



HAL
open science

L'altérité ou la rencontre de l'autre dans l'art engagé aujourd'hui : des principes interactifs et participatifs à l'oeuvre

Sonja Kellenberger

► **To cite this version:**

Sonja Kellenberger. L'altérité ou la rencontre de l'autre dans l'art engagé aujourd'hui : des principes interactifs et participatifs à l'oeuvre. *Lieux Communs - Les Cahiers du LAUA*, 2006, Art et anthropologie, 9, pp.189-209. halshs-03181634

HAL Id: halshs-03181634

<https://shs.hal.science/halshs-03181634>

Submitted on 25 Mar 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

L'altérité ou la rencontre de l'autre dans l'art engagé aujourd'hui : des principes interactifs et participatifs à l'œuvre

SONJA KELLENBERGER

Sonja Kellenberger, IPRAUS,
S.E.A. Europe

S'intéresser à la façon dont l'altérité est abordée dans les projets artistiques aujourd'hui rejoint à la fois une actualité brûlante, un paysage artistique contemporain largement façonné par cette question, mais aussi un enjeu réactualisé, perpétuant les efforts de longue date, participatifs et émancipateurs, ou ceux, plus artistiques, de la réduction de la séparation entre art et vie.

Depuis une vingtaine d'années, un effort renouvelé pour sortir des murs et des cadres classiques des scènes artistiques connaît un développement significatif dans le paysage artistique et culturel en France, mais aussi dans les autres pays européens. Ce renouvellement se réalise à plusieurs niveaux : au niveau des expressions artistiques et culturelles elles-mêmes et de l'émergence de nouveaux genres artistiques (arts de la rue, cultures urbaines, etc.), celui de leur reconnaissance croissante par les politiques publiques ou encore, celui d'un fort intérêt témoigné par un large public.

La rencontre d'autrui par le biais de l'art, mais aussi, et en retour, l'influence de cette rencontre sur les avancées en matière

de recherche artistique sont aujourd'hui devenues un enjeu particulièrement sensible. Il rejoint notamment les attentes des politiques publiques dans la mesure où l'art peut favoriser le lien social et la cohésion sociale. Cet enjeu renforce en même temps les anciennes tensions entre les postures, d'un côté, de « l'art pour l'art » et, de l'autre, d'un « art social ».

À la croisée de ces évolutions et enjeux, l'art engagé des années 90, également appelé art activiste, présente une des configurations possibles de ces formes artistiques renouvelées. L'observation portera dans cet article en particulier sur des interventions d'artistes et de collectifs pluridisciplinaires dans les espaces publics qui sont en relation avec les mouvements sociaux de ces quinze dernières années¹. Enquêter sur cette forme d'art engagé et impliqué *concrètement* et *directement* dans l'action collective permet surtout de mettre l'accent sur une façon de faire de la rencontre *in vivo* avec l'autre social, culturel ou ethnique le centre des interrogations et des efforts.

La rencontre d'autrui, au centre de cette démarche artistique, est en particulier marquée par le principe de la réciprocité, la transformation mutuelle, l'échange. Comment ce type de relations fonctionne-t-il concrètement ? Qu'est-ce qui en résulte pour la production artistique ? Quelles évolutions peuvent être observées par rapport à des interventions semblables dans le passé ?

Quelle altérité dans les projets d'art engagé ? Enjeux et modalités

Le souci de la rencontre d'autrui est présent dans nombre des projets d'art urbain ou d'art public. Cependant, la présence de l'altérité dans les œuvres et les modalités de cette présence prennent des visages multiples. Ces derniers varient en fonction du public approché, des objectifs poursuivis et des moyens mis en œuvre.

Dans les projets observés ici, un invariant doit être pris en compte : la poursuite d'un effet mobilisateur à travers l'art. À

(1)

L'observation est issue d'un travail ethnographique auprès de plusieurs collectifs d'artistes engagés (pluridisciplinaires et/ou activistes) à Paris et à Londres depuis la deuxième moitié des années 90 jusqu'à nos jours. Pour plus de détail, voir S. Kellenberger (2004).

ce propos, il est important de noter que le principe à la base des projets observés est résolument tourné vers l'action. D'où d'ailleurs le choix de nommer ce genre d'art également « art activiste ». De même, il convient non seulement de parler de la présence de l'altérité dans les œuvres (renvoyant surtout à la question de sa représentation), mais surtout de mettre la « rencontre avec autrui » (en tant que principe d'action et vecteur pour la création) au centre de l'examen.

En effet, la rencontre avec autrui prend sens ici en fonction d'objectifs citoyens : faire émerger et composer un collectif, exposer ses griefs et son identité dans l'espace public. Dans ce sens, l'« altérité » correspond notamment aux différents éléments qui composent les scènes contestataires : les sujets politiques qui cherchent à se présenter et à se représenter dans l'espace public – les chômeurs, les sans-papiers, les « sans » ou les étudiants précaires –, mais aussi les différents acteurs impliqués dans un acte militant – les porte-parole, les militants, les passants, les journalistes, etc.

