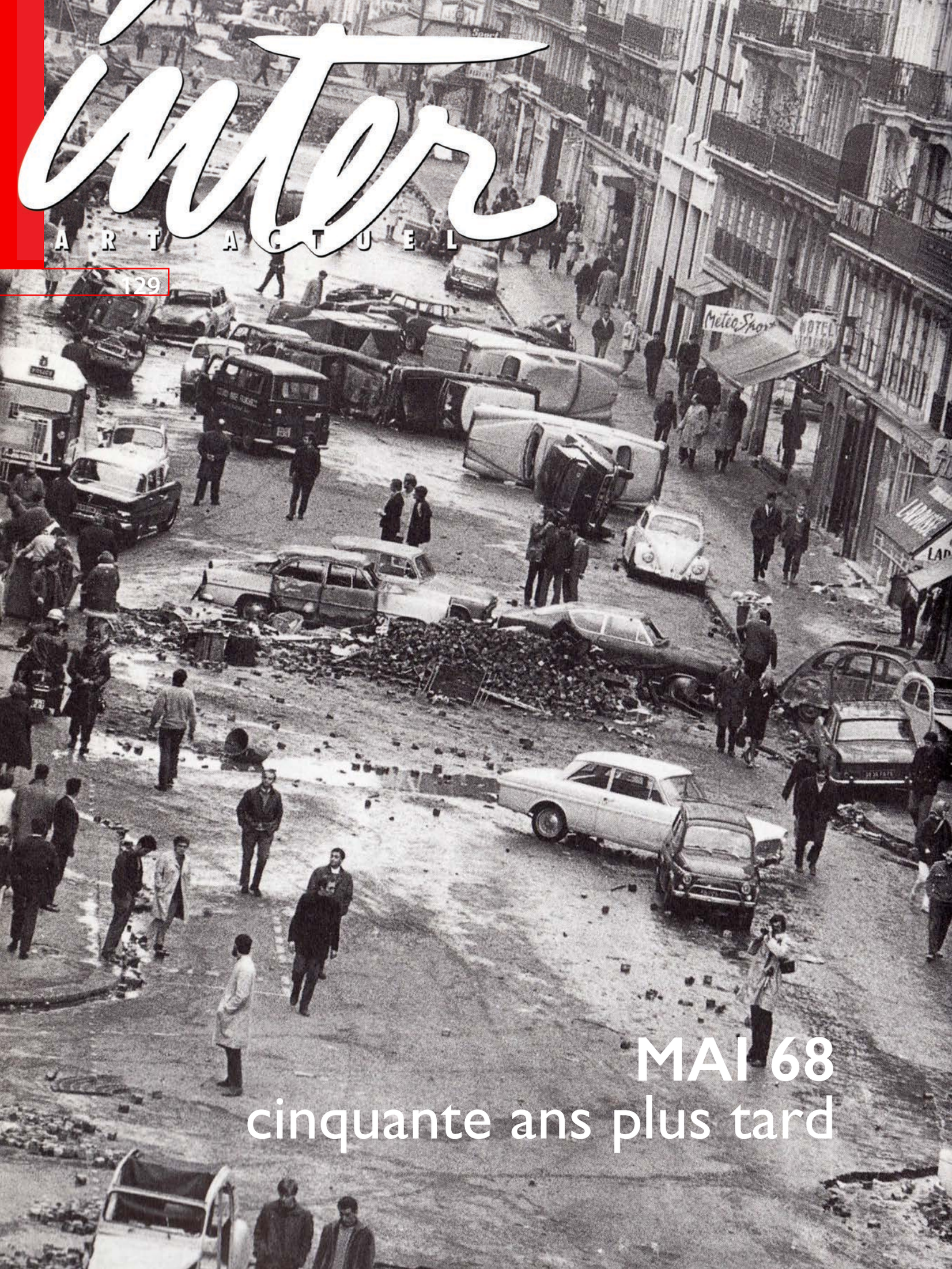
inter
ART ACTUEL
129



MAI 68
cinquante ans plus tard

MAI 68
cinquante ans plus tard

2 **Mai 68, cinquante ans plus tard**
RICHARD MARTEL

6 **Qu'est ce que Mai 68 ?**
MARTIN NADEAU

12 **Angéline Neveu, l'Enragée de Nanterre**
EXTRAITS CHOISIS PAR JACQUES DONGUY

18 **Entretien du 26 mars 2018 avec Daniel Cohn-Bendit**
MICHEL COLLET

21 **Mai 68, et puis quoi ?**
PAUL ARDENNE

24 **Manœuvres d'écriture révolutionnaire. Exercices d'avant-garde en mai 68**
GIOVANNI FONTANA

28 **Le Mouvement étudiant et populaire de 1968 à Mexico**
VICTOR MUÑOZ

34 **15-M, le Mai 68 espagnol**
LAURA YUSTAS ET NELO VILAR

36 **L'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal en 1968. Pis après ? Pis maintenant ?**
ANITHE DE CARVALHO

40 **Ces images qui fabriquent l'histoire**
NATHALIE CÔTÉ

44 **L'IS et la critique de la cybernétique autour des événements de Mai 1968**
MARTIN NADEAU

48 **L'abolition de certains tabous**
ARNAUD LABELLE-ROJOUX

49 **L'agir et le pâtir**
CHARLES DREYFUS

50 **The big trouille made in France**
JULIEN BLAINE

Inter, art actuel • **Directeur** Richard Martel programmation@inter-lelieu.org • **Coordonnatrice à l'édition** Geneviève Fortin redaction@inter-lelieu.org • **Comité de rédaction** Mélissa Correia, Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Luc Lévesque, Richard Martel, Martin Nadeau • **Correspondant en France** Charles Dreyfus • **Comité de rédaction international Allemagne** Elisabeth Jappe, Helge Meyer **Argentine** Silvio de Gracia **Belgique** Philippe Franck **Brésil** Lucio Agra **Cameroun** Serge Olivier Foukoua **Canada** Bruce Barber, Clive Robertson **Chine/Singapour** Cai Qing **Colombie/France** Mildred Durán Gamba **Cuba** Nelson Herrera Ysla **Espagne** Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar **France** Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey **Hongrie** Balint Szombathy **Indonésie** Iwan Wijono **Italie** Giovanni Fontana **Mexico** Victor Muñoz **Pays de Galles** Heike Roms **Pérou** Emilio Tarazona **Pologne** Lukasz Guzek, Artur Tajber **Portugal** Fernando Aguiar **Roumanie** Gusztáv Ütő **Thaïlande** Chumpon Apisuk **Uruguay** Clemente Padín.

Responsable des dossiers Richard Martel • **Conception graphique** Mathieu Fortin inter@anorakstudio.ca • **Révision et correction** Gina Bluteau • **Administration** Geneviève Roy administration@inter-lelieu.org • **Communication-diffusion** Patrick Dubé infos@inter-lelieu.org • **Impression** Solisco Numérix, 100-4050, rue Jean-Marchand, Québec, G2C 1Y6 • **Distribution Canada** Disticor Direct Retail Services, Unit B, 1000 Thornton Road South, Oshawa, Ontario, L1J7E2 www.disticor.com • **Distribution France** Les Presses du réel 35, rue Colson, 21000 Dijon, France, www.lespressesdureel.com • *Inter, art actuel* est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention • *Inter* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois SODEP, 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 www.sodep.qc.ca et de Magazines Canada, 425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada www.magazinesCanada.ca • La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel. Pour proposer un article, consultez notre site ou contactez la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse • Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (sans frais 1 800 717 2022) licences@copibec.qc.ca • *Inter* est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec • ISSN 0825-8708 © Les Éditions Intervention • printemps 2018 • ***Inter, art actuel,*** 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 • **Téléphone** 418-529-9680 • **Télécopieur** 418-529-6933. www.inter-lelieu.org

Couverture :
> Image tirée de *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations,* Gallimard, 1968, réédition 1998.

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec
Canada Council for the Arts Conseil des arts du Canada
ENTENTE DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL Ville de Québec Québec

L'ART SOCIOLOGIQUE !?

54 **Hervé Fischer et l'art sociologique**
RICHARD MARTEL

56 **L'art sociologique un demi-siècle plus tard**
PAUL ARDENNE

59 **La permanence de l'art sociologique**
ALAIN SNYERS

60 **Expositions Fred Forest et Hervé Fischer, Centre Pompidou, Paris**
JACQUES DONGUY

62 **Vu du Québec : entre omission et dissolution ?**
RICHARD MARTEL

66 **L'art sociologique et son devenir**
FRED FOREST

68 **Un certain art sociologique…**
JEAN-PAUL THÉNOT

TOPOS

70 **Entre invisibilité et provocation : le cynisme des *Performances invisibles* de Steve Giasson**
KATHLEEN HAYES

74 **Liping Ting à Québec : de caillou, de sel et de son**
HÉLÈNE MATTE

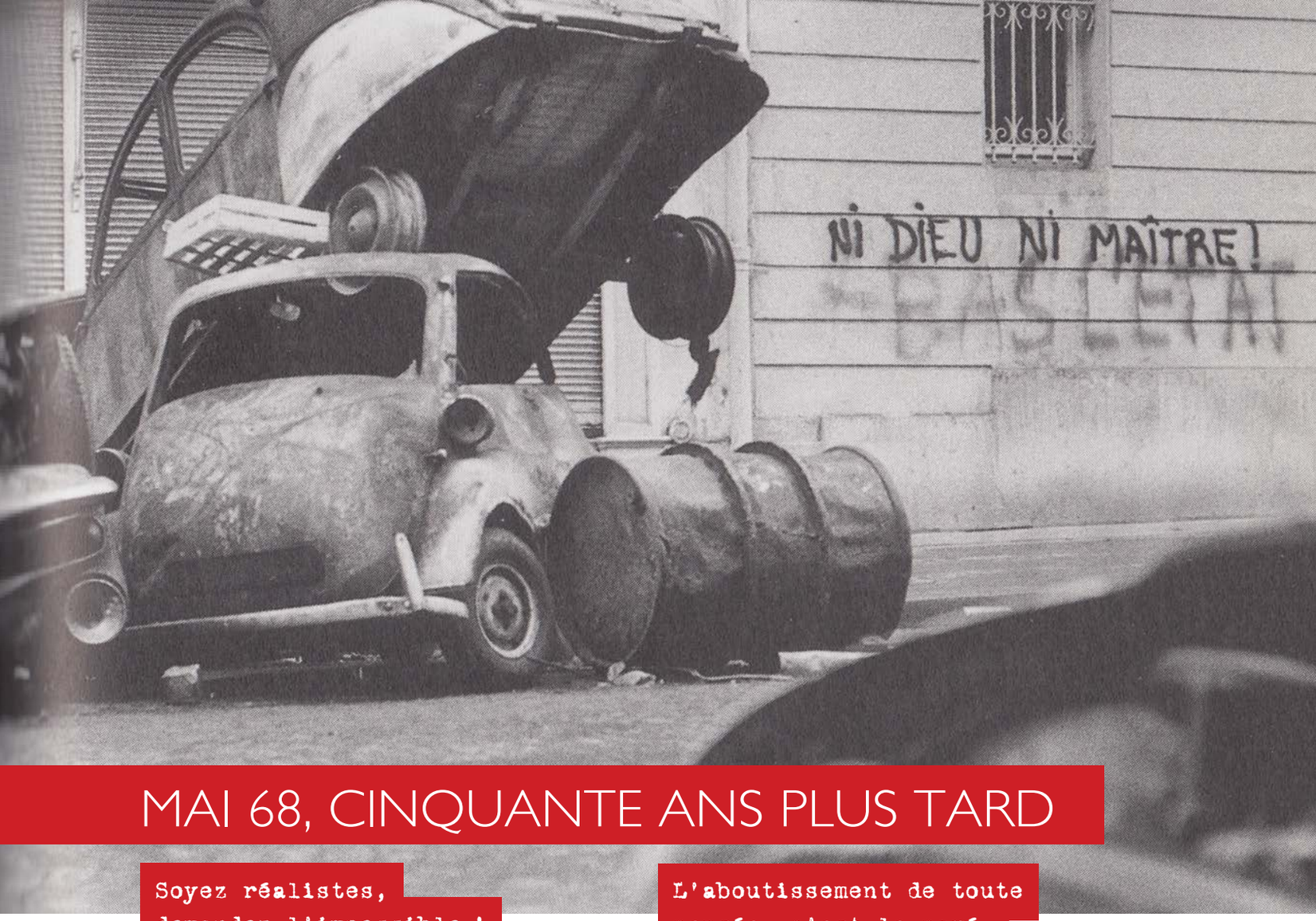
76 **La marge de l'utopie [Sébastien Cliche]**
JULIEN ST-GEORGES TREMBLAY

78 **Rapport de situations : spectacle, spectre et fascisme**
BENJAMIN J. ALLARD

80 ***Colombianización* : l'art action et les narcotrafiquants [Concours Jeune critique VIVA ! Art action]**
MICHAËLLE SERGILE

REÇU AU LIEU

82
- *A Fluxus Family Portrait Album*, Wolfgang Trägers
- *Aria de laine : poèmes découpés dans Maria Chapdelaine*, Meb
- *Errata*, nº 15 : « Performance, acciones y activismo »
- *Dare-Dare : Odyssée (2004-2014)*, Marion Tourigny
- *Esther Ferrer : All Variations Are Valid, Including This One*
- *Le petit gris*, Anne Bertrand (dir.)
- *Tulane Drama Review : « Happenings & Events »*, vol. 10, nº 2, hiver 1965



MAI 68, CINQUANTE ANS PLUS TARD

Soyez réalistes, demandez l'impossible !

Lorsque notre complice Charles Dreyfus nous a fait remarquer qu'en 2018, ce serait le 50e anniversaire de Mai 68, nous nous sommes dits qu'effectivement, cet événement important pouvait obtenir une certaine longévité et mieux se situer dans les mouvances et conditionnements. Puis, après avoir vérifié que les dernières générations ne connaissaient pas Mai 68, nous étions convaincus de l'importance de revenir sur ces moments, de les remettre en mémoire, surtout par l'entremise de protagonistes ayant vécu cette période chargée historiquement.

J'emmerde la société, mais elle me le rend bien.

Les murs ont des oreilles, vos oreilles ont des murs.

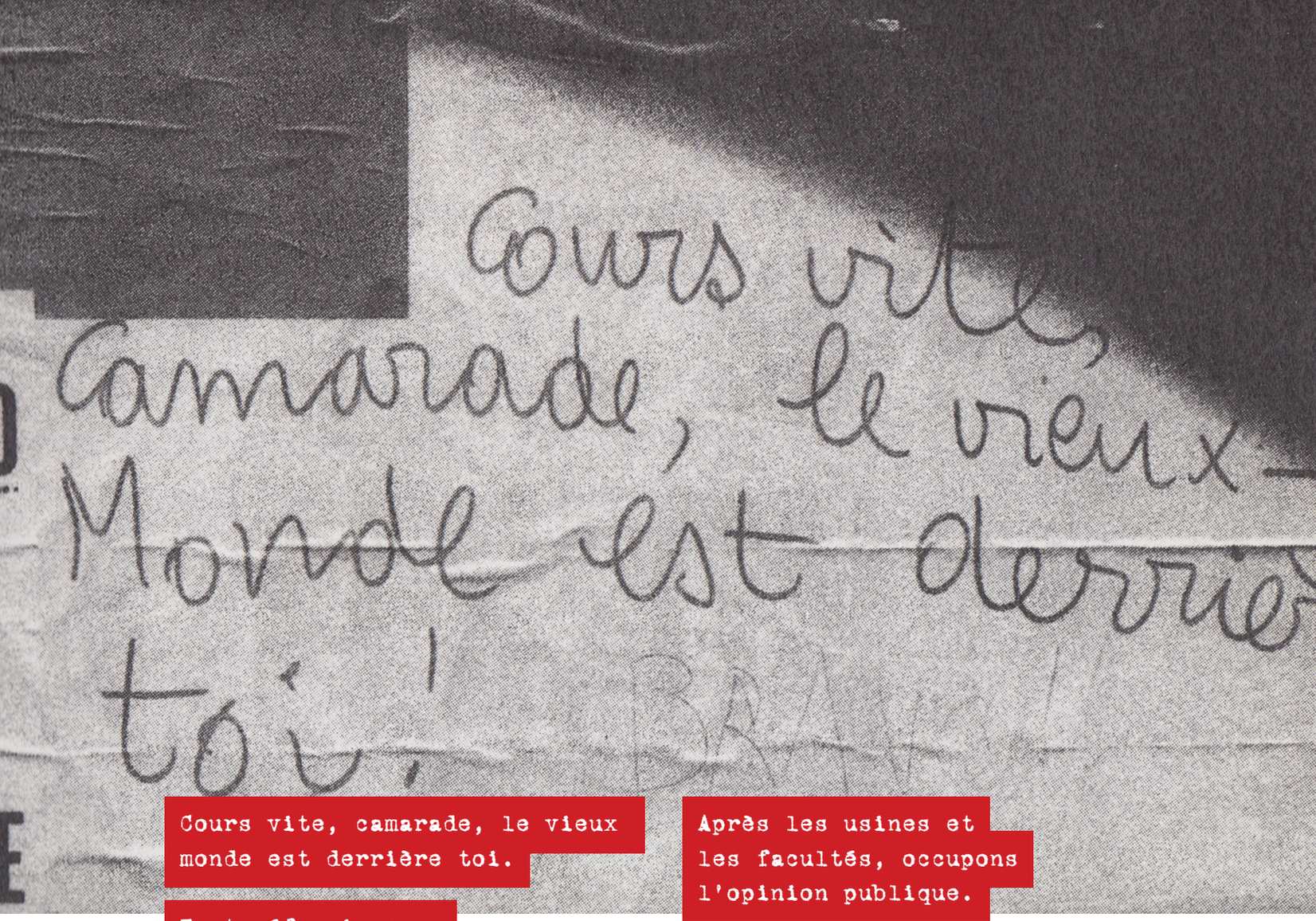
Nous relatons quelque peu cette époque, mais aussi, puisque se tiendra un colloque sur l'événement à l'UQAM, à Montréal, organisé par Martin Nadeau, nous lui avons demandé, justement, d'en faire une synthèse pour informer nos lecteurs des grandes implications suscitées par les éléments actifs et activistes de Mai 68.

L'aboutissement de toute pensée, c'est le pavé.

Nous avons également la chance de publier un texte d'Angéline Neveu, qui a été une Enragée. Il s'agit d'un témoignage de l'intérieur pour celle qui, active dans les actions de Mai 68, a fait des dérives avec Debord. Ce document historique et inédit est ici pour la première fois publié. C'est un pavé pour l'histoire, un pamphlet vécu et « démontré ».

Ce n'est qu'un début, continuons le combat !

Michel Collet a contacté Daniel Cohn-Bendit par téléphone pour son avis sur ces événements de 68 où il avait eu une participation importante ; l'ayant vécu de l'intérieur, il nous semblait justifié d'avoir son avis, ses impressions, ses commentaires ; 50 ans plus tard pour considérer les retombées de ces moments historiques. Cohn-Bendit y parle des crises écologiques comme climatiques, de la mondialisation aussi ; des diverses émancipations et de la libéralisation des désirs.



Cours vite, camarade, le vieux monde est derrière toi.

Tout réformisme se caractérise par l'utopisme de sa stratégie et l'opportunisme de sa tactique.

Nous avons demandé à Paul Ardenne de nous parler des travaux et des expositions de quelques artistes pour qui ces critiques et revendications ont constitué le fondement des situations et remises en question de leur implication.

L'action ne doit pas être une réaction, mais une création.

De plus, avec encore ici la complicité de notre comité de rédaction international, il semblait justifié de connaître la perception de l'événement qu'en ont eue les Italiens, par Giovanni Fontana, les Espagnols, par Laura Yustas et Nelo Vilar, et les Mexicains, par Victor Muñoz. Rappelons que les sorties dans les rues, les rassemblements un peu partout, de Berlin à Tokyo, de Londres à Mexico, ont impliqué des actions « alternatives », que ce soit en regard de la libération sexuelle ou de la critique des institutions et des diverses conventions de l'époque. Le développement de préoccupations tout autant écologiques que féministes y est notamment pressenti…

Après les usines et les facultés, occupons l'opinion publique.

Plus près de nous, Anithe de Carvalho témoigne des contestations et propositions s'étant tenues à Montréal à cette époque, et ce qu'elle considère comme une projection dans les dernières générations. Un certain narcissisme semble aujourd'hui s'opérer au lieu de l'habituelle question sociale avec ses principes d'intervention et d'application.

Nous voulons les structures au service de l'homme et non pas l'homme au service des structures. Nous voulons avoir le plaisir de vivre et non plus le mal de vivre.

Avec Nathalie Côté, nous nous apercevons aussi que « ces images qui font l'histoire », ici les affiches de la contestation étudiante de 2012 nommée « Printemps érable », ont puisé dans le répertoire de celles produites lors de Mai 68, d'où la confirmation de leur importance dans le vocabulaire actif des contestations en tous genres. Les slogans de Mai 68 tels que « Sous les pavés, la plage » illustrent à quel point la dimension explosive du poétique peut propulser la portée politique des modifications exigées dans les méandres confus des engrenages sociaux.

Un bon maître, nous en aurons un quand chacun sera le sien.

L'obéissance commence par la conscience et la conscience, par la désobéissance.

Martin Nadeau nous rappelle à juste titre la capacité énergétique des idées et applications des théories de l'Internationale Situationniste face à la critique cybernétique, d'autant plus actuelle que nous sommes aujourd'hui conditionnés, presque « programmés ».

Tout pouvoir abuse. Le pouvoir absolu abuse absolument.

Tout enseignant est enseigné. Tout enseigné est enseignant.

Par de courtes interventions, Charles Dreyfus, Arnaud Labelle-Rojoux et Julien Blaine témoignent de leur propre implication-réception dans l'univers dématérialisé des engrenages. Comme toujours, l'ambivalence des normes comme des catégories implique des motivations et des désirs, des irrigations et des transformations, un éros dans la cacophonie des désordres où s'affirment certaines dérogations.

Ne changeons pas d'employeurs, changeons l'emploi de la vie.

Tout le monde doit devenir balayeur à temps partiel, pour qu'il n'y ait plus de balayeur à temps plein.

Nous imaginons que sortirons certainement d'autres publications sur le sujet. Nous avons renoncé à republier le fameux texte de 1966 *De la misère en milieu étudiant, considérée sous les aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*, car ce texte est facilement accessible sur les réseaux sociaux. Toutefois, nous ajoutons quelques documents de cette période pour leur aspect créatif et prospectif, principalement.

Désirer la réalité, c'est bien ! Réaliser ses désirs, c'est mieux !

Jouissez sans entraves. Vivez sans temps morts.

Prenons la révolution au sérieux, mais ne nous prenons pas au sérieux.

La barricade ferme la rue, mais ouvre la voie.

Nous devons souligner que la grande majorité des slogans de Mai 68 ont été produits par Christian Sébastiani, nommé le « poète des murailles ». Le procédé situationniste du détournement s'applique tout autant chez les *comics* de René Viénet que le cinéma de Debord. L'alliance de la poésie et de la révolution a certes été très prolifique en 1968. Les slogans ont été des systèmes de référence, qui fonctionnent toujours étant donné leur originalité, leur charge particulière, leur retournement-détournement. Le langage était alors affirmatif, et les terminologies « marxisantes » agissaient comme une sorte de ciment dans un assemblage de convictions partagées. Félix Guattari en parle : « Tout ce qui s'est passé est un phénomène de langage, un problème de prise de parole[1]. » Cela s'applique fort bien à la poésie pour qui, justement, le langage est un matériau en actes.

Mai 68 aura affirmé la jeunesse comme identité, force et capacité de renouvellement. Auparavant, la société était basée sur une hiérarchisation, de l'enfant à l'adulte. Mai 68 aura confirmé cette jeunesse tant dans ses critères que ses zones de consommation.

Comme événement vécu, son importance est de l'ordre du partage. Ses retombées ont également été fort importantes, dans divers secteurs de la société. Ainsi, sur le plan de la culture populaire, qui reste toujours percutante, les actions de John Lennon – qui en passant a été réhabilité tout autant à Cuba qu'en ex-Union soviétique – ont été performatives, ayant procuré une certaine « conscientisation de la jeunesse ». La chanson *Revolution One*, sortie le 26 août 1968 aux États-Unis et le 30 en Angleterre, traite des événements qui ont eu lieu en mars 1968 à Londres et en mai 1968 à Paris. Un autre exemple issu de la culture populaire est la chanson *Street Fighting Man*, sortie le 31 août 68 et interdite dans plusieurs radios aux USA à la suite des manifestations tenues à Chicago.

Un texte de Félix Guattari de 1969, tout près des événements de Mai 68, témoigne de la situation de la gauche et du mouvement étudiant de cette époque : « De 1963 à 1966, les courants de gauche qui avaient pris la direction de l'U.N.E.F. avaient tenté d'orienter le mouvement étudiant vers une prise en charge des problèmes du milieu étudiant en tant que tel. La question du contrôle étudiant était posée au niveau des structures de l'Université et au niveau pédagogique. Les étudiants étaient appelés à prendre conscience de la spécificité de leur condition, de leur rôle dans la société, de leurs responsabilités à l'égard de la production, de la lutte des classes, etc. (Rappelons que c'est dès février 1964 que fut tentée une première occupation de la Sorbonne)[2]. » Mai 68 n'est pas une première !

Et Guattari d'ajouter : « À partir de Nanterre, une chaîne signifiante a été déroulée, une escalade ininterrompue a mené jusqu'à la mise en question de l'ensemble de la société française, et ses répercussions ont été considérables sur le plan international. Les deux types de pouvoirs dominants : le pouvoir d'État et le pouvoir des organisations ouvrières se sont vus menacés dans leurs fondements. Un éclairage nouveau a été porté sur une crise latente concernant l'ensemble des sociétés industrielles. Pendant un temps, le pouvoir lui-même est resté médusé, fasciné ; l'effet de surprise avait été total, et sans doute ce moment ne se renouvellera-t-il jamais car, depuis, la bourgeoisie a pris la mesure de tels phénomènes et elle s'emploie à sécréter des systèmes répressifs et des antitoxines de toute nature[3]. »

Au moment où les étudiants américains prennent position sur les tueries dans leurs écoles, les leçons de Mai 68 devraient résonner, avoir comme message de ne pas transformer les écoles en casernes… Cet anniversaire du 50e de Mai 68 peut offrir une occasion de tenter une grève générale « spontanée et festive ».

Également dans cette édition d'*Inter, art actuel*, nous faisons un retour sur les expositions de Fred Forest et de Hervé Fischer à l'été 2017, à Beaubourg, parce que nous étions impliqués dans ces pratiques sociologiques, la dissolution du Collectif d'art sociologique ayant été publiée en 1981 dans notre revue *Intervention*. Quelques contributions prennent position sur ces pratiques sous les angles historique et politique. ◀

Richard Martel

Notes

1 Félix Guattari, « Extraits de discussions : fin juin 1968 », *Psychanalyse et transversalité*, François Maspero, 1972, p. 224.
2 *Id.*, « L'étudiant, le fou et le katangais », *op. cit.*, p. 232.
3 *Ibid.*, p. 233.

QU'EST-CE QUE MAI 1968 ?

▶ MARTIN NADEAU

Au sens le plus restreint, les événements de Mai 1968 désignent un mouvement social en France qui a été initié par des étudiants, lesquels ont participé à la plus importante grève générale du XX[e] siècle en France, entre les mois de mai et juin 1968. S'il a réuni à son apogée jusqu'à 10 millions de grévistes (étudiants universitaires, mais aussi lycéens, ouvriers et paysans, le 24 mai 1968), ce mouvement de révolte et d'émancipation sociale ne saurait aucunement se confiner au contexte français.

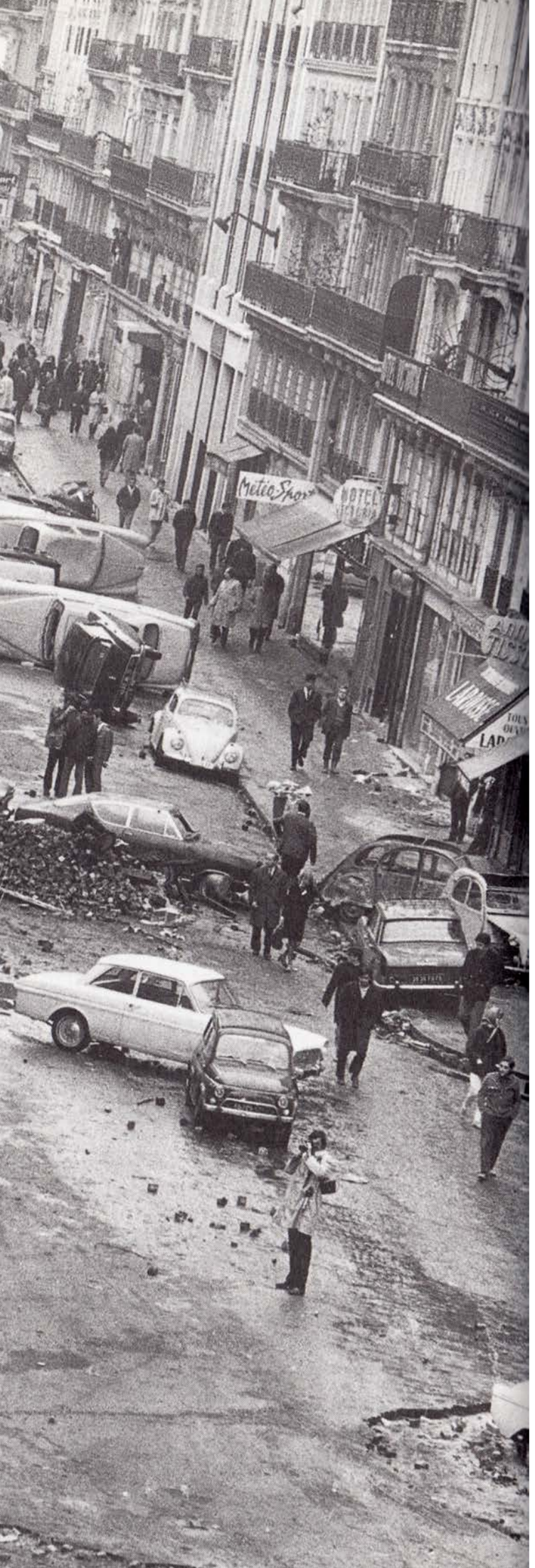
En effet, l'année 1968 est une année charnière de contestations pour plusieurs sociétés. Mentionnons, en rafale : aux États-Unis le mouvement Black Power, des droits civiques pour les Noirs et d'opposition à la guerre du Vietnam ; au Japon l'alliance des syndicats étudiants et ouvriers communistes conduisant aux grèves des Zengakuren, aux côtés des soubresauts d'un premier mouvement féministe japonais, en écho aux luttes féministes partout en Occident ; à Prague et à Berlin-Ouest les soulèvements respectivement contre le régime soviétique bureaucratisé à Moscou et contre l'impérialisme capitaliste, de l'Algérie au Vietnam ; de Rome à Mexico, en passant par l'épicentre des barricades du Quartier latin à Paris, un printemps de la jeunesse dressée contre les structures jugées vermoulues des sociétés patriarcales, consuméristes, racistes et belliqueuses.

ORIGINE SOCIALE

Les origines de Mai 1968, en France, doivent également s'étendre sur le plan chronologique. Une démographie croissante depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale se heurte à une sclérose du réseau de l'éducation publique et notamment celui des universités : il n'y a pas assez de ressources logistiques, de résidences, de locaux, de programmes et de personnel enseignant pour accueillir cette jeunesse réclamant une université à la fois plus démocratique et plus critique. De 1958 à 1968, le nombre d'étudiants en France a augmenté de 224 % ; en 1968, plus de 600 000 jeunes adultes étaient inscrits dans l'enseignement supérieur. « Nous voulons une université populaire », proclame laconiquement l'une des centaines de milliers d'affiches apposées dans l'espace public de cette période. Dès 1963, sur cette ligne de front, se développe un premier mouvement de grève à l'Université de Strasbourg.

ORIGINES INTELLECTUELLES

L'intelligentsia, à commencer par un Henri Lefebvre enseignant à cette dernière université la critique de la vie quotidienne[1], des avant-gardes telle l'Internationale Situationniste (1957-1972) aux côtés d'un hétéroclite spectre de la gauche, maoïste, marxiste-léniniste (Jeunesse communiste révolutionnaire [JCR], fondée en avril 1966) ou anarchiste (Ligue des étudiants anarchistes [LEA], 1965) nouent des alliances avec les différents syndicats étudiants chapeautés par l'Union nationale des étudiants français (UNEF).



Pour répondre à ces revendications estudiantines, l'État, gouverné par la droite conservatrice du président Charles de Gaulle, établit des universités fonctionnalistes destinées d'abord et avant tout à intégrer cette jeunesse au système capitaliste, sous le couvert d'une réforme dite modernisatrice : étudier, travailler, consommer. « Les exigences du capitalisme moderne font que la majeure partie des étudiants seront tout simplement de *petits cadres* », affirme un tract incendiaire rédigé notamment par le situationniste Mustapha Khayati et intitulé *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*[2]. Ce tract, diffusé à des centaines de milliers d'exemplaires et traduit en plusieurs langues (anglaise, italienne et japonaise, entre autres), peut être considéré à juste titre comme le détonateur intellectuel du mouvement de Mai 1968.

PRÉMICES AUX AGITATIONS

Après l'Université de Strasbourg en 1966 (où ce tract a été composé et d'abord distribué), c'est le nouveau campus fonctionnaliste de Nanterre, en banlieue parisienne, qui sera le foyer de l'étincelle soixante-huitarde en France. En mars 1967 se déroule la première occupation des résidences des filles à Nanterre. La pratique de l'occupation, d'abord des bâtiments universitaires, puis des usines et des salles de théâtre comme l'Odéon à Paris, est une composante essentielle du répertoire de l'action politique. Consécutivement à une grève d'étudiants et de professeurs dans le Quartier latin, la manifestation la plus importante depuis 1963, le Département de sociologie à Nanterre entre en grève le 17 novembre 1967. Il est suivi par d'autres disciplines à cette université ainsi que d'autres universités françaises : à Clermont-Ferrand, à Lyon, à Nantes ; mais aussi ailleurs en Europe comme à Berlin, à Rome et à Varsovie, en Afrique du Nord comme à Alger et en Asie comme à Tokyo.

Depuis janvier 1968 éclatent concomitamment en France de violentes manifestations ouvrières à Redon et à Caen, dans le secteur de la métallurgie. Une place à part doit être assignée à la journée du 22 mars à Nanterre, marquée par l'occupation des bâtiments administratifs et par la parole du *Manifeste des 142* étudiants, à l'origine du mouvement éponyme du 22 Mars qui formera un important socle médiatique pour Mai 1968, avec au premier plan la figure de l'étudiant de Nanterre Daniel Cohn-Bendit. Cette médiatisation, par la radio et la télévision, fait tache d'huile sur le feu allumé par ceux qui s'autoproclament « enragés » depuis l'intervention des policiers à l'Université.

Sept étudiants de Nanterre sont convoqués devant le conseil de discipline ; une réunion de soutien pour ces derniers, dans la cour de la Sorbonne, se traduit par de nombreuses arrestations. Devant le passage des fourgons cellulaires, le Quartier latin se soulève spontanément. La journée de la comparution des sept accusés de Nanterre (6 mai 1968), des pavés sont projetés contre les policiers sur les boulevards Saint-Germain et Saint-Michel à Paris. Ces pavés scelleront les premières barricades du Quartier latin, érigées notamment à partir des carcasses de voitures incendiées.

RÉPERTOIRE DE L'ACTION POLITIQUE

Au-delà de la chronologie des émeutes qui se bousculeront, il faut souligner des pratiques politiques de la contestation qui confèrent à l'événement Mai 1968 un caractère inédit, lequel, sans aucun doute, n'a pu être que très rarement dépassé par les mouvements sociaux subséquents. Il s'agit d'abord du Conseil pour le maintien des occupations (CMDO) qui a été fondé le 17 mai 1968 par des étudiants à la Sorbonne, appuyés, une nouvelle fois, par des éléments situationnistes. Le CMDO peut être présenté comme un centre de

coordination d'assemblées générales ininterrompues, délibérant jour et nuit, sans qu'aucune réunion particulière, aucune faction, ne s'impose aux côtés du débat commun.

L'organisation tripartite du CMDO, avec une Commission de l'imprimerie très prolifique dans la création d'affiches et de bandes dessinées détournées, une Commission des liaisons pour le maintien des liens entre toutes les universités et usines occupées ainsi qu'une Commission des fournitures chargée de l'approvisionnement en essence, en téléphones, en papier et en victuailles diverses, a été au cœur de la cohésion des « troubles de 1968 » qui ont ébranlé, en France plus que partout ailleurs, à la fois l'économie nationale et l'État.

HÉRITAGE DE MAI 1968

Guy Debord, dans ses *Commentaires sur la société du spectacle*, revenant 20 ans plus tard (1988) sur le premier pavé lancé contre *La société du spectacle* en 1967, estimait que « [l]a société modernisée jusqu'au stade du spectaculaire intégré se caractérise par l'effet combiné de cinq traits principaux, qui sont : le renouvellement technologique incessant ; la fusion économico-étatique ; le secret généralisé ; le faux sans réplique ; un présent perpétuel »[3]. Comment ne pas apprécier la perspicacité de cette analyse, aujourd'hui, 50 ans plus tard ? Les réseaux sociaux numériques perpétuent la glaciation sociale engendrée par les premiers médias de masse, au rythme, aujourd'hui, des *fake news* et de l'obsolescence programmée des appareils qui les distillent. Est-ce à dire que Mai 1968 a échoué ? Que, socialement, nous sommes toujours au même point ?

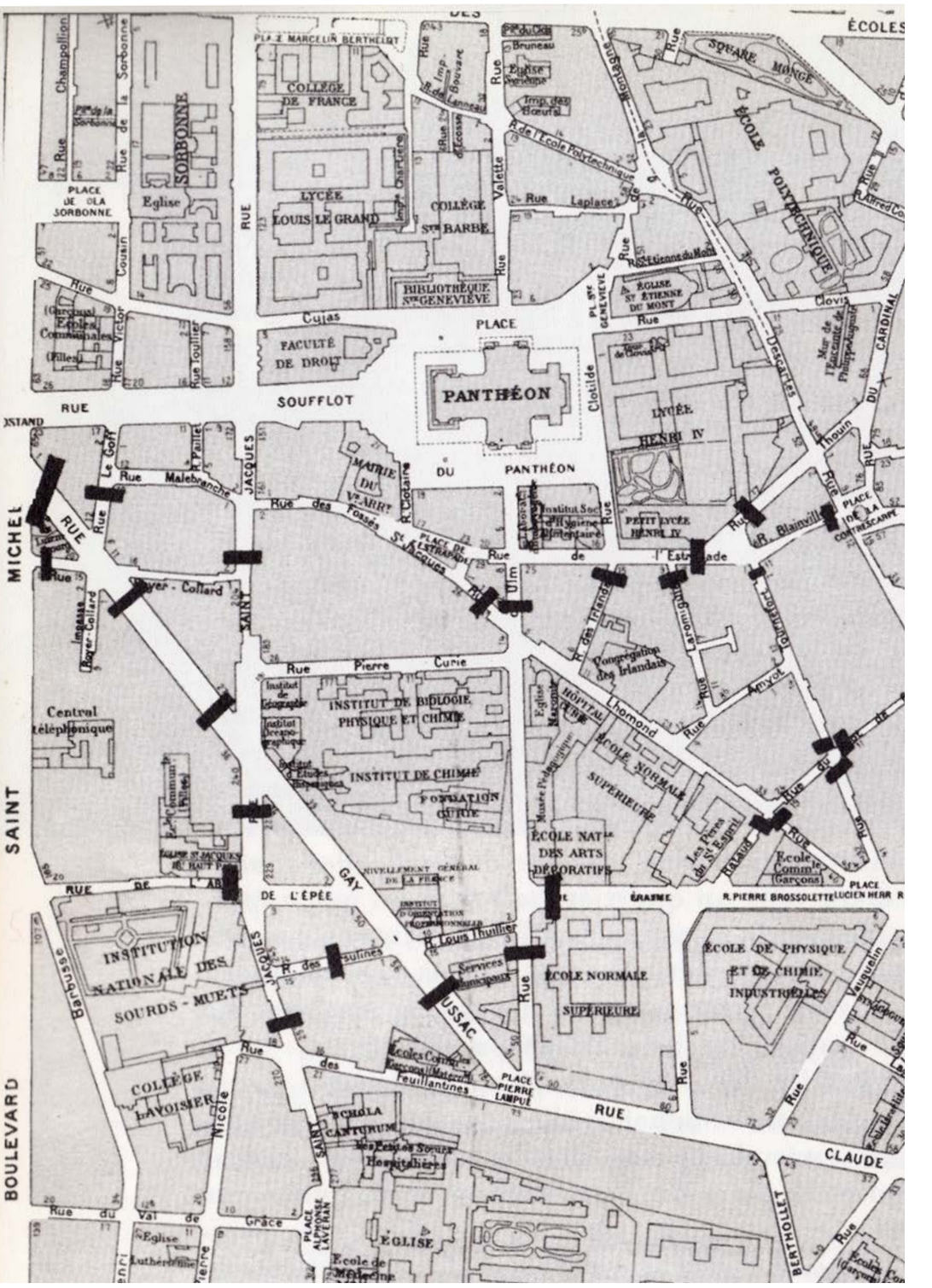
Oui, diront sans équivoque des situationnistes comme Guy Debord ou encore Raoul Vaneigem, auteur du sulfureux *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*[4]. Après les émeutes du 24 mai 1968, moment paroxystique du mouvement à Paris marqué notamment par l'incendie de la Bourse ainsi que la mise à sac de plusieurs commissariats de police, donnant suite à un discours particulièrement décalé – certains diront sénile – de la part du président De Gaulle accueilli dans la rue par les paroles réitérées de « De Gaulle, ta gueule ! », la France retourne dormir pour mieux travailler et davantage consommer. Des élections référendaires, tenues à la suite du ressac des émeutes, des grèves, des manifestations et de la dissolution du CMDO, le 15 juin 1968, conduisent au triomphe des gaullistes.

Les raisons de cet « échec » sont multiples : le parti communiste français et ses appendices syndicaux ont pu être considérés, en fin de compte, comme une force contre-révolutionnaire – différente mais comparable dans ses effets à la répression policière – ayant négocié, selon eux, d'égal à égal avec le patronat et l'État. En effet, l'obtention de congés payés, l'augmentation substantielle des salaires pour les ouvriers et une certaine réforme des universités (embauche de personnel enseignant, gratuité scolaire) en ont incité d'aucuns à rentrer dans la régularité des rangs.

Il n'en demeure pas moins qu'au-delà de ce constat d'échec, ou non, de Mai 1968 – constat manichéen qui ne rend d'ailleurs pas justice à la complexité, à l'ambiguïté et aux paradoxes de l'événement –, celui-ci constitue le témoignage que des citoyennes et des citoyens ont cru et ont fait en sorte que la prise de parole publique et que la liberté de l'action politique s'avèrent des moyens tangibles pour recréer le monde commun. Il est de bon ton aujourd'hui, pour une pseudoélite intellectuelle, de gauche comme de droite, au Québec comme en France, de dénigrer Mai 1968 comme un mouvement marquant le triomphe de l'individualisme hédoniste et du rejet en bloc de l'autorité[5]. C'est là faire impasse sur la contextualisation d'une effervescence des mouvements féministes, étudiants, ouvriers, paysans, intellectuels, artistiques et poétiques où ont été proclamées des paroles (sous forme de graffitis, de livres ou d'affiches) comme « L'imagination au pouvoir », « Une société qui abolit l'aventure, fait de l'abolition de cette société la seule aventure possible » et « Nous ne voulons pas d'un monde où la certitude de ne pas mourir de faim s'échange contre celle de mourir d'ennui ».

Mai 1968 est un mouvement pouvant être qualifié d'hédoniste, mais certainement pas seulement d'individualiste en raison précisément du caractère collectif des actions conduites (grèves, manifestations, émeutes, occupations…) et de la portée générale des principes gravitant autour de l'horizon de la liberté et du bonheur d'un monde commun. ◄

> La rue Gay-Lussac au matin du 11 mai 1968.



> Périmètre de défense, et emplacement des principales barricades du quartier occupé le 10 mai 1968.

Notes

1 *Cf.* Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, L'Arche, 1958, 23 p.
2 Ce pamphlet est reproduit intégralement dans René Vienet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Gallimard, 1968, p. 221.
3 Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, suivi de *Préface à la quatrième édition italienne de « La société du spectacle »*, Gallimard, 1992 (1988), p. 22.
4 Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, 1967, 287 p.
5 *Cf.* Serge Audier, *La pensée anti-68 : essai sur les origines d'une restauration intellectuelle*, La Découverte, 2008, 379 p.

Martin Nadeau a réalisé une thèse de doctorat en histoire (McGill, 2001) portant sur le rôle de la pratique théâtrale pendant la Révolution française. Il s'intéresse en particulier au théâtre comme espace de résistance face aux tentatives d'instrumentalisation politique, et ce, aussi bien à l'égard de la censure que de la propagande. L'activité intempestive du public dans les nombreuses salles de théâtre à Paris pendant la Révolution a été la clé de voûte de cette résistance. Elle fait ce cette pratique culturelle un authentique espace de débat politique immédiat, non médiatisé par les instances représentatives des nombreux gouvernements qui se sont succédés lors de ce moment révolutionnaire. Les travaux de Martin Nadeau ont été publiés sous forme d'articles scientifiques, notamment dans *Les annales historiques de la Révolution française*. L'auteur enseigne actuellement au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal.

Le manifeste des 142 voté à l'issue de l'occupation (fac-similé)

A la suite d'une manifestation organisée par le comité Viet Nam national, pour la victoire du peuple vitnamien contre l'impérialisme américain, DES MILITANTS DE CETTE ORGANISATION ONT ETE ARRETES DANS LA RUE OU A LEUR DOMICILE PAR LA POLICE.

Le prétexte invoqué était les attentats qui eurent lieu contre certains édifices américains a Paris.

Le problème de la répression policière contre toute forme d'action politique se repose a nouveau.

Après -Les flics en civil a Nanterre et a Nantes.
-Les listes noires
-la trentaine d'ouvriers et d'étudiants emprisonnés a Caen, et dont certains sont encore en prison.
Les perquisitions et arrestations continuelles contre les étudiants de Nantes qui mirent a sac le rectorat...

Le gouvernement a franchit un nouveau pas. Ce n'est pas aux manifestations que l'on prend les militants, MAIS CHEZ EUX.

Pour nous ces phénomènes ne sont pas un hasard;
Ils correspondent a une offensive du capitalisme en mal de modernisation et de rationalisation. Pour réaliser ce but, la classe dominante doit exerçer une répression a tous les niveaux.

-La remise en cause du droit d'association pour les travailleurs.
-L'intégration de la sécurité sociale.
-Automation et cybernétisation de notre société
-une introduction des techniques psycho sociologiques dans les entreprises pour applanir les conflits de classe (on prépare certains d'entre nous a ce métier)

Le capitalisme ne peut plus finasser.
NOUS DEVONS ROMPRE AVEC DES TECHNIQUES DE CONTESTATION QUI NE PEUVENT PLUS RIEN.

Le socialiste Wilson impose a l'angleterre ce que de De Gaulle nous impose. L'heure n'est plus aux défilés pacifiques comme celui organisé par le SNESUP jeudi prochain sur des objectifs qui ne remettent rien en cause dans notre société.

Pour nous l'important est de pouvoir discuter de ces problèmes a l'université et d'y développer notre action.

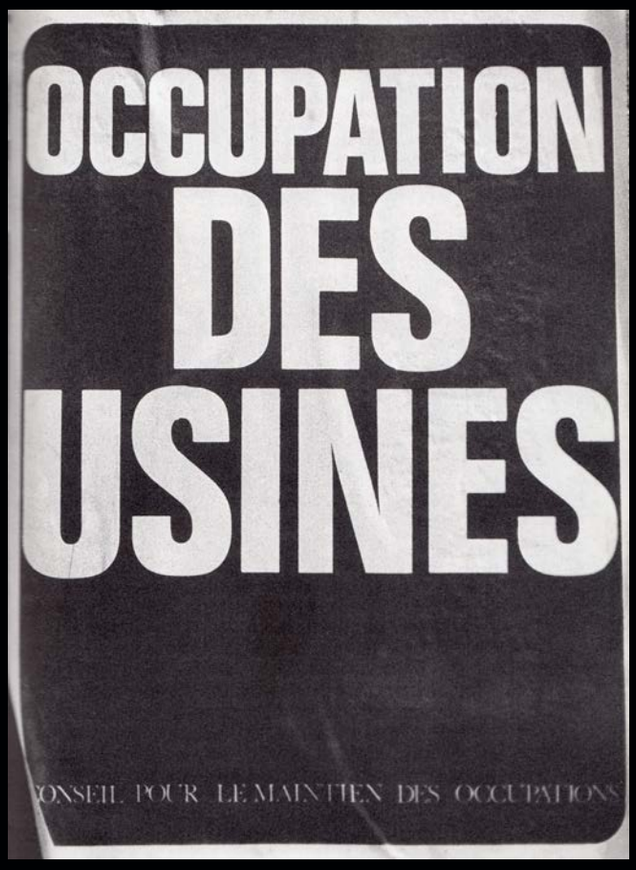
NOUS VOUS APPELLONS A TRASFORMER LA JOURNEE DU VENDREDI 29 EN UN VASTE DEBAT SUR

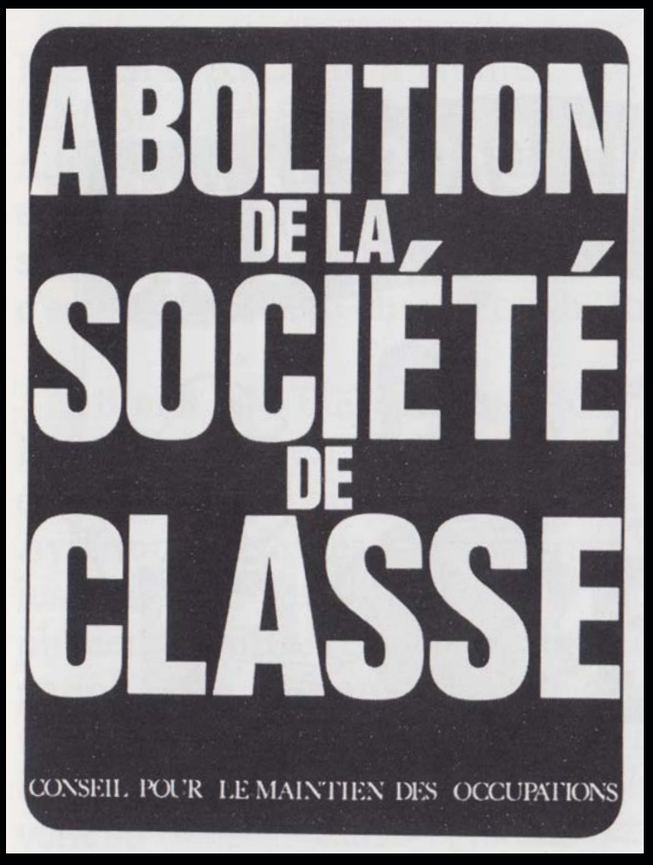
-Le capitalisme en 68 et les luttes ouvrières.
-Université et université critique
-La lutte anti impérialiste
-Les pays de l'est et les luttes ouvrières et étudiantes dans ces pays.

POUR CELA NOUS OCCUPERONS TOUTE LA JOURNEE LE BATIMENT C POUR DISCUTER DE CES PROBLEMES PAR PETITS GROUPES DANS DIFFERENTES SALLES.

A chaque étape de la répression nous riposterons d'une manière de plus en plus radicale et nous préparerons dès maintenant une manifestation devant la préfecture des hauts de seine

Texte voté par 142 étudiants occuppant de nuit le batiment administratif de la faculté de Nanterre
2 contre et 3 abstentions.





> Affiches du Conseil pour le maintien des occupations (CMDO), Paris, 1968.

ANGÉLINE NEVEU, L'ENRAGÉE DE NANTERRE

▶ EXTRAITS CHOISIS PAR JACQUES DONGUY

NOUS PUBLIONS ICI UN EXTRAIT DU LIVRE QU'ELLE A FINALEMENT TERMINÉ D'ÉCRIRE SUR SA VIE, DONT LE TITRE EST *ENRAGÉE DE NANTERRE OU LE MENSONGE INTIME*, LIVRE QUI FAIT 115 PAGES. ELLE A ESSAYÉ EN 2010, À L'OCCASION D'UN VOYAGE À PARIS OÙ NOUS L'AVONS RENCONTRÉE, DE LE DE FAIRE PUBLIER CHEZ ALLIA, SANS SUCCÈS, À CAUSE DE GIANFRANCO SANGUINETTI. CE TEXTE A ÉTÉ ÉCRIT AU CANADA, À MONTRÉAL, ET ÉTAIT EN COURS DE RÉDACTION, UNE PETITE PILE DE FEUILLETS A4 AU PIED DE SON ORDINATEUR, QUAND J'AI RÉALISÉ UN ENTRETIEN AVEC ELLE, LORS D'UN SÉJOUR À QUÉBEC, À MONTRÉAL ET À CHICOUTIMI SUR L'INVITATION DE RICHARD MARTEL POUR PRÉSENTER DES FILMS LETTRISTES ET SITUATIONNISTES EN NOVEMBRE 2002. ANGÉLINE NEVEU, NÉE EN 1946, EST MORTE À MONTRÉAL EN 2011. À TITRE DE RÉFÉRENCE, UNE ENTREVUE DE 40 MINUTES DATANT DE MAI 2007, RÉALISÉE PAR JUDITH VIENNEAU ET INTITULÉE ANGÉLINE NEVEU, L'ENRAGÉ-E DE NANTERRE, SE TROUVE SUR YOUTUBE[1]

J. D.

Des urbanistes français de génie avaient construit l'Université de Nanterre au cœur des bidonvilles pour donner aux habitants l'espoir d'un progrès possible, d'un bonheur à portée de HLM… À dix minutes de Paris, c'était une clientèle d'étudiants montant majoritairement des quartiers chics.

Le contraste en débarquant à la station du RER, nommée « La Folie », était singulier, symptomatique, et augura de ce qui allait suivre…

Plusieurs Algériens avaient des baraques en bois qui faisaient office de bars. On pouvait se procurer aisément de l'excellent haschisch, vendu découpé en cubes plus ou moins gros. Des petits cubes, des gros cubes, peu importait le calibre, le prix était fixe, à l'unité, et surtout très bon marché. On en fumait sur place avant d'en acheter. Éventuellement, on pouvait se procurer des kalachnikovs. Avec la dégustation de hasch, j'étais morte de trouille en buvant mon thé à la menthe. Néanmoins, j'adorais ces expéditions pour les émotions, les sensations qu'elles me procuraient ainsi que pour les univers que je découvrais. Le décor était campé, la poudrière attendait le feu à la mèche.

En 1967, les visites à Nanterre allaient prendre une tout autre tournure que celles de l'année précédente. On a été sollicités, à Paris, dans le cours de philo, pour donner un coup de main à un groupe révolutionnaire qui était en train de se constituer. On s'est rendus sur place et, de fait, le groupe pro-situationniste, les « Enragés » de Nanterre, venait de naître, informel et éphémère dans le cours de l'Histoire. On arriva en retard comme il se doit à la réunion… Là encore, j'étais très impressionnée. Un type était monté sur la table, habillé d'une veste rouge de mousquetaire portée sur des pantalons noirs. Ses cheveux sombres et bleutés, très longs, tombaient au milieu du dos, sur son paletot de velours rouge. Il portait une paire de lunettes de soleil sur le bout du nez, dont il ne restait qu'un seul verre, et faisait un discours, avec un certain ton de voix, dont l'extrémisme me coupa le souffle. C'était Gérard Bigorgne. Cette vision m'apparut flamboyante et fut déterminante dans mon engagement. C'était la première fois que j'approchais officiellement un jeune révolutionnaire, vivant et en action. J'étais rendue aux confins de l'imaginaire. Il avait l'air d'un pirate et il tenait un discours politique d'Enragé, qui ne laissait aucune place aux demi-mesures…

C'était un des rares copains issus de la ville de Nanterre. Cependant, ses parents vivaient dans les bidonvilles. Un soir, il nous proposa de rendre visite à sa famille. Son père était un ancien militaire ayant fait la guerre d'Indochine, ce qui lui donnait le privilège de pouvoir se procurer de l'opium légalement, ayant contracté cette sévère dépendance, loin, là-bas, en servant la France. De retour dans son bidonville, il ne lui restait plus que ça à faire : fumer de l'opium. Cette visite, du reste, n'était aucunement innocente. S'éclater avec un truc rare, avec la bénédiction du père et des autorités, était une pure chance ! Dans cet environnement précaire, nous avons posé plein de questions. Il fallait vérifier les dires de Baudelaire qui, interpellant le stupéfiant, déclarait : « Tu possèdes les clés du paradis, ô juste, subtil et puissant opium. » Rendue à La Folie, je n'allais pas rater le voyage au paradis…

Les Enragés reprirent le nom d'un groupe anarchiste qui avait déjà existé sous la Révolution française[2]. En hommage à la détermination de ses actes, le patronyme fut donc réapproprié, en d'autres temps, en d'autres lieux. Dans la bande de Nanterre, un autre Enragé faisait d'emblée ma conquête et m'inspirait confiance. René Riesel. Encore un avec des lunettes noires et un blouson de cuir noir. Il était physiquement beau, mais assez petit. C'était le plus jeune de tous et il avait eu ses deux bacs à 16 ans. Il n'en avait pas 18. Il brillait par son intelligence exceptionnelle, ses connaissances, sa culture politique, son organisation, sa stratégie, son inspiration… À ce moment-là, je ne savais pas encore clairement que Debord tirait les ficelles en arrière des Enragés. Son agent de liaison était Riesel qui fut à cette époque-là, et pour encore quelques mois, son fils spirituel. J'ai eu d'emblée beaucoup de respect pour lui.

Lui aussi m'impressionnait. Il faut dire que je n'avais jamais eu l'occasion de rencontrer de tels lascars. Pour ma part, je quittais depuis peu le pensionnat et, pire encore, mon milieu familial ! Les grands périples et leurs aventuriers, je les avais connus dans les livres… C'était hallucinant : en quelques mois, j'entendais parler de révolution, je m'instruisais vitesse grand V avec quelques militants de talent comme le trotskiste Jean-François Lopez. Du jour au lendemain, je rencontrais une poignée de jeunes gens hyperdéterminés. On était onze, j'étais la seule fille, et nous sommes passés à l'action. Ce qui me plaisait, c'était avant tout de ne pas être précisément avec des militants qui m'ennuyaient et que je fuyais depuis la découverte et la connaissance de leur existence. La contestation m'intéressait, mais pas l'embrigadement. Apparemment, une nouvelle pensée surgissait contre les idéologies, à la fois critique sociale et ludique. Enfin, de l'air, de l'espace et de l'inattendu ! Cela faisait secrètement mon affaire.

À Nanterre, des histoires internes, inhérentes à la Faculté, j'ai évidemment retenu la demande des gars de pouvoir aller visiter les filles la nuit, ce qui était une démarche non autorisée. C'est alors qu'un grand nombre de médias se sont emparés de la nouvelle et, un peu plus tard, en firent l'origine, la cause de Mai 68 !

