

QUESTIONS DE FRONTIÈRES : ART, POLITIQUE, ÉTHIQUE AUJOURD'HUI

CUESTIONES DE FRONTERAS : ARTE, POLÍTICA, ÉTICA HOY

Jacques Rancière
Université Paris 8

Fecha de recepción: 17-10-10
Fecha de aceptación: 08-12-19

do: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v3i1.11431>

Resumé : Le présent article s'intéresse à quelques formes singulières qui posent la question des frontières ou de l'effacement des frontières entre ce qu'on appelle couramment art et ce qu'on appelle couramment politique. Je partirai pour poser le problème de deux œuvres significatifs (*And Europe will be stunned*, de Yaël Bartana et *Sumando ausencias*, de Doris Salcedo). J'essaierai ensuite de retracer quelques éléments de la généalogie de ce problème avant d'analyser la façon dont ses données se sont transformées dans les temps récents.

Mots clés : frontière ; Yaël Bartana ; Doris Salcedo ; art contemporain ; éthique ; philosophie contemporaine.

Abstract: El presente artículo analiza algunas formas singulares que abordan la cuestión de las fronteras o el borrado de las fronteras entre lo que generalmente llamamos arte y lo que solemos llamar política. En primer lugar, se presentarán dos obras significativas (*And Europe will be stunned*, por Yaël Bartana y *Sumando ausencias*, por Doris Salcedo) para presentar el problema. A continuación, se identificarán algunos elementos de la genealogía de este problema. Finalmente, nuestro análisis concluirá investigando las formas en que las características principales de estos problemas se han transformado en los últimos tiempos.

Palabras clave: frontera; Yaël Bartana; Doris Salcedo; arte contemporáneo; ética; filosofía contemporánea.

Je veux d'abord préciser l'objet de ce texte. Je n'ai pas l'intention de définir ce que sont l'art et la politique aujourd'hui, moins encore ce qu'ils devraient être. Je m'intéresserai à quelques formes singulières qui posent la question des frontières ou de l'effacement des frontières entre ce qu'on appelle couramment art et ce qu'on appelle couramment politique. Je partirai pour poser le problème de deux exemples significatifs. J'essaierai ensuite de retracer quelques éléments de la généalogie de ce problème avant d'analyser la façon dont ses données se sont transformées dans les temps récents.

Je partirai donc de deux performances artistiques de ces dix dernières années situées en deux lieux emblématiques : l'espace de l'exposition artistique où sont présentées des œuvres qui éventuellement se donnent des fins politiques et celui de la place publique où se déroulent les manifestations politiques mais aussi quelquefois des performances d'art *in situ*.

Mon premier exemple sera donc celui d'une performance d'art. En 2011, à la Biennale de Venise, le pavillon polonais présentait l'œuvre de Yaël Bartana, artiste israélienne par ailleurs connue pour son œuvre critique de la politique colonisatrice de l'Etat israélien. L'œuvre intitulée *And Europe will be stunned* se présentait comme une installation de trois films projetés en même temps sur trois écrans, qui montraient trois épisodes d'un même récit fictionnel : le retour des juifs en Pologne. Le premier montrait un jeune leader polonais parlant dans un stade pour inviter les juifs au retour ; le second, un groupe de pionniers élevant une tour de bois et érigeant à son sommet un drapeau mêlant l'aigle polonais à l'étoile de David ; le troisième, les funérailles du leader assassiné. D'un côté, ce dispositif se montrait clairement comme une installation d'art. Celle-ci prenait la politique pour objet. Mais elle ne le faisait pas en dénonçant une situation ou en délivrant un message. Elle le faisait en brouillant les repères séparant réalité et fiction : elle racontait une histoire invraisemblable mais elle peuplait cette histoire invraisemblable d'images qui évoquaient les récits et les images que le XX^e siècle avait consacrées à l'épopée des constructeurs de la vie nouvelle depuis les pionniers soviétiques jusqu'aux kibboutzim. Ce rapport entre réalité et fiction se trouvait complexifié à la sortie de la salle. Les visiteurs y recevaient en effet des tracts et des fascicules de propagande d'un *Mouvement de renaissance juive en Pologne* qui se présentait lui comme un mouvement politique réel. De la sorte le récit fictionnel présenté à l'intérieur pouvait apparaître comme une manifestation artistique de l'activité de ce groupe politique réel. Le dispositif d'ensemble se situait ainsi sur une frontière mouvante entre deux choses : une œuvre artistique traitant de politique et une action politique employant les moyens de l'art. Il le faisait en jouant sur le rapport entre trois autres frontières : la frontière matérielle entre l'intérieur et l'extérieur d'un bâtiment mais aussi les frontières symboliques mouvantes entre le musée et son dehors ainsi que la réalité et la fiction.

Mon second exemple est apparemment plus simple. Il s'agit d'une performance artistique à visée politique mise en œuvre sur une place publique. Celle-ci a eu lieu en septembre 2016 à Bogota sur la place Bolívar dans un contexte bien spécifique, après que le traité signé par le gouvernement avec les FARC pour mettre fin à la guerre civile ait été repoussé par la majorité des électeurs. Cet échec motiva de nouveaux efforts du camp de la paix et notamment ce projet de performance collective de l'artiste colombienne Doris Salcedo, intitulé *Sumando ausencias*. Elle rassembla une liste de 2000 noms parmi ceux qui durant ces 50 années avaient été tués par la guérilla, l'armée régulière ou les milices paramilitaires. Elle fit appel à des bénévoles pour écrire chacun de ces noms à l'aide de cendres sur un morceau de tissu puis pour assembler tous ces morceaux afin de confectionner un immense tissu blanc couvrant toute la place Bolívar. Ce n'était pas simplement un linceul rendant hommage aux morts. C'était un acte de réparation, la manifestation d'un désir collectif de paix matérialisé par la coopération de milliers de volontaires. En rassemblant les morceaux de tissu, ceux-ci participaient au tissage d'une communauté réconciliée sur une place qui avait été le théâtre d'un des épisodes les plus sanglants de la guerre civile. La performance artistique s'apparentait donc à ces démonstrations symboliques qui appartiennent à la pratique politique proprement dite. Mais c'est précisément cette parenté qui créa la polémique. En effet, il y avait eu, quelques jours avant, une manifestation étudiante pour la paix à la suite de laquelle un groupe d'activistes avait décidé de demeurer sur la place et d'y installer les tentes d'un camp de la paix. Or l'œuvre des bénévoles tissant le symbole de paix obligea ce camp à déménager et à s'installer tout au bout de la place, séparé par une barrière. On accusa alors l'œuvre de Doris Salcedo de chasser l'action politique effective au profit d'un simulacre : ce blanc tapis artistique qui « esthétisait » la souffrance des victimes pour le plaisir des amateurs d'art et des touristes et qui comptait les absences quand l'action politique consistait à compter les présents.

