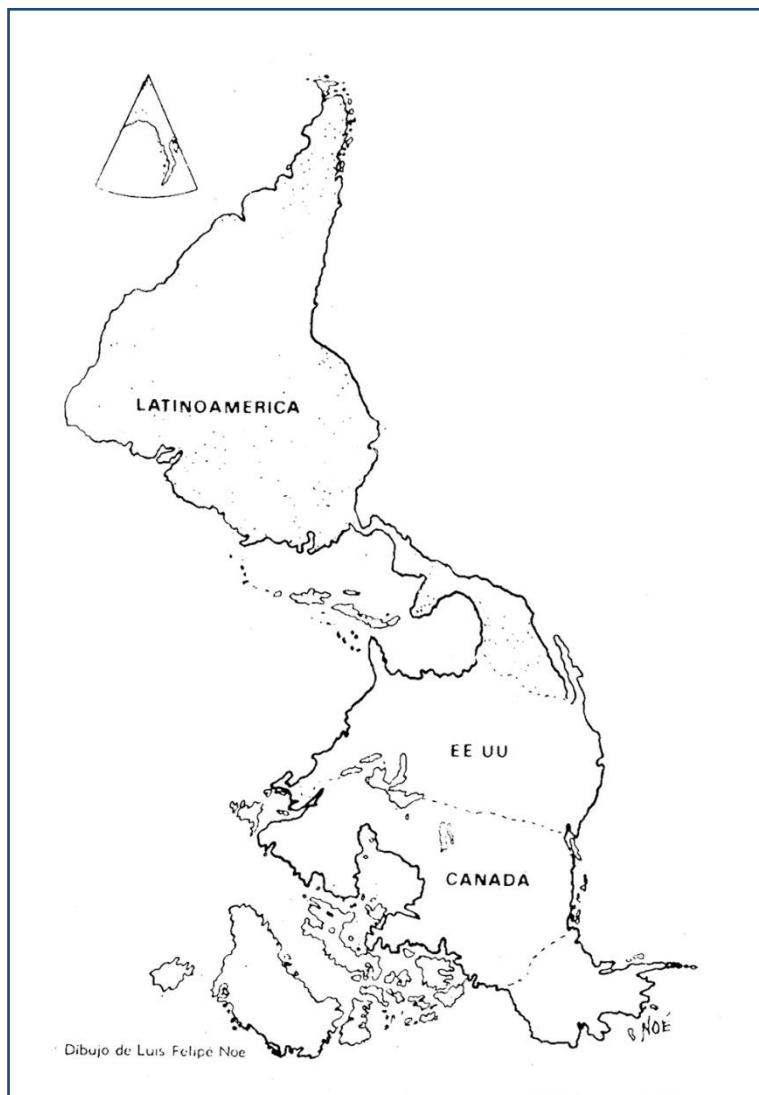
¹ Traduit de l'espagnol par Hervé Fischer.

Hervé Fischer - En tête de votre livre, vous déclarez : « *Ainsi, le postmodernisme est né sans le sens rebelle qu'il a pris par la suite, devenant une caricature de ce qui a commencé en Europe avec le situationnisme, qui a été énoncé comme une contre-culture basée sur les expériences d'avant-garde formulées dans l'art au début du XXe siècle* ». Il serait intéressant que vous nous disiez ce qui, à votre avis, caractérise le postmodernisme par rapport au situationnisme. Comment comprenez-vous la transition du situationnisme au postmodernisme ?

Luis Felipe Noé - Tout d'abord, je me réfère au situationnisme comme à une manifestation qui était en train de couvrir en Europe, qui après le Mai 68 français a été comprise comme une nouvelle forme de rébellion culturelle contre la société organisée, mais qui a commencé dans les universités de Berkeley et de Columbia avec les protestations contre la guerre du Vietnam. Tout ce processus découle de la remise en question des expériences d'avant-garde dans le domaine artistique. Il constitue, en fait, une première manifestation postmoderniste, positive et optimiste d'un processus de transformation socioculturelle. D'autre part, ce qu'on a consciemment appelé le postmodernisme est une conséquence de l'échec de cette position et est né en plein scepticisme.

Hervé Fischer - Vous affirmez également : « *J'ai décidé de publier cet écrit comme un livre d'histoire qui reflète une époque. C'est pourquoi j'ai ajouté au titre original "L'art entre technologie et rébellion" le sous-titre "Vers 68". Ce livre décrit un état de conscience du passé, même s'il est écrit au présent, parce que je crois que certains symptômes sont encore d'actualité* ». En publiant aujourd'hui ce livre, que vous avez commencé à écrire depuis longtemps, vous pensez qu'il est toujours d'actualité. Souhaitez-vous en expliquer quels aspects en particulier ?

Luis Felipe Noé - Ce livre paraît certes aujourd'hui, mais je n'ai pas pris des années pour l'écrire. Je l'ai lancé à New York en 1967 dans un contexte de rébellion juvénile contre la guerre du Vietnam et de fascination pour les capacités d'un monde nouveau que la technologie révélait. L'art, en revanche, était réduit à sa plus simple expression. Ainsi, alors que Marcuse, en tant que néomarxiste, et McLuhan, en tant que grand théoricien de la révolution technologique, appelaient à une prise de conscience face à la technologie électrique, estimant qu'elle révoquait les hypothèses précédentes et mettait ainsi progressivement fin à la rupture entre l'art et la société, des théoriciens du domaine artistique tels qu'Harold Rosenberg et Susan Sontag soutenaient que c'était l'art qui arrivait à sa fin et appelait à sa propre abolition. En tant que Sud-Américain, je croyais encore à l'art comme une énonciation d'un peuple dans un



Cartographie positive d'une société coloniale supérieure.

contexte de révolution culturelle. Mais lorsque je suis retourné à Buenos Aires, j'ai estimé que face aux dictatures militaires répétées, il valait mieux ne pas publier le livre, que j'ai terminé là-bas en 1972.

Si j'ai accepté aujourd'hui les encouragements à le publier de la part de jeunes amis essayistes, c'est parce que je sens qu'un esprit de révolution culturelle se manifeste à nouveau. Le concept de révolution culturelle que j'utilise ne doit pas être associé à celui de la Chine maoïste, qui découle d'une décision du pouvoir politique établi. C'est plutôt une idée fondamentale, née de la conviction que tout changement politique naît d'une conscience culturelle. Dans ce sens, la révolution féministe, le développement de la conscience écologique et les conquêtes de la rébellion en faveur du libre choix sexuel, outre les rébellions au Chili et en Colombie à la fin de l'année dernière et au début de cette

année, m'ont aussi encouragé à le publier et à le diffuser.

Hervé Fischer - Dans l'introduction, vous écrivez : « *L'art c'est de la merde* » affirmait un graffiti mural français lors de la rébellion de mai 1968, alors que dans la même perspective rebelle et la même année, le yippie Abbie Hoffman écrivait : « *Je suis lié à la rébellion comme à une œuvre d'art. L'art est la seule chose qui vaille la peine de mourir* ». Que pensez-vous de ces deux déclarations aujourd'hui, en notre temps de chaos pandémique ? Comment voyez-vous la problématique artistique actuelle ?

Luis Felipe Noé - Ces déclarations ont été faites dans un contexte de rébellion culturelle et, malgré leurs divergences, elles appellent à rompre avec le monde de l'art qui considère l'art comme un produit marchand – pour projeter l'énergie créative dans la culture qui invite au changement social. Ce n'est plus le cas actuellement, mais il y a des manifestations dans ce sens dans des processus concrets comme ceux que je viens de mentionner. Un exemple artistique est la performance du collectif féministe de Valparaíso *Las Tesis*, qui manifeste depuis 2019 contre les violations du droit des femmes, et qui s'est étendu depuis dans le monde entier.



Contre ce monde d'enculés, Wall Street, c'est War Street.

Hervé Fischer - Votre premier chapitre nous invite à reconsidérer le rapport entre l'art et la société. Pouvez-vous préciser l'essentiel de votre analyse sur ce point ?

Luis Felipe Noé - Dès le début du livre, je souligne que l'art tel que l'Occident l'a abordé est un phénomène socioculturel marginal, confiné à une élite qui s'est institutionnalisée avec la bourgeoisie, l'humanisme et la Renaissance. Cet art a été appelé de différentes manières : *l'art en tant que religion*,

académique, l'art pour l'art, un art fermé sur lui-même comme un secret au sein de la réalité, comme l'a écrit Claude Lévi Strauss. J'appelle cela la culture artistique ou la culture d'élite. Quand j'ai écrit ce livre, je croyais que « *la désaliénation devenait militante, car il n'y a pas de solution individuelle. Il s'agit d'une poétique collective* ». Bien que je croie encore aujourd'hui à la réactivation d'une pensée militante du changement - telle que je l'ai baptisée dans cet écrit et caractérisée comme une pensée factuelle, c'est-à-dire concrète, en actes plus qu'en paroles, dans un processus de changement -, je ne crois plus, comme alors, que la culture des élites soit « *condamnée à mort* », du moins tant que l'organisation sociale conçue par la bourgeoisie se maintiendra. Elle s'adapte et est maintenant devenue un phénomène de mode, comme une valeur marchande, incluant l'art politique qui le critique. D'autre part, je crois qu'aujourd'hui la culture artistique est une réserve d'esprit face à la réalité. Elle demeurera utile aussi longtemps qu'elle ne prétendra pas que sa fonction dépasse la réalité elle-même.

Hervé Fischer - Dans quelle mesure pensez-vous que l'art peut ou doit changer le monde ? Si non, pourquoi ? Si oui, comment ?

Luis Felipe Noé - L'art ne peut pas changer le monde mais il témoigne et donne une image de ses processus historiques, socioculturels et par conséquent politiques.

Hervé Fischer - C'est une réponse marxiste simple. Ne pensez-vous pas que la relation est plus complexe ? Ne croyez-vous pas au pouvoir des idées et de la culture pour changer la société ? N'est-ce pas ce qui s'est passé avec les idées mêmes de Marx ?

Luis Felipe Noé - Bien sûr, je crois que c'est l'esprit humain qui est formulé à travers la philosophie, la littérature ou l'art, et qui détermine les nouvelles façons d'être dans le monde. Que signifie « *changer le monde* » ? Par exemple, les Lumières ont-elles changé le monde ou étaient-elles une manifestation du fait que le monde changeait déjà ? C'était un acte de conscience. Le marxisme a-t-il changé le monde ? Il est évident que non. Mais c'était et continue d'être un acte de conscience. Et il est également vrai que le capitalisme dans sa phase actuelle s'est transformé et est désormais avant tout financier, étant donné que ce qui est paradoxalement commercialisé est le symbole des choses - l'argent - plutôt que ce qu'il symbolise. Sa conséquence : une richesse et une pauvreté extraordinaires (manque de travail épouvantable). Est-ce l'art ou la philosophie qui change cela ? Seront-ils absorbés ou ignorés par le pouvoir économique ? Ou exploités commercialement ? Cependant, je crois aux processus de révolution culturelle qui établissent une conscience active et transformatrice.

C'est ainsi que la Renaissance, les Lumières et le Romantisme ont été formulés. Les processus de ces révolutions culturelles sont différents selon les époques. À l'heure actuelle, je crois qu'elles se manifestent dans les revendications conflictuelles de différents secteurs marginalisés qui sont formulées dans des rébellions permanentes. C'est ce qu'a démontré le féminisme à travers ses variantes et la lutte des LGBT, par exemple. Et le mouvement écologique est toujours en cours de gestation et d'affirmation. En ce temps où le prolétariat se conforme à sa nouvelle aliénation petite-bourgeoise, la grande marginalisation est celle de ceux qui n'ont plus de travail, c'est-à-dire le nouveau *Lumpen-proletariat*. C'est l'une des conséquences du développement technologique ; il fera émerger un nouvel axe de rébellion et l'esprit humain doit le soutenir.

L'art peut-il changer le monde ? L'œuvre d'art qui est vendue comme un objet de valeur, certes pas, mais l'art peut révéler de nouvelles façons de concevoir le monde. C'était sa grande fonction jusqu'à présent. L'art au service des causes militantes, vindicatives ne changera pas non plus le monde, mais il contribuera au processus de sa transformation.

Hervé Fischer - En devenant un produit financier du marché mondial, l'art a-t-il perdu sa capacité à sortir la tête de l'eau des médias et à exercer une influence esthétique ? Éthique ?

Luis Felipe Noé - Il l'a perdue mais il peut la retrouver.

Hervé Fischer - Pourriez-vous me donner une réponse plus large, avec des exemples d'art éthique du passé et me dire que sera l'art éthique à l'avenir ?

Luis Felipe Noé - En répondant « *Il l'a perdue mais il peut la retrouver* », je voulais dire que l'art dominé par l'élitisme ne peut se référer au politique et au social qu'en tant que thème au sein d'une culture artistique, comme s'il s'agissait d'une discussion tenue dans un salon privé. Elle est étrangère à la véritable dynamique culturelle, qui est celle des processus culturels. J'ai déjà souligné dans mes réponses précédentes que la culture artistique est aussi un refuge et un lieu de réserve pour l'esprit créatif. Quand j'ai dit que « *l'art peut la récupérer* », je voulais dire que grâce à sa capacité créative, il peut être un grand instrument de transformation au service des marginaux en état de rébellion. Bien que je veuille également préciser que pour l'esprit humain, le politique et le social ne sont pas les seuls sujets. Tout ce qui arrive à l'être humain dans son existence et dans son environnement le concerne.

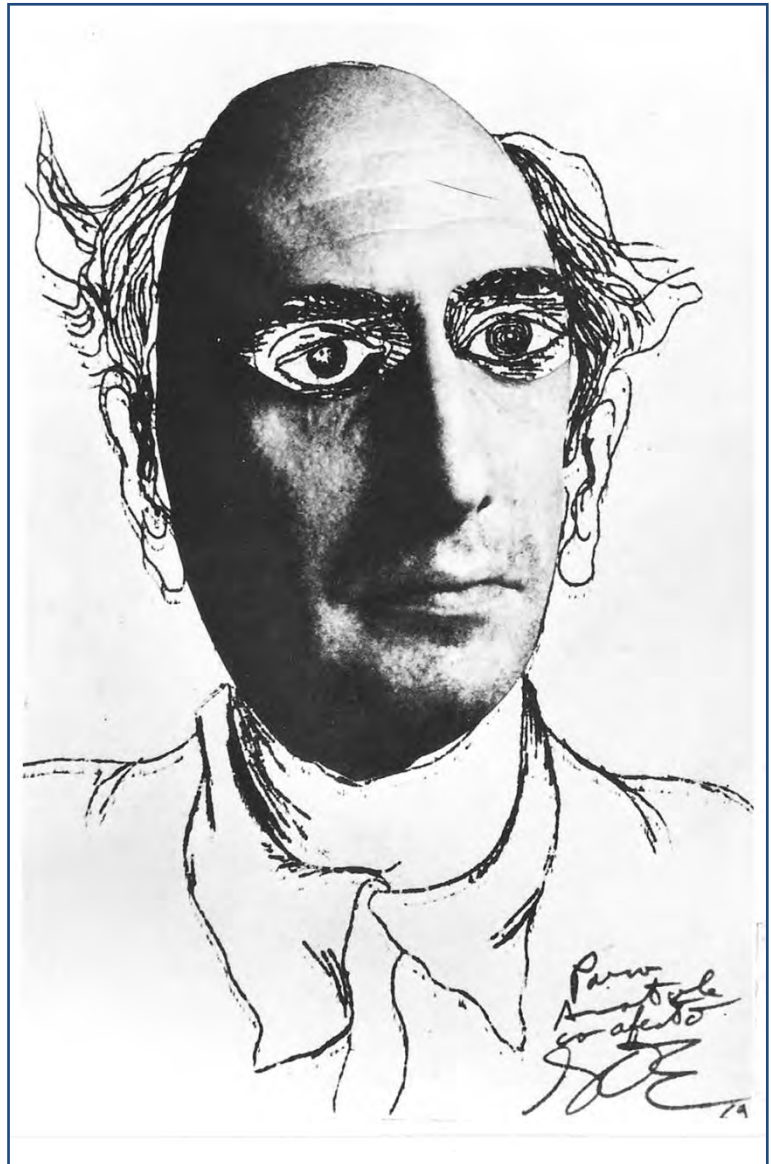
Hervé Fischer - Pensez-vous que la technologie change la nature et le but fondamentaux de l'art ou de ce que vous appelez la « *culture artistique* » ?

Luis Felipe Noé - La technologie crée une nouvelle image du monde, l'art n'y est donc pas étranger et en profite mais n'en dépend pas. Je crois que les anciennes formes d'expression artistique comme la peinture ne sont pas nécessairement terminées. L'art peut refléter le monde d'aujourd'hui et créer des changements esthétiques correspondants.

Hervé Fischer - Les deux événements qui ont le plus déterminé ma propre pratique artistique et ma philosophie sont sans aucun doute mai 68 et la pandémie mondiale actuelle. Comment, de votre point de vue, cette pandémie remet-elle en question ou confirme-t-elle l'analyse que vous développez dans votre livre ?

Luis Felipe Noé - La pandémie actuelle a été si inattendue et extensive, à l'échelle mondiale, que mon livre ne l'a évidemment pas envisagée. Mais je pense qu'il en résultera toute une réflexion socio-économique et culturelle.

Hervé Fischer - Il me semble qu'aujourd'hui, la technologie numérique n'est plus seulement une composante fondamentale du techno-capitalisme, mais qu'elle est capable de promouvoir la démocratie tout en servant le contrôle social des dictatures, ou de fomenter une rébellion, pour le meilleur ou pour le pire, comme nous le voyons avec les fausses nouvelles et la propagande nationale-populiste, raciale et anti-démocratique exploitée par les dictateurs potentiels, les églises des nouveaux



Autoportrait lié à une photographie d'Anatole Sadernan, gravure.

évangélistes, les suprématistes blancs des États-Unis, les extrémistes de droite européens, etc., Votre titre est-il toujours d'actualité : Technologie ou rébellion ?

Luis Felipe Noé - Il y a des processus culturels, comme ceux que j'ai déjà mentionnés, qui créent partiellement un climat de révolution culturelle. La technologie sert cet objectif. Mais la rébellion de la fin des années 60, comme tous les événements historiques, ne se répètera pas, car la transformation du monde révèle de nouvelles facettes.

Hervé Fischer - Vous envisagez donc la possibilité de révolutions culturelles. Les idées peuvent changer le monde. Que serait une révolution culturelle aujourd'hui ? Quelle révolution culturelle attendez-vous ? Est-ce possible ? Dans le milieu artistique actuel ?

Luis Felipe Noé - Vous élargissez la question et en bref, vous me demandez quelle révolution culturelle j'attends. Je pense avoir déjà répondu à cette question, mais vous spécifiez « *dans l'environnement de l'art actuel* ». Pour moi, l'art dit contemporain se caractérise par la combinaison

de toutes les expériences accumulées au cours de l'histoire, en plus de celles fournies par la technologie. En d'autres termes, l'art s'est libéré de ses préjugés et s'est enrichi de processus et d'instruments qui peuvent être très utiles dans les processus de changement social.

Quant à savoir si le titre « L'art entre technologie et rébellion » est toujours d'actualité, je réponds : je pense que si j'ai publié ce livre maintenant, c'est parce que j'ai senti qu'il pouvait encore être utile. Maintenant, j'y pense encore plus. Je pense qu'après la pandémie, les changements vont s'accélérer, surtout les rébellions marginales et en particulier les rébellions des plus pauvres. La faim sera très impérieuse. Et l'art en tant que façon d'être de l'esprit humain sera mis au défi de participer à cette revendication.

Hervé Fischer - Dernière question, qui vous invite à synthétiser votre analyse :

êtes-vous enfin optimiste ou pessimiste quant à l'aventure humaine telle qu'elle se déroule actuellement ? Comment voyez-vous le rôle de la culture dans cette aventure ? et en particulier de la création artistique ?

Luis Felipe Noé - Bien que je sois sceptique, je pense que nous ne devons pas être pessimistes et que nous devons plutôt croire aux processus positifs de transformation. En d'autres termes, être optimiste malgré tout, je crois, je le répète, dans les processus partiels de revendication des marginaux. Quant à l'art dit contemporain, je me demande comment il s'appellera quand il cessera d'être contemporain. « Contemporain », cet adjectif montre qu'il n'y a pas conscience de ce qui est en jeu. C'est juste un *cocktail artistique*, qui combine toutes les expériences artistiques. Je pense que l'art est à nouveau confiné à la culture artistique ou d'élite et plus que jamais une marchandise. Mais dans la mesure où de nouveaux processus de revendications culturelles émergeront, l'art reprendra conscience de sa fonction critique. Les médias facilitent ce processus. Dans l'introduction du livre, j'ai dit que de



nombreuses affirmations qui y sont faites au présent (en référence à l'époque) sont devenues fausses, mais qu'elles peuvent redevenir vraies. Les mêmes tendances au changement sont toujours en vigueur.

Hervé Fischer - Votre réflexion est très enracinée et significative. Mais il me manque quelque chose. Encore une question : Michel Maffesoli dit qu'il a été inspiré par le situationnisme et il souligne, comme Jean Baudrillard, que le postmodernisme a été cohérent avec le situationnisme. Êtes-vous en mesure de confirmer le lien entre le situationnisme et le postmodernisme à l'aide de citations de textes ou de déclarations de l'époque ? Quant à moi, je trouve le lien problématique.

(Deux semaines plus tard.)

Luis Felipe Noé - J'ai été occupé par la préparation de trois expositions et j'ai voulu prendre mon temps pour vous donner une réponse très claire et peut-être complète à cette question, après avoir retrouvé dans ma bibliothèque votre livre *L'Histoire de l'art est terminée* que j'avais lu à l'époque ainsi que le livre de Hans Belting *L'Histoire de L'art est-elle finie ?* dans lequel il discutait de votre idée. Revoyant ces livres, j'ai commencé à associer ce thème à votre question.