La spécificité qui caractérise les projets observés au niveau du traitement de l'altérité peut être distinguée de deux manières : premièrement à un niveau synchronique – les termes d'un rapprochement effectué entre divers univers de sens – et deuxièmement à un niveau diachronique – le traitement d'autrui dans l'univers de l'engagement politique au regard d'un contexte historique particulier.

1- Dans un premier temps, les projets artistiques observés se distinguent par l'intensité du rapprochement entre des mondes et univers de sens différents, en l'occurrence artistique et politique ou contestataire. Les projets vont très loin dans ce rapprochement. Alors que certaines initiatives dites d'art engagé ou participatif se contentent de représenter des sujets politiques ou des principes interactifs tout en restant dans un contexte d'exposition classique (musées, galeries), les artistes observés s'engagent dans des relations de transformation mutuelle et d'échange réciproque avec des publics.

Ainsi, des graphistes et photographes avec le collectif Ne pas plier (NPP)² s'engagent avec l'association de chômeurs l'Apeis (Association Pour l'Emploi, l'Information, la Solidarité) pendant plusieurs années. Ils produisent notamment des images et confectionnent des supports (banderoles, rubans adhésifs, affiches, autocollants, etc.) que l'Apeis utilise dans ses manifestations de rue ou ses actions d'occupation. De même, Gaz à tous les étages (Gaz), une association fondée en 1995 et composée principalement d'artistes contemporains, organise des événements esthétiques et contestataires. Des dispositifs sont confectionnés (images, protocole de rassemblement, etc.) avec la volonté d'irriguer les mouvements contestataires de façon plus large. Cet effet est réel mais limité : certaines des images circulent notamment à la Maison des ensembles (MDE), un lieu à Paris qui regroupe différents protagonistes de la scène contestataire (une quarantaine d'associations et de syndicats, de 1996 à 1999).

Les exemples pourraient être multipliés où la rencontre entre artistes et militants se fait de proche en proche, supposant collaboration, services rendus, échanges, mais aussi conflits. Remarquons que ces coopérations nécessitent toujours la gratuité de l'intervention artistique, mais aussi une sensibilité politique relativement proche. Les artistes pour leur part ont besoin d'une certaine marge de manœuvre en ce qui concerne les sujets exposés et surtout la manière de les exposer. La confrontation directe de ces deux univers aux valeurs, pratiques et objectifs différents ne les laisse pas intacts et imperméables les uns aux autres. Ils s'affectent et se transforment mutuellement. Or, de la collaboration entre les artistes de NPP et les militants de l'Apeis résulte une façon caractéristique et originale de s'afficher dans l'espace public pour l'association de chômeurs. Des images polysémiques disant « ExistenceRésistance », « Utopiste debout », « Vivre », etc., côtoient des revendications plus univoques, telles que la prime de Noël. Pour les artistes et NPP, cette collaboration permet d'enrichir leurs images et leur recherche pour l'affichage et le colportage des images dans la ville (invention de nouveaux supports, par exemple).

(2)

NPP, créé en 1989 est d'abord une association de production et de diffusion d'images. Elle distribue gratuitement des images, confectionnées par des artistes mais sans signature, à des acteurs organisés et en lutte. NPP est aussi un collectif pluridisciplinaire et de recherche qui invente notamment différents dispositifs d'apprentissage et d'exploration de l'environnement urbain : l'« Observatoire de la ville », les « Chemins de randonnée urbaine », etc. Or, lorsqu'il est question de NPP dans cet article, les descriptions mises en avant ne prétendent nullement épuiser ses actions. Remarquons qu'il en va de même pour les autres collectifs dont seulement certaines activités seront décrites.

2- Les projets artistiques et contestataires se distinguent en fonction du contexte historique marqué par la fin ou l'éclatement des grandes idéologies, la mutation des pratiques militantes (J. Ion, 1997), la multiplicité des sujets politiques, un horizon d'action marqué par l'incertitude (M. Callon *et alii.*, 2001). Les conséquences de ces changements historiques se traduisent pour les artistes par une plus grande proximité avec une base militante, induisant une réciprocité renforcée et de nouveaux rôles endossés par les artistes. Alors que dans le réalisme socialiste, par exemple, le sujet politique, à savoir l'ouvrier, a surtout connu une représentation idéalisée (héros du travail, modèle vigoureux et vertueux) et générique au sein des mouvements sociaux³, la représentation politique des chômeurs ou des sans-papiers aujourd'hui suppose une exposition plus individualisée de cas singuliers⁴ et une plus grande possibilité de discussion entre la « base » et ses porte-parole.

Le paysage de l'engagement militant s'est transformé. Des groupes émergents et singuliers (cf. Callon *et alii.*, 2001) autour de causes plus circonscrites (le logement, le chômage, le Sida, etc.) sont devenus des acteurs incontournables de la scène contestataire. En recherche d'un fonctionnement plus horizontal et souple (souvent basé sur le travail en réseau), ces groupes cherchent également à s'organiser de façon transversale en se fédérant dans un mouvement comme l'altermondialisme, par exemple. Les artistes observés collaborent précisément avec ces franges contestataires, collaboration qui induit une activité artistique fortement marquée par l'expérimentation et une grande réactivité.

