



À contre-courant : arts, politique et transformation sociale



À contre-courant :
arts, politique et
transformation sociale

PASSERELLE

www.ritimo.org

La collection Passerelle

La collection Passerelle est née dans le cadre de la CoreDEM (Communauté des sites de ressources documentaires pour une démocratie mondiale), un espace de partage de savoirs et de pratiques par et pour les acteurs du changement. Elle a pour objectif de traiter des sujets d'actualité qui font débat, à travers des analyses, des réflexions et des propositions issues de travail de terrain et de recherche.

Chaque Passerelle rassemble et fait dialoguer des contributions d'associations, de mouvements sociaux, de militant-es, de chercheur-ses, de journalistes, de syndicats, etc.

Tous les numéros sont disponibles sur le site : www.ritimo.org

Et téléchargeables gratuitement sur le site : www.coredem.info

L'éditeur : ritimo

L'association **ritimo** est l'éditrice de la collection Passerelle.

Ritimo est un réseau d'information et de documentation pour la solidarité internationale et pour un monde plus juste et plus durable. Il accueille et informe le public dans plus de 75 lieux en France, relaie des campagnes citoyennes, propose des animations et des formations. Son travail éditorial contribue à rendre une information plurielle et critique accessible aux publics, en privilégiant les sources associatives, alternatives et indépendantes.

Introduction

L'art est souvent présenté comme synonyme d'esthétique, de beauté, neutre socialement et politiquement. Or, que ce soit en faveur du *statu quo* ou bien de la transformation sociale, l'art contribue à façonner nos modes de pensée, de sentir, d'aborder le monde. Le pouvoir de l'art a été largement utilisé par les puissants dans l'Histoire : au service de régimes fascistes ou dictatoriaux, les artistes officiels ont été de puissants outils de propagande. À l'inverse, les arts peuvent être des vecteurs importants de changement vers plus de justice sociale, plus de respect de l'être humain et de l'environnement. Loin de la « neutralité » de l'art et de l'esthétisme pur, certains courants de l'activisme artistique revendiquent leur lien intrinsèque avec les mouvements sociaux qui agitent leurs sociétés.

L'art, en tant qu'expression fondamentale de l'être humain, a toujours été un espace de résistance dans des contextes politiquement très contraignants. Dans les moments les plus obscurs de l'Histoire, affirmer la capacité à créer, s'exprimer et à créer de l'espoir, c'est affirmer la dignité comme espace irréductible et inaliénable de l'être humain. C'est l'exemple du développement du gospel au cœur de l'esclavage des Africain·es déraciné·es en Amérique du Nord, de la capoeira au Brésil ou encore de la danse Dabkeh dans les territoires palestiniens occupés. La persévérance de la musique, de la danse, du théâtre, de la poésie dans les langues et les formats autochtones témoignent de l'existence et de la résistance des peuples colonisés et de leurs luttes. Dans une moindre mesure, dans un contexte où le capitalisme est devenu un horizon présenté comme inévitable (« *there is no alternative* », disait Thatcher), la science-fiction et ses créations utopiques ne jouent-elles pas la fonction de rouvrir les imaginaires et de rêver un monde désirable, afin de se donner les moyens d'agir ?

Mais de fait, qu'est-ce que l'art ? Qui définit ce qui est de l'art, et ce qui ne l'est pas ? Les mondes de l'art, hétérogènes et pluriels, sont inévitablement traversés par les problématiques qui concernent la société dans son ensemble. Classisme, racisme, sexisme, homophobie, colonialité, capitalisme : les espaces artistiques doivent également faire face aux différentes formes d'oppression et de domination. Certaines pratiques artistiques, comme l'opéra, le théâtre ou la danse classique, semblent réservées à certaines communautés ; et on continue à se heurter à la question de la démocratisation des « arts nobles ». Parallèlement, l'art populaire

(dit « pop »), celui qui est produit par, ou qui plaît aux « masses », est souvent disqualifié comme n'étant « pas réellement de l'art ». Ce sont donc bien des rapports de pouvoir qui catégorisent les processus créatifs entre l'art « savant » et les autres formes d'expression, qui se trouvent dépréciées. C'est *a fortiori* le cas avec l'exotisation et la folklorisation de l'art produit par les personnes racisées – depuis les peuples autochtones dont la création est qualifiée d'« artisanat » et non pas d'art, jusqu'aux quartiers populaires qui sont systématiquement assignés au hip-hop et au rap. Cette logique participe à la hiérarchisation des formes d'art, par laquelle la production artistique des personnes racisées se voit largement minimisée.

Or, la question de la reconnaissance et de la légitimité de toute forme d'art n'est pas anecdotique, car elle conditionne les politiques de financement et l'accès aux ressources pour les artistes. Elle conditionne également la possibilité de l'appropriation culturelle : certains genres artistiques, comme le jazz ou le blues afro-étasuniens, après avoir longtemps été méprisés et qualifiés de sous-catégorie artistique, finissent par être appropriés par les classes dominantes et, par là-même, vidés de leur dimension de résistance. Dans ce cadre, la lutte contre la marchandisation de l'art reste un enjeu majeur.

Finalement, dans sa forme la plus explicite, l'engagement d'artistes dans la sphère sociopolitique n'est pas une nouveauté. On se souvient de Joan Baez et Bob Dylan chantant contre la guerre au Vietnam, ou bien des concerts d'Inti Illimani et Sol y Lluvia célébrant la fin de la dictature de Pinochet au Chili. Plus récemment, des artistes ont été incarcéré-es pour leur rôle dans des mouvements sociaux : c'est le cas de Thiat, chanteur sénégalais et cofondateur du mouvement citoyen Y'en A Marre contre la corruption ; et du chanteur iranien Shervin Hajipour, dont la chanson Baraye, relayant les aspirations des manifestant-es partagées sur Twitter, est devenue virale. Si ces artistes sont la cible de la répression étatique, c'est que leur existence et leur engagement, ainsi que leur forme d'expression artistique, menacent effectivement le pouvoir.

Ainsi donc, quels sont, au juste, les liens entre l'art et les luttes ? Quelle place occupe(nt) le(s) monde(s) de l'art dans les mouvements sociaux qui œuvrent pour la transformation de nos sociétés, vers un monde plus juste et plus solidaire ? En quoi l'art peut-il être un levier, un point d'appui ou de résistance pour les mobilisations et les luttes en faveur de la transformation sociale et politique ? Le sujet est infiniment large, et les débats ne datent pas d'hier. La relation entre art et révolution occupait déjà Richard Wagner en 1848 et Anatoly Lunacharsky dans les années 1920¹, et différentes organisations politiques des années 1960 réfléchissaient à la « guérilla urbaine » par le biais de l'art. Les perspectives, les 'champs de bataille' et les paris politico-artistiques sont infiniment variés et nombreux aux quatre coins du monde et au fil de l'histoire. Le présent numéro de la collection Passerelle n'a donc pas

[1] À ce sujet, voir notamment le chapitre 1 de l'ouvrage de Gerald Rauning (2007), *Art and Revolution*.

vocation à couvrir l'intégralité des débats et des initiatives, d'hier à aujourd'hui. Plutôt, il propose d'explorer certaines pistes, nécessairement parcellaires, autour des différents rapports entre l'art, les sociétés et les luttes dont il est indissociable.

La première partie revient sur les rapports entre arts et politique dans une perspective historique. Certains concepts et certaines pratiques actuelles, parfois présentés comme radicalement nouveaux, puisent leurs racines dans une longue trajectoire historique, circulant d'une région à une autre, ressurgissant sur le devant de la scène après des périodes d'oubli, évoluant sur la forme ou sur le fond. Pour autant, les événements et transformations socio-économiques et politiques du monde depuis les années 1960 ont influencé les mondes de l'art. Les contributions de cette partie reviennent sur ces déplacements, transformations et circulations.

Que cela soit le musée, les modes de financement de l'art participatif ou encore la relation avec des gouvernements autoritaires, les contributions de la deuxième partie explorent les différents enjeux que représentent, pour l'art engagé, la relation aux institutions. Du Canada à l'Inde en passant par la Pologne, depuis la démocratisation de l'accès aux expositions jusqu'à la répression étatique en passant par les enjeux de décolonisation des sociétés et de leurs cultures ; cette seconde partie expose l'art comme un champ en bouillonnement permanent.

La troisième partie explore de façon plus large les rapports entre art et société, mouvements sociaux, et engagements politiques. L'art est également un moyen de créer une identité commune qui donne du corps à un groupe en lutte, et un moyen d'expression et de diffusion du politique. Comment les imaginaires sociaux sont-ils façonnés par les photographies qui saturent nos champs visuels ? La littérature de science-fiction peut-elle rouvrir, renouveler nos imaginaires politiques ? Le statut d'intermittence du spectacle peut-il inspirer des transformations profondes du concept de travail ? Quelle possibilité d'émancipation, d'autonomisation individuelle et collective par la danse ? Comment l'art peut-il être un outil de lutte ? Sans se vouloir exhaustives, les contributions de cette dernière partie interrogent certains aspects de ces rapports pluriels, entre contestation, explorations et engagements.

L'art – en tant qu'espace traversé par les mêmes rapports de pouvoir que le reste de la société – est un sujet, un outil et un vecteur des luttes ; sa visibilité dans des contextes politiques et militants variés en est le meilleur témoin. Ce numéro de la collection Passerelle explore les ressorts de l'art en tant qu'espace et outil de luttes et de résistances, analyse les processus politiques qui légitiment ou délégitiment les formes d'expression et d'action, et enfin examine la politisation des espaces artistiques.

Sommaire

Introduction 5

**PARTIE I : ART ET POLITIQUE D'HIER À AUJOURD'HUI :
ENTRE RUPTURES ET CONTINUITÉS 11**

Sortir de la vitrine : pratiques artistiques de guérilla culturelle
des deux côtés de l'Atlantique pendant la Guerre froide 12
PAULA BARREIRO LÓPEZ

Frontières du regard et politiques de représentation :
trois moments de la critique institutionnelle 18
SARA ALONSO GÓMEZ

L'incursion de l'Autre dans les circuits d'art contemporain 27
MARCELLE BRUCE

Exister pareillement dans l'ombre et la lumière.
Le Théâtre de l'opprimé dans les méandres de l'histoire 36
SOPHIE COUDRAY

Le « jeu » du « je » : *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme
à la fin du XX^e siècle*, d'Elisabeth Lebovici 43
LUCA GRECO

Encadré : L'artivisme, ou comment battre en brèche le système 49
MICAELA TÁVARA ARROYO

PARTIE II : ART ET INSTITUTIONS 52

À quoi servent les musées ? Le cas de l'Écomusée du fier monde 53
RENÉ BINETTE

Art en lutte... Contre la participation de tout le monde ?	61
THOMAS NICOLAS	
Restitution-réparation-mémoire dans les musées européens	69
DANIELLIS HERNÁNDEZ	
Les arts participatifs entre libération et distraction	78
SOPHIE HOPE	
En Inde, des identités culturelles plurielles et disputées	87
MADHURESH KUMAR	
Sœurs d'armes. Les femmes polonaises à Berlin	98
ANNA KRENZ	
PARTIE III : ART ET SOCIÉTÉ, ENTRE LUTTES ET ÉMANCIPATION	107
L'art, un outil de lutte et de promotion des mouvements sociaux	108
SANIA ET AYSAR AL SAIFI	
Le Futur au pluriel : réparer la science fiction	116
MÉLISSA RICHARD	
<i>Encadré : L'utopie en science-fiction : une fabrique de futurs désirables</i>	121
RENÉ-MARC DOLHEN	
La fonction sociale de la photographie	123
MIGUEL GUTIÉRREZ CHERO	
Escola Livre de Dança da Maré: l'art pour s'impliquer dans le monde	129
SILVA SOTER DA SILVERA ET ADRIANA PAVLOVA	
Le théâtre (de service) public, une mise en scène capitaliste	138
AMÉLIE CHANMÉ	
Le Portugal de Salazar et la Géorgie néo-soviétique, des âmes sœurs	146
NIKOLOZ NADIRASHVILI	
Liste des auteur·rices	156
Bibliographie	158
Les derniers numéros de la collection Passerelle	160

01

ART ET POLITIQUE
D'HIER À AUJOURD'HUI :
ENTRE RUPTURES
ET CONTINUITÉS

Sortir de la vitrine : pratiques artistiques de guérilla culturelle des deux côtés de l'Atlantique pendant la Guerre froide

PAULA BARREIRO LÓPEZ, UNIVERSITÉ TOULOUSE 2

A Buenos Aires, le 13 de mai 1968, l'artiste Pablo Suárez envoyait une lettre par laquelle il renonçait à participer à l'exposition *Experiencias* du critique d'art Jorge Romero Brest, directeur de l'Instituto Di Tella (foyer des avant-gardes expérimentales du pays) et siège de l'exposition. Réclamant l'œuvre comme un acte qui dessine des nouvelles formes de vie, il concevait la pratique artistique comme une modalité d'action politique révolutionnaire en forte expansion en Argentine qui cherchait à renverser la dictature et ses institutions (y compris celles qui soutenaient le milieu artistique). Pour Suárez, il était évident que l'art était une « une arme » qui n'avait « de sens [que] dans l'action. Dans la vitrine du magasin, il manque de toute dangerosité »¹.

La décision de quitter l'espace institutionnel était motivée par une critique profonde des pratiques expérimentales des années soixante envers le système de l'art et la fonction de l'œuvre comme marchandise. Néanmoins, dans le cas de l'avant-garde argentine, cette exigence ne peut pas être dissociée des révoltes et contestations étudiantes et ouvrières dans les rues de Paris et de Buenos Aires, ainsi que des projets révolutionnaires qui se multipliaient dans le Sud. Des artistes comme Suárez ont consciemment formulé ces liens par écrit, en affirmant que les « révoltes étudiantes à Paris et les actions du Che Guevara² » étaient plus artistiques que les œuvres d'art exposées dans les Salons et les Galeries d'Art. L'impulsion

[1] Longoni, Ana et Mestman Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008, p. 210.

[2] «Asalto a la conferencia de Romero Brest» (1968), Longoni, Ana et Mestman Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires, 2008/*Ibid.* 2008, p. 122

des soulèvements sociaux et politiques révolutionnaires réaffirmait la nécessité de quitter le musée et la galerie pour inaugurer une forme d'intervention artistique-politique dans le tissu social. Il s'agissait d'une sorte de *foquisme* (multiplication de foyers de guérilla) artistique, qui réinterprétait dans le champ de l'art les modèles d'action politique révolutionnaire du Che décrits par Régis Débray dans son livre *Révolution dans la révolution*³. Ce type de basculement du terrain militaire au terrain artistique était en train de dépasser le contexte argentin pour s'enraciner dans géographies multiples de l'Atlantique.

Les pratiques d'intervention collective, avec l'intégration « des arts plastiques dans la rue »⁴, étaient centrales dans les débats cubains des années soixante qui s'étaient répandus rapidement dans les contextes latino-américains et européens, à travers des structures de coopération qui cherchaient, depuis Cuba, à galvaniser les efforts de l'avant-garde politique et artistique. L'OSPAAAL (Organisation de la Solidarité des Peuples d'Afrique, Asie et Amérique Latine) ou *Tricontinental*, fondée en janvier 1966 à La Havane, répondait aux efforts du gouvernement révolutionnaire pour centraliser un mouvement transnational de résistance et de solidarité dans le Sud global (Amérique latine, Afrique et Asie). Défendant la guérilla comme moyen de parvenir à la libération nationale et à l'union des forces révolutionnaires, l'OSPAAAL visait à la construction d'un front commun contre le colonialisme et l'impérialisme.

Bien que leur intérêt se trouvait dans l'alignement des mouvements politiques, anticoloniaux et révolutionnaires entre des géographies du Sud, leur appel se multipliait à travers des événements culturels internationalistes de différents ordres : le Festival de la Canción Protesta en 1967, le Salón de Mayo, le Congrès Culturel de La Havane en 1968, etc.⁵ Ces activités cherchaient à faciliter l'intégration des travailleur-ses de la culture dans la lutte tricontinentale, en tissant des liens avec des artistes et des intellectuel-les des géographies du sud (et du nord). Ainsi, ils et elles élargissaient consciemment la notion de guérilla en direction d'une action tactique qui s'inscrivait également dans le champ culturel et intellectuel, et qui partageait certains aspects de leur travail avec les luttes de libération que la *Tricontinental* soutenait : c'était la guérilla culturelle, un terme qui s'est répandu entre 1967 et 1968 dans le monde entier⁶.

[3] Régis Débray, *Revolution dans la revolution? Lutte armée et lutte politique en Amérique Latine*, Paris, François Maspero, 1967.

[4] Leiris Michel et alt., «Pour le congrès culturel de la Havane», *Opus International*, n° 3, Paris, octobre, 1967, p. 33

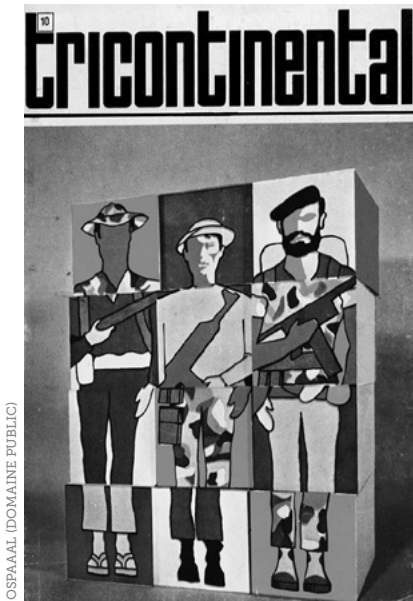
[5] Il faut comprendre le tricontinentalisme au-delà de l'exclusive politique internationale cubaine et ses intérêts stratégiques, comme le propose Anne Garland Malher Garland_Mahler dans *From the Tricontinental to the Global South. Race, Radicalism and Transnational Solidarity*, Duke University Press, 2018.

[6] Voir Barreiro López, Paula, «Un Vietnam en el campo de la cultura: objetos promiscuos en el arsenal de la guerrilla», Barreiro López, Paula (dir.), *Atlántico frío: historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*, Madrid, Brumaria, 2019, pp. 117-154. Voir aussi: J. Galimberti, «A Thid-Worldist Art? Germano Celant's invention of Arte Povera», *Art History*, N. 36, Wiley Online Library, 2013 et Pratas, Cruzeiro, C. (2022). «Flower Freedom, Fire Imagination, Strength Unity, Art Revolution: the symbolism of cultural guerrilla in the Portuguese revolutionary process (1974-1976)», *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 17(32), 302-319. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19624>

Cette conception combattante de l'art a eu comme résultat l'expansion de l'action de rue, avec l'ambition d'attaquer le système politique en parallèle à l'attaque du système de production artistique capitaliste. Cela a provoqué la reconfiguration des nouveaux modèles de création, un processus qui s'est développé au moment même où s'activait la guérilla urbaine tant en Amérique Latine qu'en Europe, suite au démantèlement de la guérilla paysanne après la mort du Che en Bolivie. Dans de nombreux cas, comme l'explique Ana Longoni à propos des Argentines, les actions des artistes dans ces contextes « impliquaient une opération de traduction : les pratiques, les ressources et les procédures « militantes » (le tract, le graffiti, le sabotage, le kidnapping, l'action clandestine, etc.) ont été appropriés comme matière artistique⁷ ». En ce sens, il faut comprendre la tentative d'un groupe d'artistes de l'avant-garde argentine (dont Roberto Jacoby, Pablo Suárez, León Ferrari, Margarita Paksa, Beatriz Balvé et Juan Pablo Renzi), de colorer de rouge l'eau des fontaines de Buenos Aires le 8 octobre de 1968, un an après la mort du Che. Même si l'action a échoué (car la peinture n'a pas changé la couleur de l'eau), l'intention des artistes était claire. Paksa la décrivait en ces termes : « Notre acte guérillero »⁸, soulignant les modèles performatifs, dématérialisés et politisés dans lesquels l'avant-garde argentine était en train de s'engager. *Tucumán Arde*, acte de contre-information mobilisant des affiches, des graffitis et la mise en exposition dans des syndicats

de matériaux issus d'une véritable enquête sociologique pour dénoncer la situation précaire des ouvrier·es de la région de Tucumán après la fermeture des usines de sucre, a marqué une étape supplémentaire dans leur engagement de sortir de l'espace de l'art « formel » pour rejoindre la lutte urbaine.

Pour agir dans la rue, les artistes ont trouvé un moyen d'intervention efficace dans le travail graphique. L'affiche, avec un héritage antifasciste bien établi depuis les années trente, leur permettait de produire, avec leurs moyens artistiques, des artefacts pour la révolte. L'efficacité pour galvaniser solidarité et collaboration était incontestable : la *Tricontinental*, par exemple, la considérait comme un des instruments clé de la guérilla culturelle⁹. La production d'affiches qui accompagnaient



OSPAAAL (DOMAINE PUBLIC)

Couverture de la revue *Tricontinental* n°10, 1969. « De la *Tricontinental* au Sud Global : Race, Radicalité et Solidarité Transnationale ».

[7] Longoni, *Vanguardia y revolución*, op. cit.

[8] Paksa, cité dans Longoni et Mestman, op. cit., p. 155.

[9] Stites Mor, Jessica, « Rendering Armed Struggle. OSPAAAL, Cuban Poster Art, and South-South Solidarity at the United Nations », *Anuario de Historia de América Latina*, 56, 2019, p. 42-65

et circulaient dans la revue *Tricontinental* contribuait à la construction d'un appareil graphique sophistiqué, qui détournait la fonction originelle du support de l'affiche et la déplaçait hors des espaces de validation bourgeois. Cette démarche s'inscrivait précisément, par le biais de l'appropriation de l'esthétique bourgeoise du *pop art*, dans un continuum visuel qui allait de la revue à l'inondation des murs, tant à Cuba que dans d'autres contextes tricontinentaux¹⁰.

Également membre de la *Tricontinental*, le Black Panther Party était bien conscient du pouvoir de l'image et avait spécifiquement soigné la dimension graphique et visuelle de son programme à travers le travail d'Emory Douglas, ministre de la Culture du Parti et responsable de la production graphique¹¹. Douglas entendait cet aspect comme un instrument de plus de l'arsenal révolutionnaire des Black Panthers, tant par sa capacité d'ubiquité, que par le bouleversement des codifications visuelles traditionnelles. Ces affiches configuraient une nouvelle iconographie des subalternes en tant qu'individus émancipés et combattants (portant fusil, pistolet, munitions, et des casquettes à la Guevara), actifs dans la lutte pour la libération des afro-américain-es. La pratique artistique révolutionnaire de Douglas cherchait à donner « aux gens l'image correcte de leur lutte »¹². Pour cela il ne s'agissait pas d'une simple représentation de la réalité, mais d'une « confrontation physique avec les tyrans » et d'une stimulation pour continuer « l'attaque vigoureuse de l'éducation continue à travers leur participation et observation »¹³. Avec son style direct, qui détournait les stratégies massives du pop, ses affiches se démarquaient de la nature unidimensionnelle de la propagande, et véhiculaient un imaginaire de lutte qui, pour reprendre les mots de David Craven, aidait « à penser de manière alternative et donc à imaginer le monde à nouveau, [... encourageant] leur public à se détacher du paysage mental imposé par les hiérarchies de pouvoir établies »¹⁴.

Se révoltant contre les images canoniques serviles et racistes des Afro-américain-es, le travail graphique de Douglas se révoltait aussi contre la fonction de l'image comme objet bourgeois et marchand, revendiquant son appartenance à la rue, « le ghetto en soi-même », au lieu du musée. « Mes œuvres – expliquait Douglas – se collent sur les murs du ghetto ; sur les fenêtres, les vitrines, sur des clôtures, des portes, des poteaux de téléphone et des cabines, des bus qui passent, les ruelles, les stations-service, les salons de coiffure, les salons de beauté, les laveries, les

[10] Sontag, Susan, « Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity », Michael Bierut, ed., *Looking Closer 3*, New York, Allworth Press, 1999, p. 196-218.

[11] Durand, Sam, *Black Panther: The revolutionary Art of Emory Douglas*, New York, Rizzoli, 2007.

[12] Douglas, Emory, « On Revolutionary Art », *The Black Panther: Black Community News Service*, vol 1, 3, Oakland, 20 juin 1967.

[13] *Ibid.*

[14] La citation de Craven réfère aux posters politiques latino-américains, mais décrit parfaitement le rôle visuel des images de Douglas. Craven, David, « Latin American Posters : Public Aesthetics and Mass Politics », *Latin American Posters : Public Aesthetics and Mass Politics*, Museum of New Mexico Press, University of New Mexico Center for Regional Studies, UNM University Libraries, and National Hispanic Cultural Center, Santa Fe, 2006, p. 16.

magasins d'alcool, ainsi que les huttes du ghetto »¹⁵. C'était là où se trouvait, pour lui, la véritable Galerie de l'Artiste Révolutionnaire.

LE SALON DE LA MAPPEMONDE CC BY-ND 2.0 DEED



« La Beauté est dans la rue, Montpellier, Mai 68 ».

Effectivement, les affiches colonisaient l'espace public autour des sièges du Parti, détournant le rôle majeur du poster comme stratégie publicitaire capitaliste. Cette centralité de l'image, à travers la multiplication de l'affiche dans l'espace public, est l'un des aspects qui a le plus marqué les artistes internationaux de visite à La Havane en 1967. Et c'est justement après l'organisation du Salon de Mai à Paris, et après un séjour de presque un mois à Cuba, qu'ils et elles soulignaient leur soutien au projet révolutionnaire et leur admiration pour la capacité des Cubain-es à mener les « arts plastiques dans la rue »¹⁶.

Quelques mois plus tard à peine, dans le Paris de 1968 avec de forts mouvements étudiants et ouvriers, une bonne partie des artistes qui étaient allés à Cuba prenaient leur place dans la révolte en quittant l'atelier pour la rue : « On ne dort plus à l'atelier [...] – disait Fromanger –, chez les uns, chez les autres, dans des lieux occupés, bureaux de poste ou autres »¹⁷. Organisant l'Atelier Populaire à l'École de Beaux-Arts de Paris, ils et elles ont aussi commencé à produire des affiches. Leur production, comme dans le cas d'Emory Douglas, cherchait à s'intégrer à l'arsenal révolutionnaire et devenait un objet pour la révolte. Dans un communiqué collectif, l'Atelier définissait ses affiches comme « des armes au service de la lutte, (dont) la place légitime (était) au centre du conflit, c'est-à-dire dans les rues et sur les murs des usines... Voilà pourquoi ces travaux ne devraient pas être pris comme des résultats finaux d'une expérience, mais comme une incitation à trouver, à travers le contact avec les masses, de nouveaux niveaux d'action, à la fois sur le plan culturel et le politique »¹⁸. Leurs affiches (créées collectivement et anonymement par des artistes, mais aussi des militant-es sans formation artistique), reniaient leur valeur esthétique et leur

[15] Douglas, *op. cit.*

[16] Leiris Michel et alt., « Pour le congrès culturel de la Havane », *Opus International*, n° 3, Paris, octobre, 1967, p. 33.

[17] Henri-Françoise Debailleux, « Gérard Fromanger, 28 ans, peintre. Militant actif de l'atelier populaire des Beaux-Arts. L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », *Libération*, 14 mai 1998 (disponible https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/05/14/special-mai-68-gerard-fromanger-28-ans-peintre-militant-actif-de-l-atelier-populaire-des-beaux-arts-_235995/).

[18] "Déclaration de l'Atelier Populaire", 1968.

place dans les espaces artistiques institutionnels (au moins pendant les mois de révolte, car une première exposition des affiches de mai a eu lieu au MoMA dès novembre 1968)¹⁹. Établissant des nouveaux liens entre l'œuvre, le-la producteur-riche et le-la spectateur-riche, les affiches quittaient la galerie pour prendre part à la lutte dans la rue aux côtés d'autres objets de la révolte (les pavés de la rue Saint Michel, les barricades, les cocktails Molotov)²⁰.

Cette conception combattante de l'image était bien établie également dans d'autres contextes tricontinentalistes à partir de 1968. La peinture murale des *Brigadas pictóricas*, une pratique collective émergente au Chili autour des Jeunesses Communistes, affirmait avec force le rôle de la peinture comme instrument dans la lutte sociale depuis la fin des années soixante²¹. Se réaffirmant consciemment comme des brigades (un terme très connoté, en lien avec les traditions antifascistes), des collectifs de militant-es ont participé à des actions rapides de contre-information dans la ville (qui reprenaient des modèles proches de la guérilla urbaine) afin de peindre des murs pour distribuer le programme de l'*Unidad Popular*. Ces actions étaient des actes de guérilla culturelle, indispensables pour rendre visibles les slogans socialistes pendant la violente campagne électorale entre droite et gauche qui a débouché sur la victoire d'Allende.

Toutes ces pratiques ont impliqué une participation active des artistes dans des actions de résistance, d'occupation et de réorganisation collective, en tant qu'artistes militant-es et révolutionnaires, dans le ralliement temporaire (et précaire) qui s'est produit entre avant-garde artistique et avant-garde politique. Les stratégies de guérilla (culturelle) urbaine liées au militantisme dans des contextes de dictature, de révolte et de conflit, revendiquaient l'espace urbain comme terrain d'action, comme territoire ennemi où des tactiques rapides d'offensive avaient lieu, devenant des modes de contestation et de lutte politique. Les transformations politiques que les mouvements populaires et post-dictatoriaux dans les années 1960 et 1970 ont engendré, ont bouleversé la définition de l'espace et des pratiques artistiques, avec la perspective évidente de reconquérir la rue, dans le but de la transformer en un lieu de construction sociale.

[19] *Paris: May 1968-Posters of the Student Revolt*, the Museum of Modern Art, 23 novembre au 31 décembre, 1968. L'exposition, organisée par Emilio Ambasz, a été surtout faite à partir de collections privés du photographe Philippe Vermès et Patricia Prunel. Sur cette exposition et l'institutionnalisation des affiches de Mai, voir Scott, Victoria H. F., *Silkscreens and television screens: Maoism and the posters of May and June 1968*, State University of New York at Binghamton, Department of Art History, 2010, p. 170-199.

[20] Sur l'usage des objets voir Paula Barreiro López, « Une guérilla des choses ? Objects, subversion et anti-impérialisme », *Lettre du Séminaire Arts & Sociétés*, n° 99, 2018, URL: <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/3343>.

[21] Castillo Espinoza, E., Puño y letra. *Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Ocholibros, Santiago, 2010.

Frontières du regard et politiques de représentation : trois moments de la critique institutionnelle

SARA ALONSO GÓMEZ, AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

En 2022, l'artiste cubain Carlos Martiel présentait l'œuvre *Arquitectura para un cuerpo* (Architecture pour un corps), dans le cadre de l'exposition collective *Entre/Between*, au Crystal Bridges Museum of American Art. Deux heures durant, il offrait comme sur un plateau sa seule tête piégée au ras du cou dans une vitrine d'exposition, tandis que le reste du corps restait soigneusement dissimulé à l'abri d'un piédestal. On pouvait voir les visiteurs photographier l'œuvre et interagir avec elle aussi sereinement qu'ils et elles l'auraient fait avec un tableau de Leonard de Vinci, c'est-à-dire avec le détachement mental et l'attention polie propres à l'attitude esthétique qu'on attend d'un-e habitué-e des musées. La tête émergée de Martiel se présentait telle une pièce à conviction vivante à l'abri d'un cube de plexiglas. Pour s'en convaincre, il suffisait de constater que sa respiration n'avait pas tardé à en recouvrir les parois d'une fine pellicule de buée qui allait en s'élargissant. Et pourtant, même si Martiel donnait tous les signes de vie médicalement admis, le public, médusé, se comportait avec lui comme s'il avait affaire à un crâne fraîchement décapité. Enfin, après deux heures d'exposition ininterrompue, Martiel quittait discrètement la boîte où il s'était laissé enfermer.

La *distance* définit l'épistémologie à l'œuvre dans le projet grandiose de la *mathesis universalis* promue par Galilée ; celle-là même que l'on retrouve dans l'esthétique de la *Critique de la faculté de juger* de Kant ; et, enfin, celle qu'analyse Krzysztof Pomian



©JARED SORRELLS

Arquitectura para un cuerpo, 2022, de Carlos Martiel. Crystal Bridges Museum of American Art, Bentoville, EE.UU.

dans son histoire de l'institution muséale¹. Cette distance se décline en effet dans l'*objectivisme* scientifique, dans le *détachement* esthétique et dans l'*abstraction* muséale : le musée sépare l'œuvre d'art de son intention initiale, Kant demande au-à la spectateur-riche qu'il ou elle se déprenne de ses intérêts, la science exige de considérer l'objet en soi.

Dans cette épistémologie constitutive de notre modernité, les sentiments de plaisir ou de déplaisir n'ont pas leur place, la terre tourne autour du soleil alors que nous voyons celui-ci se lever et se coucher à l'horizon, des objets de culte voient leur fonction originelle se métamorphoser et deviennent des œuvres d'art². Galilée vante à sa façon cette conquête de l'objectivité scientifique : « Mais il faut, en peu de mots et du premier coup, être César ou rien » (*ma e forza in brevi parole ed al primo assalto restare o Cesare o niente*). Ce que commente Heinz Weinmann : « L'exactitude se conquiert d'un coup de main, et investit celui qui la possède d'un pouvoir suprême, *impérial*³. » On ne saurait mieux décrire l'ambition de cette nouvelle épistémè. En détournant sa tête de son corps, Carlos Martiel s'aventure un pas plus loin que

[1] L'origine et les implications de *mathesis universalis*, autrement dit l'idée d'un ordre universel accessible à la raison, sont examinées dans l'ouvrage d'Edmund Husserl *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* [1935], trad. Gérard Granel, Paris, Gallimard, 1976. Voir aussi Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], traduit par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1974 ; et Krzysztof Pomian, *Le musée, une histoire mondiale*, Paris, Gallimard, 2020.

[2] « Le rôle des musées dans notre relation avec les œuvres d'art est si grand, que nous avons peine à penser qu'il n'en existe pas, qu'il n'en existât jamais, là où la civilisation de l'Europe moderne est ou fut inconnue ; et qu'il n'en existe chez nous depuis moins de deux siècles ». André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1951, p. 11.

[3] Heinz Weinmann, « Galilée Galilée : de la précision à l'exactitude », dans *Études françaises*, vol.19, no 2, automne 1983, p. 23, mon soulignement.

Fred Wilson dans son installation *Mining the museum: « Metalwork, 1793-1880 »*. Trente ans plus tôt, ce dernier avait juxtaposé d'infâmes chaînes d'esclaves avec de nobles pièces d'orfèvrerie provenant de la collection du Maryland Historical Society Museum. Ce nouvel arrangement par contrastes rendait sensibles les mécanismes d'invisibilisation des opprimé-es de l'histoire. Quant à la décapitation du Cubain, elle nous pointe du doigt tous les dangers et les risques qu'expose la science coupée du monde de la vie, dont les musées d'art sont souvent complices.

L'œuvre de Martiel interroge donc les frontières du regard et les politiques de représentation de la muséologie occidentale. Elle peut ainsi servir d'introduction aux réseaux complexes qui forment l'objet du présent article, qui retrace à grands traits l'histoire de la « critique institutionnelle » (*institutional critique*).

Première vague : rupture

Le phénomène de critique institutionnelle s'est formé et renouvelé au cours de trois « vagues » générationnelles, dont les origines remontent aux années 1960. Ces développements coïncident avec l'émergence d'une cartographie inédite de l'art contemporain allant de pair avec la reconfiguration du paysage institutionnel et la création des premiers musées d'art « contemporain » à la même époque⁴. Même si le matériau choisi privilégie la vie artistique et théorique du monde occidental, il convient de noter que des cas notables de critique institutionnelle ont également émergé dans d'autres régions du monde telles que l'Amérique latine, avec Tucumán Arde (1968) en Argentine, et les expériences du Colectivo Acciones de Arte (CADA) au Chili⁵. Sans prétendre à l'exhaustivité, examinons comment la critique institutionnelle s'est développée en trois vagues successives.

Dans le sillage d'une déferlante mondiale qui coiffe une série de luttes particulièrement chargées de sens à l'échelle globale, les années 1960 apparaissent comme une brèche dans l'épaisseur de l'histoire. En témoignent l'abondance et l'intensité des activités de protestation de la jeunesse du monde entier contre la guerre au Vietnam, et pour les droits civiques (Noirs, femmes, ouvriers, homosexuels) et démocratiques. Les années 1960 coïncident aussi avec le succès de décennies de luttes des peuples colonisés, qui leur permettront d'accéder à l'indépendance en Afrique et en Asie. Plusieurs de ces mouvements et confrontations ont conduit à des innovations radicales, d'inspiration à la fois égalitaire et antiautoritaire, dans les sphères politique et artistique. L'alliance entre les mouvements de la contre-culture et les arts de l'époque a produit des effets sociaux aussi importants, voire même plus importants, que les contestations d'ordre politique puisqu'elle a rendu possible l'explosion de la protestation au long cours. Le rôle des arts populaires – et

[4] Cf. Peter Weibel et Hans Belting (éds.), *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007.

[5] Cf. « The Rhetoric of Disobedience: Art and Power in Latin America », *Latin American Research Review*, 2016, vol. 51, no 2, pp. 46-66.

en particulier de la culture « *underground* » – dans les bouleversements des années 1960 est incontestable. Dans son ouvrage *Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970: Situationisten, Beatniks, 68er*, Thomas Hecken expose comment le Situationnisme, par exemple, a exercé une influence majeure sur les activistes culturel·les et politiques européen·nes (et, dans une moindre mesure, nord-américain·es)⁶. L'activisme des avant-gardes artistiques et politiques, comme la « Subversive Aktion », a également contribué à lancer la révolte antiautoritaire en Allemagne de l'Ouest, comme Gerald Raunig le met en relief dans *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*⁷. C'est précisément dans ce contexte de mouvements de contre-culture et de libération anticoloniale des années 1960 qu'il conviendrait de réfléchir aux origines de la critique institutionnelle.

La conversation « What is a Museum? A Dialogue » (1967) entre Allan Kaprow et Robert Smithson constitue un exemple paradigmatique des discussions de l'époque sur le rôle des musées d'art – ainsi que de leur « pendant miniature », la galerie. Ils témoignent d'une préoccupation sur la tendance de ces institutions à « exclure toute prise de position en faveur des manifestations de la vie » et à « nullifier » toute forme d'« agir »⁸. Selon Miwon Kwon, l'exposition et les réflexions théoriques qui l'accompagnent reconfigurent « un réseau d'espaces et d'économies interdépendantes qui encadrent et soutiennent l'idéologie de l'art érigée en système »⁹.

Des œuvres emblématiques ont permis d'illustrer la teneur de la critique institutionnelle. C'est le cas des « dislocations » (*dislocations*) de Michael Asher qui sondent les conditions souvent opaques qui déterminent la façon dont l'art est apprécié, évalué et partagé¹⁰. Les sondages menés par Hans Haacke auprès de visiteur·ses, tels que le *MoMA Poll* (1970), ont quant à eux interrogé le soutien silencieux de la famille Rockefeller et du conseil d'administration du MoMA à la politique d'expansion tragique par le Président Nixon de la guerre du Vietnam au Laos et au Cambodge. Autre exemple, les séances de nettoyage au Wadsworth Athenaeum en 1973, pendant lesquelles l'artiste Mierle Laderman Ukeles engageait son corps dans de longues performances pour ainsi révéler le travail « invisible » soutenant l'institution. En Europe, on peut citer les « affiches sauvages » (1968-69) que Daniel Buren avait apposées dans des espaces publics à Paris : considérées par les autorités comme du vandalisme, elles venaient questionner les hiérarchies et les structures institutionnelles concernant la manière et le lieu d'exposition de

[6] Thomas Hecken, *Gegenkultur und Avantgarde 1950-1970: Situationisten, Beatniks, 68er*, Tübingen, Francke, 2006.

[7] Gerald Raunig, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles, Semiotext(e), 2007, notamment le chapitre « "Art and Revolution," 1968: Viennese Actionism and the Negative Concatenation ».

[8] Allan Kaprow et Robert Smithson, « What is a Museum? A Dialogue » (1967) dans A. Alberro et B. Stimson (éds.), *Institutional Critique*, op. cit., pp. 56-61.

[9] Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass. ; Londres, The MIT Press, 2002, p. 3.

[10] En 1969, Asher avait installé des ventilateurs au-dessus de la porte du Whitney Museum of America Art, de sorte que les spectateur·rices devaient traverser des courants d'air aussi tangibles qu'invisibles lorsqu'ils et elles pénétraient dans l'espace de la galerie.

l'art. Autre exemple, les fictions absurdes de Marcel Broodthaers qui, avec son « Département des aigles » (1968), transformait sa propre maison en musée d'art moderne et qui annonçait la vente de lingots d'or à des prix exorbitants avant d'essayer de vendre sa maison-musée pour cause de faillite. Dans la majorité des cas, il s'agit de pratiques engageant une critique depuis l'intérieur de l'institution elle-même, et avec son accord explicite : qu'il s'agisse de déplacer des œuvres consignées dans les sous-sols des musées sur les murs des galeries ou de nettoyer physiquement leurs sols, cette première vague de la critique institutionnelle bouscule les pratiques muséologiques de manière provocante, aboutissant parfois au licenciement de quelques conservateur·rices et directeur·rices auprès desquel·les certain·es artistes avaient trouvé une certaine complicité.

Deuxième vague : tournant réflexif

La deuxième vague de critique institutionnelle émerge dans les années 1980, comme réaction critique à la première. Les artistes se sont demandés comment opérer une critique véritablement efficace depuis l'intérieur sans se faire saboter, puisqu'elle était autorisée par l'institution artistique qu'elle cherchait à critiquer. Les années 1980 vont en partie dissiper les brasiers soixante-huitards, avec la consolidation du modèle de production postfordiste et, du point de vue politique, la consécration du conservatisme de Ronald Reagan et Margaret Thatcher, qui évoluera vers le triomphe des modèles d'économies néolibérales que l'on constate aujourd'hui. Vers la fin de la décennie, c'est à l'effondrement du bloc soviétique que nous assistons. Ces deux processus ont favorisé et accéléré la composition d'une nouvelle mosaïque mondiale. L'année 1989 peut être considérée en ce sens comme une apogée et un tournant^[1]. La même année, Francis Fukuyama publie son article « The End of History? », dans lequel il affirme que l'histoire tissée de bruit et de fureur, telle qu'on la définissait d'ordinaire, tirait à sa fin^[2]. Pour Fukuyama, il s'agit de la dernière étape de la course au progrès, puisque la démocratie libérale serait la meilleure version politique et économique que l'homme puisse créer ; ou du moins, une version à laquelle on ne pourrait opposer aucune alternative de qualité supérieure. Cette fin heureuse mais illusoire de l'histoire s'accompagne également d'une autre prétendue « fin de la géographie » puisque le monde aurait apparemment rétréci grâce à la mondialisation, désormais parfaitement achevée grâce à l'émergence du World Wide Web en 1991. La seconde réalité répond à l'expression, également planétaire, de la lutte menée par diverses cultures – principalement des groupes culturels victimes du système planétaire hégémonique – pour la reconnaissance et la coexistence harmonieuse. Face à la réalité interculturelle qui s'est imposée depuis 1992 par la reconnaissance mondiale des revendications des peuples autochtones, la reconnaissance de ces altérités culturelles a également représenté la remise en question du complexe tissu social à l'échelle planétaire.

[1] Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de bataille : Interpréter les violences du XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2012.

[2] Francis Fukuyama, 'The End of History?', *The National Interest*, 16 (1989), pp. 3–18.

Dans le domaine de l'art, nous assistons à un *tournant spatial*, qui parvient à définir les traits d'une « nouvelle géographie internationale de l'art », comme l'affirment Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff en 2014 dans l'introduction à leur anthologie *Géoeshétique*¹³. Depuis le pivot que symbolise l'année 1989, le monde de l'art a quitté son cadre classiquement limité à l'Europe et à l'Amérique du Nord, pour s'ouvrir sur d'autres régions à la faveur d'acteurs nouveaux de différentes latitudes et de l'émergence d'une nouvelle classe à fort pouvoir d'achat en Amérique latine, en Afrique et en Asie. La remise en question du modèle européen-occidental, longtemps célébré comme modèle unique, a créé un appel d'air propice à des formes et à des figures divergentes, comme on a pu le constater grâce au travail d'artistes telles que Martha Rosler, Group Material, Hans Haacke, Andrea Fraser, Rasheed Araeen, Fred Wilson et Critical Art Ensemble, Amalia Mesa-Bains, Barbara Bloom, parmi d'autres. Le chemin vers une « nouvelle muséologie » (*new museology*) était engagé¹⁴. Selon Nora Sternfeld, celle-ci « a déclenché un 'tournant réflexif' – après des décennies de luttes féministes et antiracistes critiquant les représentations existantes – qui a permis de s'attaquer à la bourgeoisie et à l'obsession occidentale centrée sur ses propres perspectives et sa propre historiographie¹⁵ ».

Ces deux premières vagues de critique institutionnelle ont posé les bases qui ont incité les conservateur-rices, les éducateur-rices et les publics à repenser l'idée même du musée. Leurs expériences ont également permis de rendre compte de deux impasses. En 2005, Andrea Fraser pose la question de l'efficacité réelle des pratiques visant à transformer les logiques de fonctionnement des institutions de l'art occidentales. Dans son fameux article « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », elle explique que : « de même que l'art ne peut exister en dehors du champ de l'art, nous ne pouvons pas nous-mêmes exister en dehors du champ de l'art, du moins pas en tant qu'artistes, critiques, conservateurs, etc. Et ce que nous faisons en dehors de ce champ, dans la mesure où cela reste en dehors, ne peut avoir aucun effet à l'intérieur de celui-ci¹⁶ ». Pour situer son propos, elle s'interroge sur l'efficacité des actions menées par les artistes, en dehors du champ de l'art, c'est-à-dire à travers la fondation de projets associatifs, collectifs, etc. assez courante dès le début du XXI^e siècle dans le monde occidental. Bien que cette interrogation puisse être lue comme une apologie des intérêts étroits que le monde de l'entreprise (*corporate*) entretient avec les dynamiques du monde de l'art, elle suggère également, même si c'est de manière indirecte, que tout engagement

[13] Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff, « Glissements de terrain », dans Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff (éds.), *Géoeshétique*, Paris, B42, 2014, p. 5.

[14] En octobre 2022, la Fondation Maison Science de l'Homme (FMSH) à Paris et l'Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT) à Lisbonne ont organisé le colloque international « Reinventing museology. The role of conceptual art », dans le cadre de la Saison croisée France-Portugal 2022 et au cours duquel les discussions autour de la *new museology* ont été centrales. Cf. Sara Alonso Gómez, « Vers des muséologies multiples ? Réflexions sur les frontières des regards et sur le décentrement des politiques de représentation », conférence d'ouverture.

[15] Nora Sternfeld, « Deprovincialising the Museum. What would a museum be if it were not a Western concept? », in *Body luggage: Migration of gestures*, Berlin ; Graz, steirischer herbst ; Kunsthaus, 2016, p. 159.

[16] Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, 44.1 (2005), pp. 100–106.

politique doit se débattre avec les enchevêtrements historiques et institutionnels du système artistique. Cette suggestion préfigure l'évolution de l'activisme artistique ou « artivisme » au cours de la décennie à venir.

Troisième vague : les paradoxes de l'activisme artistique

L'émergence des mouvements altermondialistes au tournant du nouveau millénaire, caractérisés par l'apparition de la figure de l'artiste activiste, a-t-elle engendré une transformation systémique au sein des institutions de l'art ? Certain-es auteur-es identifient ces alliances inédites avec une troisième vague de critique institutionnelle qui s'est manifestée au moins jusqu'en 2019 (avant la pandémie). En brouillant les frontières entre l'art et le politique, et en établissant des stratégies d'activisme artistique, une nouvelle dimension agitatrice est apparue. Cette émergence a conduit à une reformulation du monde de l'art et de ses institutions, le milieu de l'art étant devenu le site d'une nouvelle intersectionnalité qui a permis l'émergence de nouvelles « pratiques institutantes », pour reprendre le terme de Gerald Raunig¹⁷. Le développement de l'altermondialisme est allé de pair avec celui d'une esthétique qui lui faisait écho, puisque les mouvements se sont cherchés non seulement de nouvelles figures de proue, musicales et littéraires (de Manu Chao au Subcomandante Marcos) mais aussi une véritable esthétisation revendicatrice de leur caractère contestataire. L'une des expositions les plus célèbres dans la veine du nouvel activisme artistique, *The Interventionists*, a été organisée en 2004 au Massachusetts Museum of Contemporary Art. Son commissaire, Nato Thompson, proposait désormais de considérer l'art comme une boîte à outils à utiliser ici et maintenant, afin de répondre aux urgences politiques de notre époque¹⁸. Un peu plus tard, dans les remous de la crise financière de 2008, c'est la remise en question des mécanismes de pouvoir économique qui prend le dessus, avec des mouvements comme *Occupy Wall Street* qui développent également leur propre esthétique d'opposition à l'*establishment* : ceux-ci n'ont d'ailleurs pas hésité à lancer le mot d'ordre « *Occupy Museums*¹⁹ ».

