

Que peut l'art ?

A Tunis, les danseurs (hommes et femmes) du collectif Art Solution, animé par Chouaïb Brik et par Bahri Ben Yahmed, investissent l'espace public (rues et marchés), invitant ceux qui le souhaitent à *entrer dans la danse*. Dans le contexte politique tunisien actuel, tendu et violent¹, affirmer « Je danserai malgré tout » n'est pas un acte artistique et politique anecdotique. Il s'agit à la fois, par cette mise en mouvement et en liberté des corps, de résister aux pressions menaçantes des groupes intégristes et d'esquisser les *pas de côté* qui participent au sauvetage des espérances nées avec le printemps arabe, parce que le « peuple veut »². Ailleurs dans le monde, notamment lorsqu'ils se heurtent à des pouvoirs autoritaires ou dictatoriaux, des artistes n'hésitent pas à prendre des risques, tels Ai Wei Wei, poursuivi en Chine en 2011 pour une photographie le représentant nu entouré de quatre femmes également dénudées (*Un tigre et huit seins*), ou Mohammed al-Ajami, emprisonné depuis 2012 au Qatar pour ses poèmes jugés séditieux par le régime monarchique. Notons que dans les sociétés démocratiques, les artistes ne sont pas à l'abri des foudres de la censure (politique, économique, judiciaire...)³, comme en témoignent par exemple l'annulation d'une exposition de Robert Mapplethorpe à la Corcoran Gallery de Washington en 1989 et le procès intenté contre l'exposition *Présumés innocents* programmée en 2000 au CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. Par leurs productions transgressives⁴, des artistes insoumis critiquent et dénoncent la réalité existante, tout en fouillant, par la pratique indocile de leur art conçue comme une utopie concrète, d'inimaginables horizons à-venir, possibles-impossibles.

L'art dérange et les censeurs nient par leurs paroles et par leurs agissements les œuvres qu'ils considèrent outrageantes⁵ : comme à Paris, en 2011, lorsque des catholiques intégristes tentèrent en manifestant d'interrompre les représentations des pièces de Romeo Castellucci (*Sur le concept du visage du fils de Dieu*) et de Rodrigo Garcia (*Gólgota Picnic*), ou en 2013, lorsque le Conseil représentatif des institutions juives demande la fermeture de l'exposition présentant au Jeu de Paume le travail photographique de la palestinienne Ahlam Shibli⁶. Pour Thomas

¹ En mars dernier, le collectif a rendu hommage à Chokri Belaïd, Secrétaire général du Parti des Patriotes Démocrates Unifié assassiné le 6 février 2013, en proposant à Tunis une performance chorégraphique (<http://www.youtube.com/watch?v=cPR9PDw10eI>).

² Voir l'ouvrage de Gilbert Achcar, *Le peuple veut* (Arles, Sindbad / Actes Sud, 2013).

³ Voir le *Petit traité de la liberté de création* d'Agnès Tricoire (Paris, La Découverte, 2011).

⁴ Précisons que toute transgression artistique n'est pas *authentique* (lorsqu'elle est par exemple commandée par les institutions, soucieuses de fomentier un événement spectaculairement rentable). De même, elle n'est pas par nature *légitime* ou *subversive*. Dans le champ artistique, la question du franchissement des limites doit être posée et discutée politiquement et moralement. Autrement dit, les artistes ne peuvent revendiquer un quelconque principe d'irresponsabilité.

⁵ Voir les « cas » analysés dans *Une esthétique de l'outrage ?*, ouvrage collectif sous la direction de J.-M. Lachaud et d'Olivier Neveux (Paris, L'Harmattan, 2012).

⁶ Rappelons encore qu'au nom du principe de précaution (anticipant donc les possibles réactions de ligues morales), la Mairie de Paris a interdit au moins de 18 ans l'entrée de l'exposition de Larry Clark proposée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 2010 et que, la même année, pour ne pas déplaire au pouvoir en place, la direction de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris retira de sa façade les bannières de Ko Siu Lan qui, ironiquement, interprétait le slogan porté par Nicolas Sarkozy lors des élections présidentielles de 2007, transformant le « Travailler plus pour gagner plus » en « Gagner Plus Travailler Moins » (censure grossière selon le Ministre de la Culture, Frédéric Mitterrand, qui demanda que l'œuvre soit à nouveau visible). Parfois, des artistes, au regard d'un contexte « hypersensible » (selon le mot de Paul Ardenne, commissaire de l'exposition que