Aujourd'hui encore, les sempiternels volontaires ignorants perpétuent ce mensonge. Ils rejoignent les médias, les mêmes qui disaient n'avoir vu aucun signe avant-coureur…

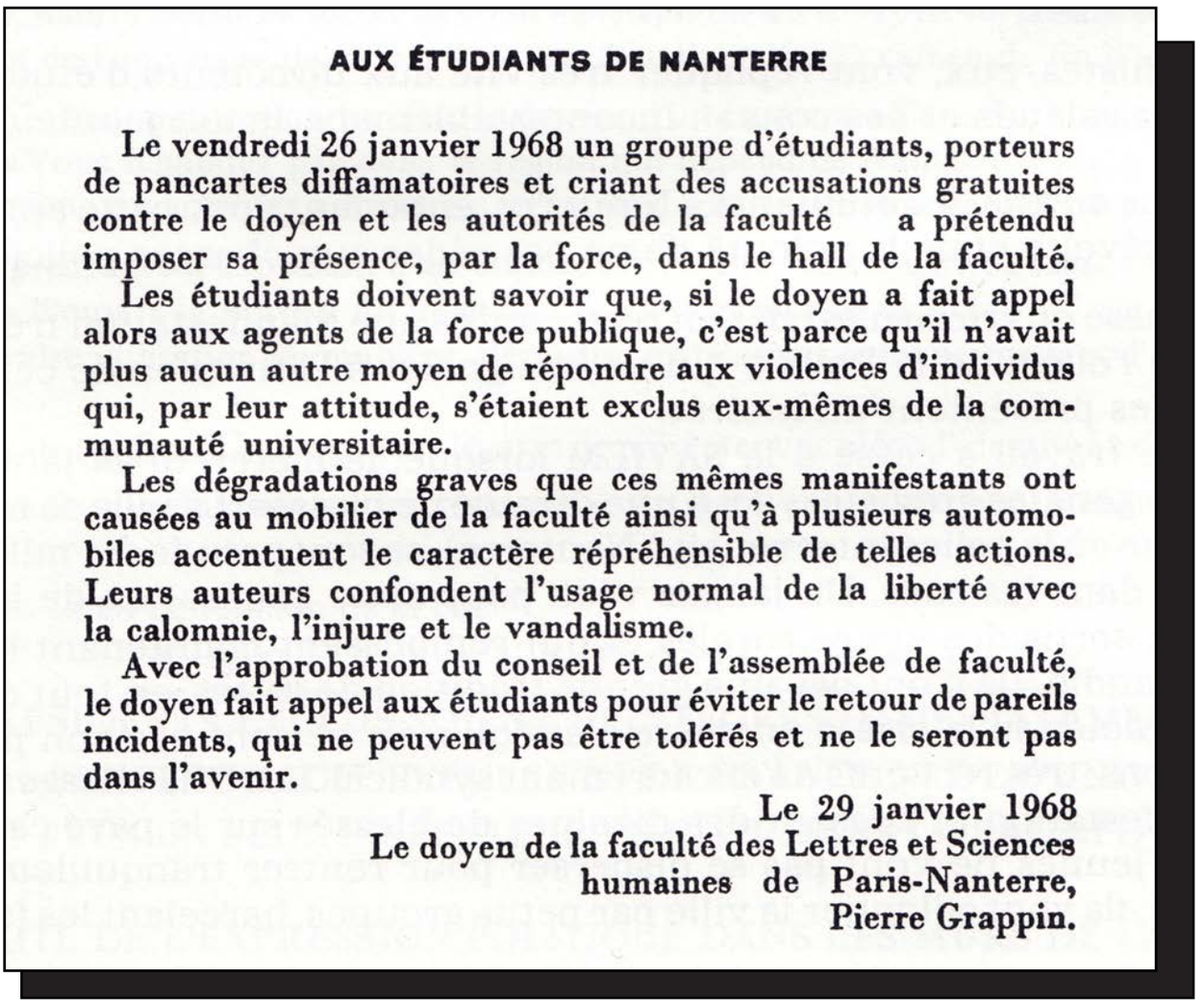
Du reste, un des amis des parents de Lotrous, ayant dû se rendre en URSS, racontait à son retour que les Russes avaient eu cette information en guise d'historique et que les sous-entendus fusaient de toutes parts concernant l'esprit « cochon » des Français. Quant aux Russes, l'empire ne pouvant tout contrôler, ils avaient des initiatives du genre transformer une usine qui fabriquait des écrous ne servant à rien en une usine qui fabriquait des trombones à coulisse leur procurant beaucoup plus de plaisir. Quant à l'utilité de la multiplicité des trombones, elle restait relative, tout ça évidemment se passant tranquillement, loin de la capitale, du pouvoir centralisé !

La découverte de *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel* a été le point de non-retour. La société spectaculaire marchande me sautait dans la face. En premier lieu, vu mon contexte personnel, j'allais me révolter contre mes études. J'avais créé pour moi « la situation qui rendait impossible tout retour en arrière ». Tous ces textes émanaient de doctes universitaires, à l'exception du grand génie et du fondateur de l'Internationale Situationniste, Guy Debord, qui était autodidacte ! […]

La journée du grand sabotage du cours d'Henri Lefebvre eut lieu avec d'autres satellites de l'IS, comme Jacques Leglou et d'autres sympathisants situs à tendance malabar. Lefebvre revenait du Japon et, curieusement, l'étalage de la vie quotidienne à Tokyo au cœur des bars, des restos, de la bouffe, semblait d'une banalité à faire pleurer. Quelqu'un de la bande posa une question sur la Zengakuren, un autre groupe d'Enragés au déterminisme péremptoire de la grande capitale asiatique. La réponse fut évasive, niant quasiment l'existence dudit groupuscule. Alors, une voix grave surgit du fin fond de l'amphithéâtre, s'adressant encore à Lefebvre, et le traitant de menteur ! Bien qu'il y ait eu des interventions agressives au préalable, préparant le terrain, les étudiants en furent éberlués. Cela sentait l'intervention musclée. Il y eut comme un malaise général quand soudain l'inattendu fit surface et que tout sembla pouvoir basculer. C'était la stupéfaction, un moment fort, et la dissolution du cours fut proclamée.

À la sortie de l'amphi, c'était la distribution du fameux tract inspiré de Marcel Duchamp : *Sous les pommiers en fleurs du Japon*. Negroni[3], le donnant à Lefebvre, put constater son émoi. Puis nous nous sommes dispersés. […]

Puis tout d'un coup, ça se gâte ! Bigorgne pogne les nerfs et balance un banc sur la tronche du doyen de la Faculté de Nanterre, le dénommé Grappin ! Une superbe chanson fut aussitôt écrite et restera dans les annales des Enragés. Désormais sur l'air de *La carmagnole*, il y avait *La grappignole*… Les conséquences furent un cyclone dans la vie de Bigorgne. Venant des bidonvilles, infirmité rédhibitoire pour un être en tant qu'entité, il sera interdit quatre ans d'université ! C'est-à-dire, pour un pauvre, à jamais ! De tous les actes commis par les copains au nom de la révolution, de tous les Enragés de Nanterre, il sera de nous tous indiscutablement le plus intègre… […]



AUX ÉTUDIANTS DE NANTERRE

Le vendredi 26 janvier 1968 un groupe d'étudiants, porteurs de pancartes diffamatoires et criant des accusations gratuites contre le doyen et les autorités de la faculté a prétendu imposer sa présence, par la force, dans le hall de la faculté.

Les étudiants doivent savoir que, si le doyen a fait appel alors aux agents de la force publique, c'est parce qu'il n'avait plus aucun autre moyen de répondre aux violences d'individus qui, par leur attitude, s'étaient exclus eux-mêmes de la communauté universitaire.

Les dégradations graves que ces mêmes manifestants ont causées au mobilier de la faculté ainsi qu'à plusieurs automobiles accentuent le caractère répréhensible de telles actions. Leurs auteurs confondent l'usage normal de la liberté avec la calomnie, l'injure et le vandalisme.

Avec l'approbation du conseil et de l'assemblée de faculté, le doyen fait appel aux étudiants pour éviter le retour de pareils incidents, qui ne peuvent pas être tolérés et ne le seront pas dans l'avenir.

Le 29 janvier 1968
Le doyen de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Paris-Nanterre,
Pierre Grappin.

Les mots d'ordre qui allaient tapisser les murs de Paris pendant 68 prenaient leur essence pendant cette même période, en tout cas certains d'entre eux comme les fameux « Tout et tout de suite » et « Tout ou rien »… J'étais déjà une impulsive à mèche courte, surtout avec de l'alcool, cela faisait donc mon affaire et me confirmait dans ma rencontre avec la bande. C'était bien plus : c'était l'inespéré…

Le 21 mars 1968 au soir, les onze Enragés décidèrent de passer à l'action. Après avoir tenté vainement de négocier avec Cohn-Bendit qui représentait une troupe d'une centaine d'étudiants, nous sommes passés devant la bande d'un pas décidé et avons monté l'escalier tandis qu'ils palabraient. L'occupation des locaux administratifs avait commencé.

Environ un quart d'heure, puis les autres débarquèrent. Nous avions sorti cinq, six verres d'un placard, il n'y avait rien d'autre, même pas de l'eau à mettre dedans… Et là, ô stupéfaction, Cohn-Bendit se crut obligé de faire un discours sur le vol, comme quoi des fois c'était politique et d'autres fois ça ne l'était pas ! Encore un anarchiste qui avait oublié que la première mesure de l'anarchie était qu'il était interdit d'interdire… Notre seule réponse fut de quitter dédaigneusement sur-le-champ la salle du conseil d'administration, sans un seul mot. De toute façon, il n'y avait rien à boire… Nous avons laissé la troupe de Cohn-Bendit à la nuit, et aux recrues du lendemain, et du surlendemain, et à tous ceux qui allaient se réclamer de cette mouvance. Le 22 Mars était né.

Nous avons repris, songeurs, le RER, de La Folie jusqu'à la gare Saint-Lazare, en faisant quelques commentaires ironiques sur les événements. Et dans la nuit, nous avons bu en traversant plusieurs quartiers de Paris et en nous arrêtant inévitablement pour manger dans les Halles, situées dans le cœur de la capitale. […]

Dans les premières manifestations que je fis, le premier mot d'ordre scandé fut : « Chaud, chaud, chaud, le printemps sera chaud. » Cet avertissement était clair, menaçant, plein d'espoir et par-dessus tout extrêmement déterminé. Jamais mot d'ordre ne fut si annonciateur. D'une manif à l'autre, la radicalisation, la résolution des manifestants, étaient exemplaires et fulgurantes. Patrick et moi nous en fîmes la remarque. Quelques jours plus tard, en se promenant sur le boulevard Saint-Michel, il y avait de la police un peu partout. Les flics tapaient violemment sur les gens ordinaires, au hasard. Devant nos yeux, une femme enceinte venait d'y goûter et un peu plus haut sur le boulevard, un jeune gars. Mai 68 venait de commencer !

La confusion et la surprise du monde de la rue firent place à l'effervescence, précisément à « L'imagination au pouvoir ». Très vite, quotidiennement, les corps policiers et l'ultragauche s'affrontèrent anarchiquement. Les groupuscules de toutes obédiences se regroupaient le temps d'une manif. Le mouvement des occupations déferlait sur la capitale et un peu partout. Les occupations les plus importantes étaient celles du théâtre de l'Odéon, de la rue d'Ulm, de la Sorbonne, des usines Renault et autres. Ce mouvement attisait le ravissement de Mai 68. La France entière était en grève générale sauvage, la plus grande grève qui ait jamais paralysé l'économie d'un pays en Occident, et ce, durant *un mois*. On est loin du mensonge réducteur des commentateurs en tous genres qui parlent uniquement des garçons qui voulaient aller dans les chambres des filles. Il y avait une révolte étudiante qui couvrait l'ensemble de la critique sociale… Le France allait vivre *un mois* de grève générale, Mai 68 ! Les usines, les manufactures grandes ou petites, étaient également occupées et suscitaient le goût de la parole dans les bâtiments ouverts au dialogue. On se sentait partout chez soi…

Et puis, de cette pseudo-terreur qui faisait les manchettes, naissait le lude dans une ville où l'aventure était possible, où *tout* devenait probable. Les chauffeurs de bus ne parlaient plus de salaire, mais eux aussi du « tout et tout de suite ». C'était incroyable ! *Tout* semblait réalisable. Il y avait une sorte de solidarité dans la population, inconnue jusqu'alors, et qui s'évanouira avec le mouvement insoupçonnable auparavant. Des grand-mères portaient des oranges aux insurgés, ailleurs du pain. Quelques barricades étaient des chefs-d'œuvre. Je me souviens d'une en particulier devant la Faculté de médecine, près du boulevard Saint-Germain dans le sixième arrondissement. La nuit entière fut une véritable œuvre d'art, un *work in progress* de l'éphémère. Certains d'entre nous étaient à l'intérieur de la fac et faisaient parvenir de l'équipement très sophistiqué, genre tubes cathodiques, microscopes et autres matériels scientifiques. À l'extérieur, en travers de la rue, l'amoncellement de ces différents objets sur des chaises et autres supports improvisés était très élégant, raffiné, dans le genre *ready-made* de Marcel Duchamp. Des groupes insoupçonnables de quelques personnes, allant de trois à cinq, faisaient leur apparition dans la nuit avec par exemple de l'outillage dans une brouette. Ils semblaient très bien organisés. Il y avait aussi des scènes ubuesques. Un gars, lors d'une manifestation boulevard Saint-Michel, descendit de chez lui avec un énorme lance-pierre. Il ne savait pas s'en servir. Il se tira l'élastique en pleine face et se mit à pleurer de dépit. C'était un autre genre d'échantillon de professionnels de la bagarre… Il n'eut pas le temps de s'apitoyer, les CRS étaient à nos trousses.

Patrick et moi, nous nous sommes réfugiés en courant dans les escaliers d'un immeuble de la rue Monsieur-le-Prince. Une femme au dernier étage, une Vietnamienne, était prête à nous faire rentrer dans son appartement en cas de grabuge, mais ce ne fut pas nécessaire. Sur le boul'miche, mais aussi à Saint-Germain-des-Prés et ailleurs, les murs prirent la parole. Ils ont commencé à se couvrir de suggestions du genre « Vivez sans entraves » ou bien du mot d'ordre célèbre « Soyez réalistes, demandez l'impossible ». Les murs encore portèrent les textes des chansons d'Alice Beker Ho[4] et de Jacques Le Glou. Un beau matin de mai, ils s'y sont notamment trouvés accrochés, textes détournés sur un air connu. La jubilation était à son comble. De toute évidence, le « Vivez vos passions » me laissa rêveuse. Et puis, il y eut les barricades de la rue Gay-Lussac où les voitures ont flambé toute une nuit… Patrick et moi, nous avions décidé de nous tenir un peu loin des autres pour apprécier par nous-mêmes la situation. Nous avons passé plusieurs jours consécutifs sans la bande, et puis, finalement, il y eut un point de ralliement à l'imprimerie, proche du collège Sainte-Barbe.

Un type aux cheveux longs, de dos, avec un pull vert turquoise, était assis par terre. C'était la répétition de mon coup de foudre pendant les vacances avec mes parents sur la Côte d'Azur à l'âge de sept ans avec un petit blond en chandail vert ! Ma fascination pour cette couleur devait venir de la malédiction du vert que nous avait enseignée ma pauvre mère ainsi que de l'interdiction de porter des vêtements de cette couleur maudite ! Le type en question lisait le journal *Le Monde*. C'était une nouvelle recrue, une découverte de Mustafa Khayati. Il s'agissait de Christian Sébastiani. Pendant l'occupation de la Sorbonne, au cours d'une réunion d'étudiants, quand tous hurlaient « À bas l'État policier ! », un jeune homme prit la parole et cria : « À bas l'État ! » Khayati s'approcha aussitôt de l'individu et lui demanda de venir rencontrer les membres de l'Internationale Situationniste. Ce qu'il a fait. La démarcation d'avec les autres militants était radicale. Il adhéra aussitôt à l'IS.

Quant à mon coup de foudre pour lui, il était d'ordre épidermique. J'étais affligée par ma relation avec Patrick. Je ne voulais pas ça. C'était sans compter avec l'attirance incontrôlable que j'ai

eue pour lui et le contexte naissant de la libération sexuelle et de ses travaux pratiques… C'était l'époque de la fracture entre la sexualité et la fécondité. Pour la première fois dans l'histoire, la femme revendiquait officiellement le droit au plaisir.

Depuis Nanterre, on perpétuait la dérive, c'est-à-dire, selon la définition consacrée, la « technique du passage hâtif à travers des ambiances variées ». On passait d'un lieu à un autre, d'une scène de la vie urbaine à une autre, d'un arrondissement à un autre, sans discontinuer et sur une durée de plus en plus longue, jusqu'à épuisement ! Le carburant de ces expériences de vie était avant tout l'alcool et les cigarettes. La « dope » restait ponctuelle. Les rendez-vous et les aires de pause étaient principalement dans les cafés en tous genres, depuis les infâmes bouis-bouis jusqu'aux bars des grands hôtels, en passant par les bars à vins avec leur cortège de tartines de charcuterie et de fromages ou bien encore les bistrots de quartier avec leur clientèle d'habitués. Les consommations n'étaient pas chères, les établissements ouvraient très tard, et souvent toute la nuit. C'est après 68 que la loi allait changer et fermer les bistrots ouverts après deux heures du matin. Les célèbres Halles de Paris déménagèrent à Rungis. Trois personnes qui parlaient entre elles formaient un attroupement et risquaient une arrestation ! Ces mesures apparemment insignifiantes changèrent complètement la vie parisienne. Nos dérives festives ont été encore possibles un certain temps et l'on en a profité. La plus longue fut de cinq jours et de cinq nuits, jusqu'au chaos total… Nous prenions quelques répits chez les uns et les autres, histoire de dormir une heure ou deux, prendre une douche, se bourrer de Maxiton, le dieu amphétamine de l'époque, et continuer l'expérience. Je ne sais pas si nous avons renversé le monde, mais rien n'était plus comme avant. La dérive s'arrêta, faute d'amateurs… Il y en avait d'autres plus courtes, mais en fait notre vie devenait dérive au cœur de nos affinités électives, qui pour des motifs soi-disant politiques furent réduites à néant à l'instar du grand penseur.

Un véritable jeu de massacre, les amitiés de nos 20 ans ! Cela venait en particulier des jeunes situs qui, frustrés, tranchaient sur tout, voulaient tout régenter, avoir raison sur tout. Cela se réduisait à un *trip* d'ego monumental. Un des copains de Sébastiani, Michel, après avoir été faire des photos au Moyen-Orient, est revenu et nous a trouvés tous séparés. On était prêts à changer de trottoir si l'on apercevait l'un d'entre nous y déambulant. Il a fait le tour de la bande et n'a pu se résigner à la triste réalité du petit jeu des exclusions à la stalinienne : il se suicida. Petit détail dont il nous fut conseillé de ne pas reparler. La force tragique des illusions générait des réactions violentes.

La réalité aurait pu être plus heureuse et non pas le simulacre d'un passé et des pratiques de terreur qui ne nous appartenaient même pas. D'un seul coup, il y eut comme une dichotomie avec « L'imagination au pouvoir »… Triste quotidien advenu dans un moment de l'histoire unique dans l'Histoire. Aujourd'hui, à l'instar des *kleenex*, on pourrait dire de nos rapports fraternels : « Je prends, je jette. » Assurément, on était encore en avance sur l'époque, les sempiternels avant-gardistes ! Tandis que Riesel, Cohn-Bendit et d'autres étaient d'abord sous les *flashs* des médias et plus tard jugés, la manif du 10 mai avec un million de personnes balayait les séquelles de cette actualité. […]

« La révolution que nous avons tant aimée », dira plus tard Cohn-Bendit… L'écho des autres capitales nous faisait chaud au cœur. Dans la Sorbonne occupée, je me suis fait surprendre par un photographe alors que, songeuse, je regardais dans la cour le fameux graffiti « Comment peut-on penser librement à l'ombre d'une chapelle ? ». Un splendide piano à queue, un Steinway, fut installé, par quelques personnes et un musicien, en plein air. Par cette journée ensoleillée et historique, le pianiste se mit à jouer, c'était grandiose. Les contrastes fusaient.

LA RAGE AU VENTRE !

Camarades,

En dépit de la collusion avérée des staliniens de l'U.E.C. et des réactionnaires, les magnifiques bagarres de vendredi dernier prouvent que les étudiants, dans la lutte, commencent à accéder à une conscience qu'ils n'avaient pas jusqu'alors : où commence la violence, commence de finir le réformisme.

Le Conseil de l'Université qui s'est réuni ce matin aura beau faire : cette forme désuète de la répression ne peut rien contre la violence dans la rue. L'exclusion pour cinq ans de toutes les Universités de France de notre camarade Gérard Bigorgne — passée sous silence par toute la presse, tous les groupuscules, et associations étudiantes —, celle qui menace aujourd'hui notre camarade René Riesel et 6 autres étudiants de Nanterre sont tout de même pour l'autorité universitaire une manière de les *livrer* à la police.

Face à la répression, la lutte qui s'annonce devra conserver ses méthodes d'action violente, pour l'heure sa seule force. Mais elle devra surtout susciter une réflexion parmi les étudiants qui la mèneront. Car il n'y a pas que les flics : il y a aussi les mensonges des divers groupuscules trotskistes (J.C.R., F.E.R., V.O.), prochinois (U.J.C.M.L., C.V. base), anarchistes-à-la-Cohn-Bendit. Réglons nos affaires nous-mêmes !

L'exemple donné par les camarades arrêtés vendredi à la Sorbonne, qui se mutinèrent dans le car où ils étaient emmenés, est un exemple à suivre. Tant qu'il n'y aura que trois flics par panier à salade, nous saurons quoi faire. Le précédent du brigadier Brunet, trépané hier, fera jurisprudence : mort aux vaches !

Déjà la violence ferme la gueule des petits chefs des groupuscules ; la seule contestation de l'Université bourgeoise est insignifiante quand c'est *toute cette société qui est à détruire.*

VIVE LA ZENGAKUREN !
VIVE LE COMITÉ DE SALUT PUBLIC DES VANDALISTES (Bordeaux) !
VIVENT LES ENRAGÉS !
VIVE L'I.S. !
VIVE LA RÉVOLUTION SOCIALE !

Paris, 6 mai 1968.
LES ENRAGÉS

Le texte est lu et approuvé.

Le 31 mai, à l'autre grande manif, celle de la gare de Lyon, avec environ un million de personnes, nous sommes allés dire adieu à De Gaulle. Les mouchoirs blancs brandis en guise de salut, sur une ritournelle scandant « Adieu De Gaulle, adieu De Gaulle, adieu »… C'était la fin des occupations des usines, des facultés, et les prémisses de l'épilogue du mouvement révolutionnaire… Quant à nous, la rupture ne fut pas aussi drastique. Nous sommes partis à quatre en Espagne avec à l'époque 500 francs ! Lotrous au volant, Bigorgne, Negroni et moi. Voyage pour tester notre pratique révolutionnaire en tous genres et nous essayer dans la péninsule de Franco.

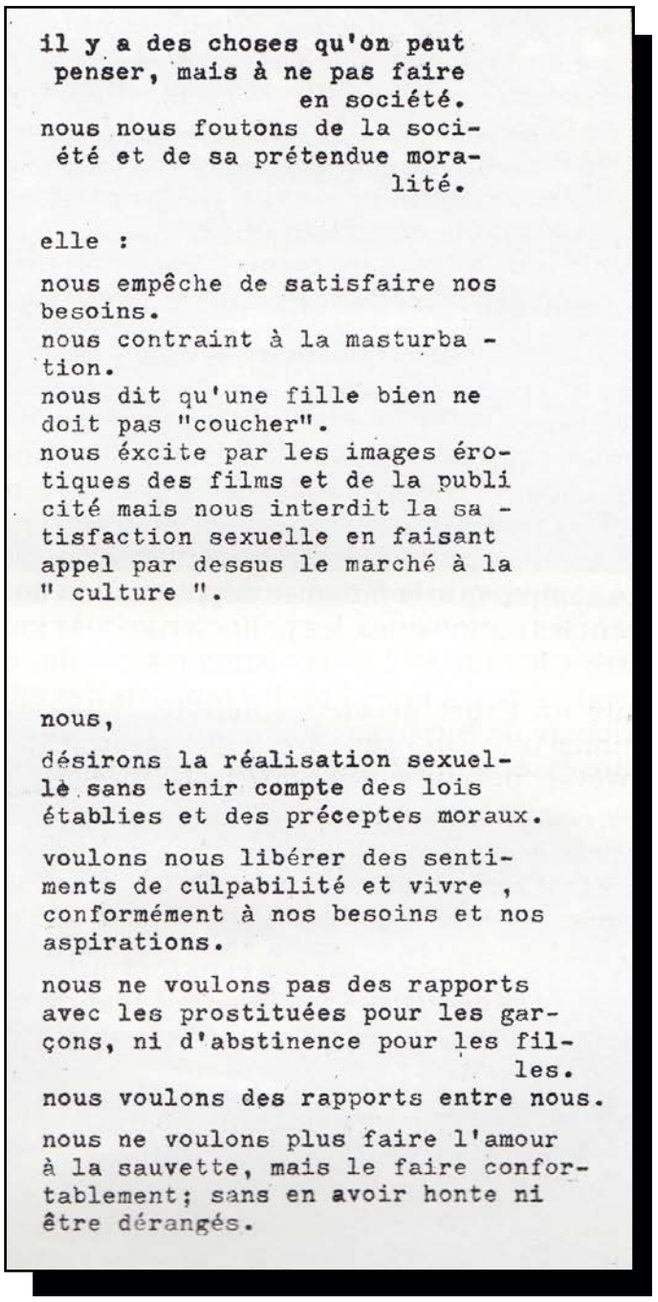
Le premier grand arrêt a été à Barcelone… Je suggérai aussitôt le « Barrio Chino ». Nous avons atterri à Calle San Pablo, dans un bistrot quelconque. Après nous être restaurés et avoir bu copieusement du vin rouge au *porrón*, sorte de gourde en terre ou bien en verre, les langues commencèrent à se délier. Les alcools se succédaient et le patron baissa le rideau de fer de son établissement. Il nous a proposé une sorte d'expérience dionysiaque, le cocktail de 68, celui-ci d'un autre genre, mais tout aussi explosif. Il a mélangé tous les alcools de son bar. Il nous a fait ensuite goûter à sa trouvaille. Nous sommes sortis les uns derrière les autres afin de nous affaler sur le trottoir, en face de l'établissement. Nous avons eu juste un éclair de conscience qu'un bref repos serait sans doute nécessaire avant de repartir et de continuer la route jusqu'à Dénia, à environ 600 kilomètres, où enfin il était prévu de rester. Mais finalement, nous avons opté pour le départ immédiat. L'humeur était à la révolution et nous avons traversé Barcelone les fenêtres baissées, les poings tendus et fermés, en criant : « *Viva durutti* ! », « *Viva anarquia* ! » Dans notre toute-puissance alcoolisée, nous étions en train de semer le trouble à nos trousses. […]

Depuis les Enragés, j'avais disjoncté. Je m'appropriais et pratiquais la pensée « Rien n'est vrai, tout est permis ». Mettre cette perspective au cœur de la praxis, et ce, tous azimuts et en toute conscience, me faisait, les substances aidant, traverser la ligne invisible de la raison et atteindre les états de « déréalisation ». […]

Pendant ce temps-là, Patrick, lui, tentait de se faire réformer en Allemagne au cours de son service militaire. Auparavant, un soir d'été, Sébastiani a téléphoné pour nous inviter à rencontrer un gars de la section italienne. La rencontre a eu lieu dans une pizzeria du Quartier latin, et c'est avec beaucoup de plaisir que la soirée s'est déroulée. Il savait que j'étais une Enragée de Nanterre et me posa beaucoup de questions. J'étais exténuée par le trio infernal que nous formions, plus mon régime de faveur. Après le restaurant, nous sommes allés boire et avons décidé de continuer à la maison. Dans l'escalier de service, Patrick et Christian faisaient des commentaires très désagréables sur Gianfranco et moi qui les précédions. La jalousie battait son plein. Christian prétendait que j'avais embrassé Gianfranco sur la bouche. Après les grandes théories sur la non-possession, la non-jalousie des mois d'argumentations particulièrement essoufflants, on passait à l'accusation mensongère. Je réalisais le résultat peu probant des derniers mois passés ensemble à partager, semblait-il honnêtement, sur le sujet. Excédée, je leur dis que, oui, j'avais embrassé Gianfranco dans les escaliers et que maintenant je leur demandais de quitter les lieux, car j'allais baiser avec lui ! C'est ce qu'ils ont fait, complètement estomaqués. De mon côté, je n'étais pas si à l'aise que cela dans cette nouvelle situation. Je vomissais régulièrement de la bile, ce qui n'aidait pas à la rencontre avec Gianfranco… Le lendemain commençait une nouvelle relation. J'étais encore très nauséeuse.

J'ai pu me confier sur l'enfer du trio avec sincérité pour reproduire plus tard le même scénario avec Paolo. Maintenant, il faut dire, et je comprends pourquoi, il y avait peu de femmes au milieu de ces hommes. Quand on était en java, c'est-à-dire tous les soirs, de toute façon, il y avait des problèmes en tous genres. Gianfranco prit l'habitude de venir me chercher, puis m'a invitée à me rendre

...au petit matin, la police.



il y a des choses qu'on peut
penser, mais à ne pas faire
en société.
nous nous foutons de la soci-
été et de sa prétendue mora-
lité.

elle :

nous empêche de satisfaire nos
besoins.
nous contraint à la masturba -
tion.
nous dit qu'une fille bien ne
doit pas "coucher".
nous éxcite par les images éro-
tiques des films et de la publi
cité mais nous interdit la sa -
tisfaction sexuelle en faisant
appel par dessus le marché à la
" culture ".

nous,

désirons la réalisation sexuel-
lè sans tenir compte des lois
établies et des préceptes moraux.

voulons nous libérer des senti-
ments de culpabilité et vivre ,
conformément à nos besoins et nos
aspirations.

nous ne voulons pas des rapports
avec les prostituées pour les gar-
çons, ni d'abstinence pour les fil-
les.
nous voulons des rapports entre nous.

nous ne voulons plus faire l'amour
à la sauvette, mais le faire confor-
tablement; sans en avoir honte ni
être dérangés.

à Bruxelles en moto avec lui et ensuite à repartir pour l'Italie. J'ai accepté. Quand il est venu me chercher pour aller chez Vaneigem, il y avait une douzaine de roses rouges sur la Honda 350. Cela me réconciliait avec la vie. Nous avons passé deux jours chez Raoul en faisant bien évidemment la tournée des hauts lieux de la bière ainsi que les tavernes de la Grand-Place. […]

J'ai beaucoup aimé notre visite chez Raoul. Il nous a fait de merveilleux sandwichs pour la route. J'avais pour tout bagage une robe d'été, un pantalon de suède, un t-shirt, un blouson et un brumisateur d'eau Évian. Nous avons fait ainsi 4000 kilomètres. Nous avons traversé l'Italie au-delà de Naples. Une centaine de kilomètres ou bien 200 étaient parcourus par jour, ensuite un arrêt généralement dans un grand hôtel où un bouquet de roses nous précédait. Cela nous permit de nous connaître. Gianfranco faisait des projets pour nous deux. Se marier et faire un enfant. J'avais 24 ans. Il était beau, intelligent, cultivé. Raffiné, riche et situationniste ! Au cours de notre voyage, il cherchait à acheter un palais à Rome ou dans les environs. Il voulait m'acheter entre autres une voiture, un piano. Mais là, je me suis vue enfermée dans une tour en train de mourir d'ennui. Nous sommes remontés chez lui et, la boisson aidant, nous avons eu plusieurs accidents de moto, sept je crois… Nous sommes partis en vacances à Sperlonga où, pour je ne sais quelle raison, Paolo est venu nous retrouver[5]. J'allais à la poste chercher la correspondance de Debord. Paolo, de son côté, était déterminé à m'approcher. Quand il est arrivé, il m'a offert des étoffes de soie d'une grande beauté. Il venait avec moi à la plage, ce qu'évitait de faire Gianfranco. Il passait beaucoup de son temps auprès de moi. Gianfranco, furieux, décida de nous laisser quelques jours seuls en l'honneur des années 68. Encore un coup de tête qui allait précipiter la catastrophe ! Quand il revint, nous eûmes un très grave accident de moto. Nous avons été transférés dans sept hôpitaux, pour finir à Turin où l'un de ses oncles était directeur de l'hôpital situé juste en face de la FIAT. En fait, nous étions très chanceux. De retour chez lui, je décidai de revenir en France pour aller voir mon gynécologue. […]

Je l'aimais beaucoup, mais je ne l'aimais pas. Je ne m'aimais pas. En aucun cas, par égard pour lui, je ne désirais perpétuer ce simulacre. Je prenais la décision de me consacrer corps et âme à la destruction de ma dignité humaine : je voulais mourir, m'anéantir, afin de ne plus souffrir de ce grand vide qui m'habitait. Paradoxalement, j'étais tellement gelée que mes sentiments et émotions semblaient avoir disparu de ma personnalité, de mon corps. […]

Ouverture d'esprit. Y compris par les dopes. Ouvrir, ouvrir, ouvrir. Ouvrir les horizons et les espaces de notre mental, de nos sensations, de notre esprit. Voilà ce qui importait. Nous étions intéressés de découvrir et de pratiquer les *utopies*. Nous étions loin du choix du modèle bolchévique dénoncé depuis les années cinquante par nos parents. ◀

Notes

1 www.youtube.com/watch?v=PCwZXW9iyzs

2 Le terme *enragés* remonte à la Révolution française, pendant la Terreur, Terreur qui a servi de modèle, comme on le sait, à ce qu'a été le totalitarisme, le léninisme et le stalinisme. Ce groupe, à gauche des Montagnards, était composé de Varlet, de Leclerc, de deux femmes, Pauline Léon et Claire Lacombe dites les Républicaines révolutionnaires, et était conduit par le prêtre constitutionnel Jacques Roux qui affirmait : « L'égalité n'est qu'un vain fantôme quand une classe d'hommes peut affamer l'autre impunément. » Ils prônaient dans leurs discours l'exercice direct de la souveraineté par le peuple, avec pour corollaire une méfiance envers les représentants du peuple qu'on devait contrôler. Ils préconisaient la réquisition des grains et des taxes sur les riches. On les appelait « utopistes », et ils sont tous morts de mort violente.

3 Patrick Negroni, faisant partie des Enragés, compagnon d'Angéline Neveu.

4 La compagne de Guy Debord.

5 Paolo Salvadori. Sur ce qui s'est réellement passé quant à l'expulsion de Sanguinetti de la section italienne de l'IS par Salvadori, voir le texte de Miguel Amorós « Brève histoire de la section italienne de l'Internationale Situationniste » (prologue à l'édition espagnole des textes complets de la section italienne de l'IS, dans *Internazionale Situazionista*, Pepitas de Calabaza, 2010). Amorós précise : « Tout cela pour dissimuler le véritable motif, à savoir, le comportement indélicat de Sanguinetti vis-à-vis d'Angéline Neveu, une ancienne Enragée ex-compagne de Patrick Negroni, dont Salvadori s'était enthiché... Debord suivait l'affaire par téléphone : à Ségovie, il trancha contre Salvadori… Angéline, lors de cet après-midi du 27 juillet à Sperlonga, avait adressé pendant deux heures d'amers reproches à Gianfranco, qui finit par s'en aller. Paolo était resté silencieux presque tout le temps. Lorsqu'ils furent seuls, Angéline lui fit savoir qu'elle voulait voir Sanguinetti hors de l'IS. Paolo décida alors de l'exclure. » Dans un entretien avec nous le 30 novembre 2002 à Montréal, voici comment Angéline Neveu présente les choses. Il y avait un conflit interne de la section italienne de l'IS entre Sanguinetti et Salvadori, et elle aurait rédigé un texte « politique et philosophique », un texte « conséquent, deux tiers de page, quelque chose comme ça. Et c'était vraiment suite à une inspiration générée par un conflit ». À la suite de cela, il y a eu le procès à Paris d'Angéline Neveu à la Taverne du Régent, place Clichy, comme le rapporte Christophe Bourseiller dans son livre *Vie et mort de Guy Debord* (Univers Poche, 2016) : « Christian Sébastiani et Pierre Lotrous y instruisent le procès d'Angéline Neveu. La jeune fille aurait semé le trouble lors d'une conférence situationniste. » Et quelqu'un d'ajouter : « C'est une manipulatrice. Elle a voulu faire exploser l'IS. Elle est interdite de fréquentation. » Ce à quoi Angéline réagit violemment dans l'entretien de 2002, en parlant de « procès stalinien » : « On m'accuse de tous les maux de la terre. Je suis sortie de là, j'étais ulcérée, je ne comprenais vraiment pas de quoi on m'accusait. Ils se sont pris pour d'autres, là ! »

© Ullstein Bild/Roger-Violett

ENTRETIEN DU 26 MARS 2018 AVEC DANIEL COHN-BENDIT

▶ MICHEL COLLET

TOUTE VRAIE OCCASION EST UN HAPAX, C'EST-À-DIRE QU'ELLE NE COMPORTE NI PRÉCÉDENT NI RÉÉDITION, NI AVANT-GOÛT NI ARRIÈRE-GOÛT ; ELLE NE S'ANNONCE PAS PAR DES SIGNES PRÉCURSEURS ET NE CONNAÎT PAS DE « SECONDE FOIS »[1].

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

Michel Collet : Au mois de mai en 1968, l'insurrection déstabilise les pouvoirs publics. Slogans, affiches, chansons, assemblées… la pensée et la poésie recréent la vie. Notamment dans *Forget 68*[2], vous exprimez l'idée que recourir à 1968 comme s'il pouvait être refait est impossible, que le monde est différent. Il faudrait donc dire que 68 a été un mouvement unique, hapaxique ?

Daniel Cohn-Bendit : Ce que j'ai dit il y a dix ans reste toujours valable pour moi aujourd'hui : il peut y avoir des révoltes, des grèves, des mouvements sociaux, mais on ne peut pas, 50 ans après, retrouver 1968, comme les trotskistes croyaient, en mai 68, qu'ils rejouaient 1905, que c'était la répétition générale… Et depuis plus de 50 ans ils attendent toujours la vraie révolution, en se disant « Maintenant on va faire un Mai 68 qui réussit », sans qu'on sache très bien ce que veut dire *réussir*, qui prend le pouvoir, etc. Voilà les commémorations… D'abord, on ne peut pas commémorer. On peut se rappeler, on peut discuter de 68, mais on ne peut pas commémorer 68. Ça ne veut rien dire. Je sais qu'en France, tous les 14 juillet, on fait semblant de commémorer la Révolution française en dansant… Mais ça s'arrête là.

M. C. : Nous évoquions, à la rédaction d'*Inter, art actuel*, un certain nombre de revendications qui, pour certaines, ont été satisfaites en 68, comme l'abolition de quelques hiérarchies, et pour d'autres moins, comme la libération du désir…

D. C.-B. : Le mouvement de 68 n'avait pas comme revendication de libérer le désir : le mouvement de 68, et surtout après, a libéré *du* désir, une partie du désir, le désir n'étant pas une revendication comme une revendication salariale ou syndicale avec un compromis qui serait trouvé, un pourcentage et une partie du désir qui seraient libérés ; il y a une évolution du désir. C'est en effet après 68 qu'ont émergé par exemple les revendications d'émancipation homosexuelle des hommes et des femmes. Il ne faut pas mesurer le désir. Il y a d'autres désirs qui naissent aujourd'hui. À cette époque, on ne savait pas ce qu'était la dégradation climatique, on n'en parlait pas. Aujourd'hui, il y a un désir de vivre autrement qui est incomparable avec ce qu'il y avait il y a 50 ans ; aujourd'hui, avec la prise de conscience écologique, on a d'autres désirs d'une vie différente, même si en germe était contenue une critique de la société de consommation dans le mouvement de 68.

M. C. : De ce mouvement, on se rappelle de convergences, d'aspirations communes qui permirent d'unifier les luttes. Aujourd'hui, ne sommes-nous pas en un temps de fractionnement postmoderne, de revendications séparées, identitaires ?

D. C-B. : D'abord, il y avait une multitude de luttes en 68. Vous aviez quelques ouvriers qui venaient discuter à l'Université, mais il existait une ségrégation très forte, d'ailleurs organisée et maintenue par une organisation syndicale, la CGT, une séparation entre ce qui se passait dans les universités, dans les usines et dans la rue. Et c'est vrai que les aspirations de la majorité des ouvriers étaient des aspirations tout à fait légitimes, concrètes dans leur vie à eux. La vie des étudiants et la vie des ouvriers étaient complètement différentes, comme aujourd'hui encore où vous avez une multitude, une fragmentation de revendications. C'est vrai que ça s'est peut-être accentué, mais de toute façon, en 68, il y avait aussi des fragmentations. Il y avait par exemple des groupes de jeunes qui manifestaient pour la retraite à 60 ans – j'ai toujours trouvé cela un peu ridicule qu'à 20 ans on manifeste déjà pour sa retraite. Oui, nos

sociétés aujourd'hui sont fragmentées et, en même temps, nous avons des problèmes qui nous touchent tous et qui d'ailleurs sont plus universels. J'en reviens par exemple à la crise écologique et à la crise climatique. Cela touche tout le monde ! Que vous soyez patron ou ouvrier, que vous soyez étudiant ou que vous fassiez les ménages, ce problème vous touche de manière identique.

M. C. : En cela, 68 était visionnaire, le mouvement était déjà planétaire. Une nouvelle façon de comprendre, de travailler sur les problèmes de notre société, plus globalement, plus systémique, serait-elle née, aurait-elle des origines dans le mouvement de 68 ?

D. C.-B. : Née, c'est peut être trop fort, mais il est vrai qu'aujourd'hui nos grands problèmes, la régulation de la mondialisation, la crise écologique, la crise climatique, sont des crises planétaires. Dans les années soixante, ce qui était planétaire, c'était l'unification de certains mouvements contre la guerre du Viêt Nam, contre l'intervention. Et ce qui était planétaire aussi, mais plus difficilement perceptible, c'était une lutte contre les différents autoritarismes, que ce soit l'autoritarisme dans les sociétés occidentales ou dans les pays de l'Est, comme en Pologne où vous aviez déjà en 68 des mouvements qui luttaient contre l'autoritarisme du Parti communiste, qui étaient différents, même si les révoltes avaient des similitudes avec les nôtres dirigées contre l'autoritarisme des sociétés occidentales.

M. C. : On a reproché, et on reproche à ceux qu'on estime, une explication contextuelle, presque générationnelle de 68, délaissant certains questionnements…

D. C.-B. : J'ai compris votre question… Et ce n'est pas vrai. En France particulièrement, le mouvement a pris toute sa dimension, sa signification par la grève générale. Le mouvement antiautoritaire a ouvert une brèche, et dans cette brèche se sont engouffrés d'abord des jeunes, les ouvriers, et c'est usine par usine, la grève générale n'ayant jamais été décrétée, que les ouvriers, de l'intérieur, ont mis les usines en grève. Et c'est une critique complètement abracadabrantesque qui a remis en question cette réalité de lutte sociale. Simplement, il faut dire que la dimension sociale était un peu différente que celle qui s'est développée et exprimée dans les universités et dans la rue.

M. C. : En 1968, avec quelques compagnons de route, vous avez eu une lecture visionnaire de la situation. Quels seraient selon vous aujourd'hui les paradigmes opérants pour lire les situations contemporaines et agir sur elles ?

D. C.-B. : C'est aux jeunes de trouver leur mode d'action. Ce n'est pas à moi de dire quelles sont les modalités de l'action, ce n'est pas à moi de dire ce que devraient faire des jeunes de 20 ans. Par exemple, l'écologie, j'en ai parlé, mais ce n'est pas pour autant un couvercle que je mets sur les jeunes. En 1968, nous avons découvert nous-mêmes les luttes, les revendications. Ça a été la surprise. Donc, les jeunes découvrent eux-mêmes leur révolte ou leur non-révolte. Et je ne formule pas, je me refuse à définir le cadre dans lequel ces jeunes pourraient, devraient avancer.

M. C. : Nous avons évoqué les contextes et une découverte de l'action. C'est une dernière question : selon votre perception, en quoi la pensée situationniste a-t-elle dans sa critique radicale, générale, une importance pour lire le mouvement de 1968 ?

D. C-B. – En partie, oui, pour une minorité, la pensée situationniste a eu une importance, par exemple pour les slogans qui ont fleuri sur les murs. Mais très peu, comme nous, avaient lu le situationnisme. Pour moi, les situationnistes avaient de l'influence, j'avais lu Raoul Vaneigem. Le *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*[3] m'a personnellement beaucoup influencé. ◀

Notes

1 Vladimir Jankélévitch, Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien, PUF, 1957, p. 117.
2 Daniel Cohn-Bendit, Forget 68 : entretiens avec Stéphane Paoli et Jean Viard, L'Aube, 2009, 128 p.
3 Raoul Vaneigem, Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations, Gallimard, 1967, 296 p.

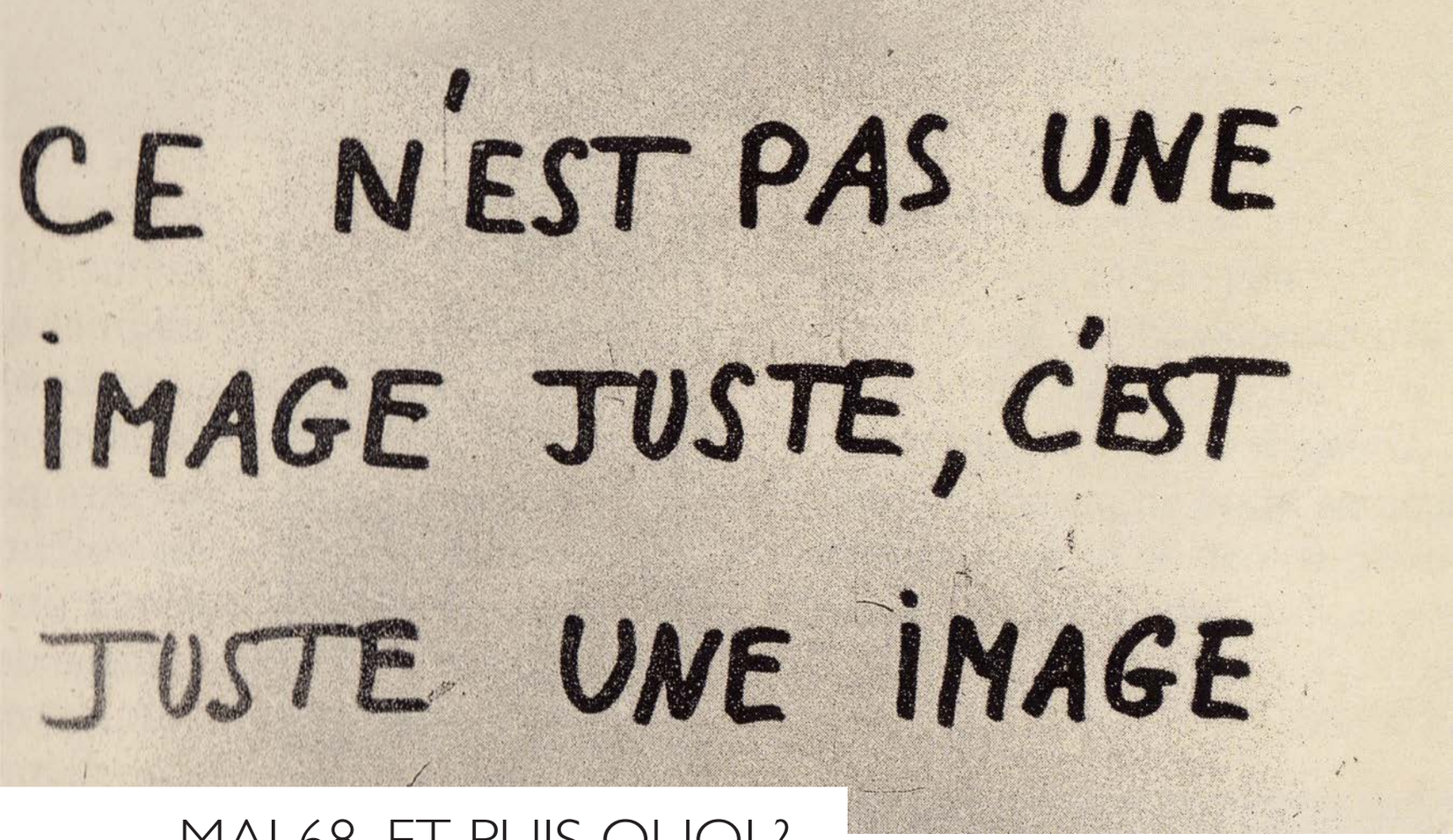
Journaliste, essayiste, **Daniel Cohn-Bendit**, est un homme politique franco-allemand, né en France de parents allemands anti-nazis. Militant libertaire, il a fait ses études universitaires à Paris, faculté de Nanterre et a participé à l'occupation de Nanterre puis de la Sorbonne ; Daniel Cohn-Bendit fut l'un des principaux leaders du mouvement de Mai 68 en France. Durant les années quatre-vingt, il mène une carrière politique en Allemagne comme élu du parti écologiste Les Verts, à Francfort sur Main. Député européen des Verts allemands en 1994, il est réélu ensuite sur une liste des Verts français ; il quitte le Parlement européen en 2014, après 20 ans de participation active ; il a obtenu la nationalité française en 2015. Notons, parmi une bibliographie de plus d'une dizaine d'ouvrages : *Le Grand Bazar*, 1975, *Nous l'avons tant aimée, la Révolution*, 1986, *Pour supprimer les partis politiques !? Réflexions d'un apatride sans parti*, 2013.

Michel Collet est poète et performeur, membre du comité de rédaction international de la revue *Inter, art actuel*. Professeur de théorie des arts à l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon, il est chercheur associé au laboratoire Hexagram, UQAM, (…), il est co-responsable de *Blago Bung event*, événement annuel en performance à Zurich et à New York (…). En France il produit ses recherches au sein du collectif Montagne Froide/ Cold Mountain. Récemment il a codirigé le livre *Performances, manœuvres, coefficient de visibilité,* à paraître aux Presses du réel en 2018.

LA BEAUTÉ
EST DANS LA RUE

LA CHIENLIT
C'EST LUI !

ÉLECTIONS
PIÈGE
A
CON



> Photo du film *Vent d'Est* (1969), réalisation collective du groupe Dziga Vertov (Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin).

MAI 68, ET PUIS QUOI ?

▶ PAUL ARDENNE

Mai 68, 50 ans plus tard, n'est plus qu'un vague souvenir historique, non d'abord parce que le temps a passé et que ses acteurs, les baby-boomers, ont vieilli ou disparu. L'oubli, en l'occurrence, résulte de la qualité mesurée de l'événement, quelle que soit sa réputation. Une révolution à vocation planétaire que le mouvement du 22 Mars à Nanterre, que les barricades du Quartier latin, que les cortèges syndicaux qui aboutiront aux accords de Grenelle ? Non, une vibration française, tout comme vibrent au même moment, pressées par le désir d'émancipation des jeunesses et des exclus du développement ou de l'agora, les populations de Prague, de Los Angeles ou encore de Berlin.

LE SAISISSEMENT DE L'ART

Cette vibration que fut Mai 68, dans le domaine des arts plastiques, aura au moins eu pour effet de repolitiser les artistes, de les éloigner pour un moment des préoccupations en large part formalistes ou transcendantalistes qui étaient celles, alors, de l'art le plus expérimental.

La situation de l'art avant 1968, pour mémoire ? Yves Klein, qui est mort depuis six ans, a remis à la mode l'immatérialisme, sur fond de pensée symbolique et de vénération crypto-bouddhiste des éléments naturels – et d'un fort narcissisme, il faut aussi le dire. L'art conceptuel, pour sa part, a entrepris de faire des plasticiens l'équivalent de philosophes, de penseurs de haute volée, de critiques d'art. Le Pop Art, né 20 ans plus tôt en Angleterre (Eduardo Paolozzi, Independent Group…), compte des pléiades d'adeptes en Amérique comme en France, tous plus que moins médusés par le miroir aux alouettes de la société de consommation, la publicité et le style communicatif des médias populaires. Rien de révolutionnaire *stricto sensu* à ces phalanges de créateurs pas fâchés avec le capitalisme, pas plus qu'il ne faut attirés par les grands combats du moment, anticolonialisme, féminisme et gauchisme en tête.

Que l'événement Mai 68 (la contestation ambiante, l'affrontement avec la police, la remise en cause accélérée de tous les paternalismes et de tous les caporalismes) ait saisi l'art pour le secouer, voire le changer, n'est pas douteux. L'irruption, à Paris, de l'Atelier populaire des beaux-arts qui se constitue en collectif et opte pour un art affichiste, facile à mettre en circulation et peu coûteux, les premières expériences *in situ* de Daniel Buren dans le quartier de l'Odéon, haut lieu de la délibération étudiante et culturelle, la pratique du cinétract par Chris Marker, remettant l'agit-prop sur le devant de la scène, les tableaux hautement politisés de Bernard Rancillac (*Mai 68*) ou de Gérard Fromanger (série *Le Rouge*), parmi d'autres entreprises esthétiques du même acabit, indiquent un recentrage de l'esprit de création sur le réel, l'immédiateté et le militantisme. Avec Mai 68, encore, la dénonciation hurlée de l'« art bourgeois » et le mépris affiché des artistes vendus au musée et à l'univers de la collection somptuaire se retrouvent subitement à la mode, un temps du moins, de même que tout ce qui, en matière d'arts plastiques, voudrait voler au-delà du réel ou valoriser l'individualisme. Pour mémoire, rappelons que l'antenne parisienne de la galerie new-yorkaise Sonnabend sera l'objet incessant de manifestations d'opposants à l'art américain, expressionnisme abstrait en tête, tous comme un seul dressés contre cette Amérique yankee qui de surcroît, concomitamment, arrose au napalm et noie sous l'agent orange le Nord-Vietnam, autre critère majeur de détestation et de rejet. *US Go Home !*

UNE RÉVOLTE, PAS UNE RÉVOLUTION

Cinquante ans après, en 2018, il est plus que l'heure de nous demander ce qui reste de Mai 68. De nous le demander, cette fois, à froid, en priant les derniers acteurs de la période, vieillis, d'aller voir ailleurs et de ne plus nous assommer de leurs litanies automatiques pro- ou anti-.

Apprécier Mai 68 avec objectivité commande, que cela plaise ou non, de ne pas rejeter l'événement. De s'abstenir, notamment, d'aller dans le sens des opposants patentés à la « pensée 68 », nombreux encore aujourd'hui, la plupart fossilisés déjà (les philosophes Alain Finkielkraut et Luc Ferry, l'ultra-droite et l'extrême-droite françaises…), mais toujours prompts à voir dans les événements du printemps 1968, pour le meilleur des cas, la poussée d'acné de citoyens frustrés et, dans le pire, le début du commencement de l'abaissement moral de la France éternelle. En dépit de ses débordements, de son lyrisme révolutionnaire décontextualisé et de certaines revendications stupides qui en émaillent le cours (« Il est interdit d'interdire »), Mai 68 a « produit » un résultat politique et mental indéniable, qui rejaillit de façon durable sur les consciences pour les purger de leurs vieux automatismes : aspiration à en finir avec la gérontocratie, le puritanisme, le paternalisme, la ségrégation sexuelle, le contrôle culturel et médiatique ; volonté de dépoussiérage, aussi, de la vieille France corsetée, héritée de la IIIe République et du fâcheux détour par Vichy avec ses velléités corporatistes et nationalistes ; libération du désir et appel à la fraternisation horizontale et déhiérarchisée. Ces inclinations, pulsées par l'esprit de Mai, dessinent le paysage d'une France rajeunie, plus paritaire, plus solidaire, plus émancipée, moins poussiéreuse, surtout. On ne jette donc ni le bébé ni l'eau du bain.

Conserver au cœur l'esprit de Mai et ses avancées sociopolitiques, pour autant, exige de la lucidité. Mai 68, n'en déplaise aux thuriféraires de la liberté chérie, n'est pas un tournant dans la civilisation. Le signe manifeste d'une attente, l'espérance d'un vaste soulagement, le glissement vers une culture du changement, oui ! Rien à voir toutefois, pour l'historien, avec *Quatrevingt-treize*, avec les Trois Glorieuses de juillet 1830, avec les journées révolutionnaires de 1848, avec la Commune de Paris ou le Front populaire. Mai 68 a consacré une demande de plus de liberté, de plus de dignité mais, constatons-le, sans renverser le pouvoir « bourgeois » honni de ses troupes battant le pavé ; un pouvoir paradoxalement consolidé à la suite du point final de l'événement, l'énorme manifestation que la droite française rameute sur les Champs-Élysées le 30 mai, André Malraux et Michel Debré en tête, sifflant la fin de la récréation, de façon amère.

MAI 68 ET APRÈS : AUJOURD'HUI

Cinquante ans plus tard, en 2018, le bilan est clair, guère favorable en vérité à l'esprit léger, revendicatif et libertaire de Mai. Si Mai 68 a apporté beaucoup aux consciences en leur inoculant durablement l'amour de la liberté, il reste que la régression, en France comme d'ailleurs au-delà de l'Hexagone, a fait son nid puis prospéré : régression sociale, dans un monde dorénavant global, livré sans frontières à l'inégalité, à l'exploitation éhontée, à la dictature financière et au chômage de masse ; régression culturelle, tandis que l'obscurantisme religieux occupe un large pan de la scène mondiale, que les médias sont vendus aux puissances d'argent – le quotidien *Libération*, d'émanation gauchiste, est financé par les Rothschild – et que la culture de l'expérience a capoté dans la disneylandisation et le divertissement ; régression mentale, alors que la surveillance est partout, le marché de consommation, triomphant, la futilité, étalée sur les écrans comme la confiture sur les tartines de nos gosses devenus obèses, et l'individualisme conformiste, une forme de vie dominante – le « *Just do it* » comme credo commun, mais s'armant des mêmes inflexions conditionnées pour tous. Bref, pas de quoi brandir le bilan en arguant de l'avènement réalisé de la société libre.

Mai 68, en creux, instaure une histoire paradoxale, celle du fantasme libertaire symétriquement marié à la dépossession de la possibilité d'être libre. En 1968, on monte dans les avions sans contrôle, on paie en *cash*, on teste l'autogestion, on roule à tombeau ouvert sur les routes et l'on se baigne tout nu jusque dans les piscines de Kaboul. En 2018 ? Portiques de sécurité et digicodes partout, carrières hiérarchisées dans les entreprises, assujettissement bancaire et interdits tous azimuts, retour du religieux et des burkas, flicage numérique et désossage de vies privées par le Big Data à des fins mercantiles. N'en jetez plus dans le registre « *Big Brother is ruling us* » (Big Brother gouverne nos vies). Au vu de ce ratage « postdémocratique », de ce recul grossier de la liberté, les scories de la *story* 68 font l'effet d'une cruelle annonce, dans une France de 2018 gavée de prudence, de principe de précaution et de retour à la hiérarchisation : le Grand Soir ne sera plus possible. Requiem pour la révolution.

2018 : L'ORDRE RÈGNE À PARIS

S'il s'agit bien de rendre grâce, aujourd'hui, aux derniers héros de la vraie révolution libertaire (les lanceurs d'alerte, les *wikileakers*, des ONG telles que Human Rights Watch ou Greenpeace, certains engagés recrutés dans l'activisme altermondialiste…), reste qu'il convient aussi de prendre la mesure d'une réalité où Cristiano Ronaldo, un footballeur[1], a remplacé dans le cœur des « larges masses » Che Guevara, ancienne icône de la révolution permanente ; une réalité, encore, où l'attention portée à la fortune en dollars du patron d'Amazon, un livreur planétaire, intéresse 10 000 fois plus le quidam que les expériences de vie collective et solidaire de l'écoquartier de Fribourg. On pouvait aimer le monde en 1968 en dépit de sa naïveté, de sa culture fantasque de l'utopie et du régime d'innocence qui en fondait l'*ethos*. Si l'on aime 2018, par comparaison, c'est parce que l'on a en haine la liberté et que la soumission est devenue au quotidien, dans les têtes, une conduite intégrée.

Revenons à présent à la question de l'art pour nous demander qui pourrait bien encore, dans un univers d'industries culturelles et de créations normatives qui domine depuis deux bonnes décennies, incarner l'esprit de Mai 68. Non que manquent forcément les artistes du « *Fuck* l'ordre ! » Convenons que leur visibilité, aujourd'hui, n'est pas à son comble, voire qu'elle s'avère proche de l'inexistence. L'essentiel de la création culturelle mise en valeur en France par les *Télérama*, *Inrocks*, *Le Monde*, etc., on ne le sait que trop, est consensuel, faussement subversif. Il ne sert qu'à titiller les sous-consciences petites-bourgeoises pour y produire ce qu'il faut de tremblement afin de trouver excitante une existence vécue dans la moyenne, une vie d'esclave de la convention.