Mais s'il fallait ainsi revendiquer le privilège de la vraie politique sur son imitation artistique, c'est que précisément la différence n'allait pas de soi. De fait ces deux performances, situées l'une dans un espace d'art, l'autre sur une place publique, nous montrent l'impossibilité de mettre clairement d'un côté la politique, considérée comme le domaine de l'action collective effective et, de l'autre, l'art considéré comme le domaine de la création individuelle et de la contemplation esthétique. Sur la place Bolívar la performance artistique de Doris Salcedo et l'action des militants du camp de la paix partagent quelques traits communs : toutes deux impliquent l'action d'un collectif, toutes deux visent à agir sur une situation politique à travers une altération momentanée du paysage du visible ; toutes deux investissent à cette fin un espace matériel qu'elles transforment du même coup en espace symbolique. Dans le pavillon polonais de la Biennale l'installation de Yaël Bartana nous

rappelait, elle, que la politique est d'abord la construction d'un monde sensible spécifique à travers une multitude de performances qui sont communes avec celles des artistes : des mots, des images, des récits, des performances indissolublement matérielles et symboliques comme l'érection de la tour ou les funérailles du leader, mais aussi le simple geste de tendre des tracts aux passants. En politique comme en art il s'agit de créer, à partir d'éléments matériels et symboliques divers, l'unité d'une forme d'expérience sensible partagée. En bref il s'agit d'une affaire esthétique.

En effet *esthétique* ne signifie pas d'abord ce qui concerne l'art ou la beauté. Cela signifie : ce qui concerne l'expérience sensible ; ce qui concerne la capacité de construire et d'éprouver telle ou telle forme de cette expérience en liant des perceptions et en leur donnant un sens. La politique, en ce sens, a toujours été une affaire esthétique. Elle a toujours été la constitution d'une certaine sphère d'expérience. Une sphère d'expérience, cela veut dire trois choses : premièrement, le découpage de lieux et des temps spécifiques qui sont à la fois matériels et symboliques ; deuxièmement, la détermination d'objets communs dont on s'occupe sur ces lieux et dans ces temps ; troisièmement, la détermination de capacités ou d'incapacités spécifiques à percevoir ces objets communs, à en parler et à agir à leur sujet. La politique, ce n'est pas l'exercice du pouvoir en général, c'est l'exercice du pouvoir lié à la capacité de percevoir et de formuler ce qui est commun à une communauté. C'est ce que signifie la célèbre formule d'Aristote liant la politique à l'exercice d'une capacité spécifique : le logos humain capable de mettre en discussion le juste et l'injuste à la différence de la voix animale qui est seulement capable d'exprimer le plaisir et la peine. Mais la politique n'est pas le simple exercice de cette faculté. Elle est bien plutôt le conflit sur son existence et sur les formes de sa manifestation. En effet la performance du sujet nommé peuple, sa capacité à percevoir le juste et même la nature de sa parole sont d'emblée sujets à contestation. Pour le maître d'Aristote, Platon, les membres de l'assemblée démocratique sont seulement des animaux bruyants qui claquent leurs mains ou qui grognent selon que les paroles de l'orateur leur apportent plaisir ou peine. Et l'idée même d'un espace-temps de la parole politique partagé par tous est pour lui contradictoire : les artisans qui vivent dans l'espace-temps de la nécessité quotidienne n'ont pas pour lui la capacité de prendre part à la discussion sur le juste et l'injuste.

L'exercice de cette capacité est du même coup un exercice polémique. Ceux auxquels on ne reconnaît pas la capacité de la perception et de la parole politiques doivent construire les formes dans lesquelles ils montrent posséder cette capacité qui leur est déniée. C'est ce que font les plébéiens en révolte dans le récit fictionnel de la sécession sur l'Aventin que j'ai commenté dans *La Mésentente*. Ils ne se contentent pas de revendiquer

leurs droits. Ils créent une scène où ils démontrent qu'ils sont des êtres parlants à ceux qui ne les entendent que comme des animaux bruyants. C'est la même démonstration que ne cessent de refaire ceux qui envahissent et occupent les rues pour faire entendre leur parole face à des gouvernants qui n'entendent jamais dans leurs manifestations que le bruit d'une colère, d'une frustration ou d'un mal-être. Le conflit sur l'Aventin, qui ne cesse de se rejouer, n'oppose pas simplement deux forces sociales en conflit. Il oppose deux mondes sensibles : un monde où la parole plébéienne n'est entendue que comme bruit et un monde où elle se fait entendre comme parole. Ce second monde ne s'impose qu'en perturbant la distribution normale – c'est-à-dire la distribution hiérarchique – des espaces et des temps qui définit la sphère officielle des affaires publiques. L'esthétique de la politique peut alors être définie comme l'articulation de trois relations : un être-ensemble, un être-à-côté et un être-contre. Cette configuration complexe rend impossible de lui donner des frontières définies. La politique est une sphère d'expérience dans la mesure même où il est impossible de circonscrire son espace et de tracer ses frontières.