Je suis d'accord avec vous pour dire que le lien entre le situationnisme et le postmodernisme est très problématique. Mais comme tout ce qui est problématique, il y a une raison. D'abord, je voudrais clarifier la chose suivante : la relation directe entre ces deux termes est absolument inexistante. Il y a une vingtaine d'années de différence dans l'origine de chacun des deux mouvements. Ce qui vous a incité à me demander des explications supplémentaires à ce sujet est une réflexion que j'ai faite sur le fait que le situationnisme pouvait être considéré comme une première manifestation postmoderniste, mais totalement différente de ce qui a été conçu plus tard sous ce nom. Je l'ai dit avant tout parce que le situationnisme était une tentative de mettre fin au modernisme des avant-gardes artistiques, mais avec le désir de projeter leur esprit libre dans la vie quotidienne et dans son expérience, en rompant avec les préjugés. Le situationnisme a cessé d'être une simple avant-garde artistique pour devenir une avant-garde de la vie sociale.

Comme l'a dit Raoul Vaneigem : « *L'analyse intransigeante des situationnistes n'a pas médiocrement contribué à banaliser des comportements qui, en dépit des régressions contingentes, s'emploient à forger le futur : le refus du travail, au nom de la création ; le rejet du renoncement et du sacrifice, au bénéfice de la jouissance ; l'abolition de l'échange, en faveur du don ; l'éradication des mécanismes qui économisent l'homme au nom de la souveraineté de la vie et de sa gratuité* ». En ce sens, le situationnisme est avant tout une réaction contre l'aliénation humaine dans ses diverses manifestations.

Le postmodernisme, selon Vattimo, fait référence à une crise de l'idée de progrès comme conséquence d'une crise de l'histoire qui nous parlait des « *nobles, des souverains et de la bourgeoisie quand elle devient une classe puissante ; tandis que les pauvres et même les aspects de la vie qui sont considérés comme de bas étage ne font pas l'histoire...* ».

Il n'y a donc pas de différence catégorique entre le situationnisme et le postmodernisme, mais il y a une attitude totalement différente. Le situationnisme appelle à l'action, le postmodernisme à la prise de conscience du changement. Le situationnisme est rebelle avec une expérience artistique, le postmodernisme est simplement intellectuel. Pour y voir plus clair, il est intéressant de consulter les livres de Sergio Ghirardi *Nous n'avons pas peur des ruines : les situationnistes et notre temps* avec un avant-propos de Raoul Vaneigem et *L'insurrection situationniste* de Laurent Chollet.

Le situationnisme a été la première avant-garde artistique qui a rompu avec la succession des mouvements d'avant-garde qui avaient commencé avec l'impressionnisme, en s'éloignant de la « culture artistique » pour se situer dans la vie sociale, dans une tentative de créer de nouvelles situations. Initialement inspiré par le mouvement lyrique dirigé par Isidore Isou, un groupe de jeunes regroupés, autour de la figure de Guy Debord, a commencé par diverses rencontres dans de petites villes

italiennes, Londres, Munich, à partir de 1957, pour former ce qu'ils ont appelé l'*Internationale Situationniste*.

Le groupe était à l'origine composé de plusieurs peintres - dont l'ancien membre du groupe Cobra, l'artiste danois Asger Jorn-. Selon Debord, la vie d'un homme est la résultante de situations fortuites. Bien que la plupart d'entre elles donnent l'impression d'être similaires, celles qui sont étranges définissent le destin d'une vie. Par conséquent, ce qui est particulier à la thèse du situationnisme est la nécessaire création de nouvelles situations.

Dans son livre *La société du spectacle*, Debord analyse le « spectacle » comme un dispositif que le capitalisme utilise pour aliéner davantage la société en la transformant en un instrument de masse. Par conséquent, l'instrument de lutte contre cette domination du spectacle de masse est la création de nouvelles situations qui brisent son hypnose. C'est là que réside l'importance de la création artistique en tant qu'invention de propositions insolites. Raoul Vaneigem, l'autre intellectuel situationniste, a apporté une contribution majeure à ce mouvement de pensée avec son livre *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Il a joué un rôle essentiel dans la gestation de nouvelles situations qui ont influencé les mouvements étudiants. C'est ainsi que se préparait le mois de mai 68, la grande situation (c'est-à-dire la grande œuvre qui a mûri avec le situationnisme).

Alors que pour Jean François Lyotard, la postmodernité fait partie de la modernité puisque, selon lui, une œuvre ne peut être définie comme moderne si elle n'est pas d'abord postmoderne. Pour faire cette affirmation, il suppose que Cézanne n'aurait pas pu produire son œuvre telle que nous la connaissons si l'impressionnisme n'avait pas existé auparavant et que, à leur tour, Braque et Picasso n'auraient pas pu formuler les idées du cubisme sans l'existence préalable de l'œuvre de Cézanne. En ce sens, le situationnisme est postmoderne, conséquence de l'avant-garde, en particulier de l'avant-garde visuelle. Mais le situationnisme n'a jamais utilisé ce terme, qui est apparu beaucoup plus tard.

S'il est vrai que le mouvement situationniste évoquait volontiers le dadaïsme, il est impossible de les lier comme on l'a prétendu, étant donné qu'ils sont apparus dans des situations totalement différentes et, de surcroît, opposées. Dada est né pendant la Première Guerre mondiale, à l'initiative d'artistes d'avant-garde réfugiés en Suisse, dans le but de poursuivre le processus de rupture catégorique avec le passé, initié au début du siècle en France et en Allemagne. Le situationnisme, en revanche, cherche à mettre fin à la succession de mouvements d'avant-garde tels qu'ils se sont produits, coupés de la vie sociale quotidienne et confinés dans les limites de la « culture artistique ». En fait, c'est aussi une réponse européenne à l'usage politique, commercial et culturel que les États-Unis faisaient de l'*action painting*, comme l'a dénoncé Frances Stonor Saunders dans son livre *Who Paid The Piper ?* - réponse : la CIA, la guerre froide culturelle - et aussi Serge Guilbaut dans *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* (Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1988).

Ce qui est certain, c'est que le situationnisme n'a pas clos le processus des avant-gardes successives, ni en Europe ni aux États-Unis. New York a au contraire accéléré le rythme de son vice à lancer commercialement un nouveau mouvement presque chaque année. Dans les années soixante, après le pop art, l'art minimal et l'art conceptuel, la succession des avant-gardes est épuisée. Dès lors, Susan Sontag parle de l'esthétique du silence. En ce sens, le situationnisme était au contraire à la recherche d'une esthétique du bruit. Et il a réussi en mai 68. La plupart des slogans des graffitis ont une origine situationniste. Mais le « succès » les a dépassés et la « création de situations » a échappé au contrôle du mouvement. Ainsi, en novembre 1970, Vaneigem décide de démissionner.

Le titre du film de Debord de 1981 explique le contexte : *Ingirum imus nocte et consunimur igni* (« Nous tournons en rond et nous sommes consumés par le feu »). Trois ans plus tard, il s'est suicidé.

Après mai 68, avec sa gloire et son échec, l'expérience a été bien synthétisée dans le titre d'Alfred Willener : « L'image-action de la Société ou la politisation culturelle » (1970) dans lequel il souligne que ce n'est sans doute pas par hasard si c'est Jorn, peintre, ancien du groupe C.O.B.R.A., qui fut l'un des fondateurs de l'Internationale Situationniste : « *Le détournement est un jeu de la capacité à dévaloriser. Tous les éléments du passé culturel doivent être "réinvestis" ou disparaître* » affirmait Asger Jorn.

Après ces précisions, dois-je faire référence au postmodernisme et indiquer pourquoi j'en retiens le scepticisme ? Peut-être à cause de la situation d'aujourd'hui. Mais je crois que nous sommes à la porte d'un nouveau changement total de situation. C'est pourquoi je préfère terminer cet entretien en insistant sur mon concept d'*image-action*. Il reste beaucoup à faire : créer et croire.

Mario Pedrosa, art, liberté et démocratie culturelle¹

Izabela Pucu

magma@analisiqualitativa.com

Née à Rio de Janeiro, 1979. Conservateur, chercheur, artiste, éditeur et gestionnaire culturel. Doctorat en histoire et critique d'art PPGAV / EBA / UFRJ. Co-coordonateur de l'actuelle plateforme Mario Pedrosa. Lauréate du prix Jabuti 2020, catégorie Art, pour sa participation au livre « AI 5 50 anos. Ainda não terminou de acabar AI 5 50 anos. - Ce n'est pas encore fini ». Elle a été coordinatrice de l'éducation du musée d'art de Rio (août 2018-février 2020). Directrice et conservatrice du centre d'art municipal Hélio Oiticica (2014-2016). Professeure suppléante à l'Institut des Arts de l'UERJ (2008 à 2012). Coordinateur de projet de l'école d'arts visuels de Parque Lage (2000-2012). Co-organisatrice des livres *Mário Pedrosa atual* (MAR 2019), *Dispositivos artístico pedagógicos* (MAR, 2019), *Roberto Pontual obra crítica* (Prefeitura do Rio/Azougue, 2013) ; coordonnatrice du livre *Imediações : a crítica de Wilson Coutinho* (Funarte/Petrobrás, 2008), entre autres. Chercheuse pour le livre *Mario Pedrosa : primary texts* (MoMA-NY, 2016). Commissaire d'un noyau de l'exposition « A I5 50 anos. Ce n'est pas encore fini » (sous la direction de Paulo Miyada, Tomie Ohtake, 2018). Commissaire de plusieurs expositions, dont « La petite Afrique et le MAR de Tia Lúcia » (MAR, 2018) ; « Drapeaux sur la place Tiradentes » (CMAHO, 2014), « La larme n'est que la sueur du cerveau » (CMAHO, 2015), de Gustavo Speridião, « Mouvement Ho » (CMAHO, 2016), d'Eleonora Fabião, entre autres. Idéatrice du projet de vulgarisation Plataforma de Emergência (CMAHO, PUC, UFRJ, UNIRIO, UFF, UERJ), elle a organisé des dizaines de séminaires, dont un cycle de débats « L'art comme révolution de la sensibilité » (2020), le séminaire international « Hélio Oiticica au-delà des mythes » ; et des cours tels que « Mário Pedrosa Atual » (MAM, 2018, MAR 2019), « Art, action et pensée anticoloniale » (MAR, 2019), entre autres. Elle est coordinatrice des projets arte cuidado et Exchange of Method, dans le cadre



Démonstration pour la reconstruction du MAM après l'incendie. Rio de Janeiro en 1978.

desquels elle a organisé le séminaire international Cuidado como método (2017), qui a donné lieu à une édition spéciale de la revue Instituto Mesa.

Abstract Le processus d'expansion et de réinvention de la notion d'art et d'artiste, déclenché par la crise de la modernité, réactualise le problème de « son intégration dans la vie sociale comme une activité légitime, naturelle, permanente et non seulement tolérée ou acceptée, mais réservée à certaines occasions, dans certains milieux », comme le disait Mario Pedrosa en 1966. Si nous considérons cette problématique comme une ouverture, nous sommes amenés à repenser la place de l'expérience de l'art dans la vie, dans la formation des subjectivités et, par conséquent, de la société, des espaces et des modes de production sociale, ce qui, dans la pensée et les actions de Mario Pedrosa rejoint son parti pris de développement du champ artistique en faveur de la démocratie culturelle.

A Vera Pedrosa *in memoriam*

La révolution politique est en route ; la révolution sociale est en cours de toute façon. Rien ne peut les arrêter. Mais la révolution de la sensibilité, la révolution qui atteindra le cœur de l'individu, son

¹ Traduit de l'anglais par Hervé Fischer.

âme, ne viendra pas tant que les hommes n'auront pas de nouveaux yeux pour regarder le monde, de nouveaux sens pour comprendre ses formidables transformations et l'intuition pour les surmonter.
Art et révolution, 1952/57

Animal politique, comme il s'est un jour défini², Mario Pedrosa était un intellectuel et un militant brésilien, avocat, critique d'art, journaliste, éditeur de livres et directeur d'institutions culturelles. En termes actuels, nous pourrions également dire qu'il était un commissaire d'expositions, mais son objectif n'était pas tant la réalisation d'expositions - à son époque, c'était un domaine presque exclusif aux artistes - mais plutôt un échange quotidien avec les artistes, partageant leurs conflits et leurs enchantements au moment même de la création. J'oserais même dire que Pedrosa était aussi un gestionnaire, capable de mobiliser le soutien et la collaboration de grandes institutions, de concevoir des programmes, l'administration d'institutions et des projets à long terme, et d'assurer concrètement la réalisation d'actions qu'il concevait presque toujours collectivement.

Pedrosa était un penseur à l'esprit très mobile, mais surtout un homme d'action, ce qui lui a valu de consacrer une grande partie de sa vie à la lutte politique, à la création de différentes organisations, de journaux, de partis, de musées, entre autres institutions, et de s'exiler à deux reprises dans les années 1930 et 1970 en raison de son militantisme politique contre les gouvernements autoritaires qui ont pris le pouvoir au Brésil avec les coups d'État qui ont instauré, en 1935, l'Estado Novo (Nouvel État) et, en 1964, la dictature civile et militaire qui a duré 21 ans au Brésil. Sa tendance, constante concrétiser institutionnellement ses idées est évidente dans son soutien à des projets tels que le Musée des images de l'inconscient, une expérience artistico-thérapeutique révolutionnaire mobilisée par la Dr Nise da Silveira et un groupe d'artistes avec des patients psychiatriques dans les années 1940 à la Casa das Palmeiras ; dans le projet du musée de Brasília, commandé par le président de l'époque Juscelino Kubitschek, par l'intermédiaire du célèbre architecte Oscar Niemeyer, décrit dans une correspondance de 1958, qui était une sorte d'encyclopédie de la culture mondiale très accessible, composée uniquement de documents, de répliques et de copies ; dans le projet du Musée des Origines, conçu à l'occasion de la reconstruction du Musée d'Art Moderne de Rio après le tragique incendie qui l'a frappé en 1978, qui, comme le Musée de Brasília, n'est jamais sorti du papier, mais qui présentait déjà à ce moment-là les prémisses de ce que nous considérons aujourd'hui comme le chemin vers la décolonisation des institutions à partir de la réunion de cinq musées qui, liés entre eux, partageraient la même structure - d'art moderne, indien, noir, d'arts populaires et d'images de l'inconscient ; dans le Musée de la solidarité, un musée-acte-geste politique mis en œuvre par une commission présidée par Pedrosa lors de son exil au Chili, en soutien au gouvernement populaire de Salvador Allende, entre 1971 et 1973 ; dans sa participation à la mise en œuvre des musées d'art moderne de Rio de Janeiro et de São Paulo, où il a également soutenu la création de la fondation de la Biennale dans les années 1940 et 1950 ; dans la création de périodiques tels que Vanguarda Socialista et A Luta de Classe, ce qui le fait considérer très souvent comme le fondateur du trotskysme au Brésil – et il a en effet joué un rôle central dans la formation de la première organisation trotskyste brésilienne, le Grupo Comunista Lenin (GCL) en 1930. Cette perspective pour ainsi dire *instituyente* l'a impliqué, presque à la fin de sa vie, en 1980, dans la création du Parti des travailleurs, une proposition qui a changé le cours politique du Brésil et l'a rempli d'espoir, comme on peut le voir dans la *Lettre ouverte à un dirigeant ouvrier*³, adressée à Luiz Inácio Lula da Silva, alors président du syndicat des métallurgistes de l'ABC Paulista.

² Voir *L'art n'est pas fondamental. Le métier d'intellectuel est d'être révolutionnaire*. Entrevue accordée à Ziraldo, Ricky Goodwin, Darwin Brandão, Lygia Pape, Pelão Ferreira Gullar, Jaguar, Hélio Pelegriño et Whashington Novaes. Pasquim. Rio de Janeiro, 18 novembre 1981.

³ Lettre écrite par Mario Pedrosa en collaboration avec Plínio Gomes de Melo le 1er août 1978 et envoyée à Luiz Inácio Lula da Silva le 10 septembre 1978. Dans : Pedrosa, Mario, *Sobre o PT*. São Paulo : Ched, 1980 (2ème édition) ; Reed. Dans : Marques Neto, José Castilho (Org.) Mario Pedrosa e o Brasil. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

On retrouve cette perspective *instituyente*, en définitive, dans l'ensemble de sa trajectoire, où sa vie politique et sa vie culturelle occupent une place égale et indissociable, Pedrosa ayant également été un militant infatigable de la reformulation de la critique et du système artistique au Brésil, depuis 1929, date de sa première critique⁴, un article sur l'œuvre du chef d'orchestre et compositeur brésilien Villa Lobos, jusqu'à la fin de sa vie, le 5 novembre 1981.

Photographies de Celso Guimarães, devenu ensuite professeur à l'EAV Parque Lage. Enregistrement de l'action du collectif Ur-gente à partir de l'image du Peixe de Joaquín Torres- García, atteint par le feu, ainsi qu'une grande partie de son œuvre exposée dans sa rétrospective à l'époque. Sur les photos, on voit Mário Pedrosa frappant des mains, très excité à 78 ans, avec le brassard du comité pour la reconstruction du MAM, qu'il présidait, aux côtés de la directrice du musée de l'époque, Helena Lustosa, du critique et poète Ferreira Gullar, entre autres, et du public, environ 3 000 personnes, qui a rempli l'espace sous les pilotis du bâtiment moderniste.



⁴ « Villa Lobos et son peuple, le point de vue brésilien ».



Cela dit, en guise de brève présentation et compte tenu du fait que je m'exprime ici dans une publication internationale, il est nécessaire de dire que je crois que l'héritage de Pedrosa est important pour comprendre le Brésil dans sa complexité, sans perdre de vue les impacts du contexte international sur la situation locale, qu'il connaissait très bien, que ce soit à travers ses études ou sa relation directe avec des intellectuels et des artistes tels qu'André Breton, Benjamin Peret, Herbert Read, Alexander Calder, Giorgio Morandi, Romero Brest, parmi beaucoup d'autres. Malgré sa pertinence, l'héritage de Pedrosa n'est pas bien connu, même au Brésil, ce qui a motivé la création par mes collègues et moi-même de l'actuelle *plateforme Mario Pedrosa*⁵ - une organisation en réseau qui

⁵ L'actuelle *plateforme Mario Pedrosa* est une initiative visant à rechercher, diffuser et publier l'héritage de Mario Pedrosa. Coordonné par moi-même, Glaucia Villas Bôas, Marcelo Ribeiro et Quito Pedrosa. Son objectif principal est d'établir un réseau de coopération entre les chercheurs, les institutions et les autres personnes intéressées par l'œuvre, les projets et les écrits de Mario Pedrosa. Il vise également à soutenir les nouvelles recherches et le développement de projets permettant d'actualiser et de démocratiser l'accès au patrimoine de

regroupe actuellement une vingtaine de chercheurs, dont l'objectif est de diffuser et de promouvoir la recherche sur l'héritage de ce penseur. Ce n'est que récemment, en 2016, que le public international a eu une source de référence en anglais, le livre *Mario Pedrosa primary texts*, publié par le MoMa sous l'organisation de Gloria Ferreira et Paulo Herkenhoff, auquel j'ai eu l'honneur de contribuer en tant que chercheur et assistant éditorial.



l'auteur. Dans le cadre des activités initiales de la Plateforme depuis 2018, se tient un événement public qui a pris différents formats depuis sa première édition : un cours-laboratoire qui a rassemblé dans des classes partagées et pour la première fois la plupart des chercheurs de Pedrosa à Rio de Janeiro, organisé en partenariat avec le Musée d'art moderne en 2018 ; et un cours de quatre mois divisé en trois modules dans lequel les enseignants ont discuté en profondeur des questions centrales de la trajectoire de Pedrosa. Le cours a donné lieu à l'e-book : *Mario Pedrosa atual*, un ensemble critique sans précédent réuni sur l'auteur, tenu, comme l'e cours, en partenariat avec le Museu de Arte do Rio en 2019, disponible en téléchargement sur le lien museudeartedorio.org.br. La réunion de 2021, organisée avec une quinzaine de chercheurs, marque le 40e anniversaire de la mort de Mario Pedrosa et discute de la liberté et de la démocratie au Brésil, à un moment où l'État de droit démocratique brésilien est fortement menacé par un gouvernement génocidaire et incompetent au profil fasciste, dans un contexte d'aggravation des inégalités sociales résultant de la pandémie de Covid 19 dans le monde.



Il est évident qu'il ne faut pas se faire d'illusion sur le fait que l'œuvre de Pedrosa, quelques qu'aient pu être ses nombreux accomplissements, a aussi des limites, des enjeux qui datent de son époque ; et, en ce sens, rendre justice à son héritage, c'est précisément le repenser, le confronter aux urgences du présent, tenter de soustraire Pedrosa à toute critique serait nier la nature de sa pensée, de son mode de vie, puisqu'il a lui-même produit son autocritique et clarifié ses points de vue changeants publiquement, dans des conférences et des textes dans les journaux, dans les conversations quotidiennes avec les artistes et les amis qui se réunissaient autour de son rocking-chair dans sa maison de Rio de Janeiro. Dans un entretien accordé à la revue *Continente*, Vera Pedrosa, la fille de Mário, décédée en 2021 et à qui ce texte est dédié avec beaucoup d'admiration, souligne la dimension de l'oralité et de la convivialité informelle et quotidienne comme des caractéristiques du travail critique de Pedrosa : « *Le dialogue était libre et intense autour de lui. J'ai l'ai écouté attentivement. Je n'oublie pas son enthousiasme à défendre ses idéaux, sa vivacité d'esprit, son ironie fine. Je pense qu'il a influencé les artistes et les intellectuels de son temps grâce à la qualité du contact personnel et à la transmission directe et orale du savoir. Il savait ouvrir des perspectives sans imposer de parcours.* »

Une autre caractéristique qui le distinguait était sa solidarité humaine, qui se manifestait tant dans son action politique que dans sa convivialité. Ayant agi de manière pionnière dans une société pleine d'archaïsmes, sa clairvoyance et sa perspicacité sont encore impressionnantes aujourd'hui ».

En mettant en lumière la pensée de Mario Pedrosa, il semble encore important de comprendre sa posture critique comme un moyen de construire une coexistence entre des personnes différentes, dans la différence, comme une contribution à la sphère publique de la démocratie, permettant de gérer les divergences et les conflits d'idées, sans que se créent des polarisations ni des consensus artificiels. Il s'agit d'une forme de critique qui permet de générer un débat, des prises de conscience collectives, et qui ne se limite pas à des postures de défense, de légitimation ou de dénis. Une critique qui ne veut pas tout justifier et ne pense pas que tout est acceptable, mais qui est au service de tous, du développement de tous, et non d'un groupe privilégié. Une forme critique d'existence commune capable d'instituer de nouvelles institutions, d'autres formes de vie, d'enseignement, de production sociale, politique, artistique et culturelle.

