



HAL
open science

Quelle efficacité pour l'activisme politique en art ?

Sylvie Coëllier

► **To cite this version:**

Sylvie Coëllier. Quelle efficacité pour l'activisme politique en art ?. Convocarte , In press. hal-01791817

HAL Id: hal-01791817

<https://hal.science/hal-01791817>

Submitted on 14 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quelle Efficacité pour L'Activisme Politique en Art ?

Sylvie Collier

Professeure, départements Arts d'Aix-Marseille Université

sylviecoellier@wanadoo.fr

La question de l'art et de l'activisme politique semble *a priori* requérir des définitions concernant chacun des deux termes, art et politique. Pourtant cerner de telles définitions implique d'emblée l'idée d'une autonomie de l'art tandis que le terme volontariste d'*activisme* implique, lui, qu'une dimension politique puisse être « ajoutée » à l'art, ou au moins que l'œuvre puisse être la mise en forme, le « design », d'un engagement politique. On connaît le défaut d'une telle dichotomie ; voici comment la résume Boris Groÿs :

"Art activism's attempts to combine art and social action come under attack from both of these opposite perspectives—traditionally artistic and traditionally activist ones. Traditional artistic criticism operates according to the notion of artistic quality. From this point of view, art activism seems to be artistically not good enough: many critics say that the morally good intentions of art activism substitute for artistic quality. This kind of criticism is, actually, easy to reject. In the twentieth century, all criteria of quality and taste were abolished by different artistic avant-gardes—so, today, it makes no sense to appeal to them again. However, criticism from the other side is much more serious and demands an elaborate critical answer. ¹"

De fait, aujourd'hui, la question de l'activisme en art et par l'art est particulièrement complexe, excepté, certainement, dans les pays où l'oppression

O artigo questiona a eficácia do ativismo político na arte. Esta é uma questão urgente para os artistas de países oprimidos. Mas a sua voz é restrita; a mediação das suas obras implica muitas vezes a sua simplificação quando o reconhecimento financeiro não perverte o significado. Nos países ocidentalizados, o sistema capitalista manifesta-se na arte através do poder do mercado que se dirige ao colecionador. Este é o objetivo da exposição de Damien Hirst em Veneza em 2017, que elucida os processos de enriquecimento, conforme descrito pelos sociólogos Boltanski e Esquerre no seu último livro (Enrichissement, une critique de la marchandise, 2017). O ativismo político deve consistir em inverter esses mesmos processos, sem que elas levem a uma acumulação de bens, mas a uma reflexão sobre o estado do mundo: é o que tenta o artista Till Roeskens. Se o ativismo que ele apresenta é indispensável e urgente, a sua eficácia permanece escassa em comparação com a mediação de que beneficia o sistema econômico.

confère aux artistes l'urgence d'agir. Nonobstant la pertinence de la remarque de Boris Groÿs sur l'abolition des critères de qualité et de goût, personne ne cesse de porter des jugements de valeur sur les œuvres qu'il ou elle regarde. Certes les critères de beauté, de finition artisanale, d'harmonie de composition et de couleurs sont devenus inopérants, mais il reste possible de juger superficielle une œuvre légitimée d'une couverture politique... Il s'agit donc de discuter de l'efficacité des œuvres saisies d'un engagement politique à produire sur la réception un effet physique, émotionnel, réflexif. Depuis *Les Magiciens de la Terre* de 1989, et surtout depuis les discussions qui ont suivi, les grandes manifestations artistiques et l'histoire de l'art occidentales ont cherché à remettre en question l'orientation téléologique et colonialiste des événements et publications construites par elles et qui avait prédominé au cours du vingtième siècle. Au-delà d'une salutaire et éthique révision des valeurs de la critique, et au-delà d'une ouverture enrichissante sur des productions artistiques véritablement internationales, cette intention manifeste régulièrement un moralisme contre-productif. Cette année 2017, par exemple, la proposition du commissaire général de la *documenta 14*, Adam Szymczyk, consistant à déplacer à Athènes une partie de l'événement afin d'agir contre l'anathème de « crise » subie par la Grèce, fut certainement une action politique réussie, comme fut réussi l'exploit de monter la *documenta* sans passer par les galeries qui pervertissent les sélections (les 130 mécénats furent-ils neutres ?). En revanche, la démarche risquait qu'une partie des œuvres, venues de pays éloignés du dynamisme des métropoles artistiquement actives, soit vite oubliée. Car le chapeau politique général de la *documenta* alourdissait les propos d'un grand nombre de productions en accentuant une univocité de message, nécessairement « démocratique ». L'excès de moralisme politique renforçait une simplification de l'expression formelle et retournait contre elles les paroles du commissaire fustigeant les « formules bien connues, pseudo-compassionnelles, moralisatrices ² » des instances qui avaient décrété la « crise » de la Grèce.