Cette nouvelle vague pousse Andrea Fraser à réviser sa position dans son article de 2011 « L'1%, C'est moi ? », où elle admet des formes alternatives d'art participatif qui refusent activement de faire participer le capital (esthétique, politique et culturel) engagé par les œuvres dans les dynamiques spéculatives du marché de l'art²⁰. D'autres auteur-es ont fait cependant un autre constat. Pour elles et eux, le radicalisme de l'activisme artistique est venu s'inscrire dans la stratégie de ce que Jaime

[17] Gerald Raunig, « Institutent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming » dans Gerald Raunig and Gene Ray (éds.), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, Londres, MayFlyBooks, 2009, pp. 3-12.

[18] Nato Thompson et Gregory Sholette (éds.), *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, North Adams, Mass., MASS MoCA, 2004.

[19] Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, Londres, New York, Verso, 2016.

[20] Andrea Fraser, « L'1%, C'est Moi », *Texte zur Kunst*, 2011, vol. 83, pp. 114-127.



GRACIELA CARNEVALE (DOMAINE PUBLIC)

Affiche « 1° Bienal d'art avant-gardiste » du collectif Tucumán Arde dans les rue de Rosario (Argentine), octobre 1968. Photo de Carlos Militello.

Vindel appelle « l'activisme culturel néolibéral²¹ ». Que valent les discours engagés et les nouveaux imaginaires de la révolte qui sont exposés pour parfumer les musées publics d'une fragrance philanthropique, alors que les coupes budgétaires rendent le travail au sein de ces mêmes institutions extrêmement précaire ? Dans son œuvre *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (8 personnes payées pour rester à l'intérieur des boîtes de carton), l'artiste espagnol Santiago Sierra met parfaitement à nu ces paradoxes, même si leur décryptage exige un regard particulièrement patient et attentif aux détails : lorsqu'en 2000 l'installation a été activée au Kunst Werke Institute à Berlin, les critiques d'art les plus averties n'ont pas remarqué que les gardien-nes du centre d'art étaient rémunéré-es au même taux que celui utilisé pour les *performers*. En cela, le geste de Sierra se rapproche, par sa force démonstrative, du destin de *La lettre volée* d'Edgar Allan Poe : il s'agit de convertir le regard qui ne voit rien en un regard qui voit qu'il n'y rien d'autre à voir que ce que l'on se refuse à voir la plupart du temps²².

Permettez-moi de conclure de façon volontairement provocatrice, sans doute caricaturale et certainement trop rapide. Il me semble que deux grands visionnaires ont

[21] Jaime Vindel, « What is Art Able To? Notes on Politicized Art Between Institutional Critique and Constituent Social Practices » dans *NO Rhetoric(s): Versions and Subversions of Resistance in Contemporary Global Art*, Sara Alonso Gómez, Isabel Piniella, Nadia Radwan et Elena Rosauro (éds.), Bienne : Diaphanes, 2023.

[22] Pour une étude plus approfondie des paradoxes de l'activisme artistique à l'ère de la mondialisation, voir Sara Alonso Gómez, « L'activisme artistique face aux apories de l'esthétisation », in *Figures de l'art* (2022), No 40 « L'activisme artistique », pp. 49-62.

mis à nu le ressort profond et souvent caché de l'institution muséale occidentale. Il y a tout d'abord André Malraux, qui s'est attelé à la fin de sa vie au *Musée imaginaire*, cette tentative grandiose d'enfermer et d'accumuler entre 500 pages de papier les trésors artistiques du monde entier en les faisant dialoguer de manière sublime, mais sans doute très risquée. Comment ne pas songer que ce geste du vieux Malraux reste étrangement hanté par l'autre geste du jeune Malraux qui s'était aventuré dans la jungle cambodgienne afin de dérober des statues khmères au temple de Banteaï Srey ? De l'appropriation physique à la reproductibilité technique, l'écart est mince. Il y a ensuite Karl Marx, dont la phrase inaugurale du premier livre du *Capital* a longtemps été traduite en français comme suit : « La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste s'annonce comme une *immense accumulation de marchandises*.²³ ». Ce n'est qu'en 1983 que Jean-Pierre Lefebvre rétablit le sens de cette phrase en corrigeant *accumulation* par *collection*. Cette hésitation dans la traduction française entre *accumulation* et *collection* me semble très troublante. Cette ambivalence entre les deux termes pointe en effet un étrange effet miroir : non seulement le musée se veut le reflet fidèle et exhaustif des plus beaux artefacts du monde entier, mais c'est le capital lui-même qui se transforme en musée en produisant une esthétisation du monde.

Aujourd'hui, la carte de *Google Earth* que nous faisons défiler sous nos yeux a pris la place du territoire, qu'il ne nous est même plus nécessaire de fouler de nos pieds. On peut imaginer demain une espèce de Spotify en trois dimensions qui nous permettrait de visiter un musée hologramme gigantesque où tout, vraiment tout, serait à notre disposition en un seul clic. Est-ce bien ce que nous voulons ? Présenter Malraux et Marx comme des visionnaires d'un certain musée du futur, c'est les considérer un peu à la manière d'un Jules Verne conceptuel. Pour ma part, je préfère cependant ne pas oublier la menace proférée à l'égard de Michel Strogoff, avant qu'il ne perde la vue : « Regarde de tous tes yeux, regarde ! ». Il serait bon que nous gardions cet avertissement à l'esprit, sous peine de risquer l'aveuglement total, qui nous ferait prendre la carte pour le territoire et qui nous ferait lâcher la proie pour l'ombre.

[23] Karl Marx, *Le Capital*, livre premier [1867], traduit par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1965, p. 561.

L'incursion de l'Autre dans les circuits d'art contemporain

MARCELLE BRUCE, UNIVERSITÉ DE LILLE

Comme dans d'autres domaines de la réalité, les profonds changements du dernier tiers du XX^e siècle ont bouleversé le champ artistique. Le débat pendant les années 80 fut marqué par la crise de la théorie moderne de l'art, par la critique de l'eurocentrisme et par l'ouverture à d'autres formes de représentation.

La reconnaissance du caractère eurocentrique de la théorie de l'art et des expositions des circuits de l'art contemporain ont conduit à l'émergence de positions critiques et d'un discours dans les pratiques artistiques, curatoriales et théoriques sur l'altérité et l'identité. Ces discours soulevaient des questions sur l'autorité de parler de l'identité ou de l'authenticité d'un groupe, ainsi que sur les récits capables d'expliquer les différents mouvements locaux actuels. La question de l'intégration du local et du global devient centrale, incitant musées, commissaires d'exposition, théoricien·nes et critiques d'art à entreprendre des efforts pour « désoccidentaliser » les institutions artistiques et accueillir les débats de cette nouvelle ère globale.

En 1989, marquant le début du tournant global de l'art selon l'historiographie dominante, trois expositions emblématiques ont ouvert le débat depuis trois lieux d'énonciation distincts : *Magiciens de la terre* au Centre Pompidou et à la Villette à Paris, associée à une critique eurocentrée de l'eurocentrisme ; *The Other Story* à la Hayward Gallery à Londres, liée à la critique postcoloniale de l'eurocentrisme ; et la III Biennale de La Havane, conçue comme une réponse depuis la périphérie.

La critique eurocentrée à l'eurocentrisme : *Les Magiciens de la Terre*

Du 18 mai au 14 août 1989, les galeries du Centre Pompidou et de La Grande Halle de la Villette ont accueilli l'exposition *Les Magiciens de la Terre*, se revendiquant

comme la première exposition mondiale d'art contemporain. Organisée juste avant la chute du Mur de Berlin, elle symbolisait la fin des idéologies et de la séparation des mondes, préfigurant ainsi l'avènement d'une ère globale de l'art où tout-es les artistes partageraient une scène commune. Avec cette exposition, le commissaire Jean-Hubert Martin répondait aux débats de l'époque et aux critiques de l'eurocentrisme dans les circuits artistiques. Selon Martin :

L'idée communément admise qu'il n'y a de création en arts plastiques que dans le monde occidental ou fortement occidentalisé est à mettre au compte des survivances de l'arrogance de notre culture. Sans parler de ceux qui pensent toujours que, parce que nous possédons une technologie performante, notre culture est supérieure aux autres ; même ceux qui déclarent sans ambages qu'il n'y a pas de différence entre les cultures ont souvent bien du mal à accepter que des œuvres venues du tiers-monde puissent être mises sur un pied d'égalité avec celles de nos avant-gardes¹.

L'objectif de *Magiciens* était d'intégrer les régions non-occidentales invisibles dans les circuits de l'art contemporain. Pour ce faire, Martin a remis en question la notion même d'art et le clivage moderne entre art et artisanat qui avait servi jusqu'alors à institutionnaliser une partition esthétique et ethnographique entre l'Occident et le Non-Occident, afin d'atteindre une condition véritablement globale de l'art. L'exposition réunissait une centaine d'artistes, dont la moitié provenait des territoires géographiques « jusqu'alors ignorés par les acteurs d'un mode occidental encore tout-puissant et ethnocentré »².

Martin a choisi le titre *Les Magiciens de la Terre* pour interroger les concepts d'art et d'artiste liés à une conception euro-moderne. Il a utilisé le terme « magie » pour éviter de qualifier avec le mot « art » des créations provenant de sociétés qui ne connaissent pas ce concept³.

L'exposition présentait des juxtapositions inattendues pour créer des « chocs visuels » visant, selon Martin, à stimuler la pensée. Par exemple, une transcription en pictogrammes d'un chant nia-ikala des Kunas (Panama) destiné au traitement de la maladie psychiatrique était présentée à côté d'une sculpture de Mario Merz (Italie), ou une moquette de John Knight (États-Unis) en face d'un Fronton de la Maison des hommes d'Apangai (Papouasie-Nouvelle-Guinée) commandée en 1987 lors d'un voyage du commissaire.

Dans le même espace, trois moines tibétains ont réalisé un mandala éphémère en poudre minérale, dispersée dans le canal de Saint-Martin après l'exposition. Cyprien

[1] Préface au catalogue *Magiciens de la Terre* de 1989 in : Annie Cohen-Solal et Jean-Hubert Martin, éd., *Magiciens de la terre : 1989 ; 2014 ; retour sur une exposition légendaire* (Paris : Éd. Xavier Barral [u.a.], 2014), 131.

[2] Avant-propos Cohen-Solal et Martin, 5.

[3] Préface au catalogue *Magiciens de la Terre* de 1989 in : Cohen-Solal et Martin, 133.



BÉATRICE HATALA

Panneau de l'artiste Barbara Kruger « Qui sont les magiciens de la terre ? ».

Tokoudagba du Bénin a créé un univers issu du panthéon vaudou, organisant également une cérémonie vaudou à laquelle il a invité la communauté béninoise de Paris. Joe Ben Jr, fils d'un *Medicine Man* navajo du Nouveau Mexique, a réalisé un *sand painting* « conformément à la tradition des rites de guérison ». À la fin de l'exposition les pigments ont été rapportés et dispersés dans le désert.

L'objectif de cette exposition était de corriger le faux universalisme derrière lequel l'occidentalisme se cachait et de décentrer l'Occident pour incorporer l'Autre dans une relation géo-esthétique plus horizontale. Cependant, le résultat a été pour le moins polémique. Malgré la reconnaissance de Martin sur l'impossibilité d'utiliser des critères « neutres » dans le choix des artistes et des œuvres exposées, les critiques ont souligné que la prétention de spatialiser la catégorie d'art pour en faire une catégorie post-eurocentrée et post-occidentale nécessite beaucoup plus qu'une simple confrontation entre différents univers créatifs.

Pour une partie des critiques, la tentative de Martin est restée, malgré toute sa bonne volonté, prisonnière du multiculturalisme eurocentré qui prend ses propres critères pour des critères universels et qui pense que toute façon de faire peut-être traduite dans les termes de référence et les valeurs occidentales⁴. Un simple coup d'œil au catalogue de l'exposition suffit pour se rendre compte que, malgré la bonne volonté de Martin, la représentation de la création non-occidentale est restée cantonnée aux clichés de la tradition. Le choix des artistes renforçait une

[4] Jean Fisher, « The Syncretic Turn. Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism », in *Theory in contemporary art since 1985*, par Zoya Kocur et Simon Leung (Malden, MA: Blackwell Pub, 2005), 235.

image statique de l'artiste américain-e, asiatique ou latino-africain-e, imperméable à la modernité et à l'urbanisation qui en découle.

Les critiques les plus radicales ont considéré que « l'exposition ne fut qu'une opération ethnocentrique et hégémonique qui n'a pas pu échapper à la considération des autres comme des *primitifs* et que la volonté de mettre en relation des codes culturels opposés n'est devenu qu'une confrontation esthétique dans laquelle la supériorité de la culture occidentale a été toujours supposée »⁵. Loin de résoudre le problème de l'eurocentrisme du circuit de l'art contemporain, *Magiciens* a rendu évident que le clivage géo-esthétique créé par la Modernité/Colonialité va au-delà des aspects purement esthétiques ou culturels et révèle une structure épistémique de pouvoir où des aspects raciaux, économiques, politiques et de genre se tissent.

Les Magiciens de la Terre a explicité la nécessité de provincialiser l'Europe mais a laissé intact l'Occident comme sujet de l'histoire. Cependant, l'exposition a réussi à positionner le débat sur l'incorporation de l'Autre dans l'agenda de l'art contemporain. Bien que les efforts de Martin et de son équipe sont restés dans un cadre eurocentrique, l'exposition stimulera, comme aucune autre, le débat postcolonial et passera à l'histoire comme l'exposition qui a inauguré le tournant global de l'art.

La théorie postcoloniale dans le monde de l'Art : *The Other Story*

La réponse du monde anglo-saxon au défi d'incorporer des artistes et des pratiques de la périphérie et de décentraliser le circuit de l'art s'est articulée autour d'une politique du multiculturalisme. Ce changement, remplaçant le préfixe « mono » par « multi » marquait symboliquement la fin d'un monoculturalisme lié à la Modernité et au colonialisme. Appliquée principalement au Canada, aux États-Unis et en Grande-Bretagne dans les années 1980 et 1990, cette politique a engendré deux approches : une ligne conservatrice, souvent défendue par les majorités blanches, et une ligne libérale, soutenue par les groupes minorisés.

Au sein des institutions artistiques de ces pays, le multiculturalisme s'est matérialisé par une distribution de la représentativité des communautés existantes, instaurant des quotas de diversité et adoptant un discours politiquement correct. Cependant, cette approche a été critiquée par certain-es théoricien-nes culturel-les et artistes, considérant qu'elle maintenait le pouvoir des institutions occidentales pour définir l'Autre. Rasheed Araeen, artiste pakistanais arrivé à Londres en 1964, a vivement critiqué le multiculturalisme, le considérant comme un obstacle à un paradigme global inclusif, où l'œuvre d'art prime sur l'identité de l'artiste. Jean Fisher a également souligné le paradoxe de la multiculturalité, créant parfois un phénomène d'exotisation des artistes non-européennes dans les circuits de l'art contemporain.

[5] Ana María Guasch, *El arte en la era de lo global, 1989-2015*, Alianza forma (Madrid: Alianza Editorial, 2016), 109.

Après des années d'activisme pour la reconnaissance des artistes non-blanc-hes en Grande-Bretagne, Rasheed Araeen a réussi à organiser l'exposition *The Other Story*, présentée à la Hayward Gallery à Londres entre le 29 novembre 1989 et le 4 février 1990. L'objectif était de rendre visible le travail des artistes visuel·les d'origine africaine, asiatique et caribéenne résidant au Royaume-Uni de l'après-guerre.

Souvent considérée comme l'antithèse de *Les Magiciens de la terre*, une différence clé réside dans le fait que *The Other Story* a été conçue par un artiste non-blanc directement concerné par le propos de l'exposition. Cela incarne un locus d'énonciation, invisible dans *Magiciens*, donnant voix aux subalternes de l'histoire de l'art britannique et soulignant l'inégalité et l'exclusion dans l'histoire officielle. Toutefois, cette position montre un paradoxe : dénoncer l'exclusion institutionnelle tout en se conformant à ses règles, comme s'il y avait implicitement un désir d'inclusion et d'approbation.

Malgré une réception initiale tentée d'ethnocentrisme voire de racisme, et les critiques autour du peu de représentation d'artistes féminines, avec le temps que *The Other Story* acquerra une importance centrale dans l'histoire de l'art contemporain et des études sur l'art global. Parmi les 24 artistes exposé·es, 14 intégreront par la suite la collection de la Tate Gallery. Aujourd'hui, *The Other Story* est reconnue comme une exposition marquante dans l'histoire de l'art.

Peu après cette exposition, durant la transition entre le Thatcherisme et le Laborisme en Angleterre, le Conseil d'Arts Britanniques a introduit une nouvelle politique culturelle appelée le « New Internationalism ». Cette initiative visait à redéfinir les politiques d'identité et la gestion des ressources pour les artistes britanniques issu·es des minorités ethniques. En 1991, le Conseil d'Arts Britanniques a officiellement fondé l'INIVA (Institute of New International Visual Arts) dans le but de transcender le faux internationalisme d'après-guerre, limité à l'Occident, et le multiculturalisme postmoderne qui maintenait l'Autre dans l'exclusion. Cette création témoignait de la volonté d'écouter les voix des subalternes et de s'engager vers un système véritablement global.

Cependant, la réception de cette nouvelle politique a été mitigée. Les critiques les plus significatives considéraient qu'il s'agissait d'une tentative de corriger le discours universaliste de l'art pour le rendre global sans remettre en question les fondements géo-épistémiques et géoéconomiques du schème centre-périphérie et de la Modernité elle-même.

L'Amérique Latine et le circuit international de l'art contemporain

L'art latino-américain, tout comme l'identité latino-américaine, a traversé un processus complexe et contradictoire d'autonomisation et de construction d'identité

tout au long du XX^e siècle. Pour s'intégrer aux circuits internationaux de l'art, il a dû se « latino-américaniser » pour, une fois reconnu à l'échelle internationale, se libérer de cette étiquette.

Historiquement, l'art de l'Amérique Latine a été perçu, tant de l'extérieur que de l'intérieur, comme en retard ou dérivatif, constamment comparé aux mouvements et aux techniques européennes d'abord, puis états-uniennes. Ainsi, il incombait aux artistes, critiques et intellectuel·les latino-américain·es de construire une personnalité distincte qui le positionnerait comme un art à part entière.

Jusqu'à la fin des années 1980, l'obsession de la critique artistique latino-américaine était de développer une pensée autonome. Cependant, cette quête d'une personnalité autonome a souvent conduit à la défense d'un art lié à des contenus « propres », généralement assimilés aux représentations mythologiques et folkloriques des peuples autochtones.

À la fin des années 1980, l'art latino-américain a connu une visibilité internationale croissante. Néanmoins, le traitement dans les musées et galeries, ainsi que la réception des œuvres, ont continué à refléter une relation de subordination centre-périphérie. Selon Roberto Puntual, à la fin des années 1980, « [pour l'Europe], l'Amérique latine n'a pas encore dépassé l'enfance de la modernité : elle la traite comme un enfant qui balbutie et se débat et qui ne sait imiter que ceux qu'il admire. Une vision préjudiciable et intéressée, sans aucun doute, de celui qui se défend en se sentant menacé dans son espace »⁶. Il lance un appel : « Peut-être ce qui manque de toute urgence, c'est que les pays en marge du circuit artistique international [...] puissent prendre en main leur propre destin et prouver, sans la médiation des autres, qu'ils génèrent et administrent des idées en plus d'artefacts ». La Biennale de La Havane sera un bon exemple d'une réponse à cet appel.

1989 : La III biennale de La Havane

La III Biennale de La Havane, tenue du 27 octobre au 31 décembre 1989, a marqué un tournant significatif : il s'agit de la première exposition internationale en dehors du circuit euro-étatsunien, avec 50 pays représentés. Contrairement aux éditions précédentes, cette biennale a inclus l'Europe et les États-Unis de manière particulière : les artistes sélectionné·es de ces régions provenaient des diasporas du Tiers Monde. Le Royaume-Uni était représenté par des artistes du groupe afro-asiatique établi en Grande Bretagne, et les États-Unis par des artistes de la frontière San Diego-Tijuana. Ce choix représentait une rupture d'avec le modèle centre-périphérie pour envisager la globalité depuis une perspective postcoloniale ou du « Sud global ».

[6] Roberto Puntual, « La mirada del viejo mundo hacia el nuevo mundo », in *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980* (Lima, Perú: Centro Wilfredo Lam, 1994), 68.

Le débat autour du concept de « Tiers Monde » a mis en lumière les différences d'approche entre les perspectives latino-américaines et anglo-saxonnes. Alors que dans le monde anglophone, le terme était devenu une catégorie d'identification raciale qui définissait les populations non-blanches, en Amérique Latine, il était toujours utilisé dans son acception originelle, faisant référence à la Conférence de Bandung de 1955⁷. En mobilisant ce terme, les organisateur-rices de la Biennale de La Havane cherchaient à donner de l'espace aux secteurs subordonnés, y compris à ceux subordonnés à l'intérieur des États-nations, tels que les non-blanc-hes en Grande-Bretagne ou les autochtones en Amérique Latine.

Sous le thème « Tradition et contemporanéité », la biennale comprenait une exposition centrale au Musée national des beaux-arts intitulée « Trois Mondes » et quatre noyaux thématiques : le premier abordait les mythes, rituels ou héritages de l'histoire nationale, le deuxième les apports de la culture populaire à l'art contemporain, le troisième était constitué de sept expositions critiques et humoristiques sur des événements politiques et sociaux et enfin, le quatrième noyau était composé d'ateliers, de visites à des studios et discussions avec des artistes, critiques et des universitaires, etc.

La troisième biennale de La Havane a été comparée par les critiques d'art à *Magiciens de la Terre*. Or, Luis Camnitzer a souligné la différence de moyens entre les deux expositions, mettant en lumière l'approche unique des commissaires de La Havane. Selon Camnitzer :

La Biennale de La Havane était exempte de tout soupçon de paternalisme. L'exposition ne présentait aucun artifice curatorial ; les œuvres étaient essentiellement exposées sous la responsabilité culturelle de l'artiste. Alors que les deux expositions se permettaient de mélanger l'art «élevé» avec l'art populaire, La Havane ignorait le concept à la mode d'« altérité ». À Paris, l'« altérité » déterminait l'intention autant que la réalisation. Dès le départ, le titre ouvrait les portes à l'exotisme, à un art qui ne suivait pas les règles hégémoniques et qui ne se définissait souvent pas comme de l'art. Le fait de partager la catégorie de « magicien » avec des artistes hégémoniques inclus dans l'exposition a contribué à effacer les traces culpabilisantes des organisateurs [...]. Dès que l'artifice parisien a été contraint de partager l'« altérité », les cadres de référence ont changé violemment. L'« altérité » a été soulignée davantage par le changement de contexte dans lequel les œuvres non artistiques étaient insérées. S'il y avait une quelconque homogénéité dans l'exposition, elle était créée par les méthodes

[7] Si bien aucun pays latino-américain fut représenté à la Conférence de Bandung de 1955, plusieurs pays de l'Amérique Latine, et notamment Cuba, jouèrent un rôle important dans le mouvement des pays non-alignés. La première conférence tricontinentale des pays non-alignés eut lieu à La Havane en janvier de 1966. Dans cette conférence, l'Organisation de Solidarité avec les peuples de l'Asie, l'Afrique et l'Amérique Latine (OSPAAAL) a été fondée. Les principes du mouvement des pays non-alignés (ou Tiers Monde) furent la lutte contre l'impérialisme et pour la libération nationale, pour la paix et le désarmement nucléaire.

de représentation. C'était l'un des spectacles les plus spectaculaires parmi les habituelles superproductions muséographiques occidentales. La Havane, en revanche, a réussi à créer un ensemble organique par une simple accumulation [...] Magiciens, un événement isolé et probablement non reproductible, avait la vertu de clarifier les questions les plus importantes de la Biennale de La Havane ; La Havane ne devait pas être un forum d'« altérité », mais de « ceci », où « ceci » est ce qui nous définit, et non pas « comment ils nous définissent »⁸.

La Biennale de La Havane s'est ainsi affirmée comme une alternative artistique clairement énoncée depuis le Tiers Monde comme lieu subalterne.

La décennie des années 1990 marque un essor pour l'art latino-américain. Cependant, pour que l'art latino-américain puisse véritablement s'intégrer dans le circuit global, il devait se libérer des étiquettes le dépeignant comme fantastique, magique et folklorique. Les discours postmodernes en Amérique Latine remettent en question les concepts de nation et de culture nationale, brisant les conceptions identitaires homogénéisantes, notamment le mythe du métissage, ainsi que la distinction entre « haute » culture et culture « populaire ».

Bien que le pluralisme puisse intégrer la différence sans remettre en cause le *statu quo*, et donc profiter comme idéologie au néo-libéralisme, les années 1990 ont également vu émerger des mouvements *autres*, des *autres*, et avec d'*autres* ressources créatives de lutte, tels que celui de l'Armée Zapatiste de Libération Nationale, qui ont transformé l'image de la façon dont l'Amérique Latine était perçue, ainsi que la perception qu'elle avait d'elle-même. Parler depuis l'Amérique Latine comme région n'écarte pas les relations asymétriques de la géo-esthétique du pouvoir et peut, au contraire, dissimuler les rapports de pouvoir propres aux sociétés latino-américaines. Un-e artiste latino-américain-e blanc-he, métis-se, afro ou autochtone n'a pas forcément les mêmes conditions de production et d'énonciation artistique. À l'effort d'incorporer l'Amérique Latine au récit global de l'art, il était nécessaire d'ajouter un effort pour décoloniser le discours artistique à l'intérieur même de la région.

Le risque d'incorporer la « périphérie » au discours hégémonique est ce que le théoricien de l'art mexicain Joaquín Barriendos appelle le « globocentrisme esthétique », comme forme contemporaine de l'eurocentrisme esthétique. Le « globocentrisme esthétique » prétend intégrer toutes les sociétés de la planète, c'est-à-dire l'altérité historiquement niée par la Modernité, à un circuit et une histoire de l'art qui se présentent comme horizontaux et polycentriques, mais qui restent soumis aux normes et au contrôle des centres de pouvoir occidentaux, rendus invisibles par le discours « globocentrique ». Dans cette idée du globocentrisme esthétique, l'art contemporain devient synonyme d'art global mais reste défini par un modèle

[8] Luis Camnitzer, « The Third Biennial of Havana », *Third Text* 4, no 10 (mars 1990): 81, <https://doi.org/10.1080/09528829008576254>.

occidental de circulation et de visibilité. Dans ce contexte, la subalternité devient le nouvel « actif » ou la nouvelle « valeur » que les institutions d'art contemporain recherchent, afin de « désoccidentaliser » leurs collections et discours. Cependant, l'incorporation des artistes non européen-ne-s ou états-unien-nes ne suffit pas. La tâche à laquelle le monde de l'art doit désormais faire face est celle de se décoloniser.

BIBLIOGRAPHIE

- Araeen, Rasheed. « Editorial: Why Third Text? » *Third Text* 1, n°1 (septembre 1987): 3-5. <https://doi.org/10.1080/09528828708576169>.
- Barriendos Rodríguez, Joaquín. « La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos ». Universitat de Barcelona, 2013. <http://hdl.handle.net/2445/41383>.
- Camnitzer, Luis. « The Third Biennial of Havana ». *Third Text* 4, n°10 (mars 1990): 79-93. <https://doi.org/10.1080/09528829008576254>.
- Cohen-Solal, Annie, et Jean-Hubert Martin, éd. *Magiciens de la terre: 1989 ; 2014 ; retour sur une exposition légendaire*. Paris: Éd. Xavier Barral [u.a.], 2014.
- Fisher, Jean. « Autres cartographies ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°28 (Et 1989): 77-82.
- Fisher, Jean. « The Syncretic Turn. Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism ». In *Theory in contemporary art since 1985*, par Zoya Kocur et Simon Leung, 233-41. Malden, MA: Blackwell Pub, 2005.
- Graham-Dixon, Andrew. « Pride and Prejudice ». *The Independent*, 5 décembre 1989, sect. Arts.
- Guasch, Ana María. *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Alianza forma. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Mignolo, Walter. « Afterword: Human Understanding and (Latin) American Interests--The Politics and Sensibilities of Geocultural Locations ». *Poetics Today* 16, n°1 (1995): 171. <https://doi.org/10.2307/1773227>.
- Puntual, Roberto. « La mirada del viejo mundo hacia el nuevo mundo ». In *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*, 65-68. Lima, Perú: Centro Wilfredo Lam, 1994.

Exister pareillement dans l'ombre et la lumière. Le Théâtre de l'opprimé dans les méandres de l'histoire

SOPHIE COUDRAY, UNIVERSITÉ DE LYON II

Le Théâtre de l'opprimé est une poétique théâtrale élaborée par le dramaturge brésilien Augusto Boal, regroupant un ensemble de techniques et d'exercices dramatiques destinés à permettre aux opprimé-es de s'entraîner – dans le cadre de l'espace théâtral fictif – à lutter contre l'oppression et à esquisser des transformations de la société. En cela, ce théâtre se veut être le lieu de la « répétition de la révolution¹ ». Ainsi, des techniques telles que le théâtre-forum, le théâtre-image, le théâtre invisible, le théâtre-journal ou encore les techniques introspectives dites de « L'arc-en-ciel du désir », ont été conçues par Augusto Boal pour être mises en pratique non par des artistes, professionnel·les du théâtre, mais par les opprimé-es elles et eux-mêmes, par celles et ceux qui occupaient jusqu'alors une place de *spectateur·rices* et ce, tant au théâtre que sur la scène de l'Histoire. Théâtre populaire « fait par le peuple et pour le peuple² », son objectif est de transmettre aux opprimé-es, aux spectateur·rices, un savoir-faire théâtral ainsi que les moyens de production du théâtre, afin qu'ils et elles puissent d'une part *conscientiser* leur oppression et d'autre part utiliser les stratégies déployées sur scène dans le cadre *réel* de leurs luttes émancipatrices. Le Théâtre de l'opprimé participe en cela d'un double processus émancipateur : à la fois individuel par le développement d'une conscience politique critique permettant l'analyse structurelle du système de domination et collectif, par la mobilisation collective dont il se veut l'initiateur.

[1] A. Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, p. 15.

[2] A. Boal, « Catégories du théâtre populaire », *Travail Théâtral* n° 6, Lausanne, La Cité, 1972, p. 20.

Le Théâtre de l'opprimé est cependant pris dans un paradoxe. Méthode théâtrale mondialement connue, créée et portée par le célèbre et charismatique Augusto Boal, pratiquée autour du globe par d'innombrables groupes depuis plus de quarante ans, il est cependant bien peu étudié et ses subtilités théoriques comme esthétiques restent globalement ignorées. C'est que l'histoire de cette pratique, en France du moins, est bien singulière. Le Théâtre de l'opprimé a en effet connu une période d'engouement, de prospérité dans les années 1970 et jusqu'au début des années 1980,



Portrait d'Augusto Boal en 1958.

ARCHIVE NATIONALE (DOMAINE PUBLIC)

puis a traversé des années d'oubli (relatif), voire de mépris, avant qu'un nouvel élan lui permette de s'épanouir à nouveau dans les années 2000. C'est de ce parcours non linéaire et de la manière dont cette pratique a réussi à perdurer et se transmettre, en évoluant tout en cherchant à conserver son identité originelle, dont il sera question ici.

Des débuts glorieux

Le Théâtre de l'opprimé n'a pas de date de naissance précise, si ce n'est la sortie du livre *Teatro del oprimido y otras poéticas y políticas* en 1975, qui confère son nom à cette pratique. Ce théâtre résulte de la synthétisation *a posteriori* d'années d'expérimentations théâtrales et de réflexions de son fondateur, Augusto Boal, dans le contexte du mouvement de culture populaire brésilien des années 1950-1960, puis de la dictature militaire et d'ateliers menés en Argentine et au Pérou. Lorsque la pratique du Théâtre de l'opprimé arrive en France, en 1978, dans les valises de son fondateur en exil, les milieux du théâtre, du militantisme, mais aussi de l'éducation populaire s'y investissent avec enthousiasme. Il faut dire aussi qu'Augusto Boal est non seulement un personnage charismatique, un artiste reconnu internationalement, mais qu'il est également doté de l'aura des résistant-es, des survivant-es de la dictature. Ses publications l'ont précédé : la revue *Travail théâtral* a commencé à publier ses articles dès 1971 et les éditions Maspéro ont édité la traduction française de ses deux premiers ouvrages *Théâtre de l'opprimé* (1977) et *Jeux pour acteurs et non-acteurs* (1978) – grâce à la complicité précieuse d'Émile Copferman, qui s'est fait l'intermédiaire entre Boal et les milieux du théâtre, du militantisme et de l'éducation. S'ajoutent à cela la participation de Boal et de sa troupe au prestigieux Festival de Nancy en 1971, un stage de Théâtre de l'opprimé à la Cartoucherie de Vincennes en 1977, une correspondance régulière avec Bernard Dort, et l'on comprend aisément

ment que c'est presque en territoire conquis que Boal arrive à Paris. Épaulé par Émile Copferman, il fonde le « groupe Boal », composé à la fois de comédien·nes professionnel·les venu·es du Théâtre du Soleil, du Théâtre de la Tempête, du Théâtre de l'Aquarium et d'autres encore, ainsi que de personnes venant d'autres horizons : quelques étudiant·es et enseignant·es, des militant·es de l'éducation populaire... Le groupe se forme à travers de longues sessions de travail à toutes les techniques du Théâtre de l'opprimé. En 1979, le noyau dur du groupe se constitue en association, le Céditade (Centre d'étude et de diffusion des méthodes actives d'expression – méthode Boal). Celui-ci se donne pour principale mission de diffuser la méthode du Théâtre de l'opprimé, tout en commençant à se mettre au service de différents collectifs (syndicats, associations) qui font appel à lui. Rapidement, les militantes du Planning Familial s'y intéressent à leur tour et se forment auprès du Céditade pour faire du Théâtre de l'opprimé l'une de leurs techniques d'intervention.

Les stages de formation aux techniques du Théâtre de l'opprimé s'enchaînent, en France et dans le monde entier. Le théâtre-forum est même donné en spectacle dans un théâtre parisien en 1982-1983 (avec des critiques mitigées cependant³). Tout le monde se presse autour de Boal et de son Théâtre de l'opprimé, dont se font l'écho les revues de théâtre comme la presse généraliste, enseignante et militante. La France, terre d'accueil de l'exilé brésilien, est, sur cette fin de décennie, le terreau de l'essor international de la pratique du Théâtre de l'opprimé et un tremplin à la carrière de ce dernier. Le succès de la réception de cette poétique, qui correspond aux aspirations et aux défis de l'époque, lui confère la reconnaissance dont elle jouit encore aujourd'hui et qui en fait un élément incontournable de l'histoire du théâtre. Tout semble alors sourire au Théâtre de l'opprimé, même la conjoncture électorale, avec l'arrivée à l'Élysée de François Mitterrand en 1981 et la nomination de Jack Lang, ancien soutien de Boal lorsqu'il dirigeait le Festival de Nancy, à la tête du ministère de la Culture.

Exister malgré l'oubli

Pourtant, le Théâtre de l'opprimé, en ce début de décennie, s'apprête à vivre des années sombres, marquées par la relégation et le désintérêt progressif d'une partie de celles et ceux qui s'étaient enthousiasmé·es pour lui quelques années plus tôt. Tandis que les membres du Céditade cherchent à pérenniser leur structure et pour cela, à trouver des sources de financement, mais aussi à être reconnu·es comme professionnel·les du Théâtre de l'opprimé et à faire reconnaître celui-ci comme pratique artistique à part entière, de multiples difficultés leur barrer le chemin, laissant apparaître des contradictions parfois difficilement surmontables. Le groupe oscille alors entre l'engagement militant – inhérent au projet révolutionnaire de la poétique de l'opprimé – et la volonté de se professionnaliser et d'obtenir une reconnaissance institutionnelle. Il s'avère qu'il n'est pas si simple pour le Céditade

[3] Bernard Dort, « Libérer le spectateur », *Le Monde Dimanche*, 13 février 1983.

de faire reconnaître le caractère professionnel de son activité théâtrale et ainsi prétendre à l'obtention de subventions de la part du ministère de la Culture. D'une part, parce que les praticien·nes ne sont pas *stricto sensu* des professionnel·les du théâtre : une partie d'entre elles et eux occupe un métier dans un tout autre domaine en parallèle (dans l'enseignement notamment) et il est vrai que c'est avant tout par conviction politique, par engagement militant, qu'ils et elles s'engagent aux côtés de Boal. D'un autre côté, il faut reconnaître que c'est aussi parce qu'ils et elles ne parviennent pas à vivre de cette pratique qu'une partie du groupe mène une double vie professionnelle... D'autre part, hormis lors de très rares occasions, le Céditade n'a pas véritablement d'activité de création à proprement parler. Dans la mesure où le Théâtre de l'opprimé est conçu comme une méthode, le groupe ne monte guère de spectacles. Son activité est presque entièrement centrée sur l'animation de stages, c'est-à-dire sur la diffusion des techniques ou sur l'animation de théâtres-forum lors de réunions syndicales ou autres. À ce moment-là, il n'existe ni répertoire ni tournée. Ainsi, le soutien et la reconnaissance tant attendus de la part de la direction du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture n'arriveront jamais, laissant le Théâtre de l'opprimé sur le bord de la route du Théâtre français. De plus, les années 1980 sont celles d'une vaste récession et dès 1983, les restrictions budgétaires coupent court à tout espoir de soutien financier. Enfin, la valorisation exacerbée de la *création* dans la politique du ministère de la Culture concède peu de place aux compagnies qui sont dans l'activisme politique. L'héritage du théâtre militant des années 1960-1970 s'essouffle.

Si reconnaissance il y a (et celle-ci existe) du Théâtre de l'opprimé en France durant cette décennie des années 1980, c'est sous la bannière du théâtre d'intervention socio-culturel et avec le soutien croisé des ministères de la Culture, de l'Éducation, de la Santé, de la Jeunesse et les Sports, du Travail et de la Ville de Paris (sensiblement les mêmes qui continuent de soutenir les projets subventionnés de Théâtre de l'opprimé aujourd'hui). Du côté du ministère de la Culture, c'est seulement au titre du théâtre amateur qu'est soutenu le Théâtre de l'opprimé... Tous ces éléments, qui apparaissent dès le début des années 1980, vont s'avérer déterminants pour plusieurs décennies. C'est en effet dans le champ de l'action culturelle et non de l'art que le Théâtre de l'opprimé va parvenir à se frayer un chemin dans le paysage théâtral français, au grand regret d'un certain nombre de praticien·nes, mais aussi et surtout de Boal lui-même. Face au désenchantement, nombreux·ses sont les comédien·nes de formation qui quitteront le bateau du Céditade (qui devient le CTO – Centre du Théâtre de l'opprimé – en 1985). Ceux et celles qui sont restés·es ont pourtant continué à œuvrer de la même manière, avec peu de soutien et encore moins de reconnaissance, loin des projecteurs qui avaient éclairé les premiers pas de Boal à Paris. C'est l'engagement qui a pris le dessus et, dans l'ombre, loin des théâtres, sans être considéré·es comme des artistes, sans être des amateurs non plus, ces praticien·nes n'ont cessé de transmettre la méthode du Théâtre de l'opprimé, de jouer des théâtres-forum, d'intervenir autant que faire se peut dans une conjoncture de moins en moins favorable à l'engagement militant et aux idéaux révolutionnaires.

Pour le Théâtre de l'opprimé en France, la planche de salut institutionnelle lui permettant d'obtenir reconnaissance et soutien à la hauteur de ses ambitions théâtrales est venue, non pas des politiques culturelles, mais de la politique de la ville, ce qui a eu des conséquences très importantes sur son évolution théâtrale comme politique. Participant du secteur socio-culturel et bénéficiant de la bienveillance des collectivités locales compte tenu du fait que le Théâtre de l'opprimé est une pratique participative et que les publics qu'il touche (les opprimé-es), recourent dans une certaine mesure les publics ciblés par les politiques d'accompagnement social et de prévention (les habitant-es relégué-es dans les banlieues sinistrées, les femmes, les chômeur-ses, etc.), le Centre du Théâtre de l'Opprimé est appelé à intervenir dans le cadre de campagnes de prévention (toxicomanie, prévention routière, SIDA...), ainsi que dans le cadre de campagne sociales sur le chômage et l'insertion professionnelle. De fait, entre 1986 et 1994, le plus gros de leur activité – qui leur permet d'en vivre et donc d'être reconnu-es en tant que professionnel-les – s'effectue dans le cadre d'interventions auprès des demandeur-ses d'emploi, mais aussi auprès des professionnel-les qui les accompagnent, comme les travailleurs sociaux. Ils et elles interviennent donc principalement à la demande des agences ANPE, des Maisons de la jeunesse et de la culture, des missions locales, des cellules RMI qui sont mises sur pieds par les localités, ainsi que des écoles formant les futurs travailleurs sociaux. Le Théâtre de l'opprimé fait désormais bien plus de l'intervention sociale que directement politique ou militante. Le CTO intervient avec des ateliers, des stages sur commande des services municipaux le plus souvent ou d'antennes régionales et locales de services gouvernementaux. Loin de la gloire, mais toujours près du peuple, les mêmes acteur-rices qui ont contribué à son succès initial vont continuer de mener leur barque de façon souterraine, sous les radars du grand public et surtout, du monde de la « culture ». C'est ainsi que, de façon précaire, le Théâtre de l'opprimé va survivre, se pratiquer et se transmettre malgré tout pendant près de vingt ans, sans guère de coups d'éclat (ou si peu).

Et Augusto Boal dans tout cela ? Ses tentatives pour se faire reconnaître comme metteur en scène sur les scènes françaises (avec le Théâtre de l'opprimé et en parallèle de celui-ci) ne rencontreront pas le succès escompté. Ce dernier choisit de s'en retourner au Brésil en 1986, bien qu'il conserve son statut de président du CTO de Paris jusqu'au milieu des années 1990. Son départ lui permet ainsi d'échapper à la situation paradoxale dans laquelle il se trouve, pris entre sa renommée internationale et le peu d'intérêt que suscite pourtant son travail au sein du milieu théâtral français.

La (re)découverte

L'essor des projets liés à la démocratie participative, à la participation citoyenne, a contribué à une sollicitation accrue des compagnies de Théâtre de l'opprimé, engendrant un regain d'intérêt notoire pour ce théâtre qui est revenu sur le devant de la scène dans les années 2000 par ce vecteur. Cela ne s'est cependant pas fait sans un glissement progressif de la pensée politique irriguant le Théâtre de l'opprimé.

mé, retentissant d'ailleurs dans le vocabulaire employé par les praticien·nes. De théâtre « répétition de la révolution », destiné à rendre les *opprimé·es* acteur·rices des luttes émancipatrices, le Théâtre de l'opprimé est aujourd'hui un rouage de la « participation ». La concertation aurait-elle remplacé la contestation ? La figure de l'opprimé·e s'est-elle dissoute dans celle de l'habitant·e, du/de la citoyen·ne ? Cette évolution est visible dans le discours tenu par Boal lui-même, qui déclare en 2009 : « Nous sommes tous des acteurs : être citoyen, ce n'est pas vivre en société, c'est la changer⁴. »

De quelle manière le Théâtre de l'opprimé que l'on rencontre aujourd'hui, en France et dans le monde, est-il l'héritier de cette histoire du « groupe Boal » ? À l'aube des années 2000, le paysage du Théâtre de l'opprimé français s'est redessiné et a adopté les contours que nous lui connaissons toujours actuellement. Les membres du CTO qui ont fondé leurs propres compagnies ont pris leurs distances avec la structure parisienne (dont Boal lui-même s'est dissocié) qui n'est plus l'organe centralisateur de ce que l'on peut appeler le mouvement du Théâtre de l'opprimé. À partir de ce moment-là, le Théâtre de l'opprimé a perdu sa cohésion et son unité, tant sur le plan artistique que politique. La fin des années 1990 a d'abord été celle de l'ultime éclatement d'un groupe qui, malgré les courants qui le traversaient, était resté soudé par une méthodologie théâtrale commune. Aujourd'hui, la pratique s'est diversifiée, mêlant fidélité à l'héritage boalien (transmis par le Céditade puis le CTO) et métissage avec d'autres pratiques artistiques, mais aussi d'autres apports théoriques et politiques. Depuis une quinzaine d'années, de jeunes artistes, après une formation théâtrale, se tournent à nouveau vers le Théâtre de l'opprimé, ajoutant le théâtre-forum (mais aussi parfois le théâtre-image ou d'autres techniques de l'arsenal forgé par Boal) à l'éventail d'activité de leur compagnie, renouant ainsi avec des pratiques artistiques militantes, qui connaissent un renouveau depuis deux décennies. La fracture n'est plus si franche, entre le « théâtre de création » et le « théâtre militant ». Le paysage français du Théâtre de l'opprimé est aujourd'hui composé tant de « non-professionnel·les » que de comédien·nes intermittent·es du spectacle, de personnes ne faisant *que* du Théâtre de l'opprimé que de personnes mêlant les pratiques. Il est intéressant de noter que le mouvement indien du Théâtre de l'opprimé, le Jana Sanskriti, fait aujourd'hui figure de modèle à l'échelle internationale. Et si, originellement, c'est Augusto Boal, et des praticien·nes français·es qui sont allé·es former les pionnier·es du Jana Sanskriti à la méthode du Théâtre de l'opprimé, aujourd'hui ce sont ces dernier·es qui inspirent nombre de praticien·nes français·es (mais pas que) qui cherchent à renouveler leur pratique auprès d'eux...

Une histoire mondiale

Les praticien·nes actuel·les restent tributaires de cette histoire collective, bien qu'ils et elles cherchent, chacun·e à leur manière, à s'approprier celle-ci, à relire la poétique

[4] A. Boal, *Brochure de la Journée Mondiale du Théâtre*, UNESCO, 2009.

de l'opprimé à l'aune des enjeux de l'époque actuelle. Si cette histoire est collective, elle est également internationale. La dimension internationale est inscrite dans les gènes du Théâtre de l'opprimé, né de l'exil et traversé d'influences théoriques et théâtrales multiples. Si les techniques qui en composent l'arsenal sont toutes nées des nécessités surgissant de contextes bien définis, ces dernières ont très vite traversé les frontières, dans les bagages de Boal, qui a rapidement été sollicité de toute part pour les présenter lors de stages, en Europe puis sur tous les continents. Même si les interventions tournent généralement autour de thématiques abordées sous un angle local, à une échelle à laquelle les spect-acteur-rices ont directement la possibilité d'intervenir, la poétique s'inscrit quant à elle dans une trajectoire intercontinentale à travers l'Amérique (du sud au nord), l'Europe, l'Afrique, l'Inde... Il est cependant difficile de brosser un tableau mondial du Théâtre de l'opprimé. En effet, la réalité est très contrastée selon les territoires : partout, des groupes fortement structurés, professionnels, parfois financés ou médiatisés, côtoient des entités informelles, voire totalement clandestines. Leur diversité et surtout, le rapport singulier qu'entretient chaque groupe avec la poétique de l'opprimé, s'en appropriant certains aspects, mais en rejetant ou faisant aussi évoluer d'autres, rend très difficile toute cartographie. Un mouvement international du Théâtre de l'opprimé s'est cependant constitué et organise régulièrement des rencontres. Lui aussi est pris entre d'un côté tradition, respect de l'héritage, perpétuation d'une pratique dans la continuité de ce qui a été construit par Boal et ses compagnons et de l'autre, renouvellement de la pratique à travers son appropriation par différents groupes eux-mêmes nourris d'une certaine histoire, entraînant une actualisation politique, mais aussi esthétique. Ce mouvement ne manque pas d'être traversé de vives tensions, théâtrales comme politiques. En effet, pratiquer le même théâtre ne signifie pas que l'on ait envie de marcher ensemble dans la même direction... Après tout, le Théâtre de l'opprimé n'est qu'un outil, circulant de mains en mains depuis de nombreuses années. Mais sa place sur la scène politique et théâtrale au niveau international a opéré un déplacement. Né de l'Amérique latine, ayant connu son essor en France, le Théâtre de l'opprimé a pris une place politique et théâtrale considérable sous d'autres latitudes, en Inde notamment, mais aussi au Portugal, au Burkina Faso... sans compter le Brésil bien sûr ! Loin d'être une pratique poussiéreuse, vestige d'une époque révolue, il continue de se transmettre, de se transformer et, ainsi, d'essaimer.