On peut en dire autant de la sphère d'expérience que nous nommons art. Cette sphère d'expérience, c'est en effet beaucoup plus que l'addition d'un certain nombre de pratiques. Et nous savons que la musique, la peinture, la sculpture, la danse et d'autres pratiques dites artistiques ont existé pendant des millénaires sans que se trouve définie une sphère d'expérience nommée art. La notion d'art désignait simplement un savoir-faire en général. Parmi ces savoir-faire les uns étaient appelés mécaniques parce qu'ils répondaient à des besoins utilitaires et étaient l'œuvre d'artisans ; les autres étaient appelés libéraux parce qu'ils étaient destinés à la jouissance d'hommes auquel leur rang et leur fortune permettaient des formes d'expérience sensible allant au-delà des simples besoins. Ce n'était pas seulement une division pratique entre deux sortes d'arts. C'était une hiérarchie symbolique entre deux sortes d'êtres humains qui ne partageaient pas la même expérience sensible. La condition d'existence de l'art comme sphère d'expérience sensible spécifique est donc la même que celle de la politique. Elle implique la définition d'une forme d'expérience sensible partagée par tous, donc la transgression de la hiérarchie entre deux types d'humains. Cette transgression s'est produite bien plus tard que pour la politique puisque c'est seulement à la fin du XVIII^e siècle de notre ère qu'une sphère d'expérience nommée art s'est trouvée identifiée comme telle, à travers trois grands repères : un lieu spécifique – le musée –, une capacité spécifique, nommée jugement esthétique, et un temps spécifique, l'Histoire, pensée elle-même comme le devenir d'un sujet, nommé peuple.

Ce rapport entre un lieu, une capacité, un temps et un sujet est ce qui soutient l'existence de l'art comme forme et sphère d'expérience spécifiques. Mais c'est aussi ce qui rend problématique la détermination de ses frontières. L'instabilité de la frontière entre art et

politique, à la Biennale de Venise ou sur la place Bolívar à Bogota, renvoie à une instabilité originelle concernant l'art lui-même et son lieu propre. D'un côté, on peut dire que l'art est né avec un espace-temps spécifique, celui du musée. Dans cet espace-temps, les œuvres des peintres et des sculpteurs ont été séparées de leur destination originelle – au service de la foi religieuse, de la gloire des princes ou du plaisir des élites. Elles ont été détachées de l'univers hiérarchisé au sein duquel elles avaient été produites et appréciées jusque-là pour être offertes à des spectateurs anonymes comme objets d'une expérience spécifique. À cette expérience a correspondu la définition d'une capacité spécifique. Cette capacité partagée en droit par tous, a d'abord été formulée par Kant comme jugement esthétique avant d'être reformulée par Schiller comme le libre jeu de l'esprit en face de la libre apparence. On dénonce toujours cette universalité affirmée de la capacité esthétique comme masque d'une distinction de classe. Mais cette dénonciation masque le fond du problème qui est celui de la double localisation de l'art. En effet le libre jeu du sujet esthétique en face de la libre apparence de la statue grecque n'est pas une affaire d'esthètes. Pour Schiller et pour ses contemporains, cette « libre apparence » n'est telle que comme expression d'un peuple libre. Mais un peuple libre, dans leur perspective, ce n'est pas simplement un peuple qui n'est pas soumis à un autre. C'est un peuple dont l'activité ne se sépare pas en sphères d'activité différentes, un peuple donc pour lequel les formes de l'art ne se séparent pas des formes de la vie, et par conséquent un peuple qui n'a pas de musée. Dès l'origine, le lieu séparé de l'art se trouve couplé avec son contraire : un art qui n'a pas de lieu séparé parce qu'il est une forme d'expression immanente à la vie d'un peuple. L'art est donc, comme la politique, marqué par une contradiction essentielle. Ce qui est vu comme art dans le musée est quelque chose qui n'était pas de l'art pour ceux qui l'ont fait. Son origine est rapportée à la forme de vie historique d'un peuple. Et du même coup, sa destination finale est posée elle aussi hors de son existence séparée, dans la forme de vie d'un peuple libre à venir.

La relation entre art et politique s'est donc constituée historiquement non pas simplement comme relation entre deux pratiques mais comme relation entre deux sphères d'expérience. Or ces deux sphères ont une caractéristique commune : l'instabilité de leurs frontières. Cette instabilité n'est pas accidentelle. Elle est constitutive. La politique est politique en tant qu'elle est un conflit sur ceux qui sont inclus dans sa sphère et sur la nature des performances qu'ils y exécutent. L'art est art dans la mesure où il n'était pas de l'art et est appelé à ne plus être de l'art. Et cette double instabilité existe elle-même comme forme d'un rapport entre deux mondes opposés : un monde de capacités séparées et hiérarchisées et un monde où s'exerce une capacité égale. A partir de là se sont déployées une multitude de relations de proximité ou de distance, de recoupement ou de confusion. Cette diversité s'est trouvée cependant réglée par l'opposition de deux grands paradigmes qui

sont des paradigmes du rapport entre un dedans et un dehors qu'on pourrait appeler un paradigme architectural fusionnel et un paradigme théâtral critique.

Le premier a été formulé de la façon la plus concise par Malevitch lorsqu'il a dit que, dans le nouveau monde révolutionnaire, les artistes ne créeraient plus des œuvres d'art mais des formes de vie et que les musées n'abriteraient plus des statues grecques mais des projets pour le futur. L'art a alors pour lieu l'espace entier d'une vie nouvelle. Il n'est plus à côté de même que la politique n'est plus *contre*. Tous deux se fondent dans une pratique unique pour créer une forme d'être ensemble où la distinction de deux catégories d'êtres humains a disparu de même que la séparation entre un monde de l'utilité et un monde de l'art. Les artistes deviennent alors architectes en un double sens : ils construisent des édifices, du matériel urbain, des affiches ou des objets destinés à la vie quotidienne ; mais aussi ils tissent le sensorium au sein duquel ces productions doivent être perçues pour ce qu'elles sont : non pas de simples objets utilitaires mais les symboles d'une vie non-divisée. Ainsi en est-il des célèbres constructions de Tatline dont les lignes obliques déniaient à la fois les repères physiques et les repères symboliques du haut et du bas pour situer les architectures proposées moins dans l'espace que dans le temps.