L'extension internationale des grandes manifestations – y compris, d'ailleurs, des foires – aux réalisations artistiques de pays ignorés en Occident avant *Les Magiciens de la Terre*³ nous met, spectateurs, en demeure de repenser à la construction culturelle de nos critères d'approche de l'art. Pourtant, vingt-huit ans plus tard, il reste très difficile d'« entrer » pleinement dans une œuvre réalisée à l'intérieur d'une culture dans laquelle nous n'avons pas été formés. D'une façon générale, l'Occident offre ce que l'on peut nommer une liberté d'expression. Il est clair qu'à l'aune internationale, c'est dans les pays sous contrainte que les artistes ont la plus grande urgence à faire de leurs réalisations de l'activisme politique – s'ils le peuvent. Exposées en Occident, leurs formes ne sont pas toujours ressenties par le spectateur européen (qui trouvera la forme trop traditionnelle, ou qui ne saisira pas toutes les références). Leur portée politique sera reçue à travers une explication discursive, leur forme

comme l'illustration d'une idée. C'est alors que se distingue le plus souvent une dichotomie entre art et action politique. Il demeure que la circulation de telles œuvres et leur réception, même partielle, apportent à notre connaissance et à leur efficacité. Il demeure une forte différence entre les enjeux des pays opprimés et l'internationalisme « occidental » aujourd'hui dominé par des questions plus insidieuses, concernant, nous le verrons plus loin, la relation à l'économie de marché.

Trois artistes iraniens nous donneront des exemples de modes d'efficacité en relation à leur pays et à la réception occidentale. Shirin Neshat, née près de Téhéran en 1957 dans une famille occidentalisée, a fait ses études artistiques aux Etats-Unis lors de la révolution iranienne. Elle n'est pas rentrée en Iran. « La politique a défini nos vies⁴ », explique-t-elle dans un discours pour son exposition à Doha en 2014. Une visite dans son pays en 1990 a déterminé son activisme féminin : elle montre alors une série de photographies, *Les femmes d'Allah*, portraits de femmes voilées dont le visage est recouvert d'écritures, mais qui exprime aussi une détermination et une violence contenue (par exemple, l'un des portraits montre le canon vertical d'un fusil partageant le visage en deux). Le succès aux Etats-Unis est immédiat. Sa revendication résonne avec les mouvements féministes qui prennent de l'ampleur dans les années 1990. L'artiste continue ensuite de développer un art critique, aux Etats-Unis et non en Iran : elle se considère en exil⁵. L'attribution du Lion d'Or de la biennale de Venise en 1999 lui donne une reconnaissance qui gagne peu à peu son pays d'origine. Elle est exposée au Qatar en 2014. Est-ce pour sa dimension artistique critique ou parce que la médiatisation l'auréole de puissance économique servant le prestige que cherche ce pays ? Pour être efficace, l'activisme artistique nécessite une visibilité. Celle de Shirin Neshat a pu ajouter sa part au profit d'un récent adoucissement du gouvernement iranien sous la pression de ses classes moyennes éduquées.

Sans doute le précédent de Shirin Neshat permet-il à Shadi Ghadirian d'affirmer récemment avec vigueur : « Je suis une femme et je vis et travaille en Iran et la seule chose que je sais faire est de la photographie ». Mais elle dit aussi : « L'Iran d'aujourd'hui n'a jamais autant limité la créativité des artistes. Pour tout artiste qui a envie de travailler en Iran aujourd'hui il existe des lignes rouges mais nous les connaissons tous, et je m'efforce personnellement de ne jamais les dépasser, ce qui m'a permis de continuer d'exposer »⁶. Sa série *Like every day* de 2000 lui a donné une notoriété. Il s'agit de silhouettes de femmes recouvertes d'une burqa aux motifs variés, et dont le visage est rendu invisible par l'imposition d'un gant de ménage, d'une passoire, d'une théière... Ce sont des images au message entier, à l'impact direct, compréhensible immédiatement.


La performance peut prendre des aspects plus complexes, car elle s'adresse à un public restreint (mais une photographie frappante de performance peut en étendre l'audience). Ce mode intervient par sa force de présence et peut

défier la censure (si elle n'est pas interdite en amont par dénonciation). On peut comprendre son impact politique et la force de la répression en Iran par le simple constat qu'aucune femme ne la pratique : là est la ligne rouge⁷. En revanche, la performance *Fraud* d'Amir Mobed en 2013 à la galerie d'art contemporain Azad (« Libre ») à Téhéran témoigne d'une certaine possibilité d'action et d'une réception sans doute grandissante (les spectateurs très nombreux sont serrés les uns contre les autres). La voici rapportée par Tara Sadeghi :

Nous sommes invités à entrer dans une salle vide : il n'y a rien sauf une toile blanche sur le mur du fond devant lequel est posé un lit. La salle est silencieuse quand l'artiste entre et s'allonge sur le lit, accompagné d'un homme en blouse blanche. L'artiste donne son sang, puis le vide dans un seau blanc et le jette sur la toile. L'action est très rapide. Il commence alors à toucher la surface de la toile et petit à petit une phrase apparaît : « Au prix d'un cheval ». L'artiste quitte la salle.⁸⁻⁹