En ce sens, ce qui me semble fonder la perspective *instituyente* qui a guidé le travail de Pedrosa, c'est le problème de l'action, comme il l'a évoqué dans une interview avec Paulo Mendes da Rocha⁶, qui serait la création de conditions permettant la transformation de l'homme lui-même, et, si nous voulons le résumer dans une expression contemporaine, c'est l'idée de démocratie culturelle, une idée qui, au Brésil, n'est que récemment devenue un thème de débat. De fait, la démocratie culturelle n'est pas encore au Brésil une pratique répandue dans nos institutions, comme cela devrait l'être, sauf dans de rares moments et situations. Elle n'a trouvé sa place, encore forcée, au cours des dix dernières années que grâce à la maturation des mouvements sociaux minoritaires et à la mise en œuvre ponctuelle de politiques résolues, telles que les quotas raciaux et sociaux dans l'enseignement supérieur.

Dans la pensée de Pedrosa, la notion de démocratie culturelle est étroitement liée à ses principales utopies – « *la vieille lutte pour la libération de l'homme* » et le dépassement du capitalisme par le socialisme - comme l'a si bien résumé le chercheur et historien Dainis Karepovs⁷. Elle s'exprime également dans la définition de trois idées-forces précises qu'il défend dans des textes publiés entre les années 1940 et 1970 : l'idée de l'art comme nécessité vitale (1947), de la révolution de la sensibilité comme condition de la révolution sociale (1952), et de l'art comme exercice expérimental de la liberté (1965/70)⁸. À partir de là, je vais essayer de présenter ces trois idées clés pour tenter de mettre en évidence ce parti pris démocratique pour le développement du champ culturel et artistique, sachant qu'il ne sera pas possible d'en montrer ici toutes les possibilités mais qui, à mon avis, se répercutent encore dans des impasses et des urgences très actuelles de la société brésilienne

En abordant la question de l'art en dehors des lieux communs « *que la mauvaise tradition des siècles a implantés dans les esprits* »⁹, Pedrosa revendique un rôle nouveau pour l'expérience de l'art dans la vie, dans la formation des subjectivités et, donc, du collectif, des espaces et des modes de

⁶ *Le monde a perdu ses mythes*. Entrevue accordée à Paulo Mendes da Rocha, Diário carioca. Rio de Janeiro, 9 novembre 1947.

⁷ Dainis a été chargé d'écrire la biographie politique de Mario Pedrosa, dans le cadre d'un projet de recherche exhaustif qui a donné lieu au livre *Pas de Politique Mariô ! Mario Pedrosa e a Política*. Cotia/São Paulo, Atelier Editorial/Fundação Perseu Abramo, 2017.

⁸ Rendant justice à l'oralité qui marquait la manière dont Pedrosa partageait son savoir, ainsi qu'à la clarté presque pédagogique de son écriture, qui ne s'est jamais adressée uniquement à des spécialistes, ce texte cherche également à rassembler et à organiser plusieurs communications orales données par moi dans des séminaires et des cours tenus au cours de la dernière année.

⁹ *L'art, une nécessité vitale*. Conférence de clôture de l'exposition organisée par le Centre national de psychiatrie, avec le soutien de l'Association des artistes brésiliens à l'ABI, 31 mars 1947. In : Correio da manhã, Rio de Janeiro, 13 et 21 avril 1947. Voir : Pedrosa, Mario. *L'art, une nécessité vitale*. Rio de Janeiro, Livraria e Editora Casa do estudante, 1949 ; et Arantes, Otilia (org.). *Forma e percepção estética. Mario Pedrosa. Textos escolhidos II*. São Paulo, Edusp, 1995.

production sociale. Liée à la grande crise de la modernité, l'aliénation de l'être humain et du sens de son activité - caractéristique spécifique du régime capitaliste - qui consisterait à « *donner à l'être humain une finalité extérieure à ses propres besoins vitaux* »¹⁰, la pensée de Pedrosa nous conduit à remettre en question le modèle de développement que nous a imposé le colonialisme et à faire resurgir, toujours selon Pedrosa, la liberté « *comme un idéal capable d'unir les peuples* » et capable de nous permettre de « *croire à un progrès pour l'homme - et non à un homme pour le progrès* »¹¹. Dans ce contexte, d'autres fonctions de l'opération artistique gagnent en pertinence (politique, pédagogique, sociale, thérapeutique) et l'art apparaît comme un espace de réinvention des modes de production sociale, des subjectivités et finalement des modes de vie. Il faudrait dès lors démocratiser les conditions d'accès à l'exercice de l'art, et pas seulement en raison de sa recherche esthétique, mais aussi comme possibilité d'invention de subjectivités libres, un processus qui affecterait aussi le statut de l'artiste, comme nous le verrons plus loin.

Ces questions deviennent très claires dans le texte « *L'art, une nécessité vitale* » (1947), écrit après la conférence de clôture de l'exposition d'artistes patients de la Casa das Palmeiras au Centre psychiatrique national, organisée par la Dr Nise da Silveira. Face à la perplexité d'une grande partie de la critique de son époque, à laquelle il attribue une posture passéiste, « *due aux préjugés intellectuelles, avec lesquels ils abordent encore le problème de l'art* », Pedrosa prend la défense des artistes de la Casa das Palmeiras et met également en cause les artistes qui se sont organisés comme dans une confrérie fermée au service de l'aristocratie : « *Pour eux, seul le résultat compte, c'est-à-dire l'œuvre accomplie, dont la finalité est d'être perpétuellement admirée ou adorée, dans un nouveau fétichisme. Ils ne voient que le chef-d'œuvre. Pour eux, l'art n'a pas encore perdu sa majuscule. Il s'agit toujours d'une activité distincte, exceptionnelle, et l'artiste est un être mystérieux enveloppé d'un halo mystique ou magique* »¹².

Dans un scénario historique marqué par la crise de la rationalité comme mode d'expérience et de production du monde, deux ans seulement après la Seconde Guerre mondiale, l'idée de l'art comme nécessité vitale résonne encore de la découverte de l'inconscient freudien (1907). Pour Pedrosa c'est un « *coup mortel porté au rationalisme mécanique* » qui a donné à l'unité congénitale du genre humain une nouvelle conformation. Pedrosa s'intéresse à l'approche du mécanisme subjectif de l'activité artistique avant la réalisation de l'œuvre en affirmant que l'art est une nécessité vitale, dont « *les premières manifestations surgissent dès l'âge le plus tendre* ». Ils ne respectent pas non plus les limites, les obstacles, les préjugés, les règlements ou même les états de conscience. Pedrosa veut ainsi souligner aussi les fonctions thérapeutiques et pédagogiques de l'art, dont les effets bénéfiques, selon lui, « *peuvent être ressentis même par les malades mentaux, soit en les guérissant ou en les encourageant, soit en les attirant pour qu'ils reviennent dans notre monde brut et laid avec des messages qui peuvent parfois être déchiffrés et briller, être fulgurants, fugaces, comme des étincelles* »¹³. Pedrosa propose que la peinture et la sculpture, les arts en général, soient appris de la même manière que l'on apprend à lire et à écrire, à coudre, à cuisiner et à tisser.

« *Il n'y a pas et il ne peut pas y avoir de barrières qui enclosent le monde enchanté des formes ; il n'y a pas de files d'attente pour entrer dans son enceinte, il n'appartient à personne, il est commun à tous les hommes indistinctement. Heureuse sera l'humanité lorsque tous, désinhibés et initiés, pourront pénétrer dans son champ magique ! L'initiation est à la portée de tous. Les arts ne sont*

¹⁰ *Le monde a perdu ses mythes. Op.cit.*

¹¹ « *A liberdade ressurge como ideal capaz de unir os povos* ». Entrevue sans crédit. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 28 février 1957.

¹² *L'art, une nécessité vitale, Op. cit.*

¹³ *Ibid.*

certainement pas une exception inaccessible. Ce qui nous manque, c'est l'éducation des émotions, semblable à l'éducation intellectuelle, à l'éducation sociale, et aux autres techniques de vie »¹⁴.

Pedrosa poursuivra ces réflexions jusqu'au milieu des années 1950, lorsqu'il abordera la question de la sensibilité dans l'art dans une série de textes intitulée *Problemática da arte contemporânea* [Problématique de l'art contemporain]¹⁵, dans un contexte marqué par les disputes entre les partisans de l'abstraction géométrique et ceux de l'abstraction informelle, les premiers accusés d'un manque de sensibilité et les seconds d'un excès de sensibilité, ce qui, selon Pedrosa, est une discussion absurde qui cache quelque chose de plus significatif, la crise de la civilisation verbale.

C'est à ce moment que Pedrosa travaille à la transformation et à l'élargissement de la notion d'art et d'artiste, en considérant la sensibilité, et pas seulement la raison, « *comme la force motrice de tout ce que l'homme (sic) fait, de tout ce sur quoi il agit, de tout ce qu'il découvre avec son imagination créatrice* »¹⁶, et ce dans tous les domaines, sans en limiter le privilège aux artistes. « *Les scientifiques les plus féconds doivent faire preuve de beaucoup de sensibilité, de finesse intellectuelle et d'imagination inventive lorsque, à partir de leurs expériences, qui ne sont jamais le fruit d'une simple chaîne logique d'arguments, ils parviennent à formuler des hypothèses, à renverser des théories et à dévoiler de nouveaux horizons* »¹⁷.

De cette manière, Pedrosa réfute le mythe de l'artiste comme détenteur d'une subjectivité privilégiée, qui s'exprimerait dans l'œuvre d'art - pour Pedrosa, la volonté de communiquer est une condition absolue de tout être vivant, quelque chose de bien antérieur à l'acte créateur. Dans le sillage de la pensée de Suzanne Langer¹⁸, citée dans ces textes sur la sensibilité par l'auteur, Pedrosa nous rappelle que le geste créatif apporte nécessairement la formulation d'une expérience inconnue qui est du domaine des formes intuitives de pensée et d'action, et place l'artiste comme quelqu'un qui « *a organisé pour nous, pour notre connaissance, pour notre contemplation, une forme-objet, un objet-sentiment, un sentiment-imagination* »¹⁹. En dialogue avec Langer, Pedrosa réhabilite alors l'idée de l'intuition comme moteur de la création et de l'expérience de l'art, dans la mesure où cette forme d'expérience articule l'imagination, l'intellection et le sentiment comme des dimensions inséparables. De cette façon, Pedrosa place l'art comme le fruit d'un exercice intuitif et libre - et non comme un don ou une activité prédestinée, pour laquelle peu sont qualifiés. Ainsi, il démocratise l'art. Selon lui, l'art est donc autre chose que de donner accès, à travers un processus de médiation culturelle, à une recherche esthétique sophistiquée. Il se préoccupe davantage de ses conditions d'accessibilité : il s'agit d'établir les conditions nécessaires au processus créatif en tant qu'espace de libre développement de la subjectivité, non subordonné, par des hiérarchies le plus souvent imposées par le marché, à la production d'œuvres d'art.

Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, ce processus d'élargissement et de réinvention de la notion d'art et d'artiste, déclenché par la crise de la modernité, recentre l'art sur le problème de « *son intégration dans la vie sociale comme une activité légitime, naturelle, permanente, et non seulement*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Essai écrit en 1954, mis à jour et augmenté en 1959-60, date à laquelle il a été publié dans le *Jornal do Brasil* en cinq parties, les deux premières les 11 et 18 septembre 1959, et les trois autres les 9, 16 et 23 septembre 1960.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Pedrosa apporte à ses réflexions l'idée de l'intuition comme une force qui rassemble dans une même mesure la raison et la sensibilité, à partir des études de la pédagogue Suzanne Langer, notamment dans le livre *Sentiment et forme* (1953). Traduction Ana M. Goldberg Coelho et J. Ginsburg. São Paulo : Perspectiva, 2003.

¹⁹ *Ibid.*

tolérée ou acceptée, réservé à certaines occasions, dans certains milieux »²⁰. Si nous prenons l'activité artistique comme une ouverture, nous sommes amenés à repenser la place de l'expérience de l'art dans la vie, dans la conformation des subjectivités et, par conséquent, du collectif, des espaces et des modes de production sociale ; dans la démocratisation des possibilités d'invention de soi (révolution de la sensibilité) et de la communauté (révolution des sensibilités) ; dans la diffusion sociale de la libre activité créatrice comme philosophie, pédagogie, thérapie, travail ; comme condition de la révolution politique et sociale, comme décrit dans l'épigraphe du présent texte.

Je crois que ces réflexions, qui ont commencé dans les années 1940 et 1950 avec l'idée de l'art comme nécessité vitale et révolution de la sensibilité, ont continué à être élaborées par Pedrosa de différentes manières et l'ont amené, au milieu des années 1960, à lancer son concept personnel de post-modernité²¹, une opération dans laquelle il a également défini l'idée de l'art comme exercice expérimental de la liberté. Mario Pedrosa traite de ce changement de système dans une série de textes écrits entre 1966 et 1967²², dans lesquels il aborde clairement les processus politiques, économiques et culturels qui transformeront la relation de l'homme au travail, ce qui modifiera ce qu'il appelle le conditionnement social général. Dans ces écrits, Mario Pedrosa remet radicalement en question l'idéal d'autonomie de l'art en tant que développement interne des langages artistiques, bouleversant les théories formalistes répandues au Brésil, renforcées ensuite par la lecture d'auteurs tels que Clement Greenberg²³.

Associant la question de l'autonomie aux développements politiques, économiques et sociaux, Pedrosa définit l'autonomie de l'art comme un isolationnisme de protection contre la crise du conditionnement artistique, causée par la perte progressive des racines culturelles basées sur le modèle du producteur individuel indépendant, de l'augmentation de l'industrie en général, un processus qui au Brésil s'est intensifié entre les années 1950 et 1970. Son argumentation place le développement de la technologie et de l'industrie comme des déclencheurs de la crise du conditionnement social général, qui altère les relations des êtres humains, entraînant leur aliénation du sens de leur activité productive et sociale, un processus qui coïncide avec la grande crise de la modernité, comme nous l'avons vu précédemment, avec ses impacts majeurs jusqu'à nos jours. Il met également en évidence

²⁰ *Crise du conditionnement artistique*, Correio da manhã, Rio de Janeiro, 31 juillet 1966. Voir : Dans : Amaral, Aracy (org.) *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 2007 ; et : Arantes, Otilia (org.) *Politique des arts. Mario Pedrosa. Textes choisis I*. São Paulo, Edusp, 1995.

²¹ Une « post-modernité » qu'il a pensé d'une façon spécifique à sa démarche décolonisatrice de la vie intellectuelle brésilienne, très éloignée, pour ne pas dire opposée à la « condition postmoderne » de Jean-François Lyotard, liée au contexte idéologique français (Note du traducteur).

²² Je me réfère en particulier aux textes suivants : *Crise do condicionamento artístico* (1966), *Op. cit.* p. 88 ; *Mundo em crise, homem em crise, arte em crise*, Correio da manhã, Rio de Janeiro, 7 décembre 1967 ; *Le « ver à soie » dans la production de masse*, Correio da manhã, Rio de Janeiro, 14 août 1967, Les deux in : Amaral, Aracy (org.) *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo, Perspectiva, 1975, 2e édition, 2007 ; et in : Arantes, Otilia (org.) *Politique des arts. Mario Pedrosa. Textos escolhidos I*. São Paulo, Edusp, 1995.

²³ La pensée de Clement Greenberg est devenue populaire parmi nous avec la publication du recueil d'articles qu'il a organisé, *Art et Culture* (São Paulo, Ática, 1996), parmi lesquels figure le texte *Peinture moderniste* (1960). Suivant la pensée de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Greenberg défendait l'autonomie de l'art moderne en termes de plongée de l'art, en particulier de la peinture, dans ses spécificités, un processus qui atteindrait son apogée dans l'abstraction (dans l'expressionnisme abstrait nord-américain pour être précis, ce qui révèle en soi une série de contradictions). Nous savons que cette défense se référerait à la stratégie de renforcement de l'hégémonie économique et culturelle nord-américaine en pleine guerre froide, réitérée par les investissements gouvernementaux dans la propagande et la promotion de cette production, ce qui n'exclut évidemment pas sa qualité esthétique et son invention dans le domaine spécifique du langage pictural. Ses théories ont été largement diffusées par la traduction de son recueil de textes, mais la publication, seulement un an plus tard, du livre *Clement Greenberg e o debate crítico*, organisé par Gloria Ferreira et Cecília Cotrim (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997) a produit parmi nous une réflexion plus critique de ses vues.

l'inadéquation du domaine de l'art aux conditions imposées par le capitalisme industriel, qui a fait de l'artiste une figure anachronique, socialement et culturellement. « *Un faiseur d'objets, un producteur de choses qui ne sont pas expressément demandées par le marché ou qui ne sont pas directement produites pour lui. Il s'agit d'une catégorie de travailleur social qui, dans les économies précapitalistes ou non essentiellement concurrentielles, était prédominante, celle du producteur individuel indépendant (...) Bien que dans un conditionnement social totalement capitaliste, la nature intrinsèque de son travail est encore nécessairement précapitaliste, artisanal* »²⁴.

« *Nous sommes maintenant dans un autre cycle* »²⁵, disait Mario Pedrosa en 1966, « *qui n'est plus purement artistique, mais culturel, radicalement différent du cycle anti-art précédent* »²⁶. Il appellerait ce nouveau cycle de vocation anti-art l'« *art post-moderne* ». Pedrosa conçoit le « *post-moderne comme proprement artistique* »²⁷, comme l'a si bien noté la critique et psychanalyste Tania Rivera, et je dirais, plus spécifiquement, comme de l'ordre de la culture et d'une vocation anti-art, contrairement aux divers auteurs qui, bien des années plus tard, se consacrent à conceptualiser la société postmoderne et à indiquer par la suite ses incidences dans le domaine de l'art. Pedrosa le fait également de manière pionnière, puisque Rivera poursuit, avant même que le terme post-modernité ne soit introduit par Charles Jenks dans les débats sur l'architecture en 1975, avant que Jean-François Lyotard ne développe le terme dans son ouvrage *La condition postmoderne* (1979) et avant que Fredric Jameson ne l'explore dans les années 1980 comme la logique culturelle du capitalisme tardif. Ce n'est qu'en 1968, en même temps que Pedrosa, que le critique nord-américain Leo Steinberg fera cette association en parlant de la peinture post-moderne, en évoquant l'abandon de la verticalité au profit de l'aplat, le plan horizontal sur lequel on travaille (mais aussi dort, reproduit, etc.), dans des œuvres comme celles de Robert Rauschenberg, où la surface picturale, après le profond investissement dans la pensée abstraite, s'ouvrirait à nouveau aux choses du monde.

Comme le dirait Pedrosa, « *cette fois-ci, le Brésil y participe [à ce nouveau cycle] non pas comme un modeste suiveur, mais comme un précurseur* »²⁸, faisant référence à une généalogie qui passe par le néoconcrétisme, l'art conceptuel et aboutit à des expériences qui ne peuvent pas être encadrées, pour ainsi dire, comme les propositions apportées par Hélio Oiticica et Lygia Clark à partir du milieu des années 1960. Un facteur déterminant de ce protagonisme, à mon avis, et on ne peut manquer de noter sa satisfaction personnelle de surmonter notre modeste retard, est la présence et la pensée de Mario Pedrosa parmi ces artistes. Cela semble évident, mais il faut le dire clairement : la postmodernité dans l'art comme héritage brésilien se fait dans l'interlocution quotidienne avec Mario Pedrosa, dans sa tentative de formuler des pensées et des questions pour rendre compte du présent, à chaque moment historique, et de la perspective brésilienne.

Ce n'est pas un hasard si Pedrosa a formulé sa notion de post-modernité associée à l'*art environnemental*²⁹ d'Hélio Oiticica, ce dernier étant un artiste-théoricien qui, comme Pedrosa, a été

²⁴ Pedrosa, Mario. *Crisis of Artistic Conditioning* (1966), *Op. cit.* p. 88. Pedrosa, Mario. *Art environnemental, art postmoderne*, Hélio Oiticica, Correio da manhã, Rio de Janeiro, 26 juin 1966. Voir : Amaral, Aracy (org.), *Des peintures murales de Portinari aux espaces de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 205 ; voir aussi : Arantes, Otília (org.), *Académiciens et modernes. Mario Pedrosa. Textes choisis III*. São Paulo, Edusp, 1998 ; et : Ferreira, Glória (org.), *La critique d'art au Brésil : thèmes contemporains*. Rio de Janeiro, Funarte, 2006.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Rivera, Tania, Mario Pedrosa, *Éthique et art postmoderne*. In : *O avesso do imaginário. Art contemporain et psychanalyse*. Rio de Janeiro, Cosacnaif, 2013.

²⁸ Pedrosa, Mario. *Arte ambiental, arte pós-moderna*, Hélio Oiticica. *Op.cit.*

²⁹ *Art environnemental, art postmoderne*, Hélio Oiticica, Correio da manhã, Rio de Janeiro, 26 juin 1966. Voir : Amaral, Aracy (org.), *Des peintures murales de Portinari aux espaces de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981 ; et : Arantes, Otília (org.), *Académiciens et modernes. Mario Pedrosa. Textes choisis III*.

fondamental pour la compréhension de la conception alternative de l'art qui allait être mise en évidence avec l'idée d'anti-art, et qui, à ce moment-là, ne se référait pas de manière stabilisée aux jeux dadaïstes des années 20, mais était une notion d'inspiration conflictuelle. En 1967, écrivant sur la célèbre exposition *Nova Objetividade Brasileira*³⁰, Hélio Oiticica réitère ce changement exprimé dans le passage de Pedrosa du moderne au post-moderne comme quelque chose qui déterminerait « *une attitude créative différente de la part des artistes par rapport aux exigences éthiques, individuelles et sociales générales* »³¹. Dans ce sens, Pedrosa appelle à un exode, à un changement collectif de la position des agents dans le domaine de l'art et du domaine de l'art dans le cadre général de la société, impliquant un « *retour au monde* », comme le dirait Pedrosa, ou, comme le dirait Oiticica, une « *résurgence de l'intérêt pour les choses, pour l'environnement, pour les problèmes humains, pour la vie, en dernière analyse* »³².