La rencontre d'autrui et les valeurs démocratiques comme objectifs et enjeux centraux des projets

Dans les projets observés, la rencontre d'autrui comme enjeu du vivre-ensemble et la représentation de l'altérité dans l'espace public sont posées de façon explicite et réfléchie. Comment faire communiquer ensemble différentes entités sans

(3)

Cette affirmation ne prétend pas épuiser ce que ce mouvement artistique a pu représenter, notamment au début de la révolution russe. Les historiens de l'art montrent précisément le côté foisonnant, festif et proche du peuple des inventions artistiques à ce moment. Voir par exemple le Catalogue d'exposition, *Paris-Moscou : 1900-1930*, Centre George-Pompidou, 1991.

(4)

Notons à ce propos simplement l'émergence et l'extension de cette pratique de manifestants qui consiste à présenter son cas singulier en guise de preuve du fait dénoncé ou de la cause exprimée. Par exemple, ce RMist qui dénonce l'état du marché du travail lors d'une manifestation de chômeurs. La pancarte autour de son cou dit : « Professeur de comptabilité. 3 années de chômage. RMiste. Y'en a marre. »

réduire leur singularité et sans enfermer les différences dans des stéréotypes ? Comment rendre possible des compositions collectives, des articulations entre différents univers de sens, ne serait-ce que lors d'une situation ponctuelle, un débat, une manifestation de rue ? Telles sont les questions que se posent les différents acteurs des projets. Elles sont à la base de la fabrication d'objets ou de procédés pour expérimenter les possibles de telles rencontres *avec* des militants, des passants ordinaires, des apprentis artistes ou citoyens.

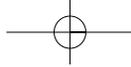
Ces questions peuvent être traitées de façon confinée et en retrait par rapport au « grand monde » (cf. M. Callon *et alii.*, 2001) sur une scène et dans la salle. Mais dans tous les cas de figure elles seront ensuite confrontées à des défis autres, lors de transpositions dans des situations citoyennes grandeur nature. Remarquons que cette transposition se passe dans la plupart des cas de façon tout à fait floue. Souvent, la création qui se fait directement en milieu citoyen prévaut.

Le collectif les Périphériques vous parlent (PVP), par exemple, traite le thème de l'altérité explicitement dans ses productions et sur scène. Il dispose déjà d'outils scéniques qui sont censés faciliter l'expression de soi et l'interaction avec autrui selon le *leitmotiv* « l'unité des différences » (cf. Marc'O, 1992). Dans ses pièces ou saynètes d'art vivant (théâtre, danse, musique) ayant trait pour certaines aux modes d'intervention du théâtre de l'agit-prop, PVP utilise des procédés qui visent d'abord l'expression de la différence de chaque participant (une façon propre à soi d'exprimer un texte, d'accomplir un mouvement). Ensuite, un système interactif sur scène est instauré grâce à des « règles de jeu » relativement ouvertes, qui devraient permettre à l'expression individuelle de rencontrer une composition collective.⁵

Sans entrer plus en détail au niveau des procédés strictement artistiques, nous retenons de l'exemple cité un schéma d'action et une intention qui seront appliqués à d'autres situations, plus directement citoyennes. Ce schéma d'action peut être analysé en partie comme relevant de cette activité



Saynète « un enfant sur trois » des
Périphériques vous parlent dans une
rue parisienne du 20^e arrondissement,
à l'occasion d'une rencontre avec l'association
« Femmes et changement », octobre, 1997.



humaine essentielle qu'est le « jeu collectif »⁶, couplé ici avec des préoccupations et des valeurs d'ordre démocratique. Ce procédé est d'ailleurs le même pour tous les collectifs étudiés.

Ainsi, les interventions sont basées, d'une part, sur une symbolique et un plan d'action en guise de règles de jeu collectif qui sont élaborées et réalisées en situation par les collectifs d'artistes. D'autre part, ce plan d'action aménage des espaces ouverts à l'indétermination et l'intervention de groupements ou d'individus militants selon *leurs* prérogatives. Cette façon de faire et d'interagir avec des groupements citoyens caractérise tous les projets observés puisqu'elle rejoint ces questions démocratiques élémentaires : qui a le droit de se présenter, de s'exposer, et comment ? Qui fixe les codes et la manière de s'exposer ?

Toujours soucieux de susciter l'expression de l'autre selon ses valeurs, pratiques et interrogations et de favoriser des relations d'échanges supposant la transformation des postures initiales en vue d'une construction collective, les artistes proposent des dispositifs et procédés pour l'action qui sont poreux, troués, plus ou moins propices au débordement.

(5)

La « différence » est ici surtout à comprendre au sens individuel et au sens d'une pratique, d'un savoir-faire singulier. Par exemple, les musiciens de PVP viennent d'horizons esthétiques divers (musique classique, musique contemporaine, hardcore, rock, rap). Ils composent une musique commune qui n'est pas censée réduire les différentes provenances musicales, mais ne constitue pas non plus un simple assemblage de styles. Plutôt, une nouvelle unité est recherchée, expressive de la pluralité en présence.