Le « jeu » du « je » : *Ce que le sida m'a fait.* Art et activisme à la fin du XX^e siècle, d'Elisabeth Lebovici

LUCA GRECO, UNIVERSITÉ DE LORRAINE

Historienne et critique d'art, Elisabeth Lebovici co-anime avec Patricia Falguières et Nataša Petrešin-Bachelez un séminaire à l'EHESS « *Something you should know : artistes et producteurs aujourd'hui* » et participe au collectif « Travelling féministe » autour des archives du Centre audiovisuel Simone de Beauvoir. Son blog, *Le Beau Vice*, un jeu de mots créé à partir des lettres et des sons de son nom de famille, est un espace précieux d'informations sur l'actualité de l'art contemporain avec un regard qui est à la fois savant, critique et militant. Figure centrale pour penser l'articulation entre les études féministes, queer et l'art contemporain, elle publie un ouvrage, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*, sur les relations passionnantes entre art contemporain et pratiques militantes telles qu'elles se tissent au sein de l'association Act Up-Paris (créée en 1989) et telles qu'elles ont émergé à partir de l'expérience fondatrice d'ACT UP New York en 1987¹.

Cet ouvrage sort à un moment crucial de l'actualité médiatique française marquée par un intérêt de grandes proportions pour l'expérience d'Act Up. Sa publication coïncide avec le grand succès du film *120 battements par minute* du cinéaste Robin Campillo, primé avec le Grand Prix au Festival de Cannes 2017, et avec la nouvelle édition chez Denoël de l'ouvrage de Didier Lestrade *Act Up : une histoire* paru initialement en 2000.

[1] Sur les relations entre art contemporain et pratique militante au sein d'Act Up, on pourra consulter également les travaux de Christophe Broqua (1998, 2006).

Ce que le sida m'a fait est un livre qui dessine les lignes de partage et de rencontre possibles entre l'art contemporain, les pratiques militantes, le genre et la sexualité à partir de l'expérience de Lebovici en tant que militante à l'association Act Up-Paris et de sa position d'historienne de l'art. L'idée de départ est une intuition fulgurante : alors que des milliers de personnes meurent suite à l'épidémie du sida, on assiste à la même époque, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, à la mort de l'auteur telle qu'elle est annoncée et célébrée par Michel Foucault et Roland Barthes et telle qu'elle est pratiquée par des artistes comme, entre autres, Philippe Thomas, auquel elle consacre un chapitre (chapitre 9). D'une part, la mort de l'« auteur », telle qu'elle est proposée en sciences humaines et sociales, fait écho et rentre en résonance avec les morts victimes du sida et avec un nombre important des œuvres présentées dans le livre. D'autre part, l'écriture de Lebovici semble dissoudre avec elle l'auteure qui la produit en déjouant, dans un jeu de cache-cache, ce qui est projeté par le titre, un récit de soi qui n'aura jamais lieu.

En effet, malgré la puissance évocatrice du titre et les projections qu'une telle formule génère, Lebovici ne parle pas d'elle-même au sens autobiographique comme on pourrait s'y attendre. Ce n'est pas une autobiographie qu'elle nous livre, ni une autofiction. Le « je » convoqué par le pronom « m' » du titre *Ce que le sida m'a fait* disparaît au profit d'un récit collectif. Une narration, dans laquelle le « je » prend les allures d'un « nous », s'incarne dans les images des travaux présentés et se dilue pour réapparaître sous des formats inattendus tels que « je ne me souviens de rien des années 1980 » (l'incipit du chapitre 2) ou dans le registre de l'aveu dont elle nous fait part dans le chapitre conclusif sur Alain Buffard : « Cette pièce [...] a changé ma vie.² Elle est là en tant que "marqueur" de mon calendrier personnel » (p. 291). *Ce que le sida m'a fait* est l'occasion d'opérer un retour et une reconstruction personnels sur un moment crucial pour l'histoire des pratiques militantes, artistiques et corporelles, dans lequel à la linéarité de la narration classique est préféré un récit multisémiotique, hybride composé d'images, de textes, d'interviews avec les actrices d'Act Up-Paris et ACT UP New York. De ce fait, c'est un ouvrage éminemment polyphonique dans lequel la voix de l'auteure co-existe, prend forme, dialogue avec, anime celle des militantes interviewées (Joy Episalla, Gwen Fauchois, Catherine Gonnard, Anne Rambach, Carrie Yamoka, cf. chapitre 7), et celle des artistes et des collectifs dont le travail est présenté. Ainsi, les travaux du plasticien Richard Basquié ouvrent le livre et représentent un cas exemplaire pour montrer comment l'usage qu'il fait de la typographie, des machines et de l'assemblage de mots renvoie à l'utilisation de dispositifs technologiques comme la machine photocopieuse, le fax, le téléphone, permettant la reproduction et la création d'une parole militante et artistique qui a marqué l'art et l'action militante au temps du sida (chapitre 1). La dissolution de l'auteur de Barthes posée en guise d'incipit au troisième chapitre « Je suis dissous, non dépiécé ; je tombe, je coule, je fonds » (p. 58) est disséminée et retravaillée par et dans les travaux de Mark

[2] Elle fait référence à « Good boy » (1988), pièce d'Alain Buffard.

Morrisroe et elle fait écho à la modernité liquide de Zygmunt Bauman et à la vulnérabilité des corps mise en scène dans les œuvres de Ron Athey et de Hamad Butt (chapitre 3). La voix de l'auteure se nourrit de celle des morts telle qu'elle apparaît dans le « Projet des noms », des patchworks tapissés dans lesquels les noms des victimes du sida sont cousus et énoncés lors de la marche de nuit du 27 novembre 1985 à San Francisco en donnant corps à un sujet et à une mémoire collectives (chapitre 13) et en transformant cette forme d'écriture en art plastique (p. 307). Enfin, l'analyse de l'œuvre chorégraphique d'Alain Buffard (chapitre 15) montre comment l'irruption du sida dans la vie du danseur configure à jamais sa manière de concevoir la danse, et l'art en général, tout en rendant compte de la transformation d'un corps et d'un sujet en mutation constante.

Ce livre est aussi un objet véritablement multisémiotique en ce que le texte de Lebovici renvoie et est en même temps nourri par les photos des installations, des œuvres et par les images des tracts et des actions menées par les artistes et les militantes de l'époque. De ce fait, c'est une voix qui prend forme grâce aussi à la vision des objets présentés et qui s'incarne dans leur matérialité. C'est une voix qui se matérialise dans les objets du collectif Act Up (les banderoles, les affiches, les magnifiques croquis d'Avram Finkelstein), dans les œuvres des artistes, et dans ceux qui appartiennent à l'auteure et qu'elle nous montre en ouvrant son [mon] placard (« Mon placard », chapitre 4) : des crèmes, des gélules contre le mal d'estomac, des caleçons, des pinces à épiler, etc. L'ouverture du placard, du « je » évoqué par le déterminant possessif « mon » apposé à « placard », se révèle être un piège que l'auteure nous tend au début de son texte et qui pourrait se révéler comme une critique somme toute très queer du placard et des dichotomies « privé » vs. « public », « caché » vs. « découvert » que sa métaphore inévitablement convoque³. Cette matérialité, célébrée et défendue contre une certaine vision de l'art conceptuel prônant la dématérialisation de l'œuvre d'art au profit du tout concept, est à la fois l'antidote à la crise de la représentation que l'épidémie du sida met en lumière et une ressource pour de nouvelles politiques et poétiques de la représentation des minorités.

Cet ouvrage a le mérite de souligner au moins trois éléments centraux pour comprendre les relations entre militantisme, art contemporain, genre et sexualité.

D'abord, les interrogations posées par les féministes et les artistes des années 1960 et 1970 autour des dichotomies « personnel vs. politique », « vie vs. art », « espace

[3] Sans forcément rentrer dans le détail, ce n'est pas non plus l'objet du livre, on peut imaginer une critique queer de la métaphore du placard et de la pratique discursive du coming out. Ces deux dispositifs font référence à des pratiques de dévoilement et de publicisation de soi qui renvoient et qui présupposent à leur tour l'existence d'un « vrai » soi qui serait une fois pour toutes dévoilé au grand jour après avoir été renfermé dans l'espace obscur du placard. On peut à ce propos se demander si la pratique du coming out doit être pensée toujours comme un dispositif d'émancipation universel et si les dichotomies « vrai soi vs faux soi », « externe vs interne » auxquelles les dispositifs du coming out et du placard renvoient sont des dispositifs théoriques intéressants pour une analyse politique des pratiques des minorités.

public vs. espace privé », « savoir scientifique vs. savoir profane » sont réactualisées à travers le cas exemplaire d'Act Up en contexte francophone ou anglophone entre les années 1980 et 1990. Plus qu'une « contagion des idées » (Sperber 1996) entre art et politique, ce que Lebovici nous donne à voir, ce sont les coulisses et la scène par et dans lesquelles les pratiques militantes et les pratiques artistiques se co-construisent réciproquement au sein d'un réseau irréductiblement intersubjectif. C'est en effet dans le cadre des rencontres entre les militant-es et les artistes, dans un contexte où nous assistons à la fois à la théâtralisation de l'action politique et à la politisation de la pratique artistique, ou encore dans l'aveu parfois criant que l'art ne sauve pas les vies des personnes, que nous assistons à la reconstruction d'un moment historique crucial pour comprendre les relations entre pratiques artistiques et militantes à la fin du XX^e siècle.

Ensuite, cet ouvrage a le mérite de rendre visibles et audibles les voix des artistes et des militantes lesbiennes silenciées par un récit patriarcal de l'art contemporain et de l'action politique. Le travail de Zoe Leonard et du collectif *fierce pussy* est exemplaire à ce propos en ce qu'il déplace l'attention (et le fantasme) d'un corps et d'une sexualité uniquement masculins vers d'autres types de corps, de sexualités. Le sida ne concerne pas uniquement les hommes mais aussi les femmes et les lesbiennes dont le corps est soit invisibilisé, soit romantisé comme dans l'affiche de Gran Fury présentant l'image de deux femmes des années 1920, enlacées, mais sans que leurs bouches ne se touchent ni ne s'embrassent. Le corps, tel qu'il est donné à voir dans le portrait d'un vagin, mis en place par Susan Bright et Zoe Leonard pour le collectif GANG, parle. L'énoncé posé au-dessus de la photo, « Read my lips / before they are sealed » (Lisez sur mes lèvres / avant qu'elles soient cousues/fassent silence) a la fonction d'opérer une réappropriation typiquement queer de toute une tradition selon laquelle « les cons parlent » (p. 100). À ce propos, il est intéressant d'avoir focalisé une partie de son attention sur la façon dont l'organe de la bouche, à la fois vecteur de parole ou de silence et d'affects, a été investi par les forces conservatrices et les militant-es artistes d'Act Up. De la part des conservateur-rices, la bouche est à la fois *fantasmée* comme un espace de propagation de virus (on attraperait le sida en s'embrassant ou par l'échange de salive) et *utilisée* pour ne pas parler du sida, pour ne pas proposer de nouvelles politiques de santé en matière de prévention, contribuant ainsi à faire monter le nombre de morts. Ce sera en effet seulement en 1987 que le Président des États-Unis Ronald Reagan prononcera le mot « AIDS » pour la première fois à propos des politiques gouvernementales en matière d'éducation sexuelle. De la part des militant-es et des artistes proches d'Act Up, la bouche – que ce soit par la technique bien connue dans les espaces camp et queer du lip-synch (playback) ou en tant que vecteur de parole ou de silence – représente un enjeu de taille dans un contexte où la parole sur la sexualité est rare ou occultée par les pouvoirs publics. Ne pas parler du sida ou de son statut sérologique, ne pas prendre position et ne pas agir, équivaut à se taire et à produire de la mort : SILENCE = DEATH, un des slogans bien connus d'Act Up.



NIH HISTORY OFFICE (DOMAINE PUBLIC)

Par cette action de « die-in », le groupe Act Up cherche à rendre visible le fait qu'aux États-Unis, une personne meurt toutes les dix minutes du SIDA.

Enfin, cet ouvrage, bien que cela ne fasse pas partie de ses objectifs affichés, contribue à donner une autre histoire du mouvement et de la théorie queer aux États-Unis. La fin des années 1980 marque la naissance d'Act Up aux États-Unis (1987) et en France (1989), mais aussi celle du queer. C'est notamment en 1990, aux États-Unis, qu'un collectif issu d'Act Up, Queer Nation, est créé pour lutter contre une vision bourgeoise, normative et identitaire de la sexualité et du genre. Il utilisera des stratégies d'action très proches de celles d'Act Up avec une attention toute particulière portée au graphisme, aux stickers, aux actions spectaculaires et à l'esthétique camp et drag. C'est à ce moment-là que des ouvrages influents sont publiés, qui constitueront un corpus indispensable à toute une communauté de chercheur-es et d'activistes queer : Gloria Anzaldua (1987), Judith Butler (1990), Eve Kosofsky-Sedgwick (1990), Teresa de Lauretis (1991), Michael Warner (1993) mais aussi Douglas Crimp (1988), activiste au sein d'Act Up et critique et historien de l'art. Par ailleurs, David Halperin, dans son ouvrage *Saint Foucault* (1995 [2000]), souligne très fortement le lien qui s'opère à la fin des années 1980 entre, d'une part, l'épidémie du sida, les politiques libérales en matière de santé de l'administration Reagan et, d'autre part, la réaction de mouvements tels que Queer Nation et Act Up à ces politiques et la création d'un environnement favorable à l'essor de la théorie queer. Dans ce cadre, on peut relever que les pratiques de dérision, d'outing, d'action dans les espaces publics, de détournement pratiquées par Act Up font écho et nourrissent celles des mouvements queer du début des années 1990 jusqu'à nos jours.

Le « jeu » par lequel le « je » de Lebovici se disperse et prend forme au profit d'un « nous », se liquéfiant dans la matérialité des œuvres et la voix des actrices et des acteurs directement concerné-es, pour réapparaître ensuite dans le placard d'une salle de bain ou émerger, ici et là, entre les lignes de cet ouvrage, est un exemple à suivre pour penser d'autres répertoires discursifs queer. Dans ce cadre, on peut imaginer que le « jeu » auquel nous convoque la pratique drag du « je » de Lebovici est un antidote puissant pour lutter contre les apories soulevées par une pratique narrative selon laquelle l'utilisation du récit à la première personne constituerait une sorte de passeport pour avoir accès à la vérité d'un soi « authentiquement » queer. Au lieu d'hypertrophier et d'essentialiser le « je » de la narration, Lebovici préfère le dissoudre et le rendre sans cesse mouvant, à l'instar d'un virus et d'un auteur qui ne se laissent pas rattraper par une image et une représentation fixes. La pluralité des ressources sémiotiques mobilisées par Lebovici dans ce récit caractérisé par la non-linéarité de la narration renvoie à d'autres expériences textuelles également polyphoniques et hybrides, indéniablement féministes – comme celles de Carla Lonzi dans *Autoportrait* (1969 [2013]) – et franchement queer et plurilingues – comme les textes de Teresa Hak Kyung Cha, *Dictée* (2001), et de Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera* (1987). Par le « jeu » de la citation et de la reprise d'autres textes publiés sur d'autres supports et dans d'autres langues, le « je » de *Ce que le sida m'a fait*, tout en rappelant par moments la technique du cut-up mise en place par Brion Gysin et William Burroughs, ouvre un espace pour la création d'une histoire croisée de l'art contemporain et de l'activisme politique dans une multitude d'espaces, de langues et de voix possibles, et encore aujourd'hui audibles.

Cet article, initialement paru en mars 2017 sur le site de *GLAD ! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, est republié ici avec l'autorisation de l'auteur et de l'éditeur. <https://journals.openedition.org/glad/771#bodyftn3>

L'artivisme, ou comment battre en brèche le système

MICAELA TÁVARA ARROYO, ASSOCIATION TRENZAR

Dans son acception la plus simple, l'artivisme est l'union de l'art et de l'activisme social. C'est également une pratique contestataire face au système capitaliste qui repousse le sentir-penser¹ hors de l'être humain. Cependant, dans le cadre d'une relation plus intense et intime, ce concept bat également en brèche les schémas internes de l'art en tant que tel.

Comme le reste du monde, la pratique artistique est constamment à la recherche d'une voix, de dialogues et de modes d'expression qui lui soient propres. Nous vivons actuellement une perte des fibres de nos sensibilités : elles sont inactives, endormies, habituées à des stimulus de 40 secondes de la taille de la paume de notre main ; superflues. Tout doit être instagrammable. La déconnexion d'avec les problèmes de la société et de notre environnement, et même d'avec l'autre ; le retour à la normalité postpandémie ; la perte de profils politiques qui puissent convaincre, d'une manière ou d'une autre... tout cela nous a transformé-es en zombies.

Heureusement, et même si c'est une vision un peu romantique, on peut toujours se tourner vers l'art pour nous aider à nous retrouver. Cependant, les œuvres artivistes ne naissent pas toujours du romantisme ou de l'amour ; elles naissent souvent de la RAGE accumulée et réduite au silence, depuis l'époque de nos ancêtres jusqu'à aujourd'hui. C'est pourquoi je propose que la RAGE devienne un stimulus créatif, un axe fondamental pour la construction de nos profils artistiques. On ne peut pas battre en brèche le système depuis le seul confort de nos sourires ; montrer les dents et sortir les griffes, c'est poétique aussi.

Les artistes et créateur-rices qui nous ont formé-es nous ont appris à comprendre les arts par le seul prisme des « Beaux arts ». C'est en réponse à cette « malformation » éducative qu'est né ce texte, afin de récupérer notre ancrage dans les arts critiques et combatifs. C'est dans cette perspective que l'association Trenzar a fondé la Résidence d'Artivisme Agitée Interdisciplinaire Antipatriarcale (*Residencia de Artivismo Bulliciosa Interdisciplinar Antipatriarcal* R.A.B.I.A [rage, en espagnol]), dont j'assume la direction. Dans le cadre de cette résidence, nous travaillons cer-

[1] L'autrice fait ici référence au concept de l'anthropologue colombien Arturo Escobar, développé dans son livre *Sentir penser avec la Terre*, paru en français aux Editions du Seuil. Ce concept invite à dépasser le dualisme typiquement occidental, qui sépare corps et esprit, émotion et raison, sauvage et civilisé. (NdT)

tains aspects centraux pour nous reconnecter avec la RAGE CRÉATIVE. Tout commence par la rencontre avec la page et le corps, dans le but de projeter une idée, de fouiller les entrailles de l'artiste grâce à la question suivante : qu'est-ce qui te fait ENRAGER ? À partir de là, il s'agit de penser à une situation, une image, une installation, des mouvements corporels, des textes courts et de tout mettre ensemble. Puis des professeur-es proposent un accompagnement spécialisé, autour des notions de contre-pouvoir, de genre, d'écologie et d'environnement : tous les jours, nos corps et nos outils imaginatifs et combattifs s'entraînent. Cette méthodologie a pour objectif de systématiser et d'approfondir cette rage historique, pour en faire des œuvres qui explosent et provoquent un impact chez l'autre, réveillant ses fibres sensibles endormies. Il s'agit là de la recherche d'une révolution de la réaction de notre sentir-penser collectif.

Nous prenons en compte l'espace public pour en faire la scène principale de la présentation d'une œuvre rageuse, car nous le comprenons comme un espace de débat et de rencontre avec nos sens communs, un espace dans lequel se crée la communauté.

La résidence R.A.B.I.A a réuni un groupe d'artistes de différentes régions du Pérou, des jeunes provenant de différentes formations artistiques, des arts plastiques jusqu'à la psychologie en passant par le théâtre. Pendant une semaine, ce groupe a travaillé cette méthodologie et a présenté ses œuvres, touchant profondément le public. Passant par son corps, enlevant les collants qui la recouvrait, couche par couche, comme si c'était sa propre peau, au milieu des klaxons et des bruits stridents de la ville, l'artiste dissidente Saor nous a raconté l'histoire des personnes trans, faite de stigmatisation et d'hypersexualisation. Observer sa fureur, tandis qu'elle se dévoile aux yeux d'une société qui juge et qui critique, était terriblement puissant. Au cours de la même résidence, l'artiste Alejandra Campos s'est faite manutentionnaire, un métier exclusivement masculin pendant des décennies, et s'est demandée : qu'est-ce qui nous pèse à nous, les femmes ? Alejandra a occupé les allées principales du plus grand marché de Lima, portant sur son dos un énorme sac très lourd, duquel s'échappaient des stéréotypes sexistes que, souvent, cette société patriarcale nous fait porter.

La possibilité d'ouvrir cette résidence nationale nous a permis de décentrer cette réalité, trop souvent centrée sur la capitale, Lima. Une artiste de la ville andine de Puno, Joanna Terán, a présenté une œuvre interactive qui cherchait à sensibiliser et à remettre en question le récit national autour des personnes assassinées par la dictature mise en place au Pérou depuis la fin 2022. Elle a montré de manière intime les histoires et la manière dont les assassinats ont fait taire celles et ceux qui exerçaient leur liberté de manifester.

Voici quelques-unes des propositions artistes créées et consolidées au sein de la résidence.

En Amérique latine, mettre notre RAGE sous le tapis est une véritable bombe à retardement qui se cacherait sous notre peau et qui menacerait d'exploser à tout moment et de détruire notre corps lui-même. C'est pourquoi cette méthodologie cherche à éviter de faire de nous des martyrs, à éviter que nous « mourrions en vie ». Cette méthodologie cherche à extérioriser notre RAGE pour qu'elle affecte les autres et pour impulser un changement de cap, léger mais tangible, dans la direction que prend le monde.

La RAGE est poésie. La RAGE est art.



ART ET INSTITUTIONS

À quoi servent les musées ? Le cas de l'Écomusée du fier monde

RENÉ BINETTE, ÉCOMUSÉE DU FIER MONDE

Les musées sont des institutions fort anciennes. Le grand public les connaît surtout pour leurs expositions et aussi, dans une moindre mesure, pour leur fonction de conservation et leurs collections. On pourrait croire qu'ils ont toujours existé et n'ont jamais changé, mais ce n'est pas le cas. Par exemple, le monde des musées a été secoué à compter du début des années 1970 par un vent de critiques et de changements ; ce qu'on a appelé la *nouvelle muséologie*. Plusieurs les trouvent trop élitistes, trop centrés sur les objets et la *délectation* (mot qui apparaissait alors dans la définition des musées), trop fermés sur eux-mêmes et pas suffisamment sensibles à la société qui les entourait. Certains muséologues partagent ces critiques. Par exemple, des professionnel·les des musées sud-américains rédigent *La Déclaration de Santiago* du Chili, en 1972 et affirment : « ... la prise de conscience par les musées de la situation actuelle (et des différentes solutions qu'on peut envisager pour la régler) est une condition essentielle de leur intégration à la vie de la société ». Le musée n'est plus un temple, ni une tour d'ivoire coupée des réalités qui l'entourent.

À compter des années 1970, de nouvelles formes muséales apparaissent, souvent différentes selon les cultures et les pays. Cependant, certaines constantes s'affirment de plus en plus : donner un rôle éducatif plus important à l'institution, devenir des agents de démocratisation de la culture et parfois de démocratie culturelle, jouer un rôle social, contribuer au développement de son milieu.

C'est dans ce contexte de la nouvelle muséologie qu'est imaginé en 1980 un projet original : l'Écomusée du fier monde, à Montréal. Cette institution s'est montrée inventive et novatrice à bien des égards depuis sa création. Le présent texte présentera brièvement son parcours, certains de ses projets et les aspects les plus originaux de sa pratique.

Le quartier Centre-Sud de Montréal

Jusqu'alors paisible faubourg montréalais d'allure champêtre, le Centre-Sud de Montréal se transforme à compter de la deuxième moitié du XIX^e siècle, au moment de l'industrialisation. Stratégiquement situé en bordure du fleuve Saint-Laurent, c'est sur son territoire que vont se multiplier les activités et installations portuaires, auxquelles s'ajoutera un réseau ferroviaire reliant la ville aux autres centres économiques importants. Entrepôts et manufactures se développent. L'essor industriel, démographique et urbain est rapide et se poursuit jusqu'après la Seconde Guerre mondiale. La population du quartier atteint alors les 100 000 personnes, en majorité des familles ouvrières de condition modeste.

Lors de la seconde moitié du XX^e siècle, on assiste au phénomène inverse : désindustrialisation et baisse spectaculaire de la population. La proximité du centre-ville montréalais et la vétusté de plusieurs immeubles feront du secteur un espace idéal pour ce qu'on nomme alors le *développement urbain*. On trace de larges boulevards ou une autoroute pour faciliter la circulation, on implante de grands projets ; il en résulte de nombreuses démolitions de logements. Impossible de ne pas mentionner la construction du siège social de Radio-Canada, évinçant environ 5 000 personnes et faisant disparaître tout un quadrilatère. Aux grands projets s'ajoutent des incendies, souvent criminels, dont le tristement célèbre *week-end rouge* en 1974. À ce moment, 200 logements disparaissent lors d'une grève des pompiers. Les emplois se font plus rares, la population s'appauvrit et vieillit, les problèmes sociaux sont importants. Le nombre d'enfants par ménage diminue. Au recensement de 2001, il ne reste plus que 35 000 personnes habitant le quartier. Cette tendance s'est inversée depuis et le Centre-Sud compte 40 000 personnes en 2021.

La population ne reste cependant pas les bras croisés ; il existe une tradition d'entraide et de solidarité dans ce vieux quartier ouvrier. À compter des années 1960, on assiste à l'émergence de nombreux groupes citoyens dont les racines sont parfois anciennes et liées aux nombreuses paroisses locales. Ces *groupes populaires* offrent des services directs à la population, tentent de répondre aux besoins de certaines catégories (les chômeurs, les assistés sociaux, les personnes âgées, les femmes, etc.), revendiquent des droits et proposent des solutions sur le modèle coopératif.

Un de ces organismes, les Habitations communautaires Centre-Sud (HCCS) fait la promotion du logement social et met sur pied des coopératives d'habitation, une formule permettant d'avoir accès à un logement rénové à coût abordable et d'en gérer les destinées collectivement. Les HCCS ne s'intéressent pas qu'au logement, mais à l'ensemble de la qualité de vie du quartier. Elles vont, par exemple, revendiquer la création d'un mini-parc dans ce secteur où les espaces verts sont rares. Dans cet organisme émerge en 1980 l'idée de créer un musée pour le quartier. Il s'agit de faire reconnaître l'intérêt du patrimoine bâti local (démoli parce que perçu comme des taudis), de redonner la fierté (d'où le nom le fier monde) à un milieu

trop souvent étiqueté négativement, de créer un lieu de rencontre favorisant la vie communautaire et de faire connaître le passé dans le but de préparer l'avenir.

La Maison du fier monde est née et prendra le nom d'Écomusée du fier monde en 1982. C'est un cas unique, au Québec à tout le moins. Dans le réseau des musées agréés par l'État, c'est le seul qui émerge du mouvement des organismes citoyens. Bien que devenu une institution muséale reconnue, l'Écomusée a toujours gardé un lien étroit avec son milieu et les organismes qui y œuvrent. C'est en partie cette origine qui explique la particularité des approches et des pratiques de l'institution.

Quelle histoire raconter

Dès sa création, l'Écomusée se met à la tâche de raconter l'histoire de son milieu, un quartier ouvrier. Les premières expositions abordent des thèmes qui y sont reliés : le marché public local, les lieux de rencontres ou l'histoire du logement ouvrier. Cette histoire est quasi inexistante dans le réseau des musées montréalais ; l'Écomusée se taille ainsi une place spécifique. De plus, il s'inspire du courant de l'éducation populaire très présent dans les organismes citoyens dont il est issu ; les projets de l'Écomusée se veulent participatifs. Il souhaite rejoindre un public, souvent peu scolarisé, qui ne fréquente que rarement les musées en leur parlant de leur réalité. Les gens apprécient et se reconnaissent dans les expositions, mais, dans un premier temps, ils n'en sont que des spectateurs.

Un projet permettra d'atteindre un niveau de participation différent, *Entre l'usine et la cuisine*. Cette exposition sur l'histoire des femmes ouvrières du quartier s'appuiera sur un vaste projet d'histoire orale ; une quarantaine de femmes accorderont des entrevues, seules ou en groupes, et prêteront objets et photos. Alors que les sources classiques sont plutôt limitées pour retracer une telle histoire, les témoignages de ces femmes (elles sont elles-mêmes des sources et possèdent des ressources inédites) permettent d'accéder à un autre niveau, une histoire vécue. L'exposition est présentée en 1984 avec un budget minime, mais remporte un grand succès. Elle est riche en information et en émotion : ce sont les mots de ces femmes, leurs images, leurs objets qu'on y retrouve. Le simple fait de voir leur nom sur un panneau de crédits les remerciant pour leur contribution est pour ces femmes (qui ont été dans l'ombre toute leur vie), une sorte d'accomplissement et une source de fierté. L'exposition est accompagnée d'une publication abondamment illustrée et racontant à la première personne, dans un langage simple et accessible, la vie d'un personnage fictif mais inspiré des témoignages de toutes ces femmes.

L'Écomusée confirme sa voie spécifique, raconter l'histoire du travail, des familles ouvrières et des quartiers populaires. Mettre en lumière ces gens qui ont construit la ville au quotidien mais dont on ne parle jamais. Et le faire avec leur participation puisqu'ils détiennent dans leur mémoire et dans leurs albums de photos les informations et les sources nécessaires pour reconstituer cette histoire.

Exposer pour prendre la parole

Entre l'usine et la cuisine est une démonstration éloquente de l'importance de s'appuyer sur les témoignages pour retracer l'histoire de la vie quotidienne d'un quartier comme le Centre-Sud. Mais la participation peut-elle aller au-delà d'être une source historique ? Au milieu des années 1980, l'Écomusée aimerait atteindre un nouveau niveau de participation : amener des gens à faire leur propre histoire et à la présenter dans une exposition. Coïncidence, le Suédois Sven Lindqvist est alors de passage à Montréal. Il est l'auteur de *Creuse là où tu es (Grav dar du stur)*, un livre qui a connu un grand succès en Suède et a aidé des milliers de gens à écrire leur histoire. Avec l'aide du Service aux collectivités de l'Université du Québec à Montréal, l'Écomusée va mettre sur pied un projet s'inspirant de cette approche et visant à réaliser un manuel semblable à celui de Lindqvist.

Un projet pilote sera mis en branle, avec un groupe de retraités d'une entreprise du quartier existant depuis 1858, la Macdonald Tobacco. Avec l'aide des animateurs de l'Écomusée, ces retraités vont identifier des thèmes et faire une recherche historique. Ils amasseront des centaines de photos, de documents, de témoignages, d'objets, de films d'archives, etc. Par la suite, ils feront la sélection de ce qui apparaîtra dans l'exposition – car le matériel accumulé est trop volumineux. Ils vont dans certains cas écrire les textes des panneaux et aussi choisir le lieu et le moment de présentation de l'exposition en fonction de leur public cible. Sur place, ils accueilleront le public et feront l'animation de l'exposition – qui d'autre qu'eux pourrait le faire aussi bien ? Ayant entendu parler du projet, les producteurs d'une émission de télévision inviteront le groupe à raconter cette histoire dans le cadre d'une émission de 90 minutes. Les animateurs de l'Écomusée n'interviennent pas ; ils ne sont plus que les spectateurs de cette émission ! La preuve est faite ; avec le bon encadrement et les bons outils, les gens peuvent raconter leur propre histoire et la présenter dans une exposition. Cet outil, c'est le manuel *Exposer son histoire*, que l'Écomusée publie en 1990 et qui recevra le prix publication de la Société des musées du Québec.

À compter de ce moment, l'Écomusée réalisera de nombreuses expositions participatives avec des groupes variés. Le plus souvent, il s'agit de projets menés avec des organismes citoyens du milieu, à leur demande. Un des plus notables est le partenariat avec un organisme en alphabétisation populaire du quartier, l'Atelier des lettres. En 1999 se met en branle *ABC et travail*, il s'agit de faire une exposition avec un groupe d'adultes en processus d'apprentissage de la lecture et de l'écriture (on parle au Québec d'analphabètes fonctionnels). Ces personnes vont faire une recherche sur leur métier ou leur lieu de travail. Pour ce faire, elles fouillent leur passé et leurs souvenirs, se déplacent dans un centre d'archives et à la bibliothèque (pour certaines, visiter une bibliothèque est une première). Par la suite, elles choisiront les images et rédigeront les textes qui apparaîtront dans l'exposition. Elles prépareront le vernissage : envoi des invitations, prise de parole en public pour présenter leur projet et accueil des groupes qui veulent découvrir l'expo. Une fois l'exposition terminée, le projet se poursuit ; l'exposition devient une publication.

Lors du lancement, les autrices se prêtent à une séance d'auto-graphes pour ceux qui veulent se procurer le livre. Ce sont des moments de grande émotion et de fierté ; l'autonomisation (*empowerment*) est au rendez-vous. Les personnes analphabètes sont devenus des historiens amateurs, des apprenties muséologues et des écrivaines. Elles sont bien sûr accompagnées tout au long de cette démarche par l'équipe de l'Écomusée et de l'Atelier des lettres.

Les projets avec l'Atelier des lettres se poursuivent depuis ce temps. Les personnes en apprentissage de lecture vont aborder différents thèmes qui les intéressent. Par exemple, elles vont interviewer des ancien-nés de l'Atelier au moment du 20^e anniversaire de l'organisme dans le

cadre du projet *Histoires d'alphabétisation*. Elles prennent ainsi conscience de la persistance dans le temps des lacunes des personnes analphabètes dans un quartier comme le leur. Elles réalisent que leur problème d'analphabétisme n'est pas qu'individuel : il s'inscrit dans le temps et les rapports sociaux. Dans un autre projet, elles vont parrainer des analphabètes provenant d'autres groupes similaires. Plus récemment dans le cadre de *La parole est à nous !*, le résultat de leur travail a été intégré à l'exposition permanente de l'Écomusée. Les personnes analphabètes ont animé des visites guidées de cette exposition ; elles ne font plus que raconter leur propre histoire et leur vécu, elles expliquent l'histoire du quartier depuis ses origines.

L'espace muséal devient un lieu de prise de parole pour ces groupes marginalisés. L'exposition est outil de travail collectif favorisant le partage de cette parole avec les autres. Leur culture prend sa place dans le musée.

Comment collectionner

La plupart des musées se sont constitués autour d'une collection, et parfois d'un site patrimonial à sauvegarder. Comme on l'a vu, ce n'est pas le cas de l'Écomusée, dont l'origine est liée au mouvement citoyen. Cela ne l'a pas empêché de faire



Vernissage de l'exposition *Bâtisseuses : 50 ans d'engagement du Centre-Sud*, 2 novembre 2023.

FLOREBOUBLA, ÉCOMUSÉE DU FIER MONDE, 2023.

l'acquisition de quelques photos, documents et objets au fil des projets ; une petite collection s'est créée mais cela n'a jamais été la préoccupation première de l'institution, surtout centrée sur le patrimoine local. On schématise parfois la distinction entre un musée et un écomusée de la façon suivante :

Musée = bâtiment + collection + visiteurs

Écomusée = territoire + patrimoine + population participante

Fidèle à cette vision, l'Écomusée du fier monde en est venu à considérer ce patrimoine comme une véritable collection. Il a imaginé une nouvelle forme de collection, la collection écomuséale. Elle se définit comme un ensemble d'éléments patrimoniaux matériels ou immatériels reliés au territoire d'intervention d'un écomusée, et considérés comme représentatifs ou exceptionnels par une communauté. Ces éléments font l'objet d'un processus de désignation (et non pas d'acquisition). L'Écomusée intervient de diverses façons sur ces éléments sans toutefois en avoir la propriété. L'institution n'a donc pas de responsabilité légale sur les éléments de cette collection. La désignation des éléments se fait dans le cadre d'un processus de participation citoyenne.

L'Écomusée s'est doté d'une politique de collection écomuséale, puis de plans d'action pour orienter ses interventions. À ce jour, 50 éléments ont été désignés : des bâtiments, des événements, des personnages, des expressions, des paysages. Les désignations n'ont pas été faites par les experts de l'Écomusée, mais par les organismes, les citoyen·nes et les partenaires locaux. Il ne s'agit donc plus de faire l'acquisition d'objets à conserver en réserve, mais de désigner des éléments importants du patrimoine dans le cadre d'un processus participatif. N'en étant pas propriétaire, l'Écomusée n'a aucune responsabilité légale sur cette collection ; il est davantage question de responsabilité morale et partagée avec le quartier.

Ultimement, l'objectif est de faire du patrimoine un outil de mobilisation citoyenne et de développement. C'est une nouvelle façon d'envisager la collection.

Être utile à son milieu

L'inventeur du mot écomusée, Hugues de Varine, ancien directeur de l'ICOM (Conseil international des musées), donne la définition suivante :

Un écomusée est d'abord une communauté et un objectif : le développement de cette communauté.

Dès sa création, l'Écomusée du fier monde adhère à cette définition. Il est ancré dans son milieu et souhaite contribuer à son développement. C'est tout à fait logique compte-tenu de ses origines. Concrètement, cela se manifeste de diverses façons : il est présent dans le réseau des organismes locaux ; participe aux concertations

locales sur l'avenir du milieu ; offre son expertise aux partenaires qui en font la demande ; intervient parfois sur la place publique sur des enjeux collectifs. Un autre aspect est important : l'Écomusée construit sa programmation en tenant compte des demandes et besoins du milieu. Il s'assure ainsi que ses actions sont pertinentes et utiles.

Tous ces projets participatifs peuvent se concrétiser grâce à un réseau d'organismes avec lesquels des liens existent depuis longtemps. L'Écomusée s'est même doté d'une politique de partenariat, un moyen de pérenniser cette façon de faire, de mieux l'organiser et d'affirmer l'importance du partenariat. On y affirme que « ... le partenariat est un élément essentiel de l'action de l'Écomusée... (il) est implicite à la notion même d'écomusée... (il) est une condition au développement durable local et à l'édification d'une société meilleure. ».

Il démontre ainsi qu'un musée peut jouer un rôle dans son milieu et être utile pour les gens qui y habitent ou y travaillent.

Conclusion

Ce bref survol illustre comment, depuis 1980, l'Écomusée du fier monde a innové à plusieurs égards. Il a développé une thématique mettant en valeur la culture de personnes qui n'étaient que peu représentées dans les musées : le monde ouvrier, les quartiers populaires, sortant ainsi d'une vision élitiste de la culture. Il a fait plus en donnant la parole à ces groupes de gens, souvent marginalisés, leur permettant de raconter leur propre histoire, de présenter leurs réalités dans leurs expositions. Ces gens ont désormais une vitrine pour exposer leur histoire et leur culture ; ils sont entrés au musée. Ce faisant, il a agi comme un agent non seulement de démocratisation de la culture, mais de démocratie culturelle. Il a ainsi contribué à modifier les rapports avec le public qu'il ne considère pas seulement comme un visiteur, mais aussi comme un participant, un potentiel citoyen agissant.

L'Écomusée a aussi été innovateur dans le rapport au patrimoine et aux collections en imaginant la collection écomuséale, donc en changeant la direction de son regard de la réserve interne vers le patrimoine externe qui l'entoure, accompagné des partenaires du milieu. Il a changé l'objectif d'acquérir dans le but de conserver pour plutôt désigner dans le but de mettre au service du développement local. Cette idée de contribuer à son milieu est également une caractéristique de l'institution, tout comme son approche partenariale, qui se confirme dans une politique. De plus, depuis 2010 il met en avant l'idée de musée citoyen ; l'Écomusée est un acteur dans la cité.

L'Écomusée du fier monde n'est évidemment pas la seule institution appuyant une telle vision muséale. Il s'agissait ici d'illustrer par un exemple ce qu'est la nouvelle muséologie qui se pratique depuis un demi-siècle un peu partout dans le monde.

Car si, comme nous le disions en introduction, le musée est une institution fort ancienne, il en existe de nos jours de nombreuses formes, adaptées à leurs milieux, au service de publics très variés. Ils ont des objectifs et des approches multiples et développent leurs fonctions de façon originale.

Ce faisant, ces institutions remettent parfois en question la finalité même des musées. Elles ne sont pas que des temples abritant des objets et visant la contemplation. Elles peuvent aussi être des outils au service de leur milieu, des acteurs engagés dans leur communauté.

Art en lutte...

Contre la participation de tout le monde ?

THOMAS NICOLAS, CITIM

L'art est un vaste concept, réunissant une multitude d'éléments très différents, des pratiques, des valeurs, des individus, des courants, des sensibilités. Les principes d'art et de culture sont identifiés par les chercheur·ses comme un formidable levier pour les citoyen·nes afin de s'émanciper, de mieux se comprendre soi ainsi que son environnement, de découvrir ses aspirations, ses plaisirs, ses rêves. Et pourtant, il apparaît en réalité que d'innombrables barrières ont été bâties et se sont perfectionnées avec le temps afin d'empêcher la participation de tout le monde à cette quête de liberté, et de ne la garantir qu'à une catégorie monopolisant déjà tous les privilèges.

Au sein du système capitaliste qui a fini par atteindre toutes les sphères de la société, l'art est devenu au fil des siècles un outil de distinction sociale (P. Bourdieu, 1979) et donc un tremplin vers l'élitisme pour la culture dominante. Ce vaste monde de l'art est devenu inaccessible à la plupart des gens, tant les normes à respecter pour y être accepté sont contraignantes. Si on a la chance de se sentir le droit de participer à cet échiquier, sans pour autant faire partie de la classe dominante, il faudra encore pouvoir y accéder physiquement, avec les disparités géographiques d'offres artistiques, les remparts normatifs liés au genre ou aux situations de handicap. Pour les personnes en situation de handicap, les choix sont plus contraints puisque la société toute entière doit encore accepter qu'une personne en fauteuil roulant puisse pratiquer certaines danses, qu'une personne ayant un trouble du spectre autistique puisse participer à un club de peinture, et qu'une personne atteinte de la trisomie 21 puisse monter sur scène pour des concerts.

Cet article s'organise en trois parties. Dans un premier temps, nous aborderons la question des bénéfices de l'art, des pratiques culturelles et artistiques pour les

individus, dans différents domaines. Dans un second temps, nous verrons l'ampleur des obstacles qui limitent la participation de certaines catégories de population aux pratiques artistiques et culturelles, que ce soient des barrières normatives, financières ou encore géographiques. Enfin, dans une troisième et dernière partie, nous évoquerons le cas des musées comme exemple d'institutions discriminatoires qui auraient pourtant beaucoup à offrir à tous les publics.

Tout le monde aime l'art

La culture et la pratique artistique font l'objet de recherche en sciences sociales depuis longtemps et les résultats sont sans équivoque : ce sont des leviers éducatifs qui offrent des ressources fondamentales dans la construction d'un individu. Ils ont également des utilités thérapeutiques immenses, sont utilisés dans les hôpitaux psychiatriques pour permettre aux patient-es d'éclaircir des réflexions, d'apaiser des tensions, de s'exprimer, etc. Les pratiques artistiques et culturelles sont proposées dans les établissements d'hébergement pour personnes âgées dépendantes (EHPAD), les hôpitaux pour maladies de longue durée, les hôpitaux de jour, les instituts médico-éducatifs (IME) ; elles sont proposées également à l'école dès le plus jeune âge et sous des formes diverses. Elles permettent de rêver à d'autres choses que celles qu'on a connues dans notre milieu familial, de se réinventer, de se connecter avec l'histoire de celles et ceux dont on se sent proche, bref, elles permettent une infinité de possibilités. Dans toutes ces situations, lieux médicaux, scolaires ou autres, les pratiques artistiques et culturelles ont été identifiées comme des outils fantastiques pour s'émanciper, pour intriguer, susciter la curiosité, les envies, les passions. L'expérience de ces pratiques montre aussi que ces envies de faire, de pratiquer, naissent naturellement chez un nombre extrêmement important d'individus. Elles montrent que, spontanément, des enfants, des adultes ou des personnes âgées, lorsqu'on leur propose et leur en laisse le temps, manifestent le souhait de s'exprimer ou de voir des formes d'expressions artistiques et culturelles.

Cependant, les enfants apprennent depuis leur jeune âge que le simple fait de dessiner dans son coin n'est pas de l'art : il faudra travailler dur, persévérer, intégrer une école reconnue, et ensuite ils verront si la pratique artistique est légitime. Cela est en désaccord profond avec les bénéfices que la culture et la pratique artistiques peuvent permettre. Se sentir autorisé à dessiner permettra peut-être à quelqu'un de réaliser des bandes dessinées un jour et de s'épanouir dans son travail. Se sentir autorisé à voir des films sans en maîtriser les codes techniques donnera peut-être un jour un livre passionnant et immersif dont les descriptions de scènes seront profondément inspirées de ces séances de cinéma de l'adolescence. À l'inverse, ne pas se sentir autorisé à peindre par un sentiment profond que ses œuvres ne correspondent pas aux critères valorisés par les cours d'art plastique ou les visites au musée peut faire abandonner quelqu'un, alors que cette pratique lui aurait peut-être permis de traverser les événements tragiques de sa vie à venir, en voyageant dans son esprit et ses tableaux. Mentionnons également le rouleau compresseur



PHIL ROEDER (CC BY 2.0 DEED)

Une femme visite le Musée d'Art Moderne de New York et s'arrête devant la toile «Dance (I)» de Matisse (1909).

du capitalisme, qui sape souvent les rêves à coup de « Ce n'est pas un vrai métier », « Tu manques de talent », « Ce n'est pas très réaliste. », etc.

Pourquoi des gens sont exclus ?

La question culturelle a commencé à évoluer avec André Malraux, premier ministre français de la Culture, et son envie de permettre « au plus grand nombre de Français et Françaises de connaître les œuvres capitales de l'humanité » (1959). Une seconde étape majeure surgit de 1981 à 1993, avec les mandats de ministre de la Culture de Jacques Lang, qui pousse vers une « démocratisation de l'art ». Cependant, les discours des représentant-es des institutions culturelles, des professionnel-les de ce domaine, continuent de porter des contradictions quant à la légitimité de toutes les sensibilités, de tous les rapports à l'art qui existent.

Schématiquement, l'objectif premier de ces représentant-es est que les publics trouvent une offre qui diffuse et incarne les codes et valeurs de la culture dominante, une offre profondément liée à l'histoire de l'art et à une analyse technique des pratiques. En résumé, le but premier de ces représentant-es de la culture dominante est que les publics intègrent la culture dominante afin d'en reproduire les critères de sélection. Dans un second temps, ils tenteront de rendre accessibles certaines œuvres et pratiques par le biais de quelques adaptations, de façon ponctuelle et ciblée en direction de certains publics ; par exemple en situation de handicap, originaires des quartiers prioritaires de la ville, des enfants. Pour ces publics qu'ils et

elles auront accepté d'aider à bénéficier de ce qu'ils et elles considèrent comme la culture légitime, il s'agit d'une initiation toujours conçue selon des critères élitistes. C'est une hiérarchisation des priorités et une démonstration du mépris envers des populations, qui selon elles et eux, ne « réussissent » pas à s'emparer des pratiques artistiques et culturelles « légitimes ». Ces acteur·rices du domaine culturel ne comprennent souvent pas pourquoi, alors même que cette exclusion est bien souvent construite socialement dans le but de nourrir la distinction sociale.

Au fil du temps se sont ancrées des conceptions encadrant les pratiques artistiques et culturelles considérées légitimes, ce qui a des conséquences profondes. Pour ne parler que d'elles et eux, les programmateur·rices, les médiateur·rices, les directeur·rices et la plupart des personnes chargées de s'adresser à des publics dans des institutions culturelles considèrent (consciemment ou pas) qu'il existe de bonnes et de mauvaises pratiques, une bonne et une mauvaise culture. On pourra constater l'existence de ces représentations sociales dans les critères d'évaluation mobilisés par les curateur·rices de musées, les programmateur·rices des salles de théâtre, celles et ceux d'actions culturelles des bibliothèques ou des cinémas, les recruteur·ses d'écoles d'art ou de musique, pour sélectionner des artistes, des films, des tableaux, des troupes qui correspondent à ces critères techniques de l'histoire de l'art. Autre exemple, celui de l'école : évoquons la façon dont sont sélectionnées les œuvres à étudier à l'école par le ministère de l'Éducation nationale, en fonction des goûts techniques et esthétiques actuels de la culture dominante. Alors comment imaginer que ces représentant·es de la culture puissent reconnaître la légitimité de la participation de tou·tes ?