Nous savons que ces projets d'un art sorti du musée sont restés pour l'essentiel des maquettes dont les copies, fidèles ou détournées, peuplent aujourd'hui les musées et les expositions d'art. Mais ce rapatriement dans l'espace muséal témoigne de la façon dont cet espace a été lui-même transformé par l'action d'un second paradigme : le paradigme de l'art dit critique. Critique, en son sens premier, veut dire ce qui sépare. L'art critique s'oppose donc à la fusion de l'art et de la réalité. Il veut faire du lieu de l'art un lieu spécifique qui serve la politique sans se confondre avec elle. Pour cela le lieu privilégié s'est trouvé être le théâtre. Ce privilège tient au fait que le théâtre est à la fois un lieu séparé, producteur d'une manifestation d'art spécifique, mais aussi un lieu où la parole se fait acte et produit des effets d'une manière analogue à ce qui se passe en politique. Cette dualité a fait voir en lui une forme spécifique de propédeutique à l'action politique. Mais cette propédeutique elle-même donne lieu à ambiguïté et cette ambiguïté caractérise la forme canonique du modèle critique, celle qu'a incarnée la distanciation brechtienne. Selon l'interprétation dominante, la distanciation consiste à rendre étranges des situations ordinaires. Sa vertu critique est d'amener ainsi le spectateur à s'interroger sur les raisons de cette étrangeté, à en découvrir le secret dans la réalité des contradictions sociales et à faire de cette connaissance une arme dans le combat. Or cette conception pédagogique de l'effet théâtral est problématique. Si l'action théâtrale peut avoir un effet dans la sphère politique, c'est moins en ouvrant l'espace des explications de la science sociale que, au contraire, en coupant à travers le réseau de ces explications, en opérant des raccourcis spécifiques qui condensent

ces relations en un conflit déterminé qui est porté jusqu'à sa résolution. C'est en somme par sa parenté avec la performance politique qui elle aussi coupe à travers la complexité des relations sociales pour instaurer la scène de ses conflits. En ce sens l'étrangeté de la distanciation brechtienne exprimant les rapports sociaux à travers des dialogues en vers entre marchands de choux-fleurs est de même nature que l'étrangeté de la démarche des plébéiens qui installent sur l'Aventin une scène où ils font comme si leur parole pouvait être entendue comme discours par des patriciens qui n'y entendent que du bruit. Ce qui s'oppose à la fusion architecturale de l'art et de la politique, c'est leur analogie théâtrale, leur manière commune de découper des scènes où les mots deviennent des actes dont l'effet est attendu sur une autre scène. C'est alors en jouant sur l'indétermination de la frontière entre deux situations de parole que la performance critique trouve son efficacité et non dans sa capacité supposée de dévoiler une vérité cachée. C'est ce qui explique l'inefficacité de toutes ces installations critiques qui prétendaient à travers le clash visuel d'éléments hétérogènes rendre les spectateurs conscients de relations sociales que par ailleurs tout le monde connaît. Le problème commun aux performances de l'art et à celles de la politique n'est pas de révéler les relations sociales mais de les déplacer en les condensant.

Pour comprendre comment ces deux paradigmes fonctionnent aujourd'hui, s'opposent ou s'entremêlent, je partirai de l'examen de deux installations ou performances artistiques de ces dix dernières années qui ont en commun une même référence au paradigme architectural mais qui le traitent selon une dramaturgie inspirée par la tradition critique. Je parlais plus haut de ces tours ou tribunes jamais réalisées de Tatline dont les copies foisonnent dans des expositions récentes. C'est ainsi que, en 2008, Ai Weiwei présentait à la Tate Liverpool sous le titre *Working Progress* une copie du *Monument à la Troisième Internationale* qui prenait la forme d'une fontaine de lumière installée sur une plateforme flottant sur l'eau d'un bassin. Cette copie d'un monument emblématique du paradigme architectural se trouvait ainsi détachée de l'univers au sein duquel il avait été conçu. En ce sens, elle est caractéristique de cette forme emblématique de l'art contemporain qu'est l'installation. L'installation rapatriée dans l'espace muséal le projet architectural : celui d'un art qui structure un espace commun au lieu d'être accroché sur un mur comme objet de contemplation. Mais ces architectures ne sont plus liées à aucun programme de construction d'un monde ou d'un sensorium nouveau. Elles deviennent des architectures distancées, transformées en personnages de théâtre critique et théâtralisant l'espace du musée. Mais ce dispositif critique ne conduit plus à une interprétation globale du monde proposant les armes d'un combat. Dans cette tour lumineuse flottant sur l'eau, on pouvait voir une parodie montrant le destin dérisoire des grandes utopies en un temps où toutes choses étaient devenues aussi liquides que le bassin sur lequel flottait la pièce. On pouvait y voir une référence au lieu où elle était ex-

posée : un espace d'art construit dans les entrepôts désaffectés d'un port qui avait été un centre du commerce international avant d'être victime de la containerisation. On pouvait donc y voir à son gré un symbole de la fin du communisme, de l'évolution du capitalisme ou de celle de l'art qui s'installait dans les espaces désertés par l'industrie. Mais justement aucune grille interprétative ne fixait le jeu des symboles. Ceux-ci renvoyaient l'un à l'autre de façon circulaire, sans s'orienter vers aucun sens décidable et portant à décision. La tour restait donc là comme symbole d'un communisme déconnecté de la machine interprétative marxiste. Si l'architecture était devenue théâtre, ce théâtre à son tour se transformait en un groupe sculptural dont l'efficacité était justement liée à son indécidabilité, à sa capacité d'alimenter la rêverie devant la mise en scène de cet art, jadis forme de vie tendu vers le futur, qui reparaisait dans l'espace théâtralisé du musée comme fantôme d'une utopie du passé.

