

ASSOCIATION MARCEL HICTER  
POUR LA DÉMOCRATIE CULTURELLE - FMH

ANALYSE D'UNE FORMATION CULTURELLE ENGAGÉE  
4/6 QUELQUES REMARQUES MÉTHODOLOGIQUES ET ÉTHIQUES POUR LES ARTISTES  
ACTIVISTES

Par Daniel Vander Gucht

JUILLET 2012

# ANALYSE D'UNE FORMATION CULTURELLE ENGA- GÉE

## 4/6 QUELQUES REMARQUES MÉTHO- DOLOGIQUES ET ÉTHIQUES POUR LES ARTISTES ACTIVISTES

Par Daniel Vander Gucht,

co-fondateur de La Lettre volée et collaborateur de l'Association  
Marcel Hicter

Quoique tous les artistes ne prétendent pas faire de l'art politique, tant s'en faut, il est très rare qu'un artiste se sente complètement déconnecté des problèmes de son temps. Mais la manière dont il résoudra cette équation complexe entre son art et son engagement dans le siècle peut emprunter la voie de ce qu'on a pu qualifier d'art engagé ou, au contraire, celle d'une dissociation totale de son travail d'artiste de ses convictions de citoyen. Il est bien sûr des artistes qui prétendront que leur atelier est un rempart contre le bruit du monde, et il ne sera pas toujours commode de décider si cette posture est réactionnaire (si l'artiste cherche à se couper d'un monde dont il se désintéresse ou qu'il méprise) ou subversive (arguant qu'être artiste dans un monde astreint à l'efficacité et à la rentabilité économique est en soi une posture et un engagement existentiel subversif). Ainsi, selon que l'on considérera l'art comme une discipline pure, c'est-à-dire purement formelle et autotélique (n'obéissant qu'à ses propres lois) ou, au contraire, comme une activité humaine socialisée et une institution historique, on postulera que la théorie puriste de l'art pour l'art ne peut être jugée a priori réactionnaire mais correspond à un tempérament réfractaire à toute forme d'endoctrinement idéologique, soit comme une forme de résistance, ou au contraire, que l'apolitisme (c'est-à-dire le refus de prendre position dans les luttes d'intérêt politiques et de prendre ses responsabilités dans l'espace public démocratique) reflète une posture politique implicitement conservatrice (quel qu'en soit le contexte) dans la mesure où il favorise le status quo et la reconduction des rapports de force en présence. "L'art pour l'art" peut donc signifier le rejet des valeurs modernes, une sorte de fuite dans le passé, une quête spirituelle transcendante, une attitude égotiste ou encore une pose

romantique de l'artiste comme ultime rebelle et marginal. Cette même ambiguïté se retrouve avec des mouvements artistiques qui prétendent changer le monde de l'intérieur, comme le Pop Art avec des déclarations très provocatrices d'Andy Warhol qui déclare, par exemple, "si vous ne pouvez battre la société, ralliez-la", ou le courant de la "critique institutionnelle" incarnée par des artistes tels que Daniel Buren ou Hans Haacke, qui sont des artistes contestataires devenus des artistes officiels invités par le gouvernement français ou allemand à venir poser leurs pétards dans ses Salons ou sur ses places publiques.

C'est sans doute Walter Benjamin, dans une conférence prononcée à l'Institut pour l'étude du fascisme à Paris, où il s'était exilé pour échapper, provisoirement, hélas!, aux nazis, et reprise sous le titre "L'auteur comme producteur", qui pose le plus lucidement la question de la nature et des implications de l'engagement politique de l'art. Refusant de distinguer stérilement la conformité politique de l'art et sa qualité artistique, Benjamin insiste sur la nécessité

pour l'artiste engagé de fonder sa solidarité avec la classe opprimée, non sur base d'une sympathie idéologique, aussi sincère soit-elle, mais sur une solidarité de condition. Et de conclure que l'ultime exigence pour l'artiste consiste à "se demander quelle est sa position dans le processus de production". C'est-à-dire que, selon Benjamin, le producteur qu'est l'artiste doit travailler à modifier l'appareil de production lui-même et non l'approvisionner en thèmes révolutionnaires, car cet appareil de production recèle le pouvoir de récupérer n'importe quelle oeuvre d'inspiration révolutionnaire en la recyclant en produit de consommation contre-révolutionnaire.

Il n'est indifférent que ces pratiques d'intervention artistique – ces actions artistiques, comme disait Joseph Beuys – coïncident avec les interventions sociologiques préconisées par les tenants de la recherche-action ou de l'analyse institutionnelle dans ces mêmes années. Les actions artistiques comme la recherche-action en sociologie se résolvent dans la praxis émancipatrice d'un art sociologique qui entend intervenir dans l'espace social pour réactiver le réel dans un rapport de co-énonciation d'une réalité intersubjective. La performativité de l'oeuvre d'art, son effectivité sociale, ne peut être réductible à l'émotion provoquée ni à l'interprétation suscitée. En revanche, on pourrait suggérer que la performativité de l'art est d'introduire dans l'espace social constitué de routines, d'habitudes, de croyances (et ce y compris le sens et le goût communs), un élément de stupéfaction qui suspend le jugement, interdit l'interprétation et nous rend étrangers à nos propres schémas d'intellection. Dans un second temps, afin de quitter cet état de stupeur, nous nous resaisissons pour tenter de remettre en ordre notre mode de vie en mobilisant nos catégories habituelles d'entendement. Cette irruption inopinée de l'incertitude, de l'inédit, d'une altérité possible dans l'univers du familier pouvant ou non conduire à reconstruire différemment les communautés et les catégories d'interprétation qui structurent notre existence sociale. Cet effet disruptif est inhérent à toute production artistique, mais les formes d'art engagé – et tout particulièrement l'art sociologique – ont ceci de particulier, me semble-t-il, qu'elles fondent cet effet en un dispositif maïeutique d'intervention dans l'espace social.