La plupart du temps, dans la pratique artistique ou culturelle (la visite de musées, l'apprentissage d'un instrument, le visionnage de films au cinéma, etc.), la légitimité est accordée aux publics non pas en fonction de ce qui les touche, mais en fonction de leur maîtrise des critères techniques de chaque discipline. On ne peut pas simplement visiter un musée et dire en sortant que ce qui nous a plu, c'est l'air malicieux de la Joconde. Il faut, pour maîtriser les codes valorisés par la société et son élitisme culturel, pouvoir par exemple aborder la technique de peinture utilisée par Léonard de Vinci, parler de la place de ce tableau dans l'histoire de la Renaissance, parler du courant auquel a été rattaché ce peintre et des autres tableaux qui en partagent les caractéristiques. Certains critères sont jugés bons par les enseignant·es, les recruteur·ses, les conseiller·es d'orientation ; et ces critères excluent les personnes qui ne sont pas reconnues par ces mêmes instances. Cela concourt à construire le ressenti, sous la forme d'une représentation sociale, d'un imaginaire orienté à penser qu'il y a des bonnes et des mauvaises manières de faire et d'apprécier. Toutes les sensibilités ne sont donc pas autant valorisées.

L'enjeu est de taille puisque, aujourd'hui, certaines personnes n'osent pas donner leur avis en classe, ne souhaitent pas participer à un ciné-débat de peur de « dire des bêtises », de ne pas comprendre la technique que démontrent les personnes

jugées « expertes », les cinéphiles, de peur que leurs avis soient moins légitimes que ceux desdits expert-es. A l'inverse, lorsqu'on démontre une maîtrise de ces codes, on accédera plus facilement à des évaluations positives par l'école qui sélectionne selon des critères liés à cette culture dominante ; on pourra postuler dans des institutions prestigieuses qui contribuent à reproduire cette culture, qui proposent des réseaux d'entraide importants, souvent des rémunérations plus élevées, etc. Maîtriser les codes de la culture dominante permet d'y maintenir sa propre position, d'en faire bénéficier ses proches. Cela nourrit également la reproduction des privilèges et donc s'oppose à la réalité de toutes les autres façons de vivre le monde jugées moins légitimes.

Ainsi, pratiquer un instrument de musique est plutôt considéré positivement, mais vous serez davantage reconnu si vous passez par le conservatoire national, que si vous prenez des cours particuliers et regardez des « tutos » sur internet. Vous serez également plus valorisé-e si vous maîtrisez le violon plutôt que la guitare ; la première étant une pratique plus rare, plus difficile d'accès, elle garantit une appartenance à une catégorie plus prestigieuse de la société et tout un système de valeurs qui y est associé. Dans les musées, la visite solitaire ou scolaire produit de la culture considérée légitime si vous avez le « bon » regard, le « bon » lexique, si vous accordez de l'importance aux « bons » critères et, si vous n'y parvenez pas, si ces éléments ne vous intéressent pas, alors vous n'y reviendrez pas et c'est tant pis. Que ce soit seul-e ou avec l'école, les pratiques culturelles et la visite de musée notamment sont évaluées dans leur légitimité, à travers nos discussions avec les détenteur-ses de la culture dominante, nos entretiens d'embauche, nos devoirs notés, nos dissertations, etc. L'école se dresse comme une instance particulièrement violente au service de la culture dominante, en ne sélectionnant les élèves que sur les critères les plus élitistes.

Le cas du musée, entre prestige et pédagogie

Dans la même logique, de nombreuses personnes ne veulent pas visiter les musées, ne se sentent pas légitimes à cette idée ou ne l'envisagent même jamais. Tout comme certaines personnes ne veulent pas aller à l'opéra pour diverses raisons, le musée exclut : ces personnes, qui semblent s'exclure d'elles-mêmes mais qui sont bien exclues par des pratiques et des normes discriminatoires, considèrent que ce type de lieu et d'art n'est pas fait pour elles. Il y a de très nombreuses raisons à cela, notamment à cause du prestige affiché par ces établissements, leur façon de s'adresser aux personnes expertes qui sauront saisir avec finesse les codes exprimés dans les encarts devant les œuvres. Rien n'est rendu accessible dans ces mots pourtant censés raconter des histoires. Rien n'est accessible dans ces lieux qui font tout pour intimider les personnes qui ne les ont pas fréquentés dès l'enfance.

Une autre raison pour laquelle des publics ne se rendent pas dans les musées, c'est parce qu'ils savent que lors d'éventuelles médiations culturelles, c'est-à-dire

lors d'une visite accompagnée par une personne dont le métier est de rendre les ressources culturelles du musée interactives voire intéressantes aux yeux des spectateur·rices, les points abordés seront quasiment systématiquement techniques, en lien avec l'histoire de l'art, qui ne permet pas la participation de tout le monde et qui n'intéresse pas tout le monde. Les musées acceptent de proposer des visites adaptées grâce à des médiations culturelles, mais uniquement aux publics jeunes, et parfois à des publics en situation de handicap. Mais, même dans ces cas-là, on constate souvent que la mise en accessibilité est faite en fonction de représentations techniques et élitistes. Par exemple, permettre à des enfants de peindre un tableau célèbre à la façon de tel peintre est valorisé, mais pas toujours pour le simple fait de permettre la pratique, souvent plutôt pour introduire le courant artistique du peintre. C'est l'objectif conscient ou inconscient partagé par les acteur·rices du milieu culturel : transmettre la culture dominante, la culture jugée légitime, la bonne culture.

Pourtant, en théorie, la médiation culturelle est centrale afin de rendre accessible les visites à tous les publics. Il s'agit d'une formation puis d'une pratique qui consiste à mettre en lien les ressources d'une œuvre, d'une salle, avec les ressources internes d'un individu, d'un groupe. Il s'agit de rencontrer les œuvres en amont, de se renseigner à leur sujet lors de la préparation, d'en tirer la substance, des informations diverses, puis, lors de la visite, de discuter avec le public afin de connaître ce qui l'anime et, enfin, d'organiser leur rencontre, en fonction de ce qui pourrait l'intriguer compte tenu des échanges préalables. La médiation culturelle pourrait proposer de mettre en discussion un film avec un tableau qui se déroulent à la même époque, un parfum avec la sculpture d'un vase qui accueillait des plantes spécifiques, de faire écrire des hiéroglyphes afin de mieux comprendre le maniement des outils et la texture du papyrus... Bref, la médiation culturelle crée des rencontres, une infinité de possibilités mises au service des gens, afin que les visites soient mises en perspective, soient interactives, que toutes les sensibilités puissent y trouver leur compte, qu'après avoir traversé un musée, le bilan ne soit pas un doute quant au fait d'y revenir un jour, mais une expérience qui fait réfléchir et qui donne envie d'y retourner.

Le principe des musées en tant qu'institutions d'éducation culturelle démontre théoriquement un potentiel extraordinaire en tant que lieu de rencontre avec des pratiques d'une immense diversité (J. Eidelman, 2007). Ils pourraient être les lieux de rencontre avec des œuvres et des pratiques, avec des individus en visite, avec soi-même, avec nos sens, s'ils étaient conçus de façon inclusive. Une architecture et une scénographie au service de tous les publics, des œuvres qui s'adressent à différentes sensibilités, auditives, tactiles, visuelles, olfactives, voire gustatives ; la possibilité de pratiquer, d'interagir avec des reproductions, la création de médiations culturelles adaptées à tous les besoins particuliers, donc l'augmentation drastique de leur nombre, la conviction que la visite solitaire est une option, mais qu'être accompagné·e dans son exploration en est une autre de même valeur.

Finalement, il faudrait effectuer ce vaste chantier, de transformer un lieu élitiste en un lieu pédagogique.

À ce sujet, tous les facilitateurs conçus à destination des personnes en situation de handicap divers et variés qui apparaissent depuis une quinzaine d'années dans les musées, toutes les offres particulières, les modes de visites originaux ont démontré une amélioration du confort de tou-tes les visiteur-ses à un moment ou un autre de la visite d'un musée. Par exemple, le personnel d'accueil formé à accueillir des personnes ayant des besoins particuliers est mieux apprécié et se sent mieux préparé ; l'accès au musée rendu accessible avec une rampe, un ascenseur, est plus facile et confortable également pour des personnes qui ne sont pas en situation de handicap. Les expositions peuvent également revêtir un intérêt pour chacun-e grâce à la communication inclusive, qui cherche à ce que tous les visiteur-ses comprennent les propositions de parcours ; grâce à la scénographie qui veille à immerger les visiteur-ses dans des salles interactives ; et grâce aux médiations culturelles, lorsqu'elles sont proposées, qui permettent à tou-tes de mettre en perspective et de s'approprier une exposition.

Perspectives : Les obstacles perdurent, mais continuons de rêver à mieux

De manière générale, sensibiliser les programmateur-rices de musée, les acteur-rices du milieu artistique et culturel, et la société dans son ensemble à une diversité de manières de s'adresser aux publics et non pas à une version unique, en accord avec les critères de la culture dominante, peut permettre une prise en compte plus concrète des personnes en situation de handicap, de la différence en général et des richesses qu'elle recouvre, lorsqu'on prend le temps de valoriser les ressources de chacun-e. Cela nous oriente vers de nouvelles formes d'offres culturelles qui sont conçues dès le départ pour être accessibles, comme les musées hors les murs, les expositions sur mesure (*Le musée en partage, les Ateliers nomades*, etc.) ou encore certaines formes d'événements culturels urbains (Cuisine ta ville, Café-Rencontre, etc.).

L'accessibilité d'un musée, ou plus largement de la culture, a toujours besoin que les représentations sociales du handicap et de l'autre en général évoluent. En effet, l'évolution des représentations sociales de la culture dominante et du handicap pourrait permettre le développement d'une société plus inclusive, de faciliter la présence des personnes en situation de handicap mais aussi de toutes les personnes sous-représentées ou marginalisées, en tout lieu, et ainsi d'entraîner une réduction des besoins de compensation et une multitude de bénéfices auxquels on peut rêver dès maintenant. De fait, si l'accès à la culture se développait pour tou-tes, ces tâches de mise en accessibilité n'auraient plus à être réalisées de façon anecdotique à la mode de chacun-e, mais seraient conçues et réalisées beaucoup plus spontanément, par tous les acteur-rices du secteur, entraînant un cercle vertueux de l'accessibilité.

Enfin, rien n'épargnera à notre société de s'interroger sur le regard actuellement porté sur la culture. Réussir à faire changer le regard des acteur-rices de ce secteur sur ces questions de légitimité est en cours, mais cela demandera encore énormément de répétition, d'exemples concrets, et de travail, afin de rendre ce message systématique. En effet, ce sont des représentations sociales profondément ancrées qui construisent ces rapports de légitimité et d'illégitimité à l'art chez les acteur-rices de ces domaines, mais aussi chez les enseignant-es, les parents, les membres du gouvernement issu-es des classes dominantes qui orientent les lois, etc. C'est l'une des raisons à l'origine de l'exclusion de tant de citoyen-nes des actions culturelles menées notamment en France : une conception paradoxale de la culture qui hésite entre pédagogie et prestige, entre misérabilisme et élitisme, bien loin de la démocratie et de la participation effective de tou-tes.

Restitution, réparation et mémoire dans les musées européens

DANIELLIS HERNÁNDEZ CALDERÓN

Des milliers d'objets ont été volés, négociés, arrachés des territoires d'Afrique, d'Abya Yala¹, d'Asie, du Pacifique et des Caraïbes dans des conditions douteuses, afin de remplir les musées, les coffres et les archives d'art européens. On ne saurait oublier que tout ceci s'est produit dans un contexte de colonisation, d'accaparement des terres, des ressources naturelles et des savoirs, d'extermination et d'esclavage qui a nourri le capitalisme naissant en Europe. Comme le souligne la chercheuse et universitaire Arlette-Louise Ndakoze, la restitution du patrimoine culturel africain signifie avant tout la reconnaissance, par les États occidentaux, de cinq cents ans de crimes contre l'humanité ; et pour les communautés victimes des crimes coloniaux, la restitution permet de se réapproprier leur identité culturelle. Cette restitution fait écho à des changements, des évolutions et des dynamiques nouvelles d'une complexité certaine.

À Berlin, l'année 2021 est à marquer d'une pierre blanche dans les débats sur la restitution des possessions et des biens culturels pillés et volés. Manifestations, campagnes, performances artistiques : diverses alliances et initiatives ont cherché à braquer les projecteurs sur le Humboldt Forum pour exiger que soit rendue la totalité des objets et biens arrivés à Berlin dans un contexte colonial. Elles ont aussi exigé un processus transparent pour déterminer quels objets ont fini dans

[1] Le terme « Abya Yala », qui vient de la langue des Kunas (Colombie) pour désigner leur territoire, désigne ce qui aujourd'hui est connu comme Amérique latine. Ce terme est de plus en plus fréquemment employé dans les milieux sociopolitiques latino-américains qui remettent en question les logiques coloniales régissant le monde : l'usage du terme est donc une proposition pour rompre avec les toponymes imposés par la colonisation, et pour se désigner soi-même.

les salles des musées berlinois et dans quelles conditions ils ont été acquis, afin d'en proposer la restitution.

Ce processus de restitution de biens culturels, cette remise en cause des musées et des institutions colonisatrices occidentales, s'inscrit dans le cadre d'un processus plus vaste qui remonte aux deux dernières décennies du XX^e siècle, à une époque où :

« [...] les processus de décolonisation ont entraîné une remise en question de la capacité de l'empire à créer du sens. Cette remise en question s'inscrit dans une entreprise de décolonisation à grande échelle du savoir, de l'histoire et des relations humaines. » (Pratt, 2010)

La vision du monde hégémonique imposée par l'Occident, ainsi que la place qu'il y occupe, se retrouve ainsi ébranlée. De nos jours, les combats menés au nom de la mémoire et de la restitution convergent avec les luttes contre la discrimination, le racisme, le sexisme, l'exclusion, l'homophobie et la lesbo-transphobie, ou celles des mouvements de migrant-es, de réfugié-es, de personnes racisées et criminalisées et de protagonistes des mouvements décoloniaux du début du XXI^e siècle.

Il est utile de souligner qu'en Allemagne, ces demandes de restitution de centaines de milliers d'objets d'Afrique et d'Abya Yala, volés ou acquis à l'époque coloniale, s'inscrivent dans un contexte marqué par des appels à intégrer le passé colonial de l'Allemagne à son récit national. Voilà plus de 20 ans que des initiatives, des groupes et des individus allemand-es d'origine africaine ou issu-es de la diaspora africaine luttent contre la banalisation et l'amnésie du passé colonial qui fait partie de la conscience collective allemande.

Le dictionnaire panhispanique de l'espagnol juridique de l'Académie royale d'Espagne définit la restitution² comme le fait, pour un État, de rendre des objets confisqués, saisis ou volés et qui sont considérés comme des biens culturels. Dans le droit international public, la réparation consiste en l'élimination totale des conséquences d'un acte illicite. « *Le principe essentiel, qui découle de la notion même d'acte illicite [...], est que la réparation doit effacer, dans la mesure du possible, toutes les conséquences de l'acte illicite et rétablir la situation qui pourrait logiquement exister si ledit acte n'avait pas été commis.* »³

La restitution ne consiste pas uniquement à rendre ce qui a été arraché ou volé, à s'excuser et à dédommager. Encore une fois, il s'agit d'abord d'un processus de réappropriation et de rectification de l'histoire coloniale de nombreux États, ceux qui ont été pillés, humiliés par le pouvoir colonisateur, et qui aujourd'hui se relèvent, osent s'exprimer, forgent des alliances et demandent des comptes, réclament ce

[2] <https://dpej.rae.es/lema/restituci%C3%B3n-stricto-sensu>

[3] CPJI, 13-IX-1928, Affaire relative à l'usine de Chorzów). CDI, Projet d'article sur la responsabilité de l'État pour fait internationalement illicite, 2001, art. 35 ; CDI, Projet d'article sur la responsabilité des organisations internationales, 2011, art. 35. Diccionario panhispánico del español jurídico: <https://dpej.rae.es/lema/restituci%C3%B3n>



Des visiteur-ses regardent les œuvres exposées au Musée du Quai Branly, qui rassemble des œuvres des peuples autochtones de différentes parties du monde.

qui leur appartient, confrontent les pouvoirs qui, sous couvert de démocratie, d'ordre, de progrès et de développement, se sont nourris et se nourrissent encore des *damnés de la terre*. Les opérations de restitution auxquelles nous assistons ne sont pas le fruit de la bonne volonté des États, mais des combats et des résistances anti-coloniales et décoloniales.

Le vol, l'extraction de biens culturels et de ressources naturelles, mais aussi de corps vivants et morts, reposaient sur la domination et la colonisation culturelles, économiques et politiques. Celles et ceux qui ont bénéficié (et continuent de bénéficier) de cette extraction ont contribué aux dégâts causés. On ne peut parler de restitution sans parler d'extractivisme. À mon sens, la restitution doit nécessairement s'accompagner d'une compréhension et de la reconnaissance des rapports de colonisation et de domination qui ont permis la spoliation des biens culturels.

L'an passé, le Humboldt Forum a rendu deux masques sacrés au peuple autochtone kogi, qui vit dans la Sierra Nevada de Santa Marta, dans le nord de la Colombie, ainsi que 20 des 400 artefacts en bronze de l'ancien royaume du Bénin (actuel Nigeria) qu'il détient. Ce geste n'a pas été sans déclencher une vive polémique et des remises en question, lorsqu'il s'est avéré que lesdits bronzes ne finiraient pas dans un musée mais seraient remis au successeur de l'ancien royaume du Bénin, l'Oba Ewuare II, témoignant ainsi de l'arrogance des institutions et de certain-es chercheur-ses, responsables politiques et journalistes européen-nes.

Une fois de plus, il est clair que l'Europe et ses institutions cherchent à dicter et imposer leur vision en ordonnant à qui doivent appartenir les biens culturels dont elles ne sont pas propriétaires. Pourquoi le patrimoine culturel, pour être mis en valeur et préservé, devrait-il être enfermé dans un musée ? Comme si le fait de voir un objet derrière une vitrine avec un cartel explicatif pouvait révéler sa signification, son importance et sa valeur. Comme si voir et écouter dans les salles d'un musée était la seule manière d'accéder au savoir.

Les musées européens partent du principe que l'on connaît ce que l'on voit, et que les objets et les biens n'ont de valeur que s'ils sont vus, admirés, photographiés, scrutés dans leurs moindres détails. En décontextualisant le bien culturel, les musées européens font fi de sa signification toute autre pour ses créateur-rices, qui ont avec ce bien un rapport social, cérémoniel, familial, religieux. Cet objet joue un rôle particulier dans ces sociétés, un rôle tout autre que celui d'objet de collection de musée. Sur ce point, le chercheur en sciences sociales Felwine Sarr affirme⁴ que :

« Cela vaut aussi pour les objets ethnographiques qui avaient au départ une signification spirituelle, mais auxquels une signification radicalement différente a par la suite été attribuée dans les pays qui les ont volés, et c'est cette signification postérieure qui, ici, est jugée bien plus importante. C'est aussi l'expression d'un fantasme colonial : on te prend ton œuvre, on lui donne une nouvelle signification, un nouveau sens, et cette signification est beaucoup plus importante que sa signification première. »

Le musée occidental et ses archives exercent un double pouvoir : comme le souligne Boaventura de Sousa,

« [...] le pouvoir de produire ou de choisir le type de savoir dont on juge qu'il mérite d'être archivé ; et le pouvoir de faire croire qu'aucune sélection n'a été opérée, et donc que l'acte de sélectionner et le mode d'archivage ne correspondent pas en soi à une connaissance nouvelle. Au lieu de se présenter comme un exercice du pouvoir, l'archivage justifie son existence comme l'accomplissement d'un devoir culturel. » (Sousa Santos, 2019)

En catimini, sans expliciter la subjectivité de son regard, le musée européen présente sa vision de l'« autre » comme s'il s'agissait de l'« autre » lui-même. Les musées occidentaux, coloniaux, sont des lieux où un mode de connaissance de la réalité, une vision particulière du monde, sont présentées comme la connaissance universelle et unique de la réalité.

Selon moi, outre le processus de restitution, les archives et musées occidentaux doivent, en plus de connaître et reconnaître la valeur, les apports et les savoirs des

[4] <https://www.deutschlandfunkkultur.de/felwine-sarr-koloniale-vorstellungen-herrschen-nach-wie-vor-100.html>



JEAN-PIERRE DALBÈRA (CC BY 2.0 DEED)

Salle des chefs-d'œuvre de l'exposition « 20 ans. Les acquisitions du musée du quai Branly - Jacques Chirac ».

autres, se positionner dans l'ordre impérial du monde qu'ils ont contribué à bâtir, de telle façon qu'ils puissent thématiser et poser un regard critique sur la manière dont ils sont devenus ce qu'ils sont, sur leur histoire, l'histoire de leurs pratiques, leurs sources, leurs ressources et leurs investisseurs. Il est primordial que les musées et les archives se demandent d'où leur vient cette nécessité de radiographier, catégoriser, collectionner, cartographier, arracher et exposer jusqu'à disparition de la moindre once de mystère. Il est indispensable qu'ils intègrent une bonne fois pour toutes que leurs pratiques ne sont aucunement naturelles ni universelles, mais qu'il s'agit de pratiques locales propres à l'homme blanc européen et à sa manie impérialiste et extractiviste.

Restituer ne revient pas uniquement à rendre un bien culturel volé ou une possession arrachée, mais aussi à lui redonner le sens qui a présidé à sa création, et à reconnaître à ses créateur·rices et propriétaires leur qualité de sujets qui exigent, négocient, redonnent un sens et décident de l'avenir des biens culturels rendus. Les musées et archives occidentalisés doivent comprendre que les biens qu'ils renferment appartiennent à des cultures vivantes, à des peuples qui continuent d'exister et de résister contre les nouveaux et les anciens colonialismes. Aujourd'hui, ces peuples réclament, exigent, tout en reconstituant les liens et les connexions brisés et en reconstruisant leur mémoire et, par là-même, leur avenir.

Restitution, guérison, mémoire

Les mêmes questions me reviennent sans cesse à l'esprit : comment restituer et réparer lorsqu'on vole et qu'on s'accapare non seulement des objets, mais aussi les personnes qui préservent la culture immatérielle de leur peuple ? Qu'a-t-on perdu en plus des possessions et des biens culturels à cause du vol, de l'acquisition illicite et malhonnête ?

La colonisation, l'esclavage, les pillages et l'expansion impérialiste avaient également pour but d'éradiquer des formes de penser, d'exister, de créer et d'imaginer.

Or, peut-on restituer la capacité à imaginer ? Personne, pas même les musées, les archives ou les États coloniaux, n'est à même de reconstituer la créativité et la fantaisie qui nous permettraient de recréer ces mondes tronqués qui auraient pu exister. À mon sens, ce pouvoir ne peut émaner que des communautés et des groupes qui ont survécu et se sont efforcés de garder leur culture en vie au fil des siècles. Comme le dit si bien le grand Albán Achinte, certains reliquats de culture ne peuvent être reconstitués qu'à partir de la mémoire, une mémoire qui prend une dimension politique puisque les communautés et les groupes ont décidé (et décident encore) de ce qui devait et doit être oublié ou perpétué. Ce ne sont pas des sujets passifs à qui un système de savoir et d'oubli a été imposé : ils et elles ont choisi ce qui devait être dissimulé, invisibilisé, relégué aux oubliettes.

Ce sont là des problématiques importantes sur lesquelles je tiens à insister, car nous avons tendance à oublier ou à ignorer que, dans les combats que nous menons (pour les territoires usurpés, pour les droits bafoués des femmes, des migrant-es ou des personnes non-binaires, pour la mémoire et les voix muselées), ces communautés et ces groupes faisaient et font preuve d'agentivité. Certes, il est difficile de retrouver ce qui a été perdu avec les siècles et de gratter les couches d'oublis volontaires et involontaires, d'autocensure et de censure imposée, de génocides, d'usurpations, de déplacements et d'exils. Les processus de réhabilitation et de reconstitution doivent avoir pour point de départ non pas les universités, les écoles, les galeries, les musées ou les archives mais les territoires sur lesquels vivent les communautés et les groupes. Ils doivent reposer sur le partage et sur une volonté de construire une histoire qui parle à ces personnes et qui parle d'elles et de ce qu'elles sont, des histoires qui les guident dans leur quête d'identité pour bâtir des avenir qui leur ressemblent. Mais je pense aussi que ces processus doivent être protéiformes et faire appel à toutes les ressources dont nous disposons, convoquer toutes les alliances qu'il sera possible de forger. Il faudra comparer les archives artistiques et culturelles nationales et coloniales aux archives que représentent les savoirs oraux (Meneses, 2020 : 401), tels que les vivent celles et ceux qui ont été poussé-es vers la *ligne du non-être*.

Pour tirer parti des potentialités que nous offrent, sans le vouloir, les musées et leurs institutions, pour les démanteler, briser et brouiller leurs catégories, il faut d'abord avoir le droit d'y pénétrer et en faire usage car, comme le souligne Ariella Azoulay à propos des archives, celles-ci contiennent une quantité énorme d'informations à notre sujet et à propos des autres, tout un monde partagé. Il est primordial d'interrompre, d'interférer, de déstabiliser, de confronter les musées et les archives à leur propre chaos et leurs paradoxes, d'exploiter leurs limites, de leur désobéir et de les indiscipliner afin, pour paraphraser Glissant, de recomposer un passé à travers les subjectivités et l'imagination, de façon prophétique, en s'appuyant sur les personnes, les communautés et les cultures qui en ont été privées.

Voilà pourquoi je m'intéresse à la fois, en tant qu'artiste et femme issue de la diaspora des Caraïbes, aux « biens culturels » (pour reprendre la nomenclature occidentale)

et aux imaginaires et mémoires collectifs. J'aime l'idée de réhabiliter des créativités pour imaginer et rêver les mondes volés par le colonialisme, le capitalisme et tous leurs acolytes. Cessons d'avoir peur de pénétrer dans leurs archives, qui se drapent dans un voile d'autorité et de solennité. Faisons en sorte de les désacraliser, d'en démonter les pouvoirs pierre par pierre.

Pour cela, il faut que nous ayons accès librement à ces institutions, que nous ayons le droit d'accéder aux archives et aux fonds des musées, d'y pénétrer physiquement, de rechercher, de demander, de créer et d'exiger les conditions qui nous permettent d'y accéder. Car comment réclamer la restitution si nous n'avons pas accès à l'information ? Il faut trouver le moyen de rompre ces contrats avec les sentinelles (Azoulay), et exiger de pouvoir découvrir ce que renferment véritablement les musées, les fonds et les archives, de savoir ce qu'ils exposent et sur quels critères les curateur·rices se sont appuyé·es pour écarter des expositions tel bien culturel, tel document ou tel récit. Exigeons de savoir tout ce que l'on ne nous montre pas.

En guise de conclusion, j'aimerais esquisser quelques actions qui, je pense, sont indispensables à ces processus, et qui doivent être entreprises aussi bien dans les musées, les archives et les fonds que sur les territoires et au sein des communautés à qui appartiennent ces biens de droit, afin que ces processus deviennent la norme et non l'exception à la règle.

Créer des projets et des espaces permanents pour :

- mener des recherches en vue de déterminer et comprendre les circonstances dans lesquelles un bien culturel a été créé et utilisé.
- déterminer dans quelles circonstances il a été volé, exproprié ou acheté de façon illicite (identité des acteurs en présence, modes de transport utilisés, identité des destinataires et conservateur·rices).
- retracer l'histoire du bien culturel depuis son arrivée au musée ou aux archives (dans quel contexte il a été exposé, combien de fois, de quel traitement il a bénéficié).
- déterminer le contexte, les processus et les relations qui entourent la (quête de) restitution (qui participe, qui ne participe pas, qui réclame, à qui s'adresse la réclamation, quels sont les modes de communication employés)
- instaurer des politiques et des pratiques visant à rendre accessibles aux historien·nes, aux chercheur·ses, à tou·tes les curieux·ses, aux communautés et aux peuples spoliés les recherches sur la provenance des biens pillés ou dont l'acquisition suscite des doutes.
- organiser des formations et des ateliers sur la manière de lancer et mener à bien un processus de réclamation de biens culturels volés à l'intention des musées, archives et personnes sensibles à ces enjeux au sein des différentes communautés.
- exiger que tous les musées et archives soient tenus de rendre publique une liste des biens qu'ils renferment, ou permettent à des projets indépendants de contribuer à l'élaboration de ces listes.

- intégrer ces processus de justice historique, de réparation, de mémoire et de guérison aux programmes et pratiques des musées. Les musées coloniaux occidentaux devraient être tenus de proposer des espaces d'échange, et de soutenir (avec leurs ressources et sans conditions) les processus de réclamation menés par les communautés et groupes intéressés, en tenant compte des particularités de chaque situation et de chaque communauté ou groupe, ainsi que de la complexité de leurs actions et initiatives et de la nécessité de les inscrire dans le temps long.
- produire des travaux mémoriels au sein et hors des institutions artistiques et culturelles, qui contribuent à réinterpréter ces possessions et biens culturels.

Il est du devoir des musées et des archives, en tant qu'institutions, de restituer les biens volés mais aussi de reconnaître, de négocier et de rendre des comptes aux personnes, aux groupes et aux communautés qui se sont vu privés du bien commun qu'est la culture.

Je crois que la complexité des processus de restitution ne fait aucun doute, s'agissant également de processus de réparation et de justice historique. Il est primordial d'analyser non seulement la provenance des biens culturels volés, mais aussi les conditions qui ont rendu possibles le vol, l'extractivisme, l'accaparement. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, tout ceci n'appartient pas au passé : d'un côté, les musées et les archives d'Europe déploient de timides efforts de restitution, mais de l'autre les États qui leur apportent leur soutien et les financent sont complices des entreprises et des multinationales qui continuent de s'approprier des territoires, des ressources et des savoirs en Afrique, en Asie, dans le Pacifique ou en Abya Yala. Les conditions et les mentalités qui ont favorisé et mené à l'oppression et au pillage demeurent inchangées. Les processus de restitution comme les nouveaux pillages s'inscrivent dans un contexte de domination à la fois symbolique, économique, politique et financière des pouvoirs historiquement coloniaux, de résistance et de lutte de la part des groupes et des communautés, de luttes ethniques et de classes et de conflits territoriaux. Il ne peut y avoir ni restitution, ni réparation sans critique et sans pratiques décolonisatrices, au sein des musées et des archives comme en dehors.

BIBLIOGRAPHIE

- Albán Achinte, A. (2018) « Epistemes otras: ¿epistemes disruptivas? » in Epistemes otras: ¿epistemes disruptivas? In Maestría Estudios Culturales UCP Channel, 4 mai. À voir à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=iB4EYe_wvTY&t=5735s
- Azoulay, A. (2014) *Historia Potencial y otros ensayos*. Taller de Ediciones Económicas.
- Glissant, E. (2016) *Introducción a una poética de lo diverso*. CERMI et Ediciones Cinca.
- Mbembe, A. (2020b) « Descolonizando el conocimiento y la cuestión del archivo. Una reflexión desde Sudáfrica » in B. Sousa Santos et M. Meneses (éd.), *Conocimientos nacidos en las luchas. Construyendo las epistemologías del sur*. Espagne, Ediciones akal, pp. 411 – 435

- Meneses, M. (2020) « Sabores, aromas y conocimientos: desafíos a una epistemología dominante » in B. Sousa Santos et M. Meneses (éd.), *Conocimientos nacidos en las luchas. Construyendo las epistemologías del sur*. Espagne, Ediciones akal, pp. 385 – 408
- Pratt, M. (2010), *Ojos imperiales. Literatura de viaje y transculturación*.

Cet article reprend des éléments importants de ma thèse de master « Archivos Cimarrones: Una propuesta metodológica para una práctica artística participativa y emancipadora que construya memorias con y para las comunidades ». Berlin 2023 (Non éditée)

Les arts participatifs, entre libération et distraction

SOPHIE HOPE

Quelles sont les implications politiques de la participation ? Dans cet article, je me penche sur les arts participatifs pour remonter jusqu'aux idéaux de libération et de transformation sur lesquels ils se sont construits. Je propose aussi un regard critique sur leur mutation en une distraction purement symbolique, décidée d'en haut et vidée de tout le sens politique qui les habitait au départ.

Dans un premier temps, nous allons voir quelques définitions et concepts historiques qui nous aideront à contextualiser la participation dans les arts. Ensuite, nous nous intéresserons à la dynamique de l'invitation à participer et au rôle des arts participatifs dans la remise en question du stéréotype de l'artiste génial-e et solitaire, en nous arrêtant sur quelques exemples contemporains tirés des univers de la couture, de la danse et du nettoyage de chaussures pour illustrer la pluralité des démarches et des réalisations participatives. Puis nous verrons combien le contexte est essentiel pour comprendre l'intérêt que suscitent actuellement les arts participatifs dictés d'en haut. Enfin, nous concluons en notant que malgré la grande diversité de motivations et d'expériences qui sous-tendent les différentes pratiques artistiques participatives, nous aurions tout à gagner à étoffer la réflexion critique et collective autour des conditions et des contextes dans lesquels s'inscrivent ces pratiques.

Définir la participation

Au fil de mes nombreuses années à étudier et expérimenter la participation dans les arts, j'ai découvert qu'il existait une multitude de motivations et de façons de

vivre le fait de participer. Pour certain-es, c'est un geste politique ; pour d'autres, une expérience thérapeutique, un acte de solidarité ou encore une manière de faire progresser sa carrière. La participation peut nous apporter un sentiment de réconfort : par l'entremise de facilitateur-rices, nous pouvons nous exprimer, partager notre vécu, bâtir ou créer quelque chose à plusieurs. S'associer à un projet peut être gratifiant ou gênant ; ce peut être d'un ennui mortel comme un vrai plaisir, mais l'important est que de telles expériences existent. Or, bien souvent, seuls les exemples de participation positive et festive sont médiatisés, comme si la participation ne pouvait être qu'une bonne chose.

Dans les conférences sur la participation aux arts, on retrouve souvent la même affiche : une lithographie de l'Atelier populaire de l'École des Beaux-Arts, réalisée en 1968 par des étudiant-es opposé-es au projet de participation citoyenne de De Gaulle. On y voit une main tenant un pinceau qui décline le verbe « participer » au présent : je participe, tu participes, il participe, nous participons, vous participez. Mais en lieu et place de « ils participent », il est écrit : « ils profitent ». Cette célèbre image exprime une méfiance à l'égard des invitations à participer venant d'en haut. Elle a été reproduite l'année suivante dans un article publié par Sherry Arnstein dans le *Journal of the American Institute of Planners*. À l'époque, Arnstein travaillait pour le Département du logement, de l'éducation et de l'assistance sociale des États-Unis, qu'elle conseillait sur la façon d'encourager la participation citoyenne. Arnstein a souligné que la participation sans redistribution du pouvoir ne faisait qu'entretenir le statu quo. Selon elle, c'était là tout le problème des programmes de participation citoyenne de son employeur. Elle a produit un schéma, une « échelle de participation » qui s'étend des barreaux inférieurs (manipulation, thérapie) jusqu'aux barreaux supérieurs (pouvoir délégué et contrôle citoyen).



Affiche de mai 68 sur la participation citoyenne.

MARC WATHIEU. CC BY-NC 2.0 DEED

Bien que ces deux images ne fassent pas directement référence aux arts, elles n'en composent pas moins un socle familier pour les débats sur le spectre et les cercles concentriques de la participation et sur l'implication d'artistes non-professionnel-les dans les processus artistiques. Certes, le degré d'implication dans un projet artistique (de la phase initiale de réflexion à la diffusion finale) est important, mais ce

qui m'intéresse, c'est davantage ce qui motive quelqu'un à participer, notamment dans le cadre des œuvres financées.

Contexte historique

Pour mieux comprendre d'où viennent les pratiques participatives dans les arts, il est utile de remonter jusqu'aux mouvements artistiques conceptuels et communautaires des années 1950 et 1960, comme Brecht et ses interventions théâtrales ou Allan Kaprow et ses sculptures sur glace politiques. Ces invitations à participer étaient d'ailleurs souvent à visée politique.

En 1967, Allan Kaprow a recruté des habitant-es de Pasadena (Californie) pour réaliser des sculptures sur glace à différents endroits de la ville, dans le cadre d'une rétrospective de son œuvre au Pasadena Art Museum. Pour ce « happening », annoncé à grand renfort de panneaux d'affichage, des blocs de glace devaient être taillés puis laissés en place jusqu'à ce qu'ils fondent. Cet acte collectif de création d'une structure futile et vouée à disparaître, cherchait apparemment à critiquer la production capitaliste et à lui ôter la possibilité de commercialiser une œuvre d'art.

À la même époque, au Royaume-Uni, le groupe d'arts communautaires Inter-Action s'essayait à des « interventions structurelles » en encourageant les participant-es à travailler ensemble par le biais de jeux. Là où, avec *Fluids*, Kaprow incitait à participer sous la forme d'une performance ponctuelle (réitérée par la suite à plusieurs reprises), Inter-Action décidait de réhabiliter une friche sur Talacre Road, dans le nord de Londres, pour y proposer des activités ludiques tout au long de l'été. Des enfants ont ainsi commencé par y fabriquer un dinosaure géant. Face à la nécessité de proposer aux enfants du coin un espace de jeu, des artistes ont utilisé le jeu, la performance et la création pour instaurer cet espace et le gérer collectivement avec les familles des environs. Qu'il s'agisse de murs de glace ou de dragons, créer est devenu un moyen d'inciter les habitant-es des quartiers alentours à réfléchir à leur environnement et au contexte socioéconomique plus large dans lequel ils-elles vivaient.

Ces exemples passés s'inscrivent dans des contextes où il existait une volonté de faire des arts un moyen de faire connaître son opinion, d'exprimer son agentivité et de prendre le pouvoir, au moment même où des mouvements sociaux et politiques au sens large affichaient des revendications similaires. Ces processus participatifs s'appuyaient sur des expériences ludiques et collectives, dont le but était de construire quelque chose ensemble.

De nos jours, si la participation aux arts demeure, pour les mouvements populaires, un moyen de sensibiliser et d'influencer le devenir de la société, voilà quelque temps que certains gouvernements et certaines entreprises cherchent à mettre les arts au service de la mobilisation civique et démocratique. Dès 1976, des ministres de la

culture se sont réunis à Oslo à l'occasion d'une conférence du Conseil de l'Europe sur la démocratie culturelle, dont ont découlé des politiques culturelles européennes propices à des sociétés pluralistes, dans lesquelles les groupes marginalisés et sous-représentés auraient davantage voix au chapitre. Toutefois, comme l'ont souligné l'Atelier populaire et Arnstein voilà plusieurs décennies, la participation pose problème lorsqu'elle est purement symbolique. Les artistes, les institutions et les décideur-ses politiques sont alors accusé-es de donner dans l'« artwashing », le détournement de fonds et la récupération des idées, du temps et de l'énergie d'autres personnes pour faire fructifier leur capital économique et culturel. Sruti Bala s'est justement intéressée à l'acte de participation et à la manière dont notre volonté de participer est d'autant plus forte que la participation nous est refusée, tandis que nous avons tendance à refuser de participer lorsqu'on nous le demande.

Ces derniers temps, les coups de pouce aux arts participatifs semblent vouloir s'appuyer sur un supposé « pouvoir magique » des arts et de la participation, comme pour justifier leur sous-financement. Des carrières, des politiques publiques, des programmes pédagogiques et des organisations tout entières reposent sur l'idée selon laquelle participer à l'art est bon pour nous. Des indicateurs ont même été mis au point pour confirmer que les arts font de nous de meilleures personnes, plus heureuses, moins susceptibles de commettre un délit, plus susceptibles de réussir leurs études et leur vie professionnelle, etc. Bien que certain-es mécènes, artistes et organisations aient compris la nécessité de « réserver » des espaces au développement de relations sur le long terme, les structures de financement et les programmations artistiques privilégient souvent les réussites éclatantes mais sans lendemain, autrement dit les projets au budget et au calendrier limités, mais dont on espère qu'ils auront de grandes répercussions dans un court laps de temps. Souvent, ces « investissements » profitent davantage aux structures de pouvoir en place (mécènes, institutions) qu'aux artistes sous-payé-es et aux participant-es (fréquemment) bénévoles. On peut donc légitimement se demander si, de nos jours, soutenir les pratiques participatives répond à une vraie volonté de changer positivement la société.

L'invitation

La participation aux arts implique souvent de s'adapter à un cadre prédéfini, pétri de dynamiques de pouvoir et où tout est écrit d'avance. Pour illustrer cela, je vais prendre trois exemples en lien avec la couture, le nettoyage de chaussures et la danse : trois formes uniques d'échanges relationnels. S'agissant d'expériences collectives désordonnées, ces exemples vont à contre-courant du stéréotype de l'artiste solitaire. Participer aux arts signifie souvent que l'on va prendre part à quelque chose (un atelier, une performance ou un projet de film) dont le cadre a déjà été posé. Il existe des tas de raisons de participer (ou non) à quelque chose de nouveau dont on ignore tout. La participation repose sur des principes, des règles, des codes et des conventions plus ou moins tacites. Certaines personnes

seront ainsi naturellement à l'aise, d'autres plus inquiètes ou méfiantes. En choisissant de participer, on se retrouve confronté-e à des relations de pouvoir, des attentes plurielles et des programmes divers. Certaines personnes sont payées pour participer, d'autres doivent prendre sur leur temps libre pour le faire, ce qui influence les dynamiques et les profils des participant-es. Leur implication dans le processus décisionnel dépend aussi de la façon dont le projet est né (qui a invité qui ?). Ce qui n'était au départ qu'une invitation d'artistes peut tout à fait se muer en un processus collectif cogéré.

Les exemples choisis illustrent chacun comment l'invitation, tel un appel et une réponse, débouche souvent sur des types d'échanges relationnels différents : troc d'objets, nettoyer pour discuter, faire bouger des corps à l'unisson. Des pas de danse qui se répètent, un stand de nettoyage de chaussures ou la valorisation de sacs dans le cadre d'une réhabilitation économique font office de déclencheurs d'interactions. Ces processus rassemblent, encouragent les échanges et l'action. La rencontre peut être suscitée par un-e artiste, mais il arrive aussi qu'il-elle participe à sa propre œuvre pendant que d'autres prennent les rênes.

Guči Fabrika¹ a été créé en 2021 à Riga (Lettonie) par Cote Jaņa Zuņīga. Suite à un appel ouvert à participer à l'adresse de personnes sachant coudre, le groupe s'est mis à confectionner des vêtements, des sacs et d'autres articles en reprenant le motif tartan rouge, bleu et blanc « Bags for life » très répandu en Europe. Lors de festivals d'arts, le groupe installe un espace de fabrication collective d'objets que les visiteur-ses peuvent acquérir en échange d'autres produits, comme de la nourriture ou des boissons. Les membres de Guči Fabrika décident de la façon dont ils-elles veulent travailler, de la quantité de travail à abattre dans une journée et du type de « paiement » souhaité pour leur travail. La structure de ce groupe incite les visiteur-ses participant-es à réfléchir à la valeur des produits, aux coûts associés et aux conditions de travail qu'induit la production en masse. Ce faisant, Guči Fabrika cherche à instaurer une démarche artistique qui soit horizontale, collective et cocrée.

Deuxième exemple : des artistes invitent les passant-es à discuter en échange d'un service. Dans le cadre du projet *Decoding Resilience*² (2023-), Samar Zughool et Behnaz Aliesfahanipour, deux artistes de Side Collective, installent des stands dans des espaces publics en Slovénie et proposent de nettoyer les chaussures des passant-es, tout en leur parlant d'intégration des personnes ayant le statut d'étranger-e et du rôle que joue la maîtrise du slovène. Une fois les chaussures nettoyées, les artistes acceptent les dons volontaires et prennent les chaussures propres en photo. D'autres membres du collectif produisent des œuvres à partir des photos et des commentaires.

[1] <https://homonovus.lv/programma?s=guci3>

[2] <https://mestozensk.org/en/artwork/decoding-resilience>

Dans mon troisième et dernier exemple, la participation est simplement synonyme de coexistence. *Be Waters My Friends*³, un projet lancé par l'artiste Mara Oscar Cassiani (2023), réunit des personnes pour participer à des danses collectives, à l'unisson, sur de longues durées. Les pas répétitifs exécutés par un groupe de participant-es permanent-es sont une invitation à se joindre à elles-eux, à suivre ces pas et à venir grossir les rangs des danseur-ses pendant une partie de la performance. Bien que certain-es observateur-rices se contentent d'assister au spectacle, d'autres ne résistent pas à l'envie de participer, galvanisé-es par la musique et le mouvement.

Au cœur même des arts participatifs réside un paradoxe évident : l'art est majoritairement considéré comme une émanation des idées modernistes et avant-gardistes d'artistes géniaux-ales qui sont seul-es propriétaires de leurs idées. Les arts participatifs viennent battre en brèche ce discours éculé, puisqu'ils font intervenir plusieurs personnes. Dans la lignée de la théorie de la Fiction-panier d'Ursula Le Guin, j'aime à voir les arts participatifs (nettoyer des chaussures, danser, coudre ensemble) comme des expériences collectives désordonnées et anti-héroïques. Au lieu de raconter des récits artistiques à travers celui d'héroïnes de l'art, les arts participatifs façonnent une histoire relationnelle de l'art racontée du point de vue du contenant (le panier) et du contenu qui bringuebale à l'intérieur. Le Guin disait en effet que le réceptacle, et non la lance, était le plus vieil outil de l'histoire de l'humanité. Elle nous invite à réfléchir à la manière dont nous raconterions les histoires si elles étaient narrées du point de vue relationnel de la collecte, de la préservation et du partage, au lieu d'être linéaires et d'encenser les tueurs héroïques et victorieux. Avant d'être un critère à la mode employé pour obtenir des financements, la participation aux arts plonge ses racines dans les pratiques des vulgarisateur-rices des arts, des animateur-rices et des artistes communautaires, qui travaillent souvent en marge ou dans l'ombre des curateur-rices professionnel-les (héroïques, donc).

Tout est une question de contexte

Toute initiative participative s'inscrit dans un contexte (financier, organisationnel, politique, social) spécifique, et doit composer avec. Entre les accusations d'*artwashing* et les gestes de défi, il est primordial de se pencher sur le contexte pour cerner les bienfaits et les bénéficiaires des initiatives participatives. Comme bien d'autres avant moi, ce qui m'intéresse, c'est de poursuivre la démystification quelque peu ingrate des expériences artistiques, car j'estime que les promesses et les attentes sont, au mieux, exagérées, et au pire néfastes. La participation peut-elle me nuire si je n'ai pas conscience des conditions de l'invitation à participer ? Construire des murs de glace n'a peut-être pas permis de renverser le capitalisme, mais se rassembler autour d'un acte commun absurde était peut-être plus important encore. Prendre part aux discussions animées par Inter-Action concernant les ressources communautaires a peut-être eu davantage d'effets positifs concrets,

[3] <https://beyondparticipation.eu/?s=Be%20Water,%20My%20Friends>

car la redistribution des ressources était intégrée au processus. Ce qui nous motive à nous impliquer individuellement ne concerne que nous, mais il est bon de se pencher sur les attentes plus larges, sur les présupposés et sur les bénéficiaires de notre participation. D'autant que ces informations ne sont parfois guère évidentes à trouver, alors qu'elles pourraient influencer notre décision de consacrer ou non notre énergie et nos ressources limitées à telle ou telle initiative.

On l'a vu, les initiatives de participation vont du geste poétique au travail communautaire. Intéressons-nous à deux autres exemples à Londres, qui montrent combien il est important de cerner les conditions et le contexte dans lesquels survient la participation. Le premier date d'une époque où, au Royaume-Uni, le financement public de la participation était tributaire des politiques sociales d'inclusion. En 1997, le Tate Modern, reconverti depuis peu, a demandé à l'artiste Anna Best de s'associer au personnel et aux communautés locales en prévision de l'ouverture du musée : le *Wedding Project* était né. Best a invité un couple à se marier à Borough Market, à proximité du Tate, et réalisé un documentaire intitulé *Borough Market's Double Life* tourné sur 24 heures, qu'elle a ensuite montré aux commerçant-es de Borough Market et pendant la cérémonie de mariage. Best s'intéressait à la critique de l'invitation à participer. Un mariage réunit des personnes qui ne se connaissent pas dans une ambiance parfois gênée ; partant de ce constat, Anna a souhaité comprendre pourquoi et comment le Tate avait fait appel à elle pour « marier » le musée à un nouveau public.