(6)

Nous nous référons ici à R. Schechner (1988) qui, en s'appuyant sur les écrits de G.H. Mead, différencie le jeu individuel (*play*), le jeu collectif (*game*) comme le sport ou le théâtre et le rituel. Ceci permet surtout de spécifier la façon de fixer les règles du jeu. Dans le jeu mené par un individu, les règles sont pourvues de manière subjective par le joueur lui-même, tandis que dans le jeu collectif les règles sont attribuées de manière intersubjective par les participants. Dans les rituels enfin, les règles ne sont pas choisies par les individus ou le groupe, mais elles sont fondées dans une réalité ultime.

Des événements artistiques ouverts à l'altérité militante : l'exemple de Gare aux Mouvements

L'exemple de *Gare aux mouvements* (GaM), un événement organisé par Gaz, nous permet de mieux illustrer l'élaboration et le fonctionnement en situation de tels dispositifs et procédés poreux. GaM consiste en une série d'interventions urbaines qui occupent les gares parisiennes en novembre 1996 pendant environ deux heures chacune. Il s'agit d'une initiative qui cherche à rouvrir le débat autour du mouvement de grève de Novembre/Décembre 1995, plutôt oublié ou enfoui dans le quotidien qui avait repris. Chaque intervention est organisée selon un plan d'action structuré autour de dispositifs dispersés et activés par des individus déambulant seuls ou en petits groupes.



Des entretiens de cheminots et des images de grèves ou de manifestations, fournis par des chercheurs, sociologues et historiens du club Merleau-Ponty, ont été rassemblés comme base de travail. Ce matériel a été transformé en montages sonores et imagés, et en dispositifs détournant des objets militants usuels : des tracts esthétiques sont distribués, des « porteurs de voix » énigmatiques déambulent avec des systèmes portatifs diffusant des « tracts sonores » poétiques, des rassemblements fictifs ou des lectures en lignes ponctuent à plusieurs reprises l'intervention, un micro-perche émet du son et des paroles au lieu de les recevoir, etc. Ces dispositifs s'adressent aux usagers mais aussi aux cheminots du syndicat Sud, partenaire des actions. En insistant sur le désordre des corps et des voix, la dispersion, la concentration éphémère, la dissémination, la perte, et l'ambiguïté des situations, les artistes interrogent notamment les routines des militants et l'indifférence des passants.

Le caractère ouvert de cet événement, dans le sens ouvert aux interférences d'autrui, se manifeste notamment par le fait qu'il s'accomplit à travers la participation des militants de Sud. Ainsi, les sujets exposés (en l'occurrence les grévistes de Novembre/Décembre 1995) portent eux-mêmes leurs « objets de grève » qui leur sont donnés à voir sous un nouveau jour, d'une façon un peu bizarre, décalée. Pour les artistes et les participants du club Merleau-Ponty, il s'agit notamment de procéder à une restitution de l'enquête sociologique réalisée à l'occasion des grèves. Cette restitution est conçue de façon à s'inscrire pleinement dans la logique militante. Il s'agit d'une restitution dans le souci de servir la cause militante et notamment de Sud⁷. Les objets produits pour l'intervention l'étaient, entre autres, dans la perspective de participer au renouvellement des pratiques militantes d'une façon opératoire. Si cette intention ne s'accomplit pas vraiment auprès du syndicat Sud, parce que, et selon ses dires, ces objets sont trop éloignés des façons de faire de ses membres, la teneur plus proprement artistique des objets est tout de même brouillée en situation. Ils deviennent de réels objets de dis-

(7)

On peut noter ici que la cause militante en jeu lors de l'événement ne concerne pas uniquement le syndicat Sud, mais également celle des intellectuels du Club Merleau-Ponty qui ont d'ailleurs joué le rôle de déclencheur pour le projet GaM. Les préoccupations de ce Club, fondé en février 1995, sont liées au constat d'un brouillage des « repères qui avaient guidés jusqu'alors les gauches ». Partant, le Club associe de nombreux universitaires et chercheurs qui ambitionnent de mener un travail critique, surtout réflexif, en dehors des organisations politiques pour contribuer à la « redéfinition en cours d'une politique alternative » (Manifeste du Club, 1995) avec les acteurs concernés. Le projet GaM s'inscrit alors en partie dans cette perspective et l'événement dans la gare est notamment relayé par un débat à la cinémathèque du Palais de Chaillot avec divers publics convoqués en décembre 1996.

cussion et de communication militante, notamment avec les passants. Intrigués, maints passants s'engagent dans un processus d'identification de ces objets ambigus et finissent par nouer une discussion informelle avec les participants concernant les grèves, divers sujets politiques ou autres. La plupart du temps, ces objets suscitent surtout des échanges sous formes de « coups de langage », définissant les positions des uns et des autres : « nous sommes avec vous », « il ne faut plus qu'il y ait des grèves », etc.