L'espace de l'exposition devait devenir celui de la présentation des projets du futur. Il tend à devenir à l'inverse celui de la présentation des témoignages de l'histoire au premier rang desquels figurent les programmes politiques de l'art eux-mêmes. C'est cette transformation qui était exemplairement manifestée lors de la biennale de Venise organisée en 2015 par le regretté Okwui Enwezor sous le titre *All the world's futures*. Dans le pavillon international une multitude de témoignages de la domination sociale et du combat social se trouvaient rassemblées autour d'un lieu central dénommé *arena* où deux acteurs lisaient trois fois par jour un fragment du *Capital* de Marx. La dramaturgie de l'exposition confiait donc à ce point central la tâche de donner un sens global et une orientation à tous les éléments exposés dans les salles environnantes : par exemple la reproduction par Jeremy Deller du dispositif utilisé par Amazon pour contrôler la vitesse d'exécution de ses magasiniers, son juke-box faisant entendre les sons des usines d'hier, les dessins faits par les élèves de Rikrit Tiravanija d'après des photographies de manifestations tout autour du monde, une installation vidéo d'Isaac Julien sur le fonctionnement du capital financier, etc. Mais la structuration matérielle du lieu ne se transformait pas dans la structuration conceptuelle souhaitée. Le rond-point central fonctionnait en fait comme lieu de passage où la lecture du *Capital* et les diverses discussions devenaient des performances parmi d'autres, parmi toutes celles qui se renvoyaient l'une à l'autre sans point d'arrêt. Les « futurs du monde » étaient bien plutôt les témoignages de l'histoire de son passé. Et, de fait, la théâtralisation du lieu muséal le fait fonctionner de manière dominante comme lieu d'histoire et de mémoire : comme temporalité spécifique située à côté, en écart par rapport à la machinerie consensuelle qui produit et reproduit le temps de ce qu'on appelle actualité.

La relation entre passé et présent, dedans et dehors, performance artistique et action politique fonctionne différemment dans le cadre d'une autre forme de transformation de

l'héritage révolutionnaire présentée dans le cadre de la Biennale de La Havane en 2009. Je veux parler de la performance *Tatlin's Whisper* présentée par Tania Bruguera. Le point de référence ici n'était pas le Monument à la Troisième Internationale mais un autre projet non réalisé de Tatline la Tribune de Lénine. Mais ce qui était reconstitué dans l'espace de l'exposition n'était pas la tribune extravagante qui voulait faire parler Lénine du haut du ciel. C'était la tribune des conférences de presse de Fidel Castro. C'était le dispositif de pouvoir qui avait réduit au silence les rêves architecturaux des compagnons de Tatlin et le rêve communiste d'une communauté libre et égale. La tribune, le rideau rouge du fond et les deux acteurs en costume militaire qui posaient une colombe sur les épaules des orateurs ou oratrices en faisaient une parodie d'un discours célèbre de Castro. Mais le sens du dispositif n'était pas d'opposer le communisme rêvé par Tatlin à la réalité du pouvoir communiste à Cuba. Il était d'instaurer une performance théâtrale qui jouait sur l'analogie entre l'usage théâtral de la parole et son usage politique. Les participants étaient en effet invités à subvertir le fonctionnement normal d'un dispositif construit pour la parole du chef en venant pour une minute à la tribune et en y disant librement ce qu'ils désiraient dire. En bref ils étaient invités à faire comme si la liberté de parole existait à Cuba. Mais un élément dramaturgique supplémentaire intervenait pendant la performance : une des oratrices émettait un vœu qui était comme un murmure : que vienne un jour où la liberté de parole à Cuba ne serait plus une performance artistique. Six ans plus tard Tania Bruguera décidait de faire comme si ce vœu pouvait être réalisé en reprenant la performance sur l'espace public de la Place de la Révolution à La Havane. Elle fut arrêtée préventivement et la performance fut interdite.

On a donc une performance d'art réussie et une performance politique avortée. Mais le lien entre les deux se prête à deux sortes d'interprétation qui illustrent les deux manières de comprendre le paradigme théâtral que j'opposais plus haut. D'un côté, on peut dire que le rapport du dedans et du dehors permet de démontrer que la liberté de la parole n'existait pas à Cuba. Mais nul n'avait besoin de cette démonstration, à part le gouvernement. En ce sens, c'est la police qui transforma la performance en forme d'art critique. Du point de vue de l'artiste, le sens de la performance était autre : il s'agissait non de démontrer une impossibilité mais d'étendre le champ d'une possibilité jusqu'à son point maximum. Le dispositif théâtral ne révélait aucun secret, il développait une puissance d'agir. Il jouait de l'analogie entre performance théâtrale et performance politique pour créer une zone de proximité, brouillant la frontière du possible et de l'impossible. Quelque chose était intervenue dans la sphère séparée de l'art qui ne relevait pas du rôle officiellement dévolu à l'art. Des personnes qui n'étaient pas censées parler librement avaient décidé de le faire et de faire comme si la même démonstration pouvait être faite au dehors. Ce jeu de la fiction, ce n'est pas celui du rêve qui s'oppose à la réalité. C'est la création d'un autre sens de réalité.

En jouant sur la ligne de partage du « murmure », entre le silence et la parole explicite, la performance muséale avait fait de la « libre parole » quelque chose qui n'était plus un simple désir mais une manière de faire qui pouvait être expérimentée et partagée. Elle avait créé une forme de sens commun dissensuel, une sphère d'expérience de la libre parole dont la capacité d'extension potentielle était indéterminée même si sa mise en œuvre dans la sphère publique était, de fait, interdite.