Les artistes sont souvent sollicités-es par des organisations pour jeter des ponts ou les réconcilier avec des communautés. Si participer à un mariage est divertissant, les invitations à participer cachent d'autres motivations et intentions que les personnes impliquées (artistes, participant-es) ne connaissent pas forcément. Ainsi, les promoteurs font souvent appel à des artistes pour organiser des concertations créatives avec les communautés, ou des spectacles distrayants, quand bien même le projet de réaménagement se fera de toute manière. Certain-es artistes et organisations crient à l'*artwashing* et ont le sentiment de n'être alors que des pantins dans un contexte plus large de gentrification. Mon second exemple a tenté d'aller à contre-courant de cette tendance. Dans le cadre de l'exposition photo publique *I am here* installée dans le quartier de Haggerston, dans l'Est de Londres (2009-2014), Zimmerman, Johansson et Fennell ont disposé 67 visages sur des fenêtres de bâtiments inoccupés de ce quartier. Les trois artistes, qui vivaient dans ce quartier appelé à être détruit et réaménagé, avaient installé un studio photo dans l'un des appartements vides pour tirer le portrait d'autres habitant-es, l'idée étant de rendre visibles les personnes invisibilisées par un processus d'effacement et de gentrification. Ces photos ont marqué la fin d'une époque et d'un quartier, puisque les habitant-es n'ont pas été entendu-es, malgré plusieurs décennies de combats en faveur d'une autre vision de la revitalisation. Cette exposition montre aussi combien les arts participatifs sont contextuels, car cet acte de défiance indésirable était intimement lié à la situation de Haggerston.

Chacun-e a ses raisons de soutenir les pratiques participatives. Pour certain-es, il s'agira de faire sa publicité, ou de cocher quelques cases pour atteindre ses objectifs d'égalité. Pour d'autres, soutenir les arts participatifs répond à une volonté sincère d'œuvrer à un monde plus juste. Dans nos sociétés souvent morcelées, il est vital de mettre à disposition de la population des outils pour se réunir, se rencontrer, créer, partager, organiser et jouer. Pour s'épanouir dans un monde fragmenté, nous avons besoin d'être ensemble, de faire des rencontres et de partager nos compétences. Pourtant, il est de plus en plus difficile de se rassembler en raison, au choix, de divisions réelles ou imaginées entre différentes communautés, du manque de temps pour s'extirper du quotidien ou du manque d'espaces de coexistence.

D'une certaine façon, les arts contribuent à faciliter ces échanges, à accepter l'inconnu, à être dans l'écoute, voire à créer des espaces d'empathie ou, simplement, à faire quelque chose de différent et de divertissant dans un monde par ailleurs hostile et sévère. Cependant, on constate aussi une méfiance grandissante à l'égard de ces injonctions et obligations à participer venues d'en haut, des objectifs vers lesquels tendent souvent (peut-être inconsciemment) les projets participatifs en raison de leurs sources de financement. On assiste alors à une sorte de « lassitude de la concertation » ou de « participation forcée » : la participation aux arts se transforme en une vulgaire démonstration de citoyenneté active que l'on va mesurer, documenter et instrumentaliser à des fins d'*artwashing*, de surveillance et de contrôle, au lieu de redistribuer le pouvoir et les ressources. Ce genre de projet est aux antipodes des rassemblements populaires auto-organisés et autonomes, des groupes communautaires et des réseaux d'entraide qui naissent non pas d'une invitation, mais d'une nécessité. Les arts participatifs privent-ils ces groupes de ressources, ou les amplifient-ils et les accompagnent-ils ?

Les mécènes (promoteurs, gouvernements, entreprises, ONG, fondations, etc.) sont sans doute plus disposé-es à financer des arts qui *prétendent* donner le pouvoir à des citoyen-nes marginalisé-es. Pourtant, je me suis souvent demandé si c'est véritablement ce que souhaitent les mécènes, ou ce dont ils et elles ont besoin ? Les puissant-es ne veulent certainement pas davantage de citoyen-nes politiquement engagé-es, qui exigent collectivement de meilleures conditions de travail, de meilleurs services de santé et d'éducation et des changements structurels nécessaires à une véritable justice sociale et climatique. Ne continuent-ils et elles pas plutôt à investir dans la participation dans l'espoir que personne ne se rende compte que le roi est nu ?

Conclusions

La participation commence par une invitation. Qu'il s'agisse de danser, coudre, construire, parler, écouter, crier, résister, militer, faire la fête, se soulever ou traîner ensemble. La participation peut renforcer les amitiés grâce au partage d'expériences fortes, accroître la méfiance à l'égard des arts, ou développer l'ouverture

à l'inattendu. À travers les exemples que j'ai donnés (couture, danse, nettoyage de chaussures, construction, célébrations, résistance visible), j'ai étudié certaines des dynamiques qui sous-tendent les invitations, les réponses à ces invitations et les contextes dans lesquels s'inscrivent ces interactions. Il s'agit d'une vision de l'art basée sur les expériences relationnelles, plutôt que sur des héroïnes isolées. Mais s'intéresser aux promesses et aux attentes que font naître les arts participatifs, c'est aussi prendre le risque de devenir cynique face aux grands discours à base d'*empowerment*, d'agentivité et d'émancipation. C'est pourquoi je me demande si les mécènes veulent vraiment des citoyen·nes politiquement engagé·es, ou font juste semblant de s'intéresser au changement social.

Les arts participatifs sont souvent accusés de « faire dans le social » (et de mal le faire). Oui, ils partagent certaines méthodes et objectifs avec les services sociaux ; toutefois, les arts participatifs sont rarement à même de guérir, réparer ou résoudre les problèmes des personnes, quand bien même il arrive qu'ils intègrent ces formes de *care*. C'est là tout le problème quand l'État cherche à se délester de ses responsabilités en externalisant les services sociaux aux arts. En Europe, depuis quelques décennies, on assiste à la fois à un intérêt grandissant pour les arts participatifs et à un déclin de l'État-providence, ce qui n'est peut-être pas une coïncidence. Au lieu de tout miser sur une prétendue formule magique que l'on demande aux artistes d'appliquer çà et là (formule dont les travailleur·ses sociaux·les ne semblent pas disposer, d'ailleurs), je suggère plutôt de chercher du côté de la théorie de la fiction-panier mentionnée plus haut, et du contexte dans lequel s'inscrit cette entreprise.

Les arts participatifs font partie de l'infrastructure sociale ; à ce titre, ils ne sont ni plus magiques, ni plus mystérieux qu'un autre service. Nous ne faisons que notre travail, dans un contexte tendu marqué par un sous-financement chronique, des problèmes sociaux considérables et un manque de ressources. Collaborer autour de ces pratiques porteuses et prévenantes en s'alliant et en exprimant sa solidarité peut être considéré comme un moyen de résister à la cooptation ou à la corruption de la participation. Au vu des écueils liés aux attentes projetées d'en haut sur la participation, j'estime qu'il est impératif que toutes les parties mènent une réflexion critique sur les conditions et les motivations qui sous-tendent ces pratiques.

En Inde, des identités culturelles plurielles et disputées

MADHURESH KUMAR

La trame culturelle de l'Inde est faite d'un entrelacs de traditions orales pluriséculaires et fermement enracinées, dont l'influence dépasse souvent celle des écrits. Le noyau dur de ce patrimoine est composé d'épopées, telles que le Ramayana et le Mahabharata, de védas et d'upanishads, transmis par voie orale de génération en génération par le biais de récits, de poèmes et de contes. Même le Rig-Véda n'aurait pu parvenir jusqu'à nous sans la tradition orale.

L'Inde compte toutes sortes de modes d'expression orale : *dohas*, *chaupais*, *distiques*, *ghazals*, poèmes, contes, pièces de théâtre, proverbes. Tous ont joué un rôle essentiel dans des mouvements historiques d'importance, comme les mouvements soufi et bhakti, ou dans la lutte pour l'indépendance. Ces traditions sont des vecteurs d'expression culturelle qui ont trouvé un écho dans la littérature, la musique et le théâtre de rue, au service d'une pluralité de causes.

Les mouvements bhakti et soufi¹ ont vu le jour au Moyen-Âge pour défendre d'autres valeurs que le rigorisme et le fondamentalisme des institutions religieuses. De vénéré-es saint-es du mouvement bhakti (comme Kabir, Chaitanya, Ravidas ou Nanak) et des porte-parole du mouvement soufi (comme Amir Khusrau ou Moïnuddin Chishti) ont ainsi dépassé les divisions induites par les identités religieuses, très répandues à l'époque médiévale, en insistant sur l'expérience spirituelle. Leurs chansons, *chaupais*, *qawwalis* et autres formes d'expression ont traversé les époques jusqu'à nous : ce sont aujourd'hui encore de véritables boussoles pour la pratique spirituelle, qui témoignent de la vigueur immuable des traditions culturelles.

Malgré l'essor des moyens de communication modernes, ces traditions orales conservent une force qui leur est propre et réside dans leur capacité à susciter des émotions, à tisser des liens et à façonner des identités culturelles. Ce sont des outils fondamentaux de l'affirmation, de la prise de conscience et de l'identification

[1] <https://dailyasianage.com/news/38236/sufi-bhakti-ways-for-a-fear-free-world>

culturelles et politiques, en particulier chez les communautés opprimées ou pour quiconque survit en marge de la société. Pourtant, l'histoire dominante a souvent favorisé les discours des castes supérieures et des communautés dominantes et participé à asseoir leur hégémonie, en écartant et en sapant la contribution culturelle des groupes marginalisés tels que les Dalits et les communautés tribales. Cette dichotomie explique qu'il y ait eu à la fois des affirmations de l'identité culturelle et des tensions culturelles tenaces entre ces communautés.

Culture populaire et construction nationale dans l'Inde indépendante

De même, lors de la lutte pour l'indépendance du pays, chansons et poèmes ont grandement contribué à mobiliser et galvaniser le peuple en lui insufflant un sentiment de patriotisme et de nationalisme. Songeons à la chanson *Mera rang de basanti chola* de Bhagat Singh, aux *bhajans* de Gandhi comme *Vaishanv jan to tene kahiye*, aux compositions de Rabindranath Tagore, Bankim, Chandra Chatterjee et de bien d'autres poète-ses et écrivain-es de l'époque. Les faits d'armes de Rani Laxmibai pendant la première guerre d'indépendance, en 1857, sont arrivés jusqu'à nous par l'intermédiaire de la poésie de Subhadra Kumari Chauhan.

Arrêtons-nous sur l'Inde indépendante, et notamment sur l'industrie cinématographique de Bollywood, dont l'influence est considérable et à qui le gouvernement indien, bien conscient de son rayonnement, avait alors demandé de participer à la grande entreprise de construction nationale. L'Inde, confrontée à de nombreux problèmes urgents (pauvreté, analphabétisme, manque de services de base, infrastructures défaillantes, réforme foncière, système des castes, tensions intercommunautaires, crises identitaires, etc.) s'est tournée vers Bollywood qui, à travers ses films, a largement contribué à sensibiliser les masses et à mettre divers enjeux sociopolitiques au cœur du débat. On citera notamment *Mother India*, *Do Bigha Zameen* et *Naya Daur*.

Le sentiment de désillusion qui régnait dans les années 1970 et 1980, alimenté par la lenteur du progrès, la corruption du monde politique et le marasme généralisé, s'est notamment exprimé à travers l'image du jeune héros en colère interprété par Amitabh Bachchan, véritable incarnation de l'homme du peuple aux prises avec les injustices du système. Plusieurs de ses films, dont *Sholay*, *Ardh Satya* ou *Aakrosh*, mettent en scène les luttes menées de l'intérieur comme à l'extérieur du système. C'est également à cette époque que naissent des courants cinématographiques parallèles et indépendants qui abordent les enjeux liés aux femmes, aux migrations, au féodalisme, aux minorités, au chômage et au bouillonnement de la jeunesse.

Dans le même temps, les membres de l'*Indian People's Theatre Association* (IPTA) et de la *Progressive Writers Association*², dont bon nombre d'auteur-rices-

[2] <https://thewire.in/film/murmurs-of-a-different-dream-progressive-writers-and-their-contribution-to-indian-cinema>

compositeur·rices, de musicien·nes et d'acteur·rices de Bollywood très connu·es, ont mis leur créativité au service des grands enjeux de l'époque. On songe par exemple à Kaifi Azmi, Avtar Kishan Hangal, Sahir Ludhianvi, Majrooh Sultanpuri, Khwaja Abbas ou encore Chetan Anand. Collectivement, ils et elles ont su parler aux masses en maniant le verbe et la poésie d'une façon accessible. Leurs œuvres ont servi de tremplin aux débats sur les enjeux sociétaux de l'époque.

Dans son essai en cinq parties sur l'histoire du cinéma indien³, Manoj Kumar souligne que dans une nation qui avait grand besoin du baume de l'harmonie, suite au drame de la partition, Sultanpuri a su répondre présent avec *Tu Hindu Banega na Musalman Banega, Insan ki aulad hai Insan Banega* [Tu ne deviendras ni hindou·e, ni musulman·e, tu es l'enfant d'un être humain, et être humain tu deviendras]. À celles et ceux qui avaient tout perdu en cette glorieuse matinée de l'indépendance, Ludhianvi a écrit quant à lui *Woh subah kabhi to ayegi* [Un jour cette aube se lèvera]. Shailendra, après avoir croisé pour la première fois le chemin de Raj Kapoor lors d'un événement organisé par l'IPTA, a composé *Mujhko ye narak na chahiye, mujh ko phool, mujhko preet, chahiye. Mujhko chahiye bahaar* [Je ne veux pas de cet enfer, je veux des fleurs, je veux de l'amour. J'ai besoin du printemps].

Il existe ainsi un fil rouge qui relie la musique grand public, la culture populaire et toutes les formes d'expression intermédiaires. Malgré la domination de la culture populaire et du marché, le cinéma engagé et désireux de porter un message social ou politique demeure aussi présent qu'hier.

Rappelons ici que les mots servent à exprimer des émotions depuis fort longtemps. La poésie aborde souvent des sujets en lien avec ces thèmes forts du quotidien que sont l'amour et l'amitié. Tou·tes, nous composons spontanément des poèmes pour formuler nos émotions et donner corps à nos sentiments. La poésie trouve donc un écho naturel et profond en chacun·e d'entre nous, et c'est pourquoi les personnes marginalisées voire invisibilisées, au quotidien difficile, comme les personnes transgenres, les ouvrier·es, les femmes, les migrant·es, les prisonnier·es, les Dalits ou encore les minorités se la sont appropriée.

De nos jours, on retrouve cette même propension à mettre la chanson et la poésie au service d'une cause dans divers mouvements : écologie, droits des paysan·nes, émancipation des femmes, auto-détermination, promotion de la diversité, luttes pour les droits des Dalits, droit du travail, courants socialistes, etc. L'utilisation de la musique et de la poésie comme vecteurs de l'expression militante et sociétale fait plus que jamais partie intégrante de la boîte à outils des mouvements indiens.

[3] <https://thewire.in/film/murmurs-of-a-different-dream-progressive-writers-and-their-contribution-to-indian-cinema>

L'art comme outil d'affirmation et de résistance

Si, par le passé, une petite élite dominait les productions culturelles et les outils de communication, on observe aujourd'hui une tendance nette à la démocratisation. Cette évolution est à mettre au crédit de l'innovation technologique, de la généralisation des téléphones portables et de la mutation de secteurs industriels entiers au fil du temps. Les moyens de communication modernes dont nous disposons aujourd'hui (qu'il s'agisse des réseaux sociaux, des médias visuels ou encore des arts) sont, certes, l'apanage des grandes entreprises, des cultures dominantes et du capital. Un écosystème alternatif est néanmoins en train de surgir, porté par les marginalisé-es qui veulent être entendu-es. La poésie de la résistance et des expressions culturelles se fraye un chemin entre ces forces hégémoniques, et donne une raison de se battre et une voix à celles et ceux qui n'en ont pas.

*Une lueur s'insinue,
Les récits d'antan sont dépoussiérés,
Des brumes surgit un visage,
Quelqu'un inscrit l'aube à l'horizon,
Des mots s'apprêtent à rompre les silences,
Tandis que les cœurs bouillonnent de rage.*

Extrait du poème de Yash Malviya intitulé⁴ *Daby pairon se ujala aa raha hai sung* par Yalgar Sankritik Manch (traduction : Adrien Gauthier).

Cette démocratisation incontestable des moyens de communication et des formes d'expression culturelle a permis aux mouvements dalits et aux autres groupes marginalisés de s'affirmer davantage. Ces communautés se sont forgé une identité culturelle en montant leurs propres groupes de musique, en créant des pages dédiées sur les réseaux sociaux (Twitter, Facebook, YouTube, TikTok), en organisant des festivals de cinéma et de littérature, en produisant des films et en donnant de la visibilité à leurs traditions culinaires et culturelles uniques.

Pour affirmer leur importance historique et traditionnelle, ces communautés plaident également pour la reconnaissance de leurs festivals, leurs divinités, leur gastronomie, leurs chansons, leurs tenues vestimentaires et leurs figures de proue culturelles et politiques, au-delà des figures incontournables de Jyotirao Govindrao Phule et Bhimrao Ramji Ambedkar. Malgré le peu d'espace que leur accordent les grands journaux en hindi comme en anglais, ces groupes revendiquent la place qui leur revient de droit dans l'histoire du pays en passant par d'autres outils de communication. Des outils indispensables pour façonner une identité collective, mais aussi pour exprimer le vécu de la discrimination, de la violence quotidienne et des injustices qui subsistent, malgré des avancées réelles au fil des ans.

[4] https://www.youtube.com/watch?v=mcxG_6rDS8U

*Elle ou lui
Vert ou brun
Roses ou jasmin
Épines ou cactus...
Ici-bas n'a pas cours
La binarité
Vertes sont les feuilles
Mais aussi bleues, brunes, vertes, jaunes, grises, orange
Les couleurs ne sauraient exprimer la diversité
Que recèlent les feuilles
D'un arbre colossal que l'on étreint
Dont on étale les cendres
Dont on transporte les plaies du formidable
Tronc dans son corps...*

Rumi Harish⁵, artiste et militant pour les droits humains, raconte son vécu en tant qu'homme transgenre, traduction du kannada par Mamta Sagar (et vers le français par Adrien Gauthier).

De la même façon, la communauté musulmane du nord-est de l'Inde a mis la culture et l'art (notamment la poésie *miya*) au service de la défense de son identité, et du combat contre la discrimination et l'agressivité dont elle a fait l'objet suite au processus du National Register of Citizens (NRC)⁶. D'autres événements marquants de mémoire récente, comme la révocation de l'article 370 au Cachemire [qui lui accordait un statut spécial], les épisodes de lynchage, les violences à l'encontre des femmes, la situation des Dalits ou encore les émeutes intercommunautaires ont été abordés à travers une pluralité de formes d'expression et de résistance culturelles. Ritimo a d'ailleurs consacré un dossier au sujet de plusieurs de ces incidents et manifestations : « La résistance culturelle face à la montée de l'autoritarisme en Inde ».

À ma mort un arbre je deviendrai

*Comme une langue morte
Sans trace écrite
Et sans poète-sses.*

*Je serai une poignée de blé
Qui anéantira la faim à jamais
Pour que nul n'ait jamais plus à vendre ses reins.*

À ma mort une terre je deviendrai

[5] <https://www.portsidereview.com/Op4w-rumi-harish>

[6] Registre national des citoyen-nes, un dispositif controversé censé permettre d'identifier et d'expulser les immigré-es clandestin-es.

*Où les humains valent plus que le bétail
Où l'on pourra s'indigner sans que fuse une balle.*

*À ma mort je survivrai
Dans le cœur de celles et ceux qui savent défendre un patrimoine,
De celles et ceux qui ont un foyer sans pays.*

Je survivrai à travers le combat d'une tribu sans lignée.

Heena al Haya, poète miya de l'État d'Assam, traduction par Shalim Hussain

Face à la montée de l'autoritarisme de droite en Inde, la population n'a de cesse de recourir à la poésie, la caricature, aux longs et courts-métrages et au théâtre pour contrecarrer l'influence des partisan-es extrémistes de l'*hindutva* [nationalisme hindou]. On assiste là à une vraie tendance de fond : des artistes comme Neha Singh Rathaur⁷, une poétesse hindi populaire, ou des humoristes de stand-up comme Munawar Faruqui ou Kunal Kamra mettent leur verve et leur influence au service de la critique du gouvernement et des détenteur-rices du pouvoir. À l'heure où les grands médias ferment trop souvent les yeux sur les actions des puissant-es, elles et ils posent les questions qui fâchent. Au point d'en subir les frais, puisque bon nombre ont été écroué-es, font l'objet de procédures pénales⁸, de boycotts, voient leurs représentations annulées⁹, sont victimes de harcèlement¹⁰, en perdent leur gagne-pain... Autant de raisons qui expliquent pourquoi, depuis dix ans, l'Inde dégringole dans les classements des pays par indice de démocratie et de liberté de la presse.

Réorienter et s'appropriier le débat public

Comment encourager efficacement la pensée critique au sein de la population ? Une fois arrivées au pouvoir, les idéologies d'extrême-droite cherchent souvent à capter et influencer les esprits, à aiguiller les mentalités, à promouvoir l'acceptation de l'idéologie et à décourager toute remise en question. Les artistes et les voix dissidentes mettent en œuvre diverses stratégies pour y remédier, afin de réorienter et de s'appropriier le débat public.

Les détracteur-rices du pouvoir ont recours à tout une palette de modes d'expression pour formuler leurs critiques à l'encontre des puissant-es, comme le stand-up, le rap ou les mèmes. L'art et la culture sont de plus en plus mis au service de la critique sociale et de la contestation, notamment chez les jeunes générations. Ces

[7] <https://www.youtube.com/watch?v=8rc3b1Efi-A>

[8] <https://theguardian.com/fir-registered-against-bhojpuri-singer-neha-singh-rathore-know-the-reason/>

[9] <https://thewire.in/rights/another-show-by-comedian-munawar-faruqui-cancelled-after-pressure-from-hindu-right>

[10] <https://www.ndtv.com/india-news/artistes-in-fear-comedian-kunal-kamra-on-cancelled-show-3339020>



JOE ATHALY

Avant de réaliser un sit-in d'un an autour de la ville de Delhi en 2020-2021, les paysan·nes ont manifesté plusieurs fois à Delhi. Nation for Farmers a organisé la Manifestation de Kisan Mukti le 30 novembre 2018, à Delhi.

outils sont souvent considérés comme l'apanage des classes moyennes urbaines, mais certains groupes comme Maraa et le Bhartiya Digital Party (BhaDiPa)^[11] se sont associés via la plateforme Kaay Boltay^[12] pour rassembler des membres des réseaux de Shramik Elgar (basé à Chandrapur), Lok Panchayat (Sangamner), MuktiVaadi (Satara) ou encore Sangram (Sangli), dont les voix sont muselées et qui sont systématiquement marginalisé·es ou sous-représenté·es dans les grands médias ou dans le monde des humoristes grand public. Ensemble, elles et ils ont donné des représentations à travers tout le Maharashtra, dans des lieux qui n'avaient jamais accueilli de tels spectacles, abordant des sujets tels que la prostitution, le mariage de mineurs, les tensions entre zones rurales et urbaines, l'agriculture, la sexualité ou la gouvernance locale. Ces représentations ont largement contribué à réorienter le débat public, à redonner une place aux dialectes du *marathi* et à faire ressortir d'autres discours au Maharashtra.

Le mouvement paysan est encore un bel exemple de la pertinence de cette démarche, et de la difficulté à se faire entendre lorsque les grands médias choisissent d'ignorer tel ou tel combat. En réaction, le mouvement paysan a mis à profit divers outils culturels et de communication pour donner de la visibilité à sa lutte, et faire entendre un autre son de cloche que le discours dominant qui le desservait. Son utilisation avisée de ces outils l'a grandement aidé à exprimer ses doléances.

[11] <https://maraa.in/portfolio/stand-up/>

[12] <https://www.youtube.com/watch?v=sqR8xh08YZ4>

Dans un dossier de Ritimo¹³, Sunil Kumar souligne que des groupes de jeunes du mouvement paysan, constatant que les grands médias avaient choisi de l'ignorer, se sont fait un devoir d'y remédier en exprimant leur mécontentement à travers des affiches et des slogans : « Médias, dites la vérité » ; « Nous sommes des paysan·nes, pas des terroristes » ; « À bas les médias *Godi*¹⁴ ». Ils sont allés jusqu'à expulser les journalistes de Zee News, d'Aaj Tak ou encore de Republic TV des lieux de manifestation, car ils les accusaient d'être à l'avant-garde de la campagne de désinformation à leur encontre. Le mouvement paysan et ses leaders ont ainsi décidé de prendre les choses en main et, avec l'aide de jeunes instruit·es, de bénévoles et d'autres soutiens, ont créé leurs propres chaînes sur YouTube, leurs pages Facebook, leurs comptes Twitter et même un journal baptisé Trolley Times¹⁵. Au final, c'est tout un écosystème de modes d'information alternatifs qui a vu le jour et a bénéficié du soutien massif apporté par des chaînes YouTube, des comptes sur les réseaux sociaux ou encore des portails d'information, exerçant ainsi une vraie pression sur les grands médias papier et les chaînes de télévision.

Le recours à ce type de stratégie n'est cependant pas inédit. Ainsi, le mouvement Narmada Bachao Andolan avait accompagné de chansons et de slogans sa lutte contre les énormes barrages qui menaçaient la rivière Narmada, estimant qu'ils ne pouvaient être synonymes de développement puisqu'ils allaient détruire des communautés entières. La chanson *Narmada ki ghati mein ab ladai jaari hai*¹⁶ [Le combat dans la vallée de la Narmada continue] est devenu un puissant outil de mobilisation d'un bout à l'autre de la vallée, et même au-delà. Bien qu'analphabètes, les communautés locales avaient conscience des enjeux et de la menace qui pesait sur leur quotidien et leurs moyens de subsistance, et ont décidé de se mobiliser et d'exprimer leur détresse en composant des chansons dans les langues régionales : *pawri, bhilali, nimadi, marathi...* Le mouvement a ainsi pu communiquer à un très large public des idées fortes et complexes autour du développement, de la finance, de la Banque mondiale et des arcanes de la politique.

Ce *modus operandi*, divers mouvements sociaux des quatre coins de l'Inde se le sont approprié, du Chhattisgarh au Kerala en passant par l'Odisha. Qu'il repose sur des chansons, des pièces de théâtre ou des textes écrits, sa force n'est plus à démontrer. À travers le pays, il est une chanson en particulier que reprennent souvent les militant·es écologistes : *Le mashale chal pade hain log mere gaon ke.*

*Les gens de mon village se sont mis·es en marche, muni·es de torches
Les gens de mon village vont conquérir les ténèbres*

[13] <https://www.ritimo.org/Le-mouvement-paysan-en-Inde-pourfendeur-du-fascisme-et-heraut-d-une-nouvelle>

[14] Terme désignant les médias qui se montrent complaisants et dociles vis-à-vis du gouvernement de Modi.

[15] <https://www.trolleytimes.online/>

[16] <https://www.youtube.com/watch?v=1mgeKgX84U8>

*Des cabanes s'échappent des cris de colère tandis que les champs se demandent,
Quand cessera le pillage de mon village ?*

*Ici, on n'obtient rien sans se battre, et c'est pourquoi
Les gens de mon village sont en lutte...*

Balli Singh Cheema

Ce type de chanson a été repris, adapté, et réadapté maintes et maintes fois d'un mouvement, d'une époque, d'une région et d'une langue à l'autre. À ce sujet, Vaishanvi Rathore¹⁷ s'est d'ailleurs penchée de près sur un grand nombre de chansons et de poèmes qui ont accompagné les luttes des mouvements populaires pour le droit à la terre, à l'eau et aux forêts.

La culture, un espace disputé

En Inde, la sphère culturelle est un espace farouchement disputé, car les mouvements progressistes de gauche et la droite ont tout autant conscience de son rôle primordial. La droite a d'ailleurs compris très tôt l'importance des symboles culturels (alimentation, chansons, festivals, identités religieuses, divinités, etc.) et de leur appropriation pour en diffuser une interprétation idéologique propre. Ce faisant, elle ne cesse de mobiliser et de chercher à asseoir son discours hégémonique et homogène en l'adossant à ces symboles culturels.

Une croyance répandue, entretenue par la droite, veut par exemple que les Hindou-es soient essentiellement végétarien-nes et ne mangent pas de bœuf. L'histoire nous enseigne pourtant que la consommation de bœuf était une tradition dès l'époque védique : les bovins possédaient alors une valeur économique considérable. Sans compter que les discours liés aux grands récits épiques, comme le Mahabharata et le Ramayana, et les festivals comme Diwali, Holi et Dussehra, sont très différents d'une région à l'autre de l'Inde. Malgré cette diversité, la droite tente d'imposer ses propres versions et interprétations pour réécrire l'histoire et populariser sa vision suprémaciste, l'*hindutva*, qui se nourrit de la haine des musulman-es et de l'idée d'un âge d'or imaginaire en Inde.

L'un des stratagèmes employés par cette droite extrême consiste à jouer sur les mots, par exemple en remplaçant le terme *adivasi*, qui signifie « peuple autochtone », par *vanvaasi*, qui lui signifie « habitant-es des forêts » ; une manipulation linguistique qui en dit long sur son programme. Elle encourage aussi la sanskritisation de l'hindi et veut faire de l'hindi un moyen de communication officiel, comme pour renouer avec un prétendu âge d'or. Le gouvernement ne cesse de nommer des villes, de promulguer des lois, d'élaborer des politiques et de mettre en œuvre des

[17] <https://thebastion.co.in/politics-and/jal-jangal-jameen-ke-geet-an-earful-of-environmental-protest-music-in-india/>



JOE ATHALY

La campagne d'opinion #NotInMyName (Pas en mon nom) a organisé un événement culturel à Mehrauli, Delhi en opposition à la haine et l'intolérance envers les communautés minoritaires en septembre 2017.

programmes dans une version sanskritisée de l'hindi. Les nationalistes hindou-es vont même jusqu'à dépeindre sous un autre jour¹⁸ des divinités aussi importantes que Rama, Hanuman ou Shiva pour en faire des dieux et déesses vengeur-esses et ulcéré-es par la situation du pays, alors qu'il s'agit de divinités traditionnellement pieuses et justes.

Cependant la diversité de l'Inde, dont témoigne la myriade de langues, de pratiques, de religions, de croyances et d'identités du pays, est propice à la contestation. La droite tire parti de l'exercice du pouvoir pour imposer sa vision du monde à travers la machine étatique, mais l'opposition s'organise. La bataille culturelle à l'œuvre fait écho à la lutte politique qui secoue le pays, témoignant de la nature protéiforme de ce territoire disputé. Sa diversité fait sa force et les deux camps s'efforcent d'en tirer parti, dans un bras de fer entre des visions du monde et des idéologies opposées.

À titre personnel, j'ai pu voir combien l'art pouvait contribuer au changement social. Mais il y a encore un long chemin à parcourir, particulièrement à l'égard des communautés marginalisées. Même au sein des communautés progressistes, des mouvements sociaux et de la gauche au sens large, on constate que certaines classes, certaines pratiques en étouffent d'autres. Nous avons grand besoin d'avancées, mais que faire pour y parvenir ?

Difficultés et responsabilités

Aussi limitée soit-elle, l'expérience indienne recèle un potentiel exceptionnel de par sa diversité culturelle remarquable. Il y a bien des enseignements à en tirer, et

[18] https://thewire.in/society/noidas-thriving-militant-hinduism-and-the-resurrection-of-hanuman/?utm_source=twpage

les autres pays pourraient d'ailleurs puiser de nouvelles idées dans les traditions indiennes. Un dossier de Ritimo sur les mouvements indiens a justement mis en avant plusieurs exemples de l'importance des pratiques culturelles dans les mouvements populaires, dont nous serions bien avisés de nous inspirer.

S'il fallait n'en retenir qu'une chose, ce serait la nature dynamique des arts et de la culture qui, à l'instar des mouvements sociaux, ne sont jamais figés et évoluent sans cesse. Ce sont non seulement des outils de mobilisation, de prise de conscience, d'affirmation personnelle, politique et de résistance, mais aussi des outils d'expression de soi et de rapprochement entre des communautés plurielles, ainsi que des relais pour les sans-voix que sont la faune, la flore ou la nature.

Pour terminer, on ne peut passer sous silence les difficultés auxquelles sont confronté-es les artistes et les militant-es, notamment lorsqu'ils et elles « disent leurs quatre vérités » aux puissant-es. Ce faisant, ils et elles s'exposent bien souvent à des arrestations, des incarcérations et des persécutions. Ce n'est d'ailleurs pas nouveau : songeons par exemple à Pablo Neruda ou Faiz Ahmed Faiz. Dans l'Inde contemporaine, les violences de Bhima Koregaon ou les émeutes de New Delhi se sont ainsi soldées par l'incarcération de journalistes, de professeur-es, d'artistes, de défenseur-es de la culture et de jeunes militant-es. Leur crime ? Avoir exprimé leur mécontentement et exposé au grand jour l'autoritarisme et les injustices commises par la droite. L'histoire regorge d'exemples de personnes courageuses qui se sont dressées contre le fascisme ou le nazisme au cours des Guerres mondiales. Les circonstances actuelles sont elles aussi difficiles, et exigent de nous tou-tes que nous protégeions les artistes et militant-es en danger. Défendre leur vie, leur liberté et leur voix relève de notre responsabilité collective.

*Quand ils sont venus chercher les communistes,
Je n'ai rien dit, je n'étais pas communiste*

*Quand ils sont venus chercher les syndicalistes,
Je n'ai rien dit, je n'étais pas syndicaliste*

*Quand ils sont venus chercher les juifs,
Je n'ai rien dit, je n'étais pas juif*

*Quand ils sont venus chercher les catholiques,
Je n'ai rien dit, j'étais protestant...*

*... Puis ils sont venus me chercher,
Et il ne restait plus personne pour dire quelque chose.*

Martin Niemöller

Sœurs d'armes. Les femmes polonaises à Berlin

ANNA KRENZ

En Pologne, histoire et politique sont intimement – et depuis toujours – liées à la culture et aux arts. Le pays est riche d'une longue tradition d'art engagé et politique s'inscrivant pleinement dans le panorama culturel polonais. Les arts ont toujours été un outil au service de la liberté et le sont encore, y compris pour les luttes féministes. L'art est un vecteur d'émotions comme de messages politiques, un instrument de soutien ou de contestation du régime, en Pologne comme au sein de sa diaspora. L'art est la conscience de l'humanité, et nous en avons plus que jamais besoin.

Huit années mouvementées

En 2015, le retour au pouvoir du parti conservateur Prawo i Sprawiedliwość (PiS, « Droit et justice ») a entraîné la dislocation immédiate des structures démocratiques nationales : fin de la séparation des pouvoirs, prise de contrôle des médias et des entreprises publics, atteintes aux droits des femmes et des personnes LGBT+, chaos généralisé dans l'éducation.

Dans les régimes autoritaires, la défense d'une culture indépendante est toujours un exercice délicat. En Pologne, pendant les huit années (2015-2023) de gouvernement du PiS, la situation des artistes et des centres culturels s'est fortement dégradée. De nombreuses institutions culturelles indépendantes ont vu leur financements publics se tarir et leurs programmes radicalement modifiés, privilégiant des valeurs chrétiennes et nationalistes. Des directeur-rices chevronné-es d'institutions culturelles ont été congédié-es pour être remplacé-es par des personnes sans expérience

mais « adouées » par le PiS, tandis que les artistes proches de l'Église, du parti au pouvoir et de la droite en général ont bénéficié de fonds publics considérables. Désireux de mettre un frein à la liberté d'expression artistique, le gouvernement polonais a adopté une posture répressive à l'égard de la scène culturelle et artistique libre du pays.

Depuis que le PiS est au pouvoir, le gouvernement a inauguré quarante-cinq nouveaux instituts, fonds et agences qu'il abreuve d'argent public. Il a également créé des doubles d'institutions qui existaient déjà, en version nationaliste de droite. Ainsi du Centre national pour la culture, qui a investi des millions dans des initiatives calquées sur les intérêts du PiS et de la droite. D'autres institutions ont vu le jour : Musée des soldats exilés et des prisonnier-es politiques de la République populaire de Pologne (2016), Institut de la culture et du patrimoine de la ruralité (2019), Institut du patrimoine de la pensée nationale (2020), etc. Entre autres institutions absurdes, un Institut national de la liberté – Centre pour le développement de la société civile a également vu le jour sous la houlette du vice-Premier ministre et ministre de la Culture Piotr Gliński, soi-disant pour encourager le développement des ONG, du bénévolat et des associations à but non lucratif.

Il n'en a pas été autrement par-delà les frontières polonaises : ambassades et instituts culturels ont été mis au service du parti au pouvoir en faisant la promotion exclusive d'une politique culturelle en phase avec les intérêts du parti. En Pologne comme à l'étranger, de nouvelles institutions culturelles publiques sont sorties de terre, comme l'élégant Institut Pilecki à Berlin. Bien situé (Pariserplatz), doté d'un programme intéressant et, sans doute, d'un budget considérable, ce n'en est pas moins une émanation culturelle de l'exécutif polonais, ce même gouvernement qui viole les droits des femmes et les droits humains. Ce qui n'empêche pas les historien-nes, artistes et théoricien-nes allemand-es qui prétendent soutenir la démocratie polonaise de participer aux événements organisés par l'Institut Pilecki. Un bel exemple de camouflage culturel à grand renfort d'argent public, dont les Allemand-es semblent pourtant s'accommoder.

Pendant de nombreuses années, les médias allemands ont renvoyé une image négative de la politique polonaise, méprisé les travailleur-ses polonais-es, mais plutôt loué les arts et la culture polonais (quand ils daignaient en parler), qui font figure de « vitrine » du pays en Allemagne. Je vis à Berlin depuis 20 ans et j'y pratique un art engagé, qui aborde souvent les relations entre les deux pays. Pendant neuf ans (2003-2012), j'ai cogéré la galerie ZERO à Berlin où nous avons exposé un grand nombre d'artistes, notamment polonais-es. Nous nous étions donné pour mission de lutter contre les stéréotypes dont les Polonais-es sont victimes, et de montrer que les artistes polonais-es produisent des œuvres formidables. Au total, nous avons organisé une centaine d'expositions, de concerts et de performances. Notre galerie était en quelque sorte un institut indépendant de la culture polonaise à Berlin.

Les femmes en lutte

Avec l'appui de l'Église catholique, d'organisations de droite et de groupes nationalistes hostiles à l'Union européenne, le parti Droit et justice s'en est aussi violemment pris aux droits des femmes en Pologne, notamment en modifiant la loi sur l'avortement, déjà très restrictive. C'est la Cour constitutionnelle, menée par Julia Przyłębska, et non le Parlement qui a signé cette modification législative, prétextant que l'avortement pour cause de malformation du fœtus était incompatible avec la Constitution polonaise. La décision est entrée en vigueur en janvier 2021. Les médecins ont désormais peur de pratiquer des avortements en cas de grossesse à risque, des jeunes femmes meurent des suites de complications, d'autres vont à l'étranger pour se faire avorter et d'autres encore craignent de tomber enceinte. À Berlin, le collectif germano-polonais Ciozia Basia accompagne les femmes en situation de grossesse non désirée. Les militant-es n'ont d'autre choix que de prendre

les choses en main pour pallier les insuffisances de l'État.

En 2016, j'ai fondé le collectif féministe Dziejuchy Berlin en réponse aux tentatives du PiS de durcir la loi sur l'avortement. Le 3 octobre de cette année-là, nous avons organisé une « Marche noire », notre première manifestation d'ampleur à Berlin : environ 2 000 personnes se sont jointes à nous, dépassant largement nos attentes. Les témoignages de solidarité de la part des Berlinoises et d'autres pays nous ont fait comprendre que le soutien des Polonaises à l'étranger serait essentiel. Au fil des huit années suivantes, nous avons organisé un grand nombre de manifestations et entrepris d'autres actions, ce qui nous a valu de recevoir le prix féministe Green Pussyhat en 2018 et le prestigieux Clara Zetkin-Frauenpreis en 2021. En tant qu'artiste, je ne pouvais toutefois me contenter de manifester, et



SARAHMIRK CC BY-SA 4.0 DEED

Alors qu'en avril 2017, Ivanka Trump prend la parole au gala du Forum des Femmes du G20 à Berlin, à l'extérieur des manifestant-es tournent l'événement en dérision et pointe l'hypocrisie de l'événement. Anna Krenz, membre du collectif Dziejuchy Dziejuchom, déploie son parapluie au message explicite.

c'est pourquoi j'ai dirigé diverses activités artistiques, notamment des performances parathéâtrales et des expositions s'inscrivant dans le cadre de notre activisme.

Pour chaque manifestation, j'ai non seulement mis au point un concept artistique différent, mais aussi toute une identité visuelle à base de motifs et dessins faits à la main, de textes et de manifestes. À l'occasion, j'ai élaboré des scripts (en général dessinés, comme pour un *storyboard*) et des concepts de performances ou de *happe-*

nings. Je considère les manifestations comme du *Gesamtkunstwerk* intersectionnel, c'est-à-dire des spectacles proposant une expérience riche en émotions. Mon rôle d'artiste est d'aborder des enjeux difficiles, car l'art est la conscience de l'humanité.

En février 2017, après un an d'activité seulement, j'ai exposé à la galerie d'art locale Schau Fenster des affiches et des banderoles tirées de nos marches berlinoises, ainsi que des clichés de photographes qui avaient couvert les événements. Ce fut l'occasion de réaliser une sorte de chronologie artistique et militante retraçant nos actions, qui semblaient faire écho à l'histoire de la Pologne. C'était pour moi une expérience intéressante, car les œuvres engagées et nées dans la rue que j'expose habituellement dans les galeries font appel aux mêmes techniques et outils. La différence, c'est que l'art contestataire est vu par davantage de personnes qui n'évoluent pas forcément dans le milieu de l'art. C'est aussi un art en grande partie anonyme. Quand j'ai exposé mes œuvres contestataires dans une galerie, j'étais donc curieuse de voir comment le monde de l'art réagirait face à un tel manifeste politique. Au fond, je me demandais : l'art, c'est quoi ? Faut-il que quelque chose soit exposé dans une galerie pour être de l'art ? Ou bien les œuvres d'un artiste sont-elles de l'art quel que soit le lieu ? J'ai trouvé ma réponse à ces questions, contrairement au milieu de l'art ou aux cercles militants. Ce type d'exposition s'est tout de même fortement développé par la suite en Pologne.

Lors des premières manifestations, nous avons invité les Berlinoises à témoigner leur solidarité avec les Polonaises. Au fil des ans, nous nous sommes fait une place au sein de la communauté féministe de Berlin, au point de devenir des partenaires d'égaux à égales avec les militantes allemandes, à qui nous proposons nos modes d'action artistique et notre solidarité au lieu de réclamer quelque chose.

À l'automne 2020, quand Julia Przyłębska a annoncé la décision radicale de la Cour constitutionnelle sur l'avortement, nous avons organisé des « Semaines sanglantes » de protestations, d'actions et de manifestations artistico-politiques à Berlin. Comme des milliers de personnes en Pologne et au-delà, nous étions furieux-ses. D'autant que Julia Przyłębska, la femme de l'ambassadeur de Pologne à Berlin, qui œuvrait à brider les droits des femmes à Varsovie, vivait confortablement avec son mari dans une belle demeure du quartier affluent de Berlin, une ville notoirement à gauche et multiculturelle. Ce contraste nous a poussé-es à organiser des marches devant la résidence de l'ambassadeur, « armé-es » de banderoles et de mégaphones. Au cours des Semaines sanglantes, l'ambassadeur et sa femme ont déménagé dans un hôtel puis, quelques mois plus tard, l'ambassadeur a quitté ses fonctions avant de rentrer avec sa femme en Pologne début 2022. Qui sait, peut-être en avait-il assez de se plaindre des responsables politiques allemandes, ou bien que la diaspora polonaise ne voue pas un culte à Jarosław Kaczyński, ou encore de donner des interviews aux médias allemands de droite ? Quoi qu'il en soit, nous (Dziewuchy Berlin) considérons son départ et celui de sa femme comme une victoire personnelle.

M. Przylebski n'a pas perdu de temps pour trouver un nouveau poste : celui de président de l'Instytut De Republica tout juste créé par le premier Ministre Mateusz Morawiecki, et dont le but est de vulgariser une « pensée scientifique autochtone dans les domaines des humanités et des sciences sociales ». De son côté, Mme Przylebska préside toujours la Cour constitutionnelle, bien qu'il se murmure, dans les cercles de juristes, que son mandat aurait peut-être dû se terminer légalement le 20 décembre 2022. Ce sera à la Cour constitutionnelle de trancher... cour que Mme Przylebska dirige.

Malgré le départ de l'ambassadeur de Pologne à Berlin, les portes de l'ambassade restent fermées depuis 2015 à la majeure partie de la diaspora polonaise, celle qui a soif de démocratie. Certes, nous autres militant-es polonais-es installé-es à Berlin ne sommes pas menacé-es directement par les persécutions des autorités polonaises. Pour autant, l'ambassade ne nous soutient en aucune manière. Pire, lorsque la présidente de l'association d'aide aux Polonaises à Berlin a proposé ma candidature à un prix remis au nom de la diaspora polonaise, elle a reçu un appel de l'ambassade polonaise l'informant qu'elle cesserait en conséquence de financer les initiatives de l'association.

À la recherche de l'autonomie

Face à l'absence d'une institution ou d'une autorité qui représenterait mes intérêts en Allemagne, j'ai décidé d'ouvrir ma propre ambassade : l'Ambassade des Polonaises (*Botschaft der Polinnen** en allemand). Il s'agit d'un projet artistique, une installation constituée d'une structure légère et de rideaux en dentelle en guise de murs, qui mesure 2x2x2 m, bien qu'il soit possible d'en modifier les dimensions car sa structure est modulable. Ses matériaux semi-transparents en font un espace « sécurisant », qui tient également lieu de support mobile pour l'exposition d'œuvres. Ce concept, je l'avais imaginé il y a longtemps, en 2003, dans le cadre de mon projet « Polish Wife », avec lequel je « vendais » ironiquement des Polonaises à des Allemands pour qu'elles deviennent leur femme. Les Polonaises ont depuis cessé d'être des marchandises destinées à être « exportées », aussi cette installation est devenue un manifeste physique pour d'autres enjeux. La Botschaft a servi dans le cadre de performances et de manifestations organisées par Dziewuchy Berlin, mais aussi d'expositions que j'ai présentées à Berlin, Poznań et Wrocław. Botschaft signifie « ambassade » en allemand, mais c'est aussi un message. L'inauguration officielle de la *Botschaft der Polinnen** a eu lieu en juin 2021, au centre culturel Haus der Statistik. Deux ans plus tard, je fondais une association portant le même nom, mais en polonais (Ambasada Polek e.V.). Je suis une artiste : créer est mon métier.

L'une de nos actions phares est un projet consistant en une minute de hurlements, intitulé « Global Scream », que j'ai conçu puis proposé pour la Marche des femmes qui s'est tenue en Allemagne le 8 mars 2019. L'objectif était d'unir la communauté féministe divisée de Berlin. Pendant une minute, plus de 25 000 personnes ont



© OLIVER FELDHAUS

« Cri Global » au cours de la performance organisée par Dziewuchy Berlin, 28 septembre 2020.

crié simultanément pendant soixante secondes en plusieurs endroits de Berlin. Nous répétons cette performance chaque année pour des causes diverses mais d'une même voix, indépendamment de nos origines, nos croyances ou notre couleur de peau. Cette initiative a été reprise ailleurs en Allemagne et dans d'autres pays. Malheureusement, en cette Journée internationale des droits des femmes de 2019, l'idée d'organiser des actions en solidarité avec Berlin n'intéressait pas les militant-es polonais-es, qui jugeaient que « crier est inutile ». Il a fallu attendre quelques années pour qu'une militante biélorusse reprenne cette action à son compte et la mette en application en Pologne en la revendiquant, faisant fi au passage de tout droit d'auteur.

Pour nous autres émigré-es polonais-es à Berlin, il n'est guère étonnant que la solidarité féministe germano-polonaise soit à sens unique. Pendant des siècles, les Polonais-es vivant à l'étranger ont soutenu leur contrée natale financièrement et politiquement. La Pologne a été frappée par diverses tragédies (partitions, guerres, soulèvements avortés, colonisation, etc.), si bien que la société polonaise sait se prendre en main, tout comme la diaspora polonaise. Il n'en a pas été autrement lorsque le PiS est arrivé au pouvoir. Il y a quelques années, la situation était alarmante en Pologne. Les droits des femmes, des enfants, des personnes LGBT+ et des enfants étaient sans cesse violés. Cela s'est fait du jour au lendemain, sans coup de semonce et sans retenue. De notre côté, à Berlin, nous avons délaissé nos obligations personnelles et professionnelles pour organiser des actions de solidarité.