Bien que l'action soit saisissante à sa lecture même, le récepteur non iranien n'est pas en mesure de ressentir l'effet du sens de la phrase. Il peut deviner l'impact en supposant la valeur culturelle d'un cheval dans la culture iranienne. Il est aisé d'imaginer l'effet du sang, de l'aspect clinique, aujourd'hui transculturel. Sur place la présence physique, l'odeur provoquent, on le devine, leur impact propre. Vu de France, nous savons replacer l'action dans une histoire, celle des performances des années 1960-70 (les actionnistes viennois, Michel Journiac, Burden), ce qui confère une assise de réception, laquelle permet à un auditoire sans doute relativement informé d'atteindre plus aisément le sens sans qu'il soit brouillé par le choc physique. Mais sans explications, le récepteur étranger ne peut appréhender la référence de la performance du « prix du sang » versé en 2009, lors des répressions particulièrement violentes exercées sur les manifestants à Téhéran. L'activisme politique a nécessairement un aspect contingent à une situation vécue.

Ainsi l'art mobilisé politiquement doit-il choisir ses médiums en fonction de son adresse. La performance joue de la proximité physique. La photographie, la vidéo, en captant le monde, énoncent la possibilité d'une action sur celui-ci (sans nuire à l'imaginaire ou à l'idéalisme **que portent les signes cadrés**). L'activisme politique en art utilise aussi souvent les images d'archives, qui produisent des contenus narratifs en écho historique ou en contraste avec le présent du spectateur. Ces médiums sont une façon de se battre coup pour coup contre la domination des images, et nous pouvons admirer le courage des artistes des pays opprimés, partager jusqu'à un certain point leur indignation. Mais cet art risque aussi la simplification au profit de l'impact, comme le fait la publicité. Il risque l'approbation convenue du spectateur, sa lassitude d'un message trop vite compris.

Car souvent, nous ne sommes que compatissants, parce que les enjeux vécus en Occident par les artistes et qui agissent dans la vie des spectateurs se situent ailleurs : avant tout, aujourd'hui, dans la relation entre art, argent et médiatisation. C'est une question très complexe dont nous avons essayé dans un autre texte de saisir quelques-uns des tenants et des aboutissants¹⁰. Depuis, la double exposition de Damien Hirst, *Treasures from the wreck of the Unbelievable* qui se  à Venise d'avril à décembre 2017 nous a semblé développer l'exact contre-exemple de l'activisme politique, ou plutôt l'exemple le plus manifeste d'un activisme politique néo-capitalistique. Son analyse nous permettra d'en cibler les différents aspects.

Nous ne retirerons pas à Damien Hirst une forme d'engagement assez confondante. Au vu de l'importance quantitative de l'exposition, il semble que l'artiste ait pris le temps de chercher la recette d'un *blockbuster*, et qu'il ait trouvé un co-producteur en la personne de François Pinault, ce collectionneur détenteur bien connu en France d'un empire économique. Sa Fondation, sise à Venise en deux lieux, la Punta della Dogana et le Palazzo Grassi, a offert ainsi, d'avril à décembre 2017, presque 5000 m² à l'exposition *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Cette dernière repose avant tout sur une narration, simple, habilement choisie, et rapportée en préalable dans le communiqué de presse et sur les panneaux introduisant les espaces. Nous n'en rapporterons que l'essentiel :

Il était une fois un collectionneur très riche, ancien esclave d'Antioche, pré-nommé Cif Amotan II, qui vécut de la moitié du I^{er} siècle au début du II^{ème} siècle de l'Ère Commune (...). On raconte qu'une fois sa liberté recouvrée, Amotan se mit à collectionner des sculptures, des bijoux, des pièces de monnaie et des biens provenant des quatre coins du monde. Les historiens affirment que ce trésor inouï fut chargé à bord de l'Apistos (l'Incroyable), un navire aux dimensions jusqu'alors inégalées qui embarqua vers Asit Mayor où Amotan avait fait édifier un temple dédié au Soleil. Pour des raisons mystérieuses (...), le bateau sombra, emportant avec lui le chargement d'une inestimable valeur. (...) En 2008, au large de la côte est de l'Afrique, ce trésor légendaire, resté enfoui au fond de l'océan Indien pendant près de deux mille ans, fut découvert et extrait des profondeurs de la mer. ...