À part les dispositifs qui incitent à la déambulation individuelle et aux discussions informelles avec les passants (les porteurs de voix ou les tracteurs), les dispositifs plus collectifs (les rassemblements fictifs, par exemple) font également preuve de cette souplesse qui permet que s'y glissent d'autres expressions que celles prévues. À la Gare de Lyon, GaM se termine avec un rassemblement fictif. Suite à la lecture du texte⁸ lors de ce rassemblement dans la Galerie des Fresques, les participants restent amassés et les cheminots commencent à chanter une de leurs chansons, issue des grèves de 95. Ceux qui connaissent cette chanson chantent avec eux. Ça rappelle des souvenirs...

(8)

Aussi bien pour la lecture en ligne et le rassemblement fictif, le texte suivant est déclamé : « Chers voyageurs, travailleurs, chômeurs de longue durée, amis SDF, Aujourd'hui, Novembre 1996 – Tout va bien, aucun mouvement de protestation, pas de remise en cause du système social et économique, le niveau moyen de vie de la population française reste moyen, la tendance au pessimisme et à la stagnation s'est accrue de 16% depuis les grèves de décembre 1995, le pays tout entier travaille, produit, consomme et dort la nuit, Nous vivons dans un beau pays occidental tempéré, Tout va bien, Démocratie, haute technologie, santé, éducation, sécurité sociale, armée et culture, Il fait bon vivre, tout va bien, Rien n'est anormal – tout va bien, Restez calme – ne vous affolez pas – tout va bien, Ne vous alarmez pas – tout va bien, tout va bien – tout va bien – jusque-là – tout va bien. »

**Des dispositifs troués,
des espaces laissés vides ou entre parenthèses :
accueillir l'expression d'autrui et vocabulaire de l'émergence**

L'invitation adressée aux militants de compléter un dispositif en exprimant eux-mêmes leurs revendications, points de vue, positions et critiques, est présente dans chacun des projets artistiques observés. Elle est particulièrement saillante lorsqu'elle concerne des images et objets qui aménagent des « espaces blancs », des espaces laissés vides ou qui recourent à des figures polysémiques telles que le cri ou la question.

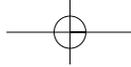
Ces figures sont particulièrement présentes chez Gaz et notamment à travers certaines de ses images. Au lieu d'exhiber des déclarations ou des revendication, ce collectif a réalisé des

images – diffusées sous forme de tract, de pancarte ou d'auto-collant – appelées le « cri », la « voix blanche » ou « perdre la voix ». Pour GaM par exemple, un photomontage est réalisé qui représente une ligne de manifestants cheminots des grèves de 95, brandissant une banderole dont l'inscription a été effacée. Cette image est surtout distribuée sous forme d'autocollants. Elle invite les participants à inscrire leurs propres mots sur la banderole laissée vide et à la coller sur soi pour signifier l'appartenance à l'événement. Un autre travail fait figurer une bouche ouverte, un larynx sur des pancartes sans inscription portées par les différents occupants de la MDE lors d'un cortège festif et revendicatif. Il s'agit ainsi de manifester au quartier l'existence de ce lieu et de son potentiel.

Au-delà d'un simple outil participatif, ces images expriment également l'incertitude concernant l'orientation d'une lutte ou d'une pensée politique. Elles suggèrent néanmoins ce besoin d'exprimer une révolte sourde et la difficulté d'exprimer clairement une position. C'est ainsi qu'une artiste de GaM explicite le sens de ce travail : « Il y a beaucoup de choses à dire, on veut les dire, mais on ne peut pas les dire, parce que c'est trop complexe, trop compliqué. Alors on tente de créer les conditions afin de pouvoir chercher à les dire avec d'autres. »

Enfin, ces images sont également un moyen pour exprimer une identité commune – ne serait-ce que le temps d'une participation partagée en situation – sans anéantir la diversité de ses composantes, exprimée par les griefs des uns et des autres inscrits dans ces espaces laissés vides.

De même, NPP préfère poser et exposer des questions telles que « Algérie que faire ? », qui figure comme intitulé d'un événement et comme image. Le collectif initie des plateformes de débat en 1997 sur la place du Châtelet à Paris autour de cette question qui se réfère à la guerre civile en Algérie. Un dispositif d'images permet de délimiter une portion d'espace sur la place à l'aide d'un ruban adhésif et des grandes images collées dessus. La répétition de ces occupations de la place pendant plusieurs mois contribue à une dynamique de solidarité et de débat avec des personnes concernées par le pro-



blème. Le dispositif plastique fait d'images et de graphismes permet non seulement de délimiter un espace mais aussi de nourrir le débat des personnes présentes. D'autant plus que les participants sont invités à amener leurs propres images, textes ou coupures de journaux pour les exposer ou aussi, pour les publier dans un petit journal créé pour l'occasion.