Cette performance a assurément pris place dans une situation très spécifique. Mais elle nous dit quelque chose de plus général sur les formes actuelles d'analogie et de proximité qui déplace la performance artistique sur les lieux du conflit politique ou les performances du conflit politique dans les lieux de l'art. Les performances ambiguës de l'art sur les frontières de la politique prennent sens dans un contexte où la protestation politique prend des formes qui remettent en pleine lumière la nature esthétique de l'action politique. C'est le cas des mouvements d'occupation des places ou des zones à défendre qui se sont développés depuis le printemps arabe de Madrid à Istanbul ou de New York à Athènes et à Paris. Tous ces mouvements ont en effet mis au premier plan l'aspect esthétique immanent à l'action politique. Par aspect esthétique, je n'entends pas simplement le rôle qu'ont pu y prendre des performances artistiques spécifiques : les chansons de Ramy Essam sur la place Tahrir au Caire, la performance du standing Man Erdem Gündüz à Istanbul, la transformation d'une phrase des *Bonnes* de Jean Genet en slogan du mouvement grec de révolte : « Ne vivons plus comme des esclaves » ; ou , plus récemment, la performance des *Mariannes aux seins nus* menée par Dinah de Robertis dans le cadre du mouvement des Gilets Jaunes. Je pense à la forme même de ces mouvements. Le silence et l'immobilité d'Erdem Gündüz en face du portrait d'Atatürk ou celui des Mariannes aux seins nus en face d'une femme gendarme, sont la forme individualisée d'une pratique collective d'usage de l'espace et du temps qui les détourne de leur fonctionnement habituel. L'occupation comme pratique politique de lutte n'est pas en effet simplement la prise de possession d'un espace. Elle est le détournement de son usage normal. L'occupation d'une place la détourne de son usage normal qui est de servir à la circulation des individus et des marchandises – et même éventuellement des manifestants. Occupy Wall Street a ainsi commencé par un détournement de la forme classique de la manifestation. Un certain nombre de manifestants ont décidé d'interrompre sa forme rituelle en restant sur place au lieu de circuler et en discutant entre eux au lieu de crier des slogans contre le gouvernement. Rester et discuter au lieu de se mouvoir et de crier cela impliquait d'installer sur la place publique deux configurations spatiales qui ont une certaine parenté avec les installations de l'art : une assemblée et des tentes, deux configurations « théâtrales » qui n'ont pas leur place dans un lieu voué à la circulation, mais aussi un type d'assemblée et un type

de logement qui symbolisaient et mettaient en acte une autre manière d'être ensemble : l'assemblée était aussi une contre-assemblée où n'importe qui peut prendre part, où tous les participants sont assis au même niveau et disposent d'un temps de parole égal ; les tentes avaient un usage utilitaire immédiat mais symbolisent en même temps l'opposition globale à un système économique et à la forme de vie qu'il organise. Car l'occupation n'est pas seulement une dramaturgie de l'espace mais une dramaturgie du temps. Elle est une contre-occupation, une rupture avec le système des occupations, c'est-à-dire des emplois du temps qu'organise une forme de vie dominante. C'est ce que symbolise cette pancarte brandie par un des participants à Occupy Wall Street : « lost a job, found an occupation ».

Mais cette dramaturgie implique une transformation significative de la forme-occupation. Dans le passé, celle-ci avait été liée à une forme de lutte spécifique, la grève, et un lieu spécifique, l'usine. Dans ce contexte, elle jouait un double rôle. D'un côté, elle était une arme dans le rapport de forces entre ouvriers et patrons. De l'autre, en tant que manifestation de la capacité ouvrière collective sur la production, elle anticipait un monde de l'égalité, un monde où s'exercerait la capacité de tous. Le conflit de forces se transformait ainsi en un conflit de mondes qui l'excédait. Mais réciproquement c'est la position occupée dans un rapport de forces qui permettait de faire exister dans le présent un monde de l'égalité au lieu d'en faire seulement un objectif lointain de combat. C'est cette articulation de deux conflits de forme différente qui n'existe plus dans les occupations récentes. Celles-ci n'ont plus lieu dans les usines comme pouvoir exercé sur la production. Elles ont lieu dans les rues, à côté des sièges de ces puissances financières qui ont fermé les usines et déplacé l'industrie vers les pays de l'Extrême-Orient. L'assemblée où chacun a un temps de parole égal et les tentes qui symbolisent une opposition globale au système capitaliste sont les membres disjointes de la forme-occupation. Elles compensent cette perte en survalorisant la forme de l'être-ensemble et en faisant de l'occupation le maître-mot d'une transformation globale des manières de vivre. C'est ce qu'a exprimé notamment l'inflation des usages du verbe *occuper* dans le mouvement Occupy Wall Street : « occupy language », « occupy imagination », « occupy love », et finalement « occupy everything » : un « everything » qui veut faire exister sur le mode performatif ce monde futur qui a perdu le lieu où il s'identifiait à la réalité d'une force sociale.

L'occupation prend ainsi le visage de la sécession. Celle-ci fait exister le monde de l'égalité à côté du monde de l'inégalité et non plus comme une force logée en son cœur. Elle tend du même coup à rendre plus visible son aspect de performance esthétique consistant à faire exister un monde dans un autre. Certains voient là une transformation de la politique en une manifestation théâtrale dépourvue d'intelligence et de volonté stratégiques. Mais

cette critique oublie précisément ce qui est commun au théâtre et à la politique. Elle oublie aussi que ce déplacement est l'effet d'une dissociation objective. Le conflit de mondes ne peut plus s'appuyer sur le pouvoir d'une force sociale définie. Et l'affirmation de la capacité de n'importe qui ne peut plus être identifiée à l'activité d'une force sociale marchant vers un but défini. Les assemblées et les tentes des places occupées sont ainsi devenues l'équivalent des maquettes de Tatlin : les symboles d'un monde à venir où le monde de l'égalité n'est plus un but à atteindre au terme d'une action stratégique mais la réalité sensible de ce monde anticipée dans la manière d'occuper un espace. Après tout l'abolition de la séparation entre les moyens et les fins, l'idée d'une activité qui a sa fin en elle-même est le cœur esthétique du communisme. Elle marque son héritage à l'égard de l'idée schillérienne d'une éducation esthétique de l'humanité. Et Marx la voyait déjà incarnée dans les réunions de ces ouvriers communistes parisiens qui s'assemblaient non seulement pour discuter de leurs intérêts communs mais pour éprouver dans le présent une nouvelle forme de vie sociale. Le développement historique des partis et des États marxistes avait transformé cette fin en soi en un but futur dont des stratégies à long terme devaient d'abord créer les conditions. Quand ces stratégies à long terme ont perdu leurs propres conditions d'existence, cette identité des fins et des moyens revient au premier plan comme principe d'un monde collectif qui affirme sa sécession à l'égard du monde de l'exploitation capitaliste et de la domination étatique.