Schlesser, par leurs positionnements et par leurs actes, les censeurs « attestent la puissance de l'art et les peurs que son efficacité engendre ». De même, poursuit-il, ils sont « les symptômes d'un contexte et révèlent ce que l'on peut montrer ou non, ce que l'on peut dire ou pas »⁷. Par sa puissance rebelle, l'art a en effet la capacité de révéler le caractère inacceptable du monde administré et de pointer ce « quelque chose » qui « manque » qu'évoque Bertolt Brecht dans *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930). En instaurant ainsi du « chaos dans l'ordre », selon la formule de Theodor W. Adorno⁸, l'art ouvre des brèches et nous précipite au cœur de passages inattendus, nous incitant à explorer des vides susceptibles d'être comblés et à expérimenter de fulgurants décalages. Il est toutefois nécessaire de préciser que l'art n'est pas forcément contestataire ; l'histoire des arts prouve que ceux-ci, au contraire, peuvent être complices de l'ordre établi. De même, il est lucide d'admettre que l'art, au regard de ce qui est sa singularité, ne peut prétendre immédiatement, pour reprendre la formule d'André Breton, « transformer le monde » (selon Karl Marx) et « changer la vie » (selon Arthur Rimbaud). Néanmoins, soutient Herbert Marcuse, en faisant surgir ici et maintenant d'insoupçonnés paysages et d'inédites situations, l'art « peut contribuer à changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes »⁹ qui, en libérant leur imaginaire et en laissant jaillir leurs aspirations, pourraient bousculer les lignes et changer la donne.

Dans les moments tourmentés de ce qui fut, selon Eric Hobsbawm, le « court XX^e siècle », l'art a souvent affiché son irréductible liberté en aguerrissant sa hardiesse inauguratrice, non pour conjurer les événements, mais pour répondre aux défis des turbulences de l'Histoire. En résonance avec les soubresauts qui rythment un devenir historique incertain, une exigence artistique exacerbée entretient alors d'étroites relations avec ce qui se noue et se manifeste au cœur du mouvement hypothétique du réel. Selon Jacques Rancière, s'expose « une forme de circulation entre les pratiques de la performance artistique et celles de l'action politique », même si, précise-t-il, on « associe rétrospectivement aux provocations artistiques une capacité politique en oubliant souvent que c'est l'existence de mouvements politiques qui leur donnait leur visibilité et les codes de leur interprétation »¹⁰. Le processus de politisation de l'esthétique ne suppose nullement, pour Walter Benjamin, l'assujettissement de l'art. L'importance accordée à la forme artistique est décisive. L'art militant, précise Philippe Ivernel¹¹, exacerbe des « interrogations » incontournables, « à savoir : où, quand, comment, avec qui, pour qui et pour quoi ? » *faire art*. Les œuvres militantes les plus percutantes des années 1920-1930 et 1960-1970 (de l'*agit-prop* à l'*intervention*), celles de l'*artivisme* aujourd'hui, sont précisément celles qui inventent des formes novatrices (des *fenêtres Rosta*, affiches-pochoirs conçues par Vladimir V. Maïakovski, au théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, ou, aujourd'hui, des détournements réalisés par les Yes Men aux interventions sur le Web du Critical Art Ensemble, par exemple).

nous évoquons) et des troubles causés par leur œuvre, sont obligés de s'autocensurer, comme Mounir Fatmi qui retire son installation lumineuse inspirée de versets du Coran (*Technologia*) et présentée sur le Pont-neuf à Toulouse dans le cadre du festival d'art contemporain « Printemps de septembre » en 2012 et accusée par certains membres de la communauté musulmane d'être offensante (les organisateurs, pour apaiser les esprits, encouragèrent cette auto-déprogrammation).

⁷ Th. Schlesser, *L'art face à la censure*, Paris, Beaux-Arts, 2011, p. 9.

⁸ Th. W. Adorno, *Minima Moralia* (1951), trad. E. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 1980, p. 207.

⁹ H. Marcuse, *La dimension esthétique* (1978), trad. D. Coste, Paris, Le Seuil, 1979, p. 45.

¹⁰ J. Rancière, « Politique et esthétique », entretien réalisé par J.-M. Lachaud, *Actuel Marx*, n° 39, 2006, p. 199.

¹¹ Ph. Ivernel, « Postface », dans *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, ouvrage collectif sous la direction d'Henry Ingberg, *Etudes théâtrales*, n° 17, 2000, p. 138.