La volonté des artistes consiste alors à faire participer les personnes physiquement au dispositif, mais surtout à les inciter à un processus réflexif. Selon Gérard Paris-Clavel, un des concepteurs d'« Algérie que faire ? », « on ne peut pas être injonctif. C'est la question qui permet à la personne de poser sa question et d'avoir ses éléments de réponse. Partager des questions c'est ce qui peut, peut-être, le plus donner le plaisir d'apprendre. »

Cette démarche invite donc à se forger une opinion, une position critique et évite de mettre en scène des interprétations d'événements ou une vision du monde déjà constituée. L'individu est invité, au contraire, à établir lui-même les connexions entre des problèmes rencontrés, ses raisons et les solutions possibles. En effet, George, un participant à « Algérie que faire ? », apprécie d'avoir pu rencontrer « des gens qui se posaient non pas le même genre de questions que moi, mais surtout des gens qui se posaient des questions, qui n'avaient pas déjà des réponses. C'est pas, voilà ce qui se passe et pourquoi ça se passe ainsi, mais c'était surtout pourquoi ça se passe et qu'est-ce qui se passe ? C'est à partir de questions toutes simples qu'il pouvait y avoir des rencontres, des débats et des actions. »

Les passants comme « spect'acteurs » : respecter autrui mais braver l'indifférence dans l'espace public

L'altérité présente et sollicitée par les dispositifs artistiques étudiés ne concerne pas seulement les militants, mais aussi les passants ordinaires de l'espace public. Ces derniers sont sollicités aussi bien en tant qu'usagers d'un lieu particulier,



témoins anonymes ou autrui généralisé, mais surtout en tant que spectateurs critiques et citoyens en puissance, susceptibles de se convertir temporairement ou plus durablement en participants d'une action collective.

Remarquons par ailleurs qu'à part l'autrui généralisé, incarné par des passants anonymes et indifférents, il y a ces autres figures déterminantes pour une intervention dans l'espace public : le policier, gardien de l'ordre public et le journaliste, médiateur de l'opinion publique. Ces deux figures sont essentielles pour des interventions urbaines qui, ici, ne sont pas autorisées pour la plupart. La lutte pour l'interprétation d'un événement qui engage les médias et par extension l'opinion publique est également cruciale. Ces figures jouent un rôle plus ou moins structurant (d'un point de vue symbolique et pragmatique) pour les événements étudiés. Par exemple, le collectif londonien Reclaim the streets (RTS), organisateur de *street parties* (forme détournée des manifestations de rue officielles, telles que le jubilé royal, par exemple) dans la deuxième moitié des années 90, agit surtout selon une logique activiste. Ces sortes de carnivals de résistance ou d'occupations autonomes et temporaires, ludiques et esthétiques, des espaces publics (rue, route, place) sont organisées et ritualisées en fonction de la probable présence de policiers et autres gardiens de l'ordre pour empêcher l'événement. Ces événements se veulent proactifs et ambitionnent de reconquérir les espaces publics. Ils troublent volontairement la bienséance publique avec une insolente créativité. Ainsi, un jeu entre les policiers et les participants des *street parties* (festivaliers, militants, activistes, artistes) s'engage à coup de trajet secret, de barricades poreuses (trépieds ou performances laissant passer les piétons mais pas les voitures)⁹, d'ingrédients ludiques et esthétiques pour lancer la fête (sono, prestations musicales ou théâtrales, déguisements, stands, etc.).

Mais les interventions urbaines étudiées s'adressent toujours aussi au passant anonyme d'une gare, d'une place, d'une rue, qui n'a rien de ce spectateur convié dans un lieu prévu pour un spectacle. Ici, l'événement joue délibérément sur un

effet de surprise afin d'inciter le passant à la participation. Le défi qui se pose aux artistes concerne surtout l'indifférence qui régit les interactions dans l'espace public. Cette indifférence n'est plus vraiment envisagée comme étant soumise à l'ordre de la bienséance bourgeoise qui serait à dénoncer. Cela fut le cas dans les années 60/70 où les positionnements militants étaient davantage relayés par un mode provocateur pour s'adresser à autrui. Aujourd'hui, c'est plutôt l'enjeu de la déliaison sociale qui prime. De plus, le milieu contestataire ne dispose plus de modèle d'interprétation concernant le cours du monde. Les oppositions politiques se sont affaiblies ou du moins multipliées. Enfin, le recours à la violence est devenu peu tolérable pour la sensibilité actuelle (O. Fillieule, 1997). Or, les artistes s'efforcent tout à la fois de se donner les moyens pour secouer le socle de l'indifférence qui régit les interactions des passants dans l'espace public et de traiter ces derniers en « passants considérables » (I. Joseph, 1991).

Revenons à GaM et à la façon dont cette intervention sollicite le passant. Déjà, les dispositifs sont non seulement fabriqués à partir d'une matière empruntée à l'univers militant, mais également à partir d'une matière issue d'un repérage des lieux et de ses publics. Ainsi, de nombreux tracts sont basés sur des photos prises d'équipements, d'espaces et de flux dans les gares. L'intervention est également conçue à partir d'une fine connaissance des lieux dans le but de nouer des liens extraordinaires avec le passant à l'aide de détournements. Par exemple, une billetterie devient un isolement, un stand d'information et d'orientation est transformé en présentoir d'émissions des journaux télévisés elles-mêmes « scratchées », etc.