En Allemagne, il reste beaucoup à faire pour les droits des femmes, à commencer par la dépénalisation de l'avortement et la suppression de l'article 218 du code pénal.

Cette disposition, vieille de plus de 150 ans, stipule que l'avortement est un acte passible de sanctions juridiques sauf si certaines conditions sont réunies : il doit avoir lieu au cours des douze premières semaines de grossesse et être réalisé par un médecin, et la femme enceinte doit également demander conseil au préalable pour ne pas risquer de finir en prison. Des conditions pour le moins draconiennes. Mais en Allemagne, on ne change pas le droit en un claquement de doigt dès lors qu'aucune menace ne se profile. Cependant, face à l'essor d'une vague marron de nationalistes en Allemagne (comme le parti Alternative pour l'Allemagne et d'autres groupes nationalistes) et plus largement en Europe, à la montée en puissance des organisations anti-avortement et des extrémistes religieux-ses, il est primordial de voir ce qui se passe ailleurs dans le monde et de tisser des réseaux féministes. La solidarité à sens unique ne fera pas l'affaire.

« La nouvelle Polonaise de mamie »

L'asymétrie des relations entre la Pologne et l'Allemagne, accentuée par les difficultés économiques de la Pologne par le passé (colonisation, occupation par les Nazis), a entraîné un afflux considérable de main-d'œuvre polonaise bon marché en Allemagne. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les Polonaises étaient associées aux *Ostarbeiterinnen* (« travailleuses de l'Est ») et aux *Zwangsarbeiterinnen* (« travailleuses forcées »). Avec l'effondrement du communisme en Pologne (1989) et l'adhésion du pays à l'Union européenne (2004), bon nombre de Polonaises ont émigré en Allemagne pour y travailler comme femme de chambre ou de ménage. Ces dernières années, elles sont nombreuses à travailler comme aides-soignantes pour les personnes âgées. Le stéréotype de la Polonaise se démenant pour un salaire de misère demeure très présent en Allemagne, notamment dans la culture populaire comme la série télévisée *Magda to zalatwi* (« Magda va régler ça ») (RTL), ou dans le slogan dégradant *Omas Neue Polin* (« La nouvelle Polonaise de mamie ») utilisé dans des publicités ou des programmes télévisés publics (ARD). Ces clichés sont le prolongement logique des théories politiques et raciales coloniales d'Alfred Rosenberg, qui avait conceptualisé la théorie de la « race inférieure » du *Lebensraum Osten* (« Espace vital oriental ») d'Hitler, qui s'appliquait à toute l'Europe de l'Est, pas seulement la Pologne.

Briser le triple plafond de verre en tant que femme, en tant qu'immigrée et en tant qu'immigrée issue d'Europe de l'Est est un combat et un défi de taille. Les agences pour l'emploi n'arrivent pas à trouver de postes aux Polonaises avec un haut degré d'instruction, car leurs qualifications dépassent les besoins des postes. Accessoirement, cela nécessiterait des fonctionnaires qu'ils fassent un effort.

L'humiliation et les discriminations subies par les travailleur-ses polonais-es en Allemagne tranchent avec les opportunités et le respect dont bénéficient les Polonaises aux plus hauts postes, notamment dans la culture. Ainsi de Katarzyna Wielga-Skolimowska qui, après avoir dirigé l'Institut polonais de la culture à Berlin, est

depuis l'automne 2022 la directrice artistique du Kulturstiftung des Bundes. De son côté, Katarzyna Niewiedzial occupe le poste de commissaire à l'intégration et aux migrations au Sénat de Berlin, tandis que l'artiste Alicja Kwade expose dans les meilleures galeries du pays. L'art polonais se vend sur le marché de l'art et dans les galeries privées. Les artistes polonais-es sont célébré-es dans des galeries non commerciales, des centres pour les arts et lors de manifestations. Les modes vont et viennent en fonction de l'actualité politique et de l'intérêt des médias. Néanmoins, l'art polonais est absent des musées et des galeries nationales à Berlin. C'est pour tenter d'y remédier que l'exposition *Zerreiβprobe. Kunst zwischen Politik und Gesellschaft Sammlung der Nationalgalerie 1945 – 2000* (« Tension extrême. L'art entre politique et société. Collection de la Nationalgalerie 1945-2000 »), dont l'une des curateur-rices est Marta Smolińska (originaire de Poznań), a été inaugurée en novembre 2023. C'est un événement de grande importance car les œuvres d'artistes polonais-es de renom comme Ewa Partum, Natalia LL, Magdalena Abakanowicz ou Tadeusz Kantor s'y frayent une place parmi les travaux d'artistes internationaux-ales. Une place acquise de dure lutte.

Au fil des siècles de voisinage entre l'Allemagne et la Pologne, une relation de bourreau et de victime s'est construite. Certes, outre les guerres, les partitions et les conflits, les deux pays sont également unis par l'amour, la fraternité et la sororité que notre collectif *Dziewuchy Berlin* incarne. Difficile néanmoins de bâtir de saines relations de voisinage quand certains traumatismes n'ont pas été dépassés, que la question de la colonisation de l'Europe de l'Est demeure taboue, ou qu'une rancœur mutuelle subsiste. Les gouvernements successifs du PiS ont misé sur la propagande, le patriarcat et la polarisation pour diviser la société polonaise et (re) faire des Allemand-es les ennemi-es de la Pologne. À la liste des adversaires du PiS s'ajoutent entre autres les féministes, la communauté LGBTQ+, les athées et les réfugié-es (sauf les Ukrainien-nes). Le PiS s'est montré rusé dans sa récupération de l'histoire et de la culture mémorielle en consolidant la posture de victime de la Pologne (et des Polonaises), tourmentée par l'Allemagne, l'Europe ou le monde (au choix). Jarosław Kaczyński, l'homme qui tire les ficelles du PiS, serait le sauveur de la Nation, le seul à même de remettre sur pied la Pologne. Un discours qui n'est pas sans rappeler celui de Donald Trump aux États-Unis.

Mais avons-nous encore besoin de ce rôle de « victime » ? Sommes-nous des victimes ou des survivant-es ? Ou peut-être même des guerrier-es ? Et si nous nous relevions de notre propre chef, en faisant fi de la propagande nationaliste et fanatique de droite ? Et si nous autres Polonaises, de Pologne et d'ailleurs, nous étions déjà relevées ?

Soeurs sans frontières

À travers ses initiatives politiques et artistiques, le collectif *Dziewuchy Berlin* s'efforce de redéfinir la place des Polonaises pour qu'elles ne soient plus considérées

comme les « pauvres sœurs » d'Europe de l'Est, comme des victimes de la politique, du patriarcat ou de l'histoire, mais comme des sœurs tout court. Les Polonaises ayant émigré sont confrontées à des discriminations multiples, à cause de leur genre comme de leur extranéité, tout en étant marginalisées et oubliées dans leur pays natal pour l'avoir quitté. Il est donc primordial que la diaspora polonaise soit vue sous un nouvel angle. C'est notamment pourquoi j'ai participé à la création du Conseil international des Polonaises+, qui a vu le jour officiellement le 8 mars 2021. Il réunit une quarantaine d'émigrées polonaises vivant dans quelque 13 pays. À travers nos actions collectives, nous exprimons notre solidarité avec les femmes et les personnes LGBT+ en Pologne et, surtout, nous tentons de défendre nos intérêts dans les pays où nous vivons, car personne ne le fera pour nous.

En septembre 2022, Dziewuchy Berlin a décerné ses premiers prix « Sisters* » pour services rendus à la sororité et aux luttes féministes à des militantes de Pologne et d'Allemagne : l'activiste LGBT+ Aleksandra Magryta de Varsovie, la photographe Maciej Soja et le collectif *Omas gegen Rechts* Berlin (NdT : « Grands-mères contre l'extrême droite - Berlin »). Nous avons voulu saluer des militantes qui travaillent souvent dans l'ombre et, de surcroît, gratuitement, et consacrent leur temps et leur énergie au bien commun en défendant les droits des femmes et des personnes LGBT+, ainsi qu'une sororité qui dépasse les frontières. Ces prix s'inspiraient du nouveau Traité germano-polonais sur la sororité positive et la coopération féministe que j'avais rédigé en février 2022, et qui remettait au goût du jour, en version militante et populaire, un Traité de bon voisinage ratifié en 1992 par les gouvernements polonais et allemand. Le texte officiel était un peu vieillot à mon sens et avait grand besoin d'un éclairage féministe sur les relations germano-polonaises.

Vers un avenir radieux ?

Les élections parlementaires du 15 octobre 2023 ont fait souffler un vent de changement et d'espoir sur la Pologne. La coalition de partis démocratiques (Coalition civique, Gauche et Troisième voie) a obtenu la majorité au Parlement, ce qui augure à la fois de changements imminents et d'un long processus compliqué de reconstruction de la démocratie en Pologne et de réunification d'une société divisée, qui s'étalera sur des mois, voire des années. Le résultat de l'élection est à mettre sur le compte de la société civile polonaise, des militant-es, des journalistes, des artistes et, surtout, des femmes polonaises qui, une fois encore, ont montré comment se battre pour la liberté.

03

ART ET SOCIÉTÉ,
ENTRE LUTTES
ET ÉMANCIPATION

L'art, un outil de lutte et de promotion des mouvements sociaux

SANIA ET AYSAR AL SAIFI

Art et société sont liés. Tout d'abord parce que les artistes sont des citoyen·nes, membres d'une communauté et influencé·es par leurs expériences et le monde qui les entoure. Ensuite, parce que les formes d'art sont partout autour de nous, et sont le reflet d'une époque dans un contexte donné.

Les artistes engagé·es ont pris le parti de ne pas seulement être spectateur·rices, mais de mettre leurs pensées, leurs vécus, leurs émotions, leurs opinions et leur art au service de causes et de sujets qui leur tiennent à cœur. L'artiste engage alors ce qu'elle et il est, et ce qui l'anime, pour faire passer des messages et provoquer des changements. L'art devient donc un support et un outil au service des luttes sociales et politiques.

Témoigner, dénoncer et revendiquer : l'art, un moyen d'expression et un moteur de transformation sociale et politique

L'art sous toutes ses formes est un moyen pour l'artiste – directement concerné·e ou non – de témoigner, d'interpeller, de dénoncer, de soutenir, de provoquer des émotions, et de faire réfléchir.

Plus qu'une démarche esthétique, il s'agit avant tout de donner du sens, de véhiculer un message via des formats et des approches qui dépassent les notions d'œuvre

d'art et d'artiste. En effet, si des toiles exposées dans des musées peuvent remplir une fonction de témoignage, des croquis ou des poèmes par des prisonnier-es politiques pendant leur détention ou des graffitis dans l'espace public remplissent tout autant cette fonction.

La notion d'engagement au cœur ici du lien entre l'artiste et son art n'est pas si simple à aborder. Un peu comme la question « qui de la poule ou de l'œuf est arrivé en premier ? », on peut se demander si l'artiste engagé-e est d'abord un-e artiste qui se met au service d'une cause, ou bien si c'est la volonté de faire passer des messages qui fait naître l'artiste. Les situations sont nombreuses, de l'artiste qui, à force d'expériences, fait évoluer ses œuvres ou ses participations à des projets vers des sujets de plus en plus engagés, au besoin de s'exprimer qui va faire naître des artistes. L'art et la culture vont alors être utilisés comme un moyen d'expression, d'émancipation et de traduction artistique de sentiments et de revendications. La personne utilise ses appétences pour une discipline, les moyens dont elle dispose, parce qu'elle a besoin d'extérioriser ce qu'elle a en elle, de témoigner, et de provoquer une prise de conscience.

C'est d'ailleurs en ce sens que l'artivisme « est parfois l'art sans artiste mais avec des militants. Art engagé et engageant, il cherche à mobiliser le spectateur, à le sortir de son inertie supposée, à lui faire prendre position. C'est l'art insurrectionnel des zapatistes, l'art communautaire des muralistes, l'art résistant et rageur des féministes queers, l'art festif des collectifs décidés à réenchanter la vie, c'est la résistance esthétique à la publicité, à la privatisation de l'espace public... »¹.

L'art, au sens d'une activité destinée à toucher les sens et les émotions du public, permet alors de mieux comprendre notre monde, développer la pensée critique, prendre du recul et de se forger une opinion sur la société. Il est un vecteur d'ouverture d'esprit, d'interculturalité et de solidarité.

Si les sources d'inspiration et les sujets traités sont multiples, ils se font l'écho d'une façon ou d'une autre des revendications des peuples opprimés, des luttes anticapitalistes, anticolonialistes, antiracistes, féministes et écologiques, mais aussi des combats pour le respect des droits humains, et pour la justice sociale, économique, environnementale et climatique. L'art est aussi un moyen de revendiquer une identité culturelle face au développement en roue libre du capitalisme et ses ravages. Et dans un monde de plus en plus en crises, l'art montre des réalités, des points de vue qui ne sont pas visibles dans les médias dominants.

C'est donc un autre système que l'artiste cherche à mettre en avant, un autre champ des possibles.

[1] Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme – Art militant et activisme artistique depuis les années 60*, Editions Alternatives, 28 octobre 2010.

L'art et les artistes sont donc acteur·rices de changement. Mais pour y arriver, il est nécessaire de toucher et ainsi mobiliser le public le plus large possible afin de pouvoir exercer une pression permettant un changement des politiques et des pratiques. Ainsi, se développent des groupes d'artistes au service d'une cause, afin de mieux la visibiliser et de dénoncer ensemble. Et au-delà de la production artistique elle-même, pour que les messages aient plus de résonance, les artistes prennent la parole publiquement, signent des tribunes collectives, participent à des événements et à des mobilisations, s'associent à des organisations de la société civile, à des scientifiques, à d'autres personnalités, etc.

Dès lors qu'il véhicule des valeurs pour construire un monde plus juste, l'art est un vecteur des luttes, connecté à la société qu'il a pour objectif de faire évoluer. C'est donc un outil lié aux mouvements sociaux visant à contester et remettre en cause une institution, un cadre établi, des pratiques et des représentations. L'art, à travers les artistes, permet alors de porter haut et fort la voix de peuples opprimés et de luttes invisibilisées ou réprimées. L'art et les mouvements sociaux sont donc au service l'un de l'autre afin de provoquer le changement pour les générations contemporaines et futures.

Mais l'art peut aussi être un outil d'éducation populaire. Une éducation qui, en dehors des institutions traditionnelles d'enseignement, est un moteur de changement permettant d'agir de manière individuelle et collective sur le monde qui nous entoure. Témoin de réalités, de défis et de combats d'une époque, ou se faisant l'écho de luttes passées, en les mettant en lumière, l'art contribue également au devoir de mémoire. C'est par exemple le cas en Palestine où des formes d'art se sont développées en tant qu'outil de lutte face à la colonisation et l'occupation, et sont le témoin de la résistance passée et actuelle de tout un peuple. Des mouvements sont d'ailleurs apparus pour se faire l'écho des mouvements sociaux, c'est le cas du hip-hop.

Le hip-hop, illustration d'un mouvement artistique et culturel au service des luttes à travers le monde²

Tant par le rap, que par la danse ou le graffiti, le hip-hop permet de véhiculer des messages et de rendre visibles les solidarités internationales et les luttes pour l'égalité et contre toutes formes de dominations et discriminations.

Issu des quartiers pauvres, le hip-hop voit le jour au début des années 1970, d'abord à New York avant de se répandre dans tous les États-Unis. À travers des influences musicales multiples (jazz, funk, soul...), les populations vivant dans les ghettos expriment une parole sociale et politique. Pas besoin d'être musicien-ne

[2] Article par des membres de PeopleKonsian (Sania, Akye et Palante), *Hip-hop et mouvements sociaux*, présentation du groupe de travail du même nom, mené par PeopleKonsian et le CICP au sein d'Intercoll : <https://intercoll.net/Hip-hop-et-mouvements-sociaux>

ou chanteur·se professionnel·le, ni d'avoir à disposition des instruments. Il s'agit d'abord de réutiliser des standards musicaux pour parler de la réalité du quotidien dans les quartiers, de la pauvreté, du racisme et des violences policières, une façon de s'émanciper des violences étatiques.

Le mouvement va ensuite s'exporter à l'international dès les années 1980, favorisant ainsi des solidarités internationalistes et le développement de scènes locales à travers le monde, et des ponts avec d'autres influences (comme le hard rock et le reggae) vont voir le jour .

Dès le début, les revendications afro-étatsuniennes présentes dans les textes traitent de sujets similaires à ceux portés en son temps par le Black Panther Party. L'influence du mouvement révolutionnaire des Black Panthers sur le hip-hop se retrouve aussi dans des liens de filiation comme avec le rappeur 2Pac et sa mère Afeni Shakur, membre du parti.

Si l'essence même du hip-hop est sociale et politique, le système en place est parvenu à récupérer une partie de la culture hip-hop. Si cette récupération et le développement de l'industrie du disque a permis de créer un marché pour le rap conscient ou protestataire, cela a aussi permis l'émergence d'un rap édulcoré de toute revendication. Loin d'être bâillonnée, la parole engagée se fait entendre grâce à des groupes comme Public Enemy.

Si dès l'arrivée du hip-hop en France, des groupes engagés comme NTM et Assassin s'inscrivent dans cette lignée, le mouvement va également connaître le même phénomène de récupération commerciale. En opposition, des labels et productions indépendants se développent. On y retrouve cette essence sociale et politique aux messages engagés, quelle que soit leur forme, contre le racisme, les violences policières, les assassinats dans les quartiers... mais aussi en solidarité avec des prisonnier·es politiques, comme Mumia Abu-Jamal et Leonard Peltier aux États-Unis. Aujourd'hui d'autres groupes et collectifs font perdurer cette contre-culture hip-hop indépendante, entre contestation du système, solidarités, convergence et mémoire des luttes.

Phénomène international et internationaliste, l'ampleur du hip-hop ne cesse de croître en tant que musique populaire. Pour certain·es, en réaction au système capitaliste, cette culture hip-hop est un instrument lié aux luttes sociales et politiques, aux solidarités, ou de revendication du droit à l'autodétermination des peuples opprimés.

C'est le cas à travers les Amériques, avec l'exemple des peuples autochtones pour qui il s'agit de se réaffirmer en tant qu'acteur·rices de la société avec une identité culturelle propre, liée ici à la défense de l'environnement et de la Terre-Mère. En Palestine, c'est un outil de dénonciation de l'occupation illégale par Israël, mais aussi

un outil d'émancipation et de revendication par le peuple de sa liberté. En Afrique, le hip-hop connaît un véritable essor et s'y mêlent différentes cultures. Au Sénégal par exemple, il peut être considéré comme contre-pouvoir dont l'influence permet de déranger la donne politique. En Amérique latine, des collectifs issus du courant hip-hop militant s'affirment comme l'une des composantes des nombreux mouvements sociaux qui secouent les territoires en mettant en pratique l'organisation autonome des quartiers populaires et en exprimant des préoccupations sociales liées aux thématiques féministes, anti autoritaires et libertaires.

Si le hip-hop accompagne depuis sa naissance un grand nombre de luttes populaires à travers le monde, les arts peuvent aussi être un outil en soi de résistance pour des peuples opprimés.

L'art comme outil de résistance, illustrations en Palestine

L'écriture qui recouvre les murs des camps de réfugié-es en Palestine a été, et est toujours, une forme de résistance et un moyen de lutter contre l'occupation. Utilisés pour transmettre des messages ou proclamer les noms des martyrs, les murs représentent également une toile pour les arts. Les rues, mais aussi les cellules de prison, servent de galeries et d'outils de diffusion.

Dans les prisons israéliennes, les prisonnier-es palestinien-nes s'expriment et expriment leur lutte, en écrivant de courts poèmes ou des mots à d'autres détenu-es par exemple. Ainsi, l'expression de la résistance passe notamment par l'écriture et le dessin. De nombreux poètes et écrivain-es aujourd'hui tristement célèbres ont joué un rôle important dans la mobilisation du peuple dès le mandat britannique³, comme le montrent les poèmes de Said Al-Karmi écrits en prison, ou celui d'Awad Nabulsi sur l'étendue de son oppression et de sa douleur avant que sa condamnation à mort ne soit exécutée en 1937⁴. Citons encore Khalil Baidas, qui a écrit un livre intitulé *Literature prison* pendant sa détention dans les prisons britanniques, et Noah Ibrahim⁵, devenu si populaire qu'en 1938, les autorités britanniques ont interdit la publication ou l'impression de ses poèmes.

Zuhdi al-Adawi⁶, arrêté en 1970, a peut-être été l'un des premiers artistes dessinateurs en prison. Il dessinait sur des taies d'oreiller et les faisait sortir de la prison par l'intermédiaire des visiteur-ses. Il leurs demandait d'apporter des stylos de couleur, qu'ils se passaient par la bouche en s'embrassant, et il transmettait ses dessins de ses manches à celles de ses visiteur-ses.

[3] En 1922, la Palestine est placée sous mandat britannique pour mettre en œuvre la déclaration Balfour (1917) en faveur de l'établissement d'un « foyer national pour le peuple juif ». 1948 : création de l'Etat d'Israël.

[4] Gassan Kanafani, *The 1936-39 Revolt in Palestine*, Committee for a Democratic Palestine, 1972, p.19. <https://www.ida2at.com/ghassan-kanafani-dating-great-palestinian-revolt-1936>

[5] Salhot Jamil, *Prison literature*, seminars, 2012, p.7.

[6] <http://alqudslana.com/index.php?action=article&id=948>



CRÉDIT PHOTO © SANIA

Fresque et texte en hommage au martyr Motaz Zawahrah, camp de réfugié-es de Dheisheh, Palestine.

Concernant l'utilisation des murs, la situation à l'extérieur des prisons n'est pas différente. Pendant la première Intifada⁷, le graffiti, en tant qu'outil de résistance populaire⁸, était l'un des moyens les plus significatifs et les plus puissants pour exprimer des opinions politiques et sensibiliser le public. Le plus souvent utilisés par les partis politiques pour organiser leurs activités, les murs étaient également un moyen de communication entre les familles et entre les mouvements de résistance. À l'époque, les gens se réveillaient le matin pour lire sur les murs les dernières décisions politiques et les activités à venir. Face à cela, l'occupation israélienne a utilisé plusieurs méthodes pour éradiquer le phénomène des graffitis afin d'empêcher l'organisation politique du peuple⁹.

L'expérience de la ville de Beit Sahour¹⁰ en 1987 a été l'un des modèles les plus marquants de la résistance populaire en Palestine. Les habitant-es ont enfreint les ordres de couvre-feu, ont sensibilisé les gens en écrivant sur les murs, et ont fait de l'éducation populaire dans les lieux publics en réponse à la politique israélienne de fermeture des établissements d'enseignement supérieur¹¹.

« Le camp n'est pas un musée, les musées sortent les choses de leur réalité, mais le camp est une expression intensive de sa réalité »¹²

[7] 1987 - 1993, aussi appelée la « révolte des pierres ».

[8] Qumsiyeh Mazin, *Popular resistance in Palestine*, Pluto Press, 2011, p.197.

[9] <http://www.alkhaleej.ae/economics/page/b07ba683-91b1-4ac8-a9e0-f4bf52922148>

[10] Erekat Saeb, *Intifada and Variables*, Jerusalem, Dar Al-Awda for Studies and Publications, 1990, p.30-35.

[11] http://www.alma3raka.net/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=195

[12] Mohamad Ibrahim et Mohamad Tarek, *The murals of the intifada: Mural writing during the Intifada*.

Dans les camps de réfugié-es palestinien-nes, et pendant la première et la deuxième Intifada¹³, les murs des maisons étaient considérés comme un espace public commun¹⁴, c'est-à-dire qu'ils n'appartenaient pas à des individus. Cela est dû à la compréhension commune de la signification des camps, qui s'est construite en raison de la vie collective et de la saturation politique et sociale générale que les réfugié-es ont partagées. Les slogans et les graffitis étaient, et sont toujours, respectés et reconnus par les personnes et leurs familles.

En juillet 1988, l'armée israélienne a diffusé un communiqué du commandant militaire de Cisjordanie demandant d'effacer les graffitis des murs et de retirer les drapeaux palestiniens des toits, tout en imposant une peine de prison et une amende de 1 500 shekels israéliens à celles et ceux qui refuseraient d'obéir. Cette nouvelle politique comprenait aussi l'ordre de tirer sur toute personne écrivant sur un mur. Toutes les formes d'art palestinien étaient et sont encore une cible. Par exemple, le dessinateur Naji al-Ali et l'écrivain Ghassan Kanafani ont été assassinés parce qu'ils croyaient en leur rôle dans la lutte par le biais de leur art.

Après la création de l'Autorité palestinienne en 1994, l'utilisation des murs comme toile d'expression est devenue plus populaire, et pas seulement à des fins politiques. Les gens ont commencé à annoncer des événements sociaux tels que des invitations à des mariages et des pèlerinages. Les murs étaient également un moyen d'exprimer l'art et la culture ; les artistes dessinaient et peignaient les murs avec des messages importants sur la terre, l'occupation, la résistance, la pauvreté et la révolution. Il était nécessaire d'affronter ce régime capitaliste et raciste par la prise de conscience et la lutte à tous les niveaux. Les murs font partie intégrante de l'opposition à l'idéologie dominante et oppressive, et jouent un rôle important dans la création d'images et de récits alternatifs capables de la combattre. Là où il y a des slogans et des graffitis, il y a lutte et résistance.

À l'instar du camp de réfugié-es de Dheisheh¹⁵ qui est une preuve matérielle du déplacement et de la souffrance de millions de Palestinien-nes¹⁶. Le camp lui-même est la matérialisation d'un crime et une question qui appelle à la justice, à la restitution des terres et à un changement des relations de pouvoir. Pour les personnes extérieures, les graffitis sur les murs peuvent être perçus comme des gribouillages de mots et d'images, alors que pour les habitant-es du camp, ces mots et ces images sont des souvenirs pleins de chagrin, de peur, de force et d'expériences de celles et ceux qui ont souffert dans le camp sous l'occupation israélienne tout au long des dernières décennies. Le camp peut être lu, vu et ressenti grâce à ses murs.

[13] Second soulèvement populaire, 2000-2005.

[14] Odeh Murad et Alsaifi, Aysar, *The pathways: Reframing narration*, Campus in Camps, 2013.

[15] Situé près de Bethlehem.

[16] Hopper Philip, *Beyond the Wall in Dheisheh Camp: From Local to Transnational Image-Making*, Pedagogy and Theatre of the Oppressed Journal, 2016, p.7.

Mais l'art n'est pas présent uniquement sur les murs du camp. D'autres arts, tels que la peinture et la musique, constituent un moyen de résister aux forces dominantes et de véhiculer la solidarité. Ils permettent aussi aux voix que l'opresseur veut faire taire de parler et d'être entendues. C'est l'exemple de deux projets artistiques récents menés avec des jeunes palestinien·nes au Centre Laylac¹⁷ à Dheisheh. Le premier, « In Between »¹⁸, traite à travers les toiles réalisées de la question des prisonnier·es politiques. Cette détention est de fait une seconde privation de liberté pour les Palestinien·nes, et un outil de l'occupation. Tout Palestinien·e peut être arrêté·e à tout moment. De « l'attente » à l'après, en passant par l'arrestation, le quotidien de la détention et de la remise en « liberté », être prisonnier·e politique provoque différents sentiments et émotions, souvent contradictoires, tout comme pour les familles et proches – se mêlent ainsi angoisse, stress, injustice, solitude, force, fierté et résistance. Cet « entre deux » à chaque étape, est une réalité illustrée par le projet. Le second projet, « In & Out »¹⁹, mêle la peinture et le rap, associés à la musique palestinienne : autant de moyens de dénoncer la réalité des Palestinien·nes et le quotidien dans un camp de réfugié·es dans son propre pays, mais également de défendre et de promouvoir les luttes de tout un peuple pour ses droits et sa liberté.

Prendre position et défendre des valeurs, c'est aussi prendre des risques. Ainsi, à l'instar de la criminalisation croissante des solidarités et des luttes, et de la répression des mouvements sociaux, les artistes engagé·es dans ces voies sont aussi des cibles, critiqué·es, voire réprimé·es ou poursuivi·es pour les idées qu'elles et ils portent. Tout comme il est nécessaire de se mobiliser collectivement pour la défense de nos droits et d'être solidaires des peuples en luttes, protéger les artistes en luttes relève également d'une responsabilité collective.

[17] www.laylacdo.com

[18] Mené en 2016 par le département Art du Centre Laylac et la peintre Sania. Un livre trilingue retrace ce projet qui a ainsi réuni 10 peintres. <http://www.sania-art.com/in-between-project>

[19] Mené en 2018. Des ateliers de peinture et de rap ont été organisés par la peintre Sania, et E.One et Akye, membres du groupe de rap Première Ligne. Avec 15 jeunes peintres, 4 jeunes rappeurs et 9 musiciens et chanteurs. Livre-cd (trilingue) disponible. <http://www.sania-art.com/inout-project>

Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction

MÉLISSA RICHARD

Ketty Steward écrit de la poésie, des récits fantastiques, autobiographiques et de science-fiction. Elle préside depuis 2019 le Réseau Université de la Pluralité, association internationale qui s'intéresse aux imaginaires alternatifs du futur. En 2023, elle publie l'essai Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction. En voici les principaux arguments, ainsi que la façon dont l'ouvrage s'intègre dans un mouvement plus général cherchant à révolutionner ce genre littéraire.

Dans son essai *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*, Ketty Steward pose le constat d'un courant littéraire, la science-fiction (SF), glorifiant sa production des années 1930 à 1950, une époque considérée comme un âge d'or, ce qui empêche de nouvelles thématiques d'émerger pleinement. Le genre est ainsi dominé par une forme de récit très homogène alors qu'il est pourtant réputé pour sa capacité à explorer, imaginer, inventer. On y retrouve souvent un héros unique, dans la majeure partie des cas masculin, blanc, hétéro et valide, éventuellement accompagné de personnages secondaires servant de faire-valoir, engagés dans une quête caractérisée par le conflit et dont les événements se déroulent de façon très linéaire.

Cette hégémonie est présente dans les diverses incarnations de la science-fiction (les salons, les conventions, les revues, les fans et bien sûr les œuvres : romans, séries, BD, films etc.), les rayons des librairies sont dominés par des auteurs aux mêmes caractéristiques que leurs personnages – à la différence qu'ils sont parfois morts – et la gloire qui entoure ces publications porte aux nues les mêmes histoires, encore et encore. Littérairement, cette uniformité est simplement ennuyeuse et

redondante. Politiquement, elle fige le monde et les rapports sociaux dans une seule façon de se les représenter, voire elle renforce des imaginaires de domination, tout en étouffant des voix émergentes et en brisant les efforts de créativité, celle qui cherche à expérimenter, à sortir des sentiers battus, à proposer de nouvelles expressions artistiques.

Ces nouvelles formes de récits existent pourtant, et c'est là que *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction* prend toute sa force : il ne s'agit pas d'un pamphlet, mais d'une proposition d'exploration de la pluralité des narrations, des points de vue, des personnages, des intrigues, au-delà des récits dominants. « *Il s'agit de poser les bases d'une conversation que j'appelle de mes vœux et que nous, fandom¹ francophone, n'avons pas encore pu avoir²* », annonce l'autrice.

Ketty Steward commence donc une cartographie de ces œuvres et de ce qu'elles apportent à un paysage fossilisé. S'il est établi que la SF manque de pluralité, si les auteurs et éditeurs commencent à réaliser qu'il faut apporter du changement dans leurs histoires, ils n'en restent pas moins aux manettes et leurs tentatives de sortir de l'entre-soi sont a minima maladroites. Après avoir brossé le portrait du modèle dominant – porté par des pères fondateurs indétrônables et incritiquables (Asimov, Huxley, Dick, parmi de nombreux autres) –, l'autrice montre comment, en cherchant à s'améliorer, la SF dominante ne fait souvent que renvoyer les marges à ce qu'elles sont, selon elle : une diversité hors de la norme et rien de plus.

Sur les questions de genre, d'orientation sexuelle, de couleur de peau, de santé, de colonisation, les personnages sont cantonnés à un rôle de représentants de leur condition : par exemple, un-e protagoniste queer résumerait à elle-lui-seul-e toute la diversité des vécus queers. Ces personnages sont ainsi souvent dépossédés d'une histoire propre et incarnée, pour rester au service de la quête du héros, que ce soit du bon comme du mauvais côté – car la binarité est aussi caractéristique des œuvres dominant le marché des littératures de l'imaginaire. Des alternatives existent pourtant, et *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction* s'emploie à montrer comment les récits sont modifiés et enrichis quand ces thématiques sont correctement prises en compte. Est notamment cité comme exemple : « *Quand Becky Chambers reprend des éléments cent fois rebattus du space opera³ dans Apprendre si par bonheur, c'est pour mettre en scène des personnages hors-norme et proposer, dans un détournement magistral, une autre science-fiction. Le Merian, vaisseau d'exploration, part en expédition, non pour coloniser ou exploiter, mais pour apprendre et découvrir, dans un souci constant de préserver les écosystèmes des*

[1] Un fandom (mot anglais composé de fan [pour fanatic] suivi du suffixe dom [pour domain]) est la sous-culture propre à un ensemble de fans (ou fanbase, en français « base de fans »), c'est-à-dire tout ce qui touche au domaine de prédilection d'un groupe de personnes et qui est organisé ou créé par ces mêmes personnes. (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Fandom>)

[2] Page 18.

[3] Le space opera ou feuilleton spatial est un sous-genre de la science-fiction caractérisé par des histoires d'aventure épiques ou dramatiques se déroulant dans un cadre géopolitique complexe. (https://fr.wikipedia.org/wiki/Space_opera) (NDLR)



MELISSA RICHARD

Étagère rassemblant différentes œuvres de science fiction.

lieux visités. »⁴ On peut ajouter d'ailleurs que l'œuvre complète de Becky Chambers est un exemple de « fiction-panier » théorisée par l'autrice Ursula K. Le Guin⁵ : « Des romans avec des gens, des liens, des commencements et des possibles, face à l'omniprésence des récits de conquête et de destruction. »⁶

Ketty Steward poursuit sur les formes de récits fossilisées et interroge les visions du futur proposées, qui le sont souvent du point de vue des plus privilégié-es et donc, nécessairement, partielles. « À l'intersection des discriminations, la grande cumularde est femme, non occidentale, pauvre, éventuellement queer et handicapée. Un futur souhaitable pour l'humanité ne pourra que se construire à partir de son plus petit dénominateur commun. L'avenir désirable devient ainsi celui qui saura démontrer sa capacité à prendre en compte les moins intégrées d'entre nous et leur permettre d'exister. »⁷ Cette proposition de décalage du point de vue permet de s'assurer que les expériences des personnes les plus marginalisées ne seront pas effacées dans les projections futuristes, comme c'est souvent le cas dans les œuvres de science-fiction dominante. De cette façon, l'homme blanc hétérosexuel et valide ne peut plus être considéré comme universel, mais comme une simple composante parmi d'autres de la pluralité des vies jugées dignes d'existence, aujourd'hui comme dans le futur.

[4] Page 116.

[5] Ursula K. Le Guin, « La théorie de la Fiction-Panier » dans la revue *Terrestre*. Traduit de l'anglais par Aurélien Gabriel Cohen et disponible sur : <https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/>

[6] Page 153.

[7] Page 127.

Pour conclure son essai, l'autrice dirige le projecteur vers d'autres propositions science-fictionnelles. Elle ajoute également un échelon à la discussion comparant les mérites de l'utopie en réponse à la dystopie omniprésente. Une grande partie des récits produits ces dernières années consiste en effet à imaginer un futur poussant à l'extrême les pires aspects de l'humanité et de ses avancées technologiques. Si ce courant littéraire cherchait à choquer pour alerter et inciter à lutter contre les dérives sécuritaires, il a échoué dans son objectif et a produit une forme d'habitude, de résignation, voire de fascination, face à la situation mondiale actuelle. En réaction, un autre mouvement a émergé, cherchant à revaloriser le concept d'utopie alors jugé naïf et irréaliste. Face à la popularisation de ce nouveau courant, Ketty Steward questionne ce qui est parfois devenu une injonction à produire de la positivité : « *Comment parler des luttes existantes, tout en les occultant ? Comment rendre justice au voix silencieuses en postulant leur inexistence ? Comment espérer gravir la montagne des problèmes en ne se peignant qu'arrivées à son sommet ?* »⁸

Ainsi, elle invite plutôt à expérimenter de nouvelles formes, dans toute leur pluralité, et à casser au passage le mythe de l'écrivain solitaire et transcendé : « *La plupart du temps, nous parlons des œuvres, comme si elles se faisaient toutes seules, comme si l'autorité que nous leur donnons était indépendante des personnes, des sociétés et des contextes de leur existence.* »⁹ L'écriture, comme toute production artistique, s'inscrit dans une histoire collective. Les motifs sont inspirés d'œuvres passées, se nourrissent des préoccupations actuelles et, éventuellement, ouvrent de nouvelles perspectives. Les conditions matérielles d'existence conditionnent la capacité des personnes à créer et sont dépendantes de l'entourage amical, familial et professionnel. De la même manière qu'il est urgent politiquement de faire advenir de nouvelles formes de récits mettant en action de nouveaux types de personnages, afin de proposer des imaginaires redonnant du pouvoir d'agir, il est tout aussi important de désacraliser la figure de l'auteur-ice afin de permettre aux initiatives collectives et individuelles qui fabriquent ces récits d'exister pleinement.

Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction ajoute un nœud à une toile de résistance tissée d'œuvres, de collectifs et d'actions, en cristallisant des réflexions politiques et des pratiques qui existent ici et là dans les littératures de l'imaginaire et dans les événements et lieux qui les font exister. Le mouvement dans lequel s'inscrit l'essai cherche à s'opposer à la pensée réactionnaire, à la montée du fascisme et au capitalisme techno-industriel non seulement par leur critique, mais aussi par la production de récits qui nourrissent des imaginaires subversifs et désirables.

Les enjeux politiques dépassent le monde de la science-fiction, pour autant les imaginaires développés en son sein ont de réels impacts qu'il ne faut pas délaissier. L'armée en a bien compris l'importance, en créant la Red Team, un collectif d'auteur-rices de science-fiction à qui il a été confié la tâche « *d'imaginer les menaces pouvant*

[8] Page 150.

[9] Page 18.

directement mettre en danger la France et ses intérêts »¹⁰. Loin de rester dans la fiction, l'armée compte ensuite utiliser ces travaux pour « nourrir [s]es réflexions stratégiques, opérationnelles, technologiques et organisationnelles »¹¹. Cette initiative a suscité de vives critiques dans une partie du fandom, qui a demandé des comptes à ce sujet au festival des Utopiales, dont l'armée est une habituée depuis 2017¹².

De nombreuses volontés ont entrepris de mettre à jour le système science-fictionnel, limitant ainsi la portée de ce genre de projets réactionnaires : le collectif d'auteur-ices Les Ateliers de l'Antémonde¹³ porte par exemple la fiction dans les sphères militantes, en proposant des ateliers d'imaginaire à l'oral, autour d'un rapport féministe à la technique. Le collectif des Aggloméré-es¹⁴ questionne la figure solitaire et masculine de l'auteur, en proposant des ateliers d'écriture collective en mixité choisie et en mettant l'accent, lors de leurs interventions autour de leur roman *Subtil Béton*, sur l'ensemble des conditions matérielles qui permettent à une personne d'écrire et à son œuvre d'exister. Le collectif La Résille¹⁵ propose également des ateliers d'imaginaire dans un univers bac à sable, permettant d'expérimenter différentes formes de récit : croquis, textes, sons, visuels de jeux vidéos de simulation... dans l'idée de rendre floue la frontière entre fiction et réalité et de questionner la légitimation d'une œuvre qui ne passerait que par une publication de roman. Du côté des événements, le festival L'Ouest Hurlant¹⁶ est apparu, sa programmation reflétant une volonté de mettre en avant une pluralité d'intervenant-es et de sujets, avec une attention à ne pas reproduire d'oppression. L'organisation s'est particulièrement distinguée dans son attachement à l'anti-validisme.

Petit à petit, la parole trouve un certain écho¹⁷, la conversation continue¹⁸ et les liens se tissent¹⁹, promettant une poursuite de la lutte comme moyen de faire évoluer la science-fiction. Réciproquement, redonner au genre sa dimension d'ouverture vers des imaginaires collectifs et des possibilités futures dépoussiérées, voire radicalement différentes, est déterminant pour la construction des luttes actuelles et réelles.

[10] Découvrir la Red Team, sur le site de l'initiative : <https://redteamdefense.org/decouvrir-la-red-team>

[11] *Ibid.*

[12] Retour sur la nucléarisation et la militarisation des Utopiales 2019, accessible sur : <https://lavolte.net/militarisation-utopiales-2019/>

[13] <https://antemonde.org/>

[14] <http://subtilbeton.org/>

[15] <https://laresille.fr/>

[16] <https://www.ouest-hurlant.com/>

[17] Discours de Léo Henry, Betty Piccioli et Adrien Thomas aux Imaginales : <http://fantastiqueer.ovh/2021/10/19/imaginables-2021-prise-de-paroles-des-autaires/>

[18] Resisting Dystopia, conversation entre les auteur-ices Annalee Newitz et Becky Chambers, disponible sur : <https://theinterval.org/salon-talks/02023/apr/18/resisting-dystopia>

[19] Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*.

L'utopie en science-fiction : une fabrique de futurs désirables

RENÉ-MARC DOLHEN

Si la dystopie est apparue très tôt dans la science-fiction (*Le Talon de Fer* de Jack London décrit dès 1908 l'avènement d'un régime capitaliste totalitaire après l'échec d'une révolution socialiste) et est devenue depuis un thème majeur du genre (du 1984 d'Orwell aux *Hunger Games* de Suzanne Collins), l'usage de l'utopie est plus rare et souvent plus ambigu. A cela une raison principale : il est plus facile de développer une intrigue dans une société qui va mal. L'homme (car souvent c'est un homme) va se rebeller contre un pouvoir totalitaire ou une organisation sociale (typiquement dans 1984) ou contre la technologie (*Un bonheur insoutenable* d'Ira Levin où la population est contrôlée par un ordinateur qui injecte des médicaments supprimant toute volonté individuelle).

Dans une société utopique il est plus difficile de trouver un ressort dramatique. Il faut alors soit explorer les défauts de cette société utopique, comme le fait Ursula Le Guin dans *Les Dépossédés* (1974), où l'organisation anarchique provoque une stagnation de la société et où le manque de ressources rend la vie difficile ; soit trouver des conflits avec des êtres « déviants » ou extérieurs à l'utopie. Le meilleur exemple est le cycle de la Culture de l'écossais Iain M. Banks. L'écrivain, soutien du parti socialiste écossais, se situe clairement à gauche. La Culture est décrite comme une utopie socialiste permise par une société de l'abondance ; la technologie a tellement progressé que tout ou presque est possible : les machines sont devenues sentientes grâce à des IA aux capacités cognitives extraordinaires, les humains sont libérés du travail, les voyages interstellaires sont courants. Les conflits viennent alors d'autres organisations extérieures à la Culture (comme dans le roman *L'Homme des jeux*) ou de personnalités ne respectant pas les règles de la Culture (un service interne à la Culture appelé circonstances spéciales est alors chargé de s'en occuper).

Mais il est aussi possible de construire des utopies où les conflits restent à l'échelle humaine voire disparaissent. Cela peut passer par la réorganisation en micro-communautés (l'œuvre collective *Bâtir aussi en* est un bon exemple, même s'il gomme certains effets négatifs de la disparition de la technologie comme l'absence de médicaments ou de médecine de pointe). Ce morcellement de la société et la suppression des moyens de transports de masse rapides permettent le retour à une organisation proche d'un communisme primitif où le capitalisme et le nationalisme ne peuvent pas se développer.

Comme le souligne Alice Carabédian dans son essai *Utopie radicale*, la construction d'une utopie n'est pas seulement la remise en cause d'une logique de classe,

mais doit toucher à tous les domaines : race, genre, citoyenneté, biologie... Il est donc logique que les plus belles utopies viennent de personnes appartenant à des catégories minoritaires ou opprimées : *Herland* (1915), de Charlotte Perkins Gilman, décrit une société peuplée uniquement de femmes, société bien mieux organisée sans pauvreté ou délinquance que les États-Unis dont viennent les trois hommes qui la découvrent. Dans *Ecotopia*, d'Ernest Callenbach (1975), trois États américains ont fait sécession pour créer une utopie écologique où l'être humain n'est pas fait pour produire mais pour occuper une modeste place parmi les êtres vivants, un discours toujours minoritaire aujourd'hui. Enfin, citons l'œuvre de Becky Chambers, autrice la plus connue du genre *hopepunk* (une science-fiction positive et bienveillante), dont les romans évitent largement les tensions dramatiques pour se concentrer sur les personnages, humains ou artificiels, explorant divers modes de vie et sexualités. Elle crée ainsi un récit alternatif, positif et confortable, assez peu habituel dans le domaine du *space opera*.

Alice Carabédian cite encore dans *Utopie Radicale* le philosophe marxiste étatsunien Fredric Jameson : « On ne peut imaginer de changement fondamental dans notre existence sociale qui n'ait d'abord projeté des visions utopiques comme une comète des étincelles ». Dans un monde où l'action politique se heurte au retour du fascisme et au capitalisme incontrôlé, les utopies décrites par la science-fiction ne sont pas des modes d'emploi, mais permettent de se représenter des images positives, des avenir désirables, de réfléchir à un autre monde, de tester par la fiction des processus de transformation de réalité sociale.

La science-fiction n'a pas pour but de prédire l'avenir, mais plutôt de réaliser des expériences de pensée, comme Banks le fait en imaginant avec la Culture une société post-rareté où le capitalisme n'a plus d'intérêt, ou comme Chambers avec son exploration spatiale dont le but n'est ni colonialiste ni impérialiste. Enfin, *Ecotopia* est l'une des inspirations du mouvement biorégionaliste étatsunien. Comme le dit Alice Carabédian, il ne faut pas se contenter des miettes que le capitalisme peut concéder, mais « amener le réel à s'ouvrir et à concevoir comment [les] débordements fictionnels peuvent l'enrichir » ; la science-fiction utopique est une boîte à outils permettant un élargissement de la pensée militante pour imaginer la transformation de la société.

BIBLIOGRAPHIE

- Alice Carabédian, *Utopie radicale*, Seuil, 2023.
- Becky Chambers, *Apprendre, si par bonheur, l'Atalante*, 2020 (*To be Taught if Fortunate*, Hodder & Stoughton, 2019).
- Charlotte Perkins Gilman, *Herland*, Robert Laffont, 2016 (*Herland*, Forerunner, 1915)
- Iain Banks, *cycle de la culture*, 10 tomes principalement au Livre de poche, (*The Culture*, Macmillan & Orbit, 1987-2012).
- Ernest Callenbach, *Ecotopia*, Stock, 1978, Folio SF, 2021 (*Ecotopia*, Banyan Tree Books, 1975).
- Atelier de l'antémonde, *Bâtir aussi*, Cambourakis, 2018.

La fonction sociale de la photographie

MIGUEL GUTIÉRREZ CHERO

*« Une photo n'est rien de plus qu'un bout de papier
si aucun regard ne se pose dessus. »
Elisenda Ardèvol*

Un-e photographe est un-e collectionneur-se de souvenirs. Ce qu'il et elle a photographié est voué à disparaître, tandis que la photographie est vouée à survivre à son sujet. Le cas le plus célèbre est celui de la première photo de l'histoire, prise en 1838 par Louis Daguerre (1). Près de deux siècles plus tard, la scène (un cirieur de chaussures dans une rue de Paris) tient toujours lieu de souvenir collectif de ces sujets anonymes, et d'une époque que nous n'avons pas connue. Et pourtant : ce cliché nous rapproche d'une réalité spatiale et temporelle, comme un faisceau de lumière frappant la rétine. Il construit une image mentale permanente qui subsiste dans nos esprits, comme les ondes provoquées à la surface de l'eau par la pierre qu'on y a jetée. C'est sans doute cela, la fonction sociale que revêt la photographie de nos jours : se rapprocher d'une réalité.

Mais cette approche n'est pas sans risques, au premier rang desquels figure la conceptualisation du lointain. La photographie est une fenêtre sur un fragment d'une certaine réalité et peut, selon notre regard, susciter en nous de l'empathie ou du rejet. Nous pouvons tomber dans la romantisation ou la stigmatisation de ce que nous voyons sur l'image, voire, pire encore, porter un regard négatif sur un groupe humain si nous ne prêtons pas attention au contexte.