La fiction mettant en scène l'archéologie marine est un puissant stimulant d'imaginaire, régulièrement convoqué par Hollywood. Ici, l'*entertainment* s'allie habilement au documentaire scientifique par de pseudo-précisions de dates. Cette fiction permet des audaces : ainsi l'exposition de la Dogana s'ouvre sur un gigantesque calendrier aztèque, suggérant l'idée que les découvertes opérées vont modifier nos connaissances de l'Antiquité, ou vérifier des récits que l'on croyait fantaisistes, les objets évoquant l'Amérique comme l'Inde ou la Chine « attestent » de la mondialisation de l'Antiquité. De plus,

la fiction archéologique autorise différents formats de présentation : films, photographies (géantes, lumineuses), sculptures, vitrines... Elle permet l'exposition d'œuvres recouvertes de « coraux », qui ajoutent leur parasitage coloré et des matières tactiles (dont on peut s'étonner de la qualité de reproduction) aux factures antiques censées être lisses. Les œuvres « inventées » sont pour les principales des groupes statuaire évoquant une action saisie au moment prégnant, selon les critères classiques relevés par Lessing. Elles renvoient toutes à un épisode mythologique qu'un cartel « explicite ». Plusieurs sculptures sont de colossales dimensions - le *Démon au bol* dans le hall du Palazzo Grassi s'élève à 18 mètres. D'autres sont de dimensions plus *humaines*, et représentent des groupes (un minotaure violant une femme), des statues en pied, des torsos, des bustes. Cette statuaire montre des prototypes - la « découverte » juste exhumée et couverte de coraux déformant la surface et l'anatomie - et leur déclinaison en trois ou quatre versions. Le « Crâne de cyclope », par exemple, qui reprend manifestement un crâne de mammoth creusé d'un trou central, est réalisé deux fois en marbre blanc et une fois en bronze. Au Palazzo Grassi (moins public que la Dogana) sont privilégiées des versions miniatures, avec ou sans scories, mais faites d'or ou d'argent, avec des pierres précieuses ou fines. Les versions offrent donc à la fois des pièces uniques tout en démontrant l'historicité de la reproduction en art, en ce qui concerne les « chefs d'œuvre » notamment. Enfin, une quantité assez impressionnante de vitrines (21 en tout) meublent majoritairement les espaces le long des murs. Elles présentent, classées par ordre de grandeur, des centaines de statuettes, amulettes, poteries, objets divers, pièces de monnaie, bribes d'or aux formes improbables, censées avoir été érodées par la mer. Au Palazzo Grassi, la fiction se complète d'une salle d'exposition de pseudo dessins de la Renaissance au XVIIIème siècle, lesquels auraient été inspirés des textes antiques ou de la transmission des modèles des œuvres accumulées dans *l'Incroyable*, ce qui témoignerait ainsi de la notoriété de la fabuleuse collection avant le naufrage.

Le spectateur est invité à se rendre complice de la fiction, tout en n'étant pas dupe, ce qui le flatte. Il est même expliqué que l'artiste a utilisé les « coraux » pour déformer les visages et les corps : le spectateur est bien devant une figuration contemporaine, qui a depuis longtemps « dépassé » la notion du beau classique. Cette complicité est confortée de traits d'humour : on lit le second degré des cartels, on sourit au Mickey Mouse mangée de coraux, au produit dérivé façon Star Wars en or et pierres fines. Le spectateur joue à tester ses connaissances en histoire de l'art : il reconnaît ici une allusion à Néfertiti, là une mythologie célèbre (Méduse), là encore le pied de la statue de Constantin, un bronze célèbre du Bénin... tous ces chefs-d'œuvre dont la reproduction fait le substrat des grands ouvrages classiques de l'histoire de l'art.

Boris Groÿs relève avec justesse le caractère désormais quasi public et populaire de l'art contemporain, fût-il desservi dans un espace privé¹¹. De fait le

visiteur ne serait pas différemment accueilli dans un espace institutionnel public. Le caractère grandiose des statues en extérieur, visibles du Grand Canal, est un attracteur. La médiatisation de ses lieux opérée par Pinault les ouvre sur le tourisme de masse qui affecte Venise tout en préservant sa forme plus élitiste. Ce caractère ouvert est plus qu'assumé par la collaboration Hirst/Pinault, elle est une forme supplémentaire de légitimation pour qui s'adressent, en définitive, ces œuvres : le collectionneur.

Le collectionneur est le « héros » du récit : il fait modèle. L'accumulation des objets de sa collection est proprement renversante. Sa qualité est indexée à l'histoire de l'art internationale. Les œuvres sont modifiées par des « co-raux », dont l'extinction presque programmée renforce la rareté et fait briller leur diversité comme une richesse. Les vitrines, avec leurs items classés du plus petit au plus grand, ajoutent le plaisir du « cabinet de curiosités » à la collection dédiée à quelques chefs d'œuvre. L'ensemble des deux expositions cible toutes les catégories du collectionneur : le contemporain, le moderne « classique » que les torsos épurés « grecs » raviront, le comité d'entreprise qui marquera son entrée d'un groupe statuaire, l'amateur de dessins anciens charmé des pastiches très habiles réalisés à la sanguine façon Léonard ou Rubens, le branché ne craignant pas d'acheter très cher une figurine dérivée de Star Wars mais d'or et de pierres précieuses ; le collectionneur d'armes, de céramiques, le numismate... Le collectionneur cherchant le prestige et le collectionneur simplement obsessionnel. Le méfiant de l'art contemporain sera rassuré par le prix de l'or. L'entreprise aimera les groupes statuaire aux scènes dominant le spectateur, l'agressivité de l'action représentée, la férocité des animaux et des monstres, leur légitimation par référence aux récits mythologiques. L'obsessionnel rêvera de vitrines à compléter... *Treasures from the wreck of the Unbelievable* est vraiment *incroyable* en termes d'éventail de biens marchands.