D'autre part, la porosité des dispositifs ainsi que leur indétermination fonctionnent comme autant d'incitateurs à la participation du passant, ne serait-ce qu'en déclenchant chez lui l'engagement dans un processus de co-détermination (avec les participants) de l'événement.

L'intervention de GaM en soi est un système d'activité dont la cohérence n'est pas forcément perceptible pour les passants

(9)

Notons également que la force de cette barricade constituée par le trépied réside précisément dans sa fragilité : trois tubes d'échafaudage de cinq mètres de haut forme une pyramide et une personne suspendue en haut empêche son déplacement, puisque celui-ci risquerait de faire tomber le corps.

à première vue. La cohésion entre les dispositifs se situe de manière discontinue dans un même espace-temps, à l'exception de quelques performances qui produisent un amassement de corps (les rassemblements fictifs). Ainsi, la cohésion de l'événement peut totalement échapper à l'usager d'une gare. La dispersion des dispositifs et l'ambiguïté de ceux-ci (s'agit-il d'une invitation artistique ou politique ?), nécessitent une enquête sociale (au sens de J. Dewey, 2003) afin de pouvoir comprendre ce qui se passe. Le passant est invité à une exploration physique de GaM et ainsi, au désenclavement des espaces comme des gens afin de créer du lien entre les différents micro-événements dont GaM est fait. Par exemple, un jeune homme qui était en train d'attendre son train commence à collectionner les différents tracts à travers la gare tel un jeu de piste.

Enfin, la plupart des événements se présentent au passant selon un certain degré de perméabilité. « Algérie que faire ? » soustrait une portion d'espace à l'aide d'un dispositif léger et facile à traverser. RTS ferme une entité de route aux voitures à l'aide de trépieds qui laissent toujours passer les piétons. Gaz, pour sa part, dispose de la performance intitulée « ligne de lecture », qui représente le détournement d'une forme habituelle du militantisme, à savoir des lignes de manifestation de rue. L'ensemble des participants s'aligne de façon espacée à travers le hall de la gare Saint Lazare et s'adonne à la lecture à haute voix, collective et cacophonique, d'un texte ironisant sur la situation socio-politique du moment.

Ce dispositif, tout comme le trépied ou la plate-forme de débat, offre par là aux passants l'occasion de prendre part à l'événement, sans les contraindre ou les prendre directement à parti. Il s'agit plutôt d'une invitation discrète, qui respecte les engagements multiples dans lesquels ceux-ci sont pris et leur laisse suffisamment d'espace pour se mettre à l'écoute de ce qui se passe, s'ils le souhaitent. Aux heures de pointe, la « ligne de lecture » est traversée par des passants pressés de prendre leur train, qui n'ont pas à s'arrêter s'ils ne le veulent pas. D'autres, plus disponibles, peuvent s'attarder pour iden-

tifier l'événement, en prenant des tracts et en engageant la discussion avec les participants.

Différentes figures de l'altérité et leur publicisation : métissage et altérité en devenir

La rencontre suscitée avec autrui et constitutive d'une « œuvre »¹⁰ pose toujours aussi l'enjeu de sa publicisation : qu'est-ce qui est donné à voir au public présent sur les lieux, à soi-même, aux médias ? Toutes les interventions étudiées se positionnent du côté d'un art tantôt qualifié de « contextuel » (P. Ardenne, 2002), tantôt appelé « esthétique relationnelle » (N. Bourriaud, 1998). Un des traits caractéristiques de cet art consiste à envisager l'œuvre présentée en public non pas comme résultat fini, mais comme étape d'un processus. De plus, les dispositifs confectionnés s'inscrivent ici dans des objectifs « mouvementistes ». Or, ce qui est donné à voir, sous forme d'arrêt sur image d'un processus, correspond à l'idée que les participants se font d'un vivre-ensemble souhaité et digne d'être montré en public comme exemple.

Ainsi, PVP initiera une série de débats qui s'apparente dans ses préoccupations et contenus aux fora sociaux mondiaux ou européens. Son savoir-faire issu de l'art scénique lui permet d'encadrer les débats d'une façon dynamique. Divers dispositifs de communication sont mis en place afin de permettre la construction d'une voix commune et enrichie par la pluralité des participants présents, issus de la société civile pour la plupart. Ces dispositifs supposent l'abolition des discours magistraux et des intervenants programmés. Ils suscitent en des discussions en petits groupes à la publicité réduite, pour favoriser un environnement de confiance et faciliter la circulation de la parole. PVP base ces débats sur une dynamique qui articule de multiples formes d'expressions (discussion en petit groupe, en plénière, expressions scéniques et plastiques, etc.) et qui instaure une forte réflexivité. Les participants sont invités à la fois à discuter de certains sujets proposés par les organisateurs et

(10)

Les productions artistiques ne sont pas ici des « œuvres d'art » au sens classique du terme, mais elles se caractérisent par une destination multiple : objets originaux de manifestation de rue, nouveau procédé pour un débat en salle, mais *aussi*, objets artistiques à proprement parler lors d'une exposition consacrée. Par exemple, les séries photos fabriquées par Marc Pataud avec NPP pour l'Apeis connaissent à la fois leur plein usage dans la rue et leur exposition dans des endroits réputés tels que la Documenta X à Kassel (1997).