« *Telle est la clé fondamentale du nouveau concept d'anti-art : il ne s'agit pas seulement de marteler l'art du passé ou les anciens concepts (comme auparavant, en gardant une attitude basée sur la transcendance), mais de créer de nouvelles conditions expérimentales, dans lesquelles l'artiste assume le rôle de "proposeur", ou d'"entrepreneur", voire d'"éducateur"* ». *Le vieux problème de "faire un nouvel art", ou de renverser les cultures, n'est plus formulé de cette manière - la bonne formulation serait de demander : quelles propositions, promotions et mesures devraient être utilisées pour créer une large condition de participation populaire à ces propositions ouvertes, à la sphère créative à laquelle ces artistes se sont identifiés. De cela dépend leur propre survie et celle du peuple dans ce sens* »³³.

Comme le dirait Pedrosa, pour correspondre à cet anti-art, « *il n'y aurait pas d'autre recours que de tout repenser, que ce soit dans le domaine scientifique, technique ou esthétique, en termes environnementaux* »³⁴, dans le sens de la création d'« *espaces structurés, libres, en même temps, de participation et d'invention créative* »³⁵, en plus d'une « *appropriation générale* » du monde, des choses du monde, comme le dirait Oiticica, exprimé par sa célèbre phrase : « *Le musée est le monde, l'expérience de tous les jours* »³⁶, qui désigne avant tout l'environnement et l'anti-art comme une autre position éthique et politique, à la frontière entre l'art et le non-art, c'est-à-dire à la frontière de la vie. Le problème décisif serait donc, selon Mario Pedrosa, celui de la destination et de la fonction de ces environnements « *pour qui, où et pour quoi ou pourquoi ?* »³⁷. Des questions auxquelles Oiticica a répondu : « *On voit donc que cet artiste ressent un besoin plus grand, non seulement de créer simplement, mais de communiquer quelque chose qui pour lui est fondamental ; mais cette*

São Paulo, Edusp, 1998 ; Voir aussi : Ferreira, Glória (org.), *La critique d'art au Brésil : thèmes contemporains*. Rio de Janeiro, Funarte, 2006.

³⁰ En 1967, un groupe de critiques et d'artistes a organisé une exposition de l'art d'avant-garde brésilien au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, après avoir publié un manifeste écrit par Hélio Oiticica intitulé *Esquema geral da Nova Objetividade*.

³¹ Oiticica, Hélio, *Esquema geral da nova objetividade*, catalogue de l'exposition, MAM, Rio de Janeiro, 1967. Voir, Oiticica, César (org.), *Hélio Oiticica. Le musée est le monde*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Pedrosa, Mario, *Le monde en crise, l'homme en crise, l'art en crise*, Correio da manhã, Rio de Janeiro, 7 décembre 1967. Voir : Amaral, Aracy (org.) *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo : Perspectiva, 1975, 2e édition, 2007.

³⁵ Oiticica, Hélio, 10 avril 1966 (suite), voir : Oiticica, César (org.), Hélio Oiticica, *Le musée est le monde*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011. p. 78.

³⁶ Oiticica, Hélio, *Programme environnemental*, voir : Oiticica, César (org.), *Hélio Oiticica. Le musée est le monde*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011. p. 81.

³⁷ Pedrosa, Mario. *Le monde en crise, l'homme en crise, l'art en crise. Op. cit.*

communication devrait se faire à grande échelle, non pas dans une élite réduite aux experts mais même contre cette élite, avec la proposition d'œuvres inachevées, "ouvertes" »³⁸.

Oiticica nous appelle à cet exode, qu'il appelle un moment éthique, ou une position éthique, au détriment du purement esthétique, ou plutôt de l'esthétisme, qui marquerait aussi la crise de la modernité, plaçant la raison d'être de l'artiste non plus comme créateur pour la contemplation, mais comme motivateur de la création. Comme le résume Oiticica³⁹, il s'agit de mettre à l'ordre du jour la vulgarisation du champ de l'art, la généralisation de la création comme perspective de transformation sociale, comme production d'une société d'inventeurs, qui n'impliquerait pas l'élévation du spectateur à la place du créateur, mais plutôt la démocratisation radicale des possibilités d'auto-invention, qui verrait l'art (l'anti-art, comme y appellent Pedrosa et Oiticica), comme une pédagogie de la liberté, un outil fondamental. L'art ne serait alors plus strictement dans le champ de l'esthétique et apparaîtrait comme un exercice expérimental, révolutionnaire et vital de la liberté, qui produit de nouvelles manières de percevoir et de sentir et, donc, d'être. « *Une nouvelle éthique* »⁴⁰.

³⁸ Oiticica, Hélio, Juillet 1966, *Poste et programme*, voir : Oiticica, César (org.) *Hélio Oiticica. Le musée est le monde*, Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2011. p. 79.

³⁹ Oiticica, Hélio, *Position éthique*. Voir : Oiticica, César (org.), Hélio Oiticica, *Le musée est le monde*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2011. p. 78.

⁴⁰ Pedrosa, Mario, *L'art et Freud*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1958. Voir : Arantes, Otília (org.) *Forma e percepção estética. Mario Pedrosa. Textes choisis II*. São Paulo, Edusp, 1995.

Le lien entre art et ap(art)heid dans l'œuvre de Durant Sihali, Willie Bester et John Kramer¹

Anthony Starkey

magma@analisiqualitativa.com

Artiste et professeur à l'Université de technologie de Durban, Afrique du Sud. Il a obtenu son master en beaux-arts en 1978 à l'Université du Witwatersrand. De 1980 à 2014 il a été au Collège technique de l'enseignement supérieur de Natal, Technikon Natal et à l'Université de technologie de Durban, à divers postes, dont ceux de chef du programme de fondation, chef de la peinture, chef du département des beaux-arts, vice-doyen (Faculté des arts et du design) et doyen exécutif (Faculté des arts et du design). De 1996 à 2014 il a supervisé ou co-supervisé 28 étudiants de Master en beaux-arts. De 1972 à 2013 il a présenté huit expositions individuelles et participé à une quarantaine d'expositions de groupe.

Abstract Le lien entre l'art et l'*apartheid* dans l'œuvre de Durant Sihlali (1934 - 2005), Willie Bester (1956 -) et John Kramer (1946 -) et notamment dans leurs peintures d'architectures ordinaires mettent en évidence la relation entre l'art et la société dans un temps et un lieu particuliers. Nous considérerons donc la biographie et une œuvre de chacun d'entre eux, à un moment particulier de l'histoire troublée de l'Afrique du Sud.



découvrir l'Afrique Sud/Nord

Hervé Fischer, tweet art, 2011.

*

L'Oxford English Language Dictionary (2020) définit l'*apartheid* comme suit : *apartheid* /ə'pɑːθet,ə'pɑːtɪd/. Nom (en Afrique du Sud) d'une politique ou d'un système de ségrégation ou de discrimination fondé sur la race. C'est cette politique a inspiré la loi de 1950 qui a divisé l'Afrique du Sud en zones distinctes dans lesquelles les membres de chaque race pouvaient vivre et travailler, en réservant généralement les meilleures zones urbaines, industrielles et agricoles aux Blancs.

¹ Traduit de l'anglais par Hervé Fischer.

Durant Basi Sihlali (voir : www.google.ca) est né le 5 mars 1935 dans une zone industrielle, Germiston, Transvaal, aujourd'hui connue sous le nom de province du Gauteng. En raison des conditions de vie difficiles, ses parents l'ont envoyé vivre chez ses grands-parents paternels dans un village rural appelé Cala, dans le Cap-Oriental. Sihlali s'est intéressé à l'art dès son plus jeune âge, inspiré en partie par son père dont le passe-temps était le dessin et le modelage. En 1947, Sihlali a remporté un concours d'art pour les élèves de Queenstown et des districts environnants. En 1948, il a rejoint sa famille qui s'est installée à Soweto, Johannesburg, et a étudié au Chiawelo Art Centre sous la direction d'Alphius Kubeka. Il suit ensuite les cours de Cecil Skotnes au Polly Street Art Centre, ceux de Carlos Sdoya et, jusqu'en 1958, ceux de Sydney Goldblatt.

Les ventes d'œuvres d'art n'étant pas suffisantes pour subvenir aux besoins de sa famille, pendant la majeure partie des années soixante, il ne pouvait se consacrer à son art qu'à temps partiel. Il a travaillé pendant de nombreuses années pour un certain nombre d'entreprises artistiques commerciales, dont Creasant Potteries (1959-1961) et Atlanta Wholesalers factory (1961-1972), concevant des céramiques et des bijoux et produisant des bibelots faits main (Peffer 2009).

En 1978, il a commencé à enseigner dans le cadre des programmes de sensibilisation de la *Federated Union of Black Artists* (FUBA) et a été nommé responsable des beaux-arts de la FUBA en 1983, poste qu'il a occupé jusqu'à sa démission en 1988. Mdanda a écrit à son sujet : « *cet ancien étudiant de Polly Street Art, avec son style unique, Sihlali a produit l'une des œuvres les plus fascinantes. Des années 1950 aux années 1990, Sihlali n'a jamais suivi ou copié le style expressif préféré du Polly Street Art Centre, mais a continué à documenter les environnements dans lesquels il avait vécu* » (2018 33).

Et il poursuit en notant que « Sihlali a rejeté l'étiquette de l'art des townships, "prétendant plutôt qu'il était un reporter visuel, à l'instar de Thomas Baines (1820-1875) et d'autres artistes paysagistes en Afrique du Sud" (Peffer, 2009 :194) ». L'art de Sihlali « a créé des archives et une méditation sur les conditions de vie des noirs sud-africains sous l'apartheid, et il a atteint des formes subtiles de résistance esthétique et personnelle » (Peffer, 2009, 191).

De Wet (2012) souligne que « *L'apartheid s'est intensifié et est devenu plus brutal au fur et à mesure que Sihlali développait ses compétences (...) mais Sihlali, fortement influencé par lui comme il l'était, ne s'est pas laissé définir par l'apartheid. Au lieu de cela, dit le spécialiste américain de l'art John Peffer, son travail a, dans un sens, englobé et dépassé l'époque de l'apartheid* ».

L'œuvre intitulée *Kliptown* (aquarelle sur papier, 106 x 77,8 cm, date inconnue) est un bon exemple de l'utilisation magistrale que fait Sihlali de la technique de l'aquarelle pour enregistrer les conditions de vie des habitants de Kliptown, à Soweto (voir : www.google.ca) Siya Masuku (2018) note : « *il est remarquable de voir comment Sihlali a utilisé la lumière pour modeler les personnages. Ses aquarelles au pastel semblent se fondre les unes dans les autres sur toute la toile, laissant des zones vierges pour faire ressortir la lumière de manière subtile mais efficace* ».

Les structures architecturales délabrées et l'ensemble chaotique de débris évoquent les conditions de vie des Africains sous l'apartheid ; cependant, la grande luminosité communique un fort sentiment d'humanité et d'espoir.

*

Willie Bester (voir : www.google.ca), quant à lui, est né dans la petite ville de Montagu, dans la province du Cap-Occidental, d'un père Xhosa et d'une mère de couleur ; il a donc été classé « autre couleur » en vertu des lois de l'apartheid, ce qui signifie que leur famille métisse n'était pas autorisée à vivre dans une zone « de couleur ». Son père, un travailleur migrant, n'a été autorisé à vivre que dans un foyer unisexe situé dans un grand complexe. La seule possibilité pour la famille d'être réunie était de vivre dans un logement informel dans la cour d'une autre personne (Rossouw Modern 2020). Très jeune, Bester a montré ses talents en fabriquant des voitures miniatures à partir de fil de fer

recyclé ; et à l'âge de sept ans, il a commencé à expérimenter la peinture. À l'âge de 10 ans, sa famille a été contrainte de déménager dans un « homeland » conformément à la loi sur les zones de groupe. Bien qu'il soit un élève prometteur, Bester a abandonné l'école après la neuvième année pour aider sa famille sur le plan économique en fabriquant et en vendant des chaussures et des objets artisanaux.

À la fin de son adolescence, Bester, comme beaucoup d'autres jeunes chômeurs des townships et des zones rurales de l'époque, a rejoint la *South African Defence Force*, où il est resté pendant un an. Il passera une autre année dans un camp militaire pour jeunes noirs sans emploi (Profil de Willie Bester). Heureusement, on lui a donné des fournitures artistiques à cette époque et il a retrouvé son amour de jeunesse pour la peinture. À l'âge de 26 ans, après avoir travaillé comme assistant de prothésiste dentaire pendant de nombreuses années au Cap, Willie s'est finalement replongé dans son art et a présenté sa première exposition personnelle en 1982, qui consistait en des scènes de rue et des paysages.

En 1986, Bester a suivi des cours à temps partiel au *Community Arts Project* (CAP) dans le District Six, au Cap, une organisation politique qui visait à donner aux artistes visuels et du spectacle noirs ou marginalisés les moyens de participer au mouvement de libération (Highet 2014). Juliet Highet (2014) cite Bester en ces termes : « *J'étais en colère ... alors j'ai utilisé mon travail comme un outil contre l'apartheid. Je me fichais de savoir si elle était assortie à vos rideaux ou non. Mon art était pour moi une chance d'être entendu... Je suis parfois tenté d'aller au bord de la mer et de peindre de belles choses de la nature. Mais je ne le fais pas, car mon art doit être considéré comme un médicament au goût désagréable pour éveiller les consciences* » (Bester dans Highet 2014).

Bester s'est fait connaître par ses créations en techniques mixtes, combinant des peintures à l'huile et à l'aquarelle avec ses photographies, des coupures de journaux et des déchets provenant de décharges locales. Boîtes de conserve, os, pièces de voiture, panneaux de signalisation, matériel militaire, instruments de musique, objets recyclés, jouets, outils agricoles, déchets de chantier, objets importants récupérés, tous ont trouvé leur place dans ses œuvres aux couleurs vives, construisant une histoire des réalités qu'il repérait à travers les médias audiovisuels et les articles de journaux. À la fin des années 1980, Bester a commencé à connaître un certain succès en tant qu'artiste et, en 1991, il est devenu professionnel. Cette utilisation des médias mixtes pour exprimer les inégalités dont il a été témoin apparaît très clairement dans cette œuvre intitulée *Cape Township Scene* (médias mixtes sur carton, 49 x 88.5 cm, 1991) (voir : www.google.ca). L'œuvre dégage un sentiment de colère en utilisant des couleurs agressives et des textes collés provenant de journaux. La numérotation anonyme des maisons reflète l'absence d'âme du système de l'apartheid. La voiture qui ne fonctionne pas met en évidence le désespoir de la situation.

*

John Kramer (voir : www.google.ca) est né en 1946 à Worcester dans le Cap-Occidental et, pendant ses études, il a suivi des cours au Centre d'art Hugo Naude. Il a obtenu un diplôme des beaux-arts à la Michaelis School of Art de l'université du Cap en 1968. En 1970, il a rejoint le Musée sud-africain où il a dirigé la division des expositions pendant de nombreuses années. Bien qu'il ait eu un emploi à temps plein, il a continué à peindre la nuit et le week-end et a participé à diverses expositions de groupe. Dans les années 1980, il a eu deux expositions personnelles très applaudies. En 2002, il a quitté le musée pour poursuivre une carrière de peintre à plein temps.

Au début des années 1970, Kramer a commencé à photographier des devantures dans les petites villes, les cafés du coin, les vieux cinémas et les magasins de vente au détail, craignant qu'ils ne disparaissent bientôt. Il s'est rendu compte que ces bâtiments ordinaires avec lesquels il avait grandi, correspondaient à son idée de faire quelque chose d'essentiellement sud-africain. Cette idée s'est cristallisée après son premier voyage en Europe en 1974, lorsqu'à son retour, il a réalisé à quel point le paysage urbain local était bizarre et extraordinaire. Influencé par le mouvement du photoréalisme de l'époque, il a commencé à utiliser ses photos comme sujet pour ses peintures réalistes et pleines

d'humour (Fierté 2020). Kramer se souvient qu'il « *a passé beaucoup de temps à travailler sur ses compétences en dessin et en peinture réaliste à l'école d'art et lorsque le mouvement hyperréaliste a émergé, j'étais prêt à travailler de la même manière* » (Proud).

John Kramer souligne qu'il « souhaitait créer des œuvres d'art qui parlent de la "vraie" Afrique du Sud ». Cette déclaration, prise dans le contexte du passé de l'apartheid en Afrique du Sud, révèle l'approche nostalgique de Kramer dans la représentation de l'architecture sud-africaine, comme on le voit bien dans l'œuvre intitulée *Huiswinkel, Calvinia* (1996)(voir : www.google.com) Le sujet est un magasin de commerce typique dans une dorp¹ sud-africaine de Calvinia, dans la région du Grand Karoo du Cap Nord. Peinte dans un style photo-réaliste froid, cette œuvre constitue une documentation sur le passé colonial de l'Afrique du Sud.

Conclusion

Il ressort clairement de cette brève présentation que le lien entre l'art et l'apartheid dans les œuvres de Durant Sihlali, Willie Bester et John Kramer, et leurs expressions de l'architecture locale sont des témoignages de la réalité sociale sud-africaine. Sihlali, qui se voulait un « *reporter visuel* », « *a créé des archives et une méditation sur les conditions de vie des noirs sud-africains sous l'apartheid* » (Peffer 2009 191). Bester, adoptant une approche militante, voyait son art comme « *un médicament au goût désagréable pour éveiller les consciences* » (Bester in Highet, 2014). Kramer, en adoptant une approche plus intellectuelle, a dépeint l'architecture de communautés blanches isolées et, « *Sur-tout maintenant, vingt ans après le début d'une nouvelle ère de transformation sociale radicale en Afrique du Sud, les peintures de Kramer semblent rappeler et incarner un passé colonial qui s'estompe. Ses images de bâtiments anciens, malmenés, tous dépourvus de figure humaine, sont des significations mélancoliques d'un ordre antérieur* » (Fierté 2020).

Références

- Absolut Art Gallery, John Kramer. Voir : absolutart.co.za.
De Wet, P. 2012, *Un artiste qui a transcendé l'apartheid*, Mail et Guardian, 12 juillet 2012.
Voir : mg.co.za.
Dolby, J. *Révisions, Durant Sihlali*. Voir : revisions.co.za.
Durant Basi Sihlali, *Histoire de l'Afrique du Sud en ligne*. Voir : www.sahistory.org.za.
John Kramer, *Artistes vedettes de la collection RMB*. Voir : www.rmb.co.za.
Highet, J., 2014. *L'héritage artistique de l'apartheid*. Voir : newafricanmagazine.com.
Dictionnaire de langue anglaise, Oxford. 2020. Voir : www.google.com.
Peffer, J., 2009, *L'art et la fin de l'apartheid*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
Profil de Willie Bester in The Presidency Republic of South Africa. Voir : www.thepresidency.gov.za.
Fier, H., 2020, *Observations sur les peintures de John Kramer*. Voir : www.johnkramer.co.za.
Rossouw Modern, 2020. *Willie Bester, Biographie complète*. Voir : rossouwmodern.com.
Sipho Mdanda, 2018, *Développement d'une méthodologie pour comprendre le mentorat artistique en Afrique du Sud de l'apartheid : Le cas du Polly Street Art Centre*. Thèse de doctorat non publiée. Université du Witwatersrand, Johannesburg. Voir : wiredspace.wits.ac.za.
La galerie d'art Vincent. Voir : www.vincentartgallery.co.za.
UNESCO, 2007, *Apartheid, ses effets sur l'éducation, la science, la culture et l'information*. Voir : unesdoc.unesco.org.

¹ Dorp /dɔ:p / Nom sud-africain d'une petite ville ou d'un village rural (souvent utilisé pour suggérer qu'un endroit est arriéré ou peu impressionnant) comme des « *petites gouttes mornes* ».

Signes d'Australie¹

Richard Kelly Tipping

magma@analisiqualitativa.com

Né à Adélaïde en 1949. Poète, artiste, artiste des mots et cinéaste australien, il a étudié le cinéma, la philosophie et la littérature à l'Université Flinders. Il a commencé à composer de la poésie concrète typographique sur une machine à écrire manuelle en 1967, explorant l'arrangement des lettres sur la page comme un champ de composition poétique. Ses préoccupations littéraires font partie intégrante de sa pratique de l'art des mots et de la poésie visuelle. En 1975, il a cofondé le groupe *Friendly Street Poets*, qui a commencé à organiser des lectures publiques de poésie à Adélaïde, et a édité sa première anthologie en 1977. En 2007, Tipping a terminé un doctorat à l'Université de Technologie de Sydney (UTS) intitulé *Word Art Works : visual poetry and textual objects*. Il a enseigné la communication et les arts médiatiques à l'université de Newcastle, NSW. Dans les années 1970, Tipping a commencé à collecter les ironies et les bizarreries de la signalisation publique par la photographie, et à modifier les panneaux publics pour en faire des messages poétiques. *Signs of Australia*



Kangooroo, 2016, en cours de transport vers le site de sculpture
A Barangaroo à Sydney en 2017. Photographie de Jasper Knight.

(1982) rassemble un grand nombre de ces anomalies trouvées dans la signalisation. Parmi les œuvres emblématiques de ses explorations du langage gestuel public figure *No Understanding*, qui fait partie de la collection de la National Gallery of Australia. Ses projets d'art public comprennent la célèbre sculpture en acier *Watermark* (plus connue sous le nom de *Flood*) sur la rivière Brisbane, qui est devenue le point culminant d'une inondation majeure en

2011. Il a eu plus de 20 expositions individuelles en Australie ainsi qu'à New York, Londres, Munich, Cologne et Berlin.

Abstract La poésie consiste à utiliser le moins de mots possible pour en dire le plus possible. Cet amour pour la brièveté poétique m'a amené à étudier le langage des panneaux publics, où des formats graphiques avec des textes minimaux portant un sens essentiel. Les panneaux de rue ont été un aspect essentiel de ma pratique des œuvres d'art verbal.