Le développement de notre propos sur cet ensemble tendrait à montrer le pouvoir de fascination qu'exerce ce déploiement quantitatif. Mais il est possible aussi que Damien Hirst ne réussisse pas le pari de vente que nous déduisons de sa visée - le collectionneur - tant les ressorts de la relation art, médiatisation et argent sont énoncés, et partant, dévoilés. Après tout, écrit ailleurs Boris Groÿs : « The goal of art is not to change things—things are changing by themselves all the time anyway. Art's function is rather to show, to make visible the realities that are generally overlooked.¹² » La précision avec laquelle Hirst a mis en place sa stratégie tient au fait qu'il bénéficie d'une perspective dont peu d'autres artistes peuvent se targuer¹³. Cette stratégie nous paraît illustrer le plus clairement l'étude publiée en 2017 par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre dans *Enrichissement, une critique de la marchandise*¹⁴, étude qui fut vraisemblablement concomitante aux années de préparation de l'exposition. Dans ce livre, les deux auteurs identifient « un changement économique en cours, particulièrement dans les pays de l'Ouest européen » :

Sans alléguer des arguments aujourd’hui souvent repris du prestige que confère l’art à la richesse, nous soulignerons un changement caractérisé par le développement de ce que nous avons appelé une économie de l’enrichissement, centrée sur l’exploitation d’une source de création de richesse qui n’avait pas été utilisée jusque-là, au moins à ce degré (...) pour nourrir l’accumulation capitaliste (...) Cette ressource est le passé. L’économie de l’enrichissement prend appui non pas, principalement, sur la production d’objets neufs, mais surtout sur la mise en valeur d’objets déjà là, extraits de gisements de choses passées, souvent oubliées ou réduites à l’état de déchets, ainsi que sur la fabrication de choses indexées au passé...¹⁵

Autant les phases précédentes de la société capitaliste industrielle et de consommation se fondaient sur la valeur du nouveau, de la mode qui suscite un désir sans fin de renouvellement de la marchandise, autant le constat que mettent au jour Boltanski et Esquerre fait appel à cette autre « moitié de l’art » que Baudelaire décrivait dans « Le Peintre de la vie moderne »¹⁶. Si ce « Peintre » conçoit en effet que « la modernité c’est le transitoire, le fugitif, le contingent », il cherche aussi à « dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’artisanique, tirer l’éternel du transitoire. » Conformément à un désir d’immortalité bien en résonance avec la puissance, la dernière phase (en date) du capitalisme met à la mode « l’historique », « l’éternel et l’immuable ».

Dans leur analyse, Boltanski et Esquerre insistent sur la présentation narrative, parce que « la structure de la narration rend possible la représentation du passé et l’enchâssement au sein d’une même histoire de l’évocation du passé et de la référence à un présent qui le remémore¹⁷ ». La fiction archéologique de Hirst suit exactement ce schéma. L’artiste bénéficie de la mode à laquelle il a contribué et qui a fait d’un art contemporain considéré comme élitiste la base d’un système culturel spectaculaire. La « force mémorielle » dont parlent Boltanski et Esquerre et qui étayait les nouvelles stratégies de l’enrichissement est ici réhaussée par le prestige des lieux de l’exposition qui font vitrine, et enchâssent l’événement dans un cadre lui-même empreint de pouvoir narratif mémoriel : Venise et ses Palais, son histoire, le personnage même de Pinault et de ses achats retentissants qui font garantie. Hirst n’a pas oublié en nommant son collectionneur modèle que la présentation narrative a « pour enjeu d’attacher le nom de personnes, singulières ou collectives, [le plus souvent mortes] à des choses¹⁸ ». L’artiste organise la mise en scène d’un passé qui serait de l’ordre du patrimoine historique mondial dans l’actualité de la mondialisation (des collectionneurs), car « c’est l’alliance par un récit du présent et du passé qui permet d’accéder à « l’immortalité »¹⁹ », laquelle est toujours ultimement le but du collectionneur. Celui-ci sera sensible à l’histoire accompagnée de récits « mythiques » auxquels il se sentira participant par l’acquisition matérielle d’un morceau de la narration. D’autre part l’exposition de la collection d’objets et de sculptures se référant au passé a pour but, ou

pour effet, de légitimer par l'histoire l'appartenance de l'art à la catégorie des objets de luxe, de montrer la logique de continuité entre une œuvre historiquement légitimée et des objets précieux, cumulables, collectionnables. En regard de la collection, Boltanski et Esquerre expliquent en sociologues historiens qu'elle « s'articule à la relation ambiguë » (tantôt comble de l'inutilité, tantôt métaphore du capitalisme) que son développement a entretenu depuis le XIX^{ème} siècle « avec la formation d'un cosmos de la marchandise »²⁰. Ainsi la collection serait un phénomène en expansion. Quoiqu'il en soit, devant *Treasures from the wreck of the Unbelievable* le collectionneur comme le visiteur qui n'achètera jamais de l'art sont amenés dans un imaginaire qui les extraie de la confrontation au quotidien, dans leur ébahissement devant la richesse. Les ressorts de l'art dans sa dimension critique, provoquant la réflexion à travers une émotion et l'invention d'un imaginaire constructif du réel sont ici proprement évacués.