Dans les premières années qui suivent la Révolution d'Octobre, et avant que la chape de plomb stalinienne écrase les avant-gardes artistiques, de nombreux artistes soutiennent avec enthousiasme le pouvoir révolutionnaire. Dans l'effervescence de l'époque, l'objectif est d'abolir les barrières qui séparent l'art et la vie. Vsevolod E. Meyerhold décline les multiples facettes d'un théâtre révolutionnaire, esthétiquement original et politiquement sans concessions *d'un point de vue communiste* (y compris lorsqu'il est pressant de dénoncer l'embourgeoisement des *cadres rouges* et la bureaucratisation de la société). Les *monteurs* soviétiques (Sergueï M. Eisenstein, Dziga Vertov...) élaborent un cinéma-choc tendant à procurer aux spectateurs une intelligence critique et prospective de la réalité. En Allemagne, rejetant les valeurs bourgeoises de la République de Weimar, les artistes expriment un « grand non », selon l'expression de George Grosz, dont les peintures mettent en scène avec une ironie mordante les piliers du régime (les banquiers, les militaires, les hommes d'église...). Les photomontages de John Heartfield déconstruisent l'idéologie nazie et dévoilent les connivences entre les financiers et le Parti national-socialiste. Le théâtre de B. Brecht prône un art de la division, faisant « ressortir des scènes dans lesquelles des hommes agissent de manière telle que le spectateur voit apparaître les lois qui régissent leur vie sociale », exhibant « les procès sociaux dans une perspective pratique » et soulignant « les définitions qui donnent les moyens d'intervenir sur ce procès »¹². A Paris, Bruxelles et Prague, le Surréalisme combine selon Michaël Löwy « révolte de l'esprit » et « révolution sociale », incarnant « de la façon la plus radicale la dimension révolutionnaire du romantisme au XX^e siècle »¹³. En faisant entrer en collision l'énigmatique et le quotidien, le Surréalisme injecte au cœur de la réalité vécue l'écart du merveilleux. L'enjeu est de faire le « procès du monde réel »¹⁴, de « libérer l'homme par l'appel à la poésie, au rêve » et de « promouvoir un nouvel ordre de valeurs »¹⁵. A Paris toujours, avant la victoire du Front populaire, le groupe Octobre pratique un théâtre ouvrier amateur, dénonçant la classe dominante et sa violence hypocrite et annonçant, avec Jacques Prévert, que le peuple doit « faire son théâtre [lui]-même ». De l'autre côté de l'Atlantique, au temps du *New Deal* de Franklin D. Roosevelt, de nombreux artistes et écrivains, avec le soutien de l'Etat, sont impliqués dans un vaste programme de productions engagées, formellement renouvelées et politiquement progressistes (telles les fresques murales de Diego Rivera, par exemple).

Dans les années 1960-1970, alors que se développent d'importantes luttes anti-impérialistes et tiers-mondistes, qu'à l'Ouest et à l'Est s'exprime ce qu'H. Marcuse nomme un « grand Refus », l'art fait *politiquement sens*. La fureur du monde est présente sur les scènes artistiques : la guerre que mène les Etats-Unis au **Viêt Nam** est violemment fustigée (par exemple, lorsque le Salon de la **jeune peinture de Paris consacre une « Salle rouge pour le Viêt Nam »** en 1969 ou que les marionnettes géantes du **Bread and Puppet Theatre** occupent les campus américains), les artistes soutiennent les combats anticolonialistes (comme Peter Weiss dans sa pièce *Le Chant du fantoche lusitanien* en 1968) et les luttes sociales (comme le groupe Dziga-Vertov auquel appartient Jean-Luc Godard dans *Luttes en Italie*, film réalisé en 1969)... Le passé est parfois réinterprété au regard de ce qui naît dans le présent (Ariane Mnouchkine revisite la Révolution française avec *1789* en 1970 et *1793* en 1972 ; André Benedetto, dans *Commune de Paris* en 1971, et Ernest-Pignon-Ernest, en collant dans Paris plusieurs centaines de sérigraphies représentant les martyrs de la Commune de Paris, tissent des nœuds entre cet évènement historique et les espérances des années 1960-1970). Le temps est venu, pour

¹² B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre I*, trad. collective, Paris, L'Arche, 1972, p. 455.

¹³ M. Löwy, « Sur l'actualité intempesive du Surréalisme », entretien avec J.-M. Lachaud, *Mouvement*, n° 23, 2003, p. 18-19.

¹⁴ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 346.