Pensons par exemple aux clichés du Brésilien Sebastião Salgado (2), dont la beauté tranche avec les situations exposées : les violences subies par les peuples d'Afrique pendant les guerres, les famines et d'autres drames. Ses images sont faites pour



émouvoir, mobiliser : elles sont prises sous un angle militant et de photographe. Mais peut-on résumer l'Afrique à cela ? À travers cet article, j'invite justement les lecteur-rices à réfléchir à la manière dont l'image fabrique des imaginaires, à partir d'un ensemble de photos prises d'un groupe humain donné.

Les imaginaires photographiques

Dans un champ de terre argileuse à l'herbe jaunie, un vautour guette une figure infantile prostrée. Ce cliché mondialement connu, intitulé « La fillette et le vautour » (3), a été pris en 1993 par le photographe sud-africain Kevin Carter. Il a fait couler beaucoup d'encre sur l'authenticité réelle de la situation, sur l'imminence effective de la mort de la fillette. En revanche, on a peu abordé l'impact visuel qu'il a pu avoir sur l'imaginaire populaire. À première vue, cette photo résume tout un contexte, celui de la famine au Soudan, dont les camps de réfugié-es ont fait l'objet d'une couverture médiatique assurée avant tout par des photographes blancs et occidentaux-ales. Mais le plus intéressant, c'est combien cette image a été diffusée et distribuée par les grands médias des pays dits « développés », suscitant la stupéfaction chez les observateur-rices de la situation en raison de la distance sociale, culturelle et économique qui les sépare de la scène. L'impact de cette photo réside dans le contraste entre le mode de vie des observateur-rices et celui des observé-es. Elle reflète surtout les représentations hégémoniques qui se sont diffusées à travers la couverture médiatique des conflits ayant secoué divers pays d'Afrique dans les années 1990.

En somme, la photo de la fillette et du vautour a construit des imaginaires pour matérialiser la distance sociale entre deux groupes humains. En soulignant cette distance, les observateur-rices ont inconsciemment renforcé un préjugé victimisant qui s'appuie sur la « réalité ». Mais la photographie n'est qu'une fenêtre, une approche subjective et incomplète : ici, elle risquait d'extrapoler une simple image à tout un continent.

Cet exemple montre, de façon très simpliste, comment une image diffusée à grande échelle construit des imaginaires. Mais ne le fait jamais seule : c'est à une valse permanente d'images que nous avons affaire, lesquelles ancrent collectivement une idée dans un espace et une époque en fonction de l'ampleur de leur persistance et de leur impact. La photographie est ainsi un puissant outil de synthèse d'idées en une seule image.

La vie sociale d'une photo

Poursuivons avec un autre exemple, celui d'une photo prise dans le contexte des violences politiques au Pérou dans les années 1980 et 1990, et devenue célèbre avec sa diffusion et sa récupération politique par une certaine frange aisée de la population. Cette photo du photographe péruvien Óscar Medrano est l'un des

clichés principaux de l'exposition *Yuyanapaq, para recordar*, le complément visuel du rapport de la Commission Vérité et Réconciliation (CVR) publié en 2003. On y voit un homme en plan rapproché, le visage à demi dissimulé derrière un chiffon en guise de cache-œil : un paysan victime d'un attentat dans le village de Lucanamarca, dans le département d'Ayacucho. (4)

Cet homme avait survécu à un massacre commis par le Sentier lumineux, un mouvement d'inspiration marxiste-maoïste. Toutefois, divers médias péruviens ont fait de son image un champ de bataille, trafiquant le chiffon en le peignant en rouge et en y ajoutant la faucille et le marteau, pour faire croire qu'il était membre de l'organisation terroriste. Cette distorsion de la réalité faisait partie d'une campagne de dénigrement du rapport de la CVR, et donc de l'exposition *Yuyanapaq, para recordar*, orchestrée par une partie des médias qui remettaient en cause les conclusions du rapport, lequel dénonçait tout autant les violences commises par le Sentier lumineux que celles commises par l'État à l'encontre d'une population essentiellement paysanne et rurale. L'homme au cœur de cette bataille médiatique en a subi de plein fouet les conséquences, au point de se voir contraint de cacher son identité pour mettre fin à la persécution médiatique et policière dont il faisait l'objet pour avoir été qualifié (à tort) de terroriste.

Cet exemple montre combien les photographies volent de leurs propres ailes : souvent, elles sont réinterprétées dans des contextes particuliers avec des intentions bien précises. Les photos que nous prenons ne s'arrêtent pas au clic : la prise du cliché peut n'être que le début d'une longue série d'événements pour de nombreuses personnes, à commencer par le-la photographe et le-la photographié-e.

Il y aussi des exemples bien plus positifs. En 1971, Eugene Smith a pris la célèbre photo « Le bain de Tomoko » (5). Jusqu'alors, les conséquences de la pollution au mercure, sous-produit de l'industrialisation, dans le village de Minamata¹ (Japon) étaient invisibles. C'est à force d'obstination que Smith, envers et contre tout, a pu débloquent les ressources nécessaires pour se plonger dans cette histoire et vivre parmi les hommes et les femmes de Minamata, dans l'unique objectif de documenter et de montrer à la face du monde les ravages que causait cet élément toxique sur les corps.

Ce cliché est le plus important de son reportage photo sur le village de Minamata, mais ce sont les répercussions de son travail qui nous intéressent le plus ici : à travers son œuvre, Smith a donné une envergure internationale à cet enjeu. Grâce à lui, les personnes touchées ont été prises en charge et dédommagées, et l'entreprise à l'origine de ce drame sanitaire a été contrainte de fermer.

On retrouve une situation similaire dans un autre contexte avec la photo « American Gothic » (6) de Gordon Parks, sur laquelle une Afro-américaine se tient

[1] <https://www.instagram.com/explore/tags/minamata/>

devant le drapeau des États-Unis, un balai à la main. Avec ce cliché, Parks a pris position dans la lutte pour les droits civils des Afro-descendant-es de son pays. La personne photographiée était la femme de ménage de l'agence photo pour qui il travaillait. Malgré des tentatives de censure, cette image a eu un retentissement médiatique considérable et suscité un grand débat public sur la façon dont les Afro-étatsunien-nés étaient traité-es aux États-Unis. Certain-es ont voulu empêcher sa publication dans divers médias, et Parks a même été expulsé de plusieurs cercles de journalistes. Ici, le but principal de l'image était de rendre visible l'invisible en ne laissant aucun détail au hasard : le sujet est une femme, ouvrière et noire.

Le grand photographe étatsunien Ansel Adams (7) s'est lui aussi servi de l'image pour façonner la réalité et encourager une transformation sociale. À travers ses photos de nature et de paysages, il a su montrer l'importance de protéger les parcs nationaux de son pays. À l'instar des deux cas précédents, il a braqué les projecteurs sur ses sujets non seulement grâce à sa technique, mais aussi à la diffusion de son œuvre dans des ouvrages et des expositions photo. Ce faisant, il a contribué à la formulation de politiques de conservation des espaces naturels qu'il avait photographiés.

Bien que chaque situation soit différente de par les intentions et le contexte dans lequel s'inscrit le discours, il faut bien comprendre que la photographie peut exercer un impact positif si elle a pour but de dénoncer ou de faire la lumière sur quelque chose, ou peut se révéler destructrice ou humiliante si elle vise à dénigrer et instrumentaliser. Il est également primordial de tenir compte de l'origine, de la condition et de la classe sociales, et de l'origine géographique du ou de la photographe si nous voulons comprendre de quel point de vue, pour qui et pourquoi une photo est prise.

En ce sens, une photo est aussi un terrain d'affrontement pour les discours et les luttes mémorielles, dans le sens où la constitution d'une imagerie entraîne aussi celle d'un imaginaire, qui servira de boussole à l'action politique.

Il est donc essentiel de prendre un recul critique, et de réfléchir à comment et où publier nos photos. Il faut mettre un terme au mythe du/de la photographe innocent-e, qui prend un instantané de la vie humaine d'autrui sans intention ni positive, ni négative : nous avons tout-es des intentions et une position dans le monde, qu'elles soient conscientes ou non. Mieux vaut l'accepter et lui donner un sens plutôt que de « faire l'innocent-e », en cédant aux autres le pouvoir de l'intention politique.

La dignité des personnes photographiées

Il n'existe pas de recette miracle, de schéma préétabli qui dirait à un-e photographe comment agir. Nous pouvons toutefois emprunter certaines voies d'où nous pourrions éclairer les ténèbres. Prenons justement deux exemples spécifiques que nous analyserons du point de vue du/de la photographe.

Le premier concerne le traitement de la thématique à photographier, c'est-à-dire non seulement la façon dont on choisit une bonne histoire, mais aussi dont on donne du sens à la dignité des personnes photographiées. Cet exemple, c'est celui du photographe étatsunien James Natchwey, et de sa photo d'un homme amputé d'un bras et d'une jambe qui donne le bain à ses enfants au bord d'un cours d'eau (8). Cette image donne à voir la condition de mendiant de l'homme et de sa famille, mais aussi l'accomplissement de son devoir de père qui, malgré ses limitations, continue de remplir son rôle avec tendresse et affection. Natchwey nous montre ici l'importance de considérer la manière dont une personne confrontée à une situation difficile peut tout de même affronter dignement son quotidien, sans éluder ses responsabilités.

Le deuxième exemple concerne le regard global sur la vie humaine, un regard qui dépasse la simple souffrance. Patricia Aridjis a signé un reportage photo très important intitulé *Las horas negras* (9), fruit de plusieurs années passées à suivre des femmes en prison au Mexique. Aridjis nous montre à la fois les privations de liberté et le quotidien de ces femmes, les circonstances dans lesquelles elles sont contraintes de vivre leur maternité, mais aussi l'amour qu'elles ont les unes pour les autres, la tendresse, l'espoir et les contradictions qui émaillent leur vie. Un jour, l'une de ses sujets lui a dit : « Prends-moi en photo, c'est la seule façon que j'ai de sortir d'ici ».

L'Escola Livre de Dança da Maré : l'art pour s'impliquer dans le monde

SILVIA SOTER ET ADRIANA PAVLOVA

En 2004, la chorégraphe brésilienne Lia Rodrigues a opéré un changement décisif dans sa carrière artistique : elle quitte la Zona Sul, la région la plus riche de Rio de Janeiro où elle a travaillé la plupart du temps depuis la création de sa compagnie en 1990, pour une résidence dans l'agglomération de 16 favelas dite Maré, au nord de la ville, où vivent 140 000 personnes.

Dès le départ, l'artiste s'est appuyée sur le partenariat de l'organisation de la société civile Redes da Maré, avec laquelle elle a fondé en 2009 le Centro de Artes da Maré (Centre d'art de Maré), où est basée sa compagnie, et inauguré en 2011 l'Escola Livre de Dança da Maré (L'école libre de danse de Maré), avec des cours réguliers pour les résident-es et une formation à la danse pour les jeunes.

C'est dans cet immense hangar, divisé en deux ailes, que Lia Rodrigues, les danseur-ses et la professeure et dramaturge Silvia Soter ont créé toutes les œuvres de la compagnie depuis lors, y compris *Fúria* (2018) et *Encantado* (2021), fait des premières, mené des recherches et reçu des visites de plusieurs pays du monde. Et, grâce au projet de formation à l'Escola Livre de Dança da Maré, ils et elles ont approfondi les questions complexes et les différentes facettes de la vie dans une favela, établissant ainsi des liens avec l'environnement extérieur. L'école est actuellement le résultat le plus important du long et fructueux partenariat de Lia Rodrigues avec Redes da Maré.

Lia Rodrigues est une artiste internationalement reconnue dont la compagnie survit surtout grâce à des partenariats à l'étranger, en particulier en Europe. En France, par exemple, Lia Rodrigues est artiste associée au Centquatre à Paris et à la Maison de la danse à Lyon. Avec une carrière marquée par un art militant et

engagé, où l'idée d'un art politique se matérialise parfaitement sur la scène mais aussi en dehors, Rodrigues a reçu le prix de la Personnalité chorégraphique de l'année 2020 décerné par le Syndicat professionnel de la critique de théâtre, de danse et de musique de France.

Pour comprendre le fonctionnement actuel de l'Escola Livre de Dança da Maré, il est important de faire deux pas en arrière et de se plonger dans l'histoire du quartier et de l'arrivée de la compagnie dans la favela. Le projet de déplacement de la Lia Rodrigues Companhia de Danças (LRCD) a été initié par Silvia Soter, coordinatrice à l'époque d'une autre expérience de formation dans la favela, l'École de danse de Maré, et qui assure depuis 2002 la dramaturgie des spectacles de la compagnie. L'idée de démocratiser l'accès aux pratiques de danse et de lutter contre l'inégalité des opportunités a guidé la création de cette première école, née également dans le cadre de Redes da Maré et qui a fonctionné de 2004 à 2005, réunissant plus de 500 élèves âgé-es de 4 à 88 ans. Cette expérience pédagogique a pris fin, faute de moyens.

Après ses premières années à Maré, la chorégraphe s'est mise à la recherche d'un espace dans la favela qui servirait de siège à la compagnie et, en même temps, accueillerait une nouvelle école de danse pour les habitant-es, un autre rêve qu'elle avait nourri avec Silvia Soter et Eliana Sousa Silva, directrice de Redes da Maré, dès les premiers instants de leur partenariat. Il a fallu des mois d'errance dans les rues de la favela pour que Rodrigues découvre le hangar abandonné dans une zone très centrale et très fréquentée, à proximité de l'Avenida Brasil, l'un des principaux axes routiers de la ville. Cette localisation facilitait les allées et venues des personnes extérieures à Maré, sans pour autant s'éloigner du public à l'intérieur.

« La Maré est une partie importante de mon travail, elle m'a transformée en tant que personne, en tant qu'artiste et en tant que citoyenne. J'y rencontre des personnes et des projets qui me donnent envie d'exister. Tout ce que fait Redes da Maré est empli d'excellence et montre le pouvoir de la favela, d'où l'importance de diffuser ses projets et actions bien au-delà de Rio de Janeiro », a déclaré la chorégraphe lors d'une conversation en 2021.

Le groupement de favelas de Maré est situé à l'entrée de la ville de Rio. En quittant l'aéroport international, il est impossible de ne pas longer les 16 favelas, qui sont entourées par trois des principales artères de la ville. Leur situation géographique est aussi symbolique que stratégique. Les premières constructions (précaires) de cette ancienne zone industrielle datent des années 1940, réalisées grâce à la main-d'œuvre de migrants du nord-est du Brésil, pour répondre au problème du logement bon marché à Rio.

La région de Maré s'étend sur environ 4,5 kilomètres carrés et compte plus d'habitant-es que 96 % des 5 570 municipalités du Brésil. Sur les 161 quartiers de la ville de Rio de Janeiro, il est le neuvième en nombre d'habitant-es. On y compte



© SAMMI LANDWEER

Des étudiants du Núcleo 2 dansent l'« Exercice E ».

plus de 3 000 établissements commerciaux, 11 unités de santé publique et 50 écoles publiques. Cependant, la fourniture de services publics garantissant les droits fondamentaux de la population reste loin d'être à la hauteur des besoins. Depuis les années 1970, c'est aux habitant-es et aux institutions de la société civile de se mobiliser pour obtenir des services essentiels tels que l'assainissement, la santé, le logement et l'éducation. Le processus de consolidation de Maré en tant que territoire urbain de la ville de Rio de Janeiro a été marqué par une action de l'État à la fois violente et négligente, engendrant des injustices sociales complexes dans la vie quotidienne locale, liées, d'une part, à l'action militarisée des forces de l'ordre public et, d'autre part, à la négligence des équipements sociaux existants, déjà insuffisants.

Au Brésil, les favelas étaient, jusqu'à très récemment, officiellement qualifiées d'« agglomérations subnormales ». Même si cela a changé, notamment au cours des dernières décennies, l'imaginaire de la ville de Rio et des habitant-es des quartiers de classe moyenne s'est construit sur un discours politique et un sens commun où les favelas sont essentiellement perçues comme des espaces « vides », de « manque », de « précarité », de « violence », « en marge ». Sa population est donc facilement considérée comme étant composée de criminels potentiels ou de victimes passives. La violence est la dimension à laquelle ces espaces populaires sont constamment réduits. Tous ces facteurs font de la favela un lieu peu visité et peu fréquenté par des personnes qui n'y vivent pas. C'est si frappant que, pendant longtemps, les favelas sont apparues comme des zones grises sur les cartes, comme si elles ne faisaient pas partie de la ville.

À Rio de Janeiro, mais aussi au Brésil en général, l'accès à l'art n'est pas un droit garanti pour tou-tes. Il y a une concentration incontestable d'équipements culturels (théâtres, musées, galeries, cinémas) dans les quartiers de Rio au pouvoir d'achat le plus élevé (Zona Sul - Centro). Ainsi, malgré une population importante et le statut de « quartier », les investissements publics à Maré ne correspondent pas aux besoins structurels du territoire et ce, également dans le domaine de l'art et de la culture.

Redes da Maré a été créée à la fin des années 1990 par des habitant-es qui participaient à des mouvements associatifs et qui avaient pu accéder à l'université. Dès le départ, son objectif était de créer un réseau pour contribuer au changement structurel des indicateurs sociaux de Maré, aider à réduire les inégalités urbaines et changer la représentation des favelas et des espaces populaires. Redes da Maré mobilise et encourage la population locale à jouer un rôle de plus en plus important, en renforçant le potentiel socioculturel, éducatif et économique des habitant-es. Le travail intense d'articulation territoriale, basé sur des méthodologies vivantes et l'engagement, a pour but de pousser les différents organes gouvernementaux vers des politiques publiques plus efficaces qui garantissent aux résident-es de Maré les mêmes droits et opportunités qu'à celles et ceux qui vivent dans d'autres parties de la ville.

L'organisation compte actuellement 11 installations (y compris des bâtiments et des espaces) et est répartie en cinq axes de travail : art, culture, mémoire et identité ; droit à la santé ; droit à la sécurité publique et à l'accès à la justice ; droits urbains et socio-environnementaux ; éducation. Les cinq axes développent à leur tour des projets avec le soutien de dizaines de partenaires et donateur-rices à l'échelle nationale et internationale, y compris des universités, des institutions de la société civile et des représentant-es du gouvernement. En 2022, les 45 projets actifs ont directement aidé 7 952 personnes. Les actions structurantes cherchent, entre autres, à allonger le temps de scolarisation de la population de Maré, offrant plus d'accès à la formation qualifiée, à la génération de revenus et aux droits des femmes. Une autre action importante est la production de connaissance, la compréhension, l'analyse de la vie quotidienne des habitant-es à travers la recherche et les données, qui offrent de nouveaux imaginaires et récits sur la favela.

L'institution estime qu'en travaillant à partir de ces questions, à moyen et à long termes, les habitant-es de Maré verront une amélioration de la garantie de leurs droits fondamentaux. Cela signifie une meilleure qualité de vie, une réduction des inégalités, la diminution des différentes formes de violence présentes sur ce territoire et une plus grande intégration dans la ville.

L'Escola Livre de Dança da Maré (ELDM) matérialise la rencontre entre Lia Rodrigues Companhia de Danças et Redes da Maré et leur désir commun de disposer d'un lieu permanent dédié à l'art, qui franchirait les murs invisibles de la ville et en déplacerait le centre. D'une part, la reconnaissance des droits culturels comme

enjeu central pour la réduction des inégalités et, d'autre part, la volonté de rapprocher l'art et le travail social.

Au cours de la dernière décennie, le Centro de Artes da Maré (CAM), qui abrite le LRCO et l'ELDM, est devenu une partie intégrale du paysage de Maré et de la vie de ses habitant-es. Le centre accueille régulièrement un public venant de l'extérieur de la favela, contribuant ainsi à l'inclusion de Maré dans une nouvelle cartographie de la ville. L'École libre de danse de Maré est le point d'ancrage du CAM, qui est divisé en deux grandes ailes, séparées par un mur. Sur le côté gauche de l'entrée se trouvent la réception et l'école, qui dispose d'une petite scène et de gradins. C'est là que se déroulent les cours de danse, ainsi que divers spectacles, conférences, expositions, concerts, débats et toutes sortes d'événements et de rencontres du programme culturel et militant de Redes. Sur le côté droit se trouve le siège de la Lia Rodrigues Companhia de Danças.

L'école a ouvert ses portes en octobre 2011 et a été créée en tant que centre d'activités intégrées d'enseignement de la danse dans la communauté Nova Holanda à Maré. L'espace accueille directement des enfants, des adolescent-es et des adultes de la Maré et d'autres parties de la ville. Plus d'un millier de personnes se sont inscrites depuis son ouverture et, en 2023, l'école comptera environ 300 élèves actif-ves. ELDM intègre la pratique de la danse, la formation de jeunes artistes et de publics, et des activités socio-éducatives.

Des cours de danses urbaines, de danse de salon, de danse contemporaine, de danse afro-brésilienne, de danse créative, de danse classique, de yoga et de conscience corporelle (éducation somatique) sont ouverts au grand public. Depuis 2012, l'école effectue un travail important avec un groupe de jeunes sélectionné-es par des auditions. Le groupe suit des cours et des ateliers en dialogue direct avec la Lia Rodrigues Companhia de Danças. Ce groupe, nommé Núcleo 2, reçoit plus qu'une formation technique en danse : cette branche de l'école met l'accent sur la formation en danse en tant que langage artistique, articulé avec la création contemporaine. Le Núcleo 2, ainsi appelé parce que les autres classes ouvertes au public font partie du Núcleo 1, est la matérialisation des activités de formation de Lia Rodrigues et de sa compagnie, devenant le lien principal entre l'école, la chorégraphe et son équipe. Lia dit de ce processus de formation qu'il est plus qu'une école de danse, c'est une école de citoyenneté. Dans le documentaire *Make the World Dance – Maré Dance School* de Catherine Palmart¹, elle déclare :

« Il ne s'agit pas seulement de former des danseurs ou des artistes. Il s'agit de les former en tant que citoyens, afin qu'ils puissent créer d'autres possibilités dans la vie par le biais d'un travail et d'une profession. Je pense que l'éducation consiste à construire quelqu'un qui s'implique dans le monde. C'est pourquoi il est impor-

[1] <https://www.fondationdentreprisehermes.org/en/project/redes-da-mare-brazil>

tant de placer cette école au centre du monde, ouverte. Sinon, à mon avis, on ne changera rien sur des questions comme le racisme et les inégalités. »

Soulignons que cette formation n'a pas pour but unique l'obtention d'un diplôme, mais aussi d'élargir l'horizon des possibilités pour les jeunes, en permettant à la danse de devenir un choix de carrière possible. Depuis 2012, une centaine de jeunes sont passés par le Núcleo 2, la plupart issus de familles à faibles revenus. Chaque jeune reçoit une allocation pour couvrir les frais de transport et, en même temps, pour lui permettre de consacrer plusieurs heures par semaine à la danse. Les 19 jeunes du groupe actif en 2023 ont tous terminés l'école secondaire, certains ont déjà terminé l'enseignement supérieur et d'autres ne sont pas encore entrés à l'université. Lia Rodrigues définit ainsi son travail avec le groupe :

« Le Núcleo 2 est une expérience pédagogique qui réunit mon désir de partage avec Silvia [Soter], une rencontre dans un projet de formation continue qui me donne beaucoup de joie et aussi beaucoup d'inquiétude. C'est un combat quotidien, car nous réfléchissons en permanence à comment gérer les questions pratiques telles que les absences. C'est un défi, ce n'est pas seulement une formation de danse, un cours, c'est pour leur vie. Tout n'est pas toujours génial, ni beau, mais en même temps, c'est beau de les voir travailler, déjà si matures. »

Au Brésil, l'accès des jeunes issus des quartiers défavorisés aux places dans les universités publiques gratuites a toujours été difficile. L'examen d'entrée est très compétitif et, en général, ce sont celles et ceux qui ont étudié dans les meilleures écoles secondaires, souvent privées et coûteuses, qui finissent par obtenir les places dans les bonnes universités gratuites, perpétuant ainsi les inégalités sociales et éducatives. Au cours des dix dernières années, les politiques publiques de quotas se sont multipliées pour changer cette situation et réduire l'écart.

L'ELDM se maintient sans presque aucun financement public, qui, lorsqu'il existe, se fait dans le cadre de lois de soutien à la culture par crédits fiscaux. Mais ce sont les partenariats avec des fondations internationales, comme la Fondation d'entreprise Hermès, qui permettent d'assurer la continuité du travail.

Ces dernières années, certains échanges internationaux se sont distingués. En 2013, les jeunes du Núcleo 2 ont échangé avec des jeunes de l'Académie de danse des écoles municipales artistiques de Vitry-sur-Seine, en France. En 2016, 2017 et 2018, des élèves ont participé à Camping, une importante rencontre d'écoles de danse et de formations au Centre national de la danse (CND) à Pantin, en France. En 2016 également, ils et elles ont participé à la première phase du programme d'échange avec Bachelor Danse de La Manufacture à Lausanne, en Suisse. En 2017, les étudiant-es de troisième année du Bachelor Danse de cette école suisse ont effectué une résidence d'un mois à l'Escola Livre de Dança da Maré. Toujours en 2016, quatre membres du Núcleo 2 ont été sélectionnés pour auditionner à la

classe 2016-2019 de formation en danse contemporaine de l'école belge P.A.R.T.S, à Bruxelles, et ont obtenu deux places sur 44 candidat-es. De 2019 à 2021, deux autres ont suivi une formation à P.A.R.T.S. En 2023, dix étudiant-es de l'école du Centre national de danse contemporaine d'Angers ont réalisé un stage de dix jours avec Núcleo 2 à Maré. Depuis le début, l'une des caractéristiques de Núcleo 2 est la diversité des professeur-es et des chorégraphes avec lesquelles les jeunes ont suivi des cours ou ont travaillé, des opportunités nées, en grande partie, des partenariats et des contacts de Lia Rodrigues et de Silvia Soter au Brésil et dans le monde entier. La liste des expériences comprend des ateliers avec des artistes telles que Dani Lima, Cristina Moura, Carmen Luz Thomas Hauert, Thierry Thiéu Niang, Christophe Béranger, Jonathan Pranlas-Descours, Caroline Baudoin, parmi beaucoup d'autres. Une autre rencontre remarquable a été celle de la chorégraphe française Maguy Marin, qui a transmis au groupe son chef-d'œuvre « May B. » La première de « May B » par le Núcleo 2 a eu lieu au siège de sa compagnie à Lyon en 2018 et l'œuvre a ensuite tourné dans cinq autres villes françaises.

En 2023, le Núcleo 2 a développé une nouvelle création dirigée par la Lia Rodrigues Companhia de Danças : *Exercício E, de encontrar e esperarçar*. Il s'agit du troisième exercice réalisé par le groupe depuis 2013. Le nom "exercício" a été choisi parce que le terme désigne aussi au Brésil une activité scolaire, l'idée étant que les jeunes danseur-ses sont encore en cours de formation. *Exercício M, de Movimento e de Maré*, de 2013, réunissait des solos et des duos créés par les membres du groupe, sous la direction de la chorégraphe et de sa compagnie, à partir d'une relecture d'un passage de *Ce dont nous sommes faits*, œuvre de 2000 de l'artiste brésilienne.

En 2017, Lia Rodrigues et son assistante Amália Lima ont mené un processus de transmission aux dix jeunes qui composaient le groupe à l'époque. Ensemble, elles ont pris comme point de départ deux œuvres de la compagnie: *Pororoca*, de 2009, et *Piracema*, de 2011, qui ont donné naissance à *Exercício P, de Pororoca et Piracema*. Après l'expérience d'*Exercício P* et la transmission de *May B*, cinq jeunes du Núcleo 2 ont auditionné pour la compagnie de Lia Rodrigues et ont dès lors rejoint le groupe, participant à la création de *Fúria* en 2018 et aux tournées qui ont suivi. En 2023, trois ancien-nes étudiant-es de l'ELDM ont rejoint la Lia Rodrigues Companhia de Danças.

Nous avons choisi les histoires de certain-es de ces étudiant-es qui ont intégré Núcleo 2 pour rendre tangible l'impact de la formation sur la vie de ces jeunes. Nous donnons la parole à L. T. et D. Tou-tres trois sont issues de la première promotion de Núcleo 2, qui a débuté en 2012. L. et D. sont resté-es dans le groupe jusqu'en 2018, tandis que T. l'a quitté en 2015 pour se consacrer uniquement à l'université, mais n'a jamais quitté ces ami-es. L. et T. ont une histoire similaire de rapprochement avec la danse, qui a commencé avec leur participation à un groupe amateur d'une église évangélique de Maré. Avant d'entendre parler des cours de danse au Centro de Artes da Maré, ils ne connaissaient pas Lia Rodrigues et n'avaient jamais vu

de spectacle de danse contemporaine. Ils avaient également très peu de contacts avec les projets artistiques, comme le dit T. :

« C'est une question de culture, les personnes issues des milieux défavorisés n'ont pas de formation artistique. Dans les cours d'art à l'école, le professeur nous donne une feuille de papier et on griffonne. C'est juste du dessin. Il n'y a pas de littérature, pas de cinéma, nous n'avons pas ces notions. On m'a toujours fait croire que c'était superflu, que seuls ceux qui ont de l'argent faisaient de l'art. Et beaucoup de gens ici à Maré ont encore ce genre de pensée aujourd'hui parce que c'est une chose culturelle. »

En 2011, dès que L. et T. ont appris que l'Escola Livre de Dança da Maré ouvrait ses portes, ils se sont inscrits aux cours et ont commencé à se préparer à l'audition pour le Núcleo 2. Une fois qu'elles ont réussi, elles ont commencé à considérer la danse comme un projet professionnel à long terme. En 2014, T. a entrepris des études en licence de danse à l'Université fédérale de Rio de Janeiro, tandis que L. et D. sont entré-es à la même université en 2015.

Depuis que les jeunes ont commencé à fréquenter la compagnie, à regarder les spectacles, à parler et à débattre avec les danseur-ses professionnel-les, leur vision de la danse a également changé. Si la nudité des pièces de Lia Rodrigues a d'abord choqué L., elle est ensuite devenue naturelle, comme elle le dit elle-même :

« Je ne viens pas ici uniquement pour danser. Nous y sommes arrivées d'une certaine manière et nous en sommes reparties d'une autre, beaucoup plus mûres. En ce qui concerne les spectacles de Lia, je n'avais jamais vu de danse contemporaine et soudain, j'ai vu des gens nus sur scène, ce qui m'a choquée et m'a offensée. J'y ai pensé pendant des semaines. Puis je me suis arrêtée pour l'analyser et je me suis dit : pourquoi a-t-elle mis des gens nus sur scène ? Aurait-elle pu le faire avec des vêtements ? J'ai vu toutes les œuvres, parce qu'il y avait un marathon ici au Centro de Artes da Maré, j'ai vu *Incarnat* (2005), *Ce dont nous sommes faits* (2000), *Formes Breves* (2002). La première que j'ai vue était *Formes Breves*. Je me souviens qu'Amália [Lima] est entrée nue et j'ai été choquée de la voir agir si naturellement. Lia nous a expliqué pourquoi. Et aujourd'hui, je vois cela comme quelque chose de naturel. C'était vraiment une rupture avec les préjugés. C'était une rupture avec moi, de l'intérieur. »

D. ne réside pas à Maré. Il vit à Vila Isabel, un quartier de la zone nord de Rio de Janeiro. Il a commencé à prendre des cours de danse près de chez lui en 2006, mais ce n'est qu'en 2012, lorsqu'il a rejoint le Núcleo 2, qu'il a commencé ses « études intensives de la danse et des arts en général ». En 2018, à l'âge de 25 ans, il a évalué l'impact de son passage au Núcleo 2 à l'Escola Livre de Dança da Maré :

« C'est au cours de cette formation que j'ai découvert ma véritable vocation pour la danse, que j'ai réalisé que l'art que je pratiquais ne consistait pas seulement à repro-

duire des mouvements, mais qu'il s'agissait d'un mouvement gigantesque capable de changer des trajectoires, de changer et de sauver de nombreuses vies. Avec la formation au Núcleo 2, j'ai pu voir le changement dans ma façon de penser ma vie et ce que je voulais vraiment pour mon avenir. J'ai pu commencer à formaliser et à mettre en œuvre mes objectifs, comme aller à l'école de danse. Réfléchir à ma place dans la société à travers l'art est devenu un devoir pour moi. J'ai pris conscience de ma place et de mon rôle en m'engageant pour les autres, en me nourrissant de toutes les expériences que j'ai pu acquérir à cette époque, ma vision politique s'est élargie et j'ai commencé à m'informer par le biais de la danse. Aujourd'hui, je peux dire que la danse et toutes les formations que j'ai suivies jusqu'à aujourd'hui ont été essentielles pour ma croissance en tant qu'être humain. »

Cependant, l'absence de garantie de financement permanent associé aux défis posés par le développement d'un travail artistique à Maré, un territoire également marqué par l'insécurité et habité par des familles défavorisées, obligent Lia Rodrigues et Silvia Soter à réévaluer constamment leurs stratégies d'action. Lia Rodrigues parle d'une « méthodologie mutante », soulignant que l'adaptation aux limites, possibilités et opportunités offertes par le maintien d'une école de danse à Maré est une condition pour y rester et assurer la continuité du travail avec les jeunes, dans un lieu qui change tout le temps.

« C'est un projet en mouvement, qui est victorieux dans le sens où il parvient à survivre. C'est notre pédagogie. Je pense qu'il est très important de montrer comment nous avons survécu, qu'il y a un énorme investissement de la part des personnes impliquées. Tout cela n'existe que parce que nous avons Redes da Maré comme partenaire. Nous avons trouvé une façon de travailler ensemble qui nous rend plus fort-es. Il n'y a pas de formule, nous pratiquons un exercice quotidien de dépassement des différences, qui ont en commun la croyance en l'éthique, le dévouement, le travail acharné, la certitude que l'éducation et la formation sont extrêmement importantes et qu'il faut investir à long terme. C'est de l'insistance et de la permanence. Aujourd'hui, Maré est imprégnée en moi. Tout ce que je pense et fais vient de Maré. J'y mets les deux pieds » conclut la chorégraphe.

Le théâtre (de service) public, une mise en scène capitaliste

AMÉLIE CHANMÉ

Pour démarrer cet article, je veux d'abord me situer. Je m'appelle Amélie, j'ai 32 ans. Je suis la fille d'une orthophoniste et d'un chef d'entreprise dans le bâtiment. Je suis issue de la petite bourgeoisie intellectuelle, plutôt de droite. Ça, c'est donc mon bagage social. Si j'ai la possibilité d'écrire cet article, c'est en raison de cet héritage social mais c'est aussi en raison de ce que je fais professionnellement et des analyses que j'en ai tirées. Depuis 8 ans maintenant, je conçois et j'organise les activités d'une association loi 1901 qui s'est créée dans un élan sincère et complètement naïf, qui était celui de *faire découvrir le théâtre au plus grand nombre*. Depuis 8 ans, je suis directrice artistique de cette association de spectacles vivants dont j'assume et je signe les mises en scène. Je suis donc metteuse en scène.

Le théâtre public, une organisation socio-économique capitaliste

En France, en termes d'organisation socio-économique du théâtre, il y a d'un côté le théâtre privé et de l'autre le théâtre public. Pour aller vite, le théâtre public reçoit de l'argent public (autrement dit subventions) de la part de l'État et des collectivités alors que le théâtre privé... en est privé ! Cette attribution d'argent public s'accompagne de missions de service publics comme, par exemple, en fer de lance, l'accessibilité du plus grand nombre à la culture et donc, entre autres, aux spectacles. Au lieu de payer votre place 50 € dans un théâtre privé, le théâtre public vous en vend une à 15 ou 20 € (parfois même, dans certains théâtres, à 1 € lorsque vous êtes allocataire du RSA.) Quand j'ai commencé à travailler, j'ai tout de suite reconnu dans cette politique publique d'accessibilité à tou-ttes mon désir de *faire découvrir le théâtre au plus grand nombre*. Et c'est pour cette raison que

je travaille depuis le début de ma vie professionnelle dans ce système économique qu'est le théâtre public : parce que j'y ai cru.¹

Mais je sais aujourd'hui que tout cela est un grand mensonge. Si le théâtre public remplit une mission (qui n'est certainement pas au service du plus grand nombre), c'est bel et bien celle de reproduire et de maintenir l'ordre social. Cet ordre social s'organise autour des trois rapports de domination² qui mènent notre société : les rapports de genre, de race et de classe. C'est précisément au cœur de ce rapport de classe que l'organisation socio-économique du théâtre public prend racine. Le théâtre est en effet réalisé par des bourgeois-es (en majorité des hommes blancs) pour d'autres bourgeois-es - qui sont assis-es dans les salles³. Quoiqu'ils et elles puissent en dire, le théâtre ne s'adresse à personne d'autre et n'est pratiqué professionnellement par personne d'autre.

Il s'agit ici de quitter la salle et d'aller en cuisine, pour se rendre compte comment tout ce théâtre public fait de dorures et de prix en tous genres fonctionne. Il s'agit de constater que l'État a érigé le mot « artiste » en un véritable statut social en l'accolant au mot créateur, ce qui donne le très chic titre d'*artiste-créateur*⁴. Il s'agit de voir que ce qui est revendiqué ici ce sont en réalité tous les fondements d'un système aristocratique qui s'enracine dans un mot tellement valorisé qu'on peut être incapable (c'était mon cas il y a encore peu de temps) d'y voir la menace intrinsèque : le capitalisme.

Vouer un culte à l'individu, en le récompensant par exemple à coup de Molière, César, Oscar (etc.) est un des grands piliers du système capitaliste. C'est un outil très efficace de hiérarchisation qui permet de tuer les organisations collectives et solidaires. La compétition et la concurrence sont les reines aux manettes de la hiérarchisation : il n'y aura pas de place pour tout le monde, il n'y aura pas de prix pour tout le monde et il n'y aura pas d'argent pour tout le monde ; seul-es les meilleur-es, les génies y accéderont. Dans cette logique, les autres, de toute façon, ne sont que des incapables. Voilà ce que crée le système capitaliste et voilà ce que reproduit le théâtre public : des génies et des incapables.

Dans ce modeste article issu de mon expérience professionnelle, de recherches théoriques et enfin de ma formation auprès de l'Ardeur⁵ en tant que jeune confé-

[1] Dans cet article, il ne sera donc pas question du théâtre privé. Je m'attelle à analyser uniquement ce que je connais, à savoir le théâtre public.

[2] ... qui se traduisent par l'exploitation des un-es par les autres.

[3] À noter tout de même : entre les bourgeois-es qui sont sur scène et celles et ceux qui sont dans la salle, il y a un écart d'âge significatif. Et ce sont les plus âgé-es qui regardent les plus jeunes s'agiter sur scène à coups de rêves et d'ambitions.

[4] Je laisse sciemment l'accord au masculin car clairement, s'il y a des femmes metteuses en scène à cette époque, elles sont tellement évincées et invisibilisées qu'aujourd'hui je suis moi-même incapable de vous citer plus de deux ou trois noms.

[5] Association d'éducation populaire qui se donne pour mission « l'engagement dans le monde militant pour coopérer à une transformation sociale, et reprendre ainsi la main face aux visées de la domination toujours à l'œuvre. »

rencière gesticulante, je veux démonter une à une les illusions politiques que j'ai eues pendant des années et, pour cela, je vais parler du métier de metteur-se en scène, ce que c'est, et ce que ça devrait être. Et si je parviens à mettre à mal l'aura du mot artiste pour le faire redescendre sur terre, alors, enfin, nous pourrions commencer à parler de ce que les artistes sont : des travailleur-ses comme les autres.

La formation / non-formation des metteur-ses en scène

Lorsque mon père annonce que sa fille est *metteur en scène* (il n'a effectivement pas encore intégré l'importance de la féminisation des mots...), je sais qu'il aime ajouter : "Moi non plus je ne savais pas ce que c'était", histoire de créer une connivence avec son auditoire. Outre le fait que le milieu professionnel théâtral français est un tout petit milieu, appelé à juste titre "l'entre soi", il n'y a qu'à observer le nombre de formations à la mise en scène qui existent pour réaliser à quel point il s'agit en effet d'une niche. Aujourd'hui, en France, il n'y a que deux formations à la mise en scène (à l'école du TNS⁶ et à l'ENSATT⁷) et elles prennent deux élèves... tous les trois ans ! Pourtant, nous sommes des milliers de metteur-ses en scène. Nous démarrons donc bien souvent sans avoir été formé-es. Résultat : la formation qu'on suit est celle, un peu ardue, du terrain et d'assistant-e des metteur-ses en scène.

Être assistante à la mise en scène signifie être au service d'une personne (celle qui assure la direction artistique et la mise en scène) et d'une équipe (technique et artistique) lors des répétitions du spectacle. Concrètement, mes missions se déployaient chaque jour de manière différente : récupérer à la gare tel-le comédien-ne, faire répéter son texte à un-e autre, proposer au·à la metteur-se en scène un planning de travail des scènes, veiller à ce que les personnes au son, à la lumière et à la vidéo aient du temps sans les comédien-nes sur scène, m'assurer que les brochures de la pièce soient bien imprimées et reliées et que le café soit chaud dès que la pause démarrerait. Si mes années d'Hypokhâgne et de Khâgne m'ont appris à gérer les ordres de priorité dans la réalisation du travail, mes expériences d'assistante à la mise en scène m'ont replongée dans cette abnégation totale et cette soumission au travail sans compter ni heure ni salaire.

C'est de cette manière que j'ai pu commencer à comprendre et à intégrer ce milieu professionnel et c'est grâce à ça que je me suis à mon tour lancée dans la création professionnelle de spectacle.

Créer un spectacle, chaîne de production qui maintient l'ordre social

Je voudrais ici préciser que nous, metteur-ses en scène, héritons de ce terme de création après son entrée en scène dans la langue de bois institutionnelle des

[6] Théâtre National de Strasbourg.

[7] École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, à Lyon.



AMÉLIE CHANMÉ

Nous les vagues, 20 août 2020, dans le cadre du festival 55 en Normandie.

années 1960 à cause du tout premier ministre de la Culture : André Malraux. Je dis “à cause de” parce qu’à avoir érigé l’artiste en créateur tout puissant, ce ministère a largement contribué à tuer les collectifs. En effet, aujourd’hui, il n’est plus question des troupes des années 1950 qui s’organisaient collectivement à 15, 20, ou 30 personnes ; aujourd’hui, il est question de compagnie de théâtre dont la majorité des directeur-rices artistiques, qui n’en ont d’ailleurs que le titre⁸, sont en réalité isolé-es. Au mieux, ils et elles ont les moyens d’embaucher une ou, occasionnellement, deux personnes à la production et à la diffusion⁹, et, au pire, ils et elles sont seul-es à remplir toutes les missions d’administration, de production, de diffusion ainsi que toutes les missions artistiques.

J’utiliserai le terme de « production » de spectacle (au lieu de création) car le spectacle de théâtre public est un produit qui est vendu, acheté, consommé, puis jeté et extrêmement rarement recyclé. Autrement dit : une vraie chaîne de production capitaliste.

Le fait de produire un spectacle signifie rassembler tous les moyens humains, logistiques et financiers afin que le spectacle s’invente, se répète et soit prêt le jour de la première représentation. Pour ce faire, il y a 5 étapes à suivre. D’abord, il me

[8] Ils et elles n’en ont ni le salaire ni la reconnaissance aux yeux de Pôle emploi... sauf si, du jour au lendemain, un-e directeur-riche détient les moyens financiers de quitter l’intermittence et donc de... basculer en CDI. Personnellement, je n’en connais aucun-e.

[9] L’objectif de la personne à la diffusion est d’amener le spectacle devant le plus grand nombre de spectateur-rices.

faut rédiger un *dossier de production* dans lequel j'annonce le titre, l'auteur-riche, la durée du spectacle et ce qui est appelé le *public cible*, à savoir à qui le spectacle va s'adresser (enfants / ados / adultes, etc.). Les mots ont leur importance : le public est donc une cible¹⁰ ! Ensuite, j'écris un résumé de la pièce, la fameuse *note d'intention* demandée à toute personne assurant la mise en scène et il me faut établir un budget avant de passer à la 2e étape : les rendez-vous de production. Ces rendez-vous permettent de rencontrer les directeur-rices des théâtres publics afin de leur "vendre du rêve." La 3e étape consiste à présenter à ces directeur-rices un extrait du spectacle de 20 à 30 min. La 4e étape nécessite de remplir des dossiers de demande de subventions qu'on envoie aux tutelles (ville, département, région, DRAC¹¹). Puis la 5e et dernière étape arrive : les résidences de création. À ce moment-là, après 2 à 3 ans de travail, il s'agit de répéter le spectacle, d'assembler tous les éléments artistiques (jeu, décors, costumes, lumières, son, etc.) et de finaliser la mise en scène. Le jour de la première représentation, le spectacle quitte cette première période de vie qu'a été la production et bascule dans sa seconde période de vie : la diffusion (c'est-à-dire toutes les dates de tournée devant le public.)

Ces 5 étapes-là nous sont demandées tous les 2 ans. À la chaîne. Voilà ce qu'est le travail au sein du théâtre public : une chaîne de production. Il faut produire. Et se montrer. Il faut aller au pot de première¹² des autres metteur-ses en scène, il faut aller aux journées inter-professionnelles où il ne se dit jamais rien mais où il est de bon ton d'être là. Puisque, de toute façon, le spectacle n'existe pas encore, ce que l'on vend en période de production, c'est... soi-même, son corps. Si la présentation du spectacle a plu à tel-le programmateur-riche, en vérité, c'est le-la metteur-se en scène qui lui a plu.

Aujourd'hui les artistes sont encore les « bouffons du roi ». Les meilleurs exemples sont les festivals de type Avignon : 1 500 spectacles sur 3 semaines. C'est un marché où de nombreux-ses metteur-ses en scène vont pour se montrer, pour se vendre alors qu'ils et elles n'ont pas de spectacle qui joue pendant le festival. Ce sont là les rendez-vous mondains bien connus de la bourgeoisie. Pour rappel, au XVIII^e siècle, les bourgeois-es allaient dans les théâtres à l'italienne pour se montrer et s'observer les un-es les autres. C'est d'ailleurs pour cela que l'architecture de ces théâtres est pensée de manière luxueuse mais absolument pas pratique pour regarder la scène : la moitié de la salle est tournée vers l'autre et ne voit qu'un tiers de la scène ! Le spectacle n'est là qu'un prétexte pour s'afficher en public.

Les politiques publiques et la mise au pas des artistes

Un certain nombre d'analyses montrent que le théâtre public est un théâtre à la botte de l'État qui, lui-même, roule pour les capitalistes. J'en veux pour exemple

[10] ... et le spectacle une arme à braquer sur lui.

[11] Direction régionale des affaires culturelles, soit l'équivalent du ministère de la Culture en région.

[12] Lors d'une première représentation, petits fours et champagne sont traditionnellement de la partie ; rendez-vous mondain par excellence.

le 21 janvier 1967. Ce jour-là, à Nancy, un jeune étudiant soutient sa thèse de droit intitulée *L'État et le Théâtre*, dans laquelle il démontre doctement l'intérêt politique pour un État de développer une conception aristocratique de la culture et donc du théâtre, en lieu et place d'une conception démocratique. Ce qui est intéressant avec cette anecdote, c'est que ce jeune étudiant n'est autre qu'un futur ministre de la Culture encore aujourd'hui adulé par la petite et la grande bourgeoisie : Jack Lang. Partant de là, il est purement et simplement impossible que les politiques culturelles, notamment des années 1980, pendant lesquelles Jack Lang était aux manettes du ministère de la Culture, soient fondées sur ce que les discours hégémoniques répètent à chaque début de saison, à chaque nouvel appel à projet ou autres dispositifs noyés dans et instrumentalisés par un outil très pratique : la langue de bois.

Cette mise au pas des artistes, par la hiérarchisation et la mise en compétition, a un effet concret : celui de vider de substance les messages que le théâtre peut transmettre. Le seul message que l'on entend sur les scènes est un message de plus en plus inoffensif, vidé de sens. C'est un message qui ne sert à analyser politiquement ni le monde dans lequel on vit ni le système dans lequel le travail s'organise. C'est un message de plus en plus esthétique : les artistes doivent, avant tout, produire des images et, si le public n'y comprend rien, alors c'est de l'art. Cette dépolitisation est très utile car elle entrave toute remise en question, elle empêche tout débat et, de fait, sûrement pas à propos du système en place. Cela ne sert donc aucune velléité de changement, cela ne sert qu'une chose absolument primordiale pour la classe dirigeante : la reproduction de l'ordre social¹³.

Néanmoins, au sein même de cette organisation du théâtre public, il existe un endroit de résistance à cette reproduction sociale : l'intermittence du spectacle.

L'intermittence du spectacle, la véritable exception culturelle française

Quand je suis entrée dans ce système qu'est l'intermittence du spectacle, j'ai cru que j'avais acquis un statut. Définitivement, j'étais bien loin de la vérité.