Bonaparte n'est pas parti

En Australie, l'extraordinaire devient rapidement l'attendu, et l'étrangeté règne, avec des kangourous qui sautillent dans les rues des banlieues. Si seulement Napoléon Bonaparte (âgé de seize ans) avait été accepté dans l'expédition scientifique du comte de Lapérouse sur les navires L'Astrolabe et La Boussole en 1785, il aurait visité les prémices de la ville de Sydney en 1788, puis aurait navigué vers

¹ Traduit de l'anglais par Hervé Fischer.

l'Océanie, avant de faire naufrage sur un récif et de se perdre à jamais dans les îles Salomon, modifiant ainsi l'histoire européenne. Le jour de son exécution en 1793, Louis XVI demanda : « *Des nouvelles de La Pérouse ?* »².

De telles explorations contemporaines du Pacifique auraient facilement pu conduire à des établissements francophones avec une colonisation en Australie parallèle à celle des Britanniques, donnant lieu à un continent multilingue comme celui du Canada. Mais avec les guerres napoléoniennes et la défaite finale de l'Empire français en 1815, cela ne s'est pas produit, et l'anglais est la lingua franca de l'Australie.

Échapper aux kangourous ?

Non, pas vraiment. Environ trois millions de kangourous sont légalement tués chaque année à des fins commerciales, mais la nation préfère les moutons et les bovins à quatre pattes, qui sont élevés en liberté et piétinent la terre délicate, ainsi que les porcs et les poulets. Je me souviens qu'il y a longtemps, les familles attendaient avec impatience de manger un poulet rôti pour Noël, comme une gâterie spéciale. Aujourd'hui, grâce à l'agriculture industrielle, c'est l'une des viandes les moins chères que l'on puisse acheter. Le steak de kangourou est disponible en tant que spécialité dans les grands supermarchés, mais il n'est pas très populaire, même si sa viande est tendre et pauvre en graisses.

Les kangourous sont admirés en tant qu'emblème national et attirent des sourires affectueux avec leurs petits bébés qui sortent la tête de leur poche. En photo. En général, les citoyens ne voient pas de kangourous, sauf dans les zoos pour enfants. Ou dans le lointain, bondissant au loin, lors de vacances en voiture à la campagne. La terre est cultivée pour en faire un paradis vert pour les kangourous et ils paient le prix de l'abattage, de la réduction de leur nombre et de leur utilisation comme nourriture pour animaux de compagnie et pour le cuir et les peaux.



Kangooroo, 2016, Sculpture au Barangaroo à Sydney, 2017. Le panneau jaune mesure 3 mètres de large et s'élève à 5,5 mètres de haut sur son mât. Ruban réfléchissant sur aluminium. Le kangourou s'est échappé et s'éloigne en bondissant. Photographie de Jamie Williams.

Kangooroo réunit mes intérêts établis pour la signalisation routière et le langage vernaculaire australien, en combinant le mot et l'image avec une intensité poétique. *Kangooroo* présente l'absence comme une présence tangible. Le kangourou a disparu, laissant un contour dans le panneau, exposant le ciel par son absence.

Ooroo est une façon traditionnelle australienne de dire « à plus tard ». On assiste à une résurgence de l'utilisation de ce mot par les jeunes Australiens, face à l'américanisation de la culture médiatique mondiale. Le panneau routier « *Kangaroo Crossing* » est une icône australienne. Kangourou est un mot réel, et non une invention ou un malentendu comme certains l'ont prétendu : « *Le mot kangourou dérive du mot gangurru du Guugu Yimithirr, faisant référence aux kangourous gris. Le nom a été enregistré pour la première fois sous la forme de Kangooroo ou Kanguru le 4 août 1770, par le lieutenant (plus tard capitaine) James Cook sur les rives de la rivière Endeavour, à l'emplacement*

² Pour en savoir plus, consultez le site en.wikipedia.org.

de l'actuelle ville de Cooktown, lorsque le bateau de Sa Majesté la Reine, l'Endeavour s'est échoué exigeant près de sept semaines pour réparer les dommages subis sur la Grande Barrière de Corail. Le guugu yimithirr est la langue des habitants de la région » (Wikipedia).

Le « roo » de « ooroo » est contenu dans un palindrome et apparaît dans les deux sens. Il est intéressant de noter que les kangourous sont l'un des rares animaux qui ne peuvent pas marcher à reculons. Ce signe est idiomatique, issu de la langue vernaculaire locale, mais il a également une résonance dans les questions de colonialisme, d'écologie et de gestion des terres.

Commençons par des objets trouvés - le signe observé

Au début, je m'intéressais à la photographie des écarts ironiques et ambiguës dans le paysage de signes urbains et les paysages de campagne, à la recherche de divergences amusantes ou inquiétantes entre le texte et l'image. Cela a donné lieu à un livre intitulé *Signs of Australia* (Penguin, 1982).



Par exemple, un parking urbain déclare qu'il n'y aura *Pas* de stationnement.



Un immeuble à bureaux de Sydney annonce la couleur. Complet, *Total*. Point final.



Un magasin de bricolage annonce « Votre maison passe avant tout », et place son unité de climatisation directement dans la tête de la femme.



Un panneau annonce qu'il n'y a pas d'inspecteur de plage en service, mais la mouette solitaire ne s'en inquiète pas. L'Australie a du sable à perte de vue, avec parfois des clubs de surf, des sauveteurs et des drapeaux de sécurité, mais ici, c'est la nature seule.

Cependant, il était difficile de trouver suffisamment d'exemples intéressants, et cela m'a amené à manipuler des panneaux de signalisation officiels existants, de manière tout à fait illégale, en ajoutant ou en supprimant des lettres à l'aide des mêmes bandes réfléchissantes que celles dont ils étaient faits.

Cela signifiait un passage de l'objet trouvé (tel qu'il est) avec sa dépendance à l'authenticité *réelle*, à la fabrication du potentiel (tel qu'il sera maintenant) avec l'objet manipulé, qui en termes duchampiens peut être considéré comme un *ready made* ajusté. Dans les deux cas, l'objectif est de créer une rupture dans le paysage de signes sociaux (qui est nécessairement temporaire) en vue de réaliser une image photographique qui enregistre cette instance de signes modifiés dans le paysage.

La première intervention publique a consisté à transformer un panneau *Aéroport* en *Airpoet* en changeant une seule lettre.



Signes d'Australie - Richard Kelly Tipping.

À l'époque, en 1979, je vivais dans ma ville natale d'Adélaïde, en Australie méridionale, près d'une route principale menant à l'aéroport, où un magnifique panneau bleu indiquait le chemin à suivre. Je suis sorti à minuit, j'ai grimpé sur le toit de ma voiture, j'ai tracé le "R" d'*Airport*, je suis rentré chez moi pour faire un « E » de la même couleur et de la même police de caractères, puis je suis revenu et je l'ai soigneusement placé sur le panneau. La modification était anonyme et illégale. Soudain, la route banale porte un signe vers les cieux. Ce nouveau panneau a duré plus de six mois avant d'être « réparé » par les autorités routières... et a été accepté comme un geste local. Je le sais parce que quelques mois plus tard, lorsque je suis allé photographier *Airpoet*, un homme qui passait devant moi - vêtu d'une salopette bleue, avec une boîte de repas à emporter pour ses collègues de travail sous le bras - a dit : (avec une redondance laconique typiquement australienne) : « *Vous photographiez le panneau, n'est-ce pas ?* ». J'ai répondu : « *Oui, vous savez quelque chose à son sujet ?* ». « *C'est le cadeau de Noël d'un ouvrier* », dit-il, et il s'en va. Avec cette réponse positive, j'avais trouvé une nouvelle approche pour faire des poèmes artistiques.



Signes d'Australie - Richard Kelly Tipping.



Signes d'Australie - Richard Kelly Tipping.

Un grand panneau *Start Freeway* sur une autoroute de Melbourne change complètement lorsque deux lettres sont masquées à l'aide du même ruban réfléchissant vert : *Art Freeway*. En 1981, alors que je participais à la Triennale de la sculpture de Melbourne, j'ai conduit sur une autoroute de la ville qui mène à certaines banlieues de l'est. Le fait d'avoir un stock de ruban réfléchissant à l'arrière de la voiture m'a permis de m'arrêter et de modifier un panneau immédiatement, comme une possibilité théorique (je n'avais pas de plans spécifiques). La vue du panneau *Start Freeway* a créé une tentation irrésistible. Il n'est pas agréable d'avoir sa voiture garée sur la bande d'arrêt d'urgence, alors que le trafic passe à toute allure. Ma rapidité dans l'opération est visible dans le gauchissement du ruban adhésif, avec des poches d'air gâchant un accommodage autrement invisible.

Art Freeway était immédiatement présent in situ et j'ai filé en direction de la ville. C'est un effacement. *Art Freeway* était anonyme, bien sûr. Une version du panneau réel/altéré ne pouvait pas être reproduite facilement à la même taille pour être exposée dans une galerie, et je n'étais ni assez audacieux ni assez riche. Si j'avais dû faire fabriquer le panneau *Art Freeway*, cela aurait représenté un objet très encombrant. C'est la photographie qui devient l'œuvre d'art. Cette nouvelle utilisation d'un signe altéré est une étape importante par rapport à la seule observation et à l'enregistrement de phénomènes improbables, ambigus et paradoxaux comme des phénomènes « trouvés ». Le pouvoir du nouveau panneau dans son emplacement original sur une autoroute très fréquentée provenait de son autorité due à la grammaire de la signalisation routière. Ces panneaux doivent fonctionner simplement, avec des informations ou des instructions qui peuvent être comprises en un instant.

Peu après, j'ai reçu un appel téléphonique révélateur de l'architecte et poète concret Alex Selenitsch. Il m'a raconté qu'il roulait vers la ville sur l'autoroute du sud-est et qu'il était passé devant un grand panneau qui lui avait donné l'impression que le reste du trajet était « très différent », que tout était soudainement *Art*. C'était comme rencontrer l'ouvrier qui m'avait parlé d'*Airpoet* - libérateur. Bien sûr, *Art Freeway* n'a peut-être « fonctionné » comme une « œuvre d'art publique » temporaire que pour ceux qui avaient déjà l'esprit tourné vers l'art. Il est possible que de nombreux conducteurs n'aient pas remarqué de changement dans le texte du panneau, parce qu'ils ne quittaient pas la route des yeux et que ces panneaux sont codes standards. Alex Selenitsch est peut-être la seule personne à l'avoir remarqué avant qu'une équipe de voirie ne vienne quelque temps plus tard remettre un *ST* en place. Peut-être pourrais-je même être tenu responsable de ce grave dommage et de ses coûts ? J'admets seulement faire de l'art.

Art Freeway est-il « sans contenu » ? Vous ne pouvez pas faire de conférences dans une langue inventée et vous attendre à être compris littéralement, pas plus que vous ne pouvez-vous inquiéter de savoir si un « public » va « comprendre » le « message ». J'ai mis chacun de ces mots entre guillemets parce que chaque terme est hautement discutable, et que chacun est au cœur du langage des signes. En d'autres termes, cela ne m'a pas intéressé de « communiquer » avec ces œuvres gestuelles. Il n'y a pas de « message » unique, pas plus qu'il n'y a de « public » définissable - et je ne me suis certainement pas soucié de « comprendre » s'il y avait un message à recevoir ou un puzzle à résoudre. *Art Freeway* ne va nulle part, mais modifie l'environnement comme un titre ou une instruction aux spectateurs participants. C'est une œuvre dans l'esprit des *ready made*s de Marcel Duchamp.

Art Freeway peut être considéré dans le contexte des *ready made*s modifiées de Duchamp, qui sont « une autre variation du genre, qu'on obtient lorsqu'on corrige un objet existant ». Arturo Schwartz donne comme exemples L.H.O.O.Q. de Duchamp (1919), Mona Lisa avec une moustache et Gift de Man Ray (1921), un fer à repasser avec des pointes.



Signes d'Australie - Richard Kelly Tipping.

Rétrospectivement, je pense que j'aurais pu m'inspirer davantage de mes lectures de Duchamp, notamment de sa suggestion que le *ready made* porte une inscription qui « au lieu de décrire l'objet comme un titre, soit destinée à porter l'esprit du spectateur vers d'autres zones plus verbales ». Au lieu de cela, j'ai simplement laissé *Airpoet* et *Art Freeway* (entre autres œuvres de ce type) avoir pour titre les mots qu'ils étaient devenus. J'ai toutefois pris note de son idée de limiter la quantité. Duchamp avait mis en garde contre le danger de répéter indistinctement cette forme d'expression... J'étais conscient à l'époque que, pour le spectateur plus encore que pour l'artiste, l'art est une drogue qui crée une accoutumance et je voulais protéger mes *ready made*s d'une tel risque.

Mes modifications de la signalisation publique ont cessé après *Art freeway* pendant dix ans, jusqu'à ce que je transforme un panneau *Form 1 lane* [*Une seule voie*] en *Form 1 planet* [*Une seule planète*] en 1992.

Avec l'ajout des lettres P et T (découpées dans le vinyle pour correspondre au style de lettre du panneau), une seule voie devient une seule planète, et un panneau routier devient une signalisation vers la paix mondiale. Cette manipulation a été faite, puis photographiée, sur une route de campagne près de l'endroit où je vivais à l'époque. J'en ai fait une version grand panneau en métal pressé, qui a été exposée à la 9e Biennale de Sydney (dirigée par Anthony Bond) en 1992, avec d'autres œuvres d'art textuelles publiques qui m'ont été commandées.

Form 1 planet a également été réalisée en sérigraphie à édition limitée, qui est devenue à son tour une carte postale. La sérigraphie a transformé la photographie en art, style image de pin-up dont la diffusion est plus importante que le fétichisme de l'objet unique.

Pas de compréhension en tout temps

En 1999, alors que je vivais à New York pendant quelques mois, j'ai conçu une version du panneau de stationnement local *No standing anytime* [interdit de s'arrêter en tout temps], avec son carré rouge gras contenant le mot *No* en blanc, qui était plus catégorique que l'équivalent australien (où, de nos jours, le panneau équivalent dit seulement *No stopping*). L'ajout simple et évident du mot *Under* a créé un sens complètement nouveau³. Le nouveau panneau a été produit sous la forme d'un panneau métallique (30 x 45 cm) de taille et de forme standard (les panneaux de stationnement sont de taille modeste, contrairement aux panneaux routiers et autoroutiers), et également sous la forme d'un petit multiple en métal pressé en 2000, qui a été distribué par l'intermédiaire de la Tate Modern à Londres et du MoMa à New York. En 2002, j'ai été invité à exposer des panneaux à Martin Place à Sydney dans le cadre de *Sculpture in the City*, une initiative de la société responsable de *Sculpture by the Sea*.

J'ai décidé d'exagérer la taille de l'enseigne, jusqu'à une hauteur relativement importante de 120 cm. Deux panneaux identiques ont été placés dos à dos sur un seul poteau afin de donner une présence à l'œuvre dans les deux sens de la circulation piétonnière. Le jour de l'installation, un couple qui venait de se marier a descendu la Martin Place, suivi de son photographe, et s'est arrêté pour poser sous *No understanding*. C'était l'un de ces moments « maintenant ou jamais », et ils ont accepté que je les photographie eux aussi. Pour tenter d'être sélectionné pour le *National Sculpture Prize and Exhibition* organisé par la National Gallery of Australia plus tard cette année-là, j'ai proposé *No understanding* et inclus un petit tirage de cette photographie. J'ai été sélectionné parmi vingt artistes sur un total de plus de six cents, et je soupçonne que la photographie a aidé la sculpture à retenir l'attention. Les deux œuvres font désormais partie de la collection de la Nga.



Signes d'Australie - Richard Kelly Tipping.

La photographie a été imprimée dans le catalogue de l'exposition, accompagnée de la déclaration ci-dessous : « *Les signes nous entourent en tant que citoyens et voyageurs sur les routes entre nos lieux de vie : ils avertissent, dirigent, suggèrent, recommandent, invitent, exigent, interdisent, accueillent. Il y a beaucoup de langages potentiels dans la signalétique publique* ».

³ *Standing* signifie « stationnement », tandis qu'*understanding* signifie « compréhension ».

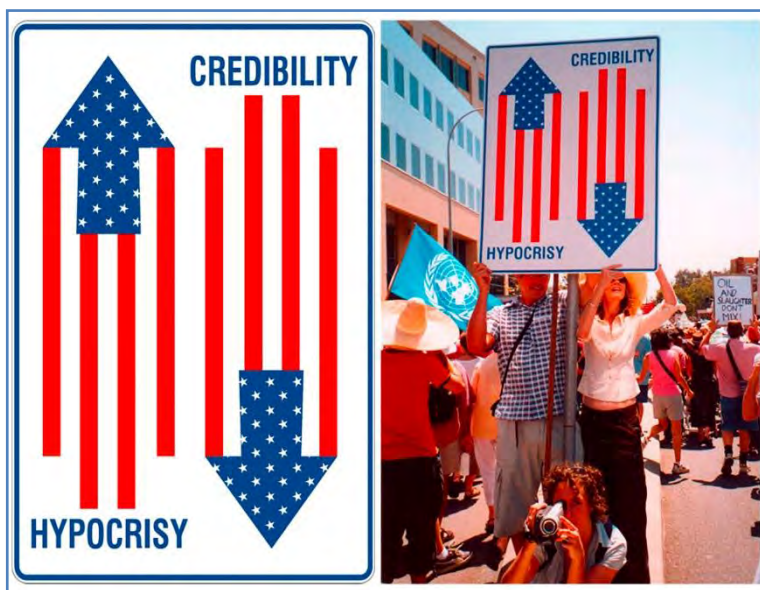
Il y a de nombreux langages dans la rue, allant du sévère *dictum* officiel d'un panneau *Stop* à l'argot local désinvolte d'un panneau privé de restaurant au bord du trottoir.

Depuis la fenêtre d'une voiture, toute lecture est rapide. Les panneaux routiers destinés à la régulation du trafic, à la sécurité routière et à la navigation sont parfois si nombreux que toute lecture sérieuse serait un danger pour le conducteur, qui doit être très sélectif, choisissant de ne remarquer (sans nécessairement y obéir) que les messages qui sont pertinents dans l'immédiat.

Le langage des signes est nécessairement synthétique, les mots devant être aussi immédiatement reconnaissables que les icônes. Les panneaux routiers deviennent des images standard : des styles de lettres lisibles avec des couleurs et des formes codées pour former des messages graphiques qui peuvent être rapidement saisis et digérés.

Ce sont des interventions poétiques dans le langage public de la rue, des surprises, jouant avec l'évidence pour atteindre des niveaux plus métaphoriques. En modifiant physiquement la signalisation existante, et en inventant une nouvelle signalisation utilisant les modèles standards, de nouvelles significations peuvent être générées par l'inattendu, en faisant de petits changements dans l'ordinaire pour créer des catalyseurs de pensée. Dans ce monde de la signalétique, il est possible de créer de la poésie, qui naît du plaisir d'un glissement de sens, d'une ambiguïté, d'une ironie lorsqu'un signe et son contexte sont en contradiction, ou lorsque des lettres disparues donnent aux mots de nouvelles significations. Ainsi, les paradoxes du quotidien peuvent donner lieu à des interventions directes, affectant l'efficacité littérale des messages officiels, grâce à l'œil de l'esprit, créant une nouvelle signature urbaine.

Un jour, pendant l'exposition, j'ai reçu un appel téléphonique de la boutique de la galerie, me disant qu'il y avait quelqu'un qui voulait me parler : « *Bonjour, c'est Brian Chua. Je trouve ma photographie dans le catalogue* ». « *Oh Brian, je suis si content que vous ayez appelé - je ne savais pas comment vous rejoindre - est-ce que vous aimez la photo ?* ». « *Je vais demander à ma femme* ».



Hypocrisy Credibility, 2003, porté lors d'une manifestation contre la menace d'invasion de l'Irak.
Photographie de Kerrie Coles.

Heureusement, ils ont aimé la photo et je leur ai envoyé un grand tirage de l'édition (à leur maison dans la banlieue de Cherrybrook à Sydney). La National Gallery a acheté le panneau et la photographie pour sa collection, et la boutique de la galerie a édité un T-shirt, avec le panneau en petit format et à l'envers sur le devant, et en grand format sur le dos.

En 2003, alors que les États-Unis menaçaient d'envahir l'Irak pour détruire les « armes de destruction massive », l'Australie a connu les plus grandes manifestations anti-guerre depuis la guerre du Vietnam. Vivant dans

la ville portuaire de Newcastle, à environ deux heures de route au nord de Sydney, j'ai participé à la marche locale de plusieurs milliers de personnes en portant un grand panneau métallique dont le design est basé sur les « étoiles et les rayures », qui sont devenues des flèches directionnelles, lançant comme des missiles patriotiques (*Patriot ?*) pour défendre la patrie américaine contre les innombrables ennemis d'Hollywood. Malheureusement, le gouvernement australien était conservateur à

l'époque et, toujours désireux de plaire à la grande puissance qui a sauvé le pays de l'impérialisme japonais pendant la Seconde Guerre mondiale, il s'est engagé à apporter son aide.

Depuis 1979, j'ai réalisé et installé d'autres nombreuses enseignes artistiques dans le cadre d'expositions personnelles dans de nombreuses villes d'Australie, à Londres, New York et Köln. J'ai également réalisé des installations à grande échelle avec de multiples signes à Sydney, Brisbane, Munich et Syllt (également en Allemagne). Certaines de ces créations sont devenues des multiples en métal pressé de la taille d'une carte postale et se sont vendues en grand nombre au Museum of Modern Art de New York et à la Tate Modern de Londres.

Private poetry en faisait partie. D'abord réalisée comme l'une des douze enseignes artistiques d'une installation permanente *Signs Signed* au Powerhouse Centre for the Live Arts à Brisbane en 2001, *Private poetry* a été réalisée comme grande enseigne pour *Sculpture by the Sea* à Bondi Beach à Sydney en 2011.



Poésie Privée, 2001-2011,
Sculpture by the Sea à Bondi, Sydney.

Maquette graphique pour *Private Poetry*,
2004. Copyright de l'artiste.