À nous en tenir à la seule France, berceau de Mai 68, interrogeons-nous ainsi sur qui régente la « mise en vue » de l'art contemporain. Il nous faudra en convenir, sur fond de prise de risque minimale, l'exposition profite largement aux élus du système officiel – via le circuit des CAC et des FRAC –, aux vieilles gloires de l'art français – Fromanger déjà cité, Fred Forest, Hervé Fischer, oui, sacralisés sur le tard, une fois vieillis –, aux traîtres de l'esprit révolutionnaire – Buren à la Fondation Vuitton – ou aux artistes de marché – Jeff Koons imposé par l'ex-galeriste Jérôme de Noirmont sur le parvis du Palais de Tokyo avec une œuvre d'une niaiserie sans pareille, un kitschissime et ringard bouquet de tulipes en bronze –, le tout sous contrôle des puissances d'argent – Bernard Arnault, un fraudeur fiscal, promoteur d'une pépinière d'artistes avec la Fondation Vuitton, et François Pinault faisant de l'entrisme pour accroître son influence de grand collectionneur d'art mondain. Un désastre ? Non, une défaite de l'esprit de contestation, une normalisation sans pareille dont seule la France, vieille tradition bureaucratique oblige, a le secret.

LES DERNIERS MOHICANS DE LA CONTESTATION

Qui incarnerait à ce jour, 50 ans plus tard, les mânes artistiques de Mai 68 ? Imaginons une exposition sur le thème « Mai 68, et puis quoi ? » Qu'y trouverions-nous ? Pour mémoire et en forme d'hommage, histoire de rappeler que la France, tout de même, est bien la patrie des Sans-culottes (« La liberté ou la mort »), il y aurait quelques icônes de l'époque : Rancillac, Fromanger et Chris Marker déjà cités, Cueco, le premier Buren, Gilles Aillaud, plus cette affiche de l'Atelier populaire des beaux-arts, si forte d'actualité, en guise d'avertissement aux fanatiques des réseaux sociaux, instrumentalisés aujourd'hui en toute inconscience heureuse par le Big Data : « Je participe, tu participes, il participe, nous participons, vous participez, ils profitent. »

Pour le contemporain ? Nous ferions entrer dans notre exposition cette sculpture d'un gros tampon de Jean-Claude Jolet, un objet de bureau surdimensionné permettant de taper à répétition la formule qui lui donne son titre : *Je condamne fermement*, créée par cet artiste réunionnais dans le but de fustiger la culture de l'opposition de principe, héritage, triste celui-là, de l'esprit de Mai. Autres propositions, en vrac : Arnaud Cohen et *Le trône rouge*, sculpture d'un trône rouge, en effet – ah, le beau rouge des révolutions de jadis… – où a été découpée la silhouette d'un CRS occupé à matraquer et sur le dossier duquel est écrit « Artistes, à la soupe ! » ; du même Arnaud Cohen, ce néon placardant la formule « *Pay now, buy later* », critique de nos sociétés vivant à crédit et nous liant les mains – comment être libres lorsque nous sommes endettés ?

Mais encore ? Gianni Motti avec *I'M Not on Facebook*, une affiche murale ; Diana Righini avec *All Balconies Have Messages*, des balcons suspendus sur les murs de l'espace d'exposition, porteurs de slogans contestataires ; la même Righini avec une *Barricade* encadrée, présentée comme un tableau. Intégrons aussi à notre exposition Michaela Spiegel avec ses tableaux-textes, l'expression de son « néoféminisme », selon ses propres termes, dont les intitulés s'affichent en lettres majuscules : *Orgasmic Food for Everybody*, *Feminism Is about Sex, Porn Is About Capitalism*, *Where Are All the Male Feminist Artists ?* ou encore *Let's Have a II-Sexual Revolution*. Pour illustrer également le combat féministe, un combat en pointe en Mai 68, nous inviterions dans la foulée Elena Kovylina avec *New Woman* : dans cette vidéo documentant une performance réalisée en 2012, l'artiste russe se met en scène sur un bûcher cerné par les flammes. Va-t-elle, parce que femme, être brûlée comme une sorcière ? Le suspense dure en l'occurrence jusqu'au moment où, au moyen d'un extincteur, Kovylina éteint le feu, descend de son bûcher et reprend sa liberté, en toute sérénité.

Quoi d'autre ? Dans l'esprit d'un Joseph Beuys mettant en garde – contre quoi, d'ailleurs ? – dans les années quatre-vingt la Deutsche Bank avec *Letzte Warnung an die Deutsche Bank* (affiche, 1985), nous montrerions dans cette exposition post-68, de Burak Arikan, son tableau informatique présenté sur moniteur, *Artist Collector Network* (2011-2013), une mise en forme du réseau international des grands collectionneurs d'art, tous liés peu ou prou à l'univers du capitalisme financier, et, de Thierry Bernard, son *Blobmeister Millennium Bash* (2005), une animation Web où l'artiste, au moyen de formes élémentaires animées sur un écran plasma relié par liaison satellitaire à une bourse de valeurs, nous convie à assister en temps réel aux cotations frénétiques du NASDAQ, esthétisées en un ballet incessant de molécules (formes globulaires rouges pour les valeurs à la hausse, vertes pour celles qui se présentent à la baisse sur le marché, les unes et les autres se poursuivant ou se fuyant sur l'écran), beauté sautillante du capitalisme en action et dénonciation de la spéculation. Piotr Pavlenki, fameux performeur russe en prison en France à l'heure où nous écrivons ces lignes (place de la Bastille, symbole de la libération révolutionnaire, il a incendié en octobre 2017 la façade d'une succursale de la Banque de France…), et Oksana Schacko, ex-Femen devenue artiste plasticienne, auraient aussi leur place dans cette exposition, pour leur contribution à la survivance de l'esprit de Mai. Et avec eux, de concert, quelques artistes *hardcore* dont Zevs, avec certaines de ses opérations de *street art* menées contre l'invasion publicitaire des espaces publics, notamment, seraient accompagnés, comme en un semis d'éthique, d'affiches issues de la culture altermondialiste, dernier des relais en date de l'esprit de Mai.

Le signe que Mai 68, dans le champ des arts plastiques contemporains, a survécu ? Peut-être, mais alors en trompe-l'œil, car les œuvres présentées pour l'occasion, autant le reconnaître, restent très minoritaires une fois leur affichage comparé au grand flot débordant des créations de convention, disant sans ambages oui au monde contemporain et à toutes ses aliénations. Cette exposition, désireuse de rendre compte en toute équité de l'*actuel* esprit de Mai, se devrait, par souci de vérité, de constater la quasi-disparition historique et concrète des idéaux libertaires, devenue aujourd'hui de mise, 50 années plus tard. Elle pourrait se fermer sur ce diptyque d'O'Maurice Mboa, intitulé non sans pertinence *Fantomisation du monde*. Que montre cette peinture sur tôle ? Une foule, ici, nous fait face. Elle évoque cette autre foule, anarchiste celle-là, du *Quatrième État*, grand tableau peint par Volpedo, voilà un siècle, en hommage aux luttes des paysans pauvres du Mezzogiorno contre leurs propriétaires. La foule peinte par Mboa a cependant cette particularité, déprimante : elle s'efface, elle disparaît peu à peu, elle semble nous dire : « Mais que devient l'humanité ? » Réponse : rien, un peuple de fantômes, un ensemble de non-êtres, mous et évanescents.

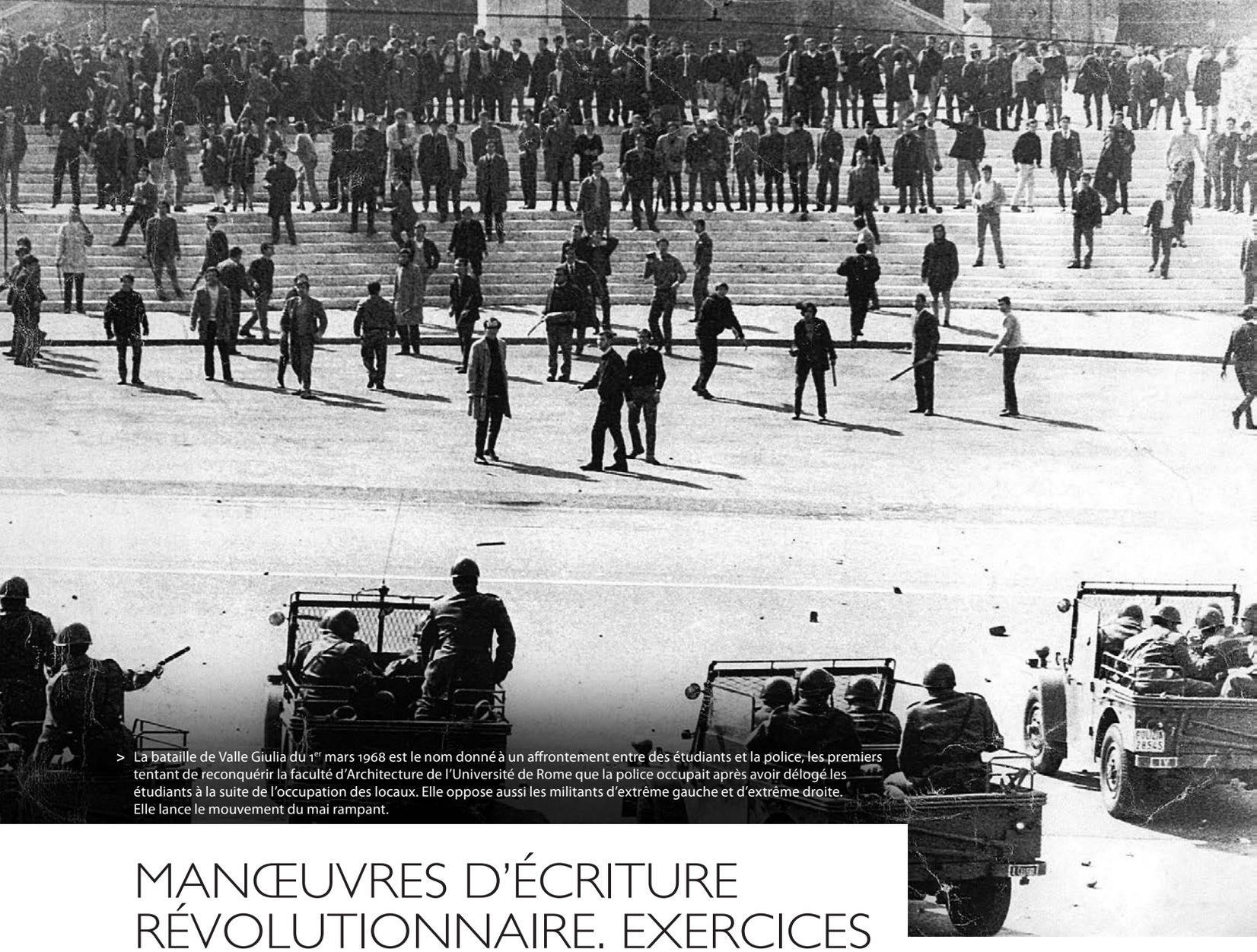
En d'autres mots, des vaincus de l'histoire. ◄

© Patrick Horvais/Keystone France

Note

1 Au Québec, joueur de soccer.

Agrégé d'histoire, docteur en histoire et sciences de l'art, **Paul Ardenne** est historien de l'art, écrivain et commissaire d'exposition. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence sur la création moderne et contemporaine : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'art dans son moment politique* (2000), *L'image corps* (2001), *Un art contextuel* (2002), *Art, le présent* (2009), *100 artistes du Street Art* (2011), *Heureux, les créateurs ?* (2016)… Derniers ouvrages parus : *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène* (essai, 2018) et *Roger-pris-dans-la-terre* (roman, 2017).



> La bataille de Valle Giulia du 1er mars 1968 est le nom donné à un affrontement entre des étudiants et la police, les premiers tentant de reconquérir la faculté d'Architecture de l'Université de Rome que la police occupait après avoir délogé les étudiants à la suite de l'occupation des locaux. Elle oppose aussi les militants d'extrême gauche et d'extrême droite. Elle lance le mouvement du mai rampant.

MANŒUVRES D'ÉCRITURE RÉVOLUTIONNAIRE. EXERCICES D'AVANT-GARDE EN MAI 68

▶ GIOVANNI FONTANA

Rome, Valle Giulia, le vendredi 1er mars 1968, à la Faculté d'architecture : j'étais là.

Sur les pages d'un vieux numéro du magazine hebdomadaire *L'Espresso*, on peut lire ceci : « À Rome, vendredi dernier, pendant deux heures et demie, à Valle Giulia, sur la colline de la Faculté d'architecture, il y a eu la guerre. D'une part, la police avec des casques, des matraques, des camions blindés, des canons à eau, des bombes lacrymogènes. De l'autre, les étudiants. Ce n'était pas la première fois ces derniers mois, à Rome et dans d'autres villes, que la police et les étudiants entraient en collision. Mais la violence n'était jamais arrivée à ce point. Ce fut deux heures et demie de rage et de sang. Par pure chance, il n'y a eu aucun mort. Pendant plusieurs heures, toute la ville a été remplie par le bruit des sirènes, tandis qu'à Valle Giulia, les blessés, d'un côté comme de l'autre, tombaient par dizaines et étaient emmenés, sanglants, au coin de Viale Bruno Buozzi où ils étaient chargés à bord des ambulances ou des voitures qui passaient[1]. »

Au sujet de cette journée de lutte, Pier Paolo Pasolini a écrit des vers qui ont soulevé de violentes controverses. Les plus diffusés, et instrumentalisés politiquement, étaient ceux-ci : « Lorsque hier, à Valle Giulia, vous vous êtes battus avec les policiers, moi, je sympathisais avec les policiers. Car les policiers sont fils de pauvres. »

Ils viennent de sub-utopies, paysannes ou urbaines qu'elles soient. « Quant à moi, je connais assez bien leur façon d'avoir été enfants et garçons, les précieuses mille lires, le père demeurant garçon lui aussi, à cause de la misère, qui ne donne pas d'autorité[2]. »

C'était une position critiquée par la même gauche, pour laquelle le poète militait. Mais elle a certainement servi à susciter la réflexion sur un événement, à l'époque, particulièrement emblématique : pour la première fois, on a pu observer un moment de lutte déclenché par des classes sociales privilégiées. Le débat se poursuit encore aujourd'hui, 50 ans plus tard, et reste sans aucun doute d'une troublante actualité. Mais, dans la pensée qui soutenait ces luttes, il y avait forcément une faille !

En 1968, le Mai français est perçu intensément dans chaque ville italienne, avec la grande participation des étudiants, des travailleurs, des intellectuels et des artistes. Le terrain socioculturel y est très fertile. Dans toute la péninsule, la tension est déjà très forte depuis longtemps. Mais comment mesurer la perception italienne des tensions françaises ?

Afin de représenter la situation et de nous concentrer, aujourd'hui, sur la question de cette perception italienne, nous pensons qu'il est particulièrement significatif de traiter l'histoire, courte mais intense (juin 1967 – août 1969), de la revue *Quindici*, un titre inspiré par *La quinzaine littéraire* de Maurice Nadeau, en essayant de respirer l'air de la France. Ce magazine, conçu pour remplir la fonction d'outil d'information culturelle de masse, a ses racines dans l'environnement culturel du Gruppo 63, groupe qui, incarnant la néo-avant-garde, a eu une grande influence sur la culture alternative de l'époque.

Au congrès de Fano (1967) flotte un air de crise, les écrivains et poètes du groupe ressentant le besoin de s'ouvrir à un public plus large que celui constitué par les milieux expérimentaux. Dans les années soixante, l'environnement institutionnel global est fortement hostile à la nouvelle avant-garde, engagée à gauche. L'*establishment* de l'époque, d'orientation autarchique et provinciale, saisit alors – comme c'est toujours le cas aujourd'hui – toutes les occasions pour s'opposer à la littérature de recherche et à l'expérimentation non conventionnelle, qui démontrent une attitude critique envers le système. C'est dans ce congrès de Fano que le Gruppo 63 conclut son histoire mouvementée et que la revue *Quindici* s'avance vers une nouvelle voie de politique culturelle.

Au mois de juin 1967, la direction de la revue est confiée à Alfredo Giuliani et la rédaction, composée d'Adriano Spatola, de Giulia Niccolai et de Letizia Paolozzi, est établie à Rome, chez Nanni Balestrini, qui en prend la direction éditoriale. Il y a parmi les collaborateurs Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Alberto Arbasino, Umberto Eco, Furio Colombo, Renato Barilli, Angelo Guglielmi, Giorgio Manganelli, Giorgio Celli, Gianni Celati, Corrado Costa, Carmelo Bene, Sylvano Bussotti, Franco et Franca Basaglia, etc.

La revue représente un moment très significatif du conflit en cours entre la culture du pouvoir et les nouvelles exigences de la néo-avant-garde, consignées pendant ce temps de crise. Elle a pour objectif d'interpréter la réalité selon une vision qui n'est pas partagée par le pouvoir politique en place, bien sûr, mais aussi par les pouvoirs médiatique et économique.

Toutefois, la tension idéologique est exprimée au-delà de toute intention programmatique. *Quindici* recueille différentes positions convergentes contre la littérature établie, sans publier de textes littéraires, en assumant comme seul signe distinctif le soutien à toute forme d'attitude contre-culturelle. La dissidence est également exprimée par la présence, dans une section spécifique, de documents non produits par les membres de l'ancien Gruppo 63, mais par des groupes d'opposition, des comités de protestation ou le mouvement étudiant, et ce, même s'ils ne sont pas italiens. Par exemple, dans le numéro 11 (15 juin 1968), la revue publie les graffitis collectés par le Comité d'action étudiants-écrivains de la Sorbonne, un texte de Dany Cohn-Bendit, un document de l'Université de Nanterre signé Cohn-Bendit, Jean-Pierre Duteil, Bertrand Gérard et Bernard Granautier, l'historique du mouvement étudiant en France par Ornella Volta, etc.[3]

La force de *Quindici* est sa capacité à s'ouvrir vers l'extérieur, son attention aux événements et aux idées de l'étranger, son aptitude à raconter les changements survenus dans les univers littéraire, artistique, esthétique en général, en lien avec ceux qui ont eu lieu dans d'autres domaines, politique, social, scientifique… Dans l'éditorial du premier numéro, nous lisons que la revue « n'a rien à déclarer, car elle promet d'être partiale et contradictoire ». Elle « espère répandre des doutes et ruiner certaines certitudes : être, en somme, un élément sain de désordre »[4].

© Giovanni Fontana, 1968.

© Giovanni Fontana, 1968.

L'adhésion à la contre-culture s'exprime par les canaux les plus disparates, politiques et autres : actions de luttes étudiantes, manifestations non violentes, instances de Black Power, contestation de la guerre du Vietnam, observations sur le régime des colonels en Grèce, sur le printemps de Prague, sur Che Guevara, adhésion à des expressions contre-culturelles devenues traits distinctifs des nouvelles générations en termes d'apparence (cheveux longs, musique de protestation, les Beatles, diffusion de la drogue, etc.), réaction contre la psychiatrie violente représentée par les inquiétants hôpitaux psychiatriques, de véritables centres de détention, etc.

Dans le numéro 7 (15 janvier –17 février 1968), Enrico Filippini salue avec enthousiasme l'occupation faite par les étudiants dans les universités, du nord au sud de l'Italie : « C'est certainement un fait remarquable que les étudiants entrent en agitation, à Naples, à Pise, à Cagliari, à Padoue, à Turin. […] Les étudiants s'interrogent sur leur "nature" sociale ou, mieux, sur leur fonction et leur statut sociaux. […] La chose est assez fascinante, d'abord parce qu'elle pourrait être l'embryon d'une nouvelle façon de sentir, de planifier et de projeter une vie politique, ensuite parce que c'est le symptôme et l'épiphanie saine d'une crise vraiment totale, d'une crise sur tous les plans[5]. »

La société et la culture doivent être réinventées. Ce sont les manifestations du poids du situationnisme. En Europe, l'air qu'on respire est le même partout. Pas étonnant, alors, que la voix situationniste se fasse sentir dans le mouvement étudiant italien. Filippini dit que, parmi les étudiants, circulent des documents produits à Strasbourg en 1966 : « Les révolutions prolétariennes seront des fêtes ou ne le seront pas du tout, car la vie qu'elles annoncent sera elle-même créée sous la bannière de la fête. Le jeu est la raison profonde de cette fête[6]. »

Dans le même numéro, Furio Colombo traite de l'occupation à l'Université de Turin, saluée comme « un événement extraordinaire dans la vie sociale et politique italienne, qui dépasse le simple épisode de tension, parmi les nombreux événements de la vie universitaire. C'est le premier acte de révolte totale contre l'école en tant que système d'information, de formation et de déformation. C'est le premier acte d'une portée et d'une signification radicales en Europe, qui n'a qu'un précédent dans la révolte de Berkeley »[7]. La dissidence est totale et dépasse tout discours politique traditionnel. Autour de cette dissidence lucide, il y a le silence de la presse. Mais pour contrer ce silence, *Quindici* prend soin de publier les documents produits par les étudiants. Dans ce numéro, de nombreux documents venus de différentes universités sont publiés : Rome, Florence, Lecce, Padoue…

À ce stade, il est intéressant de noter qu'en même temps que la naissance de *Quindici* (juin 1967), Adriano Spatola et Claudio Parmigiani, en collaboration avec Corrado Costa et Henri Chopin, organisent *Parole sui muri* à Fiumalbo (août 1967), une exposition singulière d'affiches d'artistes polémiques, anti-institutionnels, provocateurs, iconoclastes, qui engage totalement la ville. Le petit centre des Apennins modénais est littéralement occupé par une centaine d'artistes italiens et étrangers qui envahissent les espaces avec des installations, des sculptures, de grandes affiches de poésie, des slogans sur les murs des maisons, des mots sur les arbres, de nouvelles signalisations routières, des voix, des sons et des actions, y compris des montgolfières. Parmi les artistes se trouvent entre autres Alain Arias-Misson, Ilse et Pierre Garnier, Franz Mon, Jean-François Bory, Jochen Gerz, Julien Blaine, Timm Ulrichs, Heinz Gappmayr, Gerhard Rühm, Helmut Heissenbüttel, Bruno Munari, Raoul Hausmann, Patrizia Vicinelli, Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini et Arrigo Lora Totino avec son Liquimofono, instrument pour jouer la « poésie liquide ».

Sarenco (à l'époque Isaia Mabellini) rappelle que les performances de Fiumalbo « devinrent de véritables essais prérévolutionnaires. Le climat était incandescent et très provocateur »[8]. À cette occasion, Sarenco lui-même, transformé en homme-sandwich, se rebaptisait Body Poem. De même, F. Tiziano (alias Tiziano Spatola, frère d'Adriano) portait sur sa poitrine les mots « je suis un poème »[9].

En fait, Fiumalbo représente la volonté et le besoin de changer la manière de faire de l'art, de communiquer avec le public, au-delà des limites et des contraintes du marché. Ce festival représente aussi une nouvelle manière de concevoir l'espace d'action. Il est un grand jeu, une vraie fête de la communication artistique en parfaite harmonie avec le climat de renouvellement total soutenu par les mouvements étudiants internationaux, un événement « construit sur le refus de toute concession au goût actuel »[10]. Sans doute, Fiumalbo sera un modèle pour les futurs festivals de poésie et de performance.

Julien Blaine écrit ceci sur le catalogue du festival : « Aujourd'hui, cela ne se passe qu'à Fiumalbo, car il ne nous est permis d'effectuer les changements qu'à Fiumalbo, cependant sur une très courte durée, mais ce que nous désirons, c'est faire voir, entendre, lire différemment chez tout ce qui voit, entend et lit ; alors demain ce ne sera plus une expérience, ce sera une révolution. Milan regardera comment il faut voir, Rome ouïra comment il faut entendre, Paris, Londres, New York, la planète entière lira comment il faut lire. L'expérience de Fiumalbo est la préface de ce qui va se passer à l'échelle internationale : Fiumalbo, c'est Potemkine. Fiumalbo nous permet d'entreprendre notre travail. Le nouveau langage que nous créons est pendant quelque temps le langage des habitants de Fiumalbo. À tous les "agents de changement" du voir et de l'entendre, Fiumalbo permet une rencontre : chacun peut faire le point sur sa progression relativement aux autres pour repartir plus fort vers son lieu d'origine. Fiumalbo permet l'organisation d'un monde parallèle qui deviendra le monde premier[11]. »

Cela ressemble à une anticipation de Mai 68, avec ses gestes d'écriture libre sur les murs des universités ! À ce propos, Maurice Blanchot écrit : « Chacun avait quelque chose à dire, parfois à écrire (sur les murs) ; quoi donc ? Cela importait peu. Le dire primait le dit. La poésie était quotidienne. La communication "spontanée", en ce sens qu'elle paraissait sans retenue, n'était rien d'autre que la communication avec elle-même, transparente, immanente, malgré les combats, débats, controverses, où l'intelligence calculatrice s'exprimait moins que l'effervescence presque pure […][12]. »

Mais la petite ville n'avait pas l'habitude de respirer l'air de la nouveauté absolue. La suspicion et l'intolérance étaient au rendez-vous. En effet, à Fiumalbo, l'intolérance venant de gens bien-pensants et des polémiques se sont retrouvées à la une de l'actualité. Henri Chopin écrit à ce propos : « Les curés ne purent admettre la fin de leur repos et s'unirent aux fascistes pour nous trouver "dégénérés". Les policiers de Modène, alertés, convoquèrent le maire Molinari, avec l'intention de nous faire interdire […]. Voici, sèchement, ce qui s'est passé. Une manifestation en général apolitique devenait politique. Une manifestation libre et acceptée par la population risquait l'interdiction. Le résultat ? C'est que Fiumalbo deviendra un centre de la libre expression artistique et que, l'an prochain, aura lieu un festival plus ouvert encore aux recherches de la poésie d'aujourd'hui. Les participations étrangères (tchèques, françaises, portugaises, brésiliennes, anglaises, italiennes, allemandes, polonaises, américaines, etc.) à ce prochain festival sont déjà acquises[13]. »

Mais, en réalité, la deuxième édition du festival allait se dérouler dans un contexte plus froid et plus institutionnel, purifié de toute la charge dionysiaque et des pulsions anarchiques qui avaient caractérisé la première édition. Ce n'était pas seulement dû au « scandale » de l'année précédente, pas uniquement à cause du contrôle plus bureaucratique de la municipalité, mais aussi parce que les temps changent rapidement et montrent ses contradictions.

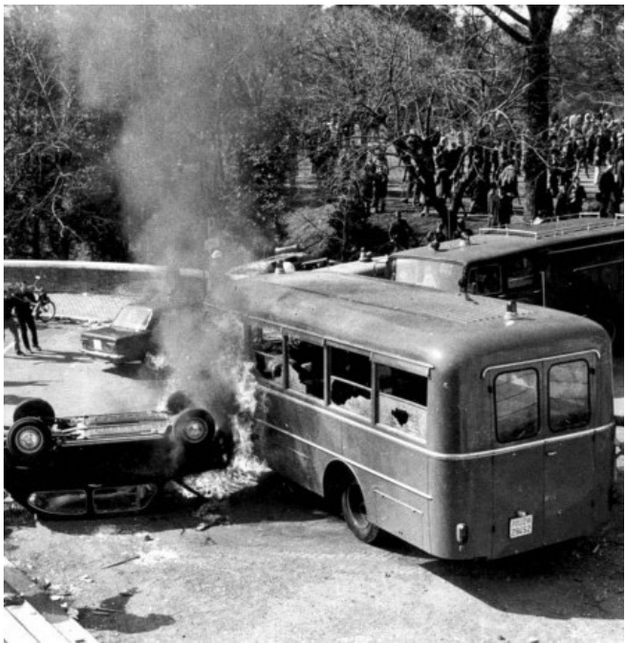
C'était une sorte de retour à l'ordre qui annonçait le naufrage imminent du bateau ivre des élans rebelles, mais pas encore prêt pour une vraie révolution.

Quant à l'histoire de *Quindici*, il se trouve qu'Alfredo Giuliani démissionne au numéro 16, fatigué de la démagogie et de ce qu'il appelle « l'orthodoxie de la dissidence »[14]. La dissidence se transforme également en marchandise. Une marchandise nécessaire pour nourrir le public. Jusqu'à 25 000 exemplaires du numéro 7 sont vendus ! Un phénomène alors particulièrement perturbant, qui sera bien analysé dans les années à venir. En outre, la dissidence est brisée en ce qui a trait aux slogans et au lexique de petits groupes qui prennent un ton insupportable, usé, infect. Umberto Eco écrit que le magazine est « fait par des hommes de culture pour des hommes de culture » et que, par conséquent, il est comme un « journal autoritaire d'un groupe culturel qui veut diffuser son message »[15].

Pour le numéro 17, la rédaction semble partagée entre la thèse de Renato Barilli, qui défend l'esthétisme, et la thèse de Nanni Balestrini (nouveau directeur), selon laquelle les connaissances littéraires et artistiques ne peuvent ignorer les événements du monde. Comme l'a observé plus tard Francesco Muzzioli, les camps contemplent « la révolution dans la littérature » et « la révolution sans littérature »[16].

Avec le numéro 19, *Quindici* cesse ses publications. Dans ce dernier numéro, Mario Perniola écrit qu'on doit tuer l'art pour que la créativité puisse se réaliser dans la révolution : « La révolution sera la fin de l'art – ainsi que toutes les séparations (culture, religion, politique, économie…) –sera pas[17]. » Thèse de dérivation situationniste qui prévoit l'autodépassement de l'art. Mais Perniola écrit également qu'en effet, « un art situationniste ne peut exister, mais, éventuellement, un usage situationniste de l'art, oui »[18]. C'est précisément le situationnisme qui a préparé le terrain pour 1968 avec la révolte étudiante de Strasbourg en 1966. Dans les slogans, on peut lire « a-culture », « décentralisation », « non-localisibilité », « non-individualité »… Oui, « [n]ous voulions la lune »[19], dit Andrea Cortellessa dans l'essai qui accompagne l'anthologie de *Quindici* publiée en 2008. C'est une allégorie très convaincante et éloquente. Utopies intrigantes ou rêves naïfs ? Nous voulions la lune, mais nous n'avons pas remarqué que les patrons l'avaient déjà hypothéquée.

En réalité, la révolution, nous l'avions perdue au départ, parce que, pour paraphraser Maurice Blanchot, nous étions plus concentrés – défaut et qualité ! – sur la destruction du présent que sur celle du passé, sans essayer de concevoir un avenir, indifférents à toutes les perspectives possibles. En décembre 1968, Blanchot conclut sa *Critique du mouvement* avec cette note apocalyptique et prophétique : « Il y a un vide absolu derrière nous et devant nous – et nous devons penser et agir sans assistance, sans autre soutien que la radicalité de ce vide. Encore une fois, tout a changé. Même l'internationalisme est autre. Ne nous laissons pas mystifier. Remettons tout en cause, y compris nos propres certitudes et nos espérances verbales. LA RÉVOLUTION EST DERRIÈRE NOUS : objet déjà de consommation et parfois de jouissance. Mais ce qui est devant nous, et qui sera terrible, n'a pas encore de nom[20]. »



Notes

1 Notre traduction. Giampaolo Bultrini et Mario Scialoja, « La battaglia di Valle Giulia », *L'Espresso*, 10 mars 1968.
2 Pier Paolo Pasolini, « Il PCI ai giovani ! » (Le PCI aux jeunes!), G. Merloni (trad.), *L'Espresso*, 16 juin 1968.
3 En 2008, une sélection d'articles a été republiée dans Nanni Balestrini, *Quindici : una rivista e il Sessantotto*, Feltrinelli, 2008, 490 p.
4 « Editoriale », *Quindici*, n°1, juin 1967, p. 1.
5 Notre traduction. Enrico Filippini, « Lotta di classe all'università », *Quindici*, no 7, 15 juin-15 février 1968, p. 1.
6 Notre traduction. *Ibid.*
7 Notre traduction. Furio Colombo, « L'occupazione dell'Università di Torino », *Quindici*, no 7, 15 juin-15 février 1968, p. 6.
8 Notre traduction. Sarenco, « Alluvionare la promozione », dans Adriano Parise (dir.), *Promuovere l'alluvione : Fluxus nella sua epoca, 1958-1978* [catalogue], Colognola ai Colli, 1997.
9 Les photos sont publiées dans Adriano Spatola et Claudio Parmiggiani, *Parole sui muri* [catalogue], Geiger, 1968.
10 Notre traduction. Emilio Mattioli, « Fiumalbo : un esperimento », *ibid.*
11 Notre traduction. Julien Blaine, « Déclaration », *ibid.*
12 Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Minuit, 1984, p. 69.
13 Notre traduction. Henri Chopin, « Déclaration », *Parole sui muri* [catalogue], *op. cit.*
14 Notre traduction. Alfredo Giuliani, « Perché lascio la direzione di "Quindici" », *Quindici*, no 16, mars 1969.
15 Notre traduction. Umberto Eco, « Pesci rossi e tigri di carta », *ibid.*
16 Notre traduction. Francesco Muzzioli, *Sulla neoavanguardia*, Bastogi, 1983.
17 Notre traduction. Mario Perniola, « Arte immaginazione e ricupero culturale », *Quindici*, no 19, août 1969.
18 *Ibid.*
19 Notre traduction. Andrea Cortellessa, « Volevamo la Luna », dans Nanni Balestrini, *Quindici : una rivista e il Sessantotto*, Feltrinelli, 2008.
20 M. Blanchot, Écrits politique : *guerre d'Algérie, Mai 68, etc. 1958-1993*, Léo Scheer, 2003, p. 147.

Giovanni Fontana est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédias et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des pré-textes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment à l'égard des problèmes technologiques.

LE MOUVEMENT ÉTUDIANT ET POPULAIRE DE 1968 À MEXICO

▶ VICTOR MUÑOZ

Avec le cinquantième anniversaire du mouvement étudiant de 1968 à Mexico et après avoir revisité l'abondante littérature produite lors de ces dernières décennies, nous pouvons affirmer que ce mouvement revêt un caractère démocratique, antiautoritaire, s'érigeant en défenseur des droits constitutionnels et fondamentaux du citoyen et s'opposant aux abus de pouvoir de l'État, exercés par l'appareil politico-*policiaco*-militaire du régime du parti unique. Ce mouvement fait partie de ce que l'on connaît maintenant sous la dénomination de lutte pour les droits de l'homme ; un mouvement social fondamentalement pacifique qui surgit en réaction à l'usage excessif des forces policière et militaire, contre les étudiants, et qui demande la condamnation des responsables de la brutalité policière, la libération des prisonniers de conscience, la dérogation des lois justifiant la répression des opposants ainsi qu'un dialogue public – transparent – comme conditions pour résoudre le conflit avec les autorités. Le mouvement étudiant et populaire de 1968 à Mexico est fortement lié à l'histoire politique et sociale du pays. On ne peut le comprendre correctement que si l'on connaît le processus de la révolution mexicaine de la première moitié du XX^{e} siècle, c'est pourquoi je considère nécessaire de revenir un peu en arrière.

ANTÉCÉDENTS

La révolution mexicaine est en réalité un ensemble de révolutions successives qui ont eu lieu lors de la deuxième décennie du XX^{e} siècle. De nombreux soulèvements armés et guerres civiles ont secoué la société mexicaine. Le pays avait, en effet, accumulé une forte tension politique et sociale après les trois décennies de régime du général libéral Porfirio Díaz. En 1910, un grand mouvement démocratique électoral, opposé à la dictature, a intensifié ses aspirations au changement quant à la conduite du pays par la voie électorale. « Suffrage effectif, non-réélection », était la consigne qui regroupait d'importantes sections de la population, au moment où Díaz orchestrait son énième réélection à la présidence de la République. La répression lancée par Díaz contre le changement démocratique a été à l'origine du premier mouvement armé, dirigé par Francisco I. Madero, contre le régime dictatorial. Simultanément éclataient d'autres rebellions suscitées par d'anciennes revendications paysannes : Francisco Villa soulèvait le nord du pays et Emiliano Zapata, le sud. Ils exigeaient le retour de leurs terres volées ainsi que des droits agraires pour les paysans. Le dictateur Díaz, ayant renoncé, Madero a gagné haut la main les élections. Puis, les groupes sociaux conservateurs et les vieilles troupes militaires menées par Victoriano Huerta ont assassiné le président Madero. En réponse s'est organisée la révolution constitutionnaliste, avec Venustiano Carranza à sa tête, contre le putschiste usurpateur Huerta.

Après plus d'un an de guerre, l'armée constitutionnaliste et les forces révolutionnaires de Villa et de Zapata ont triomphé. Huerta, lui, a fui. Or, ils n'arrivaient pas pour autant à s'accorder sur quelque condition que ce soit pour réguler la vie dans le pays. Les forces de Villa et de Zapata ont donc combattu Carranza au cours de la période la plus sanglante de cette histoire, qui allait mettre fin au triomphe constitutionnaliste. En 1917 est proclamée la nouvelle constitution, ce qui a permis, non sans conflits entre les chefs de guerre, de marquer la fin de la période de la lutte armée.

Le bilan de cette phase de guerre civile s'est élevé à des millions de morts. Avec l'assassinat du président Venustiano Carranza et l'élection d'Alvaro Obregón à ce titre en 1920, la lutte pour le pouvoir et les droits est remplacé par le retour de la politique. Les années qui ont suivi ont été le théâtre de conflits pour obtenir le pouvoir politique et la direction de l'État (la guerre cristera), mais c'était aussi une période qui a vu l'accomplissement des demandes

sociales ayant émergé des révolutions. En 1929, le Parti national révolutionnaire est fondé, réceptacle des forces révolutionnaires. Ce parti, changeant une deuxième fois de nom pour devenir le Parti révolutionnaire institutionnel (PRI), est demeuré, grâce à sa structure sociale, l'unique parti au pouvoir pendant 71 ans.

Lors de la période de « révolution institutionnalisée », quelques exigences sociales, revendiquées par les mouvements révolutionnaires, sont écoutées, notamment certaines demandes primordiales des paysans concernant la répartition des terres aux paysans, la modernisation technique agraire et la dotation de ressources économiques nécessaires. En 1936, une réforme agraire complexe est mise en place par Lazaro Cardenas, au moment même où il prenait la tête de la lutte pour la souveraineté nationale sur les ressources naturelles, dont le pétrole. Il a nationalisé l'industrie pétrolière en 1938. Dans les années cinquante et soixante, le gouvernement « révolutionnaire institutionnel » a violemment réprimé les mouvements syndicaux (cheminots, miniers, enseignants, médecins, électriciens…) ainsi que les paysans indépendants du PRI qui exigeaient plus de liberté démocratique. À l'époque, l'État et l'appareil politique ont systématiquement refusé toute apparition d'une vie sociale démocratique, ce qui a mis en évidence le rôle instrumental de la population, qui devait servir les intérêts oligarchiques. Le mouvement étudiant de 1968 a vu le jour au moment où l'« esprit révolutionnaire » de l'État et du régime politique s'est effondré.

LE MOUVEMENT ÉTUDIANT

Juillet et août 1968 : dans quelques mois auraient lieu les XIX[e] Jeux olympiques dans la ville de Mexico, et le pays allait être sous les projecteurs du monde entier. Le gouvernement du président Gustavo Díaz Ordaz, politicien obscure et vétuste, avait grand soin de donner une image alliant « ordre et progrès ». Or, baignant dans les stratégies anticommunistes de la guerre froide, à neuf ans du triomphe de la révolution cubaine et avec une forte présence des services de l'Intelligence nord-américaine, le gouvernement craignait un possible complot contre les olympiades. Parallèlement se profilaient les élections à la succession présidentielle de 1970. Les aspirants ayant formé le premier cercle du gouvernement se disputaient les faveurs du président dans le but d'être choisis comme successeurs. L'hégémonie de l'unique parti était telle que la véritable élection se déroulait secrètement parmi les proches fonctionnaires du président. Apprendre à obéir était le postulat du régime.

Le 23 juin 1968, un incident, en apparence anodin, a mis en route l'appareil répressif d'un régime paranoïaque. Un groupe d'étudiants issus de trois écoles secondaires (écoles vocationnelles deux et cinq de l'Institut polytechnique nationale [IPN] et lycée Isaac-Ochoterena), après une rencontre sportive, se sont bagarrés sur la place de la Ciudadela, au centre-ville. Sont alors arrivés des contingents de police antiémeute, appelés « los granaderos » (les grenadiers), afin de rétablir l'ordre parmi les jeunes impliqués, mais ils ont usé de brutalité et de rage. Ils ont poursuivi les étudiants jusque dans leurs écoles, où ces derniers s'étaient réfugiés pour échapper à cette violence. Les troupes antiémeutes, comme des bêtes enragées, ne se sont pas arrêtées là : elles sont entrées dans les écoles et ont frappé sans distinction les élèves et les professeurs qui s'y trouvaient. Le chef de la police a nié l'agression. Trois jours plus tard, le 26 juillet, les étudiants de la Polytechnique ont protesté en manifestant. Leur marche au centre-ville a rencontré celle d'une commémoration pour le révolution cubaine. Mais les deux manifestations pacifiques sont à nouveau réprimées dans la violence. Les étudiants ont résisté avec ce qu'ils pouvaient : pierres, bâtons, barricades, camions brûlés… Le jour suivant, le samedi 27 juillet, ils ont organisé des assemblées et occupé leurs écoles. Le lycée numéro un, situé dans un palais colonial, a subi l'assaut des militaires qui ont ouvert le vieux portail de bois à coups de bazooka. Le ministère de la Défense a à nouveau nié les faits. En sept jours, le conflit a généré plusieurs blessés et morts. Le 30 juillet, le recteur de l'Université autonome de Mexico (UMAM), Javier Barros Sierra, a mis en berne le drapeau national de l'Université en signe de deuil. Il défendait l'autonomie universitaire, le droit de l'Université à gouverner elle-même ses propres institutions et ses écoles collégiales, comme le voulait la loi organique.

En réponse aux brutales agressions, les écoles et facultés des deux universités les plus importantes du pays, l'UNAM et l'IPN, en solidarité avec les Universités ibéroaméricaines, le Collège de Mexico et l'Institution des beaux-arts, ont tenu des assemblées pour prendre part à la grève étudiante. Le 1er août, au sud de la ville, a eu lieu une autre manifestation pacifique, organisée pour défendre l'autonomie universitaire. Le recteur Barros Sierra était à sa tête. Des dizaines de milliers d'étudiants et de professeurs sont sortis de la cité universitaire pour se joindre au cortège qui défilait dans les rues les plus importantes de la ville.

La grève étudiante s'est généralisée. Chaque école choisissait deux représentants afin de former le Conseil national de grève (CNH), composé de plus de 220 représentants. C'était un authentique parlement où convergeait une pluralité de positions politiques, empêchant le CNH d'être dirigé par un seul courant. Cependant, le courant de gauche s'est imposé au mouvement : « La droite n'est pas avec le mouvement, la droite n'est pas avec la démocratie[1]. » Les discussions, argumentaires et propositions au sein du CNH créaient une sorte de réalisme politique[2]. Les professeurs des différentes écoles s'organisaient en coalitions pro-libertés démocratiques. Le CNH a alors émis ses revendications, articulées autour de six points :

- la libération des prisonniers politiques ;
- la destitution des chefs de police, des généraux Luis Cueto Ramirez et Raúl Mendiolea ainsi que du lieutenant-colonel Armando Frías ;
- la suppression des granaderos ;
- la dérogation des articles 145 et 145 bis du Code pénal fédéral, référant au délit de désordre sociale (ces articles furent décrétés pendant la Seconde Guerre mondiale au nom de la sécurité nationale en temps de guerre, mais ils ont perduré en temps de paix, étant utilisés comme argument juridique dans la répression politique et contre la liberté d'expression) ;
- l'indemnisation des familles des personnes mortes ou blessées depuis le début du mouvement ;
- la redéfinition de la responsabilité des autorités.

La marche étudiante du 13 août, estimée à 150 000 personnes, s'est faite au centre historique de la ville de Mexico, place destinée aux cérémonies officielles et foyer du pouvoir politique, flanquée du Palais national à l'est. Les revendications ont été annoncées et, bien vite, a aussi circulé la requête d'un dialogue avec les autorités dans le but de résoudre le conflit ; un dialogue ouvert, public, retransmis à la télévision et à la radio afin d'informer la population, et donc en nette rupture avec les méthodes obscures du pouvoir. Les étudiants, organisés en brigades informatives, sont sortis de toutes les écoles en grève pour envahir les rues, les marchés couverts et les places publiques. Ils distribuaient des tracts expliquant les points de leurs revendications, organisaient des rencontres éclairs au sein de la population et faisaient du porte-à-porte, demandant une coopération économique pour couvrir les frais du mouvement. La population a répondu avec sympathie et enthousiasme.

À cette époque, l'alliance des intellectuels, des écrivains et des artistes s'est jointe au mouvement. Une autre gigantesque manifestation a eu lieu le 27 août, partant du Musée national d'anthropologie dans le bois de Chapultepec pour finir au centre historique. Un groupe d'étudiants a hissé, sur la hampe du drapeau national de la place centrale, un drapeau rouge et noir, symbole de la grève. Après le passage d'orateurs choisis par le CNH, sans un consensus préalable, Sócrates Amado Campos Lemus a proposé, lors de ce rassemblement au centre historique, plein à craquer, de voter pour constituer une assemblée permanente, qui allait rester sur place jusqu'à ce que se soit réalisé le dialogue public avec les autorités. La foule a accepté.

Au petit matin, des soldats et de petits tanks sont sortis du Palais national pour faire évacuer les étudiants. Le jour suivant, les fonctionnaires des bureaux aux alentours ont obligé les employés à sortir pour tenter de rétablir le drapeau national. Beaucoup d'employés, conscients de la tournure des événements, se sont écriés : « Nous n'y allons pas de notre propre volonté, on nous emmène, nous sommes des moutons : bêêêê, bêêêê ! » L'acte officiel des bureaucrates a fini par se transformer en un autre rassemblement de protestation contre l'attitude des autorités et, à nouveau, les soldats et les petits tanks sont sortis du Palais pour faire évacuer la foule.

SEPTEMBRE ET OCTOBRE 1968

Dans son rapport annuel adressé à la nation, le président a fait allusion au mouvement étudiant, le menaçant de durcir son attitude jusque-là tolérante, afin d'empêcher la mise à mal de l'ordre juridique. Le CNH a une nouvelle fois répondu avec une demande de dialogue public, à laquelle le gouvernement a répliqué : « Dialogue public, mais sans exhibitionnisme. » Le gouvernement, par le biais de la presse et de la télévision, qualifiait les étudiants de rebelles et autres adjectifs scandaleux. Le CNH a alors décidé de réaliser une autre grande manifestation qui, cette fois, allait être silencieuse. Le 13 septembre 1968, 250 000 personnes ont à nouveau emprunté le parcours allant du Musée national d'anthropologie au centre historique, dans un ordre et un silence parfaits, soulevant simplement des pancartes où étaient inscrites les exigences du mouvement.

La nuit du 18 septembre, 24 jours avant le début des Jeux olympiques, l'armée a pris d'assaut la cité universitaire et arrêté un demi-millier de personnes. Les jours suivants, il y a eu des affrontements entre la police et les étudiants des écoles polytechniques, à leur tour occupées par l'armée. Le recteur de l'UNAM a démissionné. De nombreuses institutions et directions d'école lui ont demandé de revenir au rectorat. Le 30 septembre, l'armée libérait la cité universitaire.

L'après-midi du mercredi 2 octobre, sur la place des Trois Cultures à Tlatelolco, a eu lieu une assemblée, comme tant d'autres auparavant. La place, emblématique de l'histoire du pays, réunissait au même endroit des monuments mexicains cérémoniaux, une église et un couvent de la période coloniale ainsi que des immeubles modernes : sur le côté est de la place se trouve un immeuble de 13 étages appelé Chihuahua ; au sud, une partie de l'église et du couvent de Santiago Tlatelolco ; au nord, le bâtiment d'une école d'enseignement professionnel ; vers l'ouest, une ouverture vers l'avenue San Juan de Letrán, connue aujourd'hui comme l'Eje Central Lázaro Cárdenas.

Ce jour-là se préparait une embuscade destinée à l'assemblée et à l'armée elle-même. Des agents secrets, vêtus en civil avec des armes, se dissimulaient sur les parties hautes des bâtiments qui entouraient la place. D'autres, armés de mitraillettes et de pistolets, se cachaient dans des appartements de l'immeuble Chihuahua et aux alentours. Des bataillons de l'armée, ignorant ces mesures, attendaient à proximité de la place, prêts à intervenir comme chaque fois que se réalisaient des actions massives du mouvement.

Le rassemblement a dû commencer peu après 17 h 40. La foule, composée majoritairement d'étudiants, a rempli la place. Les orateurs étaient au balcon du troisième étage de l'immeuble Chihuahua quand, soudain, un signal lumineux a fendu l'air au-dessus de la place. C'était l'ordre attendu par les francs-tireurs pour commencer à tirer du haut des bâtiments alors que les agents dissimulés sortaient, armes à la main, pour tirer sur la foule et dans les airs. Les orateurs, qui ont tout vu, sont parvenus grâce à leurs micros à avertir les gens de la provocation et ont lancé un appel au calme. Mais les soldats qui avançaient sur la place sont accueillis, eux, par des tirs venant des francs-tireurs embusqués sur les toits : ils ont donc riposté en tirant dans cette direction tandis que la foule, prise entre les tirs croisés, se mettait à courir dans toutes les directions. Elle essayait de sortir de la place par les différentes rues entre les bâtiments, mais se heurtait aux tirs des agents placés là.

Pendant ce temps, sur la place centrale, les premières victimes tombaient. Les petits tanks avançaient depuis l'avenue vers la place, ouvrant le feu sur l'immeuble Chihuahua. Les agents vêtus en civil et armés portaient un mouchoir blanc autour de leur main gauche comme signe distinctif, criant constamment « Bataillon Olimpia » pour s'identifier dans le tumulte. Ils ont commencé à arrêter tous ceux qu'ils croisaient, plus particulièrement les orateurs et les dirigeants qui se trouvaient sur le balcon. Ils s'en sont aussi pris aux assistants qui se réfugiaient dans les immeubles à proximité. Beaucoup de personnes sont pourtant arrivées à s'échapper. La fusillade intermittente a duré des heures. Sur la place et aux alentours s'accumulaient beaucoup de morts et de blessés, dont des soldats. La pluie s'est mise de la partie. À l'aube, une fois les corps ramassés et mis dans des camions, il ne restait plus, sur la place, qu'un amas de chaussures, de chandails, de journaux, de sacs à main, de lunettes ainsi que de nombreuses mares de sang. Peu avant le lever du soleil, les employés de nettoyage sont venus balayer et laver la place.

Il n'y a pas eu d'informations exactes quant au nombre de victimes, cependant des étudiants en ont signalé, sur la seule place, au moins une trentaine. On estime à 800 le nombre de détenus. Ceux qui ont orchestré le massacre avaient installé sur les bâtiments entourant la place trois ou quatre équipes de tournage. Les films ont longtemps été tenus secrets. Ils ne sont réapparus, épurés, que trois décennies plus tard.

Les jours suivants, le CNH a accusé le gouvernement fédéral de la tuerie et déclaré une trêve pour que les Jeux olympiques pussent se dérouler sans affrontements. Les olympiades sont inaugurées le samedi 12 octobre. À la fin du mois, il y avait 165 prisonniers, la plupart des dirigeants et des membres du CNH. L'armée est sortie des écoles de l'IPN. Début novembre, les assemblées des écoles de l'IPN et de l'UNAM ont voté pour maintenir la grève jusqu'à ce qu'une réponse soit donnée concernant leur liste de revendications. Mais le mouvement est défait. Une trentaine de membres du CNH ont demandé au procureur général de la République, Julio Sánchez Vargas, de libérer tous les étudiants détenus. Dans les procès qui ont suivi, de nombreuses anormalités ont été relevées. Au début du mois de décembre 1968, le CNH a décidé de lever la grève et s'est dissous.

La lutte pour les droits constitutionnels fondamentaux des citoyens pour exercer la démocratie était l'objectif central du mouvement étudiant et populaire de 1968. Les procès des détenus sont demeurés l'illustration historique de l'indignité d'un pouvoir judicaire soumis au pouvoir exécutif d'un État constitué d'un unique parti. Quant à l'impunité des autorités et des corps policiers et militaires, elle a gagné la médaille d'or.

LES ARTS VISUELS DE 68

Les arts visuels se sont exprimés sous différentes formes au moment du mouvement étudiant. Leurs fonctions étaient, avant tout, la diffusion et la propagande des revendications. Les étudiants des écoles d'art de l'Académie de San Carlos et de l'Esméralda ont produit une abondante œuvre graphique. Des collectifs d'artistes professionnels ont soutenu le mouvement avec des œuvres en tous genres, dont une fresque murale éphémère. Les compositions graphiques ont largement contredit le laïus du complot contre les olympiades et contre Mexico. Les affiches, les tracts, les banderoles et les autocollants ont contrecarré le discours du régime, abondamment diffusé dans la presse et les médias contrôlés par les bakchichs et pots-de-vin, conspirations ou extorsions. L'œuvre du mouvement étudiant est une œuvre urgente, une iconographie mordante, ironique et festive, mais aussi dramatique et tragique.

Au cours des mois et des années qui ont suivi 1968, on allait reconsidérer les actions et les idées de l'expérience vécue par les étudiants des écoles d'art pendant le mouvement, en particulier les notions critiques référant aux activités artistiques dans leur ensemble. Parmi ces idées est apparue une certaine reconnaissance du travail collectif et collaboratif, développé lors du mouvement.

Notre approche des travaux théoriques d'Adolfo Sánchez Vásquez, de Louis Althusser, d'Alberto Híjar, de Walter Benjamin et d'Enrique González Rojo, parmi d'autres, nous permet aujourd'hui de comprendre la nécessité de revoir et de faire la critique de tout le processus de la pratique artistique, voire du système artistique lui-même, y compris la recherche d'un autre public, hors des circuits conventionnels. Quelques affaires ponctuelles se sont traduites, durant ces années de vaste réflexion, en slogans : « Se regrouper ou mourir », « Entraver tout le procès » (Híjar), « L'art à la rue » (Congrès des artistes plastiques). Mais, fondamentalement, l'exigence d'autres langages visuels correspondait à une nécessité de se confronter, sans savoir bien comment, à d'autres matériaux, supports et processus, en inventant un lexique visuel différent. Cette exigence de trouver un langage nouveau est née du besoin de transmettre les nouvelles réalités, de dénoncer ce que le régime cachait ou altérait, pendant la période connue comme la guerre sale, alors qu'apparaissaient les guérillas, la répression, les disparitions forcées, la torture et l'assassinat.

Sur le terrain, poussés de manière significative par les étudiants et les professeurs ayant participé au mouvement étudiant de 1968, de petits groupes se sont formés entre 1973 et 1976. Il ne s'agissait pas, pour eux, de se promouvoir individuellement, mais bien de réaliser un travail, d'ailleurs très attractif, à caractère collectif et horizontal, sur tous les plans du processus de créativité, depuis la définition des thématiques et des objectifs quant aux œuvres à réaliser jusqu'aux procédés de production, en passant par le choix des publics et le système de circulation. Ils allaient même remettre à plus tart les dénominations personnelles au profit de celles des groupes.

Ainsi, au milieu de cette diversité de cas particuliers, ont émergé des groupes de travail collectif tels que Suma, Proceso Pentágono, Mira, Le Colectivo, Atelier de Arte e Idéologia, Germinal, No Grupo y otros. Cet élan artistique tourné vers le collectif et l'autogestion a représenté un grand bond en avant. Il semblait enfin remettre en cause l'ensemble du processus artistique, mais en questionnant la pratique du paradigme hégémonique de l'art. Lors des décennies suivantes, ce mouvement, conjointement à d'autres processus, allait contribuer au déploiement de l'art contemporain et, surtout, à l'apparition de la structure complexe des paradigmes d'art coexistants qui caractérisent aujourd'hui le XXI[e] siècle. ◀

Notes

1 Notre traduction. González, p. 78.
2 Cf. Escudero, p. 77.

Né à México en 1948, **Víctor Muñoz** a étudié la peinture. Il a participé à d'innombrables expositions collectives et individuelles à México et à l'étranger. Directeur fondateur de la Galerie du Sud de l'Université autonome métropolitaine (UAM), campus Xochimilco, écrivain, organisateur culturel et professeur universitaire, il a maintenu une constante activité de critique et de réflexion sur l'art contemporain du Mexique. En 1973, avec José Antonio Hernández Amezcua et Carlos Finck, il initie le concept de travail artistique collectif. Rejoint par Felipe Ehrenberg en 1976, ils décident ensemble de prendre le nom de Grupo Proceso Pentágono. Il a participé à des expositions collectives, à des festivals et à des biennales avec des œuvres (actions, installations et objets) marquées par la pensée absurde et les thèses sur l'évanouissement des certitudes.

LE PROLÉTARIAT COMME SUJET ET COMME REPRÉSENTATION

LA SOCIETE DU SPECTACLE
par Guy Debord

(Buchet-Chastel)

pour la première fois, c'est la théorie

en tant qu'intelligence de la pratique humaine qui doit être reconnue et vécue par les masses.

ainsi elle demande aux *hommes sans qualité*

I.S

bien plus que la révolution bourgeoise ne demandait aux hommes qualifiés qu'elle déléguait à sa mise en œuvre :

dans laquelle cette classe *était déjà au pouvoir.*

Le développement même de la société de classes jusqu'à l'organisation spectaculaire de la non-vie mène donc le projet révolutionnaire à devenir *visiblement* ce qu'il était déjà *essentiellement.*

15-M, LE MAI 68 ESPAGNOL

▶ LAURA YUSTAS ET NELO VILAR

QU'EST-CE QU'IL NOUS RESTE DE MAI 68 ?

En Espagne, le mouvement de 1968, avec ses mobilisations ouvrières et étudiantes, est devenu l'un des symboles de résistance contre la dictature du général Franco. Les événements du Mai 68 français n'y ont toutefois pas produit de répercussions particulières en raison de la grande censure du régime. Le discours anarchiste qui s'est déployé autour du monde s'est construit plus tard en Espagne, en différé. Même l'art le plus avant-gardiste, l'art conceptuel (plus particulièrement celui de la ville de Barcelone, représenté par le Grup de Treball), était engagé en tant qu'antifranquiste. Cela a donné lieu à une situation particulière… L'artiste français Joël Hubaut nous raconte en entrevue qu'à cette époque, il s'est rendu à Valence afin de rencontrer l'Equipo Crònica, consacrée comme lui à l'art appropriationniste, et il a été énormément déçu en les rencontrant : c'était un groupe de vieux bourgeois provinciaux discutant de vieilles thématiques qu'il ne partageait pas[1].

Par ailleurs, dans le contexte international, le mouvement antiautoritaire de 68 a été repris par la société de consommation ainsi que par l'industrie culturelle sous une tendance anarchiste libérale devenue hégémonique. Un grand nombre de théoriciens considère que la période transformatrice de l'art et celle de la gauche sont terminées, car la subversion est maintenant subventionnée[2] et la rébellion, commercialisée[3]. Dans le champ artistique, l'anatomisme individualiste a ramené l'institution artistique à l'insignifiance politique. Les avant-gardes se sont institutionnalisées dans une démarche libérale et leur désir de transcendance s'est perdu, résultant en un retour vers la spiritualité, la culture thérapeutique ou le cynisme, même dans les espaces dits alternatifs.

De plus, Mai 68 a ouvert la porte à de *nouveaux* mouvements sociaux qui se sont effacés. Pendant les années quatre-vingt-dix, on parlait des *très nouveaux* mouvements sociaux et, de nos jours, les manifestations prennent la même forme, soutenues par les communications à travers les réseaux.