La puissance de feu d'une telle coalition (Pinault-Hirst) fait paraître bien faibles les tentatives de résistance. Celles-ci bénéficient rarement d'un appareil médiatique qui, de toute façon, en détournerait le sens. *Folk Archive* de Jeremy Deller et Alex Cane, que nous avons analysé ailleurs²¹ fait peut-être exception à cet égard, puisque Deller bénéficie d'une belle reconnaissance. *Folk Archive* met en valeur le patrimoine populaire, gratuit, public, issu de rituels mais vif au présent, et montre ainsi une autre forme de relation au passé. Mais nous verrons ci-après un travail récemment proposé (été 2017) par l'artiste d'origine allemande Till Roeskens au Cairn, le centre d'art de Digne-les-Bains, situé dans « l'Unesco Géoparc de Haute-Provence », en France. La spécificité du lieu implique que les artistes invités produisent une œuvre en relation avec le paysage. Les centres d'art sont des structures qui ont commencé à émerger en France dans les années 1970²² et que la politique culturelle déployée par le ministre socialiste Jack Lang dans les années 1980 a confortées, en synergie avec les Fonds Régionaux d'art contemporain. Ces politiques culturelles destinées à ouvrir la culture à l'ensemble des citoyens, et qui défendent également le patrimoine ancien (y compris géologique, donc), ne sont pas sans attendre un retour sur investissement. Boltanski et Esquerre rappellent comment le même Jack Lang a décomplexé le tabou des relations entre l'art et l'économie²³. Ainsi un centre d'art est-il censé travailler avec l'éducation, mais aussi avec le tourisme, en l'occurrence lorsqu'un centre d'art, comme celui du Cairn, est dans une zone qualifiée à cet égard. Ces obligations plus ou moins explicites apparaissent dans les arguments des demandes de subvention que ces petites institutions adressent chaque année aux différentes instances publiques (Etat, Région, Département, ville). Par contrepartie logique, les œuvres produites sont avant tout destinées à tout public, auquel est toutefois demandé depuis quelque temps une modeste contribution (de nombreux petits centres d'art demeurent gratuits). Il faut savoir que ce système est régulièrement fragilisé par la demande de la part de l'Etat ou des politiques

régionales de compléments par des financements privés (20%), ce qui implique des mécénats bien affichés. Une fois l'accord établi entre le centre d'art et l'artiste sur la double modalité du caractère public de la production et de la ligne défendue par le centre (ici par sa directrice Nadine Gomez), l'artiste a une grande liberté de conception en accord avec le montant (modeste) de production qui lui est attribué : il ne se sent pas tenu de faire des productions matérielles collectionnables. Ainsi ces centres sont-ils assez souvent des lieux d'expérimentations, souvent éphémères.

Till Roeskens est un artiste qui tient à son intégrité politique, il ne fait guère de concessions au marché ou à la médiation. Mais vivre de son art, ou simplement pouvoir le réaliser, nécessite une rétribution minimum, qui passe en l'occurrence par le système de demandes de résidences et d'aides de l'état et des institutions culturelles. Till Roeskens n'est pas sans une certaine notoriété. Il a bénéficié d'une résidence-bourse en 2013-2014 à la prestigieuse Villa Médicis à Rome afin d'éditer un catalogue reprenant ses travaux antérieurs. Il se sent volontiers de récits, il a une qualité de conteur, qu'il émaille de photographies ou de dessins. Au Cairn, il entreprend de marcher dans les montagnes environnant la ville de Digne et d'en rencontrer les habitants. Son travail se cristallise sur deux projets, issus de moments de discussions et d'écoute de deux bergers, Marcel Segond et Charles Garcin. Les discussions portent sur leurs souvenirs d'une époque révolue où ces bergers montaient à pied chaque jour à la saison avec leurs troupeaux de brebis dans les prairies hautes. Marcel Segond a 91 ans lorsque Till Roeskens recueille ses souvenirs. L'artiste décide d'en inscrire les épisodes sur des plaques qu'il installe lui-même sur des bornes à différents points de l'ancien trajet du troupeau. Ces plaques et leurs narrations inscrivent ainsi des pauses de lecture et de regard sur le lieu au cours de la montée. L'artiste crée à partir de ce parcours un chemin de randonnée, intitulé *Chemin Marcel* (environ une heure ; dénivelé 240 m). A cette fin, il s'est occupé avec la directrice du centre d'art des démarches pour rendre légale la voie (avec l'accord de différents propriétaires) afin qu'elle soit ouverte et signalée aux randonneurs.