Après avoir été installée au Brisbane Powerhouse pendant dix ans, souvent photographiée, diffusée sous forme de carte postale en métal pressé dans des musées d'art internationaux, exposée à *Sculpture by the Sea* et dans de nombreux autres endroits, *Private poetry* est devenue un *mème* visuel. Les gens se sentent libres de publier le dessin sans droit d'auteur (il a généralement perdu son étiquette lorsqu'il est reproduit) et de le recréer à l'identique pour leurs propres besoins. Les questions de droits d'auteur sont complexes si l'on considère une manipulation d'un signe existant, mais ce dessin est original : il n'existe aucun panneau standard public rouge avec un lettrage noir, à l'exception de ce panneau que j'ai créé. Ce n'est pas non plus le graphisme usuel des panneaux « propriété privée ».

Les mots reposent sur le léger décalage de l'anglais, avec une demi-rime douce, de *Propetry* à *Poetry* [*propriété* à *poésie*], ainsi que sur l'ajout d'une indication inhabituelle : les intrus *Trespassers* ne sont pas « interdits », comme c'est généralement le cas, mais ils sont « bienvenus ». Le message est donc que le visiteur/lecteur est invité à entrer pour explorer le monde privé du poète. Nous pourrions penser aux poètes de la « confidence », par exemple, qui livrent leurs émotions, et à toutes ces aventures lyriques des vies amoureuses et des voyages des poètes à travers les millénaires.

À l'ère de la photographie « instantanée », où toute personne disposant d'un téléphone intelligent peut participer à la collecte et à la diffusion d'images visuelles uniques, beaucoup ont pensé que le statut de la photographie « artistique » était remis en question. Les photos de portraits et de paysages inondent les plateformes de médias sociaux telles que Facebook et Instagram, et leurs nombreux concurrents.

En 2015, je me suis inspiré des œuvres incluses dans l'influente 8e Biennale de Sydney en 1990, dirigée par René Block. Il s'agissait de *Art is easy* [L'art est facile] 1974, de Giuseppe Chiari (une photographie de l'arrière d'une église avec « *Art is Easy* » imprimé sur un morceau de papier rectangulaire collé sur le cadre) et aussi sa déclaration ajoutée « *All music is the same* » [Toutes les musiques sont pareilles].

Le modèle de ce panneau est une signalisation standard qui avertit les conducteurs que des caméras de police observent potentiellement la vitesse des véhicules. Maintenant, le texte indique que *La photographie est facile* et que *Tout l'art est le même*. Il est clair que les arts ne sont pas tous identiques, pas plus que la musique. Le sens est donc qu'en fait la photographie n'est pas facile, du moins pas la philosophie et la pratique de la photographie dans ses multiples manifestations, surtout lorsqu'elle est appliquée à l'art.



Photography is easy et Reduce Need, Sculpture by the Sea, Bondi (Sydney), 2015.



Une prise de vue en studio du grand panneau à côté d'une petite version présentée avec chevalet dans une petite édition. capturé dans une photographie, qui ne peut être répété ou reproduit.

La première photographie montre le grand panneau (78 x 132 cm) tel qu'il a été installé à *Sculpture by the Sea* à Bondi en 2015, ainsi qu'un panneau indiquant *Reduce need* [ralentir]. Ce dernier est le panneau australien standard *Reduce speed* dont les deux lettres *Re* ont été retirées et remplacées par une seule, le *N*.

La photographie, en tant qu'objet physique et le signe, en tant qu'œuvre d'art, se transforme en environnements nouveaux et différents. Ici, la petite version de *Photography is easy* apparaît comme le point focal en arrière-plan, alors que deux amoureux entrelacent leurs jambes pour un autoportrait. On y trouve la vivacité d'un instant



Autoportrait de jambes, avec le panneau Photography is easy en arrière-plan.

Le cadre du miroir

Joep Vossebeld

magma@analisiqualitativa.com

Artiste, commissaire d'expositions et écrivain, Joep Vossebeld (NL, 1989) est intrigué par l'absurdité de la vie quotidienne. Depuis 2014, il est actif en tant que commissaire pour B32 Artspace à Maastricht. Entre 2016 et 2019, il a travaillé en tant que commissaire invité pour le Bonnefantenmuseum de la même ville, où il a mis en place les expositions *Look at me and see what I could not (yet) see* et *Posthumous Collaboration* (2019), avec Paula van den Bosch. Joep travaille actuellement comme conservateur pour Odapark, un centre d'art et une réserve naturelle à Venray. Il enseigne également à l'Académie de théâtre de Maastricht et est l'auteur de la série *Studio* pour Zuiderlucht. Avec Fabian de Kloe, il travaille actuellement à l'exposition et au livre éponyme *In Search of Sharawadgi : Landscape Works with Piet Oudolf and LOLA'* pour le Musée Schunck à Heerlen.

Abstract Si l'on parle d'art et de public, on en vient rapidement à ce que le public est censé voir. On dit alors « le public voit ». Ou « le public fait l'expérience... ». Parfois, « chacun peut y voir ce qu'il veut », mais en général, personne ne voit rien. Parfois, le public est autorisé à faire des associations, basées ou non sur une ligne directrice avec des thèmes, des couleurs ou des citations. Parfois, il est fait référence à une mémoire collective, à une tradition dominante ou à un fait obscur. Le public « peut compléter l'œuvre d'art », dit-on alors, car « sans le public, il n'y a pas d'art ». Mais en regardant une œuvre d'art, nous voyons bien plus que l'œuvre. Que voyons-nous vraiment ?



Un technicien du Théâtre de Maastricht et Joep Vossebeld. Photo Rod Summers, 2018.

Lorsque je regarde droit devant moi, je peux vaguement voir le bout de mon nez aux coins de mes yeux. Je vois un peu plus le côté droit de mon nez que le côté gauche. Peut-être que mon nez est légèrement tordu, ou que mon œil gauche louche légèrement, mais mes amis jurent que ce n'est pas le cas et je n'ai jamais rien remarqué de tel sur les photos non plus. Alors peut-être que mon œil droit est simplement plus ajusté que le gauche. Ou peut-être que je suis « droitier », tout comme je suis

droitier de la main, et que la vision plus nette de mon nez du côté droit est simplement due à une réticulation légèrement plus optimale des voies nerveuses à la jonction correspondante.

En plus de mon nez, je vois aussi une touffe de mes cheveux, comme une ombre sombre au bord supérieur de mon champ de vision. Pour distinguer clairement les cheveux, je dois lever les yeux aussi haut que possible, jusqu'à sentir les rides de mon front. Lorsque je regarde vers le bas, en revanche, je vois comme une brume grise les poils de ma moustache sur ma lèvre supérieure. Lorsque ce voile devient trop présent, il est temps de se raser. Mais généralement, je le remarque déjà par d'autres choses, comme les poils qui me démangent aux coins de la bouche.

À part ça, je remarque surtout mes mains. Pendant la majeure partie de la journée, elles sont en vue. Je les vois maintenant, par exemple, alors que j'écris ce texte. Les doigts tapent les lettres que je cherche. Ils planent ensuite un moment, à un demi-pouce au-dessus du clavier. Ils attendent, pour la prochaine tâche. Hop. Et c'est reparti. Même dans les activités où je n'ai pas besoin de mes mains, comme la marche, mes doigts, mains, poignets et avant-bras entrent et sortent constamment de mon champ de vision. Ils font probablement cela depuis le jour de ma naissance, mais malheureusement, je ne me souviens pas de la première fois où j'ai vraiment pu voir mes mains et donc les reconnaître comme des mains. Je ne me souviens pas non plus de ce que je pensais d'elles à l'époque.

En raison de la distance qui les sépare de mon œil, mes mains sont généralement nettes. Il y a donc des détails intéressants qui ressortent, comme les trois taches en forme de V sur mon index gauche, légèrement en diagonale au milieu de la phalange inférieure. Les traces d'une scie dont la lame a glissé d'un tronc d'arbre lisse il y a vingt-six ans et s'est arrêtée dans mon index gauche. Des cicatrices. Je suppose que vous ne les remarquerez pas du tout, car il s'agit probablement d'un détail sans importance sur lequel j'aime inconsciemment attirer l'attention, comme s'il s'agissait d'une blessure qui rappelle une bataille héroïque.

Cependant, vous remarqueriez immédiatement que mes mains sont assez fines et les doigts longs, ce qui suscitait souvent l'exclamation « vous devez être pianiste ! ». Je n'ai jamais pu vérifier cette comparaison moi-même, car (A) : tous les pianistes que j'ai rencontrés, étaient occupés à jouer, de sorte que leurs mains bougeaient trop vite pour vérifier clairement que les mains du pianiste et mes propres mains présentaient des similitudes et (B) : je ne suis pas très sûr que mes mains soient fines et mes doigts longs, car (1) : je n'ai aucune idée des dimensions exactes de la main moyenne et donc (2) : il n'est, bien que peu probable, pas exclu que l'une de mes mains soit dans la moyenne.

J'avoue qu'en fait, je ne peux pas dire grand-chose d'intéressant sur mes mains. Je les vois et les utilise tous les jours, mais notre relation a été assez superficielle jusqu'à présent. Je les lave quand il y a lieu de le faire, je leur coupe les ongles quand la longueur l'exige et j'applique une crème nourrissante quand les circonstances s'y prêtent. Et c'est à peu près tout. Pour mon nez et mes cheveux, j'en sais encore moins. Ils sont chaque jour au bord de tout ce que je vois et pourtant nous sommes de parfaits étrangers l'un pour l'autre. J'ai une belle anecdote à ce sujet, d'ailleurs. À propos des mains.

Il y a quelques années, j'ai enseigné le dessin d'après modèle vivant dans une école d'art. Les étudiants se plaignaient surtout du dessin des mains. Ils les trouvaient incroyablement difficiles ! Les mains qu'ils voyaient tous les jours, et avec lesquelles ils avaient même l'habitude de dessiner, se transformaient en saucisses, en bâtons et en racines d'arbres sur le papier, mais pas en mains. Souvent, je demandais alors aux élèves de faire des exercices. Différents exemples avec des mains dans toutes sortes de positions. Des modèles techniques de mains. Ou bien le modèle s'asseyait avec ses mains devant son visage et je mettais un projecteur sur elles. Cela n'a pas beaucoup aidé. Pendant les cours de dessin des « mains », les élèves rentraient généralement tôt chez eux. « Il suffit de rendre l'ombre un peu plus foncée sur les mains », disais-je à la leçon suivante. On voyait alors un peu moins les saucisses et les bâtons et tout le monde restait motivé.

Y aurait-il aussi des gens qui ne peuvent pas voir leur propre nez ? Ou dont les joues pendent constamment dans l'image ? Des sourcils qui délimitent sévèrement le bord supérieur, des pommettes qui accrochent la lumière dans le coin le plus éloigné, un ventre ou une poitrine qui repousse les mains hors du centre d'attention ? Cela devient immédiatement une vision du monde différente, n'est-ce pas ? Comment mon œil droit affecte-t-il mes préférences esthétiques ? Quel rôle ces deux mains claires, que je vois constamment passer, jouent-elles dans mes préjugés ? Est-ce que j'aime le piano parce que « les gens croient » que j'ai des doigts de pianiste ? Chaque seconde, ces impulsions inconscientes vont à mon cerveau : les mains sont claires. Les mains sont lumineuses. Cicatrices froides. Les mains sont blanches. Doigts de piano, doigts de piano, doigts de piano. Les mains sont blanches.

Il ne peut plus être question de parler d'un regard décomplexé, après avoir regardé le monde depuis un cadre au nez droit, aux cheveux raides et aux mains blanches pendant près de vingt millions-deux cents trente-six mille cinq cents minutes, dont un peu plus de dix millions de minutes, avec un vague flou moustachu sur la face inférieure. Quand je regarde, qu'est-ce que je vois ?

L'art tend un miroir à la société, dit-on depuis quelques siècles. Mais ce n'est que récemment que nous avons réalisé que ce miroir a un bord, un cadre de peau et de cheveux, de couleur et de sexe, d'âge et d'éducation. C'est fou comme on peut être aveuglé par un reflet. Pendant tout ce temps, il y avait plus de cadre que de miroir.

Hommage à Nil Yalter : « C'est un dur métier que l'exil »

Hervé Fischer

magma@analisiqualitativa.com

Nil Yalter : née en Égypte dans une famille turque, Nil Yalter grandit à Istanbul où elle se forme en autodidacte à la peinture. En 1965, elle se rend à Paris pour se familiariser avec l'art moderne occidental et commence un travail de peinture abstraite géométrique. Les événements de Mai 1968, le Mouvement de libération des femmes, un nouveau séjour en Turquie en 1971, où elle est marquée par la sédentarisation forcée des nomades et la rencontre avec l'ethnologue Bernard Dupaigne sont autant de sources d'inspiration pour son œuvre. En 1973, elle bénéficie de sa première exposition personnelle au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Elle montre une tente de nomade, Topak-ev [la yourte], (ARTER musée d'Art contemporain d'Istanbul). Sur les panneaux extérieurs, des dessins et des textes expliquent les conditions de vie des populations nomades en Turquie. En 1974, N. Yalter réalise sa première performance vidéo, La Femme sans tête ou la Danse du ventre, au cours de laquelle elle inscrit sur son ventre un texte de René Nelly extrait d'Érotique et civilisation tout en se balançant au rythme d'une musique orientale.



Valencia © Nil Yalter.

Abstract Exilée, féministe et artiste, Nil Yalter n'a jamais perdu l'énergie qui l'anime depuis plus de quarante ans pour prendre à cœur la cause des populations vulnérables, et tenter de nous faire prendre conscience de la très grande difficulté de vie qu'impose ce destin d'exilé à des hommes, des femmes, des enfants qui sont déracinés et espèrent trouver refuge dans des pays d'accueil, souvent plus que réticents à leur faire une place au soleil. C'est avec des moyens artistiques très simples, des affiches à partir de photos en noir et blanc et des mots, toujours les mêmes, à la peinture rouge, qu'elle barre ces images collées dans les rues en affichage sauvage. Son métier d'artiste a été difficile aussi, les photos documentaires en témoignent, comme la vie de ces exilés occupés à temps plein à survivre. L'actualité de ce travail demeure brûlante.

Au début des années 1970, à Paris, alors que je pensais à développer une pratique sociologique de l'art et me liais avec des artistes partageant mes préoccupations, Nil Yalter m'apparut immédiatement comme une artiste importante. Je me souviens très bien de cette yourte de nomade qu'elle avait présentée en 1973 au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Elle aurait légitimement et d'évidence eu sa place dans le collectif d'artistes sociologiques auquel je pensais. Cela ne s'est pas fait, je le regrette, je ne sais pas si elle aurait accepté, et nous ne referons pas l'histoire. Mais aujourd'hui je tiens à rendre hommage à son travail courageux, persistant, résilient, à son engagement d'artiste turque, féministe, exilée à Paris, et qui a travaillé depuis aux quatre coins de la planète. Je tiens d'autant plus à cet hommage, que, comme elle le souligne, ce fut un travail singulier et difficile, notamment recourant à l'affichage sauvage. Je le sais bien : ce n'est pas facile d'être artiste sociologiquement engagé.

Elle a choisi de travailler « *À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies* ». L'actualité a cruellement rejoint cette pionnière que sa propre expérience de vie avait

conscientisée avant les autres sur la montée des flux migratoires qui se sont depuis imposés à nous dans des déséquilibres politiques et des souffrances individuelles qui suscitent l'indignation.

Elle a synthétisé cette condition d'émigré(e) planétaire en quelques mots tirés d'un poème de Nazim Hikmet, grand poète turc exilé en Pologne pour avoir été membre du parti communiste en Turquie : « *C'est un dur métier que l'exil* ». Et puisqu'elle a fait profession de sa vie d'artiste exilée, qu'elle a construite en résonance avec les communautés d'exilés, elle sait trop bien de quoi elle parle et qu'elle montre. Son travail renvoie à sa propre vie. Et au-delà des exilés turcs, c'est la cause générale de tous ces émigrés qu'elle évoque, de tous ceux qui ont fui leur pays pour raisons de guerre, de dénuement économique, de persécution, espérant bâtir une vie plus normale dans des pays d'accueil perçus, le plus souvent à tort, comme des terres promises. Car c'est d'abord l'épreuve du voyage qu'ils affrontent, souvent au péril de leur vie, sur des embarcations de fortune, le long des voies de chemin de fer, à travers des fils de fer barbelé. Puis ce sont des problèmes de survie qui les attendent, dans des camps, sous des ponts, là où on les emprisonne ou les tolère tant bien que mal.

Hostilité, violence, exploitation, recherche de logement, de travail, quête de permis de séjour sont leur lot quotidien de survie.

En 1977, Nil Yalter a présenté à la Biennale de Paris des photographies et des dessins de jeunes filles vivant dans des caravanes en banlieue, exposant les conditions de vie de la communauté des travailleurs turcs à Paris. Et depuis elle a été elle-même une artiste nomade, présentant avec l'appui d'institutions culturelles et d'habitants locaux, en affichage sauvage, illégal, des documents semblables sur différentes communautés d'exilés turcs, kurdes, asiatiques, à Valencia en Espagne (2012), à Mumbai en Inde en 2013, à Vienne en Autriche en 2014, à Metz en France et à Istanbul en Turquie en 2016, à Bruxelles en Belgique dans le quartier difficile de Molenbeeck en 2017, à Köln en Allemagne et dans le Val d'Oise à Paris en 2019. Bientôt à Berlin en Allemagne. D'autres projets sont en cours. Quelle persévérance dans cet engagement !

Nil Yalter recourt à des affiches reproduisant des photographies et des dessins en noir et blanc qui sont barrés à la peinture rouge avec ces mots dans les langues locales : « Su gurbetlik zor zanaat zor », « Exile is a hard job », « L'esilio è un mestiere difficile », « El exilio es un duro trabajo » « Duro oficio el exilio », « Exil ist harte Arbeit », toujours le même constat aussi en chinois, arabe, Les photos sont retravaillées pour les affiches en différents formats, montrant des personnes avec, puis sans visages, pour indiquer la perte d'identité que subissent ces exilés.

Nil Yalter apporte ses affiches, prend le sceau de colle et le balai brosse pour les coller, le pinceau et la peinture rouge pour les barrer et répète inlassablement ces mots qui disent toute la peine qui va avec l'exil en évitant tant que faire se peut les passages de la police. Mais les habitants eux-mêmes, qui souvent l'aident, prennent le relais, font vivre ces affichages en leur superposant d'autres messages et tags par lesquels ils se les approprient.

Entre 1977 et aujourd'hui, en plus de trente ans, Nil Yalter n'a pas dérogé à cette réaffirmation constante, qui est aujourd'hui encore plus d'actualité que jamais. Et cela durera encore bien longtemps certainement. Son empathie d'artiste pour dénoncer la misère du monde, c'est toute la force de son travail dans lequel elle partage avec les vulnérables son propre destin, sa vie de femme, d'exilée et d'artiste. Salut l'artiste !



MAC Valencia © Nil Yalter.



Metz © Nil Yalter.



Murs Cologne © Nil Yalter.



Valencia © Nil Yalter.



© Nil Yalter.



Bombay © Nil Yalter.



Istanbul © Nil Yalter.

Une artiste iranienne au Québec : entretien avec Hervé Fischer

Leila Zelli

magma@analisiqualitativa.com

Née à Téhéran, Iran, en 1981, Leila Zelli vit et travaille maintenant à Montréal, Canada. Elle s'intéresse aux rapports que l'on entretient avec l'idée « d'autres » et « d'ailleurs » et plus spécifiquement au sein de cette espace géopolitique souvent désigné par le terme discutable de « Moyen-Orient ». Elle crée des installations *in situ* fruit d'une réactivation artistique d'images et de vidéos souvent glanés sur internet et les réseaux sociaux. En résultent des expériences visuelles et sonores qui suscitent un moment de réflexion sur l'état du monde, sur le rapport à l'Autre et sur la portée effective de nos gestes sur l'humanité. Sa maîtrise (2020), dirigée par Anne-Marie Ninacs et intitulée *Hors-champ : défier la subjectivité du regard sur les conflits armés au Moyen-Orient par la mise en installation d'images issues des médias sociaux* (UQAM) vise à mettre en question la construction des identités moyen-orientales en ouvrant à la réinterprétation les images médiatiques qui les représentent.



Le chant des oiseaux (still image).

Leila Zelli, *Le chant des oiseaux*, 2019, vidéo d'animation, couleur, 12 min, Musée des beaux-arts de Montréal, achat, fonds Marie Solange Apollon.

étranger. Cette posture artistique est politique. Se basant sur une mise en contexte détaillée d'une expérience personnelle d'altérité et de résilience, elle appelle ouvertement à la considération de la singularité de chaque vie humaine.

Abstract Leila Zelli questionne la construction des identités moyen-orientales en réinterprétant ses images médiatiques. Elle s'interroge sur l'idée de « Moyen-Orient », sur les identités culturelles que véhiculent les médias, sur nos imaginations et représentations collectives de « l'Autre », spécifiquement des gens vivant en 2017–2018 dans les zones de conflits générés par le groupe armé État islamique. Par un travail de recadrage et d'installation de bandes vidéo issues des grands médias et diffusées sur les réseaux sociaux, Leila Zelli opte pour une approche visuelle décalée par rapport aux stratégies habituelles de représentation de l'Autre de manière à forcer l'attention sur des instantanés de vie et des « hors-champs », qui révèlent ses stéréotypes et les *a priori* que nous projetons sur ce qui nous est loin, hors de vue et

Hervé Fischer – Vous êtes née en Iran après la révolution islamique de 1979. Vous y avez vécu 22 ans avant d'émigrer au Québec. Pouvez-vous nous parler de votre formation artistique en Iran ?

Leila Zelli – J'ai fait mes études collégiales et universitaires en arts visuels dans une perspective classique de l'art où l'importance est de connaître et d'appliquer dans sa pratique les principes techniques de base ; la composition, la lumière, la couleur, le cadre, etc. sans réellement adopter un discours en dehors de l'aspect formel et esthétique de l'œuvre. Aujourd'hui je comprends que cette vision est le fruit du manque de la liberté d'expression qui règne en Iran depuis la Révolution islamique de 1979.

C'est en arrivant au Canada, que j'ai commencé à comprendre que l'art pouvait aussi critiquer, questionner, susciter, combattre des concepts et en créer d'autres, etc. À l'université d'art en Iran, on étudiait surtout l'aspect esthétique de l'art. On nous enseignait certes l'histoire de l'art, y compris

celui d'art occidental, mais sans nous faire voir les œuvres dans leur intégralité ; ils étaient souvent censurés. L'un de mes professeurs qui nous montrait, entre autres, les œuvres des artistes comme Robert Mapplethorpe ou Diane Arbus en cachette a été renvoyé.