Il n'y a donc pas lieu de voir cette situation comme l'effet de quelque naïveté. Mais il faut considérer la singularité du rapport qu'elle implique entre les modes d'existence de l'art et ceux de la politique. D'un côté, artistes, commissaires et directeurs d'institutions ont pour mot d'ordre d'ouvrir les portes : ils installent les conflits du monde entier dans l'espace du musée et des expositions d'art et en font le lieu de forums et de rassemblements politiques alternatifs comme le « parlement des corps » de la dernière Documenta. Mais cette politique qu'ils veulent y faire entrer tend à prendre au dehors la forme d'un monde séparé dont les actions ont leur fin en elles-mêmes. Le rapport du dedans et du dehors dessine alors une configuration indécise qui peut rappeler la confusion que j'avais tenté d'analyser, il y a quinze ans, comme un tournant éthique de l'art et de la politique. Dans mon livre *Malaise dans l'esthétique* j'avais analysé ce tournant comme l'effet des politiques consensuelles qui tendaient à évacuer la dimension conflictuelle de la politique pour la ramener à des procédures de concertation et de gestion des intérêts communs. Elles tendaient à effacer ces formes de subjectivation de la « part des sans-part » par laquelle les exclus s'incluaient polémiquement dans un monde commun. Ces exclus étaient ainsi rejetés dans le domaine de l'humanitaire. Ils devenaient des êtres abandonnés auxquels la communauté devait tendre une main pour remailler le « lien social » ou des victimes absolues incapables

d'exercer des droits qui étaient dès lors exercées par des forces armées étrangères au nom du droit d'intervention humanitaire contre l'empire du mal. Ce tournant éthique de la politique me semblait trouver son équivalent dans le monde de l'art. D'un côté les dispositifs critiques cédaient la place à des dispositifs de collection d'objets ou de symboles d'un monde commun et à des performances d'art relationnel visant à réparer les failles du tissu social. De l'autre côté, ils devenaient des témoignages d'une rencontre avec l'extrême du désastre ou l'altérité radicale de l'irreprésentable.

La situation présente pourrait apparaître comme une forme nouvelle de ce tournant éthique. On en trouverait le témoignage dans les assemblées des places occupées. Celles-ci ont été obsédées par un désir de communauté et de consensus qui tendait à effacer la dimension polémique de l'être-ensemble politique. On le trouverait aussi dans le déplacement d'une grande part des énergies militantes vers des tâches de protection : aide aux migrants et aux réfugiés ou protection de sites naturels et de la biodiversité menacés par de grands projets industriels. En parallèle beaucoup de projets artistiques se proposent de renouer les liens de communautés déchirées, voire les liens de l'humanité ou ceux qui la lient à la terre et aux formes de la vie en général. Le grand tissu blanc déployé sur la place Bolívar à Bogota pourrait en être le symbole. Mais il convient de distinguer l'aspiration qui motive ces actions de réparation et les procédures par lesquelles elles sont mises en œuvre. Ces dernières années ont vu un développement nouveau de formes d'investigation et de dramaturgie artistiques qui ont brouillé les frontières de la politique et de l'art. Mais elles ne l'ont pas fait pour les noyer ensemble dans la confusion de l'humanitaire mais, au contraire, pour réintroduire dans le champ de la politique des situations et des questions qui avaient été abandonnées à la compassion éthique ou à la dramaturgie de l'irreprésentable.

Ce tournant peut être illustré par deux formes récentes de conjonction de l'artistique et du politique qui sont de nouvelles formes d'usage critique de l'architecture. Je pense d'abord à un usage très spécifique du savoir architectural, la « forensic architecture » ainsi nommée par l'architecte israélien Eyal Weizmann. Du sens normal de la notion, qui est l'application de méthodes scientifiques à l'analyse d'un crime, il a tiré l'idée de l'application du savoir architectural à l'enquête sur une catégorie spécifique de crimes : les crimes commis par des pouvoirs d'Etat qui en ont effacé les traces. Le savoir et les techniques architecturales sont ainsi utilisés non pour construire des édifices mais pour reconstruire des faits en apportant des preuves d'actes d'oppression et de violence cachés ou déniés : en montrant la réalité d'une spoliation des terres palestiniennes dans le Néguev ou en reconstituant la route du bus transportant les quarante-trois étudiants assassinés par la police mexicaine en 2014. La plus significative de ces reconstitutions est sans doute celle de cette prison syrienne dont la maquette exacte a été modelée par l'ordinateur à partir des témoignages

des prisonniers qui y avaient été torturés et avaient été mis dans des situations de complète désorientation sensorielle. Les survivants ne sont plus alors des victimes témoignant de l'horreur irréprésentable d'un crime d'Etat. Ils participent au travail de reconstitution d'une prison dont la structure leur avait été cachée. C'est là une performance politique par laquelle ils se montrent capables d'un travail de perception et de mémoire dont la machine pénitentiaire voulait les rendre incapables. Et leur témoignage ne sert pas seulement à produire des maquettes exposées dans des musées d'art. Il participe à un processus d'enquête qui fournit des preuves devant les tribunaux internationaux ou dans les campagnes des ONG.