Le second projet, issu de conversations avec l'autre berger, est intitulé *drailles*, ce mot qui nomme les chemins que tracent les moutons quand ils rejoignent les alpages. Exposé dans la salle principale du petit centre d'art, il est d'abord le fruit d'une cartographie, celle du paysage montagneux alentour et de tous les noms, souvent poétiques, imagés, porteurs d'histoire, et pour la plupart oubliés parce qu'inutilisés, des lieux, vallons, pentes, ruisseaux, coteaux, bosquets, et que rappelle à la mémoire le berger Charles. L'exposition se compose de textes écrits en chemins ondulants sur deux murs, évoquant la marche à travers les montagnes, rapportant les petits événements et les rencontres. S'ajoutent sur les deux autres murs plusieurs photographies, et des cartes légères, fragiles, retracées à la main avec, annotés soigneusement, les noms de chaque chemin, de chaque lieu-dit où passaient les troupeaux, où restaient une maison, un refuge, une source.

Les deux projets se présentent donc comme un travail d'écoute de la part de l'artiste, comme la captation d'un patrimoine précieux mais sans matérialité, sinon celle du paysage réel. Les œuvres prennent soin de faire état d'un partage, d'une attention à la parole de l'autre. Le déroulement de la procédure de création est horizontal dans l'échange entre l'artiste et les bergers, ce que traduisent les réalisations – le dénivelé du chemin de randonnée lui-même matérialise un chemin d'usage, non un parcours de découverte de spectacles naturels. Dans l'espace d'exposition, nulle œuvre ne surplombe impérieusement le spectateur : les feuillets, les cartes, destinées à être lues, sont à hauteur des yeux. Toute la présentation tend à faire valoir la qualité de la rencontre, c'est-à-dire à ne pas affirmer la part de création de l'artiste, mais à lui donner le statut de recueilleur.

Il est toutefois remarquable que les réalisations utilisent les deux notions exploitées par Hirst, la narration et le passé. Mais les récits ne sont en rien « *unbelievable* », ils ne sont pas imaginaires. Ils ouvrent le paysage à l'imagination du passé. Ce passé se dessine dans l'expérience au présent de la randonnée, il résonne dans l'évocation des noms, il n'est pas sollicité pour la création d'un enrichissement matériel, mais dresse le dessin d'une autre vie, lente, campagne, profonde. Le *Chemin Marcel* est ouvert gratuitement par un accord avec les propriétaires des terrains : un échange entre individus. Rien ne s'y achète, les plaques sont les seules matérialisations qui perdraient leur sens à être possédées de façon privative. Dans l'espace d'exposition, les textes écrits au mur seront effacés. Les photographies et les cartes dessinées ne sont pas encadrées et conformément au statut des centres d'art, ne sont pas en vente. Rien ne se monnaie à l'exception, à l'entrée, du livre réalisé à la Villa Médicis et laissé en dépôt. Aujourd'hui tout dessin se valorise, mais ici, les réalisations ne brouillent pas leur statut avec un bien de luxe ou de prestige. Elles ne représentent pas le concept de l'artiste réalisé par des exécutants. Elles exposent le partage de la création elle-même. Les dessins peuvent être achetés par un service public (le Fonds régional d'art contemporain par exemple). Mais le prix ne pourra guère faire plus que compenser quelques heures de travail. Cependant le marché aujourd'hui ne néglige aucune source : l'achat institutionnel confère une valorisation qui permet ensuite aux galeries de solliciter l'artiste. La galerie en retour aura la tentation d'exercer une pression (logistique, financière) auprès des institutions pour augmenter encore la valorisation des réalisations en favorisant des expositions. C'est de ce cercle même que Till Roeskens se tient à l'écart en continuant ses démarches artistiques difficiles, impossibles ou inutiles à accumuler, en prenant des supports légers et reproductibles, par exemple des vidéos qu'il vend lui-même à un prix très bas. Dans une courte présentation, Till Roeskens explique son intérêt pour le récit des bergers parce qu'ils rapportent un temps et un espace « hors du monde marchand »²⁴. L'art de Till Roeskens est une pratique de modestie, qui est aussi une attitude politique courageuse. Celle-ci dépend du maintien par l'Etat de politiques culturelles au service de tous, une condition périodiquement minée.