LE 15-M

Bien que Mai 68 n'ait pas eu une grande influence en Espagne, les luttes sociales des dernières années ont eu un impact significatif. Nous sommes en train de vivre une situation sans issue depuis la crise économique de 2008 qui, avec les mobilisations du 15 mai 2011, appelées 15-M, a ramené la révolte dans les rues. Les places publiques ont été « prises » ; de grandes mobilisations ont agité le pays. Le 15 mai 2011, des milliers de personnes partout au pays ont campé sur les places publiques afin de dénoncer le régime néolibéral et d'exiger un meilleur régime que celui de la Constitution de 1978. Sous le cri de ralliement « *No nos representan* » (Vous ne nous représentez pas), les places publiques sont devenues de véritables forums de discussion où l'on parlait des nouvelles formes que devait prendre la ville ainsi que des rapports entre les genres et les personnes. On a parlé, on a vécu la révolte à partir d'expérimentations effectuées par des organisations solidaires inédites.

Afin de comprendre l'importance sociale et symbolique de ce processus, il faut souligner le côté émotif qui était alors présent : des personnalités passionnées et très différentes les unes des autres ont vite compris qu'elles avaient plusieurs points en commun, qu'elles pouvaient et qu'elles devaient lutter côte à côte. Malgré tout, comme nous l'avons laissé entendre, le mouvement d'occupation s'est évanoui de son propre chef, devant la fatigue et les devoirs à accomplir. Au-delà de la finalité de cet aspect du processus et du débat sur les fonctions et intentions de la mobilisation, il est évident qu'il s'est développé un cadre idéologique très intéressant, qui a donné naissance à un imaginaire critique. De plus, à l'intérieur de cet imaginaire collectif, de nouvelles subjectivités ont été introduites, désormais essentielles à la compréhension de la politique espagnole actuelle : l'apparition de nouveaux partis politiques (notamment Podemos) ainsi que la naissance d'une idéologie libertaire, venant souvent des municipalités.

Le cas de l'Espagne est paradigmatique : il semble être l'un des seuls États où le « populisme de gauche » a empêché la prolifération d'un populisme d'extrême-droite, comme c'est le cas des pays voisins.

Le 15-M ne s'est pas avéré un événement isolé : le même phénomène s'est entre autres produit lors du Printemps arabe qui a ébranlé le monde musulman, à la place Syntagma en Grèce avec Occupy Wall Street et pendant la Nuit debout française. Un nouveau cycle, très marquant pour l'imaginaire éthique et esthétique des prochaines années, est ainsi né.

UN 15-M ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE

Il est impossible de dissocier le fond de la forme du mouvement. L'occupation des places publiques impliquait l'expérimentation de nouveaux rapports, l'engagement des corps, la convivialité, l'affection… Le tout était très proche des happenings de Mai 68 et, de la même façon, plusieurs attentes maximalistes et euphories collectives ont été créées. Puis, comme il n'y a pas d'éthique sans esthétique, en plus des campings urbains bien organisés, le 15-M a donné lieu à un tas d'expressions, comme Mai 68, qui ont été retranscrites sur des sites Web et dans des catalogues[4]. On a aussi organisé des happenings et écrit des chansons ; on a invité de vieilles figures de la gauche comme le chanteur Paco Ibáñez et le philosophe Agustín García Calvo ; on a programmé des sessions de poésie (discursive et expérimentale) et de performance qu'on peut encore trouver sur le Net[5]. À nouveau, on a créé des expériences éthiques et esthétiques à partir de l'autogestion, du partage, de l'idée du « commun » qui nous avait été volée par le néolibéralisme.

CONSÉQUENCES POST-15-M

Les résultats politiques – dans le sens des politiques adoptées par les partis politiques, mais pas exclusivement – sont très variés et profonds. Ces dernières années, l'État espagnol a multiplié les plateformes électorales sous une idéologie de municipalisme libertaire. Dans plusieurs municipalités, grandes et petites (Barcelone, Madrid, Valence…), on a développé des pratiques de participation citoyenne, des politiques de genre (au-delà des préconceptions), mais aussi un nouvel urbanisme, inspiré du travail d'Henri Lefebvre et de Jane Jacobs, qui est en train de produire des changements réels : la planification urbaine dans une perspective féministe, le développement d'arguments participatifs, la participation active des citoyens dans la formulation de nouvelles politiques, la remise en question de la gestion urbaine quant à un changement véritable… Les façons de faire de la politique ont changé, portées par un champ d'essais vivant et dynamique.

Malgré tout, l'écart entre les propositions et les actions reste encore très grand. C'est en effet l'un des thèmes permettant de rouvrir le débat sur le 15-M : l'État-nation, en tant que structure bureaucratique accumulatrice de pouvoir, est-il compatible avec les politiques transformatrices locales ? Dans plusieurs municipalités, les plateformes gouvernementales tentent de l'affirmer. En même temps, dans plusieurs domaines de l'activisme, on se demande si le municipalisme électoral ne conduira pas à une désactivation des luttes sociales de la rue. La question fondamentale concerne les dangers d'une centralisation et d'une professionnalisation de la transformation sociale.

ESTHÉTIQUE LIBERTAIRE

Qu'est devenu le mouvement social dans le domaine artistique ? L'aspect le plus remarquable est celui du rebondissement de l'art et de la littérature sociale par l'ouverture des théâtres et la formation de troupes consacrées au théâtre engagé ou documentaire, prolongeant la tâche de politisation initiée dans les places publiques.

Le changement dans la gestion de l'art a aussi été remarquable. Au sein des institutions artistiques se sont multipliés les débats et les discussions ouvertes aux professionnels de l'art.

Ces dernières années, les débats artistiques semblent être centrés sur les droits des artistes : le droit à gagner de l'argent grâce à leur travail, le droit à vivre de l'art… À un certain moment, on avait oublié que cette exigence répondait au caractère de l'art en tant que bien social. En fait, le type d'art exigeant une professionnalisation ne joue pas ce rôle, par contre il a souvent des traits thérapeutiques profondément onanistes. Fréquemment, les demandes de financement soumises au gouvernement concernent des propositions expressives très personnelles qui sont justifiées sous l'argument : « Tout le monde peut comprendre mon art, tout y est évident, alors tout y est social, transformateur, mais surtout pas élitiste. » En ce sens, l'esprit critique du 15-M a eu certaines répercussions. À moyen terme, de nouveaux mots sont apparus et reviennent désormais sans arrêt, par exemple *genre*, *féminisme* ou *gentrification*. À long terme, ce nouveau cadre peut éventuellement contribuer à développer une véritable critique engagée. Il est important de prendre en considération les contradictions de tout processus de transformation, mais aussi d'être conscients des possibilités engendrées sur les plans social et artistique.

On est très loin de l'époque des avant-gardes ou des néo-avant-gardes. L'institution artistique phagocyte immédiatement tout ce qu'elle touche. Il est difficile pour un·e artiste ou pour un mouvement de maintenir une condition d'indépendance assez longtemps pour transformer le capital symbolique en capital politique. Ainsi, il semblerait que les résidentes et résidents continuent à travailler de façon collective et par autogestion.

C'est probablement grâce au 15-M que, dans le cas de Valence, il a été possible de démarrer des initiatives telles que anARCO[6]. Il s'agit d'une assemblée d'artistes de différentes origines qui, depuis 2016, organise des expositions dans divers lieux, des débats populistes sur l'art libéral *versus* l'art libertaire et, même, des causeries où les artistes peuvent exposer leurs projets individuels ou collectifs de toutes sortes et où la théorie et la pratique des travaux présentant une éthique et une esthétique libertaires sont abordées. Au-delà des discours politiques explicites, on parle d'art public, d'art collaboratif avec les mouvements sociaux, d'art féministe et *queer*… De grands artistes ont participé à anARCO tel Llorenç Barber, qui développe un travail éloigné de l'art thérapeutique, dans lequel il fait sonner des villes entières tout en revendiquant la fonction publique d'un art lié à l'écologie. Aussi, le projet collectif Versonalidad, construit autour de la poésie et de l'oralité, tient des rencontres sans lieu ni date fixes, sans programmation prédéfinie ni financement public. Des artistes développent également des travaux graphiques revendicateurs, formulés en collaboration avec les quartiers vivant le processus d'embourgeoisement, comme Anaïs Florin qui aborde les thèmes du genre et du féminisme en se rattachant à l'activisme de Rampova, de Graham Bell Tornado ou du collectif Hipnopèdia Urbana, d'ailleurs issu des changements de modèle de ville propulsés par le 15-M. Ces débats ont également été formulés dans des événements tels que Tenderete (festival d'autoédition graphique et sonore), donnant lieu à de nouveaux espaces d'autocritique.

De plus, on vient de créer le nouveau forum d'art action Art D' dans lequel les deux tiers du temps sont consacrés à la discussion théorique. Cette formule répond au désir de construire la critique et de réfléchir ensemble sur les travaux des autres.

QUOI MAINTENANT ?

D'après nous, Mai 68 est une référence lointaine. L'impotence, le cynisme et l'individualisme ont résulté de la révolte. L'art engagé est souvent naïf, plus identitaire que rédempteur, plus réactif que proactif.

Malgré cela, nous sommes en train de vivre une période de récupération du discours libertaire au-delà du libéralisme, un discours construit à partir de la notion du commun et de l'espace public. Nous vivons un retour vers la politique au sens large.

Le contexte du 15-M a ouvert la porte à la reconstruction de l'autonomie radicale où il est possible de construire un capital symbolique. Les transformations véritables ne seront possibles qu'à partir de formes de travail génératrices de discours incluant l'utopie ainsi qu'à partir de pratiques créatrices de postures antagonistes et de formes d'intolérance révolutionnaire.

Traduit de l'espagnol (Espagne)
par Karla Cynthia Garcia Martinez.

Notes

1 *Cf.* Rafael Santibáñez et Nelo Vilar, « Entrevista con Joël Hubaut », *Fuera de banda*, n° 3, automne 1996, p. 5 et 6.
2 *Cf.* Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994, 238 p.
3 *Cf.* Joseph Heath et Andrew Potter, *The Rebel Sell : Why the Culture Can't Be Jammed*, Capstone, 2004, 384 p.
4 Voir à ce sujet les archives du 15-M au www.archivosol15m.wordpress.com.
5 Les performances peuvent être visionnées au www.plazapoetica.wordpress.com.
6 Voir leur site au www.anarcoartllibertari.org.

Laura Yustas est docteure en beaux-arts et possède une maîtrise en production artistique. Elle développe collectivement divers projets expérimentaux concernant la gestion culturelle, la critique d'art [apostrophe courbe], le féminisme et la production artistique.

Nelo Vilar est paysan, pluriactiviste, ex-artiste, membre de différents groupes de gestion artistique et culturelle alternative tant à la ville de Valence et dans les zones rurales. Docteur universitaire, il est un spécialiste de la sociologie critique.

> Le mouvement de contestation étudiant connaît son apogée en octobre 1968. L'autogestion et des relations plus ouvertes avec les dirigeants font partie des principales revendications. Photo : Archives *La Presse*.

L'OCCUPATION DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL EN 1968. PIS APRÈS ? PIS MAINTENANT ?

▶ ANITHE DE CARVALHO

Utopie, mythe, rêve ou réalité ? Tout à la fois. Sans conteste, Mai 68 est une période restée gravée dans nos imaginaires, d'un temps qui a perdu tous les battements de ses pendules au profit des chaînes de travail arrêtées, des grèves menées, des pavés lancés, des pancartes et graffitis poétiques et des drapeaux animés dans la fumée de bombes lacrymogènes. Mai 68 fut un temps de résistance contre l'autorité, de lutte contre le capitalisme, tant ici que sur la scène internationale. Mais il paraît aussi, de nos jours, un temps qu'on a perdu de vue, un temps mort, inconnu de plusieurs individus. C'est pourquoi nous venons ici raconter quelques bribes de souvenirs en ce qui a trait au domaine des arts visuels à Montréal. Plus précisément, nous raconterons brièvement le contexte du Québec des années soixante et de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal dans le cadre du mouvement de grève des cégeps en 1968. Il nous intéresse davantage de relater les suites de cette grève en termes de contestation en 1969, soit l'après-occupation. Nous terminerons ce récit avec une réflexion sur le contexte de contestation dans le domaine des arts à l'heure actuelle.

LE QUÉBEC DES ANNÉES SOIXANTE ET L'OCCUPATION DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

Sur la scène internationale, dans des pays comme la France, le milieu étudiant et le monde ouvrier se sont mobilisés en grand pour l'historique mouvement de grève connu sous l'appellation de Mai 68. Au Québec, c'est en octobre 1968 que culmine le mouvement de grève des collèges d'enseignement général et professionnel, soit les cégeps, de nouvelles institutions d'éducation tout récemment mises sur pied dans le processus de la Révolution tranquille du gouvernement libéral de Jean Lesage et de la laïcisation du système public d'enseignement, à la suite du rapport Parent. On dénombre 15 sur 23 cégeps, donc près des deux tiers des associations étudiantes, qui sont en grève, sans compter les écoles secondaires et universitaires qui ont adhéré au mouvement. C'est dans ce contexte que la grève a été votée à l'École des beaux-arts de Montréal dès la mi-octobre.

Son occupation, prévue déjà depuis plusieurs mois, précède à peine de quelques semaines l'Opération Déclic[1] organisée par Serge Lemoyne, André Fournelle et Claude Paradis. C'est uniquement

en novembre 68 que plusieurs artistes et intervenant·e·s du milieu culturel se réunissent à la Grande bibliothèque sur la rue Saint-Denis et au Musée d'art contemporain dans la perspective de remettre en question le modèle dominant culturel ainsi que de célébrer le manifeste *Refus global* du groupe des automatistes, texte qui venait tout juste d'être réimprimé par les occupant.·e·s de l'École des beaux-arts, notamment Jean-François Brossin, un des *leaders* du mouvement. Plusieurs des étudiant·e·s occupant·e·s participent également à l'Opération Déclic qui dure cinq jours et qui représente un moment phare de la démocratisation culturelle et de la volonté des artistes à collaborer avec l'État. Ce rassemblement, sorte d'états généraux de la culture, vient fixer les énergies déployées dans le champ culturel vers la démocratisation du champ artistique. Les artistes veulent que l'État soit décentralisé en matière artistique, qu'il améliore l'enseignement (rapport Parent [1963] et rapport Rioux [1968] sur l'enseignement des arts), qu'il rédige une politique culturelle outre le livre blanc sur la culture de Pierre Laporte (1965) et qu'il fournisse des mesures de soutien adéquates à la création et à la diffusion, entre autres[2].

Pendant l'Opération Déclic, donc, depuis la mi-octobre 68, à l'École des beaux-arts de Montréal, les cours sont levés, les portes barrées et la momie, accidentellement cassée. L'art ne se pratique plus sur un chevalet, mais dans les couloirs, sur le toit, là où l'on a érigé un drapeau dont la couleur varie selon les souvenirs des occupant·e·s : noir pour les un·e·s, rouge pour les autres. On discute librement de tout, tout habillé ou bien à poil ! Performances, actions collectives, déclarations à l'emporte-pièce, on occupe l'école, on occupe le temps, on occupe l'espace, bref on crée sa vie ! Ici et maintenant ! On est contre l'académisme, la hiérarchie et l'autorité. On prône l'autogestion et la liberté. On revendique le rapport Parent, le rapport Rioux et le manifeste *Refus global*. Place aux rêves, certes ! Mais place aussi, pour plusieurs, à un Québec différent, voire indépendant, selon les souhaits du mouvement de libération québécois, soit le Front de libération du Québec (FLQ), dont plusieurs des grévistes sont des sympathisant·e·s ou des membres. Jean-François Brossin, qui s'est exilé à Paris pour des raisons politiques, nous a confié que l'occupation a bénéficié des *hold-up* du FLQ.

Bref, ce qu'il faut retenir de l'expérience de l'occupation, entre autres, c'est que ces jeunes ont forgé une critique du présent en combinant des textes situationnistes tels que *La société du spectacle* de Guy Debord (1967) et *De la misère en milieu étudiant* de Mustapha Khayati (1966) avec le manifeste *Refus global*. Ce faisant, ils ont non seulement pensé l'activité artistique, mais la vie autrement. Il ne faut pas omettre le *Petit livre rouge* de Mao Zedong, qui a nourri la vision d'un Québec indépendant, et les luttes de libération nationale issues de la vision tricontinentale guévariste, anti-impérialiste et anticoloniale de la fin des années soixante, comme celle de Frantz Fanon. Cet amalgame de théories parfois contradictoires a permis de tout bousculer sans qu'il y ait une division radicale. Les valeurs humanistes des occupant·e·s, dont certain·e·s deviendront des artistes, se sont incarnées dans l'œuvre créée en direct, sur d'autres lieux de médiation, qui se pense ici et maintenant, avec un public participatif qui cesse même d'être un public au sens propre du terme. Les frontières de ce qu'est une œuvre d'art ont été repoussées au point que la peinture et la sculpture ont cédé la place aux happenings et aux événements, aux environnements et à un public essentiellement collaboratif. Ils ont été les porte-étendard du rêve indépendantiste et des valeurs anticapitalistes, ils ont aussi lié leurs actions au mouvement de laïcisation de la société.

PIS APRÈS ?

L'occupation prend fin à la mi-novembre 1968. L'École des beaux-arts intègre l'Université du Québec à Montréal, l'UQAM, qui ouvre ses portes dès septembre 1969. Et avec l'UQAM, des anciens occupant·e·s de l'École des beaux-arts, notamment Ronald Richard et Jean-François Brossin, mettent sur pied des actions au nom de l'Université libre d'art quotidien (ULAQ). Cette dernière fait déjà ses premiers pas pendant l'occupation, mais devient plus articulée en 1969. Pas longtemps après ces interventions naîtra un autre collectif, les Fabulous Rockets, composé de Ronald Richard[3], d'Yves Robert, de Pierre Séguin et de François Charbonneau, qui ont tous fait les 400 coups pendant le mouvement de grève de 68[4]. D'autres collectifs ont aussi vu le jour comme le groupe Point Zéro (Richard, Charbonneau, Robert, France Renaud, etc.). Les membres de ces collectifs organisent ou participent à des événements tenus à l'UQAM comme Opération ketchup moutarde, Opération nettoyage, La plage, La dernière scène, etc. L'esprit de l'Opération Déclic et de l'occupation de l'École des beaux-arts *is on the air !* Autrement dit, on provoque les débats, on crée des situations. Il va sans dire que cette vision de l'art qui devient la vie elle-même, une situation provoquée, va de pair avec les théories sur l'urbanisme publiées dans les bulletins de l'Internationale Situationniste (IS) fondée par Guy Debord en 1957[5] et dont les membres de l'ULAQ se sont inspirés[6].

Les textes du collectif sont signés par Ronald Richard et Jean-François Brossin[7], entre autres, mais ce dernier agit de manière anonyme en tout temps. On y retrouve la notion d'antiart. Tous les écrits statuent sur la fonction de l'institution et sur les nouveaux rôles de l'art, de l'artiste et du public. Ce sont les déclarations teintées d'un soupçon de dérision situationniste, plutôt dans leur forme que dans leur contenu avec un ton provocateur, négatif et arrogant, qui rapprochent ce collectif, mais aussi ultérieurement les Fabulous Rockets, de l'Internationale Situationniste. Nous tenons ici à préciser que, malgré le côté envoûtant d'un élan verbal contestataire, le contenu des textes ne relève pas, à plusieurs égards, de la philosophie matérialiste, anarchiste et marxisante des situationnistes. Quoiqu'il en soit, le ton déclamatoire, le détournement de bandes dessinées et les conseils donnés aux jeunes générations sont tous des moyens utilisés par l'IS pour s'adresser à la population lors de Mai 68, des mécanismes de propagande dont s'est inspirée l'ULAQ.

QUELQUES REVENDICATIONS DE L'ULAQ

Dans la foulée de ce qui est revendiqué pendant l'occupation et l'Opération , l'ULAQ décrète la mort du ministère des Affaires culturelles et se positionne contre son élitisme. En ce sens, elle demande le remplacement du Ministère par un office national de recherche en création[8]. La critique formulée contre le Ministère se rapproche de celle de l'Opération Déclic. De plus, l'ULAQ trouve que de « soutirer l'argent dans les poches de tous les travailleurs pour financer des concerts, des expos qui s'adressent à une minorité »[9], équivaut à du vol. Toujours selon l'ULAQ, l'argent dépensé dans l'art savant doit être investi dans des projets à impact social. Si, d'un côté, on tente de détruire l'institution officielle, ce n'est que pour la remplacer par une autre instance gouvernementale et par d'autres projets culturels que ceux des élitistes. À part cette proposition de réforme de l'institution gouvernementale, l'ULAQ conteste également le marché de l'art et les galeries privées. Elle ne voit pas l'artiste comme un chef d'entreprise ni un producteur d'objets dont la cote doit monter et qui ne s'adresse qu'à une minorité bourgeoise. L'artiste ne sert pas non plus à payer le loyer des galeries ni à parader lors des vernissages. Il aurait un tout autre rôle à assumer : un rôle d'animateur socioculturel.

Elle voit l'artiste comme un marginal, à l'écart du système social et de l'*establishment*. Il serait un ouvrier ordinaire, mais qui assumerait le rôle d'animateur d'une révolution culturelle permanente, une révolution s'adressant à tous. L'ULAQ prêche donc « la prise du pouvoir par un individu des propres rênes de son gouvernement »[10]. La déclaration suivante confirme l'envie de renouer avec le refus des automatistes : « Vomissant son malaise, son aliénation, un homme nouveau émerge d'une situation nouvelle ; situation nécessitée par besoin dans un climat de contestation et de *Refus global*[11]. » L'homme nouveau est quiconque, artiste, amateur ou nouveau public de l'art, qui devient « responsable de sa liberté et de la réalisation de celle-ci, responsable de la situation et du contexte dans lesquels il évolue parce qu'il les crée. Et il les crée par besoin »[12]. Ce nouveau public est donc le premier responsable du renouvellement de sa vie.

Ensemble, public et artistes finissent par créer des structures de participation. Et leur but ultime est de réinventer le quotidien. Ici réside la fonction de l'art élargie à toute expérience réelle et à toute activité d'animation, une fois l'ULAQ ayant décrété la mort de la vieille culture. La réinvention du quotidien vise à ce que l'individu réalise sa liberté individuelle et collective. Ce faisant, l'art cesse d'être une marchandise ; il devient la vie elle-même hors de tout contrôle exercé par le pouvoir ; il devient, l'instant de ses propres rêves, la réalisation de soi et le contrôle de sa vie.

Ce qui saute ici aux yeux, c'est la volonté de produire des actions qui se réclament de l'antiart, mais qui sont aussi, sinon plus, légitimes que ce qu'on voit dans un musée. On dénonce, en somme, l'*art-spectacle* et l'on réclame la *création spontanée*, selon les mots de l'ULAQ[13] qui conteste aussi l'institution. À cet effet, selon ses termes, l'enseignement universitaire ne peut pas décider de ce qu'est la créativité, et ce ne sont pas les diplômes qui décrètent qui sont les créateurs ; la créativité ne s'enseigne surtout pas. Les créateurs actuels « font une recherche originale même si ces derniers ne possèdent aucun diplôme »[14].

De manière contradictoire puisqu'elle se dit anti-institutionnelle, l'ULAQ prône aussi un regroupement des écoles d'art, sans plus d'indications sur son fonctionnement à part la mention d'une autogestion rêvée. On n'informe pas le lecteur quant aux moyens de financer cette autogestion dans l'enseignement des arts. S'agirait-il plutôt d'une forme de cogestion ? Il serait d'ailleurs pertinent de mentionner le fait que, lors de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal, les occupant·e·s ont revendiqué l'autogestion de l'enseignement, mais pas l'autofinancement. Après l'occupation, quand on a mis sur pied l'UQAM, il n'a plus jamais été question d'autogestion, mais de cogestion. Plusieurs des occupant·e·s, dont Richard et Brossin, ont dénoncé cet état de fait en déclarant qu'on avait remplacé une institution par une autre sans en changer réellement les fondements. L'ULAQ reprend, en fait, les vieilles revendications de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal, mais dans un nouveau contexte. Il est difficile de considérer la teneur politique d'une telle revendication, à moins de conclure qu'on veut, à titre d'étudiant·e, avoir tout simplement un droit de parole sur le fonctionnement de l'université et de l'enseignement des arts, ce qui implique alors une collaboration entre les artistes et les institutions dans l'élaboration d'un nouvel enseignement des arts, d'une nouvelle pédagogie pensée et assumée par les acteurs concernés.

Cette nouvelle institutionnalisation va de pair avec un État qui finance l'action d'animations culturelles, les promouvant grâce à des projets d'employabilité des jeunes tels que Perspectives jeunesse et Projet d'initiative locale (PIL), sans compter que, dès 1969-1970, l'institution cherche aussi à intégrer la nouveauté culturelle. Les anciens grévistes et occupant·e·s, devenu·e·s ensuite membres des Fabulous Rockets, participent à *Folklore urbain*, une exposition organisée par Melvin Charney, qui a lieu au Musée des beaux-arts de Montréal en 1972. Pour une première fois, nos chers rebelles intègrent le musée !

De plus, en 1973, le groupe Point Zéro représente le Québec et l'art actuel québécois et canadien à Paris, à l'invitation de Pierre Gaudibert (directeur) et de Suzanne Pagé (assistante), alors en charge du Musée d'art moderne de la ville de Paris. Ces derniers, de passage au Québec, contactent Normand Thériault qui décide d'encourager une forme d'activité artistique minoritaire. La délégation québécoise et canadienne est aussi composée de Melvin Charney, de General Idea, d'Image Bank et de quelques autres. C'est François Charbonneau qui monte l'exposition pour Point Zéro. L'espace est transformé en environnement ironique sur le folklore urbain québécois avec des éléments du quotidien des Montréalais, comme des boîtes de pizza et des cannes de fèves au lard. L'environnement comprend également des animations (performances) de la part des organisateurs[15].

Nous venons de voir ce que sont devenus quelques artistes de l'occupation de l'École des beaux-arts, en passant par l'Opération Déclic, l'ULAQ, les Fabulous Rockets et Point Zéro, parcours s'échelonnant du terrain contestataire de Mai 68 jusqu'au Musée d'art moderne de la ville de Paris, en passant par le Musée des beaux-arts de Montréal, pour finir en Beauce sur leurs terres (Richard et Robert), dans leurs superbes jardins (Séguin) ou encore dans des interventions urbaines (Charbonneau et Brossin) ! C'est dire que certains des étudiant·e·s occupant·e·s ont cessé ultérieurement de faire de l'art et ont amené l'imagination du côté de la vie. Malgré ces expériences de la contestation de l'École des beaux-arts, qui ont été récupérées ou volontairement intégrées au système officiel culturel, il n'en demeure pas moins qu'elles détenaient une étincelle rebelle qui a porté quelques fruits.

PIS MAINTENANT ?

En guise de conclusion, nous posons cette question : qui donc a hérité des expériences artistiques contestataires des années soixante et soixante-dix ? Notre réponse ne sera ni complète ni totalement juste. Prenons-la comme une tentative de réflexion, comme une suggestion de débat. Dans le contexte de la démocratisation culturelle, les artistes des années soixante et soixante-dix ont posé les jalons d'une pensée antiélitiste de l'art. Autrement dit, le domaine de l'art et ses institutions actuelles sont tributaires des luttes passées. Toutefois, aujourd'hui, celles et ceux qui contestent l'institution de l'art se font rares. La critique en catimini ne cède aucunement la place au discours contestataire assumé publiquement.

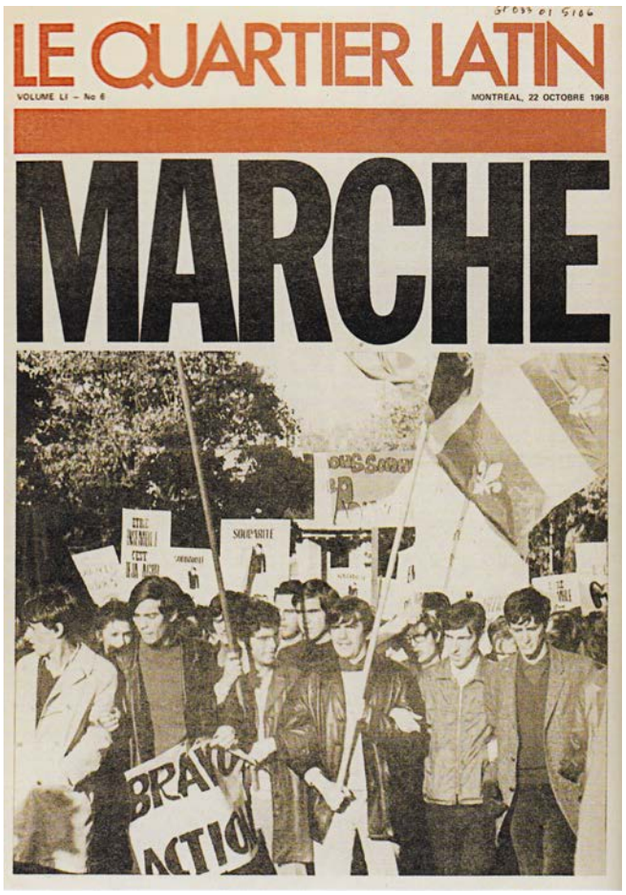
Les esprits semblent plutôt égocentriques, narcissiques, égoïstes, voire carriéristes. Les auteur·e·s français·e·s Valérie Arrault et Alain Troyas démontrent, dans leur ouvrage *Du narcissisme de l'art contemporain* (2017), que l'artiste est narcissique et se pense le génie créateur, isolé des conditions objectives de son existence et de celles de la production de son œuvre. Par conséquent, la société lui est obligée et redevable. Cette problématique généralisée du narcissisme en art contemporain serait apparue, pour ces théoricien·ne·s, depuis la postmodernité ou, mieux nommée, la période du libéralisme libertaire, de l'exaltation de l'individualisme, du moi et du désir, ce qui aurait retiré l'humain du fait social collectif. La libéralisation du désir, du fait original, toujours selon les auteurs·e·s, serait le seul but, le seul

moyen que le capitalisme se serait donné pour continuer d'atteindre ses objectifs. Cette supposée ouverture renfermerait, en fin de compte, l'humain dans son appétit narcissique d'être l'artiste dont l'œuvre géniale et unique ne viendrait de nulle part sauf de son propre génie créateur et, qui plus est, se vendrait mieux et davantage qu'une autre. C'est donc dire que cet artiste serait exceptionnel pour l'institution qui s'en porterait garante. La pensée narcissique serait alors justifiée, vérifiable, solidifiée et cristallisée. Autrement dit, l'artiste, ayant réussi seul, dépasserait l'entendement par son innovation et serait donc un génie ! Dire que la déconstruction de la notion de génie créateur a été l'un des plus grands chevaux de bataille des avant-gardes artistiques politisées, de la sociologie de l'art et même de l'Internationale Situationniste avec ses détournements…

Bref, de nos jours, au Québec, l'audace fragile du *Refus global* n'est même plus à l'ordre du jour. La critique de l'institution, si critique il y a, vise principalement la reconnaissance du supposé génie. Nous gardons toutefois un soupçon d'espoir et observons que certain·e·s artistes, collectifs ou milieux de l'art sont dans la filiation du flambeau soixante-huitard.

Voici en rafale quelques noms de lieux, d'artistes et de collectifs : l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA), le collectif Folie-Culture, le centre d'artistes Le Lieu, le défunt îlot Fleurie, le projet d'Engrenage Noir avec Norman Nawrocki et Johanne Chagnon, Péristyle Nomade, La Fatigue culturelle avec Nico Rivard, les tricoteuses et tricoteurs de la grève étudiante de 2012. Songeons encore à certains travaux d'artistes comme ceux d'Alain-Martin Richard, de Guy Siouï Durand, de Richard Martel, de Mario Côté et de Mathieu Beauséjour. N'écartons pas par ailleurs des mentors, toujours actifs de nos jours, comme André Fournelle, membre du collectif ayant signé le manifeste Place à l'orgasme ! (1968), qui continue à produire un art de contestation, ou encore des peintres et théoriciens·e·s comme Marcel Saint-Pierre, se revendiquant d'une pensée critique et matérialiste.

Il nous faudrait plus d'espace pour analyser leurs questionnements sur une pratique collective, tenter une réflexion sur l'art et le narcissisme de l'artiste, la fonction et la valeur de ce qui est fabriqué comme objet esthétique. Nous tenons toutefois à terminer sur le constat d'Arrault et de Troya à l'effet que l'artiste actuel est narcissique, qu'elle ou il ne critique ni le fait social ni la valeur ou la fonction de ce qui est produit. Ici, nous assumons la teneur du pavé lancé dans la marre. Puisse-t-il provoquer un débat qui nous démontrerait que nous sommes dans le tord ! ◀



> La grande manifestation étudiante du 21 octobre 1968 fait la une du *Quartier Latin*.

Le Quartier Latin, vol. LI, n° 6, 22 octobre 1968, page couverture. Source : Université de Montréal/Division des archives ; Fonds de l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal (AGEUM).

Notes

1 *Cf.* Opération Déclic, « En collaboration », dans Yves Robillard (dir.), *Québec underground, 1962-1972 : dix ans d'art marginal au Québec*, vol. 1, Médiart, 1973, p. 354.
2 *Cf. id.*, « Rapport de l'Opération Déclic », dans Y. Robillard (dir.), *Québec underground, 1962-1972*, *op. cit.*, p. 364.
3 Ronald Richard a été l'un des trois principaux *leaders* de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal en 1968. Il a fondé l'Université libre d'art au quotidien (ULAQ). À cette époque, Pierre Séguin participait à l'occupation du Cégep Maisonneuve. Yves Robert, lui, étudiait à l'Université de Montréal et frayait dans le milieu des arts.
4 Selon des entretiens avec François Charbonneau (16 mars 2009), Ronald Richard et Jean-François Brossin (22 mars 2009), Yves Robert (10 avril 2009), Pierre Séguin (11 avril 2009) et Yves Robillard (19 avril 2009).
5 *Cf.* Guy Debord, *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958. À Montréal, on pouvait aussi suivre le mouvement situationniste dans la revue française *Utopie*.
6 *Cf. id.*, « Théorie de la dérive », *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 19.
7 *Cf.* Ronald Richard, « De la sculpture-objet-bébelle vers la construction de situations : prolégomènes à l'établissement d'un folklore urbain ? », *Médiart*, vol. 1, n° 1, juin 1971, p. 9.
8 *Cf.* ULAQ, « 70 questions », dans Y. Robillard (dir.), *Québec underground 1962-1972*, vol. 2, *op. cit.*, p. 261.
9 *Ibid.*
10 *Id.*, « De l'autogestion ou la prise du pouvoir par un individu des propres rênes de son gouvernement », dans Y. Robillard (dir.), *Québec underground 1962-1972*, vol. 2, *op. cit.*, p. 263.
11 *Ibid.*, p. 263.
12 *Ibid.*
13 *Id.*, « L'ULAQ purge… », dans Y. Robillard (dir.), *Québec underground 1962-1972*, vol. 2, *op. cit.*, p. 291.
14 *Ibid.*, p. 260.
15 *Cf.* Normand Thériault (commissaire de l'événement), « Canada. Trajectoires 1973 », *Médiart*, no 16, avril-mai 1973, p. 28-29.

Anithe de Carvalho, Ph. D. en histoire de l'art, enseigne aux niveaux universitaire et collégial. Ses recherches portent sur la médiation culturelle, l'étatisation et l'institutionnalisation de l'art *underground* québécois à l'ère de la démocratie culturelle. Elle a publié deux essais sur la période des années soixante et soixante-dix, dont l'*Art rebelle et contre-culture : création collective underground au Québec*, chez M Éditeur (2015). Son premier livre, portant sur l'une des grandes figures de l'art *underground* québécois, Maurice Demers, a été édité chez Lux (2009). Elle a reçu une bourse d'excellence pour ses recherches doctorales du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC). Conférencière sur la scène scientifique, Anithe de Carvalho a également signé de nombreux articles scientifiques et spécialisés pour plusieurs revues, notamment *Recherches sociographiques*, *Annales d'histoire de l'art canadien*, *Espace*, *Etc.* et *Vie des arts*. À titre de commissaire indépendante, elle a organisé diverses expositions collectives et individuelles au Québec, au Portugal et à Cuba. Elle est membre de la Chaire Fernand-Dumont sur la culture de l'INRS.

CES IMAGES QUI FABRIQUENT L'HISTOIRE

▶ NATHALIE CÔTÉ

> École de la Montagne Rouge, pancarte Printemps érable, 2012.

Au printemps 2012, au Québec, il y a eu une rencontre exceptionnelle entre un mouvement social et des créateurs. En quelques jours, l'École de la Montagne Rouge allait produire 2000 affiches, des sérigraphies imprimées à la main sur carton, qui seront utilisées en guise de pancartes lors de la grande manif du 22 mars réunissant plus de 200 000 personnes dans les rues de Montréal. L'École allait produire des centaines d'autres affiches jusqu'à l'automne suivant.

Ces affiches ont participé au mouvement étudiant en imposant un ton, une signature, une iconographie inventive et joyeuse. Dans un esprit proche des affiches produites lors de Mai 68, elles ont encouragé l'élaboration d'un contrediscours face à l'État et aux médias dominants.

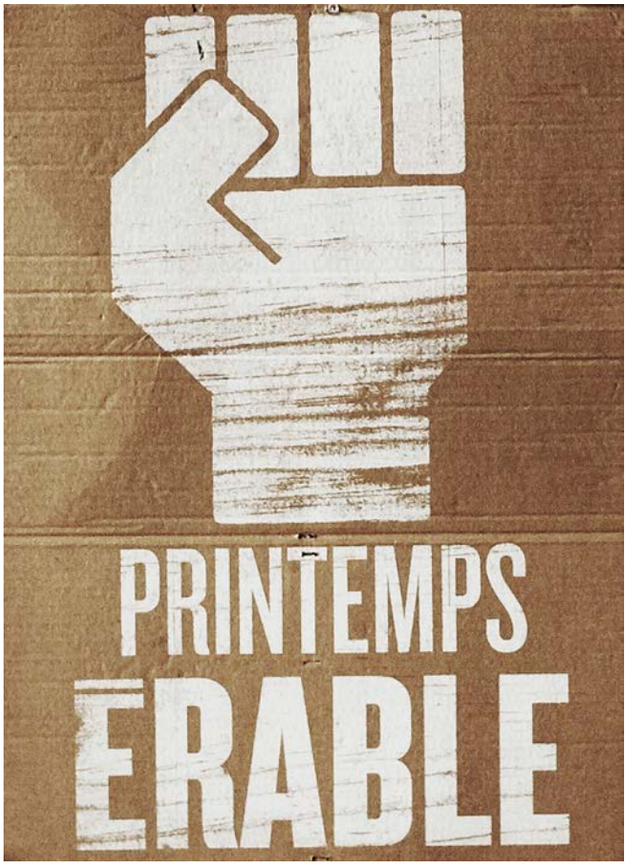
Pendant cette grève contre l'augmentation des frais de scolarité, la créativité a envahi l'espace public. Des performances ont été réalisées par les étudiants en art dramatique faisant des lignes rouges le matin dans le métro, des panneaux publicitaires ont été modifiés avec des variations du carré rouge. Une revue hebdomadaire, la *Fermaille*, a aussi été éditée par l'École de la Montagne Rouge.

On a vu apparaître des détournements de BD sur les réseaux sociaux. Divers groupes ont participé au mouvement : le collectif Maille a poursuivi son travail de démocratisation de l'art autant par des discussions autour d'un tricot que par des interventions dans l'espace urbain. Les artistes activistes des collectifs Artung et No Borders sont aussi intervenus dans l'espace public, notamment en détournant des panneaux publicitaires, apportant ainsi leur contribution à la grève.

À Québec, des tags anonymes sont apparus sur les murs : « Travaille, consomme, vote », rappelant des slogans entendus dans les manifestations. La grève renouait avec la contreculture des années soixante, avec la « manufestation », manifestation nue, donnant lieu à des images qui ont fait le tour du monde, tout autant que celles de la répression policière lors des manifestations.

Dans cette profusion de créativité, les milliers d'affiches produites par l'École de la Montagne Rouge ont occupé le centre. Cette école, c'était la branche créatrice du mouvement étudiant de 2012. Fondée en février 2012 par des étudiants en design graphique de l'Université du Québec à Montréal, l'École a regroupé des étudiants qui voulaient apporter leur contribution au mouvement de grève.

> École de la Montagne Rouge, pancarte L'état sauvage.



> École de la Montagne Rouge, pancarte Printemps érable.

Après s'être procuré des salopettes rouges chez Uniforme St-Henri, ils se sont installés dans le local DE-3230, comme le rappelle l'ouvrage *Le Printemps étudiant, une anthologie*. Toutes les initiatives artistiques sont plus ou moins passées par le mythique local de l'École qui a adopté la locution latine *Hodie mihi, cras tibi* (Aujourd'hui pour moi, demain pour toi).

Le nom de l'École s'inspire du Black Mountain College (1933 – 1952) situé en Caroline du Nord et fondé, dans l'esprit du Bauhaus, en réaction à l'enseignement traditionnel des arts aux États-Unis. Ce collège a accueilli des artistes comme John Cage, Willem de Kooning, Walter Gropius et plusieurs artistes exilés à la suite de la fermeture du Bauhaus par les nazis en 1933. C'est en faisant des recherches sur le peintre américain Cy Twombly que le fondateur de l'École de la Montagne Rouge, Guillaume Lépine, a découvert le Black Mountain College.

Un membre de l'École la définit en ces mots : « Nous avons créé l'École de la Montagne Rouge dans un sentiment d'urgence, dans un contexte particulier où nous avions le temps de nous impliquer en faisant ce que nous faisons le mieux : des images[1]. »

Les 70 personnes présentes lors de la création de l'École ont fait des affiches et diverses interventions marquantes comme la plantation d'un grand carré d'érables rouges sur le mont Royal, la confection d'une immense bannière rouge utilisée pendant les marches et celle de cubes rouges, aussi utilisés pendant la grève. Les étudiants en design graphique ont assuré une présence jour et nuit dans le local, pendant toute la durée de la grève qui a mobilisé quelque 300 000 étudiants à travers le Québec.

L'École de la Montagne Rouge, dans l'esprit d'une saine émulation, s'est donné l'objectif de battre le record de Mai 68 et d'imprimer plus de 2000 sérigraphies à la main. Dans les affiches du Printemps québécois, il y a un esprit et une esthétique contestataires proches de celles de Mai 68. Textes et images se côtoient dans un style simple, rappelant le graffiti, les couleurs en aplat sur les matériaux les plus accessibles qui soient : du papier carton en 2012 au Québec et du papier journal fourni par les imprimeries en grève aux contestataires français.

À l'instar des étudiants de Mai 68, les Québécois avaient des revendications liées à l'accès à l'éducation, mais, plus globalement, ils critiquaient la marchandisation de l'éducation et la société de consommation. Les mots de François Laliberté résument leur propos : « Tu sais qu'une société est malade quand l'éducation est devenue une marchandise et que le Grand Prix est vu comme un projet de société[2]. » Certes, l'aventure de l'École de la Montagne Rouge n'a duré que quelques mois, le groupe s'étant dissous en septembre 2012. Son histoire allait culminer avec une exposition des affiches à l'École de design de l'UQAM en novembre 2012.

DES AFFICHES INSPIRÉES DE MAI 68

Les liens avec les affiches de Mai 68 et celles produites pendant le Printemps québécois ne sont pas fortuits. Les membres de l'École les connaissaient et s'en inspiraient. La journaliste Nathalie Petrowski le souligne : « Ainsi, dans la nuit du 21 au 22 avril, les membres de la Montagne Rouge ont voulu battre un record établi par les affichistes improvisés de Mai 68, dont les affiches font l'objet d'un livre qu'ils consultent régulièrement[3]. »

En fait, depuis leur création, les affiches de Mai 68 ont influencé nombre d'affiches à caractère militant. Frédéric Metz, ancien professeur et fondateur de l'École de design graphique de l'UQAM, le note : « Les étudiants de la sage École des beaux-arts se sont regroupés le 14 mai 1968 et ont donné à l'école occupée le nom d'Atelier populaire. C'est au sein de cette organisation, rigoureuse dans les formes mais libre dans le ton, que seront créées les affiches.

Recourant à la sérigraphie, souvent en une seule couleur pour économiser temps et argent, les artistes de l'Atelier populaire ont conçu des images, ainsi qu'un style qui sera repris au fil des ans[4]. » Près d'un million d'affiches seront imprimées en Mai 68 par les divers ateliers populaires établis dans les écoles des beaux-arts occupées, à Paris certes, mais aussi à Marseille, à Montpellier, à Strasbourg.

Les affiches de Mai 68 commentaient l'actualité, comme le précise Laurent Gervereau : « Ce sont des affiches davantage manuscrites qui ignorent le caractère d'imprimerie, […] ce sont presque des journaux muraux. Elles arrêtent et fixent les formules qui circulent[5]. » On pense à affiche réagissant avec humour aux propos du général De Gaulle qui avait déploré le désordre de Mai 68 en disant : « La réforme, oui ; la chienlit, non. » Les étudiants avaient répondu par l'affiche « La chienlit, c'est lui ! ». D'autres affiches témoignaient de la solidarité entre étudiants et travailleurs avec des slogans comme « Université, Usine, Union ». Ou encore, elles affirmaient la créativité de l'action militante et du peuple avec l'image du poing levé révolutionnaire, doublé du slogan « L'art, c'est vous ».

Une dynamique semblable était à l'œuvre pendant le Printemps québécois. Les trois premières affiches imprimées par l'École de la Montagne Rouge ont été « L'État sauvage » montrant une autruche se mettant la tête dans le sable, « Le combat est avenir » avec des vagues stylisées et, la plus connue, celle avec l'inscription « Printemps érable » et l'image, presque géométrique, d'un poing levé. L'expression *printemps érable* avait été entendue à la radio par un des membres de l'École qui a fait cette affiche en commentant l'actualité, participant à diffuser l'expression qui a fait rapidement le tour du Québec par les réseaux sociaux où étaient aussi diffusées les affiches.

Les milliers d'affiches imprimées pendant le Printemps québécois ne seront jamais signées, les auteurs assumant l'anonymat de leur production. À l'instar des créateurs de l'Atelier populaire de l'École des beaux-arts au mois de mai 68 à Paris, les créateurs du Printemps québécois travaillaient dans l'anonymat. Les affiches de Mai 68 étaient des œuvres collectives faites par les étudiants et tous ceux qui passaient dans l'atelier, artistes, ouvriers en grève, militants, etc. Sur la porte de l'Atelier, on pouvait lire un écriteau révélant l'esprit de l'époque : « Atelier populaire : oui, atelier bourgeois : non. »

> École de la Montagne Rouge, atelier de production, 2012.

LES ORIGINES D'UNE ESTHÉTIQUE

Céline Giraud écrit à propos des affiches de Mai 68 : « Visuellement, qu'il s'agisse de textes ou d'images, les couleurs sont franches et le trait est simple. L'aspect humoristique rappelle le dessin satyrique mais en est très différent, car ici on a des traits plus larges et des zones encrées plus grandes. L'influence est donc à chercher ailleurs, puisqu'on retrouve des traits vraiment différents de tout ce qui se faisait dans la communication visuelle contemporaine. C'est en fait dans le monde artistique qu'il faut regarder, puisque ces images rappellent tout à fait le travail du peintre futuriste soviétique Vladimir Maïakovski, ou encore d'Andy Warhol pour le procédé[6] ! »

Andy Warhol utilisait la sérigraphie depuis le début des années soixante, avec notamment les portraits de Marilyn Monroe en 1963 ou de Che Guevara en 1968. Si les premières affiches de Mai 68 ont été faites en lithographie, c'est pour en imprimer en grand nombre que la sérigraphie a été ensuite privilégiée.

La production d'affiches militantes et publicitaires de Vladimir Maïakovski est abondante. Dès le début de la révolution d'Octobre, en l'absence de journaux étant donné la crise du papier, Maïakovski a œuvré jour et nuit pour réaliser, avec quelques amis, des affiches

> L'atelier populaire et les affiches de Mai 68.

composées de textes et de figures géométriques informant quotidiennement la population. Le contexte et la nécessité ont déterminé sa production.

Dans la réalisation d'affiches, les artistes prennent la parole, interviennent dans l'espace public, commentent l'actualité et créent un « contrediscours », comme on peut le dire aussi à propos des affiches du Printemps québécois[7]. Mais pour Laurent Gervereau, les affiches de Mai 68 évoquent davantage : « [Elles] introduisent l'humour et la sauvagerie sur les murs. Elles se moquent. Leur « saleté », leur aspect « jeté », même s'il est le résultat d'une conception réfléchie, frappe le passant. Parole personnelle, elles trouvent le style dans leurs idées. Rarement un moment historique aura aussi bien reçu des images contemporaines qui l'expriment. Elles surgissent immédiatement dans le ton de la lutte entreprise. S'influençant probablement les unes et les autres, elles constituent un ensemble particulier qui garde sa force et reste, non pas une illustration, [mais] un élément constitutif de la période. Leur style, aujourd'hui, devient le « la » d'un état d'esprit[8]. »

Laurent Gervereau poursuit en des termes que l'on pourrait tout autant appliquer à la production de l'École de la Montagne Rouge : « Parfois les images fabriquent aussi l'histoire. Elles l'accompagnent et la provoquent[9]. » ◄

Notes

1 Maude Bonenfant, Anthony Glinoer et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Le Printemps québécois, une anthologie*, Écosociété, 2013, p. 15.
2 François Laliberté, dans *ibid.*, p. vii.
3 Nathalie Petrowski, « Une grève signée École de la Montage Rouge », *La Presse*, 5 mai 2012.
4 Frédéric Metz, « Les affiches de Mai 68 », *L'actualité*, 17 avril 2008.
5 Laurent Gervereau, « Les affiches de "Mai 68" », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n^os 11-13, 1988, p. 169.
6 Céline Giraud, « Les affiches de mai 68 » [en ligne], *Deuxième temps, revue numérique d'histoire de l'art*, 12 juillet 2016, www.deuxieme-temps.com/2016/07/12/affiches-mai-68.
7 *Cf.* Marjorie Dufort-Cuccioletta, « L'affiche politique : vecteur de la protestation sociale », *Nouveaux cahiers du socialisme*, n° 15, hiver 2016, p. 48.
8 Laurent Gervereau, « Les affiches de "mai 68" », *op. cit.*, p. 170.
9 *Ibid.*

En 1998, **Nathalie Côté** obtenait une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été successivement critique d'art au magazine *Voir* de Québec et au journal *Le Soleil* de 1998 à 2008. Elle publie régulièrement des textes dans les revues d'art et est actuellement coordonnatrice du journal communautaire *Droit de parole,* le journal des luttes populaires des quartiers centraux de Québec.

L'IS ET LA CRITIQUE DE LA CYBERNÉTIQUE AUTOUR DES ÉVÉNEMENTS DE MAI 1968

▶ MARTIN NADEAU

L'héritage des événements de Mai 1968 en France est spontanément rattaché aux luttes étudiantes pour une université critique, à l'émancipation ouvrière et paysanne contre l'impérialisme capitaliste américain, notamment au Vietnam, ou français, en Algérie, aux combats féministes contre le patriarcat et à la défense de l'écologie. Ces luttes correspondent, en particulier pour les deux derniers fronts, à des enjeux d'une brûlante actualité. Une autre ligne de front de cette période est peut-être moins reconnue comme héritage : celle de la critique de la cybernétique qui entre en phase aujourd'hui avec toute l'excitation technologique – aussi bien que capitaliste – suscitée autour de l'intelligence artificielle, des mégadonnées (Big Data) et de l'apprentissage dit profond. Une affiche publiée pour la première fois sur le campus de Nanterre, le 29 janvier 1968, identifie un contrôle policier qui serait parachevé par la cybernétique, avec comme toile de fond la figure du doyen Grappin entouré des policiers qu'il a conviés à l'Université : « En attendant la cybernétique : les flics[1]. »

Du grec *kubernetes*, signifiant « pilote » ou « gouvernail », la cybernétique est un mot forgé par Norbert Wiener au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Wiener avait d'abord à l'esprit de fabriquer des prothèses plus adéquates pour les quelque 700 000 amputés de guerre qui sont revenus aux États-Unis dans les années quarante. Le projet de la cybernétique a été élargi dans la perspective de créer un gouvernement dont les décisions seraient calculées par des machines. Un livre de Norbert Wiener, intitulé *La cybernétique* : *information et régulation dans le vivant et la machine*, renferme toutefois de nombreuses et précieuses mises en garde à l'égard de la cybernétique, qui sont généralement ignorées aussi bien par les technolâtres que les technophobes. Il critique notamment l'appropriation capitaliste du marché de l'information : « Il ne peut être bon pour ces nouvelles potentialités [de la technique] d'être établies dans les termes du marché, de l'argent qu'elles permettent d'économiser ; et ce sont précisément ces termes du marché ouvert, la "cinquième liberté", qui sont devenus l'étendard de cette partie de l'opinion américaine représentée par la *National Association of Manufacturers* et le *Saturday Evening Post*. Je dis l'opinion américaine car c'est celle que je connais en tant qu'Américain, mais les profiteurs ignorent les frontières[2]. »

La revue *Internationale Situationniste* offre quelques éclairantes considérations au sujet d'une dialectique entre poésie et information, laquelle opère dans le sillage de la cybernétique. Dans au moins cinq de ses livraisons (numéros 1, 8, 9, 11, 12, sur les 12 parus entre 1958 et 1969), cette revue a constitué un berceau pour la critique de la cybernétique qui est relayée, avec d'autres perspectives de l'avant-garde situationniste, lors de Mai 1968, parmi d'autres avant-gardes de la gauche protéiforme peuplant cette période (Jeunesse communiste révolutionnaire [JCR] ou Liaison des étudiants anarchistes [LEA]).

Asger Jorn, peintre du groupe CoBrA et membre fondateur de l'IS à Cosio di Arroscia en Italie, en juillet 1957, adresse d'emblée à ce propos une question essentielle concernant la relation de l'être humain avec l'automation : maître ou esclave ? Dans le premier numéro de la revue publiée en juin 1958, exactement dix ans avant que ne crépitent les braises de ce printemps de la jeunesse, il s'interroge : « Où trouvons-nous de telles perspectives, qui rendraient l'homme maître et non esclave de l'automation ? » Jorn conclut cet article en employant un vocabulaire où s'imposent les mots *manifester* et *action commune* : « Mais ces nouveaux désirs ne se manifesteront pas tout seuls, dans le cadre oppressif de notre monde. Il faut une action commune pour les détecter, les manifester, les réaliser[3]. »

SACRALISATION ET SOUMISSION À LA TECHNIQUE

Les notes éditoriales du numéro 8 de cette revue soulignent dans un encadré intitulé « Les machines idylliques » (concernant le prototype américain d'un appareil servant, en 1962, à transcrire directement les paroles sur un clavier de machine à écrire) que la sacralisation (« Nirvanâ ») de la technique entraîne la passivité de ses usagers au profit des programmateurs : « Dans un Nirvanâ technicisé de la pure consommation passive du temps, il n'y aurait plus qu'à regarder faire ; et ce "faire" étant seulement celui de machines serait à jamais celui des propriétaires de machines (la propriété juridique – droit d'user et d'abuser – s'effaçant toujours davantage en faveur du pouvoir des programmateurs compétents et paternels[4]. »

Dans le deuxième article de cette livraison, intitulé « All the King's Men », est affirmé le caractère subversif ou révolutionnaire de la poésie, tandis que l'information cybernétique joue le jeu des maîtres du pouvoir : « Or, qu'est-ce que la poésie, sinon le moment révolutionnaire du langage […] ? L'information, c'est la poésie du pouvoir (la contre-poésie du maintien de l'ordre), c'est le truquage médiatisé de ce qui est. À l'inverse, la poésie doit être comprise en tant que communication immédiate dans le réel et modification réelle de ce réel. Elle n'est autre que le langage libéré, le langage qui regagne sa richesse et, brisant ses signes, recouvre à la fois les mots, la musique, les cris, les gestes, la peinture, les mathématiques, les faits[5]. »

Cet article prend au sérieux l'affirmation selon laquelle « toute la question pour décider de l'emploi des mots, c'est de savoir qui sera le maître »[6]. C'est en effet la question du maître, ou du pilote, qui doit d'abord être posée afin d'adresser celle de la rectitude technologique et cybernétique. Avec l'explosion des mégadonnées et des algorithmes définissant de nouvelles emprises de l'intelligence artificielle, comme l'apprentissage profond (*deep learning*), sur l'ensemble de la vie quotidienne, les critiques aujourd'hui foisonnent à ce sujet[7], et il est important d'insister qu'elles ne datent pas d'hier.

Hannah Arendt mettait en relief, également dans les années soixante, dans son essai intitulé *La conquête de l'espace et la dimension de l'homme*, la nécessité de la distinction entre la puissance intellectuelle, l'intelligence, qu'elle soit ou non artificielle, et l'esprit humain : « Les cerveaux électroniques partagent avec d'autres machines la capacité de faire le travail de l'homme mieux et plus vite que lui. Le fait qu'ils supplantent et étendent la puissance intellectuelle de l'homme plutôt que sa puissance de travail ne cause

EN ATTENDANT LA CYBERNETIQUE LES FLICS

Camarades !

Grappin-la-matraque ✠ épaulé par son Bouricaud ✠ soutenu par les arguments des Morin & Touraine ✠ a donné la mesure de ce qu'il veut bien «désavouer» en plaçant son ghetto et leurs rackets sous la protection de la gendarmerie ✠

Les Accords du Latran qui régissent ce vieux monde et son université moderniste avouent leur ultima ratio ✠ leur raison d'état: le recours à la violence policière éclaire les conditions réelles du «dialogue» sur le campus ✠ Abus de confiance à gauche ✠ Abus de pouvoir à droite ✠

« Pour tirer l'esprit du cachot
«Soufflons nous mêmes notre forge,
«Battons le fer quand il est chaud
(L'Internationale)

Nanterre ✠ le 29 Janvier 1968.

aucun embarras à ceux qui savent distinguer entre l'intellect nécessaire pour bien jouer aux dames ou aux échecs et l'esprit humain. Cela, à vrai dire, prouve seulement que cette puissance intellectuelle et cette puissance de travail appartiennent à la même catégorie et que ce que nous nommons intelligence et pouvons mesurer avec un Q. I. n'a plus grand-chose à voir avec la qualité de l'esprit humain ; sinon d'en être l'indispensable condition *sine qua non*. »

Arendt distinguait ainsi la *compréhension* de l'esprit de la *production* des résultats par l'intelligence : « Il y a pourtant des savants pour affirmer que des ordinateurs peuvent faire "ce qu'un cerveau humain ne peut pas comprendre", et cela est une proposition entièrement différente et alarmante ; car la compréhension est véritablement une fonction de l'esprit, mais jamais le résultat automatique de l'intelligence[8]. »

PRÉLUDE À STRASBOURG

Cette distinction entre la compréhension de l'esprit humain et le résultat automatique produit par des machines semble également avoir échappé aux « cybernéticiens technocratiques », tel Abraham Moles, comme le relate une correspondance entre ce dernier et Guy Debord. Cette correspondance polémique publiée en 1964 entretient une relation intime avec les origines strasbourgeoises des événements de 1968, à partir du moment où des situationnistes se sont introduits dans cette université, ont pris le contrôle d'une association étudiante (l'Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg [AFGES]) et ont mobilisé les ressources locales afin notamment de réaliser et de distribuer des tracts, parmi lesquels *Le retour de la colonne Durruti* et *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*. Le premier tract, composé par des étudiants de Strasbourg, est une bande dessinée illustrée par André Bertrand ; il fait référence à Buenaventura Durruti, un militant anarchiste lors de la guerre d'Espagne en 1936, et a également été distribué à Nanterre en novembre 1966. Le second (première édition à Strasbourg en novembre 1966, seconde édition à Paris en novembre 1967), rédigé par l'Algérien Mustapha Khayati, est à l'origine de ce qu'il est convenu de nommer « le scandale de Strasbourg » : coup d'éclat de l'IS directement en relation avec le mouvement de Mai 1968[9].