¹⁵ A. Breton, *Entretiens (1913-1952)*, réalisés par André Parinaud, Paris, Gallimard, 1952, p. 105.

paraphraser la célèbre citation de J.-L. Godard, de faire *politiquement* des œuvres d'art. L'art, à sa manière, participe ainsi à la lutte des classes (comme le démontre, entre autres parti pris, le théâtre anarchiste d'Armand Gatti) ! Parce que tout est désormais politique, les luttes des minorités sexuelles résonnent également dans le champ artistique ; un art féministe s'impose en pratiquant l'art de la performance : Valie Export met en accusation la société patriarcale, Hannah Wilke souligne la nécessité de lier le combat féministe et les luttes anticapitalistes et Adrian Piper mêle la question noire, la problématique de l'identité sexuelle et les enjeux sociaux. Ce sont aussi les modes de production et de diffusion des œuvres, tout comme les nouveaux lieux investis pour les exposer et le rapport aux regardeurs, invités à être des sujets actifs (du côté des arts du spectacle, le mot *spect-acteurs* est revendiqué), qui sont bouleversés. Analysant les expressions insurgées de la contre-culture (des textes de William Burroughs, d'Allen Ginsberg et de Jack Kerouac aux chansons protestataires de Joan Baez et de Bob Dylan et aux spectacles du Living Théâtre), H. Marcuse insiste sur l'intention qu'elle déplie pour destituer le langage dominant et en inventer un nouveau. Ce caractère subversif tend pour lui à détruire la fonction historique de l'art, dès lors qu'il s'agit de « trouver des formes de communication qui puissent battre en brèche l'emprise oppressive, sur l'esprit et le corps de l'homme, du langage et des images établis – langage et images depuis longtemps devenus moyens de domination, d'endoctrinement et de duperie »¹⁶. La pratique artistique ne peut être cependant identifiée à l'action politique¹⁷.

En ébauchant d'improbables lignes de fuite au cœur du réel, en exhibant délibérément sa farouche autonomie (alors même que la logique de la domination s'efforce de le neutraliser et de l'incorporer au système de la marchandise), l'art fomenté d'insolites expériences de l'interruption et du décentrement. Ni incantatoire ni proclamatoire, ni transparente ni éloquente, l'œuvre, par sa présence incongrue, criante ou presque invisible, lézarde les chaînes de la détermination qui condamnent à l'arbitraire du consensus. Néanmoins, en sachant qu'il ne peut préméditer et diriger ce que sera la réception de son œuvre¹⁸ (en se débarrassant donc du rôle de donneur de leçons), l'artiste ne peut que parier sur le fait qu'en excitant leur énergie sensible, le regardeur, le spectateur, le lecteur... s'approprient les formes ouvertes qu'il met à leur disposition pour convoquer ce qu'Henri Lefebvre¹⁹ décrit comme « un accomplissement, un épanouissement ».

En « un temps où l'ancienne politique révolutionnaire n'est plus active, et où la nouvelle politique expérimente, difficilement, sa vérité », selon le constat d'Alain Badiou²⁰, des artistes, comme tous ceux pour qui la perspective de l'émancipation individuelle et collective reste d'actualité, assument leur rôle d'« expérimentateurs de l'intervalle »²¹. L'efficacité perturbatrice de l'art ne réside pas dans une illusoire, et dangereuse, volonté d'éduquer le peuple supposé ignorant (même si l'art, incontestablement, produit du savoir). L'engagement artistique ne consiste pas à asséner une éclatante vérité, ou à décliner en images, en mots et en sons démonstratifs, un programme politique. Pour Ernst Bloch, bricolant des « images-souhaits », l'art est « la négation déterminée de ce qui suscite sans cesse le contraire de la chose possible

¹⁶ H. Marcuse, *Contre-révolution et révolte* (1972), trad. D. Coste, Paris, Le Seuil, 1973, p. 106.

¹⁷ Voir P. Weiss, *Esthétique de la résistance*, trois volumes, trad. E. Kaufkolz-Messmer, Paris, Klincksieck, 1989 / 1992 / 1993.

¹⁸ Voir Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, 2013.

¹⁹ H. Lefebvre, *La Présence et l'Absence*, Paris, Casterman, 1980, p. 215.

²⁰ A. Badiou, *Pornographie du temps présent*, Paris, Fayard / France Culture, 2013, p. 44.

²¹ *Ibid.*

qu'on espère »²². Dès lors, l'art est un appel à l'émergence de ce qui n'est pas encore, stimulant ce que Fredric Jameson nomme un salvateur « élan utopique »²³, ébauchant non l'irréalisable mais l'*irréalisé*. Ce travail de sape, qui prend toute son ampleur au plus profond de ce qui se révèle et se partage au niveau du sensible au moment de l'expérience esthétique, relève sans doute, dans les ruines du présent et en écho avec la mémoire vive des vaincus de l'Histoire, d'une « poétique de la rupture » qui, pour Leyla Mansour, nous exhorte à « *avoir le devenir pour seul modèle* »²⁴.