Le second exemple concerne une autre situation dite humanitaire, celle des migrants qui cherchent à gagner l'Angleterre et campent en attendant sur la côte française, près de Calais, dans un endroit qu'on a appelé la jungle. Cette situation a donné lieu à l'action de groupes politiques et humanitaires visant à protéger ces migrants, à les secourir et à dénoncer les formes de répression policière. Mais il a donné lieu aussi à des formes spécifiques de conjonction entre art et politique. Il y a eu ainsi l'action de ces migrants qui ont utilisé une forme bien particulière de *body art* en cousant leurs lèvres pour dénoncer le silence d'autorités qui refusaient de les entendre. Il y a eu aussi l'action d'un groupe d'architectes, collaborant avec des écrivains, cinéastes, photographes, acteurs et sociologues. Ils ont d'abord mené sur ce territoire, appelé la jungle, un travail d'enquête. Mais cette enquête ne visait pas à témoigner de la misère de ces migrants. Elle voulait au contraire montrer la jungle comme un lieu où l'art existait déjà dans les formes de vie individuelles et collectives des migrants. Ils ont ainsi publié sur leur site des récits et des photographies pour montrer que leurs baraques improvisées montraient un sens de la forme et de la beauté qui en faisait les habitants d'un monde et non des sauvages campant sur ses marges. A partir de là, ils imaginèrent un projet urbain global pour bouleverser la topographie matérielle et symbolique de ce territoire. Au lieu de la juxtaposition d'une petite ville provinciale respectable et d'un camp de migrants, ce projet concevait une ville intégrée, une ville cosmopolite de l'avenir. Ils dessinèrent le projet, calculèrent les coûts et publièrent les plans sur leur plateforme informatique. Puis ils franchirent encore un pas en publiant le projet dans un journal qui était une contrefaçon du journal publié par la municipalité de Calais. Dans ce faux journal de la mairie, ils publièrent aussi la « lettre du maire que le maire n'a pas écrite » et les réponses données par le Président de la république dans une rencontre avec les habitants qui n'avait pas eu lieu. Une situation normalement incluse dans la configuration du secours humanitaire devenait ainsi l'objet d'un projet architectural critique, selon une dramaturgie politique qui interpellait directement les autorités.

Evidemment leurs projets restèrent des projets, comme les maquettes de Tatlin. Et les autorités répondirent à la provocation en envoyant des bulldozers raser le camp. On

peut dire de la même façon que les enquêtes de la « forensic architecture » n'ont pas fait cesser la torture en Syrie ou les spoliations en Palestine. Cependant ces formes d'action témoignent d'un contre-mouvement qui use des moyens de l'art pour réintroduire sur le terrain du conflit politique des situations et des conflits qui avaient été reléguées sur le territoire indistinct de l'humanitaire. Elles témoignent de relations entre la sphère politique et la sphère artistique qui ne sont pas réductibles à la confusion éthique que j'analysais il y a quinze ans. Il ne s'agit pas de confusion mais de déplacements entre les sphères et d'échanges de dramaturgies et de procédures. On a ainsi vu se développer toutes formes d'enquêtes, de dispositifs et de performances qui s'inscrivent dans un univers où les usages de l'art sont aussi mouvants que les lieux de la politique. Le fait est que le paysage global où art et politique prenaient leurs repères et testaient leurs inventions a changé. Il n'est plus structuré autour de ses centres traditionnels : le pouvoir d'État conçu comme la forteresse à prendre d'assaut et l'usine conçue comme le cœur commun de l'exploitation capitaliste et de la force révolutionnaire. Le déplacement de la subversion politique vers les places occupées et les « communes » installées dans les zones à défendre et les déplacements de l'art circulant entre les musées, les usines ou entrepôts désaffectés et les places publiques témoignent également d'une nouvelle topographie. D'un côté, cette topographie est l'effet de l'offensive nouvelle du capitalisme dit néo-libéral qui a délocalisé les industries, dispersé les travailleurs, créé des formes de pouvoir supranationales et imposé sa loi à toutes les formes de vie et d'expérience. Mais cette extension rend aussi impossible de désigner une place où l'art et la politique devraient se trouver et un centre à partir duquel ces places devraient être pensées. Si le capitalisme étend son emprise sur tous les lieux et toutes les formes d'expérience et de vie, cela veut dire aussi que cette emprise peut se trouver contestée en n'importe lequel de ces lieux par des mouvements qui ne se contentent pas de résister mais créent des formes d'expérience collective alternative — depuis les assemblées des places occupées jusqu'aux collectifs autonomes créés pour défendre des sites et des formes de vie menacées ou aux « espaces sociaux libres » voués à une organisation autonome de la production, de l'échange, de l'information, de l'éducation ou de la santé, les sites des combats contre les expulsions, etc. Dans tous ces lieux il est question à la fois de lutter contre les dommages infligés aux humains et à leurs conditions de vie mais aussi de construire des formes de vie alternatives par rapport à la machine de destruction. On peut appeler ce souci éthique dans la mesure où il porte sur la construction ou la reconstruction de formes de vie. Mais il s'agit de moins en moins d'un vague souci pour le bien commun qui efface le conflit ou d'une confrontation spectaculaire avec l'Inhumain qui l'absolutise. Ce souci prend de plus en plus la figure d'une multiplicité de constructions de mondes polémiques où l'être-ensemble ne peut plus être dissocié de l'être-contre ni être

rejeté dans un être-à-côté. C'est cette topographie en mouvement qui donne leur place aux multiples formes d'enquête et aux dramaturgies diverses par lesquelles des artistes brouillent les frontières séparant la pratique de l'art de la pratique politique, de l'investigation scientifique ou de la recherche archivistique pour essayer de reconstruire le tissu d'une histoire commune. Dans ce contexte l'art n'est ni la fabrique produisant les formes d'un monde nouveau ni le théâtre produisant les formes de conscience requises pour le combat. Il est un espace de passage, de recherche, de traduction et de déplacement prenant part à un processus de recomposition dont le futur n'est pas prédictible.

Bibliographie

Genet, Jean. *Les Bonnes*, 1947. Paris, Gallimard, 2001.

Rancière, Jacques. *La Méésentente*. Paris, Galilée, 1995.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée, 2004.