L'intermittence du spectacle est un régime spécifique de l'assurance chômage. Ce n'est pas un statut au sens où on l'entend souvent (y compris de la bouche des artistes ou des technicien·nes.) Les intermittent·es sont des salarié·es qui perçoivent tous les mois des allocations chômage. Pour être intermittent·e, il faut justifier, auprès de Pôle emploi, de 507 heures de travail déclarées sur une période de 365 jours consécutifs. Pour vulgariser rapidement ce système, prenons un exemple. Au mois d'octobre 2023, j'ai été déclarée par mon employeuse principale pour 2 représentations.¹⁴ Je reçois donc d'un côté un salaire de la part de mon employeuse et, de l'autre, je

[13] ... bien organisé à travers les rapports de domination et de facto d'exploitation.

[14] Les représentations pour les artistes se déclarent avec un système qu'on appelle cachets. Un cachet = 12 heures.

déclare 2 cachets auprès de Pôle emploi qui va compléter le salaire de ce mois avec des allocations chômage calculées sur mes revenus de l'année précédente. Spécificité inhérente à ce régime d'assurance chômage : il est réexaminé chaque année à date anniversaire. Si le minimum de 507 heures a été déclaré, alors les droits à cette assurance chômage sont renouvelés... pour une durée de 365 jours. C'est donc une sécurité pour un an. Autrement dit : un véritable privilège mais un privilège relativement précaire. Car, l'année où il manque ne serait-ce qu'une heure de travail, on perd automatiquement le droit à l'intermittence et c'est au RSA qu'il faut s'adresser.

Néanmoins, lorsque je dis que j'ai été déclarée au mois d'octobre pour 2 représentations, soit 2 jours de travail, il faut que je précise que je n'étais pas en vacances : en plus de ces 2 jours, j'ai par ailleurs travaillé 114 heures, soit à peu près 15 jours. Pendant ces 15 jours effectifs, j'ai travaillé au bureau¹⁵, à remplir des missions administratives et à concevoir et organiser les activités à venir. Mais aussi à écrire cet article. Ces 114 heures-là n'ont pas été déclarées par mon employeuse mais elles ont produit de la valeur économique hors du cadre de mon emploi.

Outre la non-formation préalable (et donc le fait de n'avoir nullement la nécessité d'un diplôme certifiant pour être metteur-se en scène), outre le fait que je travaille à un bureau sur un ordinateur et non dans une usine, la grande différence de l'artiste-intermittent-e avec les autres travailleur-ses, c'est que, grâce à ce régime d'assurance chômage, je peux produire du travail, et donc de la valeur économique, de manière déconnectée de la notion d'emploi. Et je peux le faire sans mettre en péril mes conditions matérielles d'existence.

Bernard Friot, le "déjà là" et le salaire à la qualification personnelle

Bernard Friot¹⁶ appelle un "déjà là" un système déjà en place et qui fonctionne, au sein du système capitaliste et qui est en réalité un système anti-capitaliste - pour ne pas dire communiste.

Bernard Friot milite pour un salaire socialisé et une réappropriation d'usage des outils et moyens de production ainsi que pour une notion du travail déconnectée de la notion d'emploi. Les travailleur-ses, selon lui, doivent assumer le statut de producteur-riche de la valeur économique. Il considère que le système capitaliste voit le travail uniquement dans le cadre d'un emploi, c'est-à-dire une relation de subordination entre un-e employeur-se (ou un-e actionnaire) et un-e employé-e : il prend l'exemple de parents élevant leurs enfants, n'étant pas rémunéré-es pour conduire leurs enfants à l'école, alors qu'une assistante maternelle le serait. Il

[15] N'oubliez pas un grand open space tout blanc, aseptisé et situé dans une zone péri-urbaine : il s'agit d'un bureau partagé avec d'autres personnes travaillant pour d'autres compagnies dans un bâtiment municipal, type ancienne école, dans un quartier populaire de la ville.

[16] Bernard Friot est un sociologue et économiste français né en 1946 à Neufchâteau (Vosges), professeur émérite à l'université Paris-Nanterre (Paris X).

pointe du doigt le fait qu'il s'agit d'un même travail mais que, dans un cas, il n'est pas rémunéré et, dans l'autre, il l'est, bien qu'il s'agisse du même travail. Bernard Friot en vient à la conclusion que la société capitaliste ne nie pas la nécessité de ce travail mais qu'elle nie les activités de production hors du cadre de l'emploi, en les déclarant non-productives.

Les intermittent-es du spectacle bénéficient donc d'un régime d'assurance chômage qui représente une porte d'entrée dans le salaire à vie - ou salaire à la qualification personnelle défendue par Bernard Friot. Ce salaire à vie serait un droit irrévocable obtenu à la majorité¹⁷ et serait calculé selon la qualification de la personne. Un-e travailleur-se est celui ou celle qui est reconnu-e dans sa capacité à produire de la valeur en dehors de son emploi. Exemple : les professeur-es hors de la salle de classe, les ouvrier-es hors de l'usine, les comédien-nes en dehors des scènes. Cette capacité donne un droit à la qualification, mais aussi une responsabilité. Bernard Friot dit¹⁸ : « Le communisme, c'est pas une visée. Ça se constate. (...) Le communisme est une réalité dès lors qu'on pose la contradiction sociale et non la reproduction sociale. »

Changer les récits pour changer le monde

C'est pourquoi, il peut être utile que les artistes-intermittent-es prennent conscience d'un autre de leur privilège : celui d'avoir à chaque représentation une audience de spectateur-rices venu-es pour les écouter et les regarder. Dès lors, la responsabilité des artistes réside dans les récits qu'ils et elles proposent sur scène.

Il s'agit de refuser les grands décors inutiles qui permettent l'admiration du public – mais quand on admire, on reste dans la passivité ; il s'agit de sortir de la forme pour retrouver le fond et le faire remonter à la surface. Il ne s'agit pas d'abolir les enjeux esthétiques, mais d'affirmer la responsabilité des artistes d'aborder des sujets politiques, afin de donner au public de quoi sortir de l'apathie. Le public n'est en réalité pas la « cible », il est le-la citoyen-ne à armer.

S'il y a bien une chose dans l'évolution de notre espèce qui a été déterminante (et qui nous a différencié-es des autres animaux¹⁹), c'est notre capacité à inventer des histoires, à créer des mythes et à faire confiance à tout individu se reconnaissant dans les mêmes fictions que nous. Alors, pour donner aux travailleur-ses le pouvoir de produire de la valeur économique en dehors du cadre de leur emploi, – autrement dit pour changer le monde et faire la révolution – il faudra oublier notre Molière ou notre Oscar et s'organiser collectivement. Se faire confiance à nouveau. Et ce, très certainement, autour d'une nouvelle histoire. Et qui de mieux placé que les artistes-intermittent-es pour en proposer une ?

[17] Comme le droit de vote.

[18] Dans la conférence du 8 avril 2021 à l'Université d'Évry / Paris Saclay.

[19] Cf. la bande dessinée *Sapiens* de Yuval Noah Harari, David Vandermeulen et Daniel Casanave, créée en 2020 et publiée par Albin Michel.

Le Portugal de Salazar et la Géorgie néo-soviétique, des âmes sœurs

NIKOLOZ NADIRASHVILI



© ZURAB TSERTSVADZE

Des groupes d'extrême-droite liés à la Russie et au clergé ont violemment interrompu la Marche des Fiertés le 8 juillet 2023.

Le 17 mars, je suis arrivé à Lisbonne en tant que chercheur et curateur invité¹ pour élargir le spectre de mon enquête de quatre ans portant sur les recoupements entre politique, religion et arts visuels. Je m'intéressais alors à l'intégration de la religion aux pratiques artistiques sous la dictature de l'Estado Novo, et j'entendais confronter les conclusions que j'en tirerais avec le discours des historien·nes de l'art sur la Géorgie soviétique. Sur place, j'ai découvert que le demi-siècle de régime autoritaire d'António de Oliveira Salazar

[1] Dans le cadre d'un programme de résidence curatoriale du CERA Project. Ce programme a bénéficié du soutien financier de l'Union européenne (programme EU4Culture).

avait, semble-t-il, davantage en commun avec le programme néo-soviétique de la Géorgie moderne. Ce sont donc finalement ces deux « âmes sœurs » que va comparer cet article.

Certain-es se demanderont s'il est bien pertinent ou même possible de comparer la Géorgie et le Portugal, deux pays situés aux confins de l'Europe continentale et à des sphères politique et socioculturelle résolument différentes. Se poser cette question, c'est déjà une première étape dans ce voyage épistémologique inédit : les extrêmes se rejoignent, certes, mais pas forcément de la façon dont on peut s'y attendre.

Deux aspects significatifs justifient cette comparaison entre l'Estado Novo et la Géorgie néo-soviétique : l'hégémonie de l'Église et l'adhésion à un projet colonial au nom des élites politiques.

Sous l'Estado Novo, l'Église, alors dirigée par le cardinal Manuel Gonçalves Cerejeira, un proche de Salazar, était l'un des instruments les plus fidèles et importants du régime.² En Géorgie, Ilia II, le catholicos-patriarche de l'Église orthodoxe géorgienne, qui a fait ses études et été ordonné en Russie, est considéré comme la personnalité publique préférée des citoyen-nés géorgien-nés.³ Cette popularité permet à l'establishment religieux de jouir d'un pouvoir illimité, qu'il met au service d'une rhétorique fondamentaliste, anti-Occident et pro-russe.⁴ Ainsi, en 2011, Ilia II annonçait que chaque quatrième nouveau-né d'une fratrie recevrait le titre de « patriote d'une totale abnégation et défenseur-e du trône du patriarcat géorgien. »⁵ De son côté, le Premier ministre géorgien en poste début 2023, Irakli Garibashvili, a assisté à la *Conservative Political Action Conference* à Budapest, déclarant à l'occasion :

*Je tiens tout particulièrement à remercier mon cher ami le Premier ministre Orbán ! En ces temps difficiles, les Hongrois-es ont bien de la chance d'avoir un leader aussi avisé et visionnaire, qui défend les intérêts de sa courageuse nation et de la Hongrie, qui protège des valeurs fondamentales et qui est un homme politique, un dirigeant, un combattant et un **Chrétien** en tous points exemplaire. [...] Je suis père de quatre enfants et, tout comme la grande majorité des parents*

[2] Pinto, António Costa, et Maria Inácia Rezola. 2007. « Political Catholicism, Crisis of Democracy and Salazar's New State in Portugal. » *Totalitarian Movements and Political Religions* 353-368.

Almeida, João Miguel. 2016. « Progressive Catholicism in Portugal: Considerations on Political Activism (1958-1974). » *Histoire@Politique*.

[3] JAMnews. 2022. *The Patriarch, the ruling party and the opposition are the leaders of ratings in Georgia*. 8 novembre. Consulté le 29 août 2023. <https://jam-news.net/the-patriarch-the-ruling-party-and-the-opposition-are-the-leaders-of-ratings-in-georgia/>.

[4] —. 2022. *The Patriarch, the ruling party and the opposition are the leaders of ratings in Georgia*. 8 novembre. Consulté le 29 août 2023. <https://jam-news.net/the-patriarch-the-ruling-party-and-the-opposition-are-the-leaders-of-ratings-in-georgia/>.

[5] არაბიძე, მიაი. 2011. კათოლიკოს-პატრიარქი ახალ განჩინებას აწვებს. 14 janvier. Consulté le 23 août 2019. <http://ghn.ge/news/31845>.

*géorgiens, je tiens à élever les générations futures selon des valeurs uniques fondées sur la chrétienté, sur ces mêmes valeurs avec lesquelles nos parents nous ont élevé-es. C'est pourquoi nous protégerons les droits de chacun-e, et de même que nous ne permettrons pas les violences à l'égard d'une minorité, nous ne permettrons pas les violences de la minorité à l'encontre de la majorité. Nous rejetterons toute tentative, de la part d'une minorité ayant recours à une propagande agressive, de renversement des valeurs que la majeure partie des Géorgien-nes estiment avoir reçues de Dieu, et sur lesquelles sont fondées l'identité, la singularité et toute l'histoire de la Géorgie.*⁶

Comme dit plus haut, le parallèle conceptuel entre le Portugal d'hier et la Géorgie d'aujourd'hui repose aussi sur l'acceptation d'une réalité structurée par le colonialisme. Là encore, objecteront certain-es, n'est-il pas absurde de comparer le Portugal, ancien État colonial, à la Géorgie, ancien État colonisé ? La similitude réside dans l'adhésion à l'idée du colonialisme : le tandem composé de l'administration salazarienne et de l'Église catholique du Portugal glorifiait le concept d'un Portugal pluricontinental. Ce n'est qu'à la Révolution des œillets que l'Église portugaise a fait marche arrière pour enfin déclarer qu'un pays chrétien ne devait pas posséder de colonies.⁷ Depuis 2012, date à laquelle l'oligarque Bidzina Ivanishvili a fait main basse sur la Géorgie, la Russie (qui occupe 20 % du territoire de son voisin géorgien) est de moins en moins critiquée par les élites politiques.⁸ Sur ce point, l'Église orthodoxe géorgienne est tout aussi mutique que le gouvernement du pays : sa soumission et sa déférence à l'égard de l'Église orthodoxe russe légitiment la position du patriarche Cyrille de Moscou, selon qui l'Abkhazie et l'Ossétie du Sud occupées ne relèvent pas de l'autorité de l'Église orthodoxe géorgienne.⁹ L'oligarchie néo-soviétique et le clergé orthodoxe semblent donc se satisfaire du statut de colonie.

La (non) remise en question de l'Église dans le Portugal de Salazar

Étant donné que la résistance est dans l'ADN de l'art, je m'attendais à trouver au Portugal des œuvres reprenant à leur compte l'iconographie chrétienne pour contester la dictature de l'Estado Novo qui s'appuyait sur la religion. En vain. À cela, je propose une tentative d'explication. Tout d'abord, au crépuscule de l'Estado Novo, des catholiques dits « progressif-ves », dont des prêtres, se sont rebellé-es

[6] [Agenda.ge](https://agenda.ge/en/news/2023/1769). 2023. Address by Georgian Prime Minister Irakli Garibashvili at Conservative Political Action Conference. 4 Mai. Consulté le 29 août 2023. <https://agenda.ge/en/news/2023/1769>.

[7] Almeida, João Miguel. 2016. « Progressive Catholicism in Portugal: Considerations on Political Activism (1958-1974). » *Histoire@Politique*.

[8] Hedlund, Stefan. 29. Georgia's divide between Russia and the West. Juin 2023. Consulté le 29 août 2023. <https://www.gisreportsonline.com/r/georgia-russia-west/>.

[9] Myth Detector. 2019. RUSSIAN PATRIARCH DOES NOT RECOGNIZE ILIA II AS A METROPOLITAN BISHOP OF BICHVINTA AND TSKHUM-ABKHAZIA. 11 janvier. Consulté le 29 août 2023. <https://mythdetector.ge/en/russian-patriarch-does-not-recognize-ilia-ii-as-a-metropolitan-bishop-of-bichvinta-and-tskhum-abkhazia/>.

contre l'Église catholique portugaise en invoquant la rhétorique plus libérale du concile Vatican II.¹⁰ L'*establishment* catholique présentait ainsi un double visage aux citoyen·nes portugais·es. Ensuite, l'Église catholique portugaise, bien que complice de l'Estado Novo, a su endiguer les forces ouvertement fascistes au début de la dictature, empêchant ainsi le nouveau régime de reproduire le système de répression et de violence en place sous le Troisième Reich ou l'Italie de Mussolini.¹¹ Enfin, sous l'Estado Novo, le Portugal était tout sauf laïc : des accusations de blasphème ont ainsi pu entraîner l'auto-censure des artistes portugais·es. (Saluons toutefois les artistes du monde entier de cette époque, tel·les que Vassily Kandinsky, Gabriele Münter, Maria Marc, Sonia Delaunay, Marc Chagall et bien d'autres, qui ont osé expérimenter avec les discours conventionnels dominants dans la chrétiéité.)

Il semblerait que les artistes aient attendu l'effondrement de l'Estado Novo pour « blasphémer ». Dans les années 1970, João Abel Manta (1928-) crée ses *Caricaturas Portuguesas Dos Anos Salazar*. Avec ces caricatures, il adopte une approche cynique héritée de Goya en faisant cohabiter les antagonistes du régime de Salazar et les protagonistes de la chrétiéité (la Vierge marie, São Antonio), tou·tes déconstruit·es et dignes des personnages du film *Affreux, sales et méchants* (1976) d'Ettore Scola.

Plus tard, Paula Rego (1935–2022), l'une des plus célèbres artistes portugais·es, a peint ses madones en s'inspirant des motifs et des concepts de l'iconographie chrétiéienne pour dénoncer la suprématie du patriarcat. Elle nous donne à voir, de façon plus nette que jamais, le destin forcé de la mère de Dieu ou Sainte Catherine, l'une des saintes les plus « féministes » de l'historiographie chrétiéienne, en train de décapiter l'empereur. Dans sa série intitulée *Croisade des enfants*, Rego interprète à sa manière une histoire du XIII^e siècle qui raconte comment les enfants de toute l'Europe s'étaient mis en tête de conquérir la Terre sainte, avec la bénédiction du pape. Certain·es se noyèrent dans la Méditerranée ; les survivant·es furent vendue·es comme esclaves et prostituées en Afrique du Nord. Là où les visages déformés de Manta renvoient aux dysfonctionnements de la religion institutionnalisée sous Salazar, Rego analyse le christianisme pour révéler les horreurs commises au nom d'un fondamentalisme exclusivement masculin.

Église orthodoxe, violences à l'encontre des personnes LGBT et résistance artistique en Géorgie

Le 17 mai 2013, une poignée de militant·es et de sympathisant·es LGBT ont voulu célébrer la Journée internationale contre l'homophobie, la transphobie et la biphobie sur l'avenue principale de Tbilissi. En réponse, 20 000 personnes (dont des membres du clergé orthodoxe) ont franchi le cordon symbolique de la police pour s'en prendre violemment à elles·eux. Par chance, tou·tes les militant·es en ont réchappé. Après

[10] Almeida, João Miguel. 2016. « Progressive Catholicism in Portugal: Considerations on Political Activism (1958-1974). » *Histoire@Politique*.

[11] Pinto, António Costa, and Maria Inácia Rezola. 2007. « Political Catholicism, Crisis of Democracy and Salazar's New State in Portugal. » *Totalitarian Movements and Political Religions* 353-368.

ce jour sombre dans l'histoire contemporaine du pays, le patriarcat de Géorgie a décidé de se réapproprié le 17 mai ; c'est ainsi que la Journée internationale contre l'homophobie, la transphobie et la biphobie est devenue la fête nationale dédiée à la Sainte Famille.¹² Nous avons préféré ronger notre frein et attendre huit ans avant d'organiser une nouvelle marche des fiertés à une autre date, le 5 juillet. Malheureusement, des groupes extrémistes, pour l'essentiel des forces ouvertement pro-russes, ont à nouveau occupé l'avenue principale de la capitale et occasionné des violences qui se sont soldées par la mort d'un cameraman, en même temps qu'était installée une croix devant le parlement géorgien.¹³ Ces groupes extrémistes en ont aussi profité pour déchirer le drapeau de l'UE, cette union géopolitique qui, de leur avis, menace l'identité nationale de la Géorgie. C'est ainsi que l'Église cherche à présenter les homosexuels, les lesbiennes, les bisexuel·les et les personnes transgenres comme des ennemi·es du pays, afin que les orthodoxes extrémistes puissent conserver toute leur influence et leur pouvoir.



© SANDRO SULABERIDZE / K.O.I

"H-" (2021), performance d'Andro Dadiani à l'Oxygen Biennial.

Ces processus civils ont poussé plusieurs artistes géorgien·nes à détourner l'iconographie chrétienne pour remettre en cause l'hégémonie patriarcale renforcée du tandem gouvernement-Église. En 2021, un jeune artiste géorgien contemporain, Andro Dadiani, présentait sa performance *H-* dans le cadre de la biennale Oxygen.

[12] Radio Free Europe. 2014. Georgian Church Sets 'Family-Values Day' On Anti-Homophobia Day. 12 mai. Consulté le 29 août 2023. <https://www.rferl.org/a/georgian-church-sets-family-values-day-on-anti-homophobia-day/25381382.html>.

[13] Koskinen, Ronja et Helsingin Sanomat. 2021. Georgian journalist injured during anti-LGBT violence found dead. 11 juillet. Consulté le 29 août 2023. <https://ipi.media/georgian-journalist-injured-during-anti-lgbt-violence-found-dead/>.

Debout dans un cube blanc et quasiment nu, Dadiani était attaché aux parois par des cordes dont les extrémités lui transperçaient la peau. Bien que plusieurs niveaux de lecture soient possibles pour cette performance, ce qui m'a d'abord sauté aux yeux, c'est sa ressemblance avec l'iconographie de Saint Sébastien, souvent considéré comme une icône gay dans la culture contemporaine. La popularité générale de Saint Sébastien dans l'univers actuel des arts visuels en Géorgie pourrait en faire une référence iconologique : ici, les minorités sexuelles vivent en martyrs.

En Géorgie, les femmes transgenres sont les premières victimes de la violence patriarcale. Publié en 2021, un article intitulé *Women Buried as Men*¹⁴ aborde les menaces qui pèsent sur la vie des personnes transgenres du pays, notamment les femmes, qui souffrent d'un quotidien difficile en raison du manque d'harmonisation dans la législation et de la transphobie ambiante. Elles-ils sont donc nombreux-ses à fuir la Géorgie pour se réfugier dans l'Union européenne. Certain-es meurent dans d'atroces souffrances.



© GURAM KAPANADZE

"I Made You a Curtain That You'll Never See" [Je t'ai fait un rideau que tu ne verras jamais](2020), installation d'Anastasia Akhvlediani à l'Oxygen Biennial.

En 2019, Anastasia Akhvlediani a créé une œuvre mémorielle en montant une installation pluridimensionnelle baptisée *I Made You a Curtain That You Will Never See*, comme un sanctuaire s'inspirant des cimetières des campagnes géorgiennes, au centre duquel elle a placé le portrait d'une femme décédée. Cette œuvre représente la tombe d'une jeune femme transgenre qui, ne pouvant rester dans son village, a rejoint la capitale, s'est adonnée à la prostitution et a été tuée. Sa famille, ayant appris

[14] ზურაბიშვილი, თიკო. n.d. მამაკაცებად დამარხული ქალები. Consulté le 29 août 2023. <http://femicide.ge/geo/list/show/258-mamakatsabad-damarkhuli-qalebi>.

qu'elle était séropositive, a fait transporter sa dépouille directement de la morgue au cimetière, pensant qu'en suivant la tradition géorgienne qui veut que l'on garde le corps au domicile après les funérailles, elle ne soit elle-même infectée par le VIH.¹⁵

Bon nombre de Géorgien-nes sont pétri-es de préjugés. Le gouvernement et l'Église orthodoxe de Géorgie s'inscrivent dans le droit fil de la propagande poutinienne en faisant croire que l'on peut « attraper » l'homosexualité comme un virus, par exemple en regardant un film avec des protagonistes homosexuels¹⁶ ou en assistant à une marche des fiertés. Peut-être que les croix installées sur les toits des immeubles résidentiels des abords de Tbilissi protègent les habitant-es de ces « impuretés importées » ?!



© SABA GORGODZE

“Tunic of Mine” [Tunique à moi] (2021), installation (détail) d'Alexander Beglarishvili à l'Oxygen Biennial.

Malgré cette atmosphère hostile, il reste par chance des œuvres qui parlent de la beauté de l'amour. Au centre de *Tunic of Mine* (2021), une installation d'Alexander Beglarishvili, se trouve un polo maculé de gouttes de sperme, l'ADN d'être(s) cher(s). À côté, on peut lire : « ENCORE MIEUX QU'AUTUMN RHYTHM DE POLLOCK, LES TACHES DE TON SPERME SUR MON T-SHIRT ORANGE ». Cette œuvre a été présentée deux fois, la deuxième dans un espace calciné semblable à une grotte qui évoquait un sanctuaire naturel. Le t-shirt symbolique tient lieu d'objet sacré incarnant la suprématie de l'amour (queer).

[15] Ce genre d'enterrement dramatique a eu lieu à Batumi, une ville portuaire de Géorgie, en 2018.

თარხნიშვილი, ნინო, and ეკა ლორთქიფანიძე. 2018. დასაფლავება მარტოობაში - ტრანსგენდერი ქალის დასასრული. 20 juillet. Consulté le 29 août 2023. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/დასაფლავება-მარტოობაში—ტრანსგენდერი-ქალის-დასასრული/29378075.html>.

[16] P. ex., des groupes extrémistes ont tenté de faire annuler des projections d'*And Then We Dance*, un film de 2019 de Levan Akin.

Si, un jour de 2010, vous vous étiez rendu·e au lac de barrage de Zhinvali, près de Tbilissi, vous y auriez peut-être vu un groupe de personnes composé d'un prêtre, de membres du clergé, de représentant·es de la Georgian Water and Power (GWP) et d'habitant·es du village situé non loin. Ce jour-là, le patriarcat de Géorgie a donné sa bénédiction à la construction d'une nouvelle église avec le soutien financier de GWP. L'édifice devait être une copie de l'église de Jvarpatiosani, qui datait du XII^e siècle et s'est retrouvée engloutie par la construction du barrage en 1985, au point de n'être plus visible qu'au cours des mois de janvier, février et mars, lorsque le niveau de l'eau du lac est suffisamment bas. En 2023, la Géorgie a présenté le projet « éponyme » *January February March* à l'occasion de la biennale de Venise, qui consistait en l'installation d'une autre réplique de l'église de Jvarpatiosani dans l'espace d'exposition Giardino Bianco.¹⁷ Cette copie était dysfonctionnelle, puisqu'on ne pouvait pas rentrer à l'intérieur. Ce n'était ainsi qu'une représentation négative de l'édifice inondé, un intérieur spacieux transformé en une masse. Je vois dans cette démarche artistique une tentative de saisir l'essence plutôt que la forme.



© SANDRO SULABERIDZE

"January February march" [Janvier février mars] (2022), exposition (détail) de la Biennale d'architecture de Tbilissi dans le cadre du Pavillon National de Géorgie, à la 18^e exposition internationale d'architecture.

Voilà donc où nous en sommes aujourd'hui : une église ancienne sous l'eau, sa copie structurelle sur des terres voisines, son essence reconstruite à Venise. À mon sens, cette trilogie symbolise les difficultés bien réelles de la Géorgie néo-soviétique, dont les traditions sont préservées sous des formes en opposition avec leur essence

[17] Ce projet a été conçu et mis en œuvre par la biennale d'architecture de Tbilissi (curateur·rices : Gigi Shukakidze, Otar Nemsadze, Tinatin Gurgeniidze).

authentique...¹⁸ C'est là qu'interviennent les artistes contemporain-es désireux-es d'évaluer d'un œil critique la nature de toute chose dite « traditionnelle »... comme en écho aux « vérités indiscutables » de Salazar.

L'art et la critique du colonialisme

Tandis que la critique du Portugal contemporain, qui était jadis l'apanage des artistes du Cap-Vert, du Mozambique, de l'Angola, et du Timor oriental, émane désormais du Portugal lui-même, dont les artistes estiment que les poids lourds de l'UE définissent le programme de toute l'Union, nous autres Géorgien-nes sommes toujours confronté-es à l'appétit colonial de la Russie. La plupart de mes compatriotes sont conscient-es des menaces venant du nord, mais une poignée de puissant-es préfère se tourner vers le marché russe en capitalisant sur sa mise à l'écart de l'UE.

Un certain nombre d'artistes géorgien-nes ont fait de cette impasse leur sujet d'étude. Ainsi, en 1999, Kote Sukaberidze apportait la dernière touche à un tableau intitulé « Shamil's Fight against Russia¹⁹ ». Cette œuvre nous rappelle savamment l'importance du concept de résistance. Parmi les mouvements artistiques récents les plus pertinents à mon sens figure le Bouillon Group, un collectif pratiquant l'art-performance basé en Géorgie. En 2018, ses membres ont abordé le sujet lors d'une discussion au Centre d'arts contemporains de Moscou. À la fin de la séance, ils-elles se sont adressé-es au public, principalement constitué d'intellectuel-les moscovites :

[...] Nous nous efforçons de préserver notre liberté et d'en repousser sans cesse les limites. Tout-e représentant-e de l'État qui ne respecte pas la dignité du peuple est immédiatement relégué-e aux poubelles de l'histoire. Finie, l'époque où fumer du cannabis ou s'adonner au pot-de-vin pour obtenir sa liberté était passible de prison. Ces progrès ont été acquis de dure lutte, ils ne sont pas le fruit du hasard. Voilà pourquoi nous refusons la servitude. Tout cela, vous n'y êtes pas encore.²⁰

En 2023, le gouvernement géorgien a accouché d'un nouveau slogan : « Avec dignité envers l'Europe ». Le mot à retenir est « dignité », car c'est pour le gouvernement une façon d'instrumentaliser l'idéologie ultra-nationaliste et de sous-entendre que si nous suivons aveuglément les directives de l'Union européenne, nous en perdrons notre dignité nationale. Ce qui m'évoque un slogan de Salazar : « Orgulhosamente Só » (Seul-es avec fierté). Et c'est là que s'arrête le parallèle entre les confins de l'Europe continentale : si Salazar était mu par une fibre destructrice mais portugaise, le slogan de la Géorgie moderne (« Avec dignité envers l'Europe ») découle, lui, d'un programme néo-soviétique concocté par Moscou pour la Géorgie... sa colonie.

[18] ნადირაშვილი, ნიკოლოზ. 2023. და რა ვქენით აპრილში, მაისში ან ივნისში? — საქართველო ვენეციის არქიტექტურის ბიენალეზე. 6 juin. Consulté le 29 août 2023. <https://at.ge/2023/06/06/ach-bienale/>.

[19] <https://archive.propaganda.network/en/artist/artwork/990>

[20] —. 2022. ბულიონის ნოკაუტი. 26 août. Consulté le 11 décembre 2023. <https://at.ge/2022/08/26/bulioni/>.

Conclusions

Bien que cinquante années se soient écoulées depuis l'effondrement de la dictature semi-théocratique du Portugal, les projets sociaux et artistiques intégrant des concepts religieux et rejetant les tendances patriarcales à l'œuvre continuent de fleurir. Ce qui a changé, c'est qu'outre les initiatives non gouvernementales, il existe désormais plusieurs institutions d'État et municipales qui tiennent lieu de remparts contre un retour du salazarisme (FASCISMO NUNCA MAIS !). En revanche, en Géorgie, tandis que les militant-es des droits humains et les artistes contemporain-es se battent pour la justice et les valeurs démocratiques, le ministère de la Culture et de la protection des monuments supprime les affiches de Staline du Musée de l'occupation soviétique.²¹

Malgré tout, nous poursuivons la lutte contre les structures religieuses et gouvernementales oppressives, car nous avons notre propre version de « FASCISMO NUNCA MAIS » : l'URSS, PLUS JAMAIS !

[21] —. 2023. არდავიწყებო. 12 mai. Consulté le 29 août 2023. <https://at.ge/2023/05/12/ardaaviwyeba/>.

LISTE DES AUTEUR·RICES

1. **Paula Barreiro López** est professeure d'histoire de l'art contemporain à l'université Toulouse-II-Jean-Jaurès. À travers ses nombreuses initiatives scientifiques, parmi lesquelles compte notamment la création en 2015 de la plateforme de recherche internationale Modernité(s) Décentralisée(s), elle s'est intéressée aux échanges artistiques, à la critique d'art, aux politiques et réseaux culturels en Europe et en Amérique latine pendant la guerre froide, analysant les développements multiples de la modernité dans un contexte déjà globalisé.
2. **Sara Alonso Gómez** est docteure en Histoire et sémiologie du texte et de l'image, et maîtresse de conférences en Histoire et théorie de l'art contemporain à Aix-Marseille Université. Depuis une quinzaine d'années, elle développe des interfaces entre la recherche, l'enseignement et la pratique curatoriale au carrefour de trois continents (Les Amériques, l'Europe, l'Afrique). Ses travaux de recherche sur l'outil heuristique de la « désobéissance artistique » permettent de mieux comprendre la relation entre art et politique au seuil du nouveau millénaire, et interrogent le potentiel d'insubordination de l'œuvre d'art face aux injonctions de la mondialisation.
3. **Marcelle Bruce** a une formation en sciences politiques, spécialité relations internationales à l'UNAM au Mexique. Elle est arrivée en France grâce à une bourse de la Commission Européenne pour suivre un Master en relations interculturelles. Elle a soutenu en 2023 sa thèse sur le débat autour de la décolonialité des arts en l'Amérique Latine à l'Université de Lille où elle est aussi enseignante au département d'espagnol.
4. **Sophie Coudray** est docteure en études théâtrales, spécialiste du Théâtre de l'opprimé. Son travail porte plus largement sur les liens entre théâtre et éducation populaire. Elle est également traductrice et travaille en tant qu'enseignante spécialisée.
5. **Luca Greco** est professeur de sociolinguistique à l'Université de Lorraine. Il est spécialiste en études de genre et queer, Performance Studies et recherches sur l'interaction et la multimodalité.
6. **Micaela Távora Arroyo** est actrice et activiste culturelle et féministe. Elle est cofondatrice et co-directrice de l'Association culturelle Trenzar, basée à Lima (Pérou).
7. **René Binette** est conseiller aux projets stratégiques à l'Écomusée du fier monde, un musée d'histoire industrielle et ouvrière de Montréal, et un musée citoyen.
8. **Thomas Nicolas** est un militant associatif, diplômé d'un master spécialisé dans les pratiques inclusives.
9. **Daniellis Hernández Calderón** est une artiste, activiste et curatrice, diplômée de sociologie de l'Université de La Havanne, et documentaliste. Résidant à Berlin, son travail explore les possibilités de réinvention du passé, et sur la base de matériel sensible, son oeuvre construit des mémoires produites et alimentées par la vie en commun, la solidarité, les luttes et les résistances des corps migrants, diasporiques et discriminés, mais non pas vaincus.
10. **Sophie Hope** est une chercheuse indépendante. Son travail souvent collaboratif prend la forme d'ateliers qui explorent des sujets tels que l'art et la politique, l'expérience physique et émotionnelle du travail, les différentes perspectives de l'art socialement engagé et l'éthique de l'employabilité dans les industries créatives. Elle a enseigné pendant 13 ans dans le Master de Politiques artistiques et Management de l'Université de Londres dans le département de Film, médias et études culturelles.
11. **Madhuresh Kumar** est un activiste de l'Alliance Nationale des Mouvements Populaires, une plateforme d'organisations altermondialistes indiennes. Il est également chercheur associé en égalité sociale et économique auprès de la London School of Economics.

12. Née en Pologne, **Anna Krenz** est artiste architecte, éditrice et activiste. Elle est membre créative du Centre Folk Nordique pour les Energies Renouvelables (Danemark), fondatrice de Dziewuchy Berlin, présidente d'Ambasada Polek e.V., membre de Sinus 3 Studio (Pologne), initiatrice et membre du Conseil International des Femmes+ Polonaises.
13. **Sania** est artiste peintre militante et **Aysar Al Saifi** est auteur et écrivain et vit dans le camp palestinien de Dheishah.
14. Épargnée par la déferlante numérique jusqu'à la fac — qu'elle a fini par occuper — **Mélissa Richard** accompagne désormais les curieux-ses dans leurs découvertes technologiques. Quand elle en a marre des écrans, elle s'attaque à sa pile à lire de science-fiction.
15. **René-Marc Dolhen** est lecteur et critique de science-fiction. Il officie notamment en tant que webmestre et contributeur du site noosfere.org, base de données bibliographiques concernant toutes les publications de fantasy et de science-fiction en France, créée en 1999.
16. Photographe et expert en communication visuelle, **Miguel Gutiérrez Chero** travaille sur des thématiques liées aux droits humains et aux activités minières dans les communautés paysannes du sud du Pérou. Il a travaillé avec différents médias péruviens indépendants, de même qu'avec des agences comme l'AFP, Reuters et EFE.
17. **Silvia Soter**, dramaturge, est également professeure de la Faculté d'Éducation de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro. Elle développe depuis 2003 des projets en Art/ Danse à Redes da Maré, et depuis 2011 elle est directrice pédagogique de l'École Libre de Danse à la Maré – Redes da Maré. **Adriana Pavlova** est journaliste, critique de danse et docteure par la Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro. Elle collabore avec Redes da Maré depuis 2002 et elle est actuellement la responsable des communications et des publications pour l'axe d'éducation de cette association.
18. **Amélie Chanmé** est directrice artistique d'une compagnie de théâtre dont elle assure les mises en scène. Depuis février 2023, elle tourne une conférence gesticulée intitulée « Oui mais moi madame, ma fenêtre, elle donne de l'autre côté » - Théâtre (sans) public, tragédie contemporaine.
19. **Nikoloz Nadirashvili** est doctorant et chercheur en art contemporain à l'Université de Washington. Ses travaux récents portent sur le rôle de l'iconographie religieuse dans les arts visuels de l'époque soviétique tardive et post-soviétique.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- Adorno, Theodor W.** (2020 [1970]). *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 2020.
- Agamben, Giorgio** (2019). *Création et anarchie : l'œuvre à l'ère de la religion capitaliste*. Paris: Payot et Rivages.
- Alonso Gómez, Sara et Martin, Julie** (2022). *Contre-visualités : écarts tactiques dans l'art contemporain*. Toulouse: Lorelei.
- Barra, Jean-Baptiste et Engasser, Timothée** (2023). *Antigraffitiisme. Acepter les villes, contrôler les corps*. Lorient: Le Passager Clandestin.
- Bishop, Claire** (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres ; New York: Verso Books.
- Boal, Augusto** (1996). *Théâtre de l'opprimé*. Paris: La Découverte
- Bourriaud, Nicolas** (2009). *Radical: pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël.
- Bradley Will et Esche Charles (éds.)** (2007). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate Publishing.
- Carabédian, Alice** (2023). *Utopie radicale*. Paris: Seuil.
- Cauter, Lieven de, De Roo, Ruben et Vanhaesebrouck, Karel (éds.)** (2011). *Art and Activism in the Age of Globalization*. Rotterdam: nai010.
- Danto, Arthur C.** (2000). *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Paris: Editions du Seuil.
- Essche, Eric van (éd.)** (2007). *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*. Bruxelles: La lettre volée.
- Gosling, Lucinda, Robinson, Hilary et Tobin, Amy** (2019). *L'art du féminisme - Les images qui ont façonné le combat pour l'égalité, 1857-2017*. Paris: Hugo Images.
- Kaufmann, Thomas DaCosta** (2004). *Toward a geography of art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Le Guin, Ursula** (2020 [1986]). *"Le Fourre-tout de la fiction. Une hypothèse."* dans *Danser au bord du monde*. Paris: Éditions de l'éclat.
- Lebovici, Elisabeth** (2017). *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*. Paris : Les Presses du réel.
- Marboeuf, Olivier** (2022). *Suites Décoloniales. S'enfuir de la plantation*. Editions du Commun
- McEvelley, Thomas** (1992). *Art & Otherness: Crisis in Cultural Identity*. Documentext. New York: McPherson & Co Publishers.
- Mignolo, Walter et Gómez Moreno, Pedro Pablo (eds)** (2012). *Estéticas y opción decolonial*. 1^o ed. Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Creaciones).
- Quiros, Kantuta, et Aliocha Imhoff** (2014). *Géoeesthétique*. Paris: Éditions B42.
- Sholette, Gregory** (2017). *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*. Londres: Pluto Press.
- Steward, Ketty** (2023). *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*. Paris: Editions Inframondes.

Thompson, Nato (2015).
Seeing Power: Art and Activism in the 21st Century
Brooklyn, NY: Melville House Publishing.

Toussaint, Evelyne (éd.) (2021).
Postcolonial/Décolonial : la preuve par l'art. Tempus Artis, Tempart 12.
Toulouse cedex 9: Presses Universitaires du Midi.

REVUES ET DOCUMENTATION

«L'activisme artistique»,
Figure de l'Art n°40, 2023.
<https://figuresdelart.fr/fa40/>

Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle
Rapport commandité par la France dans l'objectif d'évaluer l'histoire et l'état actuel des collections publiques françaises d'œuvres d'art africaines provenant d'acquisitions illicites ou bien contestées, ainsi que les revendications et un plan pour les étapes ultérieures de restitutions éventuelles.
<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/La-restitution-du-patrimoine-culturel-africain-vers-une-nouvelle-ethique-relationnelle>

La résistance culturelle face à la montée de l'autoritarisme en Inde
Ce dossier se veut un instantané de la résistance culturelle qui s'organise en Inde, en réponse aux assauts culturels lancés par les partisan-es de l'Hindutva, dans un contexte où les principales forces politiques ont cédé à la pression en se pliant à l'agenda majoritaire.
<https://www.ritimo.org/La-resistance-culturelle-face-a-la-montee-de-l-autoritarisme-en-Inde>

«In & Out»

Ce livre-cd trilingue (anglais, français, arabe), réalisé par PeopleKonsian et le Centre Laylac, associe la peinture et le rap dans le cadre d'un projet culturel pour parler de la situation en Palestine et promouvoir la solidarité : un moyen d'expression, d'émancipation, et une traduction artistique des sentiments et des revendications politiques des Palestiniens.
https://www.bboykonsian.com/Sortie-du-livre-cd-In-Out-realise-en-Palestine_a4184.html

Mémoire créative de la révolution syrienne

Fondée en 2013, il s'agit d'une plateforme numérique qui vise à archiver l'expression créative, l'art et la culture en temps de révolution et de guerre en Syrie. Elle s'actualise tous les jours, étant ainsi une archive en devenir, grandissant chaque jour qui passe, depuis sa naissance.
<https://creativememory.org/fr/about-us/>

Retour sur la nucléarisation et la militarisation des Utopiales 2019,
accessible sur : <https://lavolte.net/militarisation-utopiales-2019/>

LES DERNIERS NUMÉROS DE LA COLLECTION PASSERELLE

Tous les numéros sont disponibles en ligne et téléchargeables gratuitement sur :
www.ritimo.org et www.coredem.info

- N°24/2023** : *Décoloniser ! Notions, enjeux et horizons politiques*
(Disponible en français et en espagnol)
- N°23/2022** : *Finance et communs : pour une réappropriation collective de la finance* (Co-édition par Remix the Commons)
- N°22/2021** : *Démocraties sous pression. Autoritarisme, répression, luttes*
(Disponible en français et en anglais)
- N°21/2020** : *Low tech : face au tout-numérique, se réappropriier la technologie*
- N°20/2020** : *Villes contre Multinationales*
(Co-édition par ENCO, disponible en français, anglais et espagnol)
- N°19/2019** : *(Dé)passer la frontière*
(Disponible en français et en anglais)
- N°18/2018** : *Eau, Bien Commun. Climat, territoire, démocratie*
(Co-édition par l'Observatoire des Multinationales, disponible en français et en anglais)
- N°17/2017** : *Féminismes ! Maillons forts du changement social*
(Disponible en français et en espagnol)
- N°16/2017** : *La vigilance sociétale en droit français*
(Co-édition par Sherpa, disponible en français)
- N°15/2016** : *De quoi le droit à la ville est-il le nom ?*
(Co-édition par HIC, disponible en français, anglais et espagnol)
- N°14/2016** : *Multinationales : les batailles de l'information*
(Co-édition par l'Observatoire des multinationales, disponible en français et en anglais)
- N°13/2015** : *Climat : choisir ou subir la transition ?*
(Disponible en français, anglais et espagnol)
- N°12/2015** : *La Prochaine Révolution en Afrique du Nord : la lutte pour la justice climatique*
(Co-édition par Platform London et Environmental Justice North Africa, disponible en français et en arabe, en version papier)
- N°11/2014** : *Pour une information et un Internet libres, Journaliste indépendants, médias associatifs et hacktivistes s'engagent*
(Disponible en français, anglais et espagnol)
- N°10/2014** : *La terre est à nous ! Pour la fonction sociale du foncier, Résistances et Alternatives*
(Co-édition par l'Aitec, disponible en français, anglais et espagnol)

- N°9/2013 :** *Paysages de l'après-pétrole ?*
(Co-édition par La Compagnie du Paysage)
- N°8/2012 :** *L'efficacité énergétique à travers le monde, sur le chemin de la transition* (Co-édition par Global Chance)
- N°7/2012 :** *Le Logement en Europe, Délogeons la crise !*
(Co-édition par l'Aitec, disponible en français et en anglais)
- N°6/2012 :** *Les biens communs, modèles de gestion des ressources naturelles*
(Version actualisée, disponible en anglais et portugais)
- N°5/2011 :** *Le pouvoir des entreprises transnationales*



Ritimo

21 ter rue Voltaire, 75011 Paris

Tél : +33 (0)1 44 64 74 14

www.ritimo.org / www.coredem.info

Paris, mars 2024

Réalisation et coordination

Caroline Weill (ritimo)

Comité éditorial

Sara Alonso Gómez (Aix-Marseille Université), **Mathilde Bertrand** (Université de Bordeaux-Montaigne), **Marcelle Bruce** (UNAM/Université de Lille), **Marie Coquille-Chambel** (Université Paris 8/Collectif #MeTooThéâtre), **Danielle Moreau** (CDTM-Monde Solidaire La Flèche – ritimo), **Mélissa Richard** (ritimo), **Sania** (artiste peintre), **Caroline Weill** (ritimo).

Traductions

Adrien Gauthier

Relectures

Emmanuel Charles, Line Delestrée, Sophie Gergaud, Danielle Moreau, Nathalie Samuel.

Conception graphique

Guillaume Seyral

Mise en page et création couverture

Clara Chambon – www.clara-chambon.fr

Droits de reproduction

La reproduction et/ou la traduction dans d'autres langues de cette publication sont non seulement autorisées mais encouragées, à la condition de mentionner l'édition originale et d'en informer ritimo. Tous les articles de la collection Passerelle sont en ligne sur le site de la Coredem sous licence Creative Commons : CC BY NC ND (www.creativecommons.org)

Illustrations

Sauf mention explicite du contraire, toutes les illustrations de cette publication sont des images sous licence Creative Commons issues du site flickr : www.flickr.com/creativecommons

Photo de couverture

Freddy Agurto Parra CC BY 2.0 Deed

Quels sont, au juste, les liens entre l'art et les luttes ? Quelle place occupe(nt) le(s) monde(s) de l'art dans les mouvements sociaux qui œuvrent pour la transformation de nos sociétés, vers un monde plus juste et plus solidaire ? En quoi l'art peut-il être un levier, un point d'appui ou de résistance pour les mobilisations et les luttes en faveur de la transformation sociale et politique ?


Le sujet est infiniment large, et les débats ne datent pas d'hier. Le présent numéro de la collection Passerelle n'a pas vocation à couvrir l'intégralité des débats et des initiatives, d'hier à aujourd'hui ; plutôt, il propose d'explorer certaines pistes, nécessairement parcellaires, les différents rapports entre l'art, les sociétés et les luttes dont il est indissociable. La première partie revient sur les rapports entre arts et politique dans une perspective historique, et revient sur les déplacements, transformations et circulations de certains concepts et certaines pratiques artistiques. Les contributions de la deuxième partie explorent les différents enjeux que représentent, pour l'art engagé, la relation aux institutions, que cela soit le musée, les modes de financement de l'art participatif ou encore la relation avec des gouvernements autoritaires. Enfin, la troisième partie explore de façon plus large les rapports entre art et société, mouvements sociaux, et engagements : renouvellement des imaginaires politiques, émancipation individuelle et collective, expression de résistance...

L'art – en tant qu'espace traversé par les mêmes rapports de pouvoir que le reste de la société – est un sujet, un outil et un vecteur des luttes ; sa visibilité dans des contextes politiques et militants variés en est le meilleur témoin. Ce numéro de la collection Passerelle, explore les ressorts de l'art en tant qu'espace et outil de luttes et de résistances, analyse les processus politiques qui légitiment ou délégitiment les formes d'expression et d'action, et enfin examine la politisation des espaces artistiques.

Ritimo

L'association **ritimo** anime la Coredem et est l'éditeur de la collection Passerelle. **ritimo** est un réseau d'information et de documentation pour la solidarité internationale et le développement durable. Dans 75 lieux en France, **ritimo** accueille le public, relaie des campagnes citoyennes, propose des animations et des formations. **ritimo** s'engage dans la production et la diffusion d'une information plurielle et critique sur le Web : www.ritimo.org.



La collection Passerelle
est réalisée avec l'appui de
la Fondation
Charles Léopold Mayer
pour le Progrès de l'Homme. 

ISBN : 978-2-914180-98-6