La publication, ces dernières années, de plusieurs ouvrages interrogeant la problématique des relations complexes qu'entretient l'art et le / la politique (question trop vite considérée obsolète dans les années 1980 et 1990) est révélatrice d'une époque qui, face aux crises multiples qui la minent, ne croit plus à la fin de l'Histoire²⁵. Délaissant les postures post-modernes du relativisme, de l'indifférence, du retrait, du repli narcissique..., refusant de succomber à l'attrait de l'art-divertissement ou de l'art-entreprise, des artistes se heurtent à nouveau à la fièvre du monde réel (non sans ambiguïtés parfois), se confrontant aux catastrophes qui le défigurent, aux misères sociales qui le hantent, aux rapports sociaux conflictuels qui le traversent... Sans disposer de boussoles idéologiques précises, et en activant d'hétérogènes et étonnantes stratégies, ils produisent des œuvres qui possèdent une fougue décapante et qui déploient ainsi leur dimension politique dans le sens où, selon J. Rancière²⁶, elles suscitent « une modification du visible, des manières de le percevoir et de le dire, de le ressentir comme tolérable ou intolérable ». L'enjeu n'est-il pas, en révoquant les désastres du temps actuel et en tentant de détraquer la logique des catastrophes imminentes, dans une nécessaire urgence libératrice, d'« organiser le pessimisme », comme l'exige Pierre Naville²⁷, c'est-à-dire de considérer que l'expérience esthétique peut malgré tout provoquer une multitude de tremblements contribuant à dérouter ce que Noam Chomsky désigne comme la « fabrication du consentement »²⁸. Le vacarme soulevé dans cet échange sans règles convenues avec l'œuvre d'art ne peut-il briser le cercle infernal de l'indifférence²⁹ et, peut-être, au-delà, annoncer une insurrection non sans conséquence politique du sensible ? L'art ne trace pas d'« alternatives »,

²² E. Bloch, dans « Sur les contradictions propres au désir d'utopie », entretien radiophonique entre Th. W. Adorno et E. Bloch animé par Horst Krüger (1964), trad. Chr. David, *Theodor W. Adorno / Ernst Bloch*, ouvrage collectif sous la direction de Max Blechman et de M. Löwy, *Europe*, n° 949, 2008, p. 54.

²³ Fr. Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie* (tome 1, 2005), trad. N. Vieillescazes et F. Ollier, Paris, Max Milo, 2007, p. 26.

²⁴ L. Mansour, *Corps de Guerre. Poétique de la rupture*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 29.

²⁵ Voir, entre autres, Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique* (Paris, Flammarion, 2004), Daniel Vander Gucht, *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé* (Bruxelles, Labor, 2004), Christian Ruby (Ed.), *Esthétique et philosophie (Raison présente, n° 156, 2005)*, Justyne Balasinski et Lilian Mathieu (Eds.), *Art et contestation* (Rennes, Presses Universitaires, 2006), Jacques Cohen (Ed.), *L'art et le politique interloqués* (Paris, L'Harmattan, 2006), Jean-Marc Lachaud (Ed.), *Art et politique* (Paris, L'Harmattan, 2006), Marc Jimenez (Ed.), *Arts et pouvoir* (Paris, Klincksieck, 2007), Eric Van Essche (Ed.), *Les formes contemporaines de l'art engagé* (Bruxelles, La Lettre volée, 2007), Jean-Marc Lachaud et Olivier Neveux (Eds.), *Changer l'art. Transformer la société* (Paris, L'Harmattan, 2009), Evelyne Toussaint (Ed.), *La Fonction critique de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009), Jean-François Robic (Ed.), *Représentation et politique* (Paris, L'Harmattan, 2010), Claude Amey, *Art / Politique. Le devenir autre* (Besançon, La Maison chauffante, 2011), Lucille Beaudry, Carolina Ferrer et Jean-Christian Pleau (Eds.), *Art et politique. La représentation en jeu* (Québec, Presses Universitaires du Québec, 2011)...

²⁶ J. Rancière, « L'art du possible » (2007), entretien réalisé par Fulvia Carnevale et John Kelsey, repris dans J. Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 591.

²⁷ P. Naville, « Mieux et moins bien » (1927), dans *La Révolution et les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1975, p. 116.

²⁸ N. Chomsky, *La Fabrication du consentement*, trad. D. Arias, Marseille, Agone, 2008.

²⁹ Voir Antonio Gramsci, *Pourquoi je hais l'indifférence*, trad. M. Rueff, Paris, Rivages, 2012.

il nous galvanise, par un jeu aiguisé de passages et de dérives, pour griffonner (modestement mais ardemment) de possibles issues.