Depuis les années 1980, de nombreuses pratiques artistiques ont eu explicitement recours au passé. C'est un mouvement qui a accompagné le développement grandissant de l'enregistrement et de la constitution d'archives. Ces dernières constituent une accumulation exponentielle d'images accompagnées de commentaires écrits ou oraux qui fait désormais partie de l'environnement constitutif de notre perception et réflexion. Ainsi l'image et sa narration, validées par un enregistrement qui les met au passé, est la modalité la plus partagée aujourd'hui par la société. En art, les retours et recours au passé connaissent une grande diversité d'expressions, depuis la reprise des méthodes traditionnelles jusqu'aux « *remakes* » d'œuvres conceptuelles. Les retours peuvent conforter les esprits peu aventureux, mais la découverte du passé est aussi un champ quasi infini de découvertes pour les curieux lassés du présentisme imposé par le tempo de nos sociétés. L'attractivité du patrimoine, le tourisme du passé (refabriqué), la « force mémorielle » conférée par les narrations qui encadrent et refabriquent leurs images sont une cible logique de l'économie, laquelle sait en retirer les signes qui donneront l'illusion d'une profondeur aux biens matériels. Les deux exemples que nous avons analysés (auquel nous pouvons ajouter *Folk Archive* de Jeremy Deller et Alan Kane) pointent le lieu où la force récupératrice du marché s'exerce avec le plus de poids et d'efficacité dans le maintien du système économique dominant : c'est là où l'activisme politique doit se porter aujourd'hui. L'activisme des artistes des pays politiquement opprimés a d'autres urgences. Leur impact est aussi réduit, mais aussi nécessaire, que les propositions de Till Roeskens (qui performe souvent ses récits devant un public). L'activisme en art doit aussi s'armer contre son propre succès. Comment agit l'activisme de Shirin Neshat exposant à Doha ? Combien de randonneurs feront-ils le *Chemin Marcel* en comparaison du nombre de visiteurs de la Dogana ? L'inégalité d'impact est flagrante.

Notes

¹ Boris Groÿs, "On Art Activism", *e-flux Journal* # 56, Juin 2014. Consulté le 20/08/2017.

² Adam Szymczyk, "Iterability and otherness -Learning and working from Athens", *The documenta 14 reader*, 2017, p. 21.

³ *Magiciens de la terre* s'est déroulée au Centre Georges Pompidou et à la Grande Halle de la Villette du 18 Mai au 14 Août 1989 sous le commissariat de Jean-Hubert Martin. Elle inaugurerait l'exposition de l'art de tout pays à égalité de l'art occidental.

⁴ <http://qataractu.com/shirin-neshat-artiste-en-resistance-4641.html>. Présentation du 4 nov. 2014. Consulté le 2/09/2017.

⁵ Ibid.

⁶ <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian/exposition/article/propos-de-l-artiste> (sans date); voir aussi <http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/photo/la-guerre-les-femmes-et-l-iran-rencontre-avec-la-photographe-shadi-ghadirian-228931>. Entretien

par Odile Morain @Culturebox, mis à jour le 06/12/2016 à 06H30, publié le 09/10/2015 à 17H53. Consulté le 2/09/2017.

⁷ Tara Sadeghi, « Expression de la violence dans les œuvres d'Ana Mendieta, Valie Export, Marie-Jo Lafontaine et de la jeune scène iranienne », thèse de doctorat, 2017.

⁸ « 2017. هُنْرهای جدید و درک مفاهیم | پلنه. Consulté le 2 avril 2017. <http://www.pellemag.com/?p=50>.

⁹ « Azad Art Gallery | Fraud, Amir Mobed ». Consulté le 2 avril 2017. <http://azadart.gallery/en/eventdetail.aspx?id=15>.

¹⁰ Voir Coëllier, « Collectionneurs, spéculateurs... », in *L'art et l'argent*, sous la dir. de Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane, Paris, éditions Amsterdam, 2017, p. 100-124.

¹¹ Boris Groÿs : " the number of large-scale exhibitions—biennales, triennales, documentas, manifestas—is constantly growing. In spite of the vast amounts of money and energy invested in these exhibitions, they do not exist primarily for art buyers, but for the public—for an anonymous visitor who will perhaps never buy an artwork. "The politics of installation", *e-flux* # 2, January 2009.

¹² Boris Groÿs, « The truth of art », *E-flux Journal* #71 - March 2016. Consulté le 5/9/2017

¹³ Nous faisons allusion ici au crâne couvert de diamants, *For the Love of God*, 2007, et surtout à sa propre vente aux enchères de toutes ses œuvres, en 2008, qui était une forme de test du marché.

¹⁴ Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement, une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.

¹⁵ *Id.*, p. 107.

¹⁶ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in *L'art romantique*, vol. III., Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 68-69 pour les citations qui suivent.

¹⁷ *Id.*, p. 169.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Id.*, p. 312.

²⁰ *Id.*, p.. 244

²¹ Coëllier, « Folk Archive de Jeremy Deller et Alan Kane : une question de valeurs », dans *Document, fiction et droit en art contemporain*, Jean Arnaud et Bruno Goosse, dir., co-édition ARBA (Académie Royale des Beaux arts, Bruxelles) et PUP (AMU), 2015, p. 146-161.

²² Site du ministère de la culture, consulté le 20/08/2017.

²³ *Ibid.*, p. 81. Dans son "fameux discours de Mexico en 1982 », il « affirme que les liens entre culture et économie ne sont pas scandaleux (...) sans économie, pas de culture ».

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=y5grB42lOr4>