Henri Lefebvre, auteur du livre *Critique de la vie quotidienne*[10] et inspirateur des situationnistes et de Guy Debord en particulier – mais essentiellement à leurs débuts –, enseigne à l'Université de Strasbourg depuis 1961. Il a déjà proposé d'organiser l'autogestion de l'Institut de sociologie consécutivement à une grève importante qui a eu lieu dans cette université en 1963[11].

Moles est lui aussi professeur à l'Université de Strasbourg, où il enseigne certaines perspectives de la cybernétique. Des altercations entre ce dernier et les situationnistes sont récurrentes. La correspondance en question relate un épisode où Moles « a essayé de faire éliminer à un examen, en juin dernier [1964], un de nos jeunes camarades dont tu [Moles] enviais probablement l'intelligence et l'humanité. Pensais-tu que nous allions oublier ton comportement parce que tu as manqué ton coup ? Erreur, Moles »[12]. Je souligne que Debord dans cette réponse à Moles conjugue précisément les mots *intelligence* et *humanité* que tend à dissocier la cybernétique.

Les cours de Moles seront périodiquement interrompus par le chahut des camarades situationnistes à Strasbourg. Une répétition en quelque sorte de ce qui se produira avec plus de virulence à Nanterre, et ce, dès mars 1967, alors que seront occupés les bâtiments des filles de la cité universitaire infiltrée par des policiers en tenue civile, d'où l'affiche subséquente dont il a été question plus haut : « En attendant la cybernétique, les flics. » Moles lui-même reconnaît que « [l]a société contrôle de plus en plus [la nouveauté intrinsèque des situations sociales] avec les armes conjuguées de la morale sociale [filles et garçons tenus à l'écart dans les résidences universitaires], des fichiers et des mises en cartes [les moyens informatiques de cette époque avec les ordinateurs à cartes perforées], des ordonnances médicales chez les pharmaciens »[13].

Le numéro 11 de la revue revient, dans un article intitulé « Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg », sur la cible de la cybernétique et de Moles en particulier, lequel s'adonne à « la programmation des jeunes cadres ». La perturbation, par des projections de tomates lors de son cours inaugural à Strasbourg, avait été précédée par le même traitement au Musée des arts décoratifs de Paris, alors que « ce robot conforme devait discourir sur le contrôle des populations par les méthodes de l'urbanisme »[14].

SPECTACLE ET GLACIATION

Les villes « intelligentes » hérissées de caméras et parcourues par des citadins rivés sur des écrans se profilaient. La reproduction d'une publicité de la caméra portative Eumig en 1967, y compris son slogan « J'aime ma caméra parce que j'aime vivre. J'enregistre les meilleurs moments de l'existence. Je les ressuscite à ma volonté dans tout leur éclat », s'accompagne, dans ce même numéro de la revue de l'IS, d'un commentaire intitulé « La domination du spectacle sur la vie ». Il est frappant d'actualité à l'égard de l'usage omniprésent des téléphones dits intelligents afin de « glacer » la trame de la vie humaine au quotidien : « Cette publicité de la caméra Eumig (été 1967) évoque très justement la glaciation de la vie individuelle qui s'est renversée dans la perspective spectaculaire : le présent se donne à vivre immédiatement comme souvenir. Par cette spatialisation du temps, qui se trouve soumis à l'ordre illusoire d'un présent accessible en permanence, le temps et la vie ont été perdus ensemble[15]. »

Le *Manifeste des 142*, rédigé et voté à l'issue de la journée d'occupation de Nanterre le 22 mars 1968 – à l'origine du mouvement dit du 22 Mars, qui sera certainement le plus médiatisé à l'époque autour de la figure de Daniel Cohn-Bendit –, identifie « automation et cybernétisation de notre société »[16] comme un des quatre éléments de la répression de la classe dominante capitaliste en 1968. Les trois autres éléments de la répression sont, selon ces étudiants en grève, « la remise en cause du droit d'association pour les travailleurs », « l'intégration de la sécurité sociale » et « une introduction des techniques psychosociologiques dans les entreprises pour aplanir les conflits de classe ».

RÉSISTANCES

Dans « Avis aux civilisés relativement à l'autogestion généralisée », publié dans le numéro 12 de l'*Internationale Situationniste* (septembre 1969), dernier numéro de la revue et bilan du rôle de l'IS dans les événements de Mai 1968, Raoul Vaneigem met en garde contre l'apparition d'une néobureaucratie composée des spécialistes de la technique qui sont susceptibles de confisquer la légitimité démocratique de la liberté vécue par tous, alors que celle-ci, selon lui, pourrait être précisément vivifiée par ces mêmes techniques de communication : « La richesse des techniques de télécommunications, prétexte au maintien ou au retour des spécialistes, permet le contrôle permanent des délégués par la base, la confirmation, la correction ou le désaveu immédiat de leurs décisions à tous les niveaux. Télex, ordinateurs, télévisions, appartiennent donc incessiblement aux assemblées de base. Ils réalisent leur ubiquité[17]. »

LA DOMINATION DU SPECTACLE SUR LA VIE

Cette publicité de la caméra Eumig (été 1967) évoque très justement la glaciation de la vie individuelle qui s'est renversée dans la perspective spectaculaire : le présent se donne à vivre immédiatement **comme souvenir.** Par cette spatialisation du temps, qui se trouve soumis à l'ordre illusoire d'un présent accessible en permanence, le temps et la vie ont été perdus ensemble.

L'ubiquité de la résistance aux conformismes moraux ou informationnels apparaît également lorsque se cultive la mémoire des moments de luttes sociales. Les mouvements sociaux de Mai 1968 témoignent des possibilités de paroles et d'actions affranchies de la dépendance aux maîtres des mots, aux programmes, que ces derniers soient dictés par la rectitude morale, bureaucratique, capitaliste ou technologique, autant de lignes de front pour celles et ceux qui sont intervenus dans l'espace public lors de cette période. La critique de la domination cybernétique confère pleinement un statut d'avant-garde à ce printemps de la jeunesse. ◄

Notes

1 Voir l'image de la page suivante. Jean-Pierre Duteuil précise que cette affiche a été « apposée par les enragés trois jours après l'intervention policière. On note les croix gammées tenant lieu de virgules, ce qui entraînera la rupture avec la LEA [Liaison des étudiants anarchistes] » (*Nanterre 1968 : vers le mouvement du 22 mars*, Acratie, 1988, p. 121).

2 Norbert Wiener, *La cybernétique : information et régulation dans le vivant et la machine*, R. Le Roux, R. Vallée et N. Vallée-Lévi (trad.), Seuil, 2014 (1948), p. 93.

3 Asger Jorn, « Les situationnistes et l'automation », *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 23 et 25.

4 Guy Debord, *Internationale Situationniste*, no 8, janvier 1963, p. 5. Ces notes s'appuient sur les thèses de Hegel, de Marx ainsi que de Jacques Ellul, dans son livre *Propagandes* (Armand Colin, 1962, 335 p.).

5 *Id.*, « All the King's Men », *Internationale Situationniste*, no 8, janvier 1963, p. 30 et 31.

6 *Ibid.*, p. 29.

7 Éric Sadin écrit : « On comprend l'intérêt pour Alphabet-Google de passer à l'étape ultérieure, non plus celle consistant à offrir la meilleure et la plus rapide réponse à toute requête formulée, mais celle ambitionnant de littéralement piloter le cours de la vie. » (*La silicolonisation du monde : l'irrésistible expansion du libéralisme numérique*, L'Échappée, 2016, p. 114.)

8 Hannah Arendt, « La conquête de l'espace et la dimension de l'homme », *La crise de la culture*, Gallimard, 1972 (1968), p. 342.

9 *Cf.* J.-P. Duteuil, *Nanterre 1968 : vers le mouvement du 22 mars*, *op. cit.*, p. 7.

10 L'Arche, 1958, 23 p.

11 *Cf.* Philippe Artières et Michelle Zancarani-Fournel (dir.), *68 : une histoire collective (1962-1981)*, La Découverte, 2015 (2008), p. 35.

12 G. Debord, « Correspondance avec un cybernéticien », *Internationale Situationniste*, no 9, août 1964, p. 44-48.

13 *Ibid.*, p. 45. Moles tente de nouer un dialogue avec les situationnistes que ces derniers, par la voix de Debord, rejetteront sans équivoque.

14 *Id.*, « Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg », *Internationale Situationniste*, no 11, octobre 1967, p. 25.

15 *Id.*, « La domination du spectacle sur la vie », *Internationale Situationniste*, no 11, octobre 1967, p. 57. Voir la figure 2.

16 J.-P. Duteuil, « Manifeste des 142 » [fac-similé], *Vers le mouvement du 22 mars*, *op. cit.*, p. 165.

17 Raoul Vaneigem, « Avis aux civilisés relativement à l'autogestion généralisée », *Internationale Situationniste*, no 12, septembre 1969, p. 77.

L'ABOLITION DE CERTAINS TABOUS

▶ ARNAUD LABELLE-ROJOUX

Où étais-tu en mai 68 ?
J'étais au lycée, à Paris, en classe de première. Pas spécialement politisé jusqu'alors, les « événements », comme on les appelait assez prudemment à la radio, ont été pour moi l'occasion de faire soudainement trempette dans les théories révolutionnaires les plus diverses, à côté de la lecture de Freud, de Rimbaud le voyou et des écrivains Beat. C'est alors que j'ai découvert aussi l'Internationale Situationniste… Je me souviens, lors des premières manifs des lycéens, très bon enfant, des slogans scandés, assez décalés par rapport à une réalité sociale largement ignorée de la plupart d'entre nous, à commencer par la « classe ouvrière » qui n'était assurément pas la nôtre. Je l'ai découvert plus tard, en travaillant comme ouvrier de presse au début des années soixante-dix. Pour être franc, je m'intéressais plus, avant le mois de mai, à ce qui pouvait se passer dans la *pop music* en Angleterre, à l'art – je découvrais Rauschenberg – ou au cinéma dont je m'intoxiquais à la Cinémathèque… avant que celle-ci ne soit fermée, devenant de la sorte l'un des symboles de la révolte de Mai : Langlois, première victime !

Que représente Mai 68 pour toi aujourd'hui ?
Mai 68 demeure pour moi synonyme d'insoumission aux idées dominantes et au conformisme, où qu'ils se trouvent, même si je sais ce qu'il est advenu des utopies d'alors et même si j'ai très tôt trouvé « casse-couilles » les donneurs de leçons marxoïdes. Tous les discours visant aujourd'hui à nier cette force libératrice relèvent d'un retour non déguisé à un ordre dont, en ce qui me concerne, je n'ai que faire…

S'il ne fallait garder qu'une image ?
Ce n'est pas en mai, ce n'est pas à Paris, mais c'est la même année : le poing ganté de noir dressé du sprinter médaillé d'or Tommie Smith lors des Jeux olympiques de Mexico. Je n'oublie pas que, quelques semaines auparavant, le pouvoir militaire du pays avait massacré en toute impunité au moins une centaine d'étudiants – on a même dit, je crois, 250 – sur la place des Trois Cultures. À Paris ? Les carcasses des voitures retournées, rue Gay-Lussac…

D'après toi, comment les événements se sont-ils invités dans les pratiques artistiques ?
Encore une fois, ce n'est pas Mai, c'est avant et après. Du reste, on pourrait formuler autrement la question : il me semble que Mai doit beaucoup aux artistes, pas spécialement aux artistes classiquement engagés dans les partis politiques à cette période, mais au courant libertaire initié par Dada que l'on retrouve du côté des happenings, en particulier ceux de Jean-Jacques Lebel à l'orée des années soixante. L'IS était, elle, ailleurs, ayant abandonné son statut d'avant-garde artistique pour incarner l'avant-garde de l'avant-garde révolutionnaire. À ce titre, elle a participé activement à la critique de la société capitaliste des années cinquante et soixante, mais dans un « dépassement de l'art » finalement illusoire. L'art a toute sa place dans la « société du spectacle ».

Quelles sont les questions que Mai 68 a posées aux artistes ?
Être ou ne pas être artiste, par exemple. Ou comment – encore – être artiste…

Au chapitre des performances et happenings, quels ont été les réponses ou outils apportés par les artistes ?
Toutes les formes ayant visé à *l'abolition de certains tabous.* L'art corporel, en particulier avec Michel Journiac, me semble avoir joué un rôle majeur dans ce domaine. *La messe pour un corps* date de 1969. C'est incontestablement 68 qui a amené – en plus de la critique des institutions, de la révolte sociale (ne jamais oublier l'ampleur des grèves) – la contestation de certaines représentations, et, avec elle, une remise en question de leurs codes. Cela ne s'est pas forcément vu en 1968, mais a été directement perçu dans les années qui suivirent. Je pense en particulier au mouvement féministe qui va surtout s'autonomiser des groupes d'extrême-gauche, évidemment très actifs en 68, à partir de 1970, avec certainement un effet sur la pratique artistique des femmes dès ce moment-là. Je pense à Gina Pane, autre figure essentielle de l'art corporel en France, dont les premières actions doivent dater de 1970…

D'après toi, si héritage il y a, quel pourrait-il être dans le champ artistique ?
Partout où s'exprime une « liberté libre », ce qui, j'en conviens, ressemble fort à une nouvelle utopie… ◀

Propos recueillis par Manou Farine.

Arnaud Labelle-Rojoux est artiste. Né en 1950, il s'est d'abord fait connaître dans le circuit de la performance dont il est devenu l'historien avec son livre *L'acte pour l'art* (Éditeurs Évidant, 1988 ; nouvelle édition chez Al Dante, 2004). Il a depuis publié une dizaine d'essais dont le dernier en date, *Twist tropiques* (Loevenbruck et Yellow Now, 2013). Il expose régulièrement depuis 2003 à la galerie Loevenbruck qui le représente à Paris (*En affinité(s) : Apple Shrine / Allan Kaprow / Arnaud Labelle-Rojoux*, 2017). Il a par ailleurs, entre autres, participé aux expositions *Notre histoire* (Palais de Tokyo, 2006), *La force de l'art 02* (Grand Palais, 2009), *Une forme pour toute action* (Le Printemps de septembre, 2010) et *Les maîtres du désordre* (Musée du quai Branly, 2012).

> La persistance d'une perspective…, Caen, 1989. Photo : Michel Fenioux.

L'AGIR ET LE PÂTIR

▶ CHARLES DREYFUS

Où étiez-vous la nuit du 10 au 11 mai 1968 ?
J'étais derrière l'une des 40 barricades du Quartier latin, rue Descartes, derrière le Panthéon. Avec, le chiffre me paraît énorme, 30 000 étudiants.

Vous m'avez dit que vous étiez seul…
Oui, seul, nul embrigadement d'aucune sorte ; oui, seul, en face de cette barricade en train de se consolider. Deux mois avant, à mon anniversaire – pour ma majorité effective, 21 ans à l'époque –, était pourtant présent un futur envahisseur du bureau du recteur de l'Université de Nanterre lors du devenu célèbre 22 mars. Avant cette date, avec cet ami étudiant en sociologie comme Dany le Rouge, j'avais pris le train avec Cohn-Bendit – peut-être lors de mes sorties culturelles à l'Université de Nanterre et de la présentation par Joseph Losey de son film, avec John Lennon, *How I Won the War* (1967). Lorsqu'il y a eu une mini-manifestation à la suite de la tentative d'assassinat sur Rudi Dutschke (11 avril 1968) qui passait devant ma porte, il était monté me chercher et je l'avais suivi jusqu'à l'ambassade d'Allemagne de l'Ouest, au bout de ma rue. Rien de très révolutionnaire : un peu d'internationalisme.

Était également présente à ma fête l'une des superactivistes dont de l'« organisation » il ne reste aujourd'hui visible que la métamorphose de ses « leaders qui s'étaient donné pour tâche, corps et âme, de se consacrer à la masse ». Un peu de préventive conséquemment à un commando nouvelle formule, elle fit, lors de la reconstitution en 1970 des groupuscules, un mixage qui incluait – idéologie oblige – de nouveaux participants en grand nombre, avec à la clé la police qui t'attend à la sortie. Angéline Neveu, la seule jeune femme parmi les 11 Enragés, qui avait été lycéenne avec moi – je ne l'ai retrouvée que quelques années plus tard –, n'était pas présente à ce forum terriblement politique que fut la célébration de ma majorité. J'étais un tout petit peu dans le bain, mais sans proposition prédicative.

La saveur de votre existence ne passait pas par une quelconque attache politique ?
Une liberté qui n'est pas la mienne, me donnant accès au monde étrange qui est le mien, se nomme éthique. Le vivre-ensemble de ceux qui ne se connaissent pas, ce serait la politique.

C'est pour une certaine forme d'éthique que vous étiez en pleine nuit, loin de votre quartier des Champs-Élysées ?
Il me semble qu'il n'était pas nécessaire de me prouver à moi-même que j'étais intotalisable. Kierkegaard n'avait pas eu à me dire que l'existence n'est faite que de singulier. Mon aversion au forçage se conjuguait avec mon besoin d'infini. C'est vrai que l'étroitesse de la politique intérieure entretenue par les godillots gaullistes était devenue irrespirable. L'absolue singularité – en fait, j'étais fort sage et malgré moi ébahi – se traduisait en même temps par une timidité maladive. Abattre des arbres à la tronçonneuse sur le boulevard Saint-Germain, comme je l'ai vu de mes propres yeux, n'était pas ma tasse de thé. Était-ce l'œuvre de policiers provocateurs ? Tout est relatif. J'ai lu dans plusieurs publications provenant de sources différentes que les affrontements violents entre les extrémistes de droite et de gauche en mai et juin 68 furent de la gnognotte, si on les compare à ceux des années précédentes. De toutes les façons, par rapport au ronronnement des dirigeants staliniens en place, lever le petit doigt devenait, vu le déferlement d'actions tous azimuts, déjà une provocation.

Un autre ami avait proposé de peindre la Sorbonne en rouge. Le vote « de masse de la Sorbonne » – les Katangais avaient-ils été invités à participer au scrutin ? – avait rejeté son idée à très peu de voix près. Peut-être pas assez ludique par rapport à l'unique fusil, avéré par la suite inutilisable, de la nébuleuse katangaise plus à même de faire l'amour que la guerre. « Tu sexe est bien », comme le disait Brisset, la nuit, dans la Sorbonne occupée.

Pas plus loin que chez moi, j'en avais entendu des vertes et des pas mûres. La personne qui m'a élevé, une pauvre paysanne de Pskov qui ne savait ni lire ni écrire, avait eu le malheur très, très, très jeune de se marier avec l'un des plus grands antiquaires de Russie. Un peu plus tard, elle s'est retrouvée à Moscou en train de casser des cailloux pour Lénine. Kropotkine était prince, et mes grand-parents, de grands intellectuels qui me couvraient de leur amour, appartenaient également à la très haute noblesse russe. Cette situation d'exil devait me ronger – certains psychologues semblent avoir établi ce phénomène – comme ils l'étaient eux-mêmes. Le tsar Alexandre 1er était rentré, en 1814, en guerroyant dans Paris. Les Cosaques avaient installé leur campement sur les Champs-Élysées, à l'endroit même où se trouvait mon école communale.

Mais enfin, j'étais là dans l'ici et le maintenant de cette barricade. Il y avait un chantier juste à côté. J'étais seulement spectateur ; je ne soulevais pas ces immenses poutres qui iraient caler – cela me paraît invraisemblable maintenant que je l'écris – les voitures, les unes par-dessus les autres, fermant complètement la rue.

Quelqu'un pouvait-il comprendre, dans cette excitation absolue, que vous restiez exclusivement spectateur ?
Je devais mal saisir la symbolique de l'ensemble, je ne pense pas me souvenir qu'au lycée on ait soufflé un seul mot de la Commune de Paris. Oui, c'est vrai, tant de barricades ont fleuri à Paris dans le passé ! Qui ignore *La liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix (1830) qui fut pour la première fois présentée au public au Salon de Paris de 1831 sous le titre *Scènes de barricades* ?

Mais votre for intérieur vous avait déjà guidé pour refuser, à tout prix, de faire votre service militaire obligatoire ?
J'y pensais depuis ma plus tendre enfance, mais le conseil de révision s'est déroulé – grâce aux dérogations attenantes à mon statut d'étudiant – après 68. Je suis allé voir mon médecin de famille pour qu'il écrive une lettre : « Tu n'as pas besoin de lettre dans l'état où tu es ! L'armée va se protéger de toi ! N'aie aucune crainte ! »

Le langage peut tout m'apprendre sur l'expérience que fut cette barricade, mais ne manque-t-il pas l'essentiel ?
Oui, ce qui découle de cette expérience elle-même : le mal de dents de Wittgenstein. Un homme a voulu me donner à boire et brandissait sa carte du parti. Le miracle du joli mois de mai : « Je suis avec vous, je suis avec vous. » Malgré tout, malgré tout… Il a peut-être espéré, par la suite, vivre le Grand Soir avec une optique légèrement différente. Depuis, il doit être mort et les jeunes qui l'entouraient, plus ou moins *clean*.

Il se trouve que je suis parti avant l'assaut des CRS et autres Gardes mobiles. Il paraît que, les jours suivants, leurs véhicules étaient délibérément placés en plein soleil, eux à l'intérieur, pour les garder en pleine excitation, disons, animale.

Une chose que je sais : avant les événements, au rayon télévision des Galeries Lafayette, il était interdit à mon amie, durant toute la journée, de s'asseoir, même une seconde. « Il est interdit d'interdire. » Mon petit doigt le plus intime comprenait ce que je disais… Résonnent encore le recours à l'excès de contre-attaque et le casse-dogme du Grand Jeu : « Le second aspect du casse-dogme après dogme, c'est casse, mais casse ne regarde que soi-même. » ◀

THE BIG TROUILLE MADE IN FRANCE

▶ JULIEN BLAINE

J'ai enfin compris, un demi-siècle après, comment nous avons attrapé, comme le bas-clergé du XVII[e] ses morpions, Pompidou, Giscard, Mitterrand, Chirac et, de pire en pire, Sarkozy, Hollande, Macron. Et le pire du pire n'est pas à son comble ! Il n'y a qu'à imaginer ce que nous vivrions sous la Marine (Le Pen) ou le Jean-Luc (Mélenchon)…

Ce fut en mai 68, pendant,
puis immédiatement après :
légèrement postérieurement !

« Sous les pavés il y avait la plage… »

Il y a un demi-siècle, le sida n'existait pas.

La pilule contraceptive était quasiment en vente libre.

Les monothéistes de toutes obédiences et de toutes sectes confondues s'étaient effacés des paysages urbains et ruraux. Ils étaient enfin hors paysage.

L'extrême-droite était discrète, écrasée, voire inexistante.

Après nos échauffourées du printemps 1968, les gendarmes demeuraient dans leur caserne et les flics jouaient aux cartes dans leur commissariat.

Les très riches, fort justement, avaient plutôt honte et vivaient cachés dans leur hôtel particulier du XVI[e] arrondissement de Paris ou dans leur château de province.

Les multinationales empruntaient les oripeaux de vieilles usines ou de hangars préfabriqués pour se déguiser en petites entreprises artisanales et sympathiques.

Les parachutes en or sertis de pierres précieuses n'avaient pas cours.

Nous détestions la société de consommation comme celle du spectacle.

Le trou dans l'ozone était fermé, les particules fines au repos, la chimie de la fin du monde était dans des éprouvettes : les oxydes d'azote, le dioxyde de soufre, le monoxyde de carbone, les composés organiques volatils, les hydrocarbures aromatiques polycycliques, etc.

Les forêts étaient pleines d'oiseaux, d'insectes et d'animaux à fourrure, à écailles et à duvet.

Les villages étaient festifs et les quartiers, populaires…

Les femmes draguaient autant, sinon plus, que les hommes. Nous pouvions être homosexuels, hétérosexuels ou bisexuels. Nous pratiquions l'amour libre et vivions souvent dans des communautés au sein de villages en ruine ou squattions des friches industrielles.

Il y avait des comités révolutionnaires partout comme le CRAC (Comité révolutionnaire d'action culturelle), le Front Q (Front culturel) et le CRAPUL (Comité révolutionnaire par un langage).

Nous fumions où nous voulions du tabac et toutes sortes d'herbes exotiques ou sauvages.

Les écrivains et les poètes écrivaient des livres.

Les artistes fabriquaient des objets, des pièces, voire des œuvres. D'autres montaient des installations ou développaient des performances.

Les architectes réfléchissaient au comment habiter et au comment vivre.

Les musiciens cherchaient de nouveaux accords…

Nous étions tous artistes, tous militants, tous fraternels.

La plupart des journalistes attitrés mentaient, mais il y avait plus de 1000 titres de *free press*[1] à travers la France pour toutes les minorités, sexuelles, professionnelles ou sociales. Alors, les jeunes gens purent poursuivre ou finir les études de leur choix.

Les footballeurs gagnaient correctement leur vie, pas plus, pas moins, et jouaient au ballon ?

Les migrants avaient droit à l'une des vertus fondamentales de notre pays : le droit d'asile. Ils étaient accueillis, logés, nourris, puis trouvaient un boulot et pouvaient rapatrier leur famille. Nous étions tous multicolores et polychromes. Ils étaient nos hôtes… C'était tantôt notre souhait, tantôt notre désir.

« Il était interdit d'interdire ! »

Nous étions libres, 100 % libres !

Libres !

Alors, *le bon peuple* français a eu la trouille, une trouille bleue.

Et il s'est réfugié dans des valeurs de plus en plus conservatrices, des politiques de plus en plus réactionnaires, et s'est tourné vers des politicards de plus en plus cyniques ou de plus en plus cons, et même, quelquefois, cyniques et cons, et ce, hélas, à maintes reprises, avec le soutien, le secours, l'aide, le renfort de certains de nos amis ou de nos camarades jadis aussi libres que nous !

Le bon peuple français recherchait et désirait des valeurs sûres et sécurisantes, il désirait la sursécurisation.

Le bon peuple français voulait être protégé à 100 % et courir des risques à 0 %.

Alors :

« Sur les pavés, il y a un macadam compact… »

Les pharmacies et les toubibs ont commencé à attaquer la pilule contraceptive et toutes les autres formes de contraception féminine ou masculine.

Les monothéistes de toutes obédiences et de toutes sectes confondues se manifestèrent partout, massacrant partout, comme au sale temps de la Saint-Barthélemy – en plus moderne –, ne se contentant plus de se tuer entre eux.

L'extrême-droite devint puissante, voire majoritaire, dans quelques-unes de nos provinces.

Les gendarmes sortirent de leur caserne et les flics contrôlèrent les uns et les autres. On installa des radars le long de toutes nos routes, des vidéos de surveillance à chaque coin de rue, et toutes nos cartes plastiques furent munies de puces délatrices.

Les très riches s'exhibèrent, hors de leur hôtel particulier du XVI[e] arrondissement de Paris et de leur château de province.

Les multinationales planquèrent leur fric dans les paradis fiscaux, dégraissèrent leurs entreprises pour augmenter leur bénéfice et pour distribuer de meilleurs dividendes à leurs actionnaires. Les patrons s'accordèrent des salaires qui étaient mille fois ceux de leurs ouvriers ou employés. Les parachutes en or sertis de pierres précieuses étaient plus nombreux que les parachutes normaux lors du débarquement de Normandie.

Le bon peuple se remit à consommer à toute berzingue et à s'abrutir nuit et jour devant la télé.

Le trou dans l'ozone s'ouvrit largement, les particules fines s'animèrent, la chimie de la fin du monde sortit de ses éprouvettes : les oxydes d'azote, le dioxyde de soufre, le monoxyde de carbone, les composés organiques volatils, les hydrocarbures aromatiques polycycliques, etc.

Les forêts devinrent muettes : fini le chant des grillons, terminé les stridulations des sauterelles. La faune à poils et à plumes se fit rare.

Les villages devinrent des ensembles d'habitat pavillonnaire et les quartiers, des amas d'immeubles gris autour d'un centre commercial.

L'égalité homme-femme eut du plomb dans l'aile. Le harcèlement et les agressions sexuelles se multiplièrent… Plus de comité révolutionnaire, mais des mouvements et des tendances dans les partis archaïques ou désuets, tantôt proclamés de droite, tantôt dits de gauche.

Il fut désormais interdit de fumer dans les lieux publics et sur les quais de gare. Les lois liberticides furent votées à tire-larigot : il s'agissait de mater *le mauvais peuple* !

Les écrivains et les poètes ne désirèrent plus que passer à la télé.

Les artistes ne voulurent qu'être intégrés dans le marché de l'art *made in America* ou contrôlés par les oligarques russes et les milliardaires chinois. Les architectes se soumirent à la volonté des promoteurs et des politiques compromis ou corrompus.

Les musiciens cherchèrent à obtenir leur disque d'or. Les artistes se nommèrent Jeff Koons et devinrent patrons d'usines à merde…

La plupart des journalistes attitrés continuèrent à mentir, et il n'y eut plus aucun titre de *free press*. Les minorités, sexuelles, professionnelles ou sociales, eurent du mal à trouver des moyens d'expression avant que les blogues ne se développent.

Les jeunes gens après leurs études purent s'inscrire au chômage, devenir caissières dans les hypermarchés ou apprenti-manœuvres chez des artisans.

Les footballeurs gagnèrent autant de fric que les patrons aux parachutes dorés, voire plus ! Ils embauchèrent *impresarii* et avocats pour avoir encore de meilleurs contrats. Le ballon devint un prétexte, tandis que *le bon peuple* se passionnait pour un championnat dont les budgets, d'une équipe à l'autre, pouvaient varier de 1 à 100.

Les migrants furent chassés, pourchassés, emprisonnés, reconduits, quand ils ne s'étaient pas noyés en mer Méditerranée, gelés en montagne ou battus à mort en Lybie…

Les nouveaux philosophes, plus imbéciles et plus réacs les uns que les autres, prirent la parole et conquirent les médias. L'intelligence prit la fuite devant l'armée des *reality shows*, des jeux pour débiles mentaux ou autistes à la mémoire infaillible. Elle s'effaça pour laisser la place à des journalistes compromis, achetés et incapables.

Ce fut la volonté des belles fortunes françaises qui s'étaient acheté la quasi-totalité des médias : télés, radios, magazines, journaux, etc.

« Il est désormais indispensable d'interdire ! »

Tout ça est de notre faute : notre liberté, la liberté, leur liberté éventuelle entrevue leur foutaient la trouille, une trouille bleue ! Une formidable frousse !

Nous n'avons pas vu que notre prise de liberté, pour l'offrir à toutes et tous, terroriserait *le bon peuple*. Il ne voulait, désormais, qu'être protégé, sécurisé par l'armée et la police – elles-mêmes contrôlées par des politiciens élus « démocratiquement » à une majorité maximale de 25 % étant donné le nombre énorme d'abstentionnistes –, sur le seuil de leur porte.

Celles et ceux qui rêvaient de liberté, d'un monde plus juste, plus fraternel, syndicalistes sincères et honnêtes, militants sincères, honnêtes et dynamiques, étudiants sincères, honnêtes, dynamiques et jeunes, chômeurs sincères, honnêtes, dynamiques, jeunes et agressifs, émigrants sincères, honnêtes, dynamiques, jeunes, agressifs et insoumis, avaient beau se réunir, ils restaient isolés et minoritaires.

Mais tous, moi compris, vivaient, vivent encore – malgré mes trois quarts de siècle – dans l'espoir d'une renaissance révolutionnaire selon une nouvelle idéologie de solidarité et de fraternité, d'égalité : oui, d'égalité !

Cela ne nous empêche pas de penser tous les matins au suicide pour ne pas vivre une journée de plus dans cette société ignoble, ce pays crapuleux et ce monde pourri.

Et mon petit *Manifeste de Mai 1968 sous forme d'idéogrammes* aujourd'hui au rouge fané, au noir bruni et au bleu pâli par ses ciseaux « FRiC » et ces ciseaux « FLiC » l'avait prédit :

« Si […] & si […] le fric et le flic ont triomphé[2]. »

La trouille bleue du *bon peuple* français a permis aux grands industriels, aux grands commerçants, aux immenses politicards à leur service, de commettre les pires saloperies, c'est-à-dire réaliser tous leurs désirs, faire tout ce qu'ils veulent…

Certes, ce monde est immonde, cette Terre se terre… Mais l'homme Y réside, Y résiste malgré les prêtres et les maîtres…

Nous aussi : obligatoire !

Deux façons de dé-vivre :

« On verra bien… »

« À quoi bon ? »

Une façon de sur-vivre :

« Ne jamais se soumettre, mais se surmettre. »

Alors, considérant ce demi-siècle écoulé où le monde a évolué en pire, et notamment le monde occidental – il n'y a qu'à voir les États-Unis d'Amérique avec Trump, la France avec Macron et, oui, l'Autriche avec Kurz –, les poètes, les éveilleurs de jour et de nuit, le CRAPUL, Jules Van et Alias Vie-Art ont décidé de créer une nouvelle association pour commémorer ce demi-siècle, les Prédateurs des ruines futures (PRF), pour déjà dégrader, s'attaquer et piller toute affaire cessante les commerces et les entreprises de MM. François Pinault, Bernard Arnault, Pierre-François Guerlain : Gucci, Yves Saint-Laurent, Puma, Moët Hennessy, Louis Vuitton, Christian Dior, Guerlain…

Et « ce n'est qu'un début […]. »

GÉRARONYMO [ARCHIVES]

De mars 1972 à novembre 1975 paraît *Géranonymo*, soit l'une des occurrences les plus accomplies et excitantes d'une *free press* à la française, bien loin de ce qui en est déjà à l'époque le sous-produit le plus connu, *Actuel*.

Pas de séparation entre poésie et politique, marxisme et BD, appel au sabotage et graphisme, dans ces 15 magnifiques numéros désormais disponibles en ligne.

C'est là que s'expriment et s'impriment les Indiens d'ici (Thierry et Madeleine Dalby, Ted Benoît, Alain Schifres et Gilbert Rochu, entre autres), en pleine conscience de ce qu'une inventivité plastique peut pour et avec un activisme politique.

Parallèlement à ces publications et pendant un an, en 1975, le poète et performeur Julien Blaine, l'inventeur de *Géranonymo*, publie dans *Libération*, sous le titre de la rubrique « Vrai art nouveau », les récits de perruques, de malversations, de vols et de sabotages divers envoyés par les lecteurs du journal à la suite de son appel à contributions.

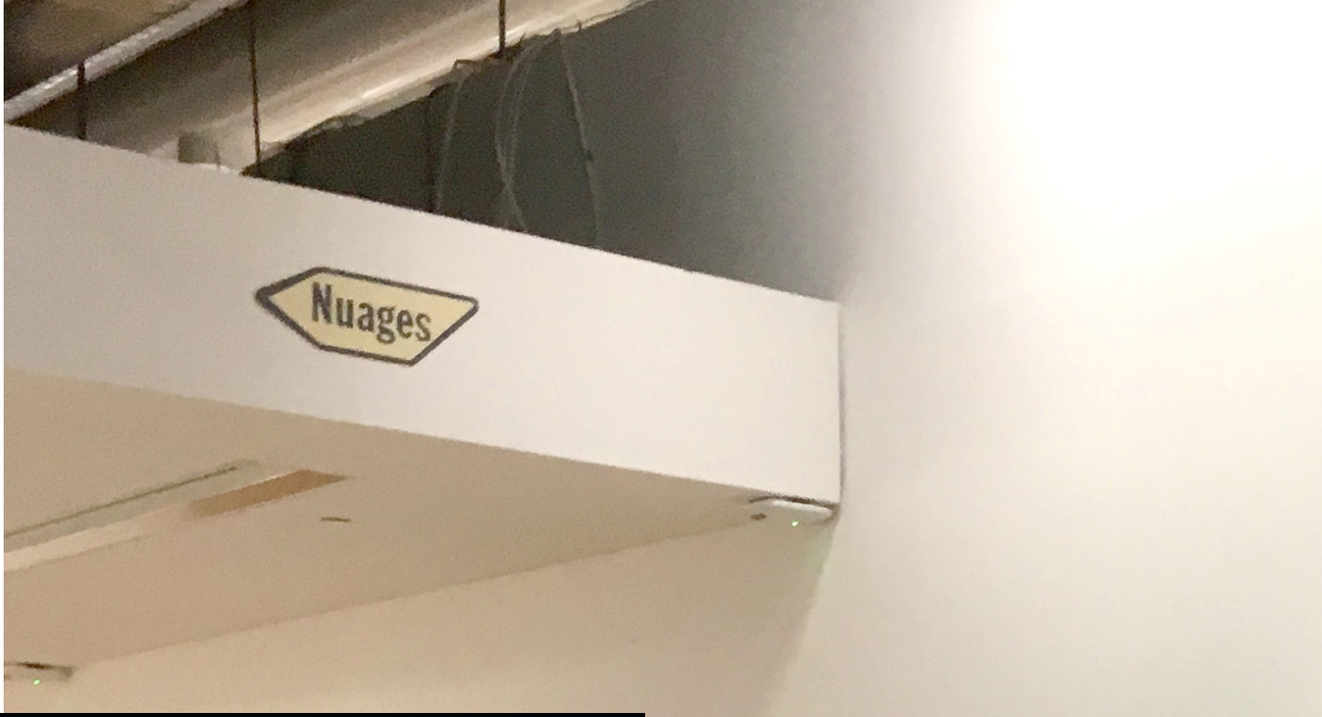
Du vérolage de fichiers informatiques aux moyens les plus efficaces de ralentir le rythme de travail, voire de cesser de travailler tout court, ce sont les plus beaux coups d'une époque que vous pouvez lire également en ligne dans leur version originale – l'ensemble avait été republié en volume par Le Dernier Terrain Vague en 1979. ◄

Notes

1 Parmi lesquels se trouve mon *Géranonymo*, dont voici les liens sur *Sitaudis*, *Lundi matin* et *Poezibao*, tout juste mis en ligne : www.sitaudis.fr/Incitations/geranonymo-enfin-en-ligne.php ; www.lundi.am/Geranonymo-Archives ; www.scoop.it/t/poeziba o/p/4088611083/2017/11/09/revues-mise-en-lgine-de-la-revue-de-julien-blaine-geranonymo-1972-1075par.

2 Julien Blaine, *Mai 68 : manifeste sous forme d'idéogrammes*, s. é., 1968, p. 6 et 7.

Julien Blaine est né en 1942, à Rognac, au bord de l'étang de Berre, flaque de mer jadis bleu azur, aujourd'hui marron glacé. Il vit à Ventabren et à Marseille, et nomadise le plus possible. Dénommé aussi Christian Poitevin (patronyme) et d'une ribambelle d'autres noms, il est éditeur de *Doc(k)s* et d'une ribambelle d'autres périodiques. Il est l'auteur de *13 427 poëmes* métaphysiques et d'une ribambelle d'autres livres et catalogues. Exposant *Du sorcier de V. au magicien de M.* et une ribambelle d'autres expositions, il a présenté en mai 2009 une importante exposition au Musée d'art contemporain (MAC) de Marseille : *Un tri*. Il est l'organisateur des *Rencontres internationales de poésie de Tarascon* et d'une ribambelle d'autres manifestations. Il est le fondateur du Centre international de poésie de Marseille (C.I.P.M.) et d'une ribambelle d'autres espaces culturels.



L'ART SOCIOLOGIQUE !?

C'est à partir de l'exposition du 15 juin au 11 septembre 2017 consacrée à Hervé Fischer au Centre Georges-Pompidou, titrée *Hervé Fischer et l'art sociologique*, que je me suis permis de réagir. Et c'est d'abord ce titre qui m'a intrigué, surtout si l'on considère que le tiers de l'exposition est consacré aux pratiques sociologiques sur une base historique, tandis que les deux tiers sont pour la présentation de peintures, dans la salle consacrée à la collection permanente de l'importante institution à Paris.

Ce petit dossier donne d'abord la parole aux protagonistes de l'art sociologique, soit Fred Forest qui a eu une exposition à Beaubourg à l'été 2017 et Jean-Paul Thenot qui, de son côté, nous raconte ses orientations, disons, plus sociétales sur le terrain. Quant à Hervé Fischer, un des trois « fondateurs » de ce collectif dit d'art sociologique, il n'a pas voulu collaborer à ce retour historique sur ses pratiques.

Nous avons demandé à Paul Ardenne, bien au fait des pratiques urbaines et contextuelles, de commenter le corpus des arts sociologiques dans leurs applications, leurs implications, leurs modifications, leurs transformations, leurs relations plus ou moins conflictuelles avec l'institution, muséologique comme esthétique. Un point de vue éclairant et quand même plus impartial, ici.

Alain Snyers nous rappelle pour sa part qu'il faut considérer les dimensions tant sociale qu'historique des pratiques sociologiques, insistant sur la pluralité et la variété de leurs immersions sociales, loin d'une récupération du marché de l'art et de ses archétypes conventionnels. C'est avec sa complicité que nous avons pu contacter et impliquer dans ce dossier les deux protagonistes que sont Fred Forest et Jean-Paul Thenot qui étaient jusqu'en 1981, avec Hervé Fischer, les membres du défunt Collectif d'art sociologique.

Jacques Donguy, spécialiste des avant-gardes historiques tant poétiques que corporelles et alternatives, nous informe quant à lui de la situation initiale des « innovations » en proposant des cas précis. Il témoigne de l'inscription des pratiques dans leur « confrontation » avec les traditions et normes plus ou moins officielles.

Pour ma part, je commente principalement le passage de Hervé Fischer au Québec, ses relations comme ses omissions : la présence de son exposition à Beaubourg, surtout avec ses peintures, codes-barres, codes QR, etc., m'inquiète, me questionne quant aux idéologies qui avaient été le déclenchement de leurs pratiques et de leurs relations sociales.

Finalement, Fred Forest et Jean-Paul Thenot nous donnent leurs points de vue sur leurs pratiques historiques en commentant des faits et des exemples, donnant une orientation plus éthique qu'esthétique. Ils abordent aussi la relation et la possibilité de s'émanciper du milieu institutionnel, du marché comme de l'appareil muséologique, ici encore un paradoxe.

Par le positionnement socioartistique de notre revue, surtout à ses débuts alors qu'elle s'appelait « justement » *Intervention*, nous croyons opportun de questionner la pertinence comme la finalité de ces expositions consacrées à Hervé Fischer et à Fred Forest. ◀

RICHARD MARTEL

> *Hervé Fischer et l'art sociologique*, Centre Pompidou, Paris, 15 juin 2017 au 11 septembre 2017. Photo : RM.

Hervé Fischer
et l'art sociologique
Hervé Fischer
et l'art sociologique
15 JUIN - 11 SEPTEMBRE 2017
SALLES 1 et 2 →
← SALLE 3

L'ART SOCIOLOGIQUE UN DEMI-SIÈCLE PLUS TARD

▶ PAUL ARDENNE

Les deux récentes expositions consacrées l'été passé par le Centre Georges-Pompidou, Paris, respectivement à Fred Forest et à Hervé Fischer fournissent cette occasion : revenir sur le chapitre de notre récente histoire de l'art écrit par l'art « sociologique ».

Quand l'art sociologique est-il né ? Formellement, entre 1971 et 1974, date à laquelle Forest, Fischer et Thénot, à Paris, publient leur premier *Manifeste de l'art sociologique* – d'autres suivront. Dans les faits, c'est bien avant, sans que l'on puisse donner, pour cette naissance, une date carrée. Avec le *ready-made* duchampien, dans les années dix ? Les années cinquante, dans le chaudron intellectuel de l'Internationale Situationniste ? Les années soixante, qui enregistrent l'émergence de collectifs de réflexion artistique du type d'Art & Language ? Les années soixante-dix elles-mêmes, à travers l'action d'artistes ne se déclarant pas formellement « sociologues », mais dont l'activité a vocation à interroger l'état de la société du moment et, notoirement ou entre autres, ses usages culturels et son rapport à l'art ? Joseph Beuys, Gordon Matta-Clark, l'André Cadere des *Bâtons*, Lygia Clark, Dan Graham, Ed Ruscha, UNTEL… Eux aussi, dans une liste en expansion graduelle, contribuent alors à rendre l'expression artistique sociologique.

CONTRE LA PENSÉE NORMATIVE, L'AUTOPOUVOIR

La formule *art sociologique* est un *label*. Que ce *label* ait été préempté par le trio Forest-Fischer-Thénot ne saurait évidemment faire de ces trois personnalités les représentants exclusifs de l'art dit sociologique, et encore moins ses pionniers. En la matière, il convient de voir plus large, et de l'admettre : l'art sociologique, plus qu'un mouvement, est une tendance ; plus que l'invention à breveter de quelques-uns, est l'expression d'une ambiance, d'une *Stimmung*. On voit en lui, sans surprise, le produit naturel d'une culture *protest* et d'une contre-culture qui, la modernité s'imposant, s'impose à sa mesure, forte de cette double pulsion : l'aspiration à ne pas dire oui d'office ; la volonté de faire de l'art, au-delà du service esthétique, une pratique critique.

La vocation de l'art sociologique, de l'ordre du renversement, est d'opérer une *sociologie de la société* et, en celle-ci, de mettre en tension les rapports que cette société entretient avec la culture et l'art. D'usurper en quelque sorte, en faisant de la sociologie elle-même une pratique sociale, le rôle des sociologues qui, censément, nous expliquent la nature des rapports et des usages sociaux. L'entreprise au principe de l'art sociologique, autant le dire, est salutaire. Elle l'est d'autant plus lorsque la société et ses maîtres imposent un code culturel dominant – ce qui est toujours le cas, y compris dans les démocraties. Dans ce code culturel dominant, l'expression sociologique elle-même est partie prenante. Elle constitue une lecture du présent dont l'autorité des émetteurs et la puissance de leurs relais *académiques* (l'université, les médias…) font tôt ou tard une *doxa*, une doctrine qui acquiert pignon sur rue. Doctrine, on le pressent, bien trop monolithique la plupart du temps pour épouser dans sa plus fine actualité ce qu'est le champ culturel dans ses détails et ses avancées extrêmes, et pour interpréter ses modes de constitution.

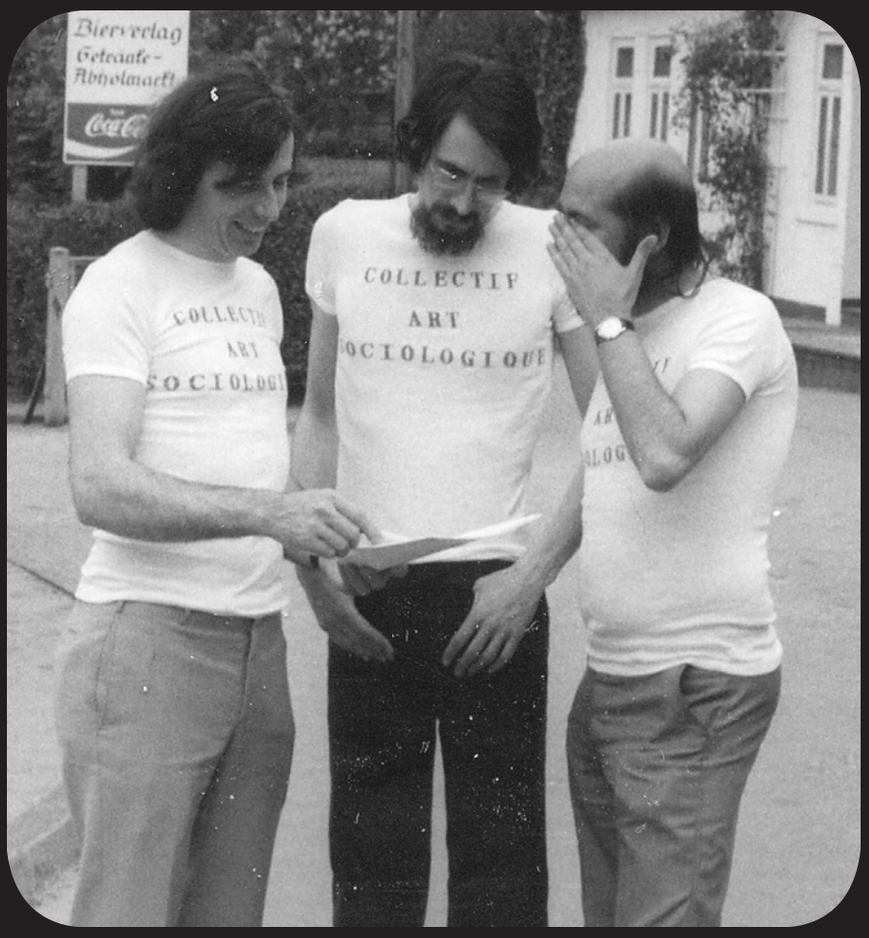
En matière d'incompétence analytique, le cas français se révèle à cet égard éloquent. Aux manettes l'une après l'autre à compter des années cinquante, la sociologie néomarxiste, la sociologie structuraliste, la sociologie bourdieusienne, la sociologie postmoderne des tribus et du sujet-roi, enfin celle des réseaux d'influence s'époumonent à produire des théories de l'art sans jamais définir en vérité dans son actualité ce qu'est la création artistique et ce qui la structure au plus près – par exemple, où la sociologie néomarxiste de l'art a-t-elle parlé de Fluxus et la sociologie postmoderne, de l'art numérique ? Elles le font pour autant sans jamais s'interdire en retour de pontifier. Le problème de la sociologie dans son rapport à l'art, en l'occurrence, est de nature ontologique : comment généraliser le sens d'une pratique, celle de l'art, qui est par excellence pétrie de singularité, dépendante d'un contexte social, certes, mais au moins autant de dispositions individuelles singulières et marquées par l'histoire même du sujet ?

Tout créateur le sait, le ressent aussi inconsciemment que consciemment : être artiste (plasticien, écrivain, poète, cinéaste, performeur, musicien… indifféremment), c'est à la fois devoir se couler dans l'altérité sociale et devoir fuir celle-ci. S'y couler pour pouvoir communiquer, exister et faire exister son œuvre au-delà du cercle privé. La fuir pour pouvoir affirmer la singularité à l'origine du désir créatif, cette singularité serait-elle par ailleurs en large part conditionnée, voire banale, sinon « quelconque », pour reprendre la formule de Giorgio Agamben. L'apparition de l'artiste « sociologique », dès lors, ne peut être que bienvenue. Ce dernier, en retournant la sociologie contre elle-même, en vient à placer cette dernière devant ses impasses analytiques. Il aère le champ du savoir et rend possible dans le même mouvement et sa contestation, et le fait de s'en alléger, et sa réforme. Il signifie au pouvoir académique et, par extension, au pouvoir culturel, voire au pouvoir tout court, qu'il constitue lui-même, sinon un contre-pouvoir – ne rêvons pas, l'art n'a jamais renversé les trônes, en tout cas directement –, mais du moins un *autopouvoir*.

L'EFFICACITÉ COMME POINT DE MIRE

Que fait, en termes d'action concrète, l'artiste sociologique ? Ses créations rechignent à prendre la forme de l'œuvre d'art conventionnelle tant celle-ci connote des usages de l'art, sinon dépassés, du moins instrumentalisant celle-ci : tableau et sculpture décorant le salon de la demeure ou faisant l'objet d'un commerce fétichisé sur le marché. Les créations de l'artiste sociologique, de même, sont polémiques ou aspirent à susciter la polémique, quelque forme qu'elles prennent : intervention dans la rue ou en galerie, exposition classique ou apostrophe. Encore : privilégiant le rapport le plus direct possible, elles s'adressent au spectateur de façon à susciter une interrogation.

La campagne urbaine d'Hervé Fischer *Art – Avez-vous quelque chose à déclarer ?* (1971), prenant la forme de *stickers* estampillés de cette formule et collés, à Paris, sur des panneaux de signalisation, est une invite frontale au spectateur, apostrophé comme acteur potentiel d'un système plus que comme simple consommateur lambda. L'art, au juste, qu'y comprenez-vous ? Êtes-vous sûr de ce que vous comprenez ? Vous êtes-vous demandé ce que c'est, à qui cela sert et qui cela sert ? Avec *35 cm² d'expression artistique*, Fred Forest, dans le quotidien *Le Monde* du 10 mars 1978, réserve un emplacement



> Les trois fondateurs du Collectif d'art sociologique et de l'ESI (École sociologique interrogative). De gauche à droite : Hervé Fischer, Jean-Paul Thénot, Fred Forest.

vide en incitant le lecteur à s'en emparer pour le remplir comme il l'entend. Cette fois, c'est la restitution de parole qui est visée, selon un registre communicationnel qui est celui de l'inversion. Là où le journal est censé dire l'événement, voici le lecteur qui à son tour, s'emparant du « blanc » offert par Forest, écrit l'actualité – la sienne propre, tant qu'à faire, exprimée sous la forme d'une information, d'une phrase sensée ou non, d'un dessin, d'un gribouillis, d'un slogan… *Art – Avez-vous quelque chose à déclarer ?* et *35 cm² d'expression artistique*, ces deux propositions ont en commun leur rapport nouveau au spectateur, cet usager de l'art souvent perdu devant une offre plastique qui fait flèche de tout bois. Intronisation de l'échange rapproché, sans intermédiaires, et du « circuit court », comme l'on dirait aujourd'hui.

Donner à penser à quiconque se frotte au monde de l'art, à ses créations, mais aussi à tous ceux qui en parlent, qui le valorisent, qui le font vivre, qui le vendent, qui le récupèrent à des fins ludiques ou partisanes, telle est la mission première de l'art sociologique et de ses acteurs. Une mission de clarification, d'*hygiène*, terme récurrent dans les années soixante et soixante-dix – Forest et Fischer, mais aussi Arman, Martial Raysse et François Dufrêne avec sa série *Hygiène de la vision*. L'intention est corrective, elle est aussi pédagogique : signifier que la réalité, la vérité de l'art, ne sont pas forcément ce que l'on croit, ce que l'on dit, ce que l'on prétend. Le projet « sociologique » de Fred Forest et de Hervé Fischer, à parts égales, vise cet objectif. On le sait : s'il fusionne en termes conceptuels, il cessera de donner lieu, bientôt, à une proche pratique artistique.

Forest, avec *Le blanc envahit la ville* (Biennale de São Paulo, 1973), opte pour une opposition frontale au pouvoir : des manifestants, brandissant des pancartes blanches, vides de toute mention, défilent dans une ville soumise à la dictature militaire. Le caractère « rentre dedans » de Fred Forest, bien connu – et appréciable : l'artiste revendique une place à part entière dans l'organigramme social et non un strapontin –, détermine en large part ses nombreuses actions ultérieures, même lorsque apparaît la communication numérique. Forest se marie sur Internet, pollue l'univers de Second Life en y créant des avatars perturbateurs, contourne l'interdit d'enregistrer en utilisant au MoMA (New York) ou au Centre Pompidou (Paris) des Google Glasses qui lui permettent d'user de ces institutions comme milieu pour performer, sans demande d'autorisation…

Hervé Fischer, de façon plus intellectuelle – Fischer est un penseur profond, un cérébral affûté, ses multiples publications en attestent –, se consacre bientôt, lui, à ce qu'il appelle la mythanalyse, un travail textuel sur la pensée courte et les clichés qu'il commente et éclaire, ainsi qu'à la peinture réduite à quelques formules plasticiennes censées dire la condition humaine contemporaine, en notre monde toujours plus réglé et dominé par l'économie et la finance : des codes-barres, des courbes de croissance, transformés sur toiles en icônes de notre temps. Une même pensée originelle, deux trajectoires divergentes.

OUVRIR LA PERSPECTIVE CRITIQUE

Fred Forest à l'égal de Hervé Fischer sont des esprits alertes, vifs, des réfractaires *a priori*. Ce sont aussi des êtres pondérés et calculateurs dans le meilleur sens du terme, aptes à « manœuvrer », au sens québécois du terme (agir sur le collectif), et qui, comme tels, prennent garde de ne pas se couper du monde institutionnel. Rien à voir avec les *travellers* techno des années quatre-vingt-dix, émules de Hakim Bey, du « terrorisme poétique » et de la *temporary autonomous zone*. Pour ces derniers, la création ne peut se vivre qu'en dehors du « système », radicalement, quand Forest et Fischer, eux, ne s'éloignent jamais totalement des institutions. Familiers de l'université, notamment, ils gardent un contact constant avec l'institution artistique (expositions officielles, participation aux festivals et aux biennales).

L'un et l'autre, en somme, se présentent moins comme des ennemis du système établi de l'art et de la culture que comme des aiguillons. Des « infiltrés », donc, arguera-t-on dans l'esprit des années soixante et du *protest*. Cette position pourrait leur valoir l'épithète peu flatteuse d'artistes contestataires d'institution, voire de bouffons du système. Elle s'avère néanmoins la plus judicieuse qui soit, n'en déplaise aux irréductibles et aux autonomes. Œuvrer, dans un esprit critique, de façon séparatiste totale, c'est se condamner à une solitude qui n'organise rien, qui ne changera rien à l'ordre des faits, qui ne fera pas même exemple. Agir dans le Saint des saints, dans le palais, au cœur du royaume, en contrepartie, est plus efficace. Certains regretteront peut-être, cela admis, la dérive picturale de Hervé Fischer et le simplisme avéré de ses productions peintes, de sages tableaux dont la finalité, plus que critique, est décorative. On est loin, ici, de l'inventivité critique des débuts, au bénéfice d'un art tout ce qu'il y a de plus conventionnel dans sa facture, ses formes et sa destination sociale. Le héros, parfois, se fatigue et rentre dans le rang.

> L'art sociologique appartient à la catégorie « art engagé ». En quoi ? L'artiste sociologique fait valoir des droits, il revendique. Quels droits ? Les siens, en premier lieu, à savoir ceux d'un créateur non dupe, qui a compris quelle est sa place dans la société politique et marchande.

L'art sociologique appartient à la catégorie « art engagé ». En quoi ? L'artiste sociologique fait valoir des droits, il revendique. Quels droits ? Les siens, en premier lieu, à savoir ceux d'un créateur non dupe, qui a compris quelle est sa place dans la société politique et marchande ; ceux encore des artistes de façon élargie, artistes dont il se fait le défenseur par rapport aux instances de commandement culturel telles que galeries d'art, musées d'art contemporain et service de la commande publique. Des droits revendiqués dans quel but et à quelles fins ? Voir garantie l'autonomie de l'artiste ; permettre le minimum d'assujettissement à cette plaie culturelle qu'est le consensus esthétique, qui ne fait exister que les artistes en vogue et ceux dont les productions complaisent aux maîtres du code médiatique, critiques d'art et autres journalistes, ces serviteurs zélés, pour la plupart, du pouvoir établi.

Ainsi défini comme une forme d'expression combattante menant une guerre de tranchées contre toutes les forces de contrainte et de régulation normative, l'art sociologique est forcément comptable, en bout de processus, de ses *résultats*. A-t-il été efficace ? A-t-il apporté plus de liberté aux artistes ? A-t-il contrebuté efficacement le pouvoir institutionnel, qu'il s'agisse de celui des structures culturelles ou celui des médias ? La réponse, pour l'occasion, n'est pas contenue dans la (les) question(s). Si l'on en juge par les formes d'art aujourd'hui triomphantes, prenant la forme écrasante d'objets qui n'ont rien des « objets plus » chers naguère à Pierre Restany, on peut douter que l'art sociologique ait réellement infléchi les habitudes des amateurs d'art (la contemplation, la finalité décorative, la détention d'art…).

> Le modèle écosocial à valoriser ? Il doit être plus « collaboratif » et viser « la réappropriation des ressources, des connaissances et des savoir-faire par tout un chacun ».

Le modèle écosocial à valoriser ? Il doit être plus « collaboratif » et viser « la réappropriation des ressources, des connaissances et des savoir-faire par tout un chacun ».