Il faut néanmoins rester extrêmement vigilant à l'égard de pratiques artistiques dites participatives qui ne font intervenir le public que pour énoncer l'oeuvre d'art au lieu de solliciter la dimension citoyenne de ce public pour l'amener au processus d'énonciation d'une qualité d'existence ou à l'exercice de sa citoyenneté. L'alibi de l'interactivité ne doit pas nous leurrer sur le caractère factice ou strictement ludique de ce simulacre de participation démocratique ou citoyenne. C'est là que l'esthétique relationnelle devrait se compléter d'une éthique relationnelle et l'on pourrait s'interroger sur la pertinence du qualificatif "politique" pour désigner cet art participatif au sein d'une société qui a per-

du de vue l'horizon de l'espace public. La participation n'est pas en soi un gage de démocratie, après tout, le consommateur comme l'utilisateur sont également des figures de la participation sociale.

La justesse de l'engagement politique de l'artiste et de ses interventions dans l'espace public doit être jugée à l'aune de divers critères. Parmi ceux-ci, on peut ranger des principes idéologiques tels que ceux définis par Bertolt Brecht, pour qui l'art doit se confronter et se comparer à la vie et non à l'art, ou par Walter Benjamin, pour qui la position de l'artiste politique ne revient pas à choisir son camp ni à manifester sa sympathie à l'égard de la cause révolutionnaire ou sa solidarité avec le peuple, mais consiste plutôt à adopter une posture d'identité et d'égalité avec lui. À côté de ces considérations morales, un examen critique des différentes pratiques d'art politique et de leur efficacité respective conduit à proposer des critères plus opératoires qui permettent de discerner dans ces actions le potentiel de changement pour les populations visées, ainsi que la nature et le degré de leur intégration dans le processus de création, non seulement en tant que public, participants ou usagers, mais comme collaborateurs de l'artiste et co-auteurs de l'action artistique.

Je proposerais, à titre exploratoire et exemplatif, une grille de six critères opératoires de base qui peuvent s'appliquer à toutes les pratiques d'art politique, même si chaque cas spécifique suppose un développement adapté. Il ne s'agit là que d'un outil que l'artiste, comme n'importe quel autre acteur individuel ou collectif concerné, peut utiliser à tout moment pour s'assurer que le projet répond bien à une série d'attentes liées à ses objectifs politiques. Cette proposition méthodologique m'a été inspirée par les discussions et les débats que nous avons eu à Lampedusa entre l'équipe pédagogique et les artistes qui participaient à cette première édition du programme ITTACA à propos des tentatives pour distinguer entre l'art politique et l'activisme pur et simple, ou encore entre un art médiateur destiné à la population et un art engagé destiné au monde de l'art, par exemple.

1. Comment le projet va-t-il concerner et toucher les gens ? (L'art politique n'est pas censé répondre aux seules intentions égotistes de l'artiste en quête d'exotisme ethnique ou social ni justifier sa position d'artiste dans la société, mais suppose au moins que les gens se sentent concernés et touchés par le projet.)

2. Comment le résultat final du projet sera-t-il évalué par les gens ? (L'art politique n'est plus seulement de l'art et ne doit donc pas uniquement prendre en compte ce que les gens en pensent et comment ils perçoivent ces actions, mais leur évaluation du projet doit d'emblée être intégrée dans les critères de pertinence.)

3. Le projet est-il signé et destiné au monde de l'art ? (Le projet peut être destiné au monde de l'art ou à la popu-

lation, et la signature de l'artiste, la marque d'un collectif ou l'anonymat, le financement et l'usage des frais de production, l'archivage et l'intention d'exposer cette action sont également révélateurs de ce choix).

4. Quel rôle est réservé aux gens dans le projet ? (Très souvent, même dans l'art politique, les gens sont assimilés à une masse indifférenciée de public captif ou utilisés comme auxiliaires ou subalternes sans jouer aucun rôle dans la création et la conception du projet réservées à l'artiste souverain).

5. Quel est le bénéfice du projet pour les gens ? (La plus-value ou le bonus pour les gens qui participent à ces actions peut être une prise de conscience ou une redéfinition de situations insoupçonnées ou bloquées, à défaut de Révolution).

6. Le projet peut-il vivre et se développer sans l'artiste ? (Le but ultime de ces actions est de permettre aux gens, grâce à la mise en oeuvre du projet par l'artiste en collaboration avec eux, de prendre le relais de manière totalement indépendante de l'artiste.)