à se mettre d'accord de façon explicite sur les modalités et les formes du débat en répondant aux questions suivantes : les sujets proposés, sont-ils acceptés par les participants présents ? Veulent-ils en ajouter d'autres ? Sous quelle forme veulent-ils en discuter ? Etc. Tous ces procédés visent à expérimenter les formes d'un débat classique pour en trouver d'autres, dynamiques, égalitaires, instaurant une coopération conversationnelle (au sens où l'entendent les socio-linguistes) horizontale ou permettant l'expression de ceux qui n'osent pas prendre la parole dans des situations exposées à une trop grande publicité. Si une grande importance est attachée à la forme du débat, c'est qu'il incarne précisément un ordre, une façon de faire et d'être ensemble souhaitée, dont le maître mot du point de vue de la question de l'altérité pourrait être : le métissage. Ce débat permet ainsi de montrer, voire de prouver, que le revendiqué est possible (des échanges plus solidaires, plus égalitaires, plus justes) et d'affirmer sa dignité en mettant en pratique, ici et maintenant, ses dires.

D'autre part, nous pouvons également remarquer des projets artistiques qui se centrent sur l'exposition d'une altérité en particulier, très marquée ici par une approche dynamique. Or, NPP met notamment en image les chômeurs de l'Apeis. Une des séries photos prise par Marc Pataud rend visible des situations de lutte spécifiques des chômeurs (actions d'occupation, manifestations). Tirées en grand format sur des pancartes, ces images sont rendues publiques lors des manifestations. Dans le cortège de l'Apeis, des membres portent ces pancartes représentant une occupation d'ASSEDIC, de quai de métro, de manifestations antérieures, des protestataires exhibant à leur tour des pancartes qui décrivent leur situation personnelle. Ces photos ont un style réaliste. Elles ne sont jamais misérabilistes mais montrent des gens dignes dans des situations ordinaires de combat : distribution de tracts, proclamations publiques d'un texte dans une ANPE, pose avec sa pancarte revendicative, situation de cortège où le plaisir, l'énergie ou la gravité de manifester transparait.

Selon les artistes, ces images sont censées travailler la mémoire de lutte de l'APEIS, constituer une mémoire vivante, racontable et toujours reconfigurable. Nous pouvons également y voir l'exposition et la configuration d'une altérité en devenir.

Conclusion

Le traitement de l'altérité dans l'art engagé apparaît comme le fondement même de son expression puisque la volonté de contribuer à la construction d'un monde commun est centrale. Apprendre à rencontrer l'autre, composer avec la différence, mais aussi creuser sa propre différence au contact avec autrui ou encore arracher autrui à l'indifférence de l'espace public, tels sont quelques-uns des nombreux aspects que soulève cette question de l'altérité dans l'art ici. Tels sont aussi les enjeux par rapport auxquels cet art propose des outils à la fois symboliques et pragmatiques pour agir.

Il semble surtout caractéristique que les différents dispositifs élaborés, objets, procédés, événements, sont faits de sorte à brouiller les catégories du soi-même et de l'autre. Introduits concrètement dans des situations liées à l'action collective et à la contestation, ils remplissent un rôle de médiateur d'une espèce particulière. Spécifiés par l'indétermination, ces dispositifs correspondent pleinement à la logique artistique qui semble *a-priori* en contradiction avec la logique politique qui tranche et qui oriente. Mais ces dispositifs permettent précisément à un mouvement, une orientation politique ou une identité de se chercher. Ils facilitent l'expérimentation et l'exploration d'une cause, d'une identité en reconfiguration permanente.



Un manifestant de l'Apeis avec une image produite par NPP.

BIBLIOGRAPHIE

ARDENNE, P., (2004)

L'art contextuel,
Flammarion, Paris.

BOURRIAUD, N., (1998),

Esthétique relationnelle,
Les Presses du Réel, Dijon.

CALLON M., LASCOUMES P., BARTHE Y.,

(2001), *Agir dans un monde incertain*,
Seuil, Paris.

**Centre national d'art et de culture
Georges-Pompidou (Paris)**,

Paris-Moscou : 1900-1930,
[Catalogue d'exposition] Gallimard, Paris, 1991.

DEWEY J., (2003),

Le public et ses problèmes,
Université de Pau, Farrago.

FILLIEULE O., (1997),

*Stratégies de la rue : les manifestations en
France*, Presses de Sciences Politiques.

ION J., (1997),

La fin des militants ?,
Atelier/Edition Ouvrière, Paris.

JOSEPH I., (1984),

Le passant considérable.
Essai sur la dispersion de l'espace public,
éd. Librairie des Méridiens, Paris.

KELLENBERGER S., (2004),

*Pratiques artistiques et formes
de la mobilisation politique dans la ville*,
Thèse de doctorat de sociologie,
Université de Paris X.

MARC'O, (1992),

« L'unité des différences »,
numéro hors série de la revue *Impossible
et pourtant*, *Génération Chaos*.

SCHECHNER R., (1988),

Performance Theory,
Routledge, New York.