Si l'art sociologique, après un demi-siècle d'existence, a une postérité, celle-ci serait plutôt à chercher du côté des pratiques artistiques à la marge, n'ayant pas encore acquis pignon sur rue, celles dites Open Source, qui court-circuitent à dessein les flux du circuit traditionnel de l'œuvre d'art – sur ce point, voir notamment l'exposition *Open Source*, CEAAC, Strasbourg, du 28 juin au 18 octobre 2015. L'Open Source, mouvement d'inspiration *geek* libertaire, est favorable à l'expansion démocratique des « logiciels libres ». « Tendance contestataire pragmatique et éparse, le développement de l'Open Source critique la modernité qui a porté aux nues l'individu », précisent ainsi les commissaires de l'exposition *Open Source*, Lauranne Germond et Loïc Fel. Le modèle écosocial à valoriser ? Il doit être plus « collaboratif » et viser « la réappropriation des ressources, des connaissances et des savoir-faire par tout un chacun ». Le collectif HeHe, ainsi, se met à notre service pour contrer la surveillance policière. Amy Balkin, elle, fait acheter des droits à polluer pour empêcher les pays pollueurs de s'en emparer, dans le but ultime de voir l'atmosphère classée au patrimoine de l'humanité. Arctic Perspective Initiative (Matthew Biederman et Marko Peljhan) intervient avec les populations des zones nord-polaires pour y contrebuter l'influence des nations prédatrices lorgnant sur les richesses de cette partie du monde, minières et autres. Art-Act (Gaspard et Sandra Bébié-Valérian), sur le modèle du jeu *Sim City*, nous convie à jouer à sauver une planète en proie au manque de ressources alimentaires, dans l'esprit du développement durable…

Original, innovant, citoyen et, surtout, débordant largement la seule question du système de l'art, l'art Open Source, sans nul doute, est une forme d'art sociologique : il se configure en étroite connexion avec ce qu'est le réel. Il est également, osera-t-on dire, la fine pointe contemporaine de l'art sociologique, qu'il déborde avec fruit : ne se focalisant plus seulement sur les questions artistiques, il fait de l'artiste un combattant tous azimuts, un contestataire global. L'histoire continue. ◀

LA PERMANENCE DE L'ART SOCIOLOGIQUE

▶ ALAIN SNYERS

Au cours de l'été 2017, le Centre Georges-Pompidou a présenté deux expositions monographiques distinctes, l'une consacrée à Hervé Fischer et l'autre, à Fred Forest. Cette actualité a mis en avant l'art sociologique à travers les itinéraires de ces deux artistes, par ailleurs cofondateurs avec Jean-Paul Thénot du Collectif d'art sociologique à Paris en 1974. Par cette simultanée non concertée d'expositions, c'est l'art sociologique, un mouvement majeur de l'art des années soixante-dix, qui est ici considéré et, même, reconnu. Il est enfin temps et pertinent qu'une grande institution nationale comme le Centre Pompidou s'intéresse à ces pratiques artistiques devenues historiques, pratiques qui ont interrogé le champ de l'art et surtout ses relations avec la société. Ce mouvement contextuel et participatif a préfiguré de nombreuses tendances ultérieures.

Le recul du temps permet aujourd'hui de mesurer l'importance qu'a eue à cette époque ce questionnement et comment de nombreux artistes ont investi l'espace social et le terrain du réel. Le Collectif d'art sociologique, qui n'a réuni que trois artistes, a surtout exprimé une attitude largement partagée sur la scène artistique autant française qu'internationale. Les questionnements du Collectif et ses positions artistiques comme politiques se sont pleinement inscrits dans le débat intellectuel de l'époque. Ils ont ouvert des voies sur lesquelles de nombreux artistes se sont engagés tant dans le présent de l'époque que dans les années qui ont suivi. L'art sociologique a véritablement irrigué sous de multiples formes une large part de l'art contemporain, surtout en France.

Ces deux expositions de l'été 2017 permettent d'aborder aujourd'hui un indispensable travail de mémoire sur une période encore insuffisamment étudiée. Elles ont mis à jour de nombreux documents inédits et révélé des protocoles d'actions artistiques ou des projets trop souvent méconnus et dont certains furent les pionniers.

Si ces deux expositions dans leur forme monographique ont mis en lumière les parcours individuels de Fischer et de Forest, elles n'ont abordé que partiellement la notion d'art sociologique, que se soit à l'aune de l'aventure du Collectif d'art sociologique ou dans une acceptation plus large de ce mouvement historique et ses nombreuses interprétations, appropriations ou déclinaisons par les artistes.

Chacun des deux artistes a préféré présenter son itinéraire personnel. Dans l'espace du sous-sol, Fred Forest a déroulé de façon didactique et historique le fil de sa vie d'artiste avec de très nombreux documents évoquant différentes périodes de celle-ci, allant de ses premiers dessins de presse à ses dernières pratiques « intermédia ». Se sont ainsi succédé les expériences d'art média du temps du Collectif comme les différentes variations de l'espace blanc finissant en *Mètre carré artistique*, les développements de l'esthétique de la communication et bien sûr de nombreuses inventions en matière d'art vidéo.

L'esprit contestataire traverse cette rétrospective, et le rapport art-société est permanent, notamment dans les allusions aux régulières interpellations adressées aux institutions artistiques. L'exposition Forest est en soi, selon lui, un acte pouvant se revendiquer de l'art sociologique de par sa présence au sein d'un établissement dont l'auteur a régulièrement fustigé le fonctionnement. Malgré les nombreuses difficultés rencontrées avec l'administration, Fred Forest a réussi une rétrospective monographique, même si dans celle-ci le sens et l'étude de l'art sociologique demeurent insuffisants.

L'exposition Hervé Fischer, au quatrième étage du Musée national d'art moderne, s'est plutôt présentée comme la carte blanche d'un artiste qui a procédé à une sélection plus subjective qu'historique d'éléments de sa production. Les références au Collectif d'art sociologique y sont d'ailleurs très peu présentes, si ce n'est qu'à travers l'évocation d'une activité encore peu connue du mouvement, l'École sociologique interrogative, au demeurant bien illustrée. Une riche documentation issue des Archives de la bibliothèque Kandinsky a évoqué cette intense période historique. En écho à diverses citations liées aux actions dites d'art sociologique, Hervé Fischer a semblé préférer mettre en avant ses peintures de chevalet que de documenter en profondeur une riche histoire dans laquelle il a joué un rôle essentiel. Les actions, expériences d'art et de communication ou manœuvres qui ont marqué la scène artistique et qui ont construit sa première identité d'artiste auraient mérité un développement plus approfondi et didactique.

Si, aujourd'hui, Hervé Fischer considère ses peintures comme des actes politiques, le visiteur ou le chercheur peut regretter un survol bien rapide de ce qu'ont été de véritables engagements sur le terrain de la société. Une action comme *Citoyens-sculpteurs* (Chicoutimi-Québec, 1980) aurait notamment justifié une reconnaissance ou, à défaut, une information ! De même, la très réussie action de presse *Jordanners Maak uw Krant* menée en 1978 à Amsterdam avec le quotidien *Het Parool* aurait pu être véritablement développée en regard de son intérêt et de son originalité. Les interventions du Collectif d'art sociologique comme celle réalisée à la Biennale de Venise en 1974 auraient aussi pu être au moins sous-entendues.

Reconnaissons au Centre Pompidou le mérite d'avoir présenté à peu près simultanément et de façon non coordonnées ces deux expositions consacrant deux artistes qui ont en partie construit leur carrière autour de la notion d'art sociologique. Notion ici insuffisamment affirmée en tant que courant artistique historique ! Si l'art sociologique est largement associé au collectif éponyme, il représente néanmoins par ses multiples formes, traitements, avatars les plus divers comme les plus inattendus, un versant conséquent de l'art des années soixante-dix et de ses prolongements ultérieurs.

La lecture et l'analyse de l'histoire écoulée s'imposent aujourd'hui. La connaissance et la reconnaissance de ce passé permettent non seulement d'inscrire ces pratiques dans leur temps, mais aussi d'appréhender la permanence de nombreuses questions posées et qui sont toujours d'actualité, au-delà de leurs formes originelles. La lecture des documents et des archives révèle la réalité d'un véritable domaine de création trop peu connu et d'un art dynamique qui a questionné et qui peut toujours questionner le champ social.

Cette caractéristique liée à l'art sociologique mériterait une analyse plus approfondie et une approche moins personnelle au profit d'un regard sur la diversité des pratiques traitant des rapports directs entre l'art et la société. Les deux expositions de l'été 2017 à Pompidou devraient être considérées comme un premier pas vers une véritable étude et une réelle reconnaissance d'un mouvement passé, aujourd'hui trop méconnu, dont les principes sont encore latents dans le présent de l'art contemporain. ◀

Alain Snyers (1951) est diplômé de l'École des arts décoratifs de Paris. Il développe une pratique artistique polyvalente dans laquelle l'intervention performative occupe une large place. Dès 1975, il a initié des interventions urbaines, une pratique hors les murs qui interroge autant le cadre urbain, les réalités de la ville et de ses habitants, que le rôle de l'artiste dans l'espace public. Il a développé et formulé une grammaire de gestes et d'attitudes de l'intervention publique. Pour Snyers, la création est constamment en mouvement et convoque différents langages plastiques, de l'expression minimale du signe à la mise en place de manœuvres contextuelles issues de l'art sociologique dont il a été un activiste convaincu.

> Fred Forest, *Les pancartes blanches*, Biennale de São Paulo, 1973.

EXPOSITIONS FRED FOREST ET HERVÉ FISCHER, CENTRE POMPIDOU, PARIS[1]

▶ JACQUES DONGUY

À l'origine de la constitution du Groupe d'art sociologique, une série de réunions ont eu lieu en 1974 dans l'atelier de Michel Journiac, rue Le Regrattier, sur l'île Saint-Louis à Paris. Journiac, précurseur de l'art corporel, exposait à l'époque à la galerie Stadler. Le groupe se composait de Jean-François Bory[2], de Bertrand Lavier, qui est venu sept ou huit fois et dont les interventions préenregistrées étaient diffusées par magnétophone comme l'avait fait peu avant Guy Debord, de Sosno, de Jocelyne Hervé, aujourd'hui disparue, de Thierry Agullo, personnage provocateur qui venait avec sa bouteille de vin, lui aussi disparu, de Fred Forest, de Jean-Paul Thénot, de Hervé Fischer et de Joan Rabascall. Gina Pane est quant à elle venue deux fois. Le contexte était donc celui de l'art corporel. François Pluchart, le critique du journal *Combat*, est venu une fois. Bernard Teyssèdre, universitaire, a organisé deux réunions chez lui contre une vingtaine chez Michel Journiac, et son idée était de faire des œuvres sur carton A4 d'un certain gris, au même format. Art and Language ? Il a collaboré avec le collectif un an (1974-1975), puis le collectif a rompu avec lui pour divergence idéologique. Hervé Fischer, lui aussi universitaire, fils d'un grand savant spécialiste des mollusques, avait organisé un dîner de mets en couleurs avec Miralda.

L'idée des membres du futur groupe, Thénot, Forest et Fischer, était de faire une exposition d'art sociologique à la galerie Stadler, à l'exclusion de Joan Rabascall, sur une promesse de Michel Journiac dont c'était la galerie. Finalement, l'exposition a eu lieu en 1975 au musée Galliera à Paris grâce à Jean-François Bory qui avait sollicité la conservatrice sur ce projet. Il aurait dû lui-même participer à cette exposition, mais il s'est finalement retiré du projet, en échange d'un dîner d'honneur. C'est Jean-François Bory qui allait coordonner le numéro 55 de la revue *Opus* consacré à l'art sociologique. La galerie Mathias Fels allait par la suite exposer Jean-Paul Thénot, le seul parmi les trois membres du groupe, et avec succès en ce qui a trait aux ventes.

Hervé Fischer, né en 1941, de double nationalité française et canadienne, est un ancien élève de l'École normale supérieure et a tout un parcours institutionnel en France et au Canada : enseignement à Paris V comme assistant en sociologie de l'art et de la communication ainsi que professeur à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, puis au Canada où il s'est installé dans les années quatre-vingt, titulaire de la chaire Daniel-Langlois des technologies numériques et des beaux-arts à l'Université Concordia. Au moment de la dissolution du Collectif d'art sociologique en 1981[3], il fonde la mythanalyse, l'analyse des mythes.

Dans son exposition au Centre Pompidou, une œuvre emblématique de sa démarche d'art sociologique est l'œuvre intitulée *Essuie-mains / Hygiène de l'art* de 1971[4], à partir d'un torchon de cuisine, acheté au Bazar de l'Hôtel de Ville à Paris, sur lequel il imprime des traces de main – à rapprocher de la démarche de *La lessive* de Michel Journiac, qui date de 1969. Une autre œuvre intéressante, qui fait partie de la collection du Centre Pompidou, est la *Campagne prophylactique 1972*, 300 à 400 œuvres d'art déchirées qu'on lui envoie « sous sachet plastique hygiénique à jeter » – œuvre qui rejoint dans sa démarche l'*Erased De Kooning Drawing / Dessin effacé de De Kooning* de Rauschenberg datant de 1953.

Hervé Fischer, ayant opéré un retour à la peinture à partir de 1999, se déclare « un peintre primitif du monde numérique ». Il a d'ailleurs publié un livre en 2001, *Le choc du numérique*, où il adopte une position critique : « La régression de la psyché est inversement proportionnelle au progrès de la puissance technologique[5]. » Il suggère ainsi d'inventer des « beaux-arts numériques ». Ses toiles, représentant notamment des codes-barres, sont exposées dans sa rétrospective au Centre Pompidou. Les codes-barres remplacent, selon lui, les croix du christianisme. Il s'agit donc d'un retour paradoxal à la peinture à l'âge du numérique qu'il assume, même si, à l'époque du Collectif, il recouvrait les panneaux de signalisation dans les rues de l'axiome avec : « Attention à la peinture ». Ce qu'il revendique finalement, c'est le fait d'être à la fois un intellectuel qui publie des livres et un artiste.

L'autre membre du Collectif d'art sociologique, Fred Forest, expose lui aussi au Centre Pompidou, mais dans un lieu inhabituel : l'espace de circulation au sous-sol. L'exposition est par conséquent gratuite. On sait, comme le rappelle un article du journal *Le Monde*, que Fred Forest avait engagé en 1994 un procès, qui a duré 20 ans, contre le Centre Pompidou qui refusait de lui communiquer le prix d'achat de l'œuvre *Shapolsky 1971* de Hans Haacke, en fait 230 000 €, procès que le Centre a perdu parce que Forest a fait intervenir la CADA, la Commission d'accès aux documents administratifs. En effet, il s'agissait d'argent public, d'où la nécessité de la transparence de son usage. Puis, il a demandé la liste de tous les achats depuis 1980, mais il a finalement perdu devant le Conseil d'État. Il faut ici mentionner que Hans Haacke avait rencontré très tôt à la Biennale de Venise Fred Forest. Ce dernier lui avait expliqué le sens de sa démarche d'art sociologique, terrain sur lequel Haacke s'est ensuite positionné. Mais le Centre Pompidou a préféré faire affaire avec Hans Haacke, le suiveur, plutôt qu'avec Fred Forest, le créateur français du mouvement et l'un des premiers créateurs de l'art vidéo avec Nam June Paik – il avait pu obtenir gracieusement de Sony l'une des premières caméras vidéo portables Portapak. Dans son rapport au marché de l'art, précisons qu'une œuvre lui a été achetée, mais plus tard, par le FNAC, avec la complicité de Pierre Restany[6].

Son exposition commence avec la peinture, mais pour la pervertir avec les « tableaux-écrans », soit des projections de diapositives sur de la peinture, qu'on quitte ensuite définitivement. Suivent des démarches purement d'art sociologique basées sur des enquêtes, comme les photos de famille à L'Haÿ-les-Roses où il habitait, récupérées par du porte-à-porte puis exposées, ou l'enquête sur « la maison idéale » à l'aide d'un journal, dont les envois par les lecteurs ont aussi été exposés. Il y a évidemment la démarche du *M² artistique* de 1977, établissant un parallèle entre la spéculation immobilière et la spéculation dans le marché de l'art, concrétisée par cette vente aux enchères par Maître Binoche au Crillon, mais également à notre avis une démarche conceptuelle.

On enchaîne avec les pancartes blanches promenées dans la rue à l'occasion de la Biennale de São Paulo, à une époque où il y avait la dictature militaire au Brésil. Fred Forest avait vu dans les rues de São Paulo des gens qui portaient des publicités sur des pancartes. Il est alors allé dans une de ces officines pour louer 20 panneaux, laissés en blanc. Mais, au bout d'une demi-heure de cette manifestation, il y avait 2000 personnes, et la circulation était bloquée dans le centre de la ville. La police est arrivée – au Brésil, c'est la police militaire – et il a été arrêté. L'événement a fait le tour du monde.

On retrouve aussi ses interventions dans *Le Monde* (un carré blanc intitulé *150 cm² de papier journal*) et à la télévision (une minute de silence pendant le journal télévisé sur la deuxième chaîne, à une époque où il n'y en avait que deux), soit l'idée de faire fonctionner les médias à l'envers pour que le spectateur devienne émetteur. Une démarche quasi impossible à imaginer aujourd'hui, où l'accès aux médias est verrouillé. Il faut également préciser que Fred Forest a rencontré personnellement Marshall McLuhan, qui a écrit un texte sur lui. Quel était le médium du message ou du mass-age ?

Après l'art sociologique et la dissolution du Collectif, Fred Forest a cofondé l'esthétique de la communication en 1983. Autre démarche sociologique montrée : *L'œuvre perdue* au musée de Lausanne, soit l'exposition des résultats d'une enquête sur papier, qui ont été jetés à la poubelle en fin d'exposition. Là aussi il y a eu procès, finalement perdu (prescription) ; procès qui faisait partie de la démarche artistique, car questionnant l'institution, ici muséale, mais aussi l'institution judiciaire et le canton de Vaud – à mettre en parallèle avec le procès du Centre Pompidou et à comprendre à nouveau comme une démarche artistique qu'on aurait pu exposer en tant que telle.

Pierre Bourdieu a été contacté par Fred Forest pour participer à un colloque commun, mais ce dernier a refusé. Il est à noter que Forest a par contre collaboré avec le philosophe Wilém Flusser. Comme il le dit, lors de son exposition au CDA d'Enghien-les-Bains, « toutes mes œuvres, c'est de faire réfléchir le public »[7] sur le quotidien, sur le social. Et il se considère, ce qui est logique, plutôt comme « un philosophe »[8].

Une polémique s'est développée autour de la durée de l'exposition, qui devait se terminer le 28 août, pendant la période de vacances, alors que celle d'Hervé Fischer se terminait le 11 septembre. Dans le cadre de son exposition, il a réalisé une performance qui a failli être censurée par le Centre Pompidou. Le fonctionnaire qui intervient ne le connaissait même pas. Fred Forest parle d'une « administration culturelle qui bafoue l'histoire de l'art ».

On peut se demander pourquoi il n'y a pas eu une exposition sur Jean-Paul Thénot en parallèle, ou même sur Michel Journiac dont les démarches sont très proches de l'art sociologique, par exemple avec « Piège pour une exécution capitale » (une guillotine) sur la peine de mort ou son « Hommage au putain inconnu », récemment montrés à l'exposition *Contre cultures 1969-1989* à la Maison rouge, à Paris. ◀

Notes

1 L'exposition Hervé Fischer s'est déroulée du 15 juin au 11 septembre 2017, l'exposition Fred Forest, du 12 juillet au 28 août 2017. Un catalogue a été édité pour chacun d'eux.

2 D'après les affirmations de Jean-François Bory, témoin direct de cette époque. Il consacrera un numéro spécial de sa revue, *L'humidité*, à Hervé Fischer.

3 Le manifeste d'autodissolution signé par Fred Forest et Jean-Paul Thénot est paru dans la revue *Intervention*, n° 12, en juin 1981.

4 Don de l'artiste au Centre Georges-Pompidou en 1988.

5 Hervé Fischer, *Le choc du numérique*, VLB, 2001, p. 25.

6 Après deux expositions en galerie que nous avions organisées de lui, *Ballade pour un changement de régime* (1989) et *L'œuvre perdue* (1990).

7 Citation extraite de la vidéo « Fred Forest-L'homme média numéro 1 » réalisée au vernissage de son exposition au Centre des arts d'Enghien-les-Bains en janvier 2013, www.youtube.com/watch?v=Lqz63RA4Qgs

8 C'est d'ailleurs la seule chose qu'il ait dite lors d'un duplex organisé par Natan Karczmar où ont parlé l'organisatrice de l'exposition, Alicia Knock, et un universitaire américain.

Jacques Donguy est le pionnier et le théoricien de la poésie numérique en France, qu'il pratique depuis 1983. Il a publié de nombreux articles et entretiens, notamment dans *Inter* et *Art Press*, sur des artistes ou mouvements liés à l'action ou à la performance comme Golyscheff, le dadaïsme berlinois, Michel Journiac, Allan Kaprow, La Monte Young et Stelarc. Il est aussi l'auteur d'une anthologie des poésies expérimentales, parue aux Presses du réel en 2007, et le traducteur du créateur de la poésie concrète au Brésil, Augusto de Campos. Il est enfin l'animateur de la revue *Celebrity Cafe*, dont le numéro 2 vient de paraître.

VU DU QUÉBEC : ENTRE OMISSION ET DISSOLUTION ?

▶ RICHARD MARTEL

FIDÈLE À SES PRINCIPES, LE COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE A DÉCIDÉ À CE JOUR, DE METTRE FIN À SES ACTIVITÉS EN TANT QUE GROUPE CONSTITUÉ. NUL NE POURRA SE PRÉVALOIR, DÉSORMAIS, À TITRE INDIVIDUEL D'AGIR EN SON NOM OU D'UTILISER SON CAPITAL MORAL[1].

FRED FOREST ET JEAN-PAUL THENOT, 1981

D'abord parce qu'il est souvent nécessaire de fournir une information complémentaire, ce texte veut témoigner de pratiques et de productions oubliées auxquelles aurait pu se référer cette exposition, mais par rapport au Québec, ici, principalement.

Une première interrogation de ma part vient du titre de l'exposition où curieusement priment les peintures. N'aurait-on pu omettre « …et l'art sociologique » pour n'annoncer qu'« Hervé Fischer » ? Et l'art sociologique se résumerait-il à un seul praticien ? Une certaine réduction s'annonce d'emblée.

Peut-être aussi que ce type de pratique nous a particulièrement interpellés au Québec par la dimension justement sociale et communautaire que nous percevions à l'époque, au début des années quatre-vingt. La société québécoise était effectivement propice à ces préoccupations, étant donné notamment son positionnement politique particulier, entre l'Amérique et l'Europe.

Ce même Hervé Fischer, après s'être activé à quelques reprises au Québec, a décidé d'y vivre en sédentaire. C'est donc dire que sa trajectoire ici a quand même été significative ! Avec lui, nous avons produit quelques activités, parmi lesquelles, surtout, cette expérience d'art sociologique tenue à l'intérieur du Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi en 1980. En 1981, Hervé Fischer s'est fait arrêter par la police, à Québec, pour l'événement Art et société. Mais c'est à partir de cet événement qu'on peut se rendre compte à quel point poser cette question comportait une certaine orientation : plus à gauche ? Moins à droite, plutôt ?

Le numéro 14 de la revue *Intervention* a relaté la rencontre polymorphe que nous avons organisée à l'automne 1981 : performances et actions diverses, dont l'*Autocartistique* de Snyers et la plaidoirie de Hervé Fischer relative à son arrestation. C'est d'ailleurs à ce moment que nous avons rencontré Horst Wegmann de l'Office franco-allemand pour la jeunesse, qui allait nous inviter, le « collectif » de la revue *Intervention*, à la documenta de Kassel, en 1982, pour une expérience d'art politiquement engagé avec Hervé Fischer et six jeunes artistes français, et avec Klaus Staeck et six artistes allemands. Une expérience importante se tenait alors à la documenta : le projet des *7000 chênes* de Joseph Beuys. Or, sur la totalité de la page couverture de ce même numéro sorti en 1982, qu'on a apporté à Kassel, figuraient le code-barres et l'ISSN de la revue, qui s'appelait à l'époque *Intervention* : anticipation des peintures de codes-barres et autres qu'allait réaliser Hervé Fischer par la suite ?

Mais revenons à l'exposition de Beaubourg : presque rien sur les activités produites au Québec si ce n'est la présence du livre *Citoyens-sculpteurs*, bilan de l'expérience d'art sociologique tenue au Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi, dans une vitrine… Pour ce symposium qui a connu une participation importante, Alain Snyers comme « assistant » et plus d'une quinzaine de jeunes Français sont venus pour cette occasion se commettre avec l'art sociologique, en plus des Québécois. Je dois admettre que cela a été une belle manifestation, une « manœuvre », comme on allait le dire par la suite. Pour prolonger

cette « expérience d'art sociologique au Québec » – sous-titre du livre *Citoyens-sculpteurs* –, une exposition bilan s'est tenue au Centre culturel canadien à Paris du 2 avril au 31 mai 1981. La publication témoigne des multiples activités et productions produites entre le 23 juin et le 2 août 1980 à Chicoutimi où s'est également tenue une table ronde à laquelle j'ai participé avec Hervé Fischer, Pierre Restany et d'autres artistes de l'événement – mais pas avec Denys Tremblay, qui en avait assumé la direction, disons, plus administrative.

J'ai personnellement toujours pensé qu'une pratique dite d'art sociologique devait s'appliquer au destinataire, dans un désir d'amener l'art au public plutôt que le public à l'art, contre l'habitude culturelle dominante où le musée obtient la légitimité de la reconnaissance artistique. La création de divers dispositifs esthétiques pouvait nous procurer des options et des stratégies pour dynamiser et alimenter des possibilités d'intervention. L'art sociologique pouvait justement offrir des choix alternatifs face aux contraintes et aux exigences de l'univers muséologique. Mais si la vocation de ce type d'institution était de valider la production-distribution de l'art, avait-on d'autres choix ? Cette question reste paradoxalement d'actualité.

Poser les rapports de l'art avec la société semblait alors presque « nouveau ». Je dois admettre que ces problématiques d'approche sociologique ont aussi favorisé une analyse et une implication du sociologique dans la fabrication et la définition du culturel ; on en avait bien besoin ! C'était une incitation pour les adeptes des sciences humaines à s'impliquer, à « prendre position » !

Mais il faut aussi savoir que les pratiques activistes en zones urbaines ont « suivi » l'étalement des divers dispositifs performatifs comme ceux affichés par les artistes dits sociologiques. Par exemple, la fameuse grève des étudiants de 2012, au Québec, a emprunté diverses propositions actives sur la trame urbaine, à la manière des actions issues du corpus affirmatif et méthodologique des protagonistes historiques tant situationnistes que sociologiques. De plus, ces gestes et applications plus ou moins collectifs étaient susceptibles d'offrir des options nouvelles et des innovations, mais dans l'esprit d'une tendance à l'activisme pulsionnel, comme un incubateur potentiel actif.

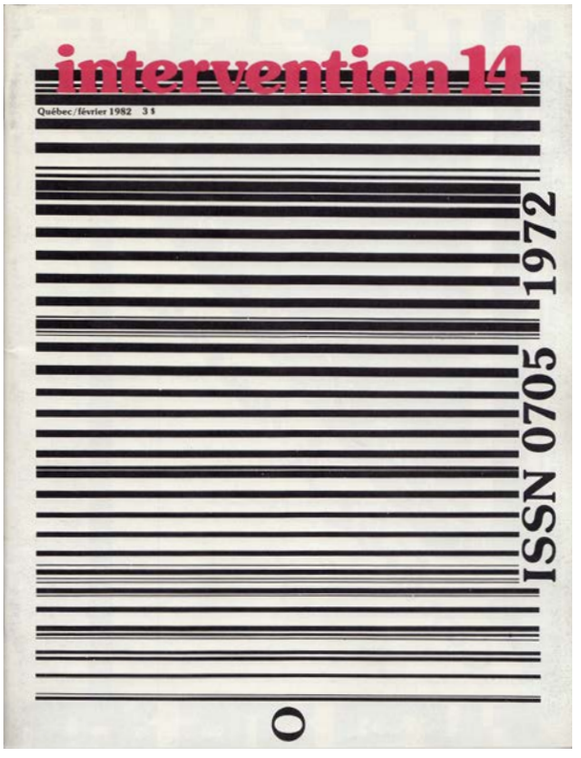
Assimiler une orientation artistique à une personnalité spécifique risquait de minimiser les possibilités d'insertion sociale pour les pratiques offrant des mécanismes d'actualisation et de potentielle transformation. En fait, cette importante question reste encore ouverte. On le sait, les pratiques de tels actes, ignorées par les contemporains, sont historiquement vérifiables par la suite.

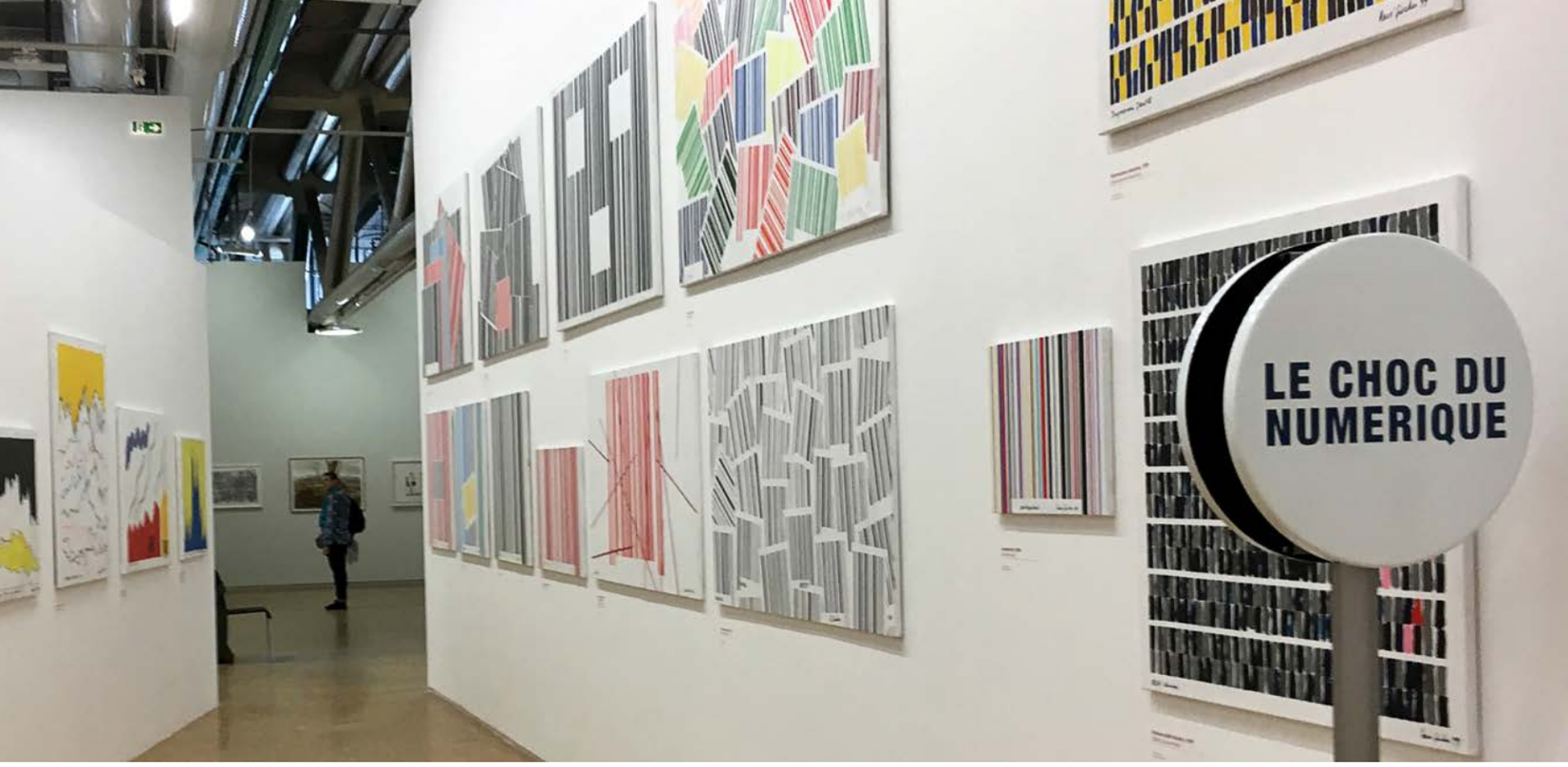
Dans le cas de l'art sociologique, l'expérience de Chicoutimi allait occasionner la dissolution du Collectif d'art sociologique qui était formé par Fred Forest, Hervé Fischer et Jean-Paul Thenot. Je rappelle que le Collectif a surtout été actif entre 1974 et 1980. Nous avons publié le « Manifeste d'autodissolution du Collectif », signé Forest et Thenot, dans le numéro 12 de la revue *Intervention*, sortie en juin 1981. C'est dire comment la présence de Fischer à Chicoutimi a eu des réactions… À l'époque, nous, Québécois, avons été quelque peu surpris que trois artistes ayant des prédispositions vers une praxis sociale ne pussent s'entendre, compte tenu qu'ils s'affichaient comme un collectif ! Difficile en effet à comprendre pour qui postule une pratique se voulant principalement interventionniste.

Ajoutons que ce même numéro de la revue incluait une « Assomption » d'ORLAN, la « Rue Scott à vendre » d'Alain Snyers, tout comme « La cinquième pomme » de Robert Filliou. C'était en 1981. Puis en réponse, toujours dans ce numéro, Hervé Fischer annonçait son intention de se pencher sur la mythanalyse, étape subséquente, pour lui, de l'art sociologique.

L'expérience de Chicoutimi a certes eu des répercussions sur les protagonistes de cet art, mais aussi sur le développement des pratiques en contexte et en relation… Un pas de plus et je pourrais aussi avancer que ce type de pratique a entraîné tout un basculement des relations entre l'artiste et le public, selon l'orientation spécifique de l'art sociologique. L'esthétique relationnelle de années suivantes ne serait que l'appellation supplémentaire de cette orientation artistique où la motivation allait trouver ses assises dans son incursion-insertion au sein du magma social, privé comme public. Se posait alors une orientation dans la production qui devait surtout tenir compte du « destinataire ».

En fait, cette manière d'investigation artistique sur le *socius* n'était pas neuve ; elle a presque toujours existé. Sans ressasser un passé trop lointain, rappelons la rencontre de 1976 à Toronto qui comprenait Hervé Fischer (art sociologique) et Jan Świdziński (art contextuel), en plus d'autres artistes (surtout conceptuels comme Kosuth et ceux de la revue *The Fox*, de New York). Cette correspondance possible entre le sociologique et le contextuel proposait aux artistes de sortir de la tradition et de l'exigence muséologique, pour aller vers une sorte d'ouverture, vers une esthétique du laboratoire, vers des systèmes pouvant être innovateurs et s'immiscer dans diverses strates du réel. Cette correspondance nous a fait réfléchir, nous proposant aventures et ouvertures. Si, par exemple, environ quatre à cinq pour cent des artistes vivaient de leur art – au Québec, mais c'est probablement les mêmes chiffres pour d'autres pays –, cela reviendrait à comprendre que l'insertion de l'art dans diverses composantes sociales pouvait devenir une zone à cibler artistiquement. C'est ainsi que le mélange entre sociologique et contextuel pouvait procurer des ancrages esthétiques. Aujourd'hui, je me rends compte que ce sont principalement les architectes qui ont su bien appliquer ce contextualisme sur une matrice tant urbaine que sociale. Le rapport à l'espace se fait directement, comme une donnée objective dans la matière.





COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE
(suite et fin)

Fidèle à ses principes, le Collectif d'art sociologique a décidé à ce jour, de mettre fin à ses activités en tant que groupe constitué. Nul ne pourra se prévaloir, désormais, à titre individuel d'agir en son nom ou d'utiliser son capital moral. Cette décision met un point final à l'action de clarification que nous avons menée en six temps (1)

Elle appelle par ailleurs les commentaires suivants:

I — Cette situation de fait, appréhendée en toute lucidité, confirme nos analyses. Nul groupe, fût-il le Collectif d'art sociologique, ne peut prétendre échapper à la loi générale de dissension interne des groupes. Loi historiquement vérifiée, conditionnée par des données d'ordre idéologique, sociologique et psychologique inhérentes au rapport de force en vigueur dans le contexte de la société.

II — Fred FOREST, Jean-Paul THENOT affirment ici leur totale identité de vues au plan théorique et pratique. Leur décision commune témoigne d'un libre choix et du refus d'utiliser l'opportunité des circonstances pour s'approprier un instrument créé collectivement et sur lequel Fisher dispose légitimement de droits équivalents, en dépit de notre désaccord théorique actuel.

III — Nous ne renions rien du travail collectif antérieur. Au contraire nous l'assumons pleinement, jusque dans ses faiblesses et ses échecs. Au même titre, nous revendiquons l'exemplarité critique d'une démarche que nous avons développé en France et à l'étranger d'une manière suivie, efficiente et spécifique, entre 1974 et 1980, questionnant non seulement le micro milieu artistique, mais la société elle-même. À d'autres, aujourd'hui de saisir le relai, de s'organiser pour poursuivre le même combat, s'ils en ont à la fois le coeur et la détermination.

IV — Nous reconnaissons à travers cette expérience de groupe un enrichissement irremplaçable pour chacun. Expérience nécessaire mais également transitoire, après laquelle nous déclarons, maintenant, en parfaite connaissance de cause que toute aventure artistique reste avant tout la trajectoire d'un engagement et d'un destin individuel, nous démarquant en cela de nostalgies à la mode relevant du système des idées dominantes, empreintes soit d'une démagogie naïve, soit d'une hypocrisie flagrante.

V — Tout problème, tout conflit interne à un groupe, même s'il consacre à brève échéance son éclatement, est encore une preuve de vitalité à opposer aux risques d'une institutionalisation sclérosée. La crise du Collectif d'art sociologique et sa disparition sont finalement plus salutaires que sa transformation en club d'anciens combattants.

Le Collectif d'art sociologique est mort. L'art sociologique est bien vivant. Il appartient à chacun de nous dans le futur de faire la preuve individuelle de ses engagements premiers, tout en démontrant sa capacité de renouvellement face à un monde qui change.

(1) 1 — Réunion Collectif art sociologique, demande Forest-Thenot, 17 nov 1980.
2 — «Mise au point» tract signé Forest-Thenot, 17 novembre 1980.
3 — Débat public sur l'art sociologique, initiative Forest-Thenot, 17 déc. 80.
4 — «École sociologique à vendre» tract Forest-Thenot, action de presse, Jan. 81.
5 — «Art sociologique: nouvelles perspectives théoriques» Forest-Thenot, 17-1-81.
6 — «Collectif art sociologique» (suite et fin), février 1981, Forest-Thenot.

fred FOREST — jean-paul THENOT

Certes, les expériences d'art sociologique par Hervé Fischer impliquaient à leurs débuts la matrice sociale, les journaux par exemple. De même, l'apport théorique de Fischer a été importante – initialement – pour dégager les pratiques de leur influence muséologique en vue d'une éventuelle insertion sociale et des divers mécanismes où souvent la communication s'affirmait. Les exemples et expériences sont assez nombreux, les acteurs aussi, tout comme les réseaux en relation.

Toutefois, ces expériences ne doivent être considérées comme nouvelles. N'oublions pas que l'essentiel des actions et des gestes s'est manifesté à Paris, sur ce terrain déjà bien investigué par l'Internationale Situationniste, dont la théorie de l'art sociologique semblait une extension. On sait que quelques années seulement séparaient ces prises de position. Un certain rapport *métropole* versus *périphérie* semblait également exister. La fameuse énonciation « L'enfer, c'est les autres », nous en avions discuté, s'appliquait bien à Paris, mais c'était tout autre chose à Chicoutimi ! Il faut aussi tenir compte de ces divergences culturelles.

Dans l'exposition à Beaubourg, ce sont plutôt les dernières peintures de Hervé Fischer qui ont pris le dessus sur ses pratiques qui, pourtant, prouvent paradoxalement leur légitimité historique. En fait, comme le titre l'annonce, on a pu vérifier que l'art sociologique n'aura été qu'un tremplin pour une affirmation picturale et son commerce potentiel. Très gros paradoxe…

Quant à l'événement de quatre-vingt à Chicoutimi, dans l'exposition à Beaubourg, quelle surprise ! Sa seule présence est celle de Denys Tremblay avec son action de 1983 à Paris, une cérémonie performative dans un style un peu kitsch – avec majorettes et tout le tralala – qui se voulait une illustration de l'« inhumation définitive de la dépouille mortelle de sa majesté L'HISTOIRE DE L'ART MÉTROPOLITAINE ». Hervé Fischer et Pierre Restany ont un peu été les témoins de cette action de Denys Tremblay, se nommant lui-même à ce moment « l'Illustre Inconnu »…

Je rappelle que Denys Tremblay a été le « directeur », sur le plan administratif d'abord, du Symposium de Chicoutimi… Enterrer l'histoire de l'art métropolitaine à Paris demeure la seule documentation vidéo qui se retrouve dans l'exposition de Hervé Fischer à Beaubourg. On n'en est pas à une contradiction près. Que cette vidéo soit présentée dans l'institution tout en étant une affirmation de « l'Internationale Périphérique » reste quelque peu paradoxal ; prôner la mort de l'histoire de l'art de la métropole et que ce soit cette même métropole qui en justifie la délimitation vitale semble quelque peu contradictoire… Dans la périphérie, tout le monde est au centre. Avons-nous toujours besoin de la sanction muséologico-institutionnelle ? La question est probablement complexe et politique, toute investigation artistique suscitant des prises de position et des idéologies qui l'accompagnent.

Mais les artistes ont besoin de reconnaissance, et les institutions sont là pour légiférer sur les productions tout en étant garantes de certaines conventions, puisque les propositions sont soumises à des exigences, on s'en doute. Je ne peux imaginer que tout événement puisse être retransmis et conforme au passage dans l'espace-temps de sa mise en forme et digestion. Toute expressivité est relative, certes. Toutefois, les idéologies aussi. Se conformer à la réalité comporte sa part de subjectivité. Il est question d'ouverture comme de coopération, du tout plutôt que de la partie.

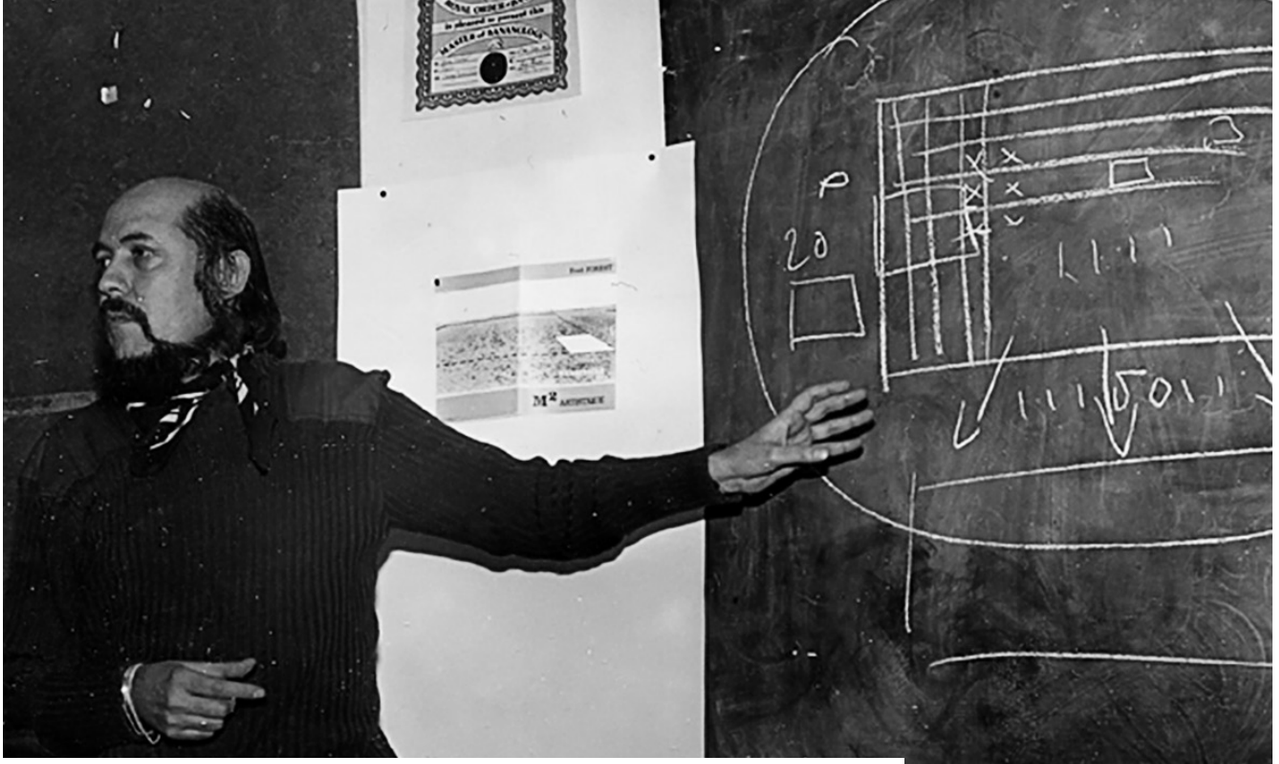
Peut-être est-ce une simple différence entre Québécois et Français, entre la tribu et l'individu, entre les points d'ancrage. Ne dit-on pas qu'il y a une grande différence entre le fait que l'homme appartient au territoire (québécois) plutôt que le territoire appartienne à l'homme (français-européen) ? Se confondre dans ce tout pour une sorte d'osmose reste un choix en dehors d'un positionnement élitiste, voire « monarchiste ». Cependant, c'est aussi un miroir déformant, relatif au positionnement et à l'intention du protagoniste qui en réalise le développement et la séquence. C'est donc une option politique. ◀

Photos : RM.

Note

1 Fred Forest et Jean-Paul Thenot, « L'art sociologique : quoi de neuf ? Collectif d'art sociologique (suite et fin) », Intervention, no 12, juin 1981, p. 19.

Richard Martel est né en 1950. Il investigue les arts visuels et la poésie comme la théorie et l'organisation, notamment en art action. Il a présenté ses œuvres et projets, surtout en performance, soit près de 300 performances, dans plus de 40 pays. Il a aussi produit des vidéos et des installations vidéo. Il est directeur de la revue *Inter, art actuel* et du Lieu, centre en art actuel avec qui il organise la Rencontre internationale d'art performance dans la ville de Québec. Il écrit, coordonne et produit des livres avec l'équipe des Éditions Intervention. Il préconise les rapports entre l'art et la poésie.



> Fred Forest lors de l'ouverture de l'ESI (École sociologique interrogative), 1975.

L'ART SOCIOLOGIQUE ET SON DEVENIR

▶ FRED FOREST

On me demande aujourd'hui, un mois après sa clôture, ce que représente pour moi la rétrospective que je viens de réaliser au Centre Pompidou de Paris. Ma réponse est sans ambages sur le sujet. Je considère en soi cette victoire sur l'institution comme la plus « belle » œuvre de ma carrière. Une œuvre qui n'est ni plastique ni conceptuelle, mais d'ordre moral et éthique. Voilà ce que représente pour moi le fait d'avoir pu réaliser cette action malgré toutes les difficultés que j'ai dû franchir, les unes après les autres, sans avoir jamais la certitude d'arriver à mes fins ! Est-ce de l'art ? Sans doute. Mais aussi une action qui, je l'espère, transcende le domaine de l'art pour relever des domaines politique et social. Cela me conduit rétrospectivement, avec un bel optimisme, à penser que *rien n'est impossible*, à condition d'y mettre le temps et l'énergie nécessaires… ce qui me fait adhérer à une forme de pensée magique, voire primitive, qui établit finalement ses substrats sur la logique des relations et des perceptions humaines. D'ailleurs, en est-il autrement pour tout artiste qui respecte et assume ce nom ?

Le temps passe et les artistes du moment montent et descendent sur le curseur du Kunst Kompass, cet instrument inventé par Willy Bongard dans les années soixante-dix. Le classement est publié régulièrement dans un magazine allemand de l'économie et de la finance nommé *Capital*. Je me souviens d'une rencontre improvisée avec l'inventeur sur le quai de la gare de Cologne : l'ayant reconnu et l'ayant abordé, je lui avais demandé s'il pensait que les artistes qui briguaient une position dans son dernier classement seraient encore en lice 50 années plus tard… Nous sommes aujourd'hui presque arrivés à ce terme et pouvons constater que certains ont disparu totalement, alors que d'autres, assez rares, se maintiennent dans le bas des tableaux annuels toujours publiés. Depuis la date de cette rencontre, Bongard a disparu prématurément, mais son système perdure encore sous des critères pseudo-scientifiques comme éléments parmi d'autres de propagande pour conforter le marché, sinon le créer… Il n'était pas question, à l'époque bien entendu, que l'un des fondateurs de l'art sociologique puisse y figurer ; il n'est pas non plus question qu'ils y figurent encore aujourd'hui. Cela tient au fait que ces protagonistes authentiques sont irrécupérables et qu'ils n'acceptent pas, de façon toute pragmatique, de tripatouiller avec le marché et les institutions qui ne les représentent que pour la tribune que ces derniers leur offrent afin de pouvoir diffuser leur point de vue. Après leur disparition, qu'ils deviennent des vedettes du marché et de l'histoire de l'art – l'un n'allant que rarement avec l'autre – ne les concerne plus. Avec un minimum de lucidité, ils savent qu'après leur mort, ils ne s'appartiendront plus, livrés pour le meilleur cas (!) soit aux spéculations du marché, soit à l'oubli progressif et inéluctable. Par contre, cet état des choses, paralysant s'il en est, ne contredit en rien, et en toute connaissance de cause, leur volonté d'action. Ils sont dans un présent contingent et entendent le vivre intensément. Ils ne font cela ni pour la gloire et encore moins pour l'agent, mais seulement pour le plaisir de partager un tant soit peu avec les autres et pour la dépense d'énergie procurée.

Il est certain que ce qui a motivé la création du Collectif d'art sociologique à l'époque, en 1974, c'était la situation de l'art, mais il ne faut pas négliger non plus la révolution de Mai 68 qui perdurait dans les esprits.

L'on me demande souvent ce que je pense rétrospectivement du Collectif d'art sociologique. Eh bien, je pense que cela a été une aventure physique et intellectuelle formidable, où une entité formée par trois personnes s'est pleinement réalisée dans ses engagements. Mais ce genre d'expérience vécue a toujours, hélas, une fin. Une fin pour laquelle il serait difficile d'établir ici la responsabilité de chacun. Laissons aux autres le soin d'en juger, estimant que le résultat obtenu dépassait le trio lui-même, chacun apportant dans la complémentarité des profils sa pierre à l'édifice, un édifice qui, même s'il n'a pas été reconnu à l'époque à sa juste valeur, l'est un peu plus aujourd'hui par la double exposition, offerte à deux de ses membres par le Centre Pompidou. Le troisième, d'un tempérament plus distancé et n'ayant

pas suivi le soutien actif que j'avais commencé à lui prodiguer afin qu'il soit présent au même titre que les deux autres, trop vite découragé, a baissé les bras !

Mais il ne faut pas hésiter à le dire : l'action du Collectif a été exemplaire de 1974 à 1980 où, sans l'appui, ni des institutions, ni du marché, bien entendu, il s'est hissé du jour au lendemain, notamment par les activités de l'École sociologique interrogative, à l'échelle internationale.

J'accorde enfin une place privilégiée à l'art sociologique dans les avant-gardes de l'époque où des personnalités telles que Michel Journiac, Gina Pane, Thierry Agullo, Léa Lublin et Bertrand Lavier, à un titre ou un autre, commençaient à occuper la scène, sans oublier François Pluchart et Bernard Teyssèdre pour son espace critique. C'était l'époque où des gens d'une génération nouvelle, comme Alain Snyers, travaillaient avec Hervé Fischer dès l'éclatement du Collectif d'art sociologique en 1980 – bien avant, dès 1975, la formation du groupe UNTEL avec Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal et Alain Snyers.

À l'étranger, nombreux sont les artistes qui sont allés de l'art contextuel à l'art sociologique. Je n'en citerai ici que quelques-uns, faute de place : Richard Martel au Canada, le Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario en Argentine, Jan Świdziński en Pologne, Tom Klikowstein aux États-Unis, Natan Karczmar en Israël et au Canada, Carlos Ginzburg en Argentine et Stephen Willats au Royaume-Uni.

On peut dire que l'art sociologique a tout apporté ce qui était neuf sur la scène dans les années soixante-dix par une rupture radicale. Une rupture notamment sur le plan des concepts et des pratiques, comme les animations et interventions en milieu urbain, les performances collectives, la représentation de milieux sociaux, la critique institutionnelle, l'utilisation des moyens de presse et de la vidéo. Constituant une véritable culture de la rupture et de la « disruption », l'art sociologique a été très fécond dans ces années-là.

Mais après ce panorama rapide sur le passé, qu'advient-il de l'art sociologique en France aujourd'hui ? Quel est le futur potentiel de ce mouvement ? Beaucoup de choses ont changé avec l'apparition de l'Internet et des réseaux sociaux comme outils et vecteurs de la communication sociale et contestataire. Certains artistes des générations nouvelles, s'ils échappent au caractère militant des années soixante-dix, n'en dénoncent pas moins la violence avec notamment la globalisation des problèmes à l'échelle mondiale (Adel Abdessemed), la situation des chômeurs (Mohamed Bourouissa) ou des Roms (Bertille Bak). Une multitude dénonce les effets de serre et les cataclysmes qu'ils sont censés provoquer. Ils font tous plus ou moins de l'art sociologique, bien qu'ils n'en aient jamais entendu parler… Et pour cause ! Rien n'est jamais totalement neuf. Picasso lui-même ne pourrait nier rétrospectivement que son chef-d'œuvre *Guernica* relève bien de l'art sociologique.

Manifestement, l'exposition des deux protagonistes principaux de l'art sociologique à Beaubourg relance son actualité. Oui ! L'art sociologique est toujours bien vivant ! Il n'est pas uniquement une remémoration froide d'un passé exhumé avec des archives. Pour ma part, après les performances collectives réalisées et la tribune que j'ai utilisée dans un esprit permanent de critique institutionnelle, les démêlés polémiques que j'entretiens actuellement avec l'institution prolonge pour ainsi dire mon exposition hors les murs, et je demande la reconduction de mon exposition, après le sabotage systématique dont elle a été victime après le départ d'Alain Seban de la présidence du Centre Pompidou. Pensant que nous avons tous désormais un intérêt commun à réunir nos efforts pour donner plus de visibilité à l'art sociologique, je propose à Beaubourg, pour faire suite aux expositions personnelles d'Hervé Fischer et de Fred Forest, une expo sur l'art sociologique qui prendrait le relais et en assurerait la continuation logique.

> Fred Forest, mégaphone en main lors de l'action du Collectif d'art sociologique, Perpignan, 1976.

Une cinquantaine d'années plus tard, le temps est venu pour que l'art sociologique acquière ses lettres de noblesse et rentre par la grande porte au sein des mouvements artistiques reconnus. Comme c'est son droit légitime. Dans cette perspective, le Collectif d'art sociologique devrait être un point central et une force de proposition pour mettre à jour une histoire insuffisamment connue.

Cette initiative réalisée essentiellement sous forme de documents par les participants n'aurait pas besoin d'un budget astronomique. Seul·e serait indispensable un·e archiviste ainsi que la réalisation d'un catalogue. Cette initiative aurait pour mérite de fédérer des tas d'énergies autour de l'art sociologique, des énergies éparses à l'échelle internationale, pour lui donner la reconnaissance et le substrat social qui lui font encore défaut aujourd'hui. Mes rencontres avec le public au cours de mon exposition m'ont convaincu que ce mouvement était déjà en marche… ◀

Fred Forest est né en 1933, en Algérie. Il a été dessinateur de presse à *Combat* et aux *Échos*. Pionnier des animations sociales (1965), pionnier de l'art vidéo (1967), pionnier en France de l'art par téléphone (1972), pionnier des interventions à la télé et à la radio (1972), pionnier des inserts de presse (1972), pionnier de l'art sur Internet (1995) et sur Second Life (2007), il a reçu le Prix de la communication à la Biennale de São Paulo (1973). Il a participé à la Biennale de Venise (1976) et à la Documenta 6 (1977), et a eu des rétrospectives à la Paco das Artes de São Paulo (2006), à la Slought Foundation de Philadelphie (2007) et au Centre Pompidou (2017). Cofondateur du mouvement de l'art sociologique (1974) et du mouvement de l'esthétique de la communication (1983), il a effectué le premier mariage au monde sur Internet avec l'artiste Sophie Lavaud (1997) et a vendu aux enchères la première œuvre immatérielle au monde à l'hôtel Drouot, à Paris (1996). Professeur émérite de l'Université de Nice, il fait partie des collections du Moderna Muset de Stockholm, de la Fondation Cartier, du MAC de São Palo, de Yandi, de Cyrille et Dany Charpentier, et de Victor Le.

UN CERTAIN ART SOCIOLOGIQUE…

▶ JEAN-PAUL THÉNOT

Historiquement, le projet de l'art sociologique avait, sans modestie, un objectif à la fois épistémologique, sociologique, philosophique, politique et artistique. Sa visée, repenser non seulement l'art mais aussi certaines pratiques en cours dans les sciences sociales et humaines, *était* avant tout sociocritique. Si les options théoriques à l'intérieur de ce mouvement ont été officiellement tirées du côté de Marx, d'Adorno et de l'École de Francfort, il faudrait sans doute réévaluer l'origine de cette théorisation et de cet état d'esprit. Cette pratique est plus proche, semble-t-il, des options de Lyotard, de la position de Deleuze ou Guattari et de quelques autres. Mais ce n'est pas ici le lieu d'entamer un tel développement.

Dans cette même perspective, il faudrait se demander si les premières actions d'art sociocritique, toutes proportions gardées, n'*étaient pas celle d*'Orson Welles qui a déclenché une ruée et une panique hors des villes, faisant en sorte que fiction et réalité s'entrechoquent dans un esprit de provocation avec son émission de radio où il racontait l'invasion des Martiens ; celle de Marcel Duchamp qui a voulu tester les institutions et la censure d'un jury qui prétendait ne rien censurer, en présentant un urinoir signé « R. Mutt » au Salon des Indépendants ; ou encore celles des situationnistes et de Guy Debord en leur temps avec les projets architecturaux utopiques de villes…

Le projet était de repenser l'art hors de son carcan rétinien et des productions commerciale et marchande pour se situer sur un plan fondamental, celui de la création et de la pensée. Il avait aussi l'ambition de dépasser, dans les sciences humaines et sociales, une sorte de crise des fondements. Disons, pour aller vite, que, sur la lancée du matérialisme et du scientisme, la psychologie a voulu s'ériger en science sur le modèle de la physique, comme la plupart des sciences humaines, au moment où la physique quantique par ses découvertes réinterrogeait ses propres fondements, en ce qui concerne la constitution de la matière, les relations de cause à effet, la place de l'observateur et, donc, celle de l'homme dans la connaissance, dématérialisant la matière et remettant en question jusqu'à la notion du réel.

Toute vérité étant avant tout intersubjective, donc résultant de la communication entre les hommes, l'intérêt principal devait être méthodologiquement focalisé sur l'interrelationnel et la communication, dans l'art comme dans la pratique sociologique.

À l'art en tant qu'objet de spéculation succédait l'art en tant que questionnement. À l'hermétisme élitaire habituel se substituait une pratique du dialogue. Aux lieux culturels habituels, musées, galeries, succédaient d'autres lieux publics ou privés : la rue, le domicile, les espaces du quotidien. En quittant les lieux culturels traditionnels, cette pratique développait son action auprès de publics variés et « non spécialisés », soit par l'intermédiaire des moyens de diffusion habituels, soit par d'autres modes d'intervention plus marginaux[1].

Ce n'était pas de l'art, ce n'était pas de la sociologie. C'était une éthique, une pratique de la vie qui fondait ses moyens sur l'élaboration empirique d'une sorte de pratique philosophique sous prétexte de l'art et qui cherchait à refonder une approche des sciences dites humaines, où apparaît la notion de conscience, en prenant en compte la place des intervenants et des regardeurs[2].

Sous cet angle, la pratique visait à produire des actions voulant faire jaillir une prise de conscience, la vision d'un déplacement symbolique pour rendre, comme le dit Blaise Galland[3], « les regardeurs conscients du moment historique et de leur propre vie »[4]. Elle cherchait à interroger les systèmes de valeurs établis, en les relativisant par une action décalée dans le champ social.