Ça fait donc 43 ans que d'être une artiste libre en Iran est une mission impossible. Nous sommes confrontés à la censure qui nous amène à l'autocensure et de la peur d'offusquer, de quelconque façon, les lois établis par les dirigeants de ce pays ayant des croyances fanatiques et radicales. Nous sommes face à une constante contrainte sur notre culture, vision du monde et même des choses simples et élémentaires de la vie. En arrivant à Montréal, je ne parlais ni français ni anglais, ce qui me limitait beaucoup, sans compter une nouvelle différence culturelle, cette fois non plus avec la culture islamique enseignée à l'école et imposée dans la vie sociale des Iraniens, mais avec les médias occidentaux et leur impact sur l'imaginaire des gens. Ce fut tout un apprentissage personnel pour comprendre que les préjugés que je remarquais sans cesse avaient racine dans l'ignorance et de méconnaissance de l'autre et que ceci a une origine politique. Donc, aujourd'hui à travers ma pratique artistique j'interroge comment les gens de cette zone pour les fins politiques appelée « Le Moyen-Orient » sont vus, construits, imaginés et présentés à travers les cadres qui les représentent en tentant d'y introduire des décalages et des paradoxes, ou des petits interstices de bonheur personnel qui surprennent et peuvent attirer l'attention sur des singularités des vies. Je questionne donc le cadre de l'image, mais aussi le cadre mental issu des valeurs, des croyances, des préjugés et des angles morts de la pensée.

Ce qu'on appelle encore, plus de 100 ans après la création de ce concept « le Moyen-Orient » est en fait un ensemble d'identités et de cultures très diversifiées que des empires historiques ; la France, la Grande-Bretagne et l'Amérique, l'ont appelé ainsi par rapport à leur propre emplacement géographique sur Terre, à l'époque colonial et dans le but exprès d'homogénéiser cette région pour mieux gérer. Depuis les Occidents identifient cette zone à une violence persistante, par rapport à laquelle on ne peut rien. Les politiques externes et internes souvent conflictuelles ne favorisent pas non plus la compréhension que nous avons envers ces peuples et leurs cultures constituant les premières civilisations du monde. Aujourd'hui, mon défi artistique est de me tenir dans un juste milieu dynamique entre vouloir comprendre comment on en est arrivé là historiquement et politiquement, et travailler la situation actuelle sur un plan individuel très concret. C'est au creux des images médiatiques, que je cherche à m'exprimer, dans des petits décalages, en y introduisant des petits éclats personnels, des insertions, un néon qui clignote, une main qui prend soin des rosiers, des signaux singuliers, des moments de vie dans les environnements détruits. Car je crois à la résilience individuelle pour trouver de petits moments de bonheur que ça soit aux Orientes ou aux Occidents.

Hervé Fischer – Comment décrivez-vous aujourd'hui votre identité personnelle ?

Leila Zelli – Je suis devenue une femme de nulle-part et de partout. Et je me sens privilégiée d'être une artiste dont le travail soit reconnu. Car c'est ce qui me donne l'espoir que l'art a un impact et peut changer le regard qu'on porte envers l'autre donc de changer le monde. Je ne veux évidemment imposer aucun message à travers mon art, même celui que je croirais le meilleur, le plus vrai, car j'ai moi-même subi la contrainte d'un discours imposé qui venait d'une éducation religieuse à l'école, souffert des catégorisations que je vois aujourd'hui ici au Québec et qui je pense profondément nous limitent dans nos rapports humains. Pour ces raisons, j'essaie simplement de positionner mon regard, mes intentions et mes réflexions dans une zone critique, constructive et imaginative sans intensifier ni diminuer l'importance des enjeux géopolitiques et humains réels, sans non plus ajouter au sentiment identitaire Soi/Autre ou homogénéiser les différences. Par l'interprétation des images critiques que je propose je souhaite questionner, déstabiliser l'idée des identités collectives qui nous enferment et montrer que chacune, chacun peut s'en échapper et y découvrir, y construire un petit espace de liberté pour imaginer autrement. Comme Stuart Hall, le grand sociologue jamaïcain, je crois moi aussi à cette dimension hybride et toujours en mouvement de mon identité personnelle.

Hervé Fischer - Dans une œuvre vidéo intitulée *Pourquoi devrais-je m'arrêter ?* conçue spécifiquement pour l'exposition *Quelque part, autrement* en 2020 à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal, vous avez rendu hommage à la force et à la résilience d'un groupe de femmes iraniennes.

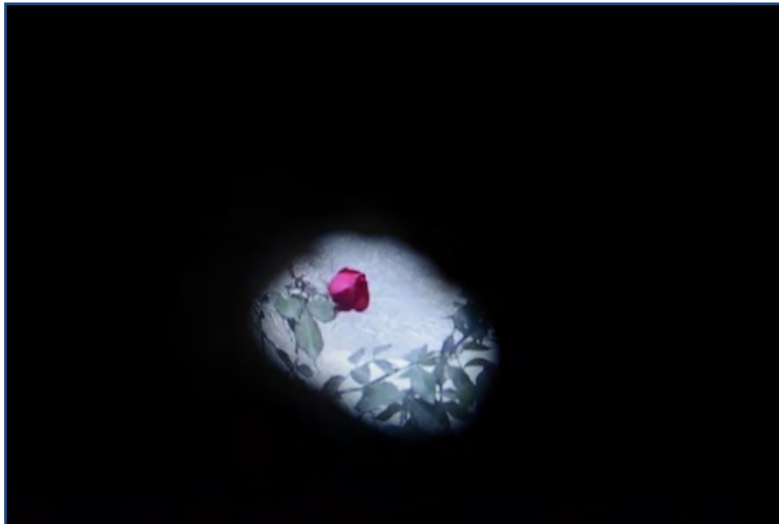
Leila Zelli – Toute ma vie je pensais que le Vaezesh-e Bâstâni, le sport antique et national de l'Iran, était réservé aux hommes jusqu'à ce que j'aie découvert récemment dans les nouvelles et grâce aux réseaux-sociaux qu'il y avait des femmes qui le pratiquaient. Ce qui a d'ailleurs créé de l'opposition de la part du gouvernement, mais aussi d'une grande majorité des hommes pratiquant ce sport. Pour revendiquer leur droit, nombreuses se sont tournées vers les médias sociaux pour y diffuser des images d'elles-mêmes en train de pratiquer ce sport. J'ai rassemblé dans un montage vidéographique des vidéos extraites d'un compte Instagram consacré à cette cause : on voit ainsi des extraits de vidéo de femmes de tous âges filmées en train de pratiquer cet exercice traditionnel à l'extérieur ou chez elles, que j'ai fait tourner en boucle afin d'accentuer le courage et la ténacité de ces athlètes face à l'adversité, tandis que je lis en persan le poème *Il n'y a que la voix qui reste*, de Forough Farrokhzad, pour ancrer mon propos dans une perspective poétique et historique. La présence de plusieurs jeunes filles laisse clairement entendre que les luttes des femmes en Iran vont se poursuivre, qu'elles ne sont pas près de s'arrêter. Enfin, tel un écho à la démarche militante de ces femmes, je me suis filmée moi-même, pieds nus et en pantalon traditionnel, en train de marcher en rond d'un pas affirmé dans un petit espace diagonal qui me rappelle la forme de zoorkhaneh (un gymnase traditionnel), trouvée dans un parc voisin de chez moi à Montréal. Cercle vicieux, obstination, résistance. *Pourquoi devrais-je m'arrêter ?* Le titre est clair. Cette œuvre est un appel à la résilience qui résonne d'autant plus fort actuellement.

Hervé Fischer – Dans votre Mémoire de maîtrise à l'UQAM, intitulé significativement *Hors-champ : défier la subjectivité du regard sur les conflits armés au Moyen-Orient par la mise en installation d'images issues des médias sociaux*, vous écrivez : « C'est avec le désir de connaître la responsabilité sociale de l'artiste et de vérifier s'il était possible qu'une image change le monde que j'ai commencé la maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQAM en 2016. À force d'y réfléchir, j'en suis arrivée à comprendre qu'il faut d'abord spécifier de quel monde on parle. Mes réflexions s'arrêtaient au départ à ma propre vision des choses. Je me suis par la suite ouverte, petit à petit, à la vision des autres. Grâce à une posture d'artiste-observatrice, j'ai commencé à porter plus d'attention aux conversations des gens de mon entourage, à mieux percevoir les habitudes, à entendre les jugements, à saisir les relations et à attraper les moindres actions, gestes et regards. À l'université, j'avais un statut d'« Autre » ; j'étais, par mon origine iranienne, toujours celle qui venait d'ailleurs. La sensibilité que cette projection répétée a cultivé chez moi m'a éventuellement encouragée à examiner ce qu'on connaît de l'Autre et surtout *comment* on le connaît. J'ai voulu savoir de quelle manière Il, Elle a été vu, imaginé et construit à travers l'histoire, les images et les cadres conceptuels qui Le, La représentent souvent bien au-delà de son existence individuelle. En réalisant un travail artistique qui s'est vite engagé à interroger notre rapport avec le monde et spécifiquement notre position face aux images médiatiques des conflits armés au Moyen-Orient, j'ai reformulé ma question de départ et me suis demandé, me définissant de plus en plus comme artiste-citoyenne, ce que je pouvais apporter comme réflexion visuelle sur l'état du monde qui y changerait quelque chose. Comment mon travail d'installation numérique pourrait-il mettre physiquement en question « ce qui ne va pas » à propos du regard porté sur l'Autre ? Comment me permettrait-il de faire apparaître la limitation des points de vue ? » Je crois que cela dit clairement votre engagement et rejoint ma préoccupation de développer avec l'art sociologique une « esthétique interrogative » et en parlant de la nécessité, mis aussi des difficultés de notre nouvelle « condition planétaire ».

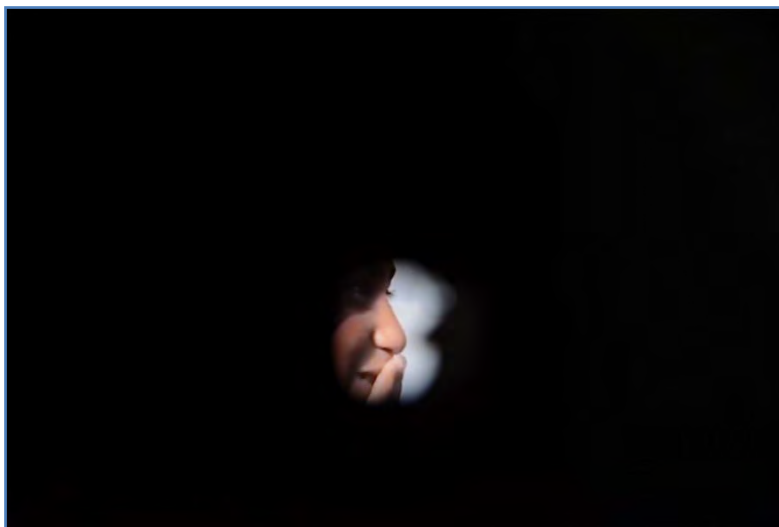
Leila Zelli – Je fais partie des « gens venus d'ailleurs », des « Autres ». Cela m'a beaucoup incitée à me poser des questions sur cette idée si inscrite dans le monde d'aujourd'hui des « identités » et de ce que nous partageons avec les « autres », ou de ce qui nous est culturellement spécifié ou collé. Comme je le dis dans mon Mémoire, mes questions ont été très fortement déclenchées aussi lors

d'une conférence que donnait Thomas Hirschhorn à l'UQÀM, en 2014, dans le cadre de La Biennale de Montréal. Présentant son œuvre *Touching Reality*, l'artiste avait longuement commenté notre relation sensible/insensible aux images de corps humains détruits. Pendant la période de questions, j'ai été saisie par le commentaire d'un auditeur qui pensait qu'il serait davantage touché par ces images si les fragments corporels appartenaient à des victimes « plus proches » de lui auxquelles il pourrait s'identifier, c'est-à-dire à des victimes occidentales et non moyen-orientales, comprenait-on. Pourtant, absolument rien dans la vidéo d'Hirschhorn ne nous indiquait la provenance des images. Seul le sol sablonneux sur lequel étaient souvent posés les corps et, parfois, la couleur basanée de la peau permettaient d'imaginer qu'il pouvait s'agir de cadavres photographiés quelque part dans les Orient. Depuis cet événement, j'ai développé un vif intérêt pour les écarts qu'installent dans nos relations humaines réelles les connotations culturelles auxquelles nous sommes exposés.es. J'essaie de détecter les signes iconographiques subtils de cette altérité : ce qui fait que d'un Soi et d'un ici, on perçoit qu'il y a de l'Autre et du là-bas. Mon objectif est de déjouer ces perceptions réflexes issues de la représentation populaire et politique des collectivités afin d'en révéler la construction et, idéalement, de contribuer à diminuer la distance qui, plus que jamais au XXI^e siècle, divise les Orient et les Occidents.

Dans ma pratique artistique, je veux rendre perceptible ce qui nous est caché de l'identité de l'Autre par les cadres médiatiques convenus qui le représentent. Je regarde donc beaucoup de vidéos rendues disponibles par les grands médias, puis je commence le travail en sélectionnant dans ces bandes de simples moments de vie familiers à tout être humain, qu'il soit oriental, occidental ou d'une autre partie du monde. Par ces moments de vie qui unissent – s'ébrouer dans l'eau, jouer au ballon avec ses amis, semer une plante, prendre soins des rosiers –, j'essaie d'abord de créer une impression de connu, voire de déjà vu, puis de faire basculer cette expérience sensorielle intime en expérience de l'Autre. J'y arrive en révélant, dans un deuxième temps seulement, une partie de la réalité des protagonistes qui était cachée au spectateur : les enfants se baignent non dans une piscine bleue mais dans un trou creusé la veille par une bombe, les fillettes tenant une partie de soccer dans un camp de réfugiés transgressent un interdit religieux, des réfugiés sèment des plantes pour se faire du camp un chez soi, ceux qui sont restés dépoussièrent les roses alourdies par les éclats des déflagrations. Par là, je veux montrer que les personnes vivant dans les zones conflictuelles des Orient sont d'abord et avant tout humaines, et qu'en dépit des situations dévastatrices et dégradantes qu'elles doivent traverser ces jours-ci afin d'assurer leur survie, elles ne sont pas prédestinées à la misère. Dans la plupart des cas au contraire, ces individus cherchent comme les Québécois, les Canadiens et les Occidentaux, à vivre heureux, à se réaliser et à surmonter au mieux de leurs capacités leurs difficultés. Toute allusion à l'ignorance, à la pauvreté, aux conditions rudimentaires et ainsi à la barbarie fondamentale des populations des Orient relève d'un jugement de culture et de classe tout à fait caractéristique de la désinformation orientaliste qui a encore cours quotidiennement dans les conversations et les médias des Occidents. En ce sens, mon engagement d'artiste est à coup sûr politique et planétaire, mais sous une forme interrogative, comme vous l'avez mentionné.



Terrain de jeux (vue de l'exposition). Exposition Leila Zelli : Terrain de jeux, 2019, Galerie de l'UQÀM, Montréal, 11 janvier au 23 février. Crédit photo : Galerie de l'UQÀM.



Terrain de jeux (vue de l'exposition). Exposition Leila Zelli : Terrain de jeux, 2019, Galerie de l'UQÀM, Montréal, 11 janvier au 23 février. Crédit photo : Galerie de l'UQÀM.



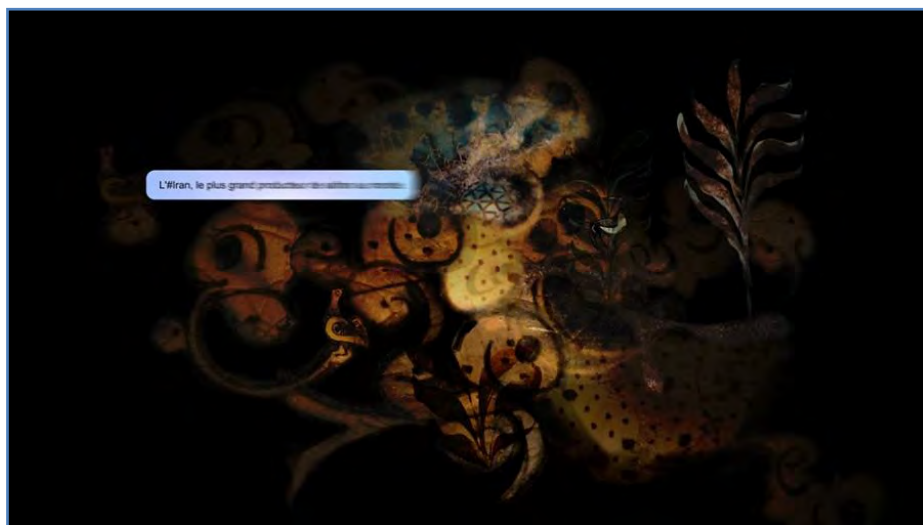
Terrain de jeux (vue de l'exposition). Exposition Leila Zelli : Terrain de jeux, 2019, Galerie de l'UQÀM, Montréal, 11 janvier au 23 février. Crédit photo : Galerie de l'UQÀM.



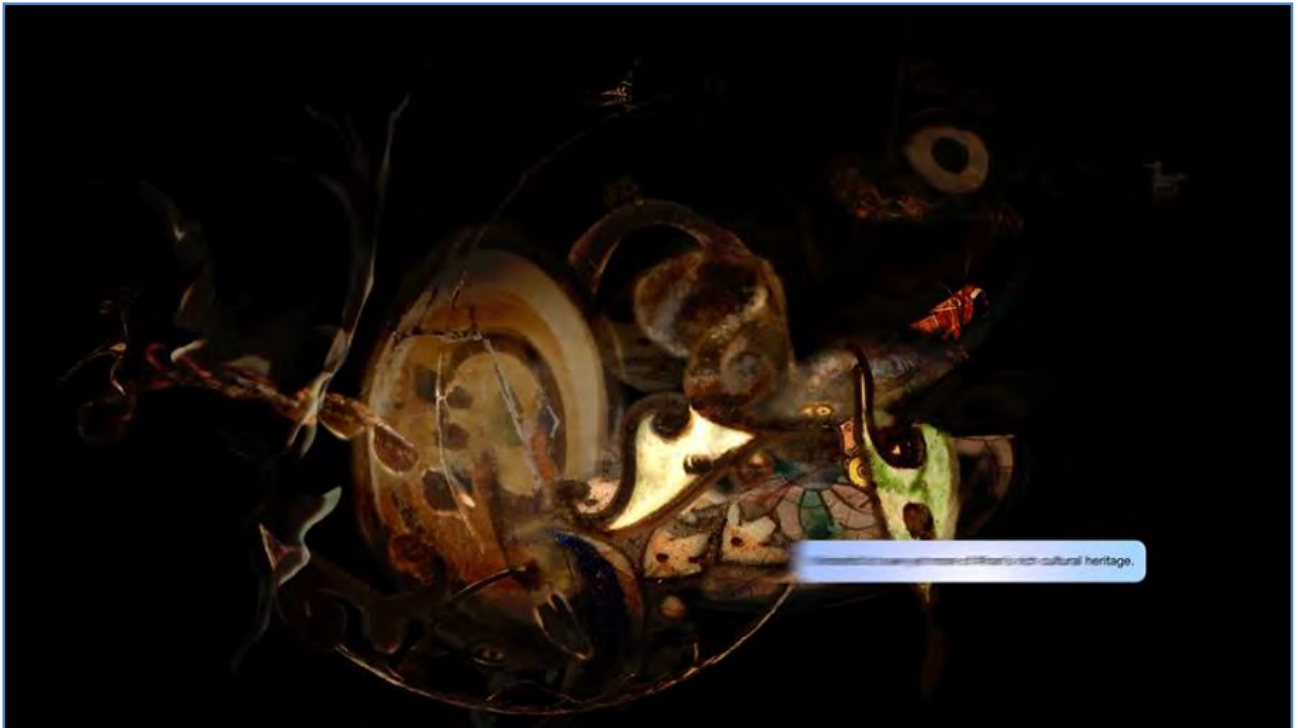
Le chant des oiseaux (still image). Leila Zelli, *Le chant des oiseaux*, 2019, vidéo d'animation, couleur, 12 min, Musée des beaux-arts de Montréal, achat, fonds Marie Solange Apollon.



Le chant des oiseaux (still image). Leila Zelli, *Le chant des oiseaux*, 2019, vidéo d'animation, couleur, 12 min, Musée des beaux-arts de Montréal, achat, fonds Marie Solange Apollon.



Le chant des oiseaux (still image). Leila Zelli, *Le chant des oiseaux*, 2019, vidéo d'animation, couleur, 12 min, Musée des beaux-arts de Montréal, achat, fonds Marie Solange Apollon.



Le chant des oiseaux (still image). Leila Zelli, *Le chant des oiseaux*, 2019, vidéo d'animation, couleur, 12 min, Musée des beaux-arts de Montréal, achat, fonds Marie Solange Apollon.



Pourquoi devrais-je m'arrêter ? (still image). Leila Zelli, *Pourquoi devrais-je m'arrêter ?*, 2020, vidéos, couleur, son, textes.



Pourquoi devrais-je m'arrêter ? (still image). Leila Zelli, *Pourquoi devrais-je m'arrêter ?*, 2020, vidéos, couleur, son, textes¹.

¹ Cette œuvre été récemment acquise par la Musée d'art contemporain de Montréal.

De la laïcité artistique

Felip Marti-Jufresa

magma@analisiqualitativa.com

(Barcelone, 1974) Philosophe et professeur à l'ISDAT (Institut Supérieur des Arts de Toulouse). Sa pratique de l'écriture philosophique navigue entre la composition de livres (*Vigir i badar*, Afers-Mirmanda, 2016; *La possibilité d'une musique moderne*, L'Harmattan, 2012) et celle de dispositifs audiovisuels (vidéos, néons, pièces sonores).