Le mouvement d'art sociologique pensait que le rôle de l'art et de la sociologie devrait être d'intervenir sur cette intersubjectivité pour la révéler à elle-même. Il postulait que l'art et la sociologie, par leur engagement éthique, pouvaient changer le monde ; que la création, en devenant questionnement, devenait le nouveau taon de Socrate. L'art sociologique a soulevé un certain intérêt chez les critiques d'art (François Pluchart, Pierre Restany, Bernard Teyssèdre, Otto Hahn, Jean-Marc Poinsot, Jacqueline Fry, Jean-Jacques Lévêque, Jean-Louis Pradel, Franco Torriani, Frank Popper…) ainsi que chez les sociologues, philosophes ou universitaires (Jean Duvignaud, Edgar Morin, Abraham Moles, Vilém Flusser, Jules Gritti, Derrick de Kerckhove, Alfred Willener, Blaise Galland, Jean-François Lyotard, René Berger, Mario Costa, Paul Virilio…). Malgré ces sympathies du côté de la sociologie, personne n'a été assez motivé ni assez disponible pour engager un travail de fond, que ce soit à l'époque, à chaud, ou de manière rétrospective.

À un phénomène social donné, l'art sociologique ne répondait pas uniquement par un objet fabriqué comme une œuvre d'art[5], mais aussi par un événement social créé et provoqué dans le but de déclencher une prise de conscience nécessaire à un changement[6]. Il s'agissait d'imaginer « une action, un stratagème qui rende intelligible pour le plus grand nombre d'acteurs présents le moment qu'ils sont en train de vivre, décodage du réel, dévoilement de la réalité, et cela grâce à l'interrogation que suscitait l'action engagée. C'est dans le fait de trouver et de mettre en place un stratagème qu'il y a Art »[7].

Aujourd'hui, la multiplicité et l'approche de la pratique de chacun des praticiens ont évolué. Sous certains aspects, l'art sociologique pur et dur des premiers jours, précurseur d'un état d'esprit et d'une pratique relationnelle nouvelle, a été récupéré et s'est dilué dans les *reality shows*, les jeux télévisés, les interactions et participations, les micros-trottoirs, l'expression et l'écoute des opinions de chacun via les textos. Sous cet angle, il a précipité la prédiction de Warhol selon laquelle chacun serait célèbre pendant un quart d'heure de sa vie. Sous d'autres aspects, il a quitté une sorte de fixité dogmatique apparente et s'est manifesté dans la pratique de quelques artistes qui *a priori* étaient aux antipodes de ce genre de méthode. Du reste, certains font peut-être de l'art sociologique sans trop le savoir…

L'art sociologique des débuts[8] a subi d'inévitables modifications, inhérentes aux mutations socioéconomiques, aux accélérations médiatiques ainsi qu'aux désaccords théoriques ou personnels entre les différents partenaires. Certains sont revenus à une conception artistique plus conventionnelle. Chez d'autres, l'aspect ontologique d'une poétique de l'être s'est développé dans le sens de ce que j'appelais, pour simplifier, l'« esthétique du Tao », dont j'ai développé les points centraux[9].

Pour ma part, je me suis éloigné des lieux de l'art[10]. Mon travail critique s'est poursuivi avec des interventions où la vidéo prenait une place importante, confrontant l'image que l'on a de soi-même à celle que les autres en ont. J'ai réalisé en 1976, avec Janine Manant, un travail auprès des habitants d'un petit village

de Bretagne. Grâce à la mise à distance que permet la vidéo, chacun pouvait se voir et s'entendre, voir et entendre ses propres gestes et discours. Je l'ai également utilisée de manière individuelle, la pratique clinique ayant montré que la vidéo se révèle particulièrement intéressante au sens où elle met en valeur les stratégies que chacun a développées pour survivre. Pour la première fois en France, mon travail a présenté une base conceptuelle pour l'emploi de la vidéo[11].

Je porte une attention aux énergies et aux flux invisibles, aux particularités géobiologiques, aux différences de potentiel émises par le sol et le sous-sol, qui ont une action biologique sur la santé, ainsi qu'aux systèmes de réception sensorielle ou extrasensorielle utilisés pour découvrir les points d'eau et réseaux géomagnétiques, les nuisances et lieux régénérateurs. Ces traditions et techniques étaient connues des architectes et des bâtisseurs de monuments, dont les ancêtres étaient les praticiens du feng shui chinois. Mon intérêt envers la science et les systèmes de perception globale et primordiale m'a dirigé vers une sorte d'acupuncture du sol et m'a sensibilisé aux modes de régulation vibratoire des lieux et des habitants.

Aussi dans le contexte artistique, je me joue des apparences et je propose à chaque visiteur, dans des galeries et musées, de ressentir l'espace invisible et d'expérimenter les effets vibratoires à l'aide de baguettes et d'antennes. L'œuvre devient un corps vivant qui vit sa propre vie, animée et remuante, indépendamment de notre avis et de notre présence. Elle expose le visiteur à ressentir une autre réalité perceptive du lieu, cette topographie invisible, cette réalité non visuelle, ce qui peut certes être déstabilisant, mais aussi stimulant pour l'imagination[12].

Quelques concepts de la physique quantique sous-tendent toute la science contemporaine et portent les germes d'une immense révolution culturelle à venir. Des hypothèses permettent de mieux comprendre certains phénomènes psychiques considérés comme paranormaux, comme la voyance[13] ou la télépathie, à partir d'expérimentations effectuées en laboratoire et d'explications scientifiques. Mon travail qui questionne l'acte de voyance remet en question les façons traditionnelles de penser. En pointant des analogies entre la matière et l'esprit, j'ouvre la psychologie à une autre compréhension de la conscience et l'art à de nouvelles perspectives. Là aussi, l'ouverture d'un cabinet de voyance dans une galerie d'art a relancé le questionnement entre champ global et champ artistique spécialisé[14].

POUR CONCLURE PROVISOIREMENT

L'art sociologique n'a réalisé que quelques-unes de ses ambitions. Étant au début de l'aventure tout sauf artistiques, elles ne sont devenues que de l'art. Mon ambition reste que l'art sociologique fonctionne en dehors des circuits de l'art.

Je fais partie de ceux qui ont le moins fait parler d'eux, pour des raisons de travail et de disponibilité, mais certains de mes camarades pensaient que mon travail et mes actions n'étaient pas assez spectaculaires pour intéresser les médias. Or, je n'étais pas là pour intéresser les médias, mais pour changer le monde en profondeur…

Finir dans un musée n'est pas vraiment mon objectif. J'ai toujours à l'esprit le projet raté de refondation des sciences sociopsychologiques.

Si l'art ne change pas le monde, la vidéothérapie et la géobiologie y contribueront, modestement, certes, mais à coup sûr.

Peu m'importe de finir en note de bas de page d'une quelconque histoire de l'art. Il faut savoir avec humour et gravité dire comme Louis Lachenal – et il savait de quoi il parlait puisqu'il a vaincu l'Annapurna – que la gloire est une affaire personnelle. ◀

Notes

1 Mentionnons mon installation de pièges à rats de près de deux mètres de long sur la voie publique en 1969 et mes 500 envois postaux en 1970, *Constats d'existence*, en utilisant comme outil sociologique des tables de nombres aléatoires. Voir mon site Internet au www.jeanpaulthenot.fr.

2 En juillet 1970, François Pluchart dans *Combat*, n° 8083, me consacrait un premier article intitulé « Par retour de courrier » : « Cet exercice critique pulvérise les petits jeux des conceptualistes par ce qu'il est en même temps un constat et l'amorce d'un système qui définit aussitôt son intrusion sociologique. »

3 Sociologue, auteur d'*Art sociologique, sociologie esthétique*.

4 Blaise Gallant, *Art sociologique, sociologie esthétique*, Georg, 1987.

5 Rappelons que notre pratique artistique n'a pas seulement consisté à réaliser des interventions, à présenter des « œuvres », mais également à faire intervenir des praticiens et des intellectuels, notamment dans le contexte de l'École sociologique interrogative (Fischer, Forest, Thénot) des années soixante-dix : Abraham Moles, Pierre Restany, Vilém Flusser, René Lourau, Bernard Fonty, Jorge Glusberg, Michel Ragon, Henri Lefebvre, René Thom…

6 L'art sociologique s'est senti proche de certains artistes, même si le mode d'approche se révélait différent. Nommons entre autres Hans Haacke, Antoni Muntadas, John Latham, le groupe UNTEL, Alain Snyers, Horacio Zabala, Richard Martel, Les Levine, Léa Lublin, Jacques Pineau, Adrian Piper et Klaus Staeck.

7 B. Galland, *op. cit.*

8 Se reporter à ce sujet à quelques-uns de mes écrits, dont *Pour une arthérapie* (envoi postal, 1972), « Champ artistique spécifique et champ non spécifique » (*Artitudes international*, juin 1974), « Repères concernant des travaux effectués entre janvier 1969 et février 1976 » (dans Fred Forest, *Art sociologique-vidéo*, UGE, 10/18, 1977) et « Cent lectures de Marcel Duchamp » (*Yellow Now*, 1978).

9 Une première version de ces différents points est parue dans « Esthétique du Tao » (*Flux News*, no 34, 2004, p. 25-27).

10 *Cf.* F. Forest et J.-P. Thénot, « *Art sociologique, quoi de neuf ? Collectif d'art sociologique (suite et fin)* », *Intervention*, no 12, 1981, p. 19 ; J.-P. Thénot, « Les monochromes ne sont plus ce qu'ils étaient », *Y a-t-il encore une avant-garde ? Témoignages en hommage à la revue +-0*, Tandem, 2003, p. 74-93.

11 *Cf. Id.*, *Vidéothérapie : l'image qui fait renaître*, Gréco, 1989, 190 p.

12 Diverses publications ont été faites à ce sujet dans *Flux News* (nos 49 et 55) ainsi que des interventions dans le cadre d'événements privés et artistiques comme le MAMAC de Liège (2010) et le FRAC de Lorraine (2014).

13 *Cf.* J.-P. Thénot, *Les sorciers face à la science. Le paranormal : faits et preuves*, Le Rocher, 2004, 600 p. On trouvera, avec la prise en compte des concepts de la physique quantique, les réponses à un certain nombre de questions que tout un chacun est en mesure de se poser : peut-on voir dans le futur ? Guérir à distance ? Comment un sourcier peut-il découvrir un courant d'eau invisible ? Les torsions de métaux et la psychokinèse ne sont-ils que des leurres destinés aux crédules et aux simples d'esprit ? Créer n'est-il pas simplement découvrir ?

14 Cabinet de voyance à l'Espace Galerie Flux, Liège, avec la collaboration de Judith Kazmierziak, septembre 2010.

Jean Paul Thénot a développé dès les années soixante-dix une pratique artistique articulée autour de la communication. Cofondateur du Collectif d'art sociologique (Fischer, Forest, Thénot) en 1974, il a participé à des manifestations internationales dans divers musées, galeries et institutions. Il a représenté la France à la 37e Biennale de Venise. Dans un esprit transdisciplinaire, sa pratique tente de relier des champs appartenant à différents domaines, qu'ils soient artistiques, sociologiques, psychiques ou scientifiques. Également docteur en psychologie clinique et psychothérapeute, il a mis au point une méthode thérapeutique utilisant la vidéo et publié articles et ouvrages, dont *Vidéothérapie* : l'image qui fait renaître (1989), *Les sorciers face à la science. Le paranormal : faits et preuves* (2004), *Une poétique de l'être : Jean-Pierre Giovanelli* (2006), *Cent lectures de Marcel Duchamp* (2006) et *Petit traité d'existence à l'usage des jeunes artistes et des amateurs d'art* (2012).

ENTRE INVISIBILITÉ ET PROVOCATION : LE CYNISME DES PERFORMANCES INVISIBLES DE STEVE GIASSON

▶ KATHLEEN HAYES

> Steve Giasson, *Performance invisible nº 7 (Ajouter une pincée de sel dans la mer)*, Cuba, mai 2015. Performeur : Daniel Roy.

Ce texte propose un éclairage philosophique sur la portée politique d'un projet d'art conceptuel qui a fait l'objet de l'actualité culturelle montréalaise en 2015 et en 2016. Si les *Performances invisibles* de Steve Giasson provoquent, c'est parce qu'elles incarnent une forme contemporaine de cynisme authentique. C'est donc une analyse philosophique du cynisme de cette œuvre et de la pratique artistique de Steve Giasson qui est ici présentée.

Une anecdote rapporte qu'« [u]n jour, au marché, [Diogène] se masturbait en disant : "Ah ! si seulement on pouvait apaiser sa faim en se frottant ainsi l'estomac[1] ! » Il faut peut-être rappeler les fondements sur lesquels repose son action : c'est dans la perspective de se satisfaire par lui-même, de manière autarcique, que s'inscrit le geste du cynique. S'il provoquait, Diogène ne le faisait pas sans raison, ni indépendamment d'une volonté d'agir en cohérence avec ses principes : « Il avait l'habitude de tout faire en public, les œuvres patronnées par Déméter aussi bien que celles d'Aphrodite. Il raisonnait, en effet, de la façon suivante : s'il n'y a rien d'absurde à déjeuner, il n'est […] pas déplacé de le faire en public […][2]. » Ainsi devait-il en aller également, selon lui, de la satisfaction des besoins sexuels : c'est parce qu'ils sont naturels, au même titre que boire et manger, qu'il n'y a aucune raison de ne pas les satisfaire, même en public. Parallèlement, c'est parce que la masturbation permet de le faire autarciquement que ce moyen se trouve privilégié.

L'anecdote compte au nombre des actions légendaires et variées se rapportant à la vie de Diogène qui, en quelque sorte, a « performé » le cynisme. Étreindre une statue en hiver, lui demander l'aumône, entrer par la sortie d'un théâtre, se promener en plein jour avec une lanterne ; autant de gestes qui rappellent les énoncés des *Performances invisibles* de Steve Giasson[3]. L'artiste propose, par exemple, de « Demeurer immobile et en silence (un certain temps) », de « Perdre de l'or (dans les airs, dans la rue, dans l'eau », de « Laisser, du bout du doigt, une légère tache de graisse sur le mur d'un lieu d'exposition ».

Réalisé en collaboration avec DARE-DARE, la série *Performances invisibles* était, à la base, constituée de 130 énoncés conceptuels qui furent performés, puis mis en ligne sur le site dédié performancesinvisibles.dare-dare.org et sur les réseaux sociaux, avec la documentation (photos, vidéos, dessins, textes, etc.) entourant leur exécution par l'artiste dans l'espace public ou privé – une relance du projet est présentement à l'étude.

LE CYNISME DES PERFORMANCES

S'il peut paraître étonnant de convoquer le cynisme ancien pour répondre d'une œuvre d'art actuelle, l'idée d'interpréter l'art contemporain, et plus spécifiquement l'art conceptuel ou l'art performance, comme une actualisation du cynisme n'est pourtant pas nouvelle. Déjà en 1993, Michel Onfray soulignait que « l'art contemporain […] est le lieu d'une réactualisation singulière de la geste cynique »[4]. Le cynisme des *Performances invisibles* est, pour sa part, manifeste, notamment par l'impudeur des gestes posés par l'artiste dans la sphère publique. Par exemple, dans la *Performance invisible nº 11*, « Se masturber discrètement contre une sculpture d'Alexander Calder », on peut voir Giasson se masturber ouvertement devant la sculpture *Trois disques* (*L'Homme*) (1967) installée sur l'Île Sainte-Hélène à Montréal. S'il ne vise pas l'autarcie comme Diogène, un *reenactment* du geste cynique s'envisage, car cette performance contient une dynamique de profanation, comme il l'explique dans *Performer/profaner*[5]. De même, dans la *Performance invisible nº 70*, « Adopter comme sonnerie de téléphone cellulaire un extrait de l'hymne *Nearer, My God, to Thee* », le caractère sacré de ce chant religieux est mis à mal, à l'image d'une ode préapocalyptique, à la fois triviale et mercantile. Au-delà de la référence à Diogène, la portée subversive des performances citées cadre parfaitement dans une perspective cynique, laquelle devrait viser aussi bien la transgression des règles de la sociabilité que celle des différents lieux de culte, œuvres d'art et objets de sacralisation.

Paradoxalement, un élément de sacré perdure dans l'œuvre de Giasson : « Je vois l'Art comme une offrande », confie-t-il lors d'une entrevue accordée à Jérôme Delgado du journal *Le Devoir*. « J'aime l'idée que l'œuvre d'art n'existe qu'à travers le don[6]. » Ainsi, le *reenactment* – non pas du geste masturbatoire de Diogène, mais bien celui de Calder, cette fois, qui se serait masturbé contre chacune de ses œuvres, selon une rumeur rapportée par Ragnar Kjartansson[7] – tient lieu de commémoration, et la référence au choral *Nearer, My God, to Thee* actualise son caractère sacré. Dans ce paradoxe de la profanation du sacré par une pratique qui ne renonce pas à produire du sens réside le cynisme des *Performances invisibles*. Cependant, on donne de nos jours au mot *cynisme* un sens particulier, une signification que l'on peut dire immoraliste, marquée par une absence de scrupule à se détourner de la vérité et à instrumentaliser autrui. J'ai montré, dans *Résurgence et transformation du cynisme au XVIII^e siècle : la réception de Diogène dans les Lumières françaises*[8], que cette conception contemporaine du cynisme est en rupture avec la tradition cynique et l'histoire de sa réception à l'époque moderne. D'autres formes de cynisme, plus authentiques, sont également présentes dans nos sociétés. Les *Performances invisibles* appartiennent à celles-là.

PERFORMER L'INVISIBLE

Mais pourquoi performer l'invisible ? D'emblée, c'est parce que les *Performances invisibles* se déroulent « sans préavis, à l'insu de tous »[9], qu'elles sont qualifiées comme telles. Mais dans une entrevue accordée à Anne-Marie Le Saux pour les *Nouveaux cahiers du socialisme*, Giasson précise sa démarche, expliquant que la tentative de « rendre visible » qui sous-tend le projet des *Performances invisibles* se trouve intimement liée à l'invitation lancée par DARE-DARE de se réapproprier l'espace public dans un contexte marqué par une régression de la liberté d'expression (atteinte au droit de manifester, augmentation de la surveillance par caméra, etc.)[10].

Par cet exercice de « monstration » de l'invisible, Giasson évoque l'impression d'« absurdité » que laisse généralement au public la réception des *Performances invisibles*[11]. Or, dans *Performer/profaner*, il explique le contexte de productivité et de consommation auquel répond le projet : « J'ai choisi […] de calquer ce modèle du spectacle performatif contemporain, mais en adoptant une posture résolument contre-performative, comme on dit qu'une action a contreperformé sur les cours de la Bourse. »[12] Ainsi, l'absurdité de gestes minimaux et « apparemment vains et sans autre finalité qu'eux-mêmes », comme « Ajouter une pincée de sel dans la mer » (n° 7) ou « Jouer à cache-cache en solitaire » (n° 12), trouve une signification dans cette volonté assumée par l'artiste de contreperformer. Cette dynamique qui, en quelque sorte, altère le consensus entourant la notion de performance opère également dans l'action de certaines performances de type minimaliste, comme « Respirer (au lieu de travailler) » (n° 1), dans laquelle on voit notre performateur, vêtu d'une chemise noire, couché dans son lit, ou encore comme « Reculer l'heure de sa montre de 10 minutes » (n° 21), où l'on remarque que l'heure indiquée sur la montre-bracelet de l'artiste ne correspond pas à celle de la tour de l'Horloge du Vieux-Port de Montréal. Ces performances se présentent comme autant de remises en question de la valeur accordée à la productivité dans les sociétés de consommation. Voilà encore une fois le genre de subversion qui siérait parfaitement à un cynique comme Diogène s'il était notre contemporain.

RÉÉVALUER LA VALEUR

En marge de l'activisme traditionnel, cette série d'actions qui se déploie à l'intérieur de l'espace public ou privé revisite donc et invite quiconque, d'ailleurs, à revisiter l'histoire de l'art, à se réapproprier les œuvres ainsi que les espaces. Giasson cherche ainsi à mettre en valeur le pouvoir de l'anecdotique et la postérité de l'éphémère. Une postérité de l'œuvre et de ses diverses finalités, variables à l'infini, s'envisage en effet malgré l'éphémérité des anecdotes qui la constituent, c'est-à-dire qu'en poursuivant virtuellement et de manière autonome son existence, la série *Performances invisibles* est susceptible de rendre compte de réalités sociales, historiques, politiques, artistiques, philosophiques, religieuses, etc., en lien avec la pluralité des contextes d'inscription des *Performances* futures. À l'heure où une valeur accrue est accordée à la performance économique, celles-ci sont autant d'invitations à contreperformer, à repenser le réel, bref à agir autrement. Or, elles tiennent paradoxalement lieu de commémoration, font honneur aux œuvres et aux artistes auxquels elles font référence.

Giasson n'entretient à cet égard aucun scrupule à interroger les limites – de ce qui est donné à voir, notamment, mais également de ce qui est permis de faire ou de dire. Cela lui fournit en quelque sorte le « [p]rétexte à l'élaboration d'un discours complexe sur l'histoire de l'art »[13]. Faire dialoguer les œuvres, les artistes, l'histoire, voilà ce qui intéresse l'artiste, comme le soutient Nicolas Rivard dans un article paru dans *Espace, art actuel*, où est soulevé l'enjeu politique des *Performances invisibles*. En ressort-il quelque chose de neuf, qui résout les contradictions du discours, pour reprendre le vocabulaire de la méthode dialectique chère à la philosophie ? Rivard souligne à juste titre l'idée d'« interroger la valeur »[14]. D'un point de vue cynique, on parlerait plutôt de « falsifier la monnaie » ou encore de « réévaluer la valeur », ce qui implique la création ou le maintien de certaines normes. Autrement dit, le cynisme n'est pas un nihilisme, et l'absurdité des gestes de certaines performances laisse entrevoir quelque chose comme de la valeur résiduelle. En cela, l'art de Steve Giasson provoque assurément, et les *Performances invisibles* n'y font pas exception. Dans un climat actuel obsédé par la sécurité, la tentation d'interroger les limites de ce qu'il est permis de faire ou, même, de dire dans l'espace public ou privé, d'un point de vue légal, bien sûr, mais également dans le cadre de ce qui est légal sans pour autant être socialement acceptable, se laisse voir malgré l'invisibilité des performances.

PROVOQUER

Bien entendu, les actions impudiques interpellent directement la figure de Diogène. D'autres thématiques cyniques cependant, tel le franc-parler, parcourent l'œuvre, notamment dans la *Performance invisible n° 53*, « Dire toute la vérité et rien que la vérité (pour une journée entière ou pour le reste de ses jours) », où l'on voit l'artiste debout, entre les rayons d'une bibliothèque, lire – ou se cacher le visage avec – un ouvrage de l'artiste Fluxus Ben Vautier, intitulé *Je cherche la vérité*. Dire vrai dans un contexte où, comme l'évoque Rivard, « le droit de manifester s'effrite »[15] revêt certainement une importance singulière, et l'œuvre souligne, à cet égard, l'immense pouvoir des réseaux, surtout Internet, et des médias sociaux. Giasson emploie le terme *micropolitique* pour qualifier le projet, mais il se défend de promouvoir pour autant le désengagement. Des *Performances invisibles* comme « S'efforcer de transmettre télépathiquement le désir de démissionner de ses fonctions à un chef d'État (par exemple, Stephen Harper) » (n° 30), où l'on peut voir Giasson, les yeux fermés, « méditer » devant le Parlement canadien, ou encore « Éjaculer dans une chaussette pour hommes Dolce & Gabbana (n° 121) » laissent en effet peu de doutes sur leur intention politique. Mentionnons enfin la *Performance invisible n° 120*, « Ralentir son orgasme en pensant à un individu déplaisant », laquelle réfère, comme la

> Steve Giasson, *Performance invisible nº 1 (Respirer (au lieu de travailler)*, 26 mai 2015. Enactment de Mladen Stilinović, *Artist At Work*, 1978. Performeur : Steve Giasson.

> Steve Giasson. *Performance invisible nº 11 (Se masturber discrètement contre une sculpture d'Alexander Calder)*, 1er juillet 2015. Alexander Calder, *Trois disques* (*L'Homme*), parc Jean-Drapeau, Montréal, 1967. Performeur : Steve Giasson.

> Steve Giasson. *Performance invisible nº 21 (Reculer l'heure de sa montre de 10 minutes)*, 4 septembre 2015. Performeur : Steve Giasson.

précédente, directement à Donald Trump[16], qui confirme tant le cynisme de l'œuvre que l'engagement de l'artiste.

Il s'agit d'assumer le désenchantement ; c'est une question d'intention, à la fois de l'artiste et du public, mais aussi du passant qui assiste, sans le savoir, à une performance invisible. L'absurdité sur le plan politique des gestes de Giasson, qui « tente néanmoins de créer du "politique" au cœur du "terrain incertain et mouvant" de l'espace public »[17], tient en quelque sorte lieu de résistance. La portée politique de l'œuvre, laquelle comporte sa part de désobéissance civile, est manifeste. La provocation cynique, qui s'accompagne du danger de dire la vérité qu'incarne Diogène aux yeux de la postérité, s'y réactualise. Ce danger s'étend d'ailleurs, dans le contexte actuel, au silence et à l'inaction. Il faut voir comment « Demeurer immobile et en silence (un certain temps) » (*Performance invisible nº 3*), sur le terre-plein de la rue Notre-Dame à Montréal, a mené à une intervention policière pour se convaincre que l'« invisible » est effectivement un lieu sous haute surveillance. ◀

Performances invisibles, 3e exposition solo de l'artiste conceptuel Steve Giasson, présentée dans le cadre du volet « Micro-interventions dans l'espace public » de DARE-DARE, en collaboration avec le Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM, tenue du 7 juillet 2015 au 7 juillet 2016 (www.performancesinvisibles.dare-dare.org).

Photos : Daniel Roy.

Notes

1 *Cf.* Léonce Paquet, « Diogène », *Les Cyniques grecs : fragments et témoignages*, Librairie générale française, 1992, p. 84.
2 *Ibid.*, p. 96.
3 Steve Giasson est un artiste conceptuel. *Le Devoir* le présente comme un espoir de la relève en arts visuels. *Cf.* Jérôme Delgado, « Bilan de l'année 2015 » [en ligne], *Le Devoir*, 31 décembre 2015, www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/459002/bilan-de-l-annee-2015-l-espoir-dans-la-releve-la-honte-en-art-public. On peut également le suivre sur son site au www.stevegiasson.com.
4 Michel Onfray, *La sculpture de soi : la morale esthétique*, Grasset, 1993, cité dans André-Louis Paré, « L'art cynique : entrevue avec Michel Onfray » [en ligne], *Esse*, vol. 53, hiver 2015, www.esse.ca/fr/article/53/Pare.
5 Steve Giasson, « Performer/Profaner » [conférence], dans Christof Migone (dir.), *DEADPANEL*, Congrès annuel de l'Association d'art des universités du Canada (UAAC-AAUC), UQAM, 29 octobre 2016.
6 *Id.*, cité dans J. Delgado, « L'art invisible pour reprendre la ville » [en ligne], *Le Devoir*, 4 août 2015, www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/446663/miser-sur-l-invisibilite.
7 *Cf. id.*, *Performance invisible nº 11 : « Se masturber discrètement contre une sculpture d'Alexandre Calder »* [en ligne], DARE-DARE, www.performancesinvisibles.dare-dare.org/fr/performances.
8 *Cf.* Kathleen Hayes, *Résurgence et transformation du cynisme au XVIIIe siècle : la réception de Diogène dans les Lumières françaises* [en ligne], thèse (Ph. D.), Université de Montréal, 2016, 384 p., www.papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18478.
9 J. Delgado, « L'art invisible pour reprendre la ville », *op. cit.*
10 *Cf.* Anne-Marie Le Saux, « Micro-interventions artistiques : pour une pratique artistique de l'espace habité. Entrevue avec Steve Giasson », *Nouveaux cahiers du socialisme*, nº 15, 2016, p. 55.
11 *Cf. ibid.*, p. 53.
12 S. Giasson, « Performer/Profaner », *op. cit.*
13 Nicolas Rivard, « *Performances invisibles* : entre l'histoire et le présent », *Espace, art actuel*, nº 115, hiver 2017, p. 72.
14 *Ibid.*
15 *Ibid.*, p. 69.
16 Ces deux performances (www.performancesinvisibles.dare-dare.org/fr/performances) forment, en quelque sorte, un diptyque : dans *Performance invisible nº 120*, on peut voir Steve Giasson se masturber en gros plan (pornographique), puis insérer son pénis en érection dans une chaussette noire Dolce & Gabbana, laquelle vient boucher l'écran (et en quelque sorte censurer l'action), tandis qu'en *off*, on entend Donald Trump parler de sa foi, de son rejet de l'avortement et du mariage gai, et de son enthousiasme pour la peine de mort. Dans *Performance invisible nº 121*, des mouvements de va-et-vient « secouent » l'écran, toujours partiellement bloqué par la chaussette. En *off*, la respiration haletante de l'artiste et son orgasme sont en partie recouverts par une question adressée à Trump à propos de la miséricorde divine et par sa réponse hésitante, interrompue après que Giasson ait vraisemblablement éjaculé dans la chaussette.
17 S. Giasson, « Performer/Profaner », *op. cit.*

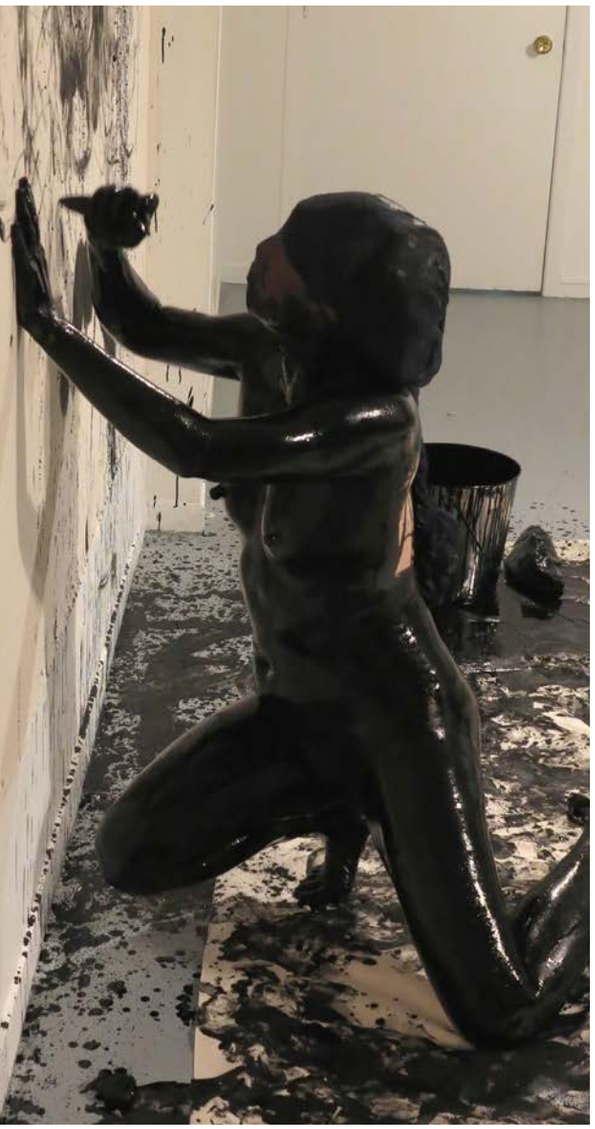
Kathleen Hayes est titulaire d'un doctorat en philosophie de l'Université de Montréal. Ses recherches en histoire de la philosophie portent sur la réception des doctrines anciennes dans la modernité. Plus spécifiquement, sa thèse fait l'étude des occurrences du cynisme dans les textes des Lumières françaises et montre en quoi le cynisme qui caractérise le XVIIIe siècle se distingue du sens contemporain associé à cette notion. Elle enseigne la philosophie au Cégep Édouard-Montpetit ainsi qu'au Collège Ahuntsic à Montréal. Elle est également membre de la Société de philosophie du Québec (SPQ) et de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle (SCEDHS).

130 ÉNONCÉS CONCEPTUELS / PERFORMANCES INVISIBLES

1. RESPIRER (AU LIEU DE TRAVAILLER)
2. S'EFFORCER DE RÉALISER UN CONCERT FLUXUS EN RÊVE
3. DEMEURER IMMOBILE ET EN SILENCE (UN CERTAIN TEMPS)
4. PERDRE DE L'OR (DANS LES AIRS, DANS LA RUE, DANS L'EAU)
5. ADOPTER, PENDANT UN CERTAIN TEMPS, AU COIN D'UNE RUE, LA POSITION DE MARIE GENEVIÈVE VAN GOETHEM PAR EDGAR DEGAS ET DEMEURER DEBOUT DANS UNE ATTITUDE DE REPOS, LES JAMBES EN DEHORS, LES PIEDS FORMANT LA QUATRIÈME POSITION CLASSIQUE DU BALLET, LES MAINS DERRIÈRE LE DOS, LE BUSTE DRESSÉ ET LA TÊTE REJETÉE EN ARRIÈRE
6. REMETTRE UNE PIERRE À SA PLACE (DANS UN MUR, DANS UN TROTTOIR, DANS UN LAC)
7. AJOUTER UNE PINCÉE DE SEL DANS LA MER
8. LAISSER, DU BOUT DU DOIGT, UNE LÉGÈRE TACHE DE GRAISSE SUR LE MUR D'UN LIEU D'EXPOSITION
9. INSÉRER DISCRÈTEMENT DES BIJOUX DORÉS DANS L'AGORA DE CHARLES DAUDELIN (SQUARE VIGER, MONTRÉAL)
10. COMMETTRE UNE MALADRESSE VOLONTAIREMENT
11. SE MASTURBER DISCRÈTEMENT CONTRE UNE SCULPTURE D'ALEXANDER CALDER
12. JOUER À CACHE-CACHE EN SOLITAIRE
13. ÉCOUTER AUX PORTES
14. ENVOYER UN BAISER À DISTANCE À UNE PERSONNE INCONNUE
15. ABANDONNER UN SANDWICH AU THON
16. POSER DES BRIQUES PAR-DESSUS D'AUTRES BRIQUES
17. RÉCITER À RÉPÉTITION DANS LE MÉTRO, AVEC UNE VOIX BASSE, NETTE, LOINTAINE, PEU DE COULEUR, DÉBIT UN PEU PLUS LENT QUE LE DÉBIT NORMAL ET STRICTEMENT MAINTENU, UNE PHRASE EXTRAITE DE LA PIÈCE DIS JOE DE SAMUEL BECKETT : « TU SAIS CET ENFER DE QUATRE SOUS QUE TU APPELLES TA TÊTE... »
18. BROYER DU NOIR, UNE NUIT SANS LUNE
19. RENDRE À QUELQUE CHOSE SA LIBERTÉ
20. IMAGINER UNE PIÈCE VIDE
21. RECULER L'HEURE DE SA MONTRE DE 10 MINUTES
22. ATTENDRE UN COURRIEL
23. BAILLER OSTENSIBLEMENT (POUR SUSCITER UN BÂILLEMENT CHEZ UNE AUTRE PERSONNE, PAR EXEMPLE)
24. COMPTER LES SECONDES DE SILENCE (DANS UNE MINUTE, DANS UNE HEURE, DANS UNE JOURNÉE, DANS UNE SEMAINE, DANS UN MOIS, DANS UNE ANNÉE, DANS UNE VIE)
25. ROUGIR (DE HONTE OU DE PLAISIR OU DE COLÈRE OU D'AUTRE CHOSE)
26. VERSER DES LARMES ARTIFICIELLES QUELQUE PART
27. PRENDRE UNE MINUTE DE SILENCE (PLUS OU MOINS LONGUE)
28. METTRE EN LIGNE UN TEXTE DONT LE CONTENU EST TYPOGRAPHIÉ À L'AIDE D'UNE POLICE DE CARACTÈRE, (ZXX, PAR EXEMPLE, CRÉÉE PAR SANG MUN, UN EX-EMPLOYÉ DE LA NATIONAL SECURITY AGENCY) CENSÉE ÊTRE DIFFICILE À DÉCRYPTER PAR LA RECONNAISSANCE OPTIQUE DE CARACTÈRES, LE LOGICIEL UTILISÉ PAR GOOGLE ET LA NSA POUR ANALYSER LES TEXTES SUR INTERNET
29. ÉPIER QUELQU'UN OU QUELQUE CHOSE DE SA FENÊTRE
30. S'EFFORCER DE TRANSMETTRE TÉLÉPATHIQUEMENT LE DÉSIR DE DÉMISSIONNER DE SES FONCTIONS À UN CHEF D'ÉTAT
31. REVENDIQUER LA DÉMISSION DU CHEF D'UN PARTI POLITIQUE COMME ŒUVRE D'ART
32. VOIR ROUGE
33. :) -> :((OU RAPPELER LA RUINE D'UN SOURIRE)
34. PSALMODIER À RÉPÉTITION DANS UN MUSÉE UNE CITATION (SANS EN DONNER LA RÉFÉRENCE) : « IL N'EST AUCUN DOCUMENT DE CULTURE QUI NE SOIT AUSSI UN DOCUMENT DE BARBARIE »
35. RATTACHER LES LACETS DE SES CHAUSSURES AU MILIEU D'UNE FOULE
36. INSÉRER DISCRÈTEMENT DES AUTOPORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES DANS DES CATALOGUES ET DES LIEUX D'EXPOSITION
37. ADOPTER, PENDANT UN CERTAIN TEMPS, UNE POSTURE ÉVOQUANT LA SCULPTURE RECLINING FIGURE (1969-70) D'HENRY MOORE
38. METTRE DU PARFUM DU SEXE OPPOSÉ
39. NE PAS SE TUER TOUS LES JOURS (DU MOMENT QUE TOUS LES JOURS ON PEUT SE TUER)
40. PORTER SON OMBRE
41. FAIRE GRÈVE (ET CESSER DE FAIRE DE L'ART DURANT UNE MINUTE, UNE HEURE, UNE JOURNÉE, UNE SEMAINE, UN MOIS, UNE ANNÉE, UNE VIE)
42. EFFACER QUELQUE CHOSE D'IMPORTANT
43. CENSURER UN TEXTE SANS IMPORTANCE
44. BOIRE DE LA VODKA SOUS LA PLUIE
45. BOIRE DU GIN SOUS LA PLUIE
46. BOIRE DU RHUM BLANC SOUS LA PLUIE
47. BOIRE DE LA TEQUILA BLANCHE SOUS LA PLUIE
48. BOIRE DU TRIPLE SEC SOUS LA PLUIE
49. BOIRE DE L'OUZO SOUS LA PLUIE
50. BOIRE DE LA SAMBUCA SOUS LA PLUIE
51. MANGER UN SAC FAMILIAL DE DORITOS EN 10 MINUTES
52. SE PARLER À SOI-MÊME
53. DIRE TOUTE LA VÉRITÉ ET RIEN QUE LA VÉRITÉ (POUR UNE JOURNÉE ENTIÈRE OU POUR LE RESTE DE SES JOURS)
54. COMMISSARIER QUELQUES PASSAGES D'UN LIVRE (EMPRUNTÉ DANS UNE BIBLIOTHÈQUE), EN LES SOULIGNANT DÉLICATEMENT AU PLOMB
55. BOYCOTTER, POUR LE RESTE DE SES JOURS, UNE CHAÎNE DE RESTAURANTS CHOISIE AU HASARD
56. BOYCOTTER, POUR LE RESTE DE SES JOURS, UNE COMPAGNIE AÉRIENNE CHOISIE AU HASARD
57. BOYCOTTER, POUR LE RESTE DE SES JOURS, UN SUPERMARCHÉ CHOISI AU HASARD
58. BOYCOTTER, POUR LE RESTE DE SES JOURS, UN SERVICE DE CRÉDIT CHOISI AU HASARD
59. BOYCOTTER, POUR LE RESTE DE SES JOURS, UN CONSTRUCTEUR AUTOMOBILE CHOISI AU HASARD
60. BOYCOTTER, POUR LE RESTE DE SES JOURS, UN MUSÉE CHOISI AU HASARD
61. BOYCOTTER, POUR LE RESTE DE SES JOURS, UNE UNIVERSITÉ CHOISIE AU HASARD
62. BOYCOTTER, POUR LE RESTE DE SES JOURS, UNE ENTREPRISE DE PRODUITS ÉLECTRONIQUES CHOISIE AU HASARD
63. BOYCOTTER, POUR LE RESTE DE SES JOURS, UNE BIJOUTERIE CHOISIE AU HASARD
64. BOYCOTTER, POUR LE RESTE DE SES JOURS, UNE ENTREPRISE DE POMPES FUNÈBRES CHOISIE AU HASARD
65. DÉPOSER INCOGNITO DES COPIES DU ROMAN LES MISÉRABLES DE VICTOR HUGO AUX PORTES DES CASERNES OU DES CENTRES DE RECRUTEMENT DE L'ARMÉE (DANS L'ESPOIR QUE LES SOLDATS LES EMPORTENT AVEC EUX)
66. ATTENDRE SA PAYE
67. AUGMENTER UNE DETTE
68. TRINQUER À LA SANTÉ DE QUELQU'UN
69. FAIRE UN VŒUX POUR UNE PERSONNE INCONNUE
70. ADOPTER COMME SONNERIE DE TÉLÉPHONE CELLULAIRE UN EXTRAIT DE L'HYMNE NEARER, MY GOD, TO THEE
71. ÉCRIRE SUR LE MUR D'UNE TOILETTE PUBLIQUE D'UNE UNIVERSITÉ UNE RÉPONSE À UN PROBLÈME PHILOSOPHIQUE PRÉSUMÉ
72. ADOPTER UNE « DÉMARCHE DE FLINGUEUR » (OU MARCHER D'UNE MANIÈRE EXAGÉRÉE)
73. LAISSER DES TRACES DE PAS DANS LA NEIGE PARMI D'AUTRES TRACES DE PAS
74. DÉTRUIRE UNE ŒUVRE D'ART (OU ABUSER DISCRÈTEMENT D'UN POUVOIR)
75. ENTERRER UN TRÉSOR
76. INSÉRER DISCRÈTEMENT UN OBJET QUELCONQUE DANS UN AUTRE OBJET QUELCONQUE QUASIMENT IDENTIQUE
77. FAIRE TENIR DISCRÈTEMENT UN OBJET QUELCONQUE EN ÉQUILIBRE SUR UN AUTRE OBJET QUELCONQUE QUASIMENT IDENTIQUE
78. DISPOSER DISCRÈTEMENT UN OBJET QUELCONQUE CONTRE UN AUTRE OBJET QUELCONQUE QUASIMENT IDENTIQUE
79. ALIGNER DISCRÈTEMENT PLUSIEURS OBJETS QUELCONQUES QUASIMENT IDENTIQUES
80. SAVOIR S'EFFACER
81. DESCENDRE NU UN ESCALIER (SANS SE FAIRE REMARQUER)
82. DOUTER DE TOUT
83. SE FAIRE ATTENDRE
84. RÉPANDRE DU SUCRE SOUS LA NEIGE
85. RÉPANDRE DU SEL SOUS LA NEIGE
86. RÉPANDRE DE LA FARINE SOUS LA NEIGE
87. RÉPANDRE DE LA CRAIE SOUS LA NEIGE
88. RÉPANDRE DU PLÂTRE SOUS LA NEIGE
89. RÉPANDRE DE LA COCAÏNE SOUS LA NEIGE
90. RÉPANDRE DU TALC SOUS LA NEIGE
91. ÉCLAIRER UNE LUMIÈRE AVEC UNE LUMIÈRE
92. ÉPELER À L'ENVERS LES PRÉNOM ET NOM DE FILIPPO TOMMASO MARINETTI, EN MANGEANT UNE ORANGE
93. MANGER UNE POINTE DE PIZZA CHEZ PIZZA HUT. S'EXCLAMER, AVANT DE PRENDRE UNE PREMIÈRE BOUCHÉE : VIVE GORBATCHEV !
94. VISITER UNE ÉPICERIE (AU LIEU D'UN MUSÉE)
95. SE BROSSER LES DENTS
96. TAIRE SES INFLUENCES
97. S'EFFORCER DE PASSER INAPERÇU
98. DÉTOURNER LE REGARD
99. S'ABSTENIR DE COMMENTER
100. ENVOYER UN POURRIEL
101. REMPLIR UN QUESTIONNAIRE AU LIEU DE FAIRE DE L'ART
102. ACHETER QUELQUE CHOSE AU LIEU DE FAIRE DE L'ART
103. GARDER SES IDÉES POUR SOI
104. REJETER UNE IDÉE
105. REMETTRE UNE TÂCHE AU LENDEMAIN
106. RESTER CHEZ SOI
107. CRÉER UN COURANT D'AIR
108. ENVOYER DES FLEURS À UNE PERSONNE INCONNUE
109. METTRE SON ÉGO DE CÔTÉ
110. FAIRE DE LA RÉTENTION D'INFORMATION
111. EXPLOITER LES MORTS
112. LAISSER SONNER SON RÉVEILLE-MATIN
113. ATTENDRE LA GUERRE
114. PASSER À L'EST
115. ARRACHER L'HERBE (AFIN QU'ELLE RESTE VERTE)
116. MANQUER DE MOTS
117. TOURNER LE DOS
118. SE RONGER LES ONGLES
119. RENCONTRER UNE PERSONNE INCONNUE
120. RALENTIR SON ORGASME EN PENSANT À UN INDIVIDU DÉPLAISANT
121. ÉJACULER DANS UNE CHAUSSETTE POUR HOMME DOLCE & GABBANA
122. CRÉER UNE FLAQUE D'EAU PERRIER
123. RÉPANDRE DE LA MÉLASSE DANS LA RUE
124. NOURRIR DES PIGEONS AVEC DE LA BRIOCHE
125. MANGER DES TRUFFES AU MILIEU DES CLOCHARDS
126. PERDRE SON IDÉE
127. VIEILLIR
128. SUER
129. ÊTRE FATIGUÉ D'ÊTRE
130. SE REPOSER DE RIEN

LIPING TING À QUÉBEC : DE CAILLOU, DE SEL ET DE SON

▶ HÉLÈNE MATTE



Il y a une grande cage ogivale. À travers la porte ouverte et les délicats barreaux : une installation paysage. Il y a deux grandes fenêtres, pignon sur rue. Chacune d'elles est scindée par de fines lignes blanches. On dirait des fissures. Des roches sont accrochées par des clous et de la corde au mur blanc. Elles sont peintes en noir et forment des cercles concentriques. On dirait des ombres compactes, jetées dans un lac de lait vertical. On dirait un lac aux ondulations rugueuses. Sur le côté, une toile vierge s'expose sur la paroi ; une autre, comme son reflet, jonche le sol. Il y a une bassine métallique neuve et des bouteilles d'encre. Nous attendons l'action. Au milieu de la pièce, il y a un pendule au-dessus d'un monticule de sel. Il est immobile. Et nous, immobiles, sommes dans l'action de l'attente.

Liping Ting, de noir vêtue, arrache çà et là un cheveu qu'elle dépose dans le monticule de sel au centre de la pièce. Elle souffle dessus et se relève. Elle tend les laisses d'un attelage auquel peu s'accroche. Le public reste coi. Néanmoins, quand des « pensées nomades migratoires » sortent d'une poche et rebondissent, tout un chacun renvoie les petites balles de plastique blanc au voisin, le temps de quelques rires. Liping s'attèle. Liping halète. Enlisée dans les élastiques comme dans un cocon, elle se blottit sur l'un et l'autre dans un essoufflement saccadé. Nous ne rions plus. Nous ne disons rien. Nous entendons. Nous attendons notre tour. Liping se blottit sur les corps en soufflant sa rythmique. Elle répète le geste, répète le « hi-ha-aille ». On dirait un bébé en train d'accoucher de sa mère.

Liping. Une roche sur la tête. Une grosse pierre de rivière, noire, sur la tête. Elle mâche une plume blanche et revient vers quelques-uns. Front, oreille, bouche, gorge, nombril : de la pointe de la plume qu'elle tient du bout des lèvres, elle caresse délicatement un détail du corps. Légèreté du don, lourdeur du risque. Nous nous donnons en offrande ou nous éloignons pour ne pas recevoir la pierre qui tombe. Tombera-t-elle ? Liping, en sueur, se déplace lentement, la pierre en équilibre, visant de sa plume un ventre çà et là. La pierre ne tombe pas jusqu'à ce que Liping fracasse le silence en la projetant au sol. On dirait un soulagement. On dirait une parole cassée par terre.

Liping, nue sur la toile immaculée, se fait baigneuse. Brassée renversée et salissante. On dirait qu'elle récure à l'envers, se lave à l'encre. Elle verse l'encre de Chine, s'en enduit des pieds à la tête. Métamorphose au son des fluides : loup marin, otarie, corps noir, corps humide et luisant. Séquence d'halètements successifs : son ventre rebondit. Elle trempe la pierre, puis la tient à bout portant. Elle crie en mimant l'action de mordre. Elle est animale à quatre pattes dans la dégoulinure. Elle glousse et éclabousse. Glissements et fuites. Elle s'ébat à faire un nid, elle dessine à pierres perdues, elle rabote les surfaces à coups de roche. Frottements et cris. Elle imprime son corps d'encre sur le gribouillis grandiose. On dirait les *Anthropométries* d'Yves Klein sans la futilité mondaine, sans le sourire des seins bleus des filles. Liping, lisse et mouvante, est une pierre qui vibre.

À la main un caillou, elle trace des signes dans l'air. Elle s'enrobe dans la flaque. Elle s'emballe de la toile. Elle en fait un tas qu'elle porte dans ses bras comme un enfant. Une fumée blanche envahit l'espace. On dirait un nuage et sa peinture, un paysage. Liping n'est plus pierre, elle est une mère montagne. Puis on dirait que tout chavire. On dirait mais personne ne dit mot. Il n'y a que la machine à boucane qui se tait pour donner la parole. De paysage, Liping devient voix de l'ombre, exorcisant Antonin Artaud, le corps grimaçant et tonitruant dans le brouillard blanc : « L'homme est malade parce qu'il est mal construit, il faut se décider à le mettre à nu […][1]. » Elle ouvre la porte vers le dehors et le froid. Liping, noire, nue, dans l'hiver, fait prendre l'air à la souillure, à l'enfant caillou décousu. Elle court noire-nue dehors, devant les vitres aux fissures et le regard saisi des passants.

Voilà le récit de l'action d'ouverture annonçant la résidence de Liping Ting à Québec en novembre 2017. Elle est déjà venue quelques fois participer aux Rencontres internationales d'art performance : en 2010 d'abord, en tant que représentante de la France où elle a habité plus de 20 ans, puis à l'automne 2016 avec les artistes en provenance de Taïwan d'où elle est originaire. Cette fois, entre un passage à New York et sa préparation pour une résidence annuelle au DAAD de Berlin, elle a été invitée à donner un atelier de performance et à s'approprier l'espace de la salle d'exposition du Lieu.

Liping Ting démontre qu'elle n'est pas nomade qu'au sens géographique du terme. Sa pratique puise dans différents lieux et différentes cultures. Elle a étudié la philosophie à Taipei et le théâtre à Paris. Musique, littérature, chamanisme : elle s'est formée à travers divers champs d'intérêt qu'elle a parfois visités, selon son propre aveu en parlant de l'apprentissage des percussions indiennes, en touriste. Cette expérience l'a menée à se mêler aux cercles de théâtre et de musique expérimentaux, et à vivre l'art intensément, souvent par des créations collectives et des collaborations.

C'est depuis 1999 qu'elle développe une démarche personnelle en performance. À Québec, elle nous invite à devenir nous-mêmes touristes à sa façon, c'est-à-dire la meilleure qui soit. Non pas pour consommer une culture et ses stéréotypes, mais pour faire une expérience dont le fondement est existentiel ; non pas s'emparer des clichés et prétendre les posséder, mais savoir frôler pour ressentir par la vibration les rencontres qui sondent les profondeurs. Le tourisme de Liping Ting, celui qu'elle a pratiqué en apprenant par exemple les rudiments des tablas, fait de la vie elle-même une scène expérimentale. Et c'est vers la quête de son propre rythme et d'un langage à la fois personnel et universel qu'elle nous conduit.

Présente durant de nombreuses semaines, elle intervient plusieurs fois sur son installation : peignant avec ses cheveux, fixant les empreintes de temps, créant une trame sonore de souffles vitaux qui joue en boucle. Elle invite les artistes de l'entourage à participer en corps et en sons dans l'espace. Les éléments sont déplacés. Le blanc devient noir. Les toiles se font face et se multiplient. Elles sont topographie de l'instant. La cage, remplie de papiers déchiquetés, peut contenir l'artiste. Liping, couchée par terre et rampant, la déplace avec le sommet de sa tête. Le sel se mélange au fusain. Des inscriptions marquent le mur et le sol, les grands caractères logographiques évoquent des présences humaines qui parlent d'elles-mêmes : « L'humain mange l'humain, l'humain est un mot, l'humain est humain entre humains. » Le sol est tapissé de sel. Le pendule se balance. Une danseuse tourne sur elle-même, côté cœur. Elle bat la cadence.

Liping Ting refait le monde de ses présences, développe un langage contrasté où les éléments se répondent : le sec et le liquide, la légèreté et la pesanteur, le chaud et le froid, la conscience humaine et l'arbitraire de la nature. Le sel devient mer et la pierre, continent. Le pendule de pierre et de plume fixe le sol. Son mouvement ne pointe pas de points cardinaux. Comme les pierres sur le mur, il dessine des cercles concentriques. Les échelles de mesure s'embrouillent, puis le temps et l'espace dissolus se régénèrent.

Au cours des trois semaines de sa résidence, plus d'une dizaine d'actions se déploient, transformant l'espace et ceux qui l'habitent. La dernière prend la forme d'un concert auquel participent Rémy Bélanger de Beauport et Isabelle Clermont. L'un et l'autre font corps avec leur instrument entre les jambes. Il enlace son violoncelle, elle agrippe sa harpe. Liping est couchée au sol et fait danser la pierre sur son ventre sous l'inflexion des cordes et la cadence du métronome. Isabelle Clermont a sur sa table un ensemble d'accessoires avec lesquels elle tisse une trame électroacoustique, sa voix s'enchevêtre au bidouillage électronique et à la décélération des bandes magnétiques. Rémy Bélanger de Beauport, fidèle à lui-même, explore les sonorités brutes de son appareil, cherche déconstruction et dissonance plus que mélodie.

C'est en deuxième partie que Liping se joint plus activement à la proposition. Elle ne joue pas de tabla, mais se fait tout de même maître du rythme. Elle utilise sa pierre comme instrument, frappant un monticule de sel jusqu'à pilonner le plancher. Éparpillement, glissement, bruissement : chaque déplacement est de sel et de bruit. Liping frotte et cogne la pierre sur les autres pierres qui claquent et résonnent, sur la bassine en métal sale qui vibre et sonne. Liping joue la musique des matières étrillées. Liping suit les fluctuations des corps, fait tache et tonne. Elle danse et joue, bouge et bruite. La bassine sur la tête, elle souffle et vagit, elle dodeline et se cogne. Elle caquète et chahute. Soliloque et syncope. Vibrations, inflexions, frictions : chorégraphie improvisée aux sons des boucles sonores. Liping s'acharne et charme. Liping s'échine et nous ébranle. Il y a des remous et des alternances. Il y a envoûtement.

Liping Ting est mouvement. Opaque ou transparente, elle cite tantôt Artaud ou le poète chinois Lu Xun, réfère tantôt aux derviches tourneurs ou au *land art*. Elle crée par ricochets, entre rencontre et matière, de matière en geste. Elle emprunte à son expérience pour proposer des formes expérimentales, non pas pour dire, mais pour vivre. Dans la confidence, elle raconte ces poètes aux os brisés, ceux sur qui la pierre de la parole s'est fracassée sur un système de censure. En se trempant dans l'encre de Chine, en faisant danser les cailloux, Liping Ting devient écriture en soi. Elle revendique une parole pleine dont le livre est le monde. Elle induit sa présence. Elle s'écrit pour se faire exister. Ventre, salive et sueur. Son, sel et caillou. ◀

Photos : Patrick Altman.

Note

1 Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu » (1947), *Œuvres complètes*, vol. XIII, Gallimard, 1974, p. 104.

De Québec, **Hélène Matte** est une poète issue des arts visuels qui dit, une artiste plasticienne qui écrit. Détentrice d'une maîtrise en arts visuels, elle est doctorante en littérature, art de la scène et de l'écran à l'Université Laval. Auteure de nombreux articles sur l'art, organisatrice d'événements culturels, sa pratique interdisciplinaire interroge particulièrement le dessin, l'art action et les poésies manifestes hors du livre. Elle compte à son actif plusieurs expositions et performances en Europe, au Canada et ailleurs en Amérique.

LA MARGE DE L'UTOPIE

JULIEN ST-GEORGES TREMBLAY

Bâtir un urbanisme utopique nécessite une destruction radicale des référents au passé pour diriger une population vers le progrès. L'utopie prend possession d'un territoire sans compromis, imposant une vision à suivre pour tous ceux qui veulent y participer. Dans la *Città Nuova* imaginée par le futuriste Antonio Sant'Elia, l'individu doit devenir un engrenage participant à l'industrie urbaine imaginée par l'architecte italien. Au tournant du XX^{e} siècle, la vie s'accélère ; à l'intérieur de la *Città Nuova*, le rythme humain cède sa place à un quotidien mécanisé. Pour Sant'Elia, l'utopie se décline en une communion entre l'homme, la machine et la ville. Serait-il possible d'imposer une doctrine aussi radicale à une population pour ainsi créer une cité utopique fonctionnelle ?

L'artiste montréalais Sébastien Cliche ne cherche pas à répondre à cette interrogation ; il met plutôt en place un univers d'où pourrait émerger une mégapole modèle. Il interroge le fantasme d'une structure urbaine et sociale exemplaire. À l'automne 2017, la galerie du Lieu accueillait l'atelier d'un idéaliste fictif dont les *Nouveaux développements* prenaient la forme d'un avenir idéal possible. Si le sentiment utopique exalte l'espoir d'une ville sans imperfections chez l'individu qui la conçoit, Cliche laissait sous-entendre que cet espoir était fragile, voire inaccessible. Malgré toutes les tentatives de l'humanité, l'utopie restait invraisemblable.

L'INCOMPLET COMME RÉSULTAT

La genèse d'un idéal, dont la progression a été stoppée abruptement, est à l'œuvre dans la galerie du Lieu. Une table de travail circulaire occupe l'espace, dont l'un des côtés est manquant pour permettre à l'architecte ou à l'urbaniste d'y œuvrer. Un désordre méticuleusement placé encombre la surface du bureau. Traces d'un processus complexe. De petites maisons en plâtre sont alignées à titre d'exemple d'aménagement d'un quartier. Sous le verre bombé de loupes, les plans de la ville éphémère du festival Burning Man ressemblent aux ruines d'une ancienne civilisation. Sous une étagère, une masse monolithique de plâtre baigne au fond d'un vase de Petri, probablement une expérimentation des qualités hydrofuges du matériau. De multiples globes de tailles diverses se retrouvent partout sur l'hémicycle. L'un d'eux s'enfonce dans un livre en y creusant un cratère. La dépression littéraire est entourée d'une symbolique forte : la matière, sculpturale, altère drastiquement l'intégrité des idées. Le poids de la réalité est parfois insurmontable pour l'idéologie. Tous ces éléments restent immobiles sous le regard indifférent des lampes de bureau métalliques d'une autre époque. Au travers de ces cylindres, croquis et maquettes, la présence du créateur se fait sentir. Le bureau semble utilisé quotidiennement, comme en témoigne le verre d'eau presque vide à proximité d'écrans de surveillance. Le maître d'œuvre du projet semble avoir disparu, le temps d'une pause. L'utopiste fictif ne revenant pas, deux cartables gris laissés à la merci de la curiosité des visiteurs peuvent être fouillés. Diagrammes, dessins, textes de manifestes ou extraits d'encyclopédie indiquent les sources d'inspiration de l'entreprise de Cliche.

IMPOSITION DU CERCLE

Les porte-documents renferment les bribes d'une quête humaniste s'étendant sur plusieurs siècles. Les recherches encyclopédiques de Cliche présentent, entre autres, l'histoire des *tulou*[1], ces bâtiments chinois communautaires, érigés entre le XIII^{e} et le XX^{e} siècle, ou les plans des cités-jardins d'Ebenezer Howard. Au sein de ces fragments utopiques hétéroclites, le cercle revient sans cesse. Cliche est sensible à ce hasard de l'histoire. Qu'est-ce que l'architecture circulaire offre de plus au rêve utopique ? Est-ce que l'infini du cercle fait écho à la perfection que tentent d'atteindre les utopies urbanistiques ? Les *Nouveaux développements* interrogent cette symbolique géométrique urbaine. La table sur laquelle reposent ces fragments devient ainsi l'écho des expérimentations urbanistiques du passé. D'abord surface de travail utilisée par l'artiste, puis socle présentant les résultats incomplets de l'utopie fictive, l'hémicycle joint l'idéologie et la réalisation en un seul objet[2]. Malgré l'état d'ébauche

du projet, la surveillance est omniprésente : huit caméras s'assurent que cette table ne change pas.

Qu'y a-t-il à surveiller si rien n'est terminé ? On peut d'abord y trouver un écho historique avec le système carcéral nommé panoptique, élaboré par Jeremy Bentham au XVIII[e] siècle. Présent dans les cartables de l'installation, les dessins et directives de Bentham montrent une prison circulaire dont les cellules encerclent une tour. Les gardiens du pénitencier occupent le mirador qui leur offre un regard total de la l'établissement pénitentiaire. Leur porte de cellule faisant face à la tour, les captifs subissent une surveillance constante, chacun de leur geste pouvant être aperçu. Bien avant l'invention de la caméra, Bentham a tenté de créer un bâtiment complètement contrôlé par le regard du pouvoir.

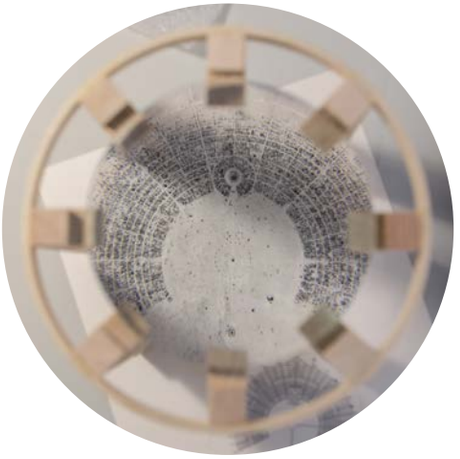
Impliquant à répétition la caméra à ses installations, Cliche met en scène ces dispositifs comme l'extension d'une autorité surveillant le spectateur[3] ou l'objet artistique[4]. Les regards automatisés dirigent le spectateur vers certains éléments dont l'importance reste ambigüe, même après une analyse attentive. La caméra ne fait que filmer, seul son propriétaire connaît à quoi servent les séquences enregistrées. Cliche s'assure que le propriétaire de ces dispositifs reste invisible. Pouvoir caché contrôlant la galerie. L'espace d'exposition devient un écho des environnements urbains actuels dans lesquels les activités de la population sont de plus en plus enregistrées, pour des raisons de sécurité.

Comme dans un centre commercial, les objectifs se tournent vers les spectateurs lors de ces *Nouveaux développements*. Sur l'un des écrans, un spectateur s'aperçoit en plongée, englobé par l'installation, qui prend la forme d'une « pupille »[5]. L'individu se tient au centre de cette vision utopique. Un climat de contrôle s'installe automatiquement : si l'on altère l'œuvre, ce sera à jamais enregistré. Par crainte de sanction, il vaut peut-être mieux s'abstenir. Les appareils vidéo donnent également l'impression d'une expérience en cours dont tous les résultats doivent être notés.

ÉCHAPPER À L'UTOPIE

Selon Sébastien Cliche, l'embryon utopique des *Nouveaux développements* n'arrivera jamais à terme[6]. L'utopie semble inatteignable, malgré les efforts de contrôle déployés pour atteindre cet idéal. En observant toutes les tentatives que Cliche présente dans son installation, on comprend que la naissance d'une ville parfaite semble impossible, du moins si elle reprend la forme circulaire. Le cercle impose une altération drastique de l'environnement afin que sa perfection puisse prendre place. Comme l'hémicycle de travail qui s'intègre parfaitement au vide de la galerie, une utopie circulaire nécessite un environnement complètement contrôlé dont les éléments pouvant gêner sa perfection sont évacués. Le cercle définit un territoire pour la perfection, repoussant les faiblesses dans les marges. Comme la sphère évidant l'un des livres des *Nouveaux développements*, le cercle utopiste creuse un vide sans humains. Lorsqu'il y a présence humaine, elle est surveillée. À la fois porteur d'un espoir futur et symbole d'un destin déshumanisé, le cercle met en place un système où l'existence devient contrôlée. L'emprise sur l'individu débute en pénétrant le pourtour de l'harmonie utopique. En sortant de la table de travail, la marge s'offre au visiteur. Une option au contrôle. Les villes de demain pourraient bien se dresser dans cette marge, prenant une autre forme que celle de la perfection. ◀

Photos : Sébastien Cliche.



Notes

1 « Dressées au milieu de rizières, de champs de thé ou de tabac, les tulou sont des habitations en terre de plusieurs étages. Circulaires ou carrées, elles sont orientées vers l'intérieur et pouvaient abriter jusqu'à 800 personnes. […] Servant d'habitation à tout le clan, les tulou fonctionnaient comme des entités villageoises et étaient aussi appelées "petits royaumes familiaux" ou "petites villes prospères". » (UNESCO, *World Heritage List*, nº 1113 [en ligne], www.whc.unesco.org.)

2 Selon un entretien du 19 octobre 2017 avec Sébastien Cliche, la table est le premier élément qu'il a construit. Il y travaille dans son atelier montréalais.

3 Comme dans *La doublure*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2012.

4 Comme dans *Le sommeil trouble de l'opérateur*, Sporobole, Sherbrooke, 2015.

5 Selon le terme utilisé par l'artiste dans une correspondance avec l'auteur.

6 Selon un entretien du 19 octobre 2017 avec l'artiste.

Julien St-Georges Tremblay est candidat à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval. Il s'intéresse à l'interrelation entre l'art d'intervention et le territoire. Il est également critique culturel et médiateur en milieu muséal.

> Parvin Peivandi, intervention à la Trump Tower, Vancouver, 2017.

RAPPORT DE SITUATIONS : SPECTACLE, SPECTRE ET FASCISME

▶ BENJAMIN J. ALLARD

LA CONSTRUCTION DE SITUATIONS COMMENCE AU-DELÀ DE L'ÉCROULEMENT MODERNE DE LA NOTION DE SPECTACLE. […] LA SITUATION EST AINSI FAITE POUR ÊTRE VÉCUE PAR SES CONSTRUCTEURS. LE RÔLE DU « PUBLIC », SINON PASSIF DU MOINS SEULEMENT FIGURANT, DOIT Y DIMINUER TOUJOURS, TANDIS QU'AUGMENTERA LA PART DE CEUX QUI NE PEUVENT ÊTRE APPELÉS DES ACTEURS MAIS, DANS UN SENS NOUVEAU DE CE TERME, DES « VIVEURS »[1] . GUY DEBORD

À l'époque de l'hypermédiatisation, de la résurgence du fascisme et de la précarité généralisée, la pensée effervescente de l'Internationale Situationniste (IS) mérite d'être lue, réévaluée et employée pour analyser la société contemporaine. C'est du moins la prémisse qu'avaient trois séries d'événements organisées en 2017 par The Institute for the Humanities (Université Simon-Fraser, Vancouver) à l'occasion du 50e anniversaire de la publication de *La société du spectacle*[2] et du *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*[3]. La conférence « Spectacle of Fascism », l'école gratuite Spectre of Fascism et la résidence Beyond Spectacle avaient pour mandat de réunir des communautés, de Vancouver et d'ailleurs, pour réfléchir à l'héritage de l'IS et à sa contribution possible aux enjeux actuels.

Pouvant être décrite comme une organisation d'(anti)artistes, de penseurs et d'activistes, l'IS (1957-1972) critiqua ce que ses membres nommèrent la « société spectaculaire marchande », notamment par l'écriture de pamphlets, la publication de journaux et la production de films. Le groupe marqua les générations grâce à la pertinence de ses bases théoriques, de ses stratégies critiques, comme le détournement ou la dérive psychogéographique, et de son implication dans le mouvement étudiant associé aux insurrections de Mai 68[4]. Le concept du « spectacle », établi principalement par Guy Debord, a été particulièrement important dans l'élaboration des événements de 2017. Il décrit les conditions modernes de production où tout ce qui est vécu est éloigné dans une représentation[5]. Nous devons noter qu'il n'exprime pas un ensemble d'images, mais « un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »[6]. Aujourd'hui, ce concept est pertinent afin d'analyser l'instrumentalisation et les effets de la peur du terrorisme[7], les performances du fascisme *queer*[8] ou encore les intolérances quotidiennes[9], pour ne citer que trois exemples examinés lors de ces séries. Chacune d'elles offrait une vision différente de notre condition actuelle et proposait des modalités de participation « au-delà du spectacle ».

> Emiliano Sepulveda (portant une casquette « Make Texas Mexico Again ») et Melina Querel travaillant dans la résidence.

Dans un esprit d'éducation populaire, l'école gratuite et ouverte à tous Spectre of Fascism a tenu 18 séances, de février à novembre, en réponse directe à la montée de popularité et d'influence de l'extrême-droite à l'échelle mondiale[10]. Cette série de lectures publiques voulait contextualiser les conférences à venir, offrir un espace de réflexion critique et contribuer à créer un sentiment de communauté progressiste. Ses archives Internet forment dorénavant une référence sur le fascisme contemporain, et la galerie UNIT/PITT Projects, qui a offert ses locaux pour la plupart des séances, a produit plusieurs compilations de musique antifascistes pour l'occasion.

La conférence « Spectacle of Fascism » (7 au 9 avril) était pour sa part composée de cinq groupes de discussion, de quatre conférenciers invités, d'une table ronde, de deux présentations de films, d'un lancement de livre et d'une soirée dansante[11]. Elle a présenté de nombreuses lectures attentives de l'IS et de la philosophie de Guy Debord, surtout, mais non exclusivement, dans les domaines de la pensée politique, de la psychanalyse et du cinéma.

En parallèle, la résidence Beyond Spectacle (3 au 9 avril) offrait un lieu de création pour dix artistes invités[12]. Inspiré de l'éthos collaboratif de l'IS, l'espace restait ouvert au public dans le but de favoriser les rencontres et le partage de connaissances, notamment entre les conférenciers et les artistes. Quatre conversations sur la pratique des participants et leurs liens avec l'IS ont aussi été enregistrées[13]. Plusieurs interventions publiques ont été organisées dans le centre-ville de Vancouver, comme devant la Trump Tower, ou encore dans la salle de conférence et pendant la soirée dansante. Un site Internet regroupe désormais des documents produits lors de la résidence ou des renseignements[14]. ◀

Notes

1 Guy Debord, « Rapport sur la construction des situations' », *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 11.

2 *Id.*, *La société du spectacle* (1967), Gallimard, 1992, 224 p.

3 Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, 1967, 296 p.

4 Les analyses de la relation entre Mai 68 et l'IS sont nombreuses. Je n'en citerai que quelques titres pour offrir une mise en contexte parcellaire : pour un texte précédant les insurrections, voir *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*, écrit par des membres de l'Internationale situationniste et des étudiants de Strasbourg (1966) ; pour une analyse faite peu de temps après les événements, voir *Internationale Situationniste*, n° 12 (septembre 1969) ; pour des analyses contemporaines de cette histoire, voir Pascal Dumontier, *Les situationnistes et Mai 68 : théorie et pratique de la révolution (1966-1972)* (Champs libre, 1995) et Laurence Bernier-Renaud, *Scènes situationnistes de Mai 68 : enquête sur une influence présumée* (Mémoire de maîtrise *à l'École d'études politiques, Université d'Ottawa, 2012*).

5 *Cf.* G. Debord, *La société du spectacle (1967)*, *op. cit.*, aphorisme 1.

6 *Ibid.*, aphorisme 4, p. 16.

7 *Cf.* Samir Gandesha, *The Spectacle of Terror*, Conférence présentée dans le cadre de Spectacle of Fascism, Université Simon-Fraser, 9 avril 2017.

8 *Cf.* Donia Mounsef, *Performing Queer Fascism : Situationist* Détournement *and* Dérive *and Contemporary Sexual Politics*, Conférence présentée dans le cadre de Spectacle of Fascism, Université Simon-Fraser, 7 avril 2017.

9 *Cf.* Jerry Zaslove, en conversation avec Bob Hackett et Samir Gandesha, *Critique of Violence and the Fascism of Everyday Life*, Conférence présentée à Spectre of Fascism, Selectors Records, 16 novembre 2017.

10 Pour une mise en contexte plus détaillée, voir les archives Internet de Beyond Spectacle au www.beyondspectacle.org/lecture-series.

11 Pour le programme de la conférence, voir le site de Beyond Spectacle au www.beyondspectacle.org/conference.

12 Les artistes invités étaient Joseph O'Brien, Parvin Peivandi, Byron Peters, Alexandre Piral, Melina Querel, George Rahi, Emiliano Sepulveda, Anne-Marie Trépanier, Conor Wylie et Setareh Yasan.

13 *Cf.* Beyond Spectacle, « Conversations » [en ligne], www.beyondspectacle.org/conversations.

14 *Cf. id.*, « Artists in Residence » [en ligne], www.beyondspectacle.org/category/residency.

Benjamin J. Allard est artiste et enseignant. Il était le commissaire de la résidence Beyond Spectacle (Vancouver). Né à Baie-Comeau (Québec), il a complété un baccalauréat en communication à l'Université Concordia et une maîtrise en arts visuels à l'Université de la Colombie-Britannique. Travaillant entre les installations *in situ*, les structures interactives et les projets commissariaux, Benjamin J. Allard questionne les notions d'historiographie, d'activisme et de technologie. Ses projets ont été présentés aux galeries Morris and Helen Belkin (Vancouver), UBC AHVA (Vancouver), Eastern Bloc (Montréal) et Espace Projet (Montréal). Il a publié dans le recueil de la RIPA 2014 et le journal *The Medium*.

> Nadia Granados, *Colombianización*, dans le cadre du festival VIVA ! Art action, Montréal, 2017. Photo : Paul Litherland.

COLOMBIANIZACIÓN : L'ART ACTION ET LES NARCOTRAFIQUANTS

MICHAËLLE SERGILE

Performance *Colombianización* de Nadia Granados dans le cadre du festival VIVA ! Art action :

1 Un projecteur est accroché au plafond. Des scènes de la série *Narcos* défilent sur le mur. En voix *off*, on entend une publicité pour un hôtel en Colombie.
2 Les images de *Narcos* disparaissent. L'artiste, Nadia Granados, se met dos à nous. Une image d'elle apparaît au mur.
3 Elle descend son pantalon, prend un couteau et le rentre dans les fesses de sa propre projection en dansant.
4 Elle se met un harnais godemichet, toujours dos à nous.
5 Apparaît au mur une image de dollar américain.
6 Elle monte sur un banc et se met devant la projection du dollar en posant.
7 L'image du dollar disparaît. Elle descend du banc et va chercher un sac transparent rempli de ballons. Chacun contient un liquide rouge, semblable à du sang.
8 Elle entre dans le sac de plastique et se l'attache autour de la taille.
9 En voix *off*, on entend le nom, le sexe et la date de décès de plusieurs individus.
10 Elle circule dans le public et fait éclater un à un les ballons.
11 Sa chemise blanche s'imbibe du liquide rouge. Son visage reluit.
12 Elle revient à l'avant, sort du sac, l'empoigne fermement et en martèle le sol.
13 Elle lâche le sac et déboutonne sa chemise. Un sac de terre est fixé à son ventre.
14 À l'aide d'un couteau, elle déchire le sac. La terre tombe.
15 Des gens dans le public lui lance d'autres sacs de terre au visage. Elle reste debout.
16 Elle ramasse les sacs et se met à genoux.
17 Elle déchire les sacs de ses mains et étale de la terre sur son visage et sur son corps.
18 Elle s'adresse à une caméra posée au sol dans un langage fictif tout en se mettant de la terre dans la bouche.
19 Des sous-titres apparaissent au mur, traduisant ses paroles.
20 Elle se lève.

L'ART ACTION CONTEMPORAIN

Situé à l'intersection de multiples histoires, l'art action contemporain est une discipline qui inclut – sans se limiter à – la performance, l'intervention publique, les projets relationnels, l'art corporel, les happenings et l'action furtive. Cette forme d'art plutôt « indisciplinée » peut être caractérisée par la présence essentielle – bien que parfois invisible – de l'artiste dans une œuvre d'art généralement éphémère qui se déroule « ici et maintenant ». Qu'il soit orchestré ou improvisé, subtil ou direct, l'art action est un aspect vivant, parfois provocateur et inconfortable, de la culture des arts visuels aujourd'hui. Il nous encourage à réfléchir sur notre corps, nos comportements, la culture et les sociétés contemporaines[1].

VIVA ! ART ACTION

Plusieurs artistes internationaux se sont rassemblés lors de la sixième édition du festival VIVA! Art action[2] qui s'est déroulé du 4 au 7 octobre 2017. Nadia Granados, l'une des artistes invités, a attiré mon attention par la diversité de ses gestes et les propos abordés dans sa performance.

Depuis 1997, Nadia Granados crée des performances utilisant son corps et divers appareils multimédias. Jouant avec l'image érotique de la femme colombienne dans une société ayant une pensée majoritairement patriarcale, elle a inventé un personnage : La Fulminante[3].

Dans l'une de ses performances passées, *Compulsory Motherhood*, Granados se présente en femme blonde, à moitié nue, critiquant le discours d'un prêtre contre l'avortement. L'artiste colombienne joue avec un condom en le mettant entre ses dents, créant ainsi une image érotique tout en défiant par son geste et par ses paroles le discours du prêtre.

LA SITUATION SOCIOPOLITIQUE

Pour mieux envisager la performance de l'artiste, il est important d'avoir une brève mise en contexte de la situation sociopolitique en Colombie.

Depuis 1980, deux cartels formaient une sorte de duopole en Colombie : le cartel de Medellín dirigé par Pablo Escobar et celui de Cali dirigé par Miguel et Gilberto Rodríguez[4]. Ces deux cartels, faisant la production, le trafic et l'exportation de plusieurs drogues comme l'héroïne, le cannabis et la cocaïne, étaient à l'époque les plus connus. En plus de la lutte pour le pouvoir entre eux, ils étaient continuellement recherchés par l'État qui tentait de les démanteler, ce qui s'est produit en 1993 avec la mort de Pablo Escobar et en 1995 avec celle des frères Rodríguez.

À la lumière de mes lectures et discussions avec Nadia Granados, j'en suis venue à voir son travail comme une entité jouant autour de la violence, du brouillage identitaire et du langage. Dès le début de *Colombianización*, Granados nous fait comprendre l'essence même de son œuvre en nous montrant des images de la série américaine *Narcos*. *Colombianización* est une performance qui, comme son nom l'indique, met en lumière la situation sociopolitique de la Colombie en parlant de l'éternel combat entre l'État et les narcotrafiquants colombiens.

LA VIOLENCE

La violence est omniprésente dans l'univers de Granados, que ce soit par ses gestes, leur vitesse ou le propos de ses actions. Dans le cas de *Colombianización*, chaque geste posé par l'artiste témoigne d'une violence, comme l'utilisation d'un couteau ou encore d'un liquide rouge rappelant le sang des victimes des luttes entre les narcotrafiquants.

La dimension sonore joue également un rôle important dans la performance. Les ballons qui éclatent présentent une image assez forte, le son rappelant la détonation d'un coup de feu. En plus de cette action, la voix *off* fait entendre en parallèle le nom, le sexe et la date de décès de plusieurs individus, comme s'il s'agissait d'un recensement.

LE BROUILLAGE IDENTITAIRE

Lors de sa performance à VIVA !, Granados exploite non pas l'image de la femme colombienne hypersexualisée de La Fulminante, mais bien celle de l'homme colombien. En jouant avec son identité, passant de l'homme à la femme, elle nous propose une lecture qui d'une certaine façon introduit un contexte sociopolitique et crée un brouillage identitaire. Dès le début de sa performance, elle personnifie le stéréotype du jeune homme qui, pour l'argent et la reconnaissance, se joint aux narcotrafiquants. Elle se met d'ailleurs un harnais godemichet et se place devant un billet américain pour ridiculiser cette image machiste de l'homme fortuné.

Bien qu'elle n'ait pas utilisé ici le personnage de La Fulminante, quelques-unes de ses caractéristiques reviennent assez clairement. En se servant du harnais godemichet pour jouer le rôle du jeune trafiquant, elle nous rappelle la dualité entre l'érotisme et le discours politique de La Fulminante.

Plus tard dans la performance, Granados s'enveloppe du sac en plastique contenant les ballons remplis de « sang » avec en voix *off* le recensement des morts. Par cette action, elle nous brouille de nouveau en créant deux niveaux de compréhension : son geste peut être interprété d'une part comme la personnification d'une des nombreuses victimes des trafics de drogue et d'autre part comme l'incarnation du narcotrafiquant lui-même.

LA LANGUE

Depuis qu'elle a créé La Fulminante, Granados emploie une langue fictive dans laquelle elle juxtapose plusieurs sons. Par cette langue, elle instaure automatiquement une distance avec l'individu devant elle.

Lors de sa performance à VIVA !, elle s'est mise à parler cette langue fictive à la toute fin. Alors que dans ses gestes elle se « tartinait » de terre, elle a produit une multitude de sons qui trahissaient dans sa voix un ton de reproche. Simultanément apparaissaient des sous-titres au mur, permettant ainsi aux spectateurs de comprendre ce qu'elle disait. Ce qu'il y a d'intéressant dans le fait de se créer une langue que personne ne comprend, c'est de se demander si le langage à un certain point ne devenait pas désuet, comme si la parole n'avait plus d'impact. Cette langue que l'artiste appelle *glosolalia* est pour elle « *the language of fools, witches and kids. It's a language that doesn't mean anything, a language for saying without saying anything* »[5].

La population colombienne, étant en retrait face au combat opposant les narcos et le gouvernement, subit les conséquences de cette lutte pour le pouvoir. N'est-il pas possible de faire un lien entre la position qu'adopte l'artiste et celle du peuple colombien ? La *glosolalia* deviendrait-elle en quelque sorte un acte de dénonciation symbolisant cette impossibilité de dialogue entre les narcotrafiquants, le gouvernement et les Colombiens ? Granados, en créant cette langue, personnifie d'une certaine façon un peuple qui malgré sa présence ne se fait pas entendre. ◀

Ce texte est publié dans le cadre du concours Jeune critique, avec la collaboration d'*Inter, art actuel* et VIVA ! Art action.

Notes

1 VIVA ! Art action, « À propos de VIVA ! » [en ligne], À propos [page d'accueil du site], www.vivamontreal.org/2015/fr/a-propos.

2 Le festival est créé en 2006 par Alexis Bellavance et Patrick Lacasse, en partenariat avec six centres d'artistes autogérés à Montréal. Cette année, la sixième édition se fait en partenariat avec dix centres d'artistes : Articule, Artexte, Dare-Dare, Centre Clark, La Centrale Galerie Powerhouse, OBORO, le Centre des arts actuels Skol, Studio 303, Optica et Verticale.

3 *Fulminant* peut se traduire par une personne qui trahit une vive colère et qui est chargée de menaces.

4 *Cf.* Florence Panoussian, « Vingt ans après sa mort, le culte de Pablo Escobar demeure à Medellín » [en ligne], *La Presse*, 3 décembre 2015, www.lapresse.ca/international/amerique-latine/201512/03/01-4927411-vingt-ans-apres-sa-mort-le-culte-de-pablo-escobar-demeure-a-medellin.php.

5 « C'est le langage des imbéciles, des sorcières et des enfants. C'est un langage qui ne veut rien dire, un langage qui dénonce sans vraiment dire grand-chose. » Joseph Casanas, « La Fulminante : The Porn Actress Who Defies the State » [en ligne], dans Nadia Granados, *WordPress*, www.nadiagranados.com/wordpress/la-fulminate-the-porn-actress-who-defies-the-state.

Michaëlle Sergile est une jeune artiste qui étudie au baccalauréat en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal. Ayant commencé son baccalauréat avec le thème de la décomposition physique du corps humain, elle poursuit ses études à partir d'un concept créé par Kimberlé Crenshaw. Elle questionne le concept d'intersectionnalité en employant les procédures de la « recomposition à partir d'une décomposition ». En d'autres termes, elle cherche à déconstruire chaque identité pour en reconstruire, à plusieurs, des formes hybrides et inédites. Elle questionne également le rapport entre les écrits d'auteurs, tels que Frantz Fanon et Felix Mnthali, ainsi que la place occupée par la femme noire dans ces récits postcoloniaux.

A Fluxus Family Portrait Album

Wolfgang Träger

Le photographe Wolfgang Träger nous offre un album de la famille Fluxus s'étalant entre 1989 et 2015. Né en 1957, il a étudié le théâtre, le cinéma et les médias à l'Université de Cologne, puis la photographie à l'Université des arts appliqués, toujours à Cologne. Il a photographié des expositions importantes pour le magazine allemand *Kunstforum International*. Depuis 1989, il a également été le portraitiste d'innombrables artistes. Il vit actuellement dans la petite ville de Volxheim (Rhénanie-Palatinat).

La date, 1989, peut paraître un peu tardive en ce qui concerne la famille Fluxus. C'est une famille recomposée où se mêlent les sceptiques du début, dont une planche-contact et très belle image d'Allan Kaprow tirant à Bonn, en 1989, au bout d'une ficelle une chaussure. L'exposition de 1990 *Ubi Fluxus ibi motus*, à la Biennale de Venise, montre l'internationalisme que fut – qu'est – Fluxus : tout le monde se retrouve dans ces pages, de Mieko Shiomi à Henry Flynt, en passant par Willem de Ridder, Alison Knowles, Robin Page, Yoko Ono et Mary Bauermeister.

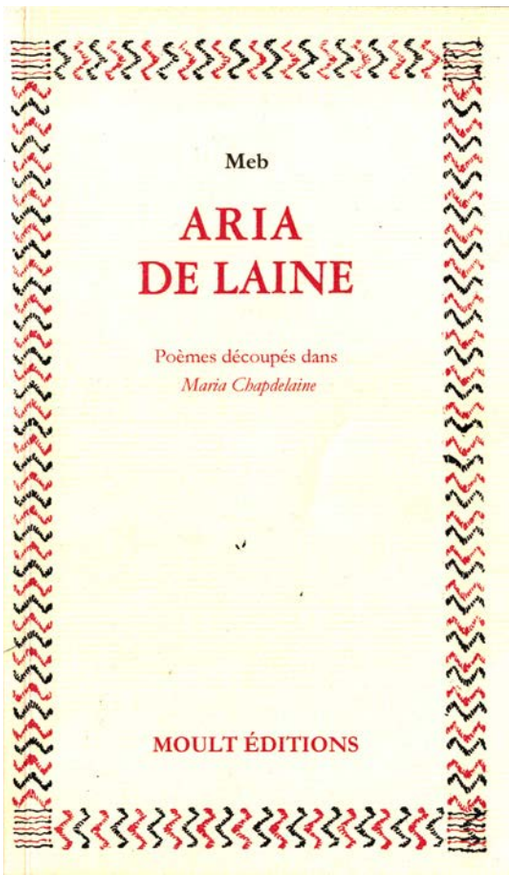
Les clichés des performances en groupe donnent une vue assez cohérente, alors que George Maciunas avait déjà quitté ce monde depuis 1978. En double page est illustré un moment magique entre Philip Corner avec des cymbales et la danseuse Corry Joswig alors que la galeriste Fluxus Emily Harvey, les bras croisés, se tient au premier rang ! Bien sûr, il faut y avoir été, et j'ai eu ce privilège… Ne lisez pas mes commentaires et achetez le livre !

À Vienne, la même année, je retrouve mon très cher Jean Dupuy, Fluxus sur le tard, poussant un piano, en compagnie de Ben Patterson, de Milan Knížák, de Geoffrey Hendricks, de Carolee Schneemann, d'Al Hansen… En 1992, on voit notamment La Monte Young et Marian Zazeela à Frankfort, pour *Fluxus Virus*, avec mes regrettés Emmett Williams, Serge III Oldenbourg – qui se neutralise les pieds dans du plâtre – et Joe Jones en pleine action, une action au piano avec entre autres ceux que je n'ai pas eu le temps de nommer, mais qui apparaissent bien évidemment dans l'album les années précédentes : Dick Higgins, Eric Anderson, Jackson Mac Low…

Comment oublier l'ami-éditeur-collectionneur Francesco Conz, Henning Christiansen, Takako Saito, Nam June Paik, A-Yo, Wolf Vostell… et Ben Vautier ? Ce dernier, très présent au fil des pages, on le retrouve en fin de parcours à Pompidou-Metz avec moi, en 2014, pour *En passant par la Lorraine avec mes sabots*.

Charles Dreyfus

Éditions Snoeck
Snoeck verlagsgesellschft mbH
Kasparstrasse 9-11
50670 Köln
Allemagne
www.snoeck.de
www.traegerfoto.de



Aria de laine : poèmes découpés dans Maria Chapdelaine

Meb

Jeu de hasard (trouver une forme dans un cadre), détournement (transformer un livre qui nous désappartient), *cut-up* (faire un collage des mots qui nous parlent) et rature (racler rouge l'excédent de texte) : il ne s'agit pas d'une rétrospective de la poésie d'avant-garde du XX^{e} siècle, mais bien d'une création inédite de Meb. Nouvelle publication parue chez Moult Éditions, cet opus intitulé *Aria de laine* démontre que son auteure, musicienne et écriveuse de chansons, est aussi une plasticienne et une poète visuelle douée. Maraudant une édition originale du *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (Fides, 1953), elle l'a découpée en petits carrés et colorée, rayant de rouge la plupart du texte pour ne garder que quelques mots, formant de délicats poèmes : « — Nous serons — Bientôt — plus — qu'une — racine — ».

L'ouvrage rappelle les *Poème express* (Redfoxpress, 2015) que le Français Lucien Suel réalise depuis 1987 en raturant des pages de romans-feuilletons. Nombre d'exemples sont disponibles sur son blogue nommé Silo. En 2015, cet habitué de la poésie expérimentale publiait par ailleurs tout un roman *express*, téléchargeable gratuitement sur le site lescosaquesdesfrontières.com.

Tout de même, si le principe n'est pas nouveau, son incursion dans le paysage littéraire québécois détonne et fait du bien : « — restait encore à ramasser l'autre côté — d'octobre — ». Sa forme porte quelque chose de révolutionnaire, ne serait-ce qu'avec cette répétition du carré rouge, un symbole ayant marqué l'imaginaire collectif lors du Printemps érable en 2012. *Aria de laine* se conclut d'ailleurs comme une lutte vive : « — mourir — peureux de rien — « dépareillé » — avec force — ».

Hélène Matte

www.moulteditions.com

Errata, nº 15 : « Performance, acciones y activismo »

Cette édition spéciale, enfin sortie à la fin de 2017, traite de la performance. Cette revue de Bogota, en Colombie, cette *revista de artes visuales*, est pourtant datée du 1er juin 2016 en page couverture. Évidemment, elle est en espagnol.

Coordonnée par Mildred Durán qui en assume l'éditorial, « Más allá del instante. La performance : una práctita desde el margen », elle se veut un témoignage des pratiques du corps et de l'implication d'artistes de diverses catégories. Un juste retour d'ascenseur pour Mildred Durán qui est venue à la RIAP de 2014 !

Dans le premier « chapitre », on trouve « Arte acción y performance : ¡ iperiferias sin centro ! » de Richard Martel, « Acciones, performances y actitudes en el arte contemporáneo cubano » de Nelson Herrera Ysla et « ¿ Comó es possible hoy el arte del performance en Tailandia ? » de Chumpon Apisuk. Réseau et complicités.

Puis un deuxième bloc, si l'on peut dire, s'est fait en complicité rédactionnelle avec Adolfo Cifuentes, « Entre la vida como obra y la obra como vida » et « Performance. Inestabilidades y fronteras de la acción y del cuerpo ». Suivent José Alejandro Restrepo avec « Representación. Apuntes sobre teatro, performance y política » et Álvaro Villalobos Herrera avec « Conceptos, formas y contextos : activismo politíco y performance ».

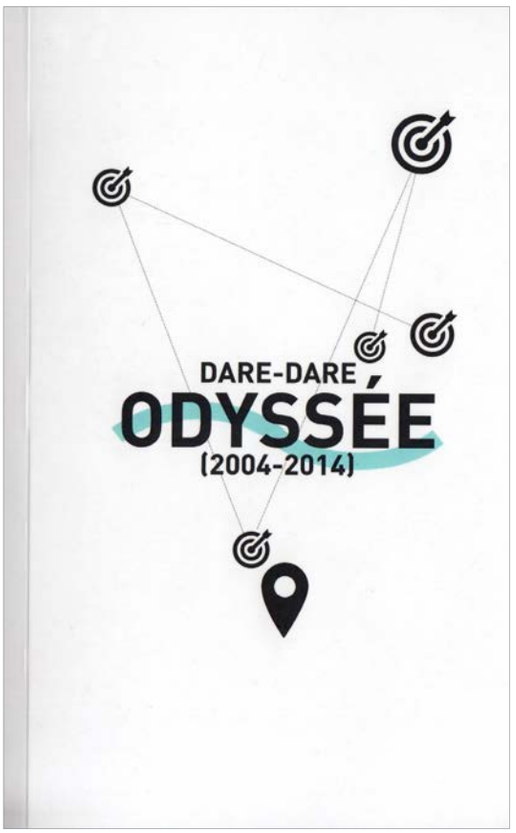
Également dans cet *Errata* performatif, des dossiers sur ces artistes : Katnira Bello, Jamie Calam Ros, El Cuerpo Habla, Esther Ferrer, Chiara Fumai, Edwin Jimeno, Guillermo Marín, María Evelia Marmolejo, Sonia Vargas, Carlos Monroy, Cecilia Vicuña et Alfonso Suárez.

On y trouve aussi une entrevue proposant divers « regards de performance en France » entre Mildred Durán et Alexandra Beaudelot, Sébastien Faucon et Mathilde Villeneuve, ainsi que des comptes rendus de certaines activités à Cali par Erica Florez et une rencontre à Medellin avec Fernando Escobar. Le numéro se termine par quelques infos sur la 1re Biennale de performance de Buenos Aires et la 56e Biennale de Venise, et sur un opuscule de la performance *35 minutes* de Los Terrenzos.

Ce numéro spécial sur l'art action et la performance a pris pas mal de temps à arriver, mais on doit souligner le grande valeur des textes, accompagnés d'une bonne iconographie des thèmes traités et des biographies des participants. On doit toutefois aussi souligner la difficulté de lecture étant donné une impression opaque, qui rend aussi difficile l'appréciation des documents photographiques.

Richard Martel

www.revistaerrata.gov.co



Dare-Dare : Odyssée (2004-2014)

Marion Tourigny

Dare-Dare : *Odyssée (2004-2014)*, petite publication du centre d'artistes éponyme, consigne la mémoire d'une commémoration. Les souvenirs se superposent dans ce livre qui rend compte de l'événement *Odyssée*, projet possédant lui-même une visée rétrospective : l'événement artistique, tenu le 12 septembre 2015 et commissarié par Marion Tourigny et Nadège Grebmeier Forget, avait été instauré pour souligner la décennie de vie de *Dis/location : projet d'articulation urbaine*. Le catalogue comporte trois essais sur *Odyssée*, comme trois regards sur le projet : « Récit d'aventures » écrit par Martin Dufrasne, cocoordonnateur artistique du centre ; « Dare-Dare Odyssée (2004-2014) », texte de la cocommissaire Marion Tourigny qui constitue, en quelque sorte, le cœur du livre ; « Monologue entre trois paires d'yeux » écrit par Sylvie Cotton, fondatrice du centre Dare-Dare.

Dans ces textes, le lecteur retrace ainsi deux parcours rythmés par des déplacements à travers cinq lieux de la ville de Montréal (le square Viger, le parc sans nom à la jonction des arrondissements Le Plateau-Mont-Royal et Rosemont, le square Cabot, le parc Walter-Stewart et l'esplanade du métro Saint-Laurent).

Le texte central de Marion Tourigny joue sur cette double mémoire : divisant son texte en deux parties, elle dresse avec minutie l'historique du projet *Dis/location* depuis sa genèse en 2004, puis elle relate les événements de la journée *Odyssée*. Le premier parcours à travers la ville, s'échelonnant sur une décennie, est celui de l'abri mobile du centre d'artistes qui s'amarre dans des lieux publics, permettant d'ouvrir les frontières souvent trop hermétiques entre l'espace artistique et l'espace public. Le deuxième parcours se pose comme un véritable écho au premier : il nous fait visiter les mêmes lieux, mais cette fois en vitesse accélérée, en une seule journée. Cette deuxième traversée est, par ailleurs, ponctuée de performances, d'interventions ou d'actions s'ancrant dans chacun des cinq lieux (parmi les artistes : Christian Bujold et Anne Parisien, Patsy van Roost, Nadège Grebmeier Forget, Caroline Boileau et Daniel Canty). Le petit livre relate ainsi, en parallèle, la construction de deux mémoires autour de deux projets artistiques imbriqués dans un même parcours spatial.

Anne-Julie Richard

www.dare-dare.org
ISBN 978-2-9817198-0-5

Esther Ferrer : All Variations Are Valid, Including This One

Au tout début de la publication, des traces de partitions s'immiscent dans cette synthèse d'exposition au musée national Reina Sofía de Madrid. Je laisse la parole à la ministre de l'Éducation d'Espagne dans cette présentation, en anglais, du contenu de cette exposition : « *Among her most interesting works are the series of sketches or diagrams with instruction for use, the "scores" she makes to accompany her actions. As well as describing the steps to follow when carrying them out, she usually includes the phrase that gives this exhibition its title : "All variations are valid, including this one."*

Ferrer's universe of variations and chance comes together in this exhibition organized by the Museo Reina Sofia, which invites us to explore a careful selection of her objects and presents some of her performances, along with many of her "scores" and audiovisual and photographic materials that complement the actions.

All Variations Are Valid, Including This One, *curated by Laurence Rassel and Mar Villaespesa, brings us face to face with Ferrer's multifaced talent, and it does so in the way that is most in keeping with her artistic personnality : avoiding a chronological approch in favor of an overview that is rigorous but also opens to chance and to the outer regions of her work, her innovations, and her philosophies.* »

Cette synthèse des travaux et textes d'Esther Ferrer, en anglais, propose partitions, dessins, photos, œuvres et autres ; c'est qu'elle est multidisciplinaire et prolifique !

À propos de l'exposition, Laurence Rassel et Mar Villaespesa s'entretiennent avec elle sur divers aspects de son histoire, de ses actions, et abordent ses préoccupations esthétiques comme politiques, par exemple le féminisme. Cet entretien s'accompagne d'œuvres, de photos et de partitions.

Puis, María Salgado traite de ses actions : « An Action. A Square. A Piano ». Suit un article de Patricia Brignone et Arnaud Labelle-Rojoux dont le titre est « Esther Ferrer and the Manifest Body : Opting for Hyperpresence ». Ici encore sont dévoilées des traces d'actions, de photos, de partitions car, on doit le dire, E. F. prépare ses actions et projets avec un contrôle et une minutie presque mathématique. L'univers performatif possède une sorte de langage et, comme tout langage, il comporte une direction, une finalité et donc une problématique de formes et de contenus. Il s'agit d'en faire la démonstration, ce qui suppose un langage pour le construire, d'où l'importance de partitions et de textes pour l'énoncer.

À ce titre, la dernière partie de cette publication compile des textes, théories et interventions avec « Inform-Action and Micropolitics : Esther Ferrer's Activist Journalism ». En exèdre, elle dit : « *I think the 20th-century revolution has been the feminist revolution.* »

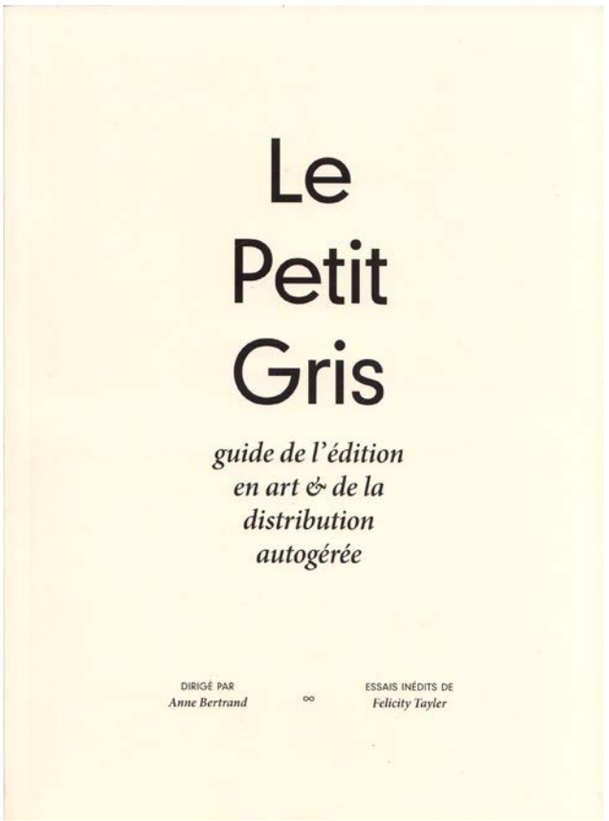
S'y trouve également la liste des œuvres de l'exposition, tout comme les éléments bio et biblio, une liste d'autres expos et divers renseignements.

À noter pour finir les pièces sonores sur un CD intégré à cette publication, soit neuf pièces de 1968 à 2017, un échantillonnage.

C'est une bonne documentation qui fournit plein de directions : photos, partitions, textes, traces diverses, du sonore au visuel. Pour Esther Ferrer, « *the art of performance is theory and practice* ».

Richard Martel

http/publicacionesoficiales.boe.es
ISBN 978-84-8026-559-1



Le petit gris

Anne Bertrand (dir.)

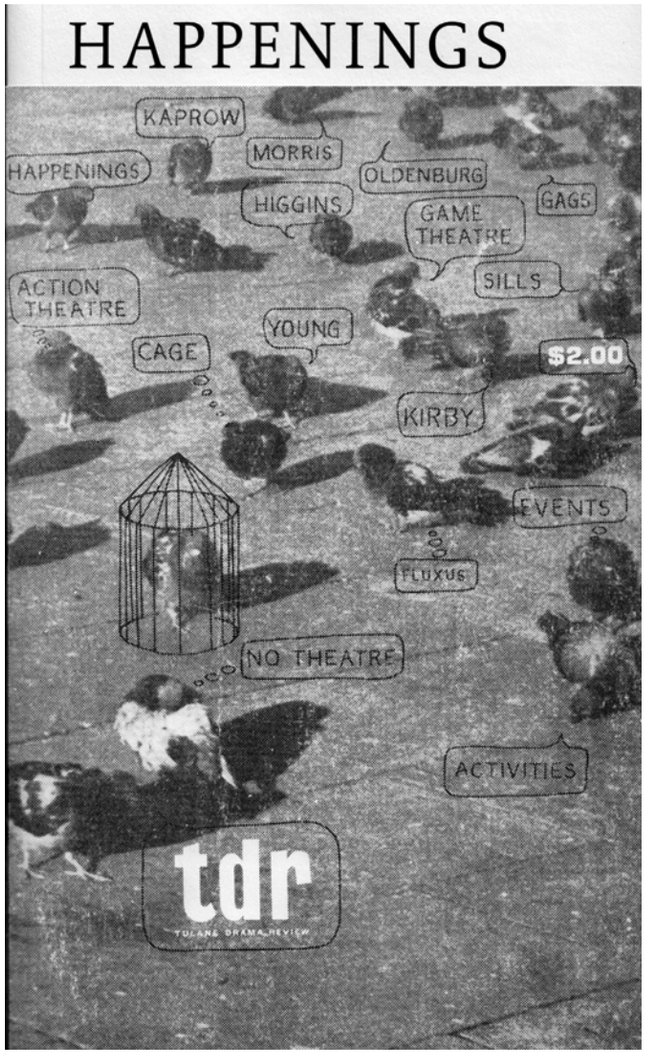
Pour comprendre l'ambition que porte *Le petit gris*, il nous faut considérer le monde de l'édition artistique comme un secteur distinct au sein de la sphère culturelle, comme un champ singulier possédant ses propres règles et mécanismes de fonctionnement. La publication bilingue de l'ARCA, éditée par sa directrice, Anne Bertrand, souhaite jeter une nouvelle lumière sur ce domaine. Il s'agit ainsi à la fois d'exposer les enjeux qui se rattachent à la sphère de l'édition artistique et de décortiquer les processus d'édition en art ainsi que de distribution autogérée.

La première partie de l'ouvrage propose neuf essais, majoritairement écrits par Felicity Tayler, titulaire d'une thèse de doctorat sur les livres d'artiste. Le livre s'inscrit donc dans une série de débats sur la place de l'édition dans le monde de l'autogestion artistique. Les enjeux et problématiques soulevés sont multiples ; nous pouvons, entre autres, mentionner les questions de la distribution, des conditions de production, du droit d'auteur, de la négociation équitable, des protocoles éthiques, de la publicité ou encore de la culture numérique.

La deuxième partie du *Petit gris* et l'essai de Felicity Tayler l'introduisant se veulent un coffre à outils pour quiconque aspire à entrer dans le monde de l'édition artistique autogérée. Cette section de l'ouvrage est résolument très concrète, visant à être beaucoup plus pratique que théorique. On y retrouve, parmi d'autres documents, un lexique de termes propres à l'édition artistique, un résumé des étapes du processus de production d'un livre et des liens vers d'autres documents pouvant s'avérer utiles pour les centres d'artistes autogérés. *Le petit gris* est ainsi un guide pratique à l'usage des acteurs du champ de l'édition artistique, pouvant agir comme aide-mémoire ou comme point de départ dans un projet d'édition.

Anne-Julie Richard

Artist Run Centres and Collectives
Conférence / Conférences des collectifs et des centres d'artistes autogérés
C. P. 125, succ. C
Montréal (Québec)
Canada H2L 4J7
www.arca.art
ISBN 978-0-9959968-0-9



Tulane Drama Review :
« Happenings & Events »,
vol. 10, nº 2, hiver 1965

Il s'agit ici de la version française du numéro spécial de cette revue sur le happening et l'*event*. À l'époque, ce document essentiel avait connu une grande renommée. Nous en avons ici la traduction.

C'est une édition établie par François Bovier et Serge Margel, traduite de l'américain par Martin Richet et, pour « Le nouveau théâtre » de Michael Kirby, par Béatrice et Jean-Claude Bonne.

En introduction, dans « Sur les conditions d'émergence des happenings, de l'anti-médium à l'intermédia », on explique : « Le numéro spécial de la *Tulane Drama Review* (TDR) édité par Michael Kirby et Richard Schechner à l'hiver 1965 constitue l'un des premiers recueils de textes théoriques, d'entretiens et de scripts consacrés au happening et à la performance, qui fait immédiatement suite à l'anthologie illustrée de Michael Kirby intitulée *Happenings*. Nous en proposons ici la première traduction intégrale en français, avec un avant-propos inédit de Richard Schechner. L'objectif éditorial de ce numéro est d'illustrer, de présenter et de conceptualiser les principales formes du happening, qui sont connues depuis la fin des années cinquante aux États-Unis, mais qui sont ici pour la première fois théorisées dans leur complexité et leur complicité. »

Près d'une trentaine de textes, donc, d'une grande valeur historique, ont été rédigés par divers auteurs, dont voici quelques noms : Theodore Hoffman, Michael Kirby, La Monte Young, Claes Oldenburg, Robert Whitman, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Yvonne Rainer, Ann Halprin, Robert Morris, Robert Ashley, Allan Kaprow, Kelly Yeaton, Ken Dewey, Paul Sills… Un « Entretien avec John Cage » est également republié et, en annexe, des textes d'Allan Kaprow, « Sur les happenings », et de Michael Kirby, « Happenings : une introduction ».

À mentionner aussi deux dépliants insérés dans cette publication : « Fluxus » par George Maciunas et « City Scale » par Ramon Sender, Anthony Martin et Ken Dewey.

On remarque les apports de Fluxus, de la danse, du théâtre, des arts plastiques, de la musique, de l'intermédia. Datant de 1965, on perçoit l'interdisciplinarité dans ce document important, une première en français ! Une rare et historique publication !

Richard Martel

Collection Nouvelles
scènes / Manufacture
Les presses du réel
35, rue Colson
21000 Dijon
France
www.lespressesdureel.com
ISBN 978-2-84066-915-9

8e BIENNALE NATIONALE DE SCULPTURE CONTEMPORAINE

22 juin au 7 septembre 2018

TROIS-RIVIÈRES (QUÉBEC) CANADA

Béchard Hudon • Montréal
David Clark • Halifax
Caroline Gagné • Québec
Jean-Pierre Gauthier • Montréal
Alice Jarry • Montréal
Diane Landry • Québec
Pierre Landry • Trois-Rivières
Martin Messier • Montréal
Nathalie Miebach • Boston, États-Unis
Annie Thibault • Gatineau
José Luis Torres • Montmagny
Matthew Shlian • Ann Arbor, États-Unis
Brandon Vickerd • Toronto
Louise Viger • Montréal
Giorgia Volpe • Québec

TRAJECTOIRE

Art et science des sens

bnsc.ca

Asservissements (détail), Jean-Pierre Gauthier, Centre d'exposition Expression. Photo : Daniel Roussel

Trois-Rivières : Galerie d'art du Parc // Centre d'exposition Raymond-Lasnier // Musée québécois de culture populaire // Musée Pierre-Boucher
Atelier Silex // Centre culturel Pauline-Julien // Victoriaville : Centre d'art Jacques-et-Michel-Auger // Montréal : CIRCA art actuel // Lévis : REGART

Biennale nationale sculpture contemporaine
Principal partenaire public
CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec
Canada
Conseil des arts du Canada
Canada Council for the Arts
trois-rivières
CALQ
Maurice M
Emploi Québec
La Fabrique culturelle.tv
Galerie d'art du Parc
Centre d'art Jacques & Michel Auger
ICI Radio-Canada
CIRCA
atelier silex

Le Bal du Lézard
www.lebaldulezard.com
1049 3ième Avenue
Québec, Limoilou, ☎ 529.3829

MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU
Comptables professionnels agréés S.E.N.C.

575, rue Saint-Joseph Est
Bureau 300
Québec (Québec) G1K 3B7
Tél. **(418) 692-1077**
Téléc. (418) 692-2953

www.mdbcpa.ca

VoyagesLachance
Avec vous à travers le Monde

Nadia Tarakdjian
Directrice, Conseillère en voyages certifiée

550 Boul.Hamel (Fleur de Lys)
Québec, Québec, Canada G1M 2S6
tél: (418) 523-3553 | téléc: (418) 523-7023
nadia.t@voyageslachance.com
www.voyageslachance.com
9063-0351 Québec Inc.
Titulaire d'un permis du Québec

Retrouvez la programmation culturelle du quartier sur
monsaintroch.com
boutiques restos et cafés actualité événements annonces classées

La révolution Borduas espaces et liberté

23 JUIN 2018 — **4 NOVEMBRE 2018**

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BAIE-SAINT-PAUL

UNE PRÉSENTATION DE POWER CORPORATION DU CANADA

Culture et Communications Québec
Baie-Saint-Paul
Desjardins Fier partenaire de son milieu
Hydro Québec
Musée national des beaux-arts du Québec
LE GERMAIN HÔTELS

19ÈME FESTIVAL INTERNATIONAL D'ART NUMÉRIQUE — ELEKTRA

26 JUIN — 01 JUILLET 2018

4ÈME BIENNALE INTERNATIONALE D'ART NUMÉRIQUE — BIAN

29 JUIN — 23 SEPT 2018

MONTRÉAL (QC) CANADA

BIENNALE ART NUMÉRIQUE
DIGITAL ART BIENNIAL

AUTOMATA

ELEKTRA

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ESSE ETC MEDIA INTER LE SABORD VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES
CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS MŒBIUS
XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET
NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS TICARTTOC HISTOIRE ET PATRIMOINE
CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE
LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE
LES CAHIERS DE LA SQRM THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES
INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES

sodep
Société de développement des périodiques culturels québécois

SODEP.QC.CA

Design graphique © www.grisgrisdesign.com

inter
ART ACTUEL

40 ANS D'ART ACTUEL

1978 À AUJOURD'HUI !

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec
Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts
ENTENTE DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL Ville de Québec | Québec

INTER-LELIEU.ORG | INFOS@INTER-LELIEU.ORG
345, RUE DU PONT | QUÉBEC (QC) G1K 6M4 | CANADA

inter
ART ACTUEL

APPEL AUX PROPOSITIONS - NUMÉRO 131

NOUVEAUX TERROIRS. RÉINVENTER LES TERRITOIRES

« Un terroir est un espace géographique délimité, défini à partir d'une communauté humaine qui construit au cours de son histoire un ensemble de traits culturels distinctifs, de savoirs et de pratiques, fondés sur un système d'interactions entre le milieu naturel et les facteurs humains. Les savoir-faire mis en jeu révèlent une originalité, confèrent une typicité et permettent une reconnaissance pour les produits ou services originaires de cet espace et donc pour les hommes qui y vivent. Les terroirs sont des espaces vivants et innovants qui ne peuvent être assimilés à la seule tradition. » (UNESCO et Terroirs & Cultures, *Charte des terroirs*, 2005.)

Face au laminage culturel et environnemental associé à une certaine globalisation, invasive et homogénéisatrice, comment le local se réinvente-t-il dans un contexte de délocalisation économique et technologique ? Longtemps relégués au second plan par des avant-gardes arrimées à l'accélération urbaine et industrielle, les territoires ruraux et sauvages pourraient bien être de nos jours les laboratoires de nouvelles voies de résistance créatives, les pépinières d'imaginaires pour penser et mettre en branle des modèles alternatifs de collaboration et de vie collective.

Si, à l'ère industrielle, la vision utopique d'un William Morris pour un réinvestissement de la ruralité pouvait paraître empreinte d'une certaine nostalgie, elle semble trouver à présent, selon d'autres modalités, une nouvelle pertinence. Il ne s'agit plus ici de rêver un exode urbain fuyant les affres de la société industrielle, mais plutôt de redonner aux territoires ruraux, faiblement urbanisés, une position stratégique comme laboratoires, espaces de réflexion et possibles creusets de pratiques innovantes. During the industrial era, William Morris' utopian vision for rural revitalization may have seemed tinted by a certain amount of nostalgia. However, when considered under current circumstances, it appears all the more relevant.

Aujourd'hui, dans une ère postindustrielle marquée notamment par des possibilités connectives grandissantes, la valorisation du local au sein de ces contextes excentrés ne constitue pas un repli nostalgique, mais un art de la « débrouillardise » et des savoir-faire, la source potentielle d'invention de nouvelles voies de métissage et de transversalité. À l'instar de ce qu'accomplit depuis quelques années, par exemple, un art culinaire de pointe en collaboration avec une constellation de producteurs et d'acteurs locaux, quels rôles jouent et peuvent jouer d'autres pratiques artistiques actuelles dans ce projet de réinvention de la spécificité des territoires et des terroirs ? Quels nouveaux réseaux et agencements collaboratifs sont à cette fin activés entre culture, agriculture, écologie, économie, recherche scientifique et bien d'autres domaines encore ? Quelle est la place des centres d'artistes dans la catalyse de ces possibles coalescences territoriales ?

À une époque où on ne peut plus continuer à penser le développement exclusivement en termes d'industrie lourde et d'exploitation massive des ressources, il est grand temps de discuter de pratiques et projets symbiotiques contribuant à construire une économie durable qui table sur une mise en valeur douce des terroirs et des territoires. C'est la contribution de l'art actuel à de telles pistes émergentes que le présent dossier ambitionne d'explorer plus particulièrement.

REINVENTING TERRITORIES. NEW TERROIRS

The French term *terroir* refers to "a determined geographical area, defined by a human community, which generates and accumulates along its history a set of distinctive cultural traits, knowledge and practices based on a system of interactions between the natural environment and human factors. The know-how involved carries originality, confers its typical nature, and enables recognition of the goods and services originating from the specific geographical area and thus of the people living within it. These areas are living and innovative spaces which are more than just about tradition." (UNESCO and Terroirs & Cultures, *Charte des terroirs,* 2005.)

Faced with the forces of cultural and environmental homogenization that are associated with invasive globalization, how can local communities reinvent themselves within a context of economic and technological delocalization? Although rural territories and areas of wilderness have long been marginalized by those at the forefront of urban growth and industrial acceleration, these territories may well serve today as laboratories for developing new avenues of creative resistance, acting as conceptual incubators for devising and implementing alternative models for collaboration and collective living.

Today, the aim lies not in envisioning an urban exodus fleeing from the torments of industrial society, but in restoring rural, scarcely urbanized territories to a strategic position as laboratories, spaces for reflection and possible melting pots from which innovative practices may emerge.

In today's postindustrial world, characterized in particular by ever-increasing connectivity, placing value on the local elements within these outlying communities is not a retreat into nostalgia but a manifestation of the art of resourcefulness and know-how, potential driving forces for the creation of new paths leading to cultural diversity and transversality. In light of the accomplishments achieved in recent years in, for example, the field of high-level culinary arts, resulting from collaboration with a constellation of local actors and producers, what roles are being played or can be played by other current artistic practices in reinventing the specificity of these territories and *terroirs*? In pursuit of this, what new networks or collaborative relationships may be developed between the fields of culture, agriculture, ecology, economics and scientific research, not to mention a great many other disciplines? What role may artists' centres play in the catalysis of these possible instances of territorial coalescence?

We may no longer continue to think of development solely in terms of heavy industry and the massive exploitation of resources; it is thus high time we began discussing symbiotic practices and projects that may contribute to the development of a sustainable economy built on the respectful revitalization of territories and *terroirs*. The present edition of *Inter* wishes to look more closely at how current art practices may contribute to such emerging solutions.

- FORMAT DES TEXTES/ARTICLE FORMAT: 3500 mots au maximum/words maximum
- FORMAT DES IMAGES/IMAGE FORMAT: 300 dpi, format JPEG ou/or TIFF, minimum 46 x 30 cm
- Consultez la section « Proposer un article » sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions. /Consult the "Call for Proposals" section of our website for details on submitting an article. www.inter-lelieu.org • redaction@inter-lelieu.org

RESPONSABLE DE DOSSIER/PROJECT MANAGER: LUC LÉVESQUE > DATE LIMITE/DEADLINE: 6 AOÛT/AUGUST 6TH, 2018
DATE DE PARUTION/PUBLICATION DATE: JANVIER/JANUARY 2019

Du 16 septembre au 16 décembre 2018
Rencontre internationale d'art performance

20e ÉDITION
ART ACTION 1998-2018

RiAP

www.riap2018.org

20 ANS D'ART ACTION
65 COLLABORATEURS
60 PAYS REPRÉSENTÉS
16 ARTISTES INTERNATIONAUX
19 JOURNÉES DE CONFÉRENCES
4 SOIRÉES DE PERFORMANCES
4 EXPOSITIONS D'ARCHIVES
3 MOIS D'ACTIVITÉS

UNE PROGRAMMATION
ENTIÈREMENT DÉDIÉE À L'ART ACTION

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec
Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts
ENTENTE DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL Québec

LE LIEU centre en art actuel | 35 ans
INTER-LELIEU.ORG • INFOS@INTER-LELIEU.ORG
345, RUE DU PONT, QUÉBEC (QC) G1K 6M4 CANADA

11,95 $

7 72006 58700 6 29

ISBN 978-2-924298-36-7 imprimé
ISBN 978-2-924298-38-1 PDF

Paul Ardenne
Julien Blaine
Anithe de Carvalho
Michel Collet
Daniel Cohn-Bendit
Nathalie Côté
Jacques Donguy
Charles Dreyfus
Giovanni Fontana
Fred Forest
Kathleen Hayes
Arnaud Labelle-Rojoux
Richard Martel
Hélène Matte
Victor Muñoz
Martin Nadeau
Angéline Neveu
Michaëlle Sergile
Alain Snyers
Julien St-Georges Tremblay
Jean-Paul Thénot
Nelo Vilar
Laura Yustas