Abstract Cet article part de l'affirmation que l'art et la religion sont aujourd'hui deux des vitrines de propagande les plus importantes de notre société libérale, que c'est dans ces champs que se déploie peut-être le plus efficacement le discours idéologique de la liberté individuelle, de la tolérance et du respect de la pluralité. Il ajoute que le stade le plus avancé de réalisation de cette idée libérale de l'art est marqué par la situation contemporaine de la musique. Il conclue que le présent des arts plastiques et audiovisuels est moins pacifié que celui de la musique, qu'il est traversé par des conflits politiques qui réussissent à questionner, malgré leurs

propres ambiguïtés internes, l'idée hégémonique de l'art et sa fonction sociale.

The image shows the text "chacun est un artiste" written in a red, hand-drawn, slightly irregular font. The word "chacun" is on the top line, "est" is on the middle line, and "un artiste" is on the bottom line. The text is centered within a thin blue rectangular border.

« Tout le monde est artiste,
pourquoi pas toi?
Ne prend pas cet air triste,
ça marchera. »

Bourvil, *Tout le monde est artiste*.

Religiosité libérale et laïcisme artistique

L'art et la religion sont aujourd'hui dans leur totalité deux des vitrines de propagande les plus importantes de notre société libérale. C'est dans ces champs que se déploie peut-être le plus efficacement le discours idéologique de la liberté individuelle, de la tolérance et du respect de la pluralité.

Or, ce pluralisme artistique et religieux n'est que le revers de l'unique idée d'art et de religion que la société occidentale valide. Liberté de création artistique, mais une seule conception de l'art. Pluralité de religions, mais une seule religiosité.

Le trait principal de ces concepts, qui décide de la fonction sociale de l'art et de la religion, est le fait de les considérer comme des affaires *privées*.

Les religions renvoient pour nous, Occidentaux, à des croyances, et les croyances relèvent pour nous de questions au sujet desquelles aucun critère de validité n'est décidable. Étant donné que, selon les critères épistémologiques de la rationalité moderne, aucune position religieuse ne peut être validée en particulier, deux possibilités fondamentales se sont offertes à la modernité : les invalider toutes ou les valider toutes comme « croyances subjectives ». Ces deux positions se sont opposées socialement,

politiquement et militairement depuis la fin du XVIII^{ème} siècle jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle. La deuxième possibilité, la laïcité libérale, l'a emporté face à la première possibilité, l'athéisme public.

L'art a subi un processus de rationalisation parallèle. Il renvoie pour nous à un genre de propositions et de jugements dont il n'y a pas lieu d'attendre un critère d'évaluation à validité universelle. Étant donné ce statut épistémologique, toute proposition artistique devient une adresse au milieu d'estimation qui le validera. Ces milieux d'estimation sont multiples et divers. La participation à l'un ou l'autre de ceux-ci peut être plus ou moins professionnel, par exemple, mais ceci n'altère pas le statut ontologique et épistémologique des propositions et jugements esthétiques y ayant cours. Le prestige ou le capital de certains milieux ne créeront tout au plus qu'un semblant de normativité universelle. Ce semblant ne sera que le degré de son pouvoir. Ces milieux d'estimation peuvent être fondés sur le goût, ou pas ; ils peuvent être fondés sur des processus mimétiques comme la mode ou la valeur marchande ; mais aucun de ces critères n'altère le statut ontologique et épistémologique d'une proposition artistique.

L'art est pour nous, de façon hégémonique, une affaire liée aux désirs individuels, à une dimension subjective de l'existence sans aucun autre enjeu universel que celui de la reconnaissance de la souveraineté du projet personnel et la lutte pour son accomplissement institutionnel, côté producteur, et la souveraineté du goût individuel, le jeu et l'échange des affinités sensibles (j'aime/je n'aime pas), côté consommateur.

Le nom des œuvres artistiques et des croyances religieuses, qui renvoie à ce même statut ontologique et épistémologique, est celui d'*objet culturel*. L'art, la religion, la littérature et la philosophie font partie désormais du monde de « la culture ». La somme, le jeu et l'échange de tous ces ensembles de croyances, spéculations, fictions, impressions, affects, fantaisies, points de vue, positions... définissent ce que nous appelons *la vie culturelle*.

De la même façon que la sécularisation en matière métaphysique ne s'est pas traduite en une disparition empirique des religions, telle que l'illustration athée l'avait rêvé, mais en devenant un système de tolérance mutuelle de croyances privées, le développement de la rationalité moderne de l'art, qui a définitivement séparé l'expérience esthétique des visions mystiques, les délires chamaniques et les représentations culturelles, ne s'est pas traduit par la constitution d'un débat public mondial au sujet de l'universalité du jugement esthétique de beauté, mais en un œcuménisme global de communautés de goût.

Le laïcisme religieux et le pluralisme artistique sont les formes hégémoniques de la modernité métaphysique et esthétique. Elles ont vaincu leurs opposants modernes, comme le libéralisme économique a vaincu son opposant interne, le socialisme économique ; de la même façon que le parlementarisme libéral a vaincu au niveau politique son opposant interne, la démocratie populaire.

En d'autres mots, la traduction en matière artistique de la presque disparition du conflit social au sujet de l'essence de la modernité, c'est l'hégémonie de l'idée de l'art comme espace de déploiement de la liberté individuelle de création et de lecture avec tous les effets d'amalgame de ces deux catégories que cette hégémonie a produit : éloge de la relecture, promotion de la réinterprétation, prolifération des formes de re-création (*dj-ing*, etc.). Prestige des « interprétations ». Cette traduction a fait de l'art un champ global d'échange et circulation de désirs esthétiques qui rendait à terme illégitime toute limitation normative des contenus. Le statut de « chose-art » est devenu un sauf-conduit pour l'indifférence publique aux particularités artistiques. Certains citoyens aiment ceci, d'autres aiment cela. Basta.

Or, répétons-le, ceci ne veut pas dire que notre société n'ait pas une position métaphysique ni une position esthétique officielle, partagées par l'immense majorité de la citoyenneté ; cela veut dire que cette position *publique* consiste essentiellement à considérer les croyances religieuses et les options esthétiques comme des affaires *privées*.

La décision politique la plus importante par rapport à l'art, c'est celle qui concerne son concept socialement dominant. Notre société s'accorde sur l'idée que les pratiques artistiques renvoient à la pluralité des imaginations et des sensibilités humaines, et que collectivement la seule chose à faire avec l'art, c'est d'organiser la liberté d'expression et de partage de ce que cette pluralité fabrique. Les contestations de cette décision essentielle sont considérées immédiatement comme « anti-démocratiques », « totalitaires » ou « anti-système ».

La réponse toute faite au simple constat de cette hégémonie est normalement toujours la même. Elle tient en deux moments. Elle se formule d'abord sous forme d'une question rhétorique : « vous ne voulez tout de même pas revenir à la fonction culturelle de l'art, n'est-ce pas ? ». Elle continue ensuite : « ne seriez-vous pas en train de regretter la disparition de la gestion totalitaire de l'art sans nous le dire ? ».

En bref, au niveau social, l'art n'a pas d'importance spécifique, mais générale, car c'est en tant qu'art et pas en tant que cette œuvre-ci ou cette œuvre-là que les œuvres d'art accomplissent leur fonction sociale.

La musique contemporaine comme paradis libéral

Le stade le plus avancé de réalisation de l'idée libérale de l'art est marqué par la situation contemporaine de la musique. Autrement dit, la musique est aujourd'hui l'art où le concept hégémonique de l'art se déploie le plus paisiblement. C'est dans la musique que l'indifférence normative aux contenus, la promotion structurelle de la liberté individuelle de création et le prestige de la différence infime battent leur plein comme valeurs sociales de l'art.

La raison structurelle de ce fait est la très singulière sémantique de la musique, incomparable à celle des arts scéniques, du volume, de l'image et de l'écrit. Ce n'est pas ici le lieu de s'étendre sur ce point. Renvoyons seulement à nos intuitions les plus immédiates. Les façons musicales de représenter des questions non-musicales sont si abstraites qu'on en vient très souvent à discuter sur le sujet même de la représentation. Le fait est que la musique est perçue de façon presque unanime comme ne faisant référence qu'à elle-même. En écoutant de la musique, on ne jouirait que de la musicalité qui ne renverrait tout au plus qu'à la musicalité même de la vie dont nos propres corps seraient pour chacun de nous le constat le plus direct : les battements du cœur et la respiration pour le rythme, la mesure et le tempo, la voix pour la hauteur, la mélodie et l'intensité, etc. Ces caractéristiques sémantiques de la musique jouent aujourd'hui en sa faveur, là où, dans d'autres contextes et époques, elles ont pu jouer contre elle. Dans le champ de la musique cette indifférence normative aux contenus que suppose la logique de la pluralité et la liberté d'expression individuelle est totale. Aucun phénomène sonore ne peut être signalé comme étant exclu *a priori* du concept dominant de musique. John Cage l'a bien souligné en démontrant que le cadre normatif de la musique ne pouvait pas empêcher d'inclure le rien dans la musique. Le concept de musique a été donc vidé de contenu pour pouvoir inclure tous les contenus sonores possibles. Il a subi un processus comparable à la formation historique du verbe être. Il a subi l'évidement, la *kenosis*, en quoi consiste la réalisation de la liberté au sens moderne du terme. Un voyage vers l'indétermination qui permet de tout inclure, un processus d'abstraction absolue pour se rendre capable de tout.

Un critique musical bien intentionné nous rappellera qu'il ne faut pas confondre indétermination ontologique et indifférence normative. Le fait que n'importe quelle chose sonore puisse devenir de la musique n'implique pas que n'importe quoi soit de la bonne musique. Or ceci est justement ce qui d'un point de vue social et politique est devenu secondaire. La logique de notre laïcisme artistique fait que le phénomène artistique socialement important est celui de l'inclusion ontologique, le fait que n'importe quelle chose sonore puisse faire valoir ses droits comme art musical possible. Qu'une musique soit « bonne » ou « moins bonne », « mauvaise » ou « moins mauvaise » c'est justement ce qui est pour nous socialement et politiquement strictement anecdotique. Les débats structurellement

interminables au sujet de la valeur de telle ou telle œuvre ou mouvement artistique concrets, qui enflamment les amateurs d'art, les critiques attitrés et les artistes, ne sont, du point de vue social et politique, que le bavardage charmant et inoffensif qui fait le quotidien et la richesse d'une « vie culturelle ». Débattre, avancer ses jugements de goût avec rigueur et panache littéraire, défendre « à mort » tel ou tel autre artiste, n'est important socialement que comme exercice, preuve et auto-confirmation de cette liberté qui fonde politiquement notre société.

La presque parfaite reproductibilité numérique de la musique, le développement des réseaux de circulation numérique et en conséquence la disponibilité presque intégrale de l'ensemble de la musique produite par l'humanité dont nous ayons notice, permettent que la réalisation de cette liberté puisse se déployer dans tous les sens, côté facture et côté écoute. Ainsi toute la musique écrite du dernier millénaire devient de la musique actuelle. Ceci rend aussi insensé, voire ridicule et passéiste, tout scandale public au sujet d'une musique en particulier. La norme étant que tout un chacun peut faire et écouter la musique qu'il aime, il serait contradictoire de considérer qu'une musique en particulier n'ait pas lieu d'être. Ne pas pouvoir aimer étant le corollaire normatif de pouvoir aimer, ne pas aimer devient une affaire aussi privée et sujette à liberté individuelle qu'aimer.

L'expérience contemporaine de la musique est définie par des communautés électives et globales de producteurs-écouteurs qui s'organisent à travers un marché mondial et presque exclusivement numérique de produits musicaux. L'enjeu presque unique d'un musicien ou d'un amateur contemporain de musique est de réussir à se brancher sur le réseau de sa communauté globale de goût. La valeur esthétique concrète d'une musique quelconque ne dépend d'aucune norme à prétention universelle, mais de sa capacité à rejoindre le milieu d'estimation pour lequel cette musique-ci *compte*, est aimée/pas aimée et plus ou moins partagée. La valeur sociale d'une musique concrète est garantie par le simple fait qu'il s'agit de musique. Une musique contemporaine ne prétend rien de plus que de pouvoir marquer son milieu d'estimation, quel qu'il soit ; elle ne prétend plus en aucun cas être un modèle de la musique que « le présent de l'histoire de la musique *exigerait* ». Notre présent, notre société, notre conception de la musique n'exigent qu'une seule chose : que la musique que l'on compose et écoute n'ait aucune autre prétention que celle de rejoindre sa communauté d'intérêt. Car c'est par là qu'elle contribue à asseoir et faire rayonner le champ musical comme espace de réalisation de l'idée de liberté d'expression et de jouissance. La puissance hégémonique de cette idée diluera les réseaux minoritaires de contestation en les transformant en une communauté élective de plus parmi les autres. Ce mécanisme nous est maintenant largement connu. Il décrit le destin de ce qui avait été nommé tout au long du vingtième siècle tour à tour « musique nouvelle » ou « musique contemporaine ». La défaite politique de l'idée que portait cette musique est aujourd'hui un fait social musical incontestable. Sa défaite est bien plus humiliante que n'auraient pu en rêver ses ennemis ou le craindre ses thuriféraires passés. Elle est désormais tout simplement respectée, tolérée et saluée comme une musique de plus ayant droit de cité et contribuant par là à orner et dorer le blason de la cité globale de la pluralité musicale.

Les communautés électives musicales ne se juxtaposent pas. Elles se superposent, s'enchevêtrent, apparaissent et disparaissent. Leur grandeur est définie principalement par leur extension quantitative, comme n'importe quoi d'autre en régime démocratique et marchand. Les communautés les plus grandes font des éclaboussures sur les autres par le biais de leurs haut-parleurs les plus puissants (radios, télévisions, réseaux sociaux, etc.), de telle sorte que les membres d'autres communautés sont souvent exposés aux goûts majoritaires et ne peuvent pas échapper à l'écoute de leur musique ou à la vision de leur art. Or cette distribution de l'importance ne coïncide pas avec l'idée d'événement historique ou d'établissement d'un canon. C'est un simple effet de superposition ou de parasitage comparable, au niveau planétaire, à ce qui a lieu dans le puits de lumière d'un grand bâtiment.

Les vieux détracteurs de la conception de la musique que portait la vieille « musique contemporaine » pourront continuer à ricaner sous leur barbe au vu de sa déconfiture. Ils ne pourront pas

pourtant prendre assise sur n'importe quelle autre idée de musique que celle qui s'est imposée sans partage dans notre société. Ils ne pourront pas, par exemple, fonder leur ricanement critique sur un quelconque critère musical à prétention universelle. La défaite de l'idée kantienne d'une beauté à la fois subjective et universelle est aussi indéniable que l'idée d'une avant-garde du « stade historique actuel de déploiement du matériau musical ». Cette construction conceptuelle de Kant exposée dans sa *Critique de la faculté de juger* n'a pas pu faire face au succès planétaire de l'idée de goût qu'il essayait lui-même de conjurer au début de son texte. Le sourire de ces vieux détracteurs se glacera lorsqu'ils ne trouveront aucune assise normative ayant assez de poids social pour invalider n'importe lequel des succès planétaires qu'ils ne tarderont pas un instant à qualifier « d'ordure musicale ». La victoire de la conception libérale de l'art se sera refermée sur eux comme elle s'est refermée sur leurs vieux adversaires « atonaux ».

Les seuls conflits pouvant mêler la musique avec la censure, la justice ou les scandales moraux ne concernent jamais la musique à proprement parler, mais les paroles d'une chanson, la scénographie d'un concert ou les commentaires d'un chanteur entre morceau et morceau de musique. De la noise la plus brutale au country le plus gentillet, de l'atonalité la plus stricte au folklore le plus enfantin, la musique contemporaine n'est que de la belle et bonne musique, une activité à laquelle se livrent les humains en tant que facteurs ou écouteurs, et dont le seul enjeu public est aujourd'hui celui d'en pouvoir garantir le libre exercice et la libre circulation.

Fais, joue et écoute la musique qui te plaît, tonale, atonale, électronique ou concrète. Respecte les désirs musicaux des autres comme les autres sont tenus de respecter les tiens. Jouis de la plasticité de la sensibilité musicale. Multiplie autant que tu veux tes amours musicaux. Laisse couler ton désir musical, laisse-le glisser dans le réseau infini des micro-différences de tous ces genres musicaux qui s'offrent à toi dans ce somptueux marché global et numérique de la musique de tous les lieux et tous les temps. Toute musique est « sympa » et ce n'est pas grave.

Politique de l'art contre l'art politique

Le présent des arts plastiques et audiovisuels est moins pacifié que celui de la musique. Il est traversé par des conflits politiques qui, malgré leurs propres ambiguïtés internes, réussissent à questionner l'idée hégémonique de l'art et sa fonction sociale. Les luttes féministes, lgtbi+, antiracistes et anti-impérialistes mènent la danse critique de cette fonction idéologique libérale de l'art portée auparavant par la critique de type marxiste. Malgré tout, ces conflits sont d'ordre conceptuel et – contrairement à une opinion largement répandue et hautement stupide – les conflits conceptuels sont toujours les plus décisifs.

Le type d'arguments avancés indéfectiblement par les défenseurs de l'idée hégémonique atteste que ces controverses, qui partent toujours d'œuvres et d'expositions concrètes (contrairement au texte que vous êtes en train de lire...), sont des controverses au sujet de la conception même de l'art et de sa fonction sociale. Ces conflits sont presque toujours présentés, côté conception libérale, comme des attentats contre la liberté essentielle de création et d'expression dont un artiste moderne doit jouir dans une société libre et ouverte comme la nôtre. Ces thuriféraires du libéralisme prennent toujours appui sur l'idée de liberté individuelle de création pour passer sous silence toutes les formes de reproduction de la domination de classe, masculine, raciale ou impérialiste que cette critique signale dans des propositions et des discours artistiques ou de commissariat. Ils se servent tactiquement d'exemples relevant d'un puritanisme certain, présent aussi dans certains de ces litiges concrets (et souvent très largement médiatisés), pour nier la dimension politique de cette critique et la réduire à une forme de « moralisation de l'art ».

Le conflit conceptuel et la stratégie discursive de notre laïcisme hégémonique est encore plus clair dans la sphère religieuse. La victoire presque sans partage du laïcisme libéral dans notre société renvoie dos à dos l'anti-laïcisme antimoderne de type théocratique, qui conçoit la religion comme

fondement du gouvernement et de la vie publique, et l'anti-laïcisme moderne de type athée fondé sur la critique socialiste des religions comme formes métaphysiques de l'autoritarisme et vestiges d'une rationalité préscientifique.

Autrement dit, d'un côté, nos instances gouvernementales n'arrêtent pas de nous rappeler à quel point la conception de la religion présumée par les théocraties est incompatible avec les principes de nos sociétés « libres, ouvertes et inclusives ». De l'autre côté, ces mêmes instances de gouvernement nous rappellent que l'athéisme n'est légitime (compatible avec la laïcité) que s'il se conçoit lui-même comme une croyance métaphysique de plus parmi les autres, égale en droits et devoirs à n'importe quelle autre « forme de spiritualité ». Le laïcisme transforme l'athéisme en une croyance de plus parmi les autres. Il fait de nous des sujets métaphysiques « démocratiques », égaux face à la multiplicité de nos croyances équivalentes. Chaque citoyen peut croire au *conte* métaphysique qui lui convient, et le partager dans les aires de partage de croyances qui lui sont attribuées, tant que les formes de ritualisation de ce conte ne dépassent pas les limites des droits civiques fondamentaux (droit à l'intégrité physique, droits des mineurs, etc.), et tant qu'il n'essaye pas de transformer ce récit en *vérité publique* et principe social constituant.

Dans notre société occidentale la séparation de l'art et de la politique est aussi structurelle que celle de la religion et la politique. C'est pourquoi c'est l'assignation, l'attribution ou la reconnaissance d'un objet, d'une action ou d'un geste quelconques comme artistique, qui implique automatiquement que cette œuvre, action ou geste ne soit pas considéré comme politique. Voilà en quoi consiste la laïcité de l'art contemporain : la séparation *a priori* de l'art et de la politique. Pour le mieux et pour le pire.

C'est justement parce que la conception hégémonique de la modernité sépare d'emblée l'art de la politique, que certains ressentent le besoin de le politiser *a posteriori*. C'est le pouvoir social et institutionnel de cette laïcité structurelle qui ramollit automatiquement l'effet politique de tout art politique. D'où le piège auquel se livrent volontiers grand nombre d'artistes « politiques » (mais en cela pas de différence avec les philosophes...). La dépolitisation de l'art étant structurelle, leur politisation artistique particulière devient dans le meilleur des cas un jeu à somme zéro, et dans le pire des cas un tour de passe-passe et une forme sophistiquée de cynisme. La politisation de l'art ne peut être effective qu'au niveau de la transformation sociale de la conception de l'art. Cette politisation sera la conséquence, si elle a lieu, d'une lutte menée frontalement dans le champ politique contre la conception libérale de l'art. C'est comme sujets d'une action politique un tant soit peu réelle, c'est-à-dire comme éléments actifs d'un mouvement politique de masse, que nous serons à même de produire une politisation de l'art, bien plutôt que comme artistes ou philosophes affairés à boucler notre prochain produit culturel.

Pour clore, osons une formule. En réponse anachronique au mot d'ordre benjaminien, nous affirmons que, contre l'esthétisation de la politique, ce n'est pas tant d'une politisation de l'esthétique que nous avons besoin, mais d'une politisation de la politique.

Disons donc de façon programmatique à tous ceux qui ne sont pas à l'aise avec la fonction de l'art, la métaphysique et la philosophie qui prévalent dans notre société : plutôt que de s'épuiser à faire de l'art ou de la philosophie politique, faisons donc plutôt de la politique tout court. Avec ou sans art. Avec ou sans philosophie.

© 2021
M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Projet éditorial : Observatoire Processus Communications
Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

ART versus SOCIÉTÉ : consciences planétaires
Vol.19 n.01 Janvier Avril 2021
Sous la direction d'Hervé Fischer

eBook en format Pdf
Édition non commerciale en accès libre
ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Œuvre diffusée sous licence internationale Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 DEE
Attribution - Non Commerciale - Non œuvres dérivées 4.0 International

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catane (Italie)

Nous vous invitons à nous soutenir avec un don en ligne en nous aidant à poursuivre notre politique de libre accès aux publications scientifiques dans le domaine des sciences humaines et sociales
PayPal email: info@analisiqualitativa.com.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie