



LES VIGILES, LES MENTEURS, LES RÊVEURS

LE PLATEAU/FRAC ÎLE-DE-FRANCE

ÉRUDITION CONCRÈTE 3

16 SEPTEMBRE – 14 NOVEMBRE 2010

THE WATCHMEN, THE LIARS, THE DREAMERS

JOURNAL DE L'EXPOSITION

GRATUIT

Troisième volet du programme « Erudition Concrète », cette nouvelle exposition s'inscrit dans une continuité, que je souhaiterais instable et disjonctive, avec les deux premières, *La Planète des Signes* et *Prisonniers du soleil*. Certes, il s'agit une fois encore d'interroger la manière dont certains artistes renouvellent la relation entre l'art et la connaissance, donnant à voir en formes et en actes le résultat d'études et d'investigations personnelles via des dispositifs alternatifs de collecte, manipulation et restitution d'objets de savoir. Mais cette fois, ils s'intéressent moins à expérimenter à l'intérieur même d'un régime de l'art (à travers les signes ou la question de la modernité, précédemment), que de rendre compte, par l'art, de l'extérieur : le monde, la vie sociale et politique, l'événement et l'histoire. Il s'agit donc de présenter des pratiques *a priori* très diversifiées, voire divergentes, mais toutes dérivées d'un principe documentaire au sens large. Soit : identifier, désigner, cadrer, restituer (un fait, un événement, un contexte). Mais alors que la relation classique du document au réel doit généralement se mesurer à des critères d'objectivité, d'exhaustivité, de prudence et de rigueur, ces artistes font exploser ces pôles de références, développant des modes de partage qui

Introduction de Guillaume Désanges	0-7
------------------------------------	-----

Notices

1 Agence	8-9
2 Mathieu Kleyebe Abonnenc	10-11
3 Jean Amblard, Boris Taslitzky	12-13
4 Eric Baudelaire	14-15
5 Luis Camnitzer	16-17
6 Mario Garcia Torres	18-19
7 Jean-Luc Godard	20-21
8 Les groupes Medvedkine	22-23
9 Tamar Guimarães	24-25
10 Chris Moukarbel	26-27
11 Walid Raad	28-29
12 Monument to transformation	30-31
13 Sous-commandant Marcos	32-33
14 Guy Debord & Alice Becker Ho	34-35

Focus

Le cinéma engagé dans les années 1960-1970	36-39
L'internationale situationniste : la dérive romantique à l'aune de l'urgence politique	40-42
François Maspero éditeur : faire l'histoire et l'écrire	43-45
L'émergence des études postcoloniales dans le monde et en France	46-50
Jean-Luc Godard cinéaste, entre politique et lyrisme	51-53
Portrait de Julius Eastman, compositeur	54-55
Le réalisme socialiste en peinture : entre engagement et propagande	56-58
Falsifications et techniques de manipulations d'images : quelques cas historiques	59-61
L'affaire du « portrait de Staline par Picasso » : querelle entre réalisme et abstraction dans l'art politique.	62-63
La Commune de Peter Watkins : un cas exemplaire de documentaire-fiction politique	64-65

Textes

Jacques Rancière, Le Spectateur émancipé (extrait)	66-71
Stacy Hardy, 52 nègres	72-77

Bibliographie

79

Annonces, informatiques pratiques

80-81

peuvent emprunter les chemins de la traduction, de la reconstitution, de la fiction ou du transfert. Ce faisant, et c'est l'un des enjeux essentiels de l'exposition, il ne s'agit pas de jouer ou de tromper pour le plaisir, ni de miser sur une ambiguïté jubilatoire du statut de l'objet, mais bien, dans une logique radicalement transitive, de toucher l'autre en partageant de la conscience et du savoir, acceptant s'il le faut de contredire aux règles éthiques et formelles du savant, de l'historien, du journaliste ou du chroniqueur. Pourtant, qu'ils soient artistes chercheurs, observateurs, juristes, rapporteurs, enquêteurs ou vigiles, leurs formes restent soumises à la nécessité et à l'urgence d'un message à transmettre plus qu'à une volonté stylistique. Il ne s'agit pas de nier ou de craindre l'usage et l'influence transformatrice de la forme, mais d'affirmer des « fonctions », voire des missions d'artistes, qui subordonnent cette forme à un souci d'efficacité cognitive, politique et sensible. Donc, à égale distance d'un refus de la forme au nom de l'authentique d'un côté, et de la virtuosité esthétique de l'autre. Prenant le risque de la formalisation sans l'aimer. En écho avec l'idée d'une érudition profonde qui remonte à la surface et se mue en objets hybrides, l'exposition déplie différentes stratégies d'écriture de faits, historiques ou juridiques, anecdotiques ou événementiels, qui à partir d'une raison pratique et d'une volonté militante ou manifeste, finissent parfois par tendre vers le poétique, le fantastique ou le lyrique. 3

Sans complaisance, et pas sans risque. Abordant des sujets très divers, tous ces artistes donnent à partager le résultat de leurs recherches, n'hésitant pas à créer leurs propres documents quand cela est nécessaire, tissant des liens inattendus entre fiction et réalité, objectivité historique et création, archive et collection personnelle – sans que ces liens soient le sujet même du travail. Soumis à des obligations de moyens autant que de résultats, ils opèrent finalement comme des rapporteurs, des inventeurs ou des passeurs, contestant la position d'auteur démiurge. Utilisant le partage de l'information, la connexion des savoirs, l'inventaire et le renseignement comme des armes, ces veilleurs inventent des manières de critiquer les situations spécifiques qu'ils ont choisi d'investiguer. Un savoir mobile, de surface, de connexions, qui oppose la « qualité » de la relation entre les faits à l'expertise aveugle.

Un art balistique

Au départ, l'idée de l'exposition puise à deux sources relativement éloignées. D'une part, le film de Jean-Luc Godard *Lettre à Freddy Buache*; de l'autre, l'œuvre de Walid Raad et de l'Atlas Group, autour d'une documentation construite sur les guerres du Liban. Deux pôles qui n'ont à première vue pas grand chose en commun, mais à partir desquels s'est progressivement tissé le propos de l'exposition et le choix des œuvres. Il s'agit d'un côté d'une certaine économie narrative, que j'envisage sur le mode de l'urgence et de la nécessité; et de l'autre, d'une position apparemment plus distante et manipulatrice qui rend compte de l'histoire. Le film de Godard exhale la volonté pragmatique de transcrire un

message à la première personne, sans pose ni application. Pressé par une situation de crise, le refus d'un projet de commande, le cinéaste fait ce qu'il croit devoir faire : un manifeste, une lettre ouverte, qu'il formalise avec des accents lyriques et sentencieux en prenant le risque du ridicule, de l'imprécision, de la poésie, tout en allant immédiatement et sans prudence au fond des choses. En bref, il entend avant tout toucher, par les mots, les images, la musique, atteindre directement sans biaiser, sans se soucier, momentanément peut-être, des coordonnées de son objet dans l'espace des formes. Une pratique balistique de l'art, à la fois radicale et sensible, et même troublement sensuelle, qui emprunte à la poésie dans une visée tactique. Usage fonctionnel contre usage « fictionnel » des affects. À l'inverse, Walid Raad adopte la forme objective du document historique qu'il invente plus qu'il ne façonne, rendant compte d'une histoire complexe et tragique sans s'adosser sur le réel ni même le plausible, mais en arpentant les chemins inconfortables de la fiction, du romantisme, de l'abstraction.

- 4 Quoique divergentes, ces positions sont toutes deux subversives. Entre ces deux pôles, l'exposition s'est construite librement sur le principe d'une forme paradoxalement déterminée par l'absence déterminée de forme. Le choix ténu et risqué d'une formalisation qui ne serait pas *a priori* mais *a posteriori*, empruntant des régimes esthétiques forts sans s'y installer. Une manière pragmatique de contester les hiérarchies entre esthétique et politique, fiction et réel, action et poésie, dans un souci d'efficience. C'est sur ce terrain trouble que viennent prendre place des travaux aussi divers qu'une collection de faits juridiques aporétiques, la redécouverte d'un musicien oublié, un diaporama narrant la trajectoire éthique et politique d'un médium brésilien ou un manifeste militant publié dans *le Monde Diplomatique*, mais aussi des peintures et des installations. Il y a dans toutes ces formes un paradoxe, au sens où quelque chose qui se joue *a priori* en dehors du terrain esthétique, y revient sans cesse volontairement, l'embrasse, et finit parfois plongé dedans.

Réalisme abstrait

Derrière cela, c'est l'ambiguïté de la notion de réalisme qui est en jeu, et amène à différencier réalité et vérité. C'est en ce sens qu'il m'a très vite paru intéressant d'intégrer à l'exposition des œuvres du réalisme socialiste. Et plus précisément dans son adaptation française, qui substitue en partie la décision à la soumission. Entre idéalisme et propagande, ces œuvres furent réalisées dans un régime intellectuel et idéologique qui les amène à privilégier l'impact politique et poétique, au risque de la falsification, sur l'inscription dans une histoire des formes, et notamment celles des avant-gardes. Urgence d'une réappropriation de l'histoire et du présent, avec une volonté farouche de convaincre et de toucher, quitte à renoncer à l'indépendance et à l'originalité stylistique. Peut-être faut-il ne pas confondre modernité et refus du réalisme, et ces œuvres, négligées par l'histoire officielle pour des raisons évidentes d'académisme esthétique et d'instrumentalisation

idéologique de l'image, y entrent néanmoins de plein droit, non exclusivement par leur forme même, mais par leur contexte, synchronique plus que diachronique, d'apparition et l'énergie réactive dont elles sont chargées¹. Celles-ci sous-tendent des questionnements sur l'efficacité, l'engagement et le débordement de la pratique artistique dans la vie réelle qui sont aussi des enjeux de la modernité. Bien entendu, la confrontation de ces peintures avec de l'art contemporain fonctionne dans *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs* non pas sur l'accord ou l'analogie mais sur la tension. Comme l'ensemble de l'exposition, elle opère sur le mode du collage improbable et disjonctif. Précisément, ce choc esthétique et temporel se fonde sur une juxtaposition volontairement problématique d'engagement à engagement, de formalisation à formalisation, réalisme à réalisme. De fait, tout ici est construction, artefact, et pourtant tout est *apparemment* réaliste. Mais l'économie « réaliste » ou concrète des œuvres contemporaines n'est pas fondée sur une certitude idéologique, ni sur la célébration, ni sur une doctrine de simplification formelle. Au contraire, elles entendent apporter des éclairages foncièrement « critiques » sur des situations complexes, donnant à penser plus qu'à croire, dans une sorte de crudité et de pragmatisme esthétique. Ce faisant, elles maintiennent une forme d'irrésolution cognitive et de liberté d'association pour le regardeur, qui relève d'une autre forme d'engagement.

5

Share – War

Par les sujets abordés, l'exposition tisse quelques liens entre luttes civiles et militaires, le politique et l'économique, et la place trouble de l'art dans ce jeu d'association. Comme la lutte sociale, dont le réalisme socialiste entend rendre compte, la guerre représente un autre pôle critique de la tension entre réalisme et fiction artistique. Un *breaking point* esthétique et moral. Dans son recueil *The Things they carried*, l'écrivain et vétéran de la guerre du Vietnam Tim O'Brien relate des anecdotes « vraies » qui peut-être ne se sont jamais déroulées, un paradoxe qu'il ne cesse de révéler et d'analyser au cours de sa narration. Mais ce paradoxe n'en est pas vraiment un, car selon lui, la guerre opère une sorte de suspension de la question du vrai et du faux. « Une chose peut arriver et être un mensonge total, autre chose ne pas arriver et être plus vraie que la vérité³ ». Raconter la guerre de manière « réaliste » ne peut donc passer, momentanément et surtout de manière clandestine, que par la fiction. Une vision documentaire alternative qui pointe la différence entre réalité et vérité, et la nécessité d'invention, ou de déviation de trajectoire narrative, pour atteindre le vrai, et donc sa cible⁴. Question de balistique (de précision), encore. Dans cette perspective, et la dépassant, la documentation improbable de l'Atlas Group aborde non plus seulement la question du réel mais celle du crédible, et l'insertion de la poésie au sein de l'horreur. « À la fin, bien sûr, une véritable histoire de guerre n'est jamais à propos de la guerre. Elle est à propos de la lumière du soleil », ajoute Tim O'Brien.

L'artiste – spectateur

C'est précisément ici que la question de la connaissance et du savoir réapparaît. Dans le fait qu'il ne suffit pas de détenir un savoir pour transmettre une vérité. Celle-ci se forge, se façonne, se formalise, se travaille de manière active et créative. Voire, détenir le savoir n'est pas une condition suffisante, et peut-être même pas *nécessaire*. Dès lors, c'est la pensée de Jacques Rancière (dont un extrait du *Spectateur émancipé* est reproduit dans ce journal) qui permet d'éclairer ce qui se joue dans les coulisses de cette exposition, et plus largement au sein du programme « Érudition concrète ». Pour le philosophe, le principe d'une égalité des intelligences amène chacun (le maître autant que l'élève) à créer sa propre économie, son propre système de production de connaissance. Ce faisant, le simple regard, l'observation, mais aussi les liens tissés entre ces observations sont déjà une forme d'action. Jacques Rancière remet en cause les oppositions classiques regard/savoir et regard/action, proposant une abolition des hiérarchies entre la soi-disant activité du créateur et la soi-disant passivité du spectateur, en rendant à ce dernier la réappropriation de sa conscience et de son intelligence dans sa position même de spectateur. Dès lors, l'artiste de « l'érudition concrète » pourrait bien emprunter partiellement et momentanément la place de ce spectateur émancipé qu'évoque Rancière. Un observateur qui agit à l'intérieur d'un champ de la connaissance, sans être ni maître ni élève, mais qui construit à partir de son regard et de sa vigilance son propre appareil cognitif. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète, il fait des liens, il use de son pouvoir d'« associer et de dissocier⁵ ». « Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui⁶ ». Rancière, plus loin : « Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs⁷ ». Dont acte. Dès lors, appliqué à l'art, c'est la notion d'auteur qui s'y trouve malmenée et il n'est pas anodin qu'elle traverse l'ensemble des œuvres de l'exposition. Car ces fonctions assumées de spectateurs, d'intermédiaires ou de falsificateurs dérangent la topographie classique de la relation créateur – public.

Passeurs et trafiquants

Il y a donc chez ces artistes une activité fondamentale de passeurs. Passeurs actifs et interventionnistes, qui répercutent l'information quitte à la maquiller, comme des contrebandiers. Des intermédiaires curieux qui partagent plutôt que de strictement « transmettre ». Car ces vigiles, ces menteurs et ces rêveurs ne s'adressent pas à des spectateurs, mais sont eux-mêmes des spectateurs, et d'abord de leur propre investigation. Ainsi, ils ne se manifestent jamais comme « dépositaires » de la connaissance, mais s'attachent à trouver les moyens pratiques et les formes pour la partager au moment même où elle est abordée. En flux tendu. Quel que soit le médium, quel que soit le format. Une position d'interprète et d'arrangeur apparemment faible, minoritaire et humble, comparée à la distance de l'expertise.

En bref, il y a ici une volonté forte de ne pas capitaliser le savoir, ne pas le garder comme un trésor de guerre, mais le rendre public, l'exhiber, quitte à ce qu'il soit donné de manière prématurée, non-finie, non-déterminée. C'est le sens de ces pratiques qui opèrent dans un règne de l'éphémère, du non-définitif, de la transition⁸. Et c'est précisément cette beauté du non-définitif, cette intelligence de l'urgence et cette poésie de l'impatience que l'exposition aimerait faire ressentir.

Guillaume Désanges Commissaire de l'exposition

1 La Tate Modern, contrairement aux musées français ne s'y est pas trompée, qui a engagé une grande campagne d'achat et de monstration de réalisme socialiste, et notamment de Fougeron et Taslitzky.

2 « Modernism, Postmodernism and Glean: On the Photorealist Work Ethic », in revue Afterall, n°24 – été 2010.

3 « How to tell a true war story » in « The things they carried », Editions Flamingo 1991.

4 « La philosophie, qu'est-ce que c'est sinon une façon de réfléchir, non tellement sur ce qui est vrai et sur ce qui est faux, mais sur notre rapport à la vérité », écrivait Michel Foucault, qui parlait aussi à propos de son travail de « fiction historique ».

5 Jacques Rancière in *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008

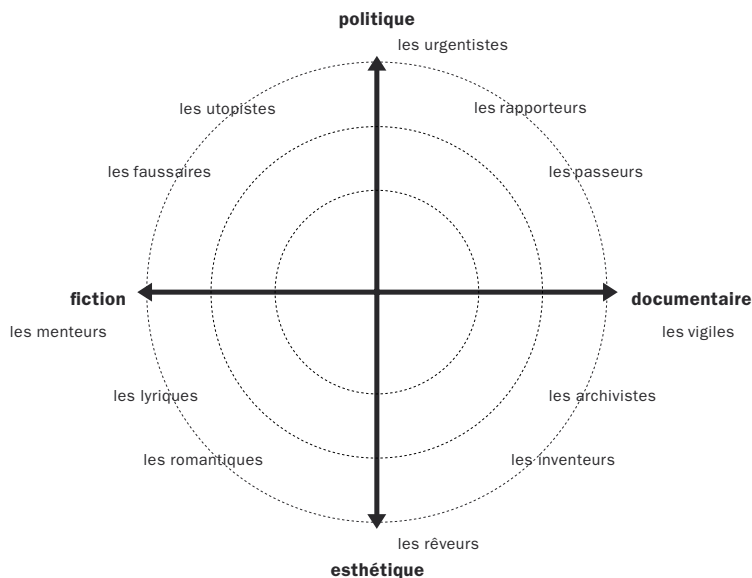
6 Ibid

7 Ibid

8 Dans une volonté de battre au rythme de son sujet, l'exposition elle-même est tendue par une volonté de toucher plus que d'assurer une position (théorique ou curatoriale), adoptant cette économie à la fois pragmatique, engagée et contestable, et prenant le risque de ne pas coller à son sujet.

7

Schéma de travail



*Assemblée (Les vigiles,
les menteurs, les rêveurs),
1992–
Matériaux divers
Dimensions variables
Courtesy: le seul droit
réservé est qu'il n'y a pas
de droits réservés*

1

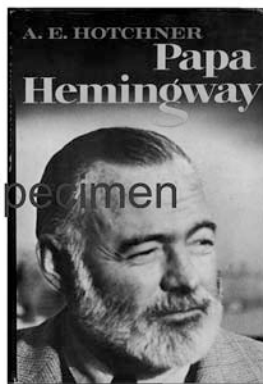
AGENCE

8

Agence été créée en, 1992, elle est basée à Bruxelles



000887



000880

Agence est le nom générique d'une structure créée en 1992 par l'artiste Kobe Matthys (né en 1970 à Gand). L'unique activité d'Agence est de constituer une liste de controverses publiques concernant des faits ou des objets qui témoignent d'une hésitation en termes de classification (issue de la modernité) entre nature et culture. En bref, des bifurcations de la nature dans ses catégories ontologiques. Qui ne relèvent ni de la catégorie des objets, ni de celle des sujets. Cette recherche est volontairement focalisée sur le champ juridique, au sens le plus conventionnel, puisque les exemples collectés proviennent pour la plupart de jurisprudences ou d'actes officiels de procès concernant des cas complexes et passionnants de plagiat, de copyright, d'affaires criminelles, d'escroqueries, etc. Pourtant, il s'agit moins de travailler sur l'opposition falsification/authenticité ou réel/fiction que de proposer un regard spéculatif sur l'art et la création, à travers des cas limites de propriété intellectuelle et de copyright.

Forte de plus de 1000 dossiers ouverts, dont certains sont en cours d'investigation, Agence présente sa recherche dans des assemblages qui « invoquent » certains de ces cas spécifiques, les formalisant au moyen de textes, comptes-rendus de procès, ainsi que d'un ou plusieurs objets opérant comme « pièces à convictions ».

L'assemblage conçu spécialement pour l'exposition *Les Vigiles, les menteurs, les rêveurs* entend pousser plus loin le processus, en spéculant sur la question suivante : peut-on distinguer les éléments factuels des éléments créés ? Il s'agit d'observer certains glissements infra-minces entre une création et un événement, un fait divers et une invention, quand

l'œuvre de l'esprit se mue en œuvre de l'histoire, et inversement.

Le projet singulier d'Agence, fondé sur l'enquête minutieuse, l'érudition et le partage de la connaissance—outre l'intérêt profond et la curiosité qu'il suscite—ne cesse d'être profondément paradoxal. Il s'appuie sur des recherches précises pour évoquer des cas qui échappent à la précision et à l'identification, il utilise le savoir pour interroger ses limites, il manipule des documents authentiques pour éclairer des cas de falsification. La forme des installations, enfin, répondant *a priori* à des critères stricts d'objectivité et de pragmatisme, est discrètement chargée d'un souffle fictionnel, entre archive borgésienne et cabinet de curiosité.

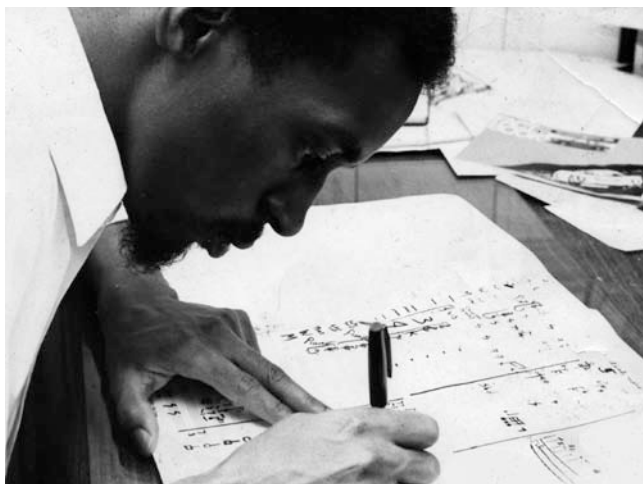
For Julius Eastman
(Crazy Nigger), 2010
Installation
Dimensions variables
Pianos, documents, textes, vidéo
Production pour l'exposition

2

MATHIEU KLEYEBE ABONNENC

10

Né en 1977 à Paris
Vit et travaille à Paris



Julius Eastman. Photographie : Donald Burkhardt.

Mathieu Kleyebe Abonnenc, artiste français d'origine guyanaise, s'attache à interroger les formes d'hégémonie culturelle sur lesquelles s'est appuyée l'évolution de nos sociétés contemporaines. Qu'il s'agisse de vidéos, de photographies, d'installations, de dessins ou de projets d'exposition, Mathieu Kleyebe Abonnenc explore les principes de représentation dominants en s'appropriant des éléments et des événements préexistants, principalement liés aux histoires impériales et coloniales des pays dits développés. Autant d'objets appartenant à une mémoire collective dont l'universalisme de principe est mis à l'épreuve depuis plus d'un siècle. Chacun de ces éléments nécessite d'être constamment renégocié afin d'en dégager des problématiques contemporaines, en termes de construction d'une identité, d'une communauté, d'une nation, et ainsi permettre par moment de réinventer l'action artistique et politique.

Pour l'exposition *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs*, Mathieu Kleyebe Abonnenc présente un projet singulier centré sur le compositeur afro-américain Julius Eastman. Pianiste, chanteur et danseur, Eastman fut l'un des premiers compositeurs à combiner avec provocation des processus de la musique minimale avec des éléments de la musique pop. Bien que non discursives, ses compositions furent pourtant un moment animées d'un souffle politique rageur, lié au contexte nord-américain des années 70 et 80, période de violentes revendications de communautés minorisées, pour l'accession à une pleine reconnaissance de leur citoyenneté, ce dont atteste sa *Nigger Serie* (*Gay Guerilla*, *Crazy Nigger* et *Evil Nigger*). Mathieu Kleyebe Abonnenc fait rejouer, dans l'espace d'exposition, et pour

la première fois en France, des œuvres de ce musicien méconnu. En s'associant à Mary-Jane Leach, compositrice américaine ayant procédé au recollement des archives de Julius Eastman, ainsi qu'à l'unique édition musicale disponible de ses œuvres, Mathieu Kleyebe Abonnenc tente ici de ménager un espace à l'œuvre atypique et originale de ce compositeur, à la recherche d'une musique à la fois expérimentale et simple, ascétique et lyrique. Ce faisant, il opère une sorte d'hommage, à la fois documenté et sensible, afin de faire connaître et diffuser l'œuvre de Julius Eastman, une œuvre faite, selon les termes du compositeur : « en votre nom, pleine de respect, intègre, et d'un courage démesuré ».¹

11

1 "Find presented a work of art, in your name, full of honor, integrity, and boundless courage." Introduction à the Holy Presence of Joan of Arc, cité par Mary Jane Leach, <http://www.mjleach.com/eastman.htm>

Concert Crazy Nigger, Julius Eastman
Le mercredi 10 novembre 2010 à 19h30
Interprètes : Antoine Alberini, Violaine Débéver.
Sous la direction de Jean-Christophe Marti.
Présenté par Mathieu K. Abonnenc dans le cadre de l'exposition *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs*, ce concert-précédé de répétitions publiques dans les salles d'exposition—est une première : la création en France de cette oeuvre du compositeur américain Julius Eastman. Avec le soutien du fonds de dotation agnès b. Entrée libre en fonction des places disponibles (réservation obligatoire sur reservation@fracidf-leplateau.com)

Boris Taslitzky

Construction d'un four électrique (Four Cail), 1947

Encre de Chine sur papier
65×80 cm

N° inventaire : D.1947.4.6
Collection du Musée des
Civilisations de l'Europe de la
Méditerranée, Paris

Boris Taslitzky

Fondeurs du four électrique et du four Martin, 1947

Encre de Chine sur papier
63,5×48 cm

N° inventaire : D.1947.4.4
Collection du Musée des
Civilisations de l'Europe de la
Méditerranée, Paris



Boris Taslitzky, *Deux fondeurs arabes et italiens des Hauts Fourneaux (détail)*, 1947

3

JEAN AMBLARD BORIS TASLITZKY

12

Jean Amblard

Né le 26 juillet 1911 à Clermont-Ferrand – 18 juin 1989 à Montcheneix

Boris Taslitzky

Né le 30 septembre 1911 à Paris – 9 décembre 2005 à Paris

Boris Taslitzky

Deux fondeurs arabes et italiens des Hauts Fourneaux, 1947

Encre de Chine sur papier
48×63 cm

N° inventaire : D.1947.4.3
Collection du Musée des
Civilisations de l'Europe de la
Méditerranée, Paris

Boris Taslitzky

Four Martin, usines Cail, 1947

Encre de Chine sur papier

37×64 cm

N° inventaire : D.1947.4.3
Collection du Musée des
Civilisations de l'Europe de la
Méditerranée, Paris

Boris Taslitzky

Four Martin, (Usine CAIL), 1947

Crayon sur papier

45×61 cm

N° inventaire : D.1947.4.11
Collection du Musée municipal
de Denain

Boris Taslitzky

Four électrique, (Usine CAIL), 1947

Crayon sur papier

50×65 cm

N° inventaire : D.1947.4.10
Collection du Musée municipal
de Denain

Jean Amblard

La coulée au four Martin, 1947

Peinture à l'huile sur toile
300×250 cm environ

Collection Union fraternelle
des métallurgistes, Maison
des métallos, Paris

Jean Amblard

L'ouvrière à la presse, 1947

Peinture à l'huile sur toile
300×250 cm environ

Collection Union fraternelle
des métallurgistes, Maison
des métallos, Paris

Jean Amblard

Les soudeurs, 1947

Peinture à l'huile sur toile
300×250 cm environ

Collection Union fraternelle
des métallurgistes, Maison
des métallos, Paris



Jean Amblard, *Les soudeurs*, 1947 (détail)

En France, la notion de culture ouvrière, présente depuis les années 1920, devient prégnante dans les années 1930. Le réalisme socialiste, lui, apparaît en 1932 mais ne suscite une véritable production critique qu'après le Congrès des écrivains soviétiques, entre 1934 et 1936. Le réalisme socialiste français est une adaptation conflictuelle et fluctuante du réalisme socialiste soviétique.

Dans une période marquée par une profonde crise économique et sociale, la Confédération Générale du Travail (CGT), syndicat de salariés français créé en 1895 qui compte plus de 700 000 adhérents dans les années 1930, s'inscrit dans les principes du Front populaire. En 1936, l'Union fraternelle des métallurgistes, branche de la CGT, achète un bâtiment, rue Jean-Pierre Timbaud à Paris, qui deviendra la « Maison des Métallos », haut lieu du syndicalisme ouvrier francilien. L'année suivante, le syndicat acquiert le château de Vouzeron dans le Cher. De 1937 à 1939, le domaine est transformé en colonie de vacances pour les enfants et les familles « métallurgistes », puis après 1945, en maison de repos. Il reçoit plus de 15 900 convalescents. Jean Amblard, peintre français dont l'œuvre s'inscrit dans le courant du réalisme socialiste, réalise, en 1952, un ensemble de peintures au château de Vouzeron, en contrepartie de son séjour, qui sont conçues pour être directement insérées dans les salles communes. Ces peintures aux messages allégoriques et aux représentations héroïques symboliques exaltent la classe ouvrière et sa lutte pour renverser les conditions qui l'oppriment. Après la cession du château, cinq des toiles sont récupérées et stockées dans les sous-sols du siège de la fédération à Montreuil d'où elles sortent pour la première

fois à l'occasion de l'exposition du Plateau.

Jean Amblard fait partie des artistes qui s'engagèrent dans la « bataille du réalisme » sur le terrain des arts plastiques aux côtés de Boris Taslitzky qu'il rencontra à l'Ecole des Beaux-arts de Paris en 1926. Les deux artistes, résistants communistes, furent recrutés pendant l'occupation par Georges Henri Rivière, fondateur du Musée des Arts et Traditions Populaires pour ramener des témoignages dessinés de la vie populaire dans les provinces françaises. Après la guerre, cette mission sera renouvelée et les amènera dans le nord de la France. Les dessins de Boris Taslitzky présentés dans l'exposition sont issus de cette commande à visée initialement ethnographique et documentaire. Ils restent néanmoins infusés d'un engagement humaniste et politique, rendant hommage aux métallurgistes et aux fondeurs du nord de la France.

Le réalisme socialiste s'inscrit dans une tradition académique à la fois réactionnaire et révolutionnaire. Il s'agit de rendre compte d'une réalité politique et sociale de manière immédiate et urgente, sans prendre en compte les acquis des avant-gardes et de la modernité. Néanmoins, cet art, quoique ouvertement figuratif n'est pas pour autant objectivement documentaire, tant il emprunte des accents lyriques, poétiques ou idéalistes au service d'un message politique. Ces deux derniers points, entre autres, expliquent ce choix de montrer aujourd'hui ces œuvres oubliées par l'histoire de l'art française, et de les confronter à des formes contemporaines au sein de l'exposition *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs*, proposant un collage volontairement problématique d'engagement à engagement, formalisation à formalisation, réalisme à réalisme.

Not yet titled (I), 2010
53 livres, bande sonore en
anglais (traduction en français)
Dimensions variables
Courtesy de l'artiste

Not yet titled (II), 2010
Photographie couleur
14 x 20 cm
Courtesy de l'artiste

Chanson d'Automne, 2009
Crayons gras sur pages du *Wall
Street Journal* de septembre
2008
Deux cadres de 78 cm x 135 cm
Courtesy Galerie Greta Meert,
Bruxelles

4

ERIC BAUDELAIRE

14

Né en 1973 à Salt Lake City (États-Unis)
Vit et travaille à Paris

*The Makes (Rien que des
mensonges)*, 2010
Vitrine composée de film-
stills trouvés, page arrachée
de «Ce bowling sur le Tibre» de
Michelangelo Antonioni, plexiglas,
inox et lampe fluorescente
55 x 80 cm
Courtesy Galerie Greta Meert,
Bruxelles

The Makes, 2010
Vidéo HD
26'
Courtesy de l'artiste



Eric Baudelaire, *Not yet titled (II)*, 2010



Eric Baudelaire, *Not yet titled (I)*, 2010

Eric Baudelaire déploie une œuvre d'une grande précision formelle et conceptuelle qui aborde des enjeux artistiques et philosophiques aussi bien que politiques. Sa série photographique *États imaginés*, construisait, à travers un réel discrètement mis en scène, un univers onirique dans un Etat indépendant presque « fictif », l'Abkhazie, situé au nord-ouest de la Géorgie. Par le biais de métaphores architecturales, littéraires et cinématographiques – en lien notamment avec Kafka et Tarkovsky – il y explorait les possibilités narratives en marge du documentaire. En 2006, Eric Baudelaire questionne le statut de l'image et ses limites en tant que document dans le diptyque *The Dreadful Details*, reconstitution d'une scène de guerre contemporaine dans un décor hollywoodien.

Pour l'exposition *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs*, Eric Baudelaire propose un ensemble d'œuvres récentes qui inversent sa démarche : plutôt que de fabriquer des fictions qui tendent vers le document, il ouvre des espaces narratifs fictifs par l'agencement simple de documents réels. Œuvres-collages ambiguës, envisageant l'image et le texte comme des formes fluctuantes, proposant des glissements de sens selon leur contexte temporel, spatial ou référentiel d'énonciation.

Not yet titled (I), 2010

Colonne de 53 ouvrages aux titres identiques *Unfinished business*, (*Affaires en cours*), par 53 auteurs différents et sur des sujets très divers : économie, politique, romans de gare, à l'eau de rose, etc. Chacun contient une narration différente, dont on ne connaîtra pas les détails. La retournelle du titre énigmatique sonne comme la métaphore d'un monde de situations non résolues, qui concernent aussi bien le champ de la fiction que celui des sciences sociales, donc à égale distance du savoir concret et de l'imaginaire. L'installation est accompagnée par le son d'une voix lisant les dernières phrases de ces livres portant sur le non-fini.

Not yet titled (II), 2010

Devise révolutionnaire pour un monde désormais dénué d'alternative idéologique prédéfinie ? Ou simplement un acte militant interrompu par la BAC, ou une bombe de peinture épuisée... ? Clin d'œil à l'expression sauvage et immédiate de la parole politique « de terrain », cette situation (trouvée ou fabriquée ?) interroge la polysémie, l'indétermination, mais aussi l'efficacité du slogan politique présenté dans le contexte de l'art.

Chanson d'Automne, 2009

Un ensemble d'articles du *Wall Street Journal* de septembre 2008, un mois riche en actualités catastrophistes : faillites des banques, chute record du Dow Jones, et quasi-effondrement du système financier mondial. Au sein de ces articles, une seconde narration émerge en filigrane : des vers d'un poème dissimulé, décodés mystérieusement à l'aide d'un crayon gras à même les pages (le fameux « Les sanglots longs / Des violons / De l'automne / Blessent mon cœur / D'une langueur / Monotone » de Paul Verlaine, en anglais). De la poésie révélée dans les lignes de l'actualité brûlante d'un capitalisme financier en déroute.

Cette révélation subliminale prend une tournure politique plus énigmatique quand on se souvient que ces mêmes vers de *Chanson d'Automne* de Verlaine furent diffusés en guise de code sur la BBC en juin 1944, signalant à la résistance française l'imminence du débarquement, et ordonnant des actes de sabotage. Associant comme par enchantement les champs de l'économique, du politique et du lyrique, *Chanson d'Automne* questionne la notion de « résistance » dans une ère où les théories triomphantes de la « Fin de l'histoire » cèdent la place à la panique et à l'incertitude.

The Makes (Rien que des mensonges), 2010

Remake d'un film qui n'a pas eu de première incarnation, cette vitrine se compose de film-stills trouvés (issus de divers film japonais), ainsi que d'une page arrachée de « Ce bowling sur le Tibre », recueil de notes de Michelangelo Antonioni pour des projets de films non-réalisés. Cette juxtaposition forcée invite le regardeur à créer sa propre narration tentant de reconstituer des liens entre ces photographies et le scénario inachevé. Donnant corps à un cinéma invisible, l'œuvre joue sur une mise en abyme de la notion de fiction, ainsi que sur le rapport toujours partiellement artificiel et fantasmé entre une image et sa légende.

The Makes, 2010

Dans ce film apparemment documentaire, la critique de cinéma Philippe Azoury, évoque la « période japonaise » très peu connue du cinéaste Michelangelo Antonioni. À partir d'une série de photographies de films en noir et blanc, il mélange considérations sur le scénario, le concept et le supposé tournage d'un film, ainsi que des anecdotes sur le cinéaste. Le discours ne cesse d'évoquer les notions d'interstice et de vide à partir desquelles Antonioni fabriquait ses récits, et dans lesquels l'œuvre *The Makes* s'engouffre pour fabriquer du texte à partir du paratexte – une poignée de documents, et un discours critique tenu par un expert susceptible d'être un faussaire.

Amanaplanacanalpanama, 1995
Installation
Matériaux divers
Dimensions variables
Courtesy Alexander Gray
Associates, New York

5

LUIS CAMNITZER

16

Né en Allemagne en 1937, émigre en Uruguay en 1939
Vit actuellement aux Etats-Unis



Luis Camnitzer, *Amanaplanacanalpanama*, 1995

Pionnier de l'art conceptuel dans les années 1960–1970, l'artiste d'origine uruguayenne Luis Camnitzer s'intéresse particulièrement aux rapports entre image et langage, faisant évoluer sa pratique dans les années 1980 vers la création d'environnements complexes qui éclairent des situations sociales et politiques. Il réalise des installations, gravures, dessins ou photographies qui dénoncent l'indifférence collective face à la violence gouvernementale sur les individus. Son travail se focalise sur une critique des politiques actuelles influencée par sa propre expérience des dictatures en Amérique Latine.

Amanaplanacanalpanama, (1995) aborde le récit de la conquête d'une route commerciale majeure, la construction du canal de Panamá qui traverse l'Amérique centrale, reliant l'Océan Pacifique et l'Océan Atlantique. L'installation est constituée de l'agencement de plusieurs éléments au mur et au sol : une maquette constituée d'un filet de résine teintée enduit au sol, des gravures sur cuivre d'archives journalistiques, lettres et photographies, pour la plupart d'origine européenne. Différents objets fonctionnant comme des indices, des traces d'histoires individuelles. L'artiste articule ainsi la réappropriation de documents historiques avec la production de formes plastiques. La construction du canal (1881–1914) a été l'un des projets d'ingénierie les plus difficiles jamais entrepris, qui a eu un impact considérable sur le commerce maritime mondial. Mais ce chantier pharaonique réalisé dans une logique colonialiste engendra aussi des milliers de pertes humaines dues aux accidents et aux maladies. Luis Camnitzer retrace l'histoire

de la construction du canal de Panamá, des écrits de Paul Gauguin en 1887, qui participa en tant que terrassier au chantier jusqu'à une déclaration en 1987 du sénateur républicain Jesse Helms sur la restitution du Canal au Panamá. Le titre de l'installation

Amanaplanacanalpanama que l'on peut lire également ainsi, *A man A plan A canal Panama*, est un palindrome, que l'on peut donc « traverser » dans les deux sens. L'œuvre s'ancre bien dans la pratique artistique de Camnitzer, un art politique qui pratique des jeux linguistiques aussi bien que plastiques, stimulant la créativité du spectateur. Ses productions entendent ne pas trop en révéler pour laisser une large place à l'imagination : Luis Camnitzer développe ainsi une œuvre conceptuelle « ouverte », aux qualités ludiques et lyriques, tout en étant politiquement engagée.

Carta Abierta a Dr. Alt
(*Open letter to Dr. Alt*), 2005
Film super 8 transféré sur vidéo
couleur, non sonore
6'26"
Collection du Musée d'art
moderne de la Ville de Paris
Courtesy galerie Jan Mot,
Bruxelles

6

MARIO GARCIA TORRES

18

Né en 1975 au Mexique
Vit et travaille à Los Angeles



Mario Garcia Torres, *Lettre ouverte à Dr. Atl*, 2005

S'intéressant à l'histoire de l'art conceptuel, qui affirme la primauté du concept sur les propriétés esthétiques de l'œuvre et dont il ne reste parfois que des esquisses ou des documents, Mario Garcia Torres revisite souvent les œuvres créées et imaginées par d'autres artistes, mais en y insufflant des paramètres narratifs, sensuels, émotionnels ou nostalgiques. Archéologue de l'histoire culturelle contemporaine, il mène un travail de recherche sur les moments clés de l'art américain ou européen autour de figures historiques comme Robert Barry, Alighiero e Bœtti, Bas Jan Ader ou Daniel Buren. Garcia Torres en construit des sortes de mythologies personnelles, fondées sur l'étude historique et la production minutieuse de notes, de collectes d'images, jouant avec les registres du document et de la fiction.

Le point de départ du film *Lettre ouverte à Dr. Atl*, est un projet avorté d'implantation au Mexique d'une antenne du musée Guggenheim. Le film est constitué de plans de paysage montagneux tournés dans la région de Guadalajara avec le texte d'une lettre (fictive) adressée par l'artiste au peintre mexicain Dr. Atl (alias Gerardo Murillo, 1875–1964), défilant en sous-titres. Contemporain de Diego Rivera, Dr. Atl (pseudonyme qui signifie eau, fontaine de vie, en langue Nahuatl) est le premier artiste à avoir donné une vision moderne du paysage mexicain. Il allie alors engagement politique (auprès des socialistes de son époque) et peinture figurative, s'inscrivant dans une pratique de la peinture muraliste mexicaine, qui découle directement de la redécouverte des arts populaires à la fin du XIX^e siècle. Sa peinture prône une mexicanisation des

thèmes, un retour aux traditions locales et une exaltation des paysages de la campagne mexicaine. Dans sa lettre, Mario Garcia Torres demande au peintre d'imaginer les implications engendrées par la construction d'un musée Guggenheim sur le paysage de canyon à Barranca de Oblatos, un site qui l'inspirait pour la création de ses peintures. Entre documentaire et fiction, ce film montre comment le regard sur un même paysage passe en quelques décennies de sujet « local » d'une œuvre d'art à site pour une institution culturelle « mondialisée », risquant au passage une certaine « muséification » et une perte d'identité. Garcia Torres développe ainsi un point de vue critique sur la globalisation du tourisme culturel, l'instrumentalisation du paysage de l'artistique au culturel, tout en dénonçant les impacts du rapport hégémonique entre les Etats-Unis et les zones centrales et méridionales du continent américain. Présentée lors de la Biennale de Venise en 2007, l'œuvre cristallise le débat passionné autour de cet important projet culturel, abandonné pour cause de crise financière et dont les détails exacts restent confidentiels. En écho au film de Jean-Luc Godard présenté dans l'exposition, la forme simple et directe du message, l'immédiateté des images et du texte, qui n'évitent pas un discret lyrisme, sont ici au service de la dénonciation d'une politique de développement culturel aux accents post-coloniaux.

*Lettre à Freddy Buache (Ville
de Lausanne), 1981*

Documentaire

11'43''

Réalisateur: Jean-Luc Godard

Scénariste: Jean-Luc Godard

Adapteur: Jean-Luc Godard

Dialoguiste: Jean-Luc Godard

Gaumont Diffusion

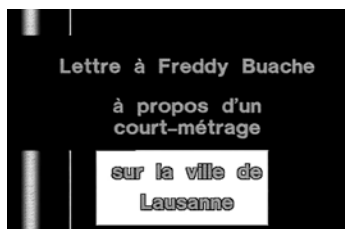
7

JEAN-LUC GODARD

20

Né en 1930 à Paris

Vit et travaille à Rolle (Suisse)



Jean-Luc Godard, *Lettre à Freddy Buache (Ville de Lausanne)*, 1981

De son premier long-métrage, *À bout de souffle* filmé en 1959 en pleine Nouvelle Vague, jusqu'au récent *Film Socialisme*, (2010), Jean-Luc Godard n'a cessé d'explorer et dépasser tous les genres cinématographiques par un trait novateur, en rupture avec les formes du cinéma traditionnel. Son travail comprend aussi bien des fictions que des documentaires, des films de commande que des recherches à long terme comme le cycle *Histoire(s) du cinéma*, (1989–1996), mais aussi des réalisations vidéos qui peuvent s'apparenter à des essais, souvent tournés avec des moyens de production légers, dans une relative autonomie.

En 1981, il propose un projet de film en réponse à une commande pour fêter les 500 ans de la fondation de la ville de Lausanne, ville où Freddy Buache, journaliste et critique de cinéma, dirigea la cinémathèque suisse jusqu'en 1996. Son projet, très radical, suscite le mécontentement de ses commanditaires. Godard réalise alors *Lettre à Freddy Buache*, un court-métrage vidéo dans lequel il explique sa démarche, sous la forme d'une lettre lue à son ami : explorer et révéler les spécificités de la ville, entre ciel et eau « Lausanne, c'est trois plans : un plan vert, un plan bleu, et comment ça passe du vert au bleu ». Se détournant de l'objet de la commande, qui était de réaliser un film promotionnel *sur* (Lausanne), Godard préfère alors faire, selon sa propre expression, un film *de*, traitant de l'identité ontologique de la ville, de sa vérité.

Lettre à Freddy Buache offre en treize minutes un beau moment de libre expression cinématographique. Godard y pratique le collage poétique, truffant sa réalisation de références et d'hommages

aux maîtres de l'histoire de la peinture et du cinéma. La voix off (le réalisateur) est en écho au montage lui-même, et à la topographie même de la ville, jouant d'allers-retours, d'arrêts et de reprises, de montées et descentes. Alors que le montage traditionnel recherche en général une certaine fluidité pour garder le spectateur dans une illusion, le cinéaste joue volontairement d'effets de rupture au moyen de coupes, d'images, de mots, d'assemblages inattendus. Godard questionne ce qui fait le cinéma : la lumière, les mouvements et les couleurs mais aussi son caractère urgent. « Le cinéma va mourir bientôt, très jeune sans avoir donné ce qu'il a pu donner, alors il faut aller vite au fond des choses, il y a urgence » affirme-t-il. Cette urgence est aussi celle de ce cinéaste qui doit clarifier sa méthode de travail, empruntant un ton parfois lyrique, et prenant le risque de la forme dans un paradoxal souci d'efficacité. La complexité du cinéma surgit dans la nécessité d'aller vers la profondeur contre l'injonction de rester à la surface. En désobéissant à l'ordre de ses commanditaires, Godard signe avec provocation et désinvolture un documentaire singulier d'une intelligence fulgurante qui nous rappelle la force critique et subversive du cinéma.

Les Groupes Medvedkine

La Charnière, 1968

Bande sonore,

12'20"

Diffusion Iskra

Document Présenté



8

LES GROUPES MEDVEDKINE

22



Images issues du film *À bientôt j'espère*, Chris Marker et Mario Maret, (1967–1968)

Les Groupes Medvedkine est un collectif d'ouvriers cinéastes formé à la fin des années 1960. Leur nom se réfère au cinéaste russe Alexandre Medvedkine qui sillonna la Russie dans les années 1930 pour filmer les ouvriers afin d'aider à la construction de la nouvelle Russie.

À l'origine de ce mouvement unique dans l'histoire du cinéma militant, on trouve Paul Cèbe, syndicaliste et responsable de la bibliothèque du personnel de l'usine Rhodia de Besançon, qui organise des séances de présentation de films par les cinéastes tel qu'Agnès Varda, Jean-Luc Godard ou encore Chris Marker.

Expérience indépendante bâtie par une poignée de militants particulièrement combatifs, mais dédiée et consacrée au plus grand nombre, les films des Groupes Medvedkine n'entendaient pas seulement enregistrer les manifestations de la fin des années 1960 et du début des années 1970 survenues dans les provinces ouvrières, mais affirmaient également l'accès à la connaissance, à la culture, à la dignité et à la parole d'une classe qui en était privée, en amenant le cinéma dans les usines et dans les mains des ouvriers.

En 1967, à l'occasion d'une grève menée par les ouvriers de Rhodia, Chris Marker co-réalise le film *A bientôt j'espère* qui relate la grève au travers de témoignages des ouvriers sur leurs conditions de travail et leurs motivations. *La Charnière* est l'enregistrement sonore qui restitue les commentaires et réactions des ouvriers lors de la diffusion du film. Dans ce document, les ouvriers de l'usine se sentent encore étrangers à leur propre image, et prennent conscience qu'eux seuls peuvent changer les conditions de travail, par leur engagement dans la lutte. De la même façon, c'est

à eux qu'il revient de produire une représentation plus juste de leur situation. Ainsi débutera l'aventure cinématographique des Groupes Medvedkine. Les commentaires extrêmement lucides des protagonistes de l'histoire prolonge de manière critique le travail de Marker, discutant des possibilités—et de ses limites—de la représentation politique par l'art. Opérant comme un hors-champ du film, cette discussion, à laquelle Marker participe lui-même, constitue donc véritablement un moment *charnière*, qui déclenchera la prise de relais de l'action politique des cinéastes professionnels aux ouvriers.

A Man Called Love, 2008–2009
Projection de diapositives avec
une voix off
20"
N&B et Couleur
Voix anglaise de Charlotte
Mc Gowan-Griffin
Son : Jasmine Guffond
Courtesy de l'artiste

Œuvres Exposées



9

TAMAR GUIMARÃES

24

Née au Brésil
Vit entre Copenhague, New York et Rio de Janeiro.



Tamar Guimarães, *A Man Called Love*, 2008–2009

Associant dans son travail des images préexistantes et des fragments de narrations, Tamar Guimarães envisage les documents d'archives comme des palimpsestes, objets qui se construisent par destruction et reconstruction successive, tout en gardant l'historique des traces anciennes. En ce sens, Tamar Guimarães considère les récits historiques comme des « espaces » permettant de spéculer sur le présent.

A Man Called Love, (2008), œuvre constituée d'une projection de diapositives et d'une bande sonore, restitue l'histoire vraie de Francisco Candido Xavier alias Chico Xavier (1910–2002), medium brésilien le plus célèbre et le plus prolifique du XX^e siècle, qui sous l'influence des « esprits » produisit plus de quatre cents livres de sagesse et de spiritualité. Chico Xavier popularisa la doctrine « spirite », définie pour la première fois par Allan Kardec dans l'introduction du *Livre des Esprits*, publié en 1857. Cette doctrine se fonde sur l'existence, les manifestations et les enseignements des esprits, le plus souvent d'humains désincarnés.

Utilisant la psychographie, l'écriture des esprits par la main d'un médium, il affirma voir, en 1931, son « mentor » spirituel sous la forme d'un esprit prénommé Emmanuel. Guidé par cet être invisible, Chico Xavier publia son premier livre en juillet 1932, *Le Parnasse d'outre-tombe*, recueil de soixante poèmes attribués à neuf poètes brésiliens, quatre portugais et un anonyme, tous disparus. Cet ouvrage de haute poésie, produit par un modeste caissier, qui le signa du nom d'auteurs décédés, provoqua l'étonnement. Chico Xavier reçu d'innombrables hommages tant du peuple que des organismes publics.

Pour Tamar Guimarães, la vie de Chico Xavier permet d'aborder les questions liées aux relations raciales et aux malaises sociaux au Brésil lors de l'ère Vargas des années 1930–1950 et de la dictature militaire de 1964 à 1985, périodes au cours desquelles Chico Xavier connut sa plus grande popularité. Ainsi, elle observe un lien entre le développement du Spiritisme au Brésil et les utopies socialistes émergentes puis la distanciation subséquente de celles-ci lors de la dictature. Cependant, *A Man Called Love* fait ressortir les failles sous-jacentes de la pratique « spirite » de Chico Xavier qui révèle un entrelacement entre la dictature militaire et la résistance.

Tamar Guimarães restitue des images d'archives publiques de pratiques spirites de Chico Xavier produites dans les années 1930 et 1940 au Brésil ainsi que des images de protestations face au régime militaire dans les années 1960. Elle utilise la biographie comme point de départ pour explorer les interstices entre art et documentaire. *A Man Called Love* est plus qu'un simple documentaire expérimental. Dans ce diaporama si étonnant qu'il semble parfois être une fiction—alors qu'il est fondé sur des faits réels—l'artiste évoque des processus historiques et sociopolitiques, réincarnés par Chico Xavier de façon explicite ou implicite.

Point of Departure, 2006
Installations vidéos et archives
documentaires
Vidéo couleur, non sonore
10'
Collection Frac Lorraine, Metz

10

CHRIS MOUKARBEL

26

Né en 1978 à New Heaven (Etats-Unis)
Vit et travaille à New York



Chris Moukarbel, *Point of Departure*, 2006

Chris Moukarbel crée des vidéos et des installations en utilisant souvent les médias ou des objets trouvés comme sources principales. Sa pratique artistique s'axe notamment sur les rapports entre mémoire et fiction et sur la manière dont les événements sont édifiés.

Dans le cadre de ses études à la Yale University School of art, Chris Moukarbel réalise en 2006 *World Trade Center*, un film entièrement tourné dans son atelier avec des acteurs étudiants, basé sur l'adaptation d'un extrait du scénario piraté de *World Trade Center* d'Oliver Stone, film catastrophe dramatique, relatant les adaptations des attentats du 11 septembre 2001 à New York. Chris Moukarbel diffuse alors sa vidéo gratuitement sur Internet, avant même la sortie en salle du film d'Oliver Stone, ce qui suscite immédiatement des poursuites judiciaires de la part des studios de la *Paramount Pictures Corporation*. En effet, le dialogue, l'intrigue, le décor, les personnages et le thème sont jugés « pratiquement identiques » au film d'Oliver Stone. Malgré le fait que le budget du film d'Oliver Stone s'élève à 60 millions de dollars, les studios américains s'inquiètent d'un projet étudiant de 12 minutes qui pourrait être confondu, selon eux, avec la réalité et portent plainte pour violation de Copyright. Les studios ont ainsi engagé avec succès des procédures judiciaires, non pas pour réclamer des dommages et intérêts, mais afin d'empêcher définitivement toute projection du film.

De cette expérience qu'il considère motivée par un geste politique plus qu'esthétique, Chris Moukarbel réalise ensuite *Point of Departure*, une vidéo fondée sur des rushes, des documents originaux (bobines de film, bandes sons...)

produits lors du tournage de *World Trade Center*. Cette vidéo est accompagnée des textes judiciaires consultables sur ordinateur.

Point of Departure, version retravaillée et autorisée du film initial de Chris Moukarbel se construit comme un « hors-champ » dans lequel tout ce qui n'apparaît pas à l'écran est révélé. En découle un film abstrait, qui questionne muettement l'autorité d'Hollywood et son pouvoir d'écrire l'Histoire. En ce sens, Chris Moukarbel se réapproprie un événement historique par le biais de sa traduction par les structures de l'*entertainment*. « Cette œuvre fut créée comme un commentaire sur la 'mémorialisation' d'un moment historique particulier. »

Let's be Honest, the Weather Helped, 1984–2007
5 impressions jet d'encre
qualité archive
49×74,5×4,5 cm
Carré d'Art–Musée d'Art
Contemporain, Nîmes

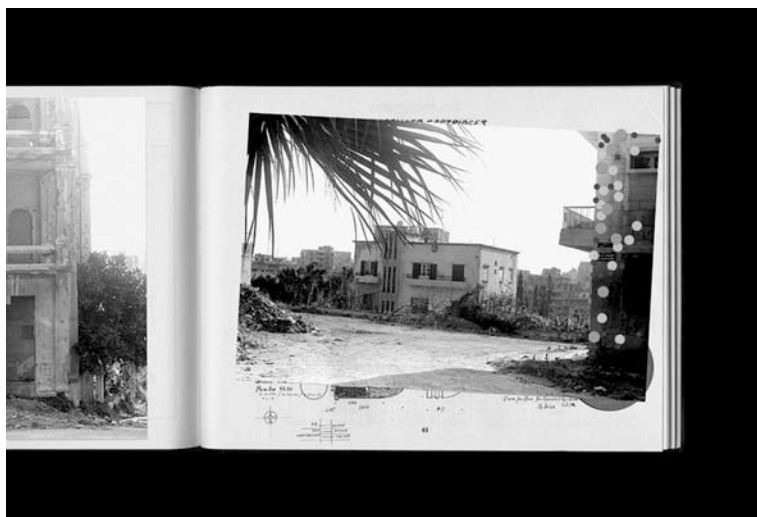
Cœuvres Exposées

11

WALID RAAD

28

Né en 1967 à Chbanieh (Liban)
Vit et travaille à New York



Walid Raad, *Let's be Honest, the Weather Helped*, 1984–2007

Walid Raad articule une grande partie de son travail autour d'une réflexion sur l'histoire d'un pays en guerre (le Liban), au travers de textes, vidéos, performances ou projets photographiques. Sa démarche s'inscrit dans la lignée plutôt rare d'artistes s'attachant à représenter le conflit du Moyen-Orient de manière non directement documentaire¹, mais dont l'aspect formel n'enlève rien à la force de témoignage ou de vérité.

Walid Raad est membre de la Fondation Arabe pour l'Image (FAI) qui collecte, conserve et interprète la culture photographique du Moyen-Orient et du Maghreb. De l'instantané anonyme de la vie en Palestine des années 1920 aux années 1940, aux portraits réalisés par des photographes de studio arméno-égyptiens, la collection regroupe plus de 75 000 images. L'artiste est également à l'origine de l'*Atlas Group*, fondation imaginaire, évolutive et conceptuelle créée en 1999 à Beyrouth qui témoigne de l'histoire contemporaine du Liban, et plus particulièrement la mémoire de ses guerres civiles (1975–1991). L'*Atlas Group* produit, conserve et étudie des documents diversifiés organisés en trois catégories : type A pour les documents identifiés (*Authored*), type FD pour ceux qui ont été trouvés (*Found Documents*), type AGP pour ceux produits par l'*Atlas Group* (*Atlas Group Productions*). Walid Raad souhaite ainsi constituer une base de données des traces visibles et non visibles laissées par le conflit.

Son travail se focalise sur des problématiques liées au territoire et à l'identité libanaise et s'attache à transformer l'horreur de la guerre, son expérience traumatique en forme plastique. En ce sens, la série de photographies

Let's be Honest, the Weather Helped, (1984–2007) représente des vues de Beyrouth dont les infrastructures criblées de balles sont recouvertes de points colorés qui correspondent à l'emplacement des trous d'obus dans la ville et aux codes couleurs des industries de munitions des pays industriels pour marquer leurs cartouches. Mêlant fiction et réalité, Walid Raad questionne la valeur du document, sa capacité à représenter la réalité ou à biaiser notre perception du réel mais aussi le rôle de la mémoire collective et individuelle dans la formation de récits historiques communément admis. Son travail finit par déborder ce cadre précis pour aborder une dimension politique plus globale, une réflexion sur le reportage, le témoignage, et sur la dialectique Arabe-Occidental dans la lignée d'Edward Saïd, dont l'ouvrage *l'Orientalisme*, publié en 1978, est considéré comme le texte fondateur des études postcoloniales, les *postcolonial studies*. Walid Raad fait partie d'une génération d'artistes capables de traduire l'oppression du conflit à l'aide d'un langage alternatif, en observant ses causes et ses origines, dans une réflexion sur les méthodes de sa représentation, articulant document et formalisme, cruauté et poésie, esthétique et politique, avec un mélange d'imprudence, d'élégance et de précision.

29

1 Comme dans le moyen-métrage de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville *Ici et Ailleurs* (1974), en partie tourné dans un camp de réfugiés palestiniens de Jordanie.

Anatolij Osmolovsky

Way to the Brobdingna, 1993
Documentation de performance
Courtesy pop/off/art gallery,
Moscou

Chito Delat? (What is to be done?)

Perestrojka, 2009
Vidéo-projection
26'30''
Courtesy Dimitri Vilensky

Zbynek Baladrán

Working Method, 2004
Vidéo-projection
9'34''
Courtesy de l'artiste

12

MONUMENT TO TRANSFORMATION

30

Vít Havránek et Zbyněk Baladrán (et Vyacheslav Akhunov,
Babi Badalov, Chito Delat? (What is to be done?),
Hafiz, Lise Harlev, Ivan Moudov, Boris Ondreicka, Anatoly
Osmolovsky, Haegue Yang)

Babi Badalov

Schizopætry, 2007
Dessins, textes, collages
Courtesy de l'artiste

Vyacheslav Akhunov

1'2, 2007
Installation
Courtesy de l'artiste

Haegue Yang

Dehors, 2006
2 diapositives projetées
6'
Courtesy Barbara Wien
Galerie und Buchhandlung für
Kunstbücher, Berlin

Lise Harlev

I don't always agree, 2004
Vidéo-projection
5'13''
Courtesy

Ivan Moudov

Traffic Control, 2002
Courtesy Prometeo Di Ida Pisani,
Milan

Hafiz

Berluemu Jen, (Meet Jen) 2008
Vidéo-projection
16'38''
Courtesy de l'artiste

Boris Ondreicka

Scheisse Ostblocker,
Courtesy Boris Ondreicka



Vue de l'exposition *Monument to Transformation* à la City Gallery à Prague, du 28 mai au 30 août 2009.

Depuis 2006, Vít Havránek, curateur et critique d'art tchèque, directeur du centre d'art Tranzitdisplay à Prague, associé à Zbyněk Baladrán, écrivain, artiste, curateur, critique d'art et co-fondateur de la *Tranzit Display Gallery* initient un projet intitulé *Monument to Transformation* qui s'axe autour des transformations économiques, sociales et culturelles qu'ont connu de nombreux pays de l'Est de l'Europe, depuis une vingtaine d'années. Au travers d'expositions, de projections, de conférences et de débats, il s'agit d'observer et de s'interroger sur les changements qui ont été amorcés à la suite de la chute du mur de Berlin en 1989. *Monument to Transformation* explore les environnements interdisciplinaires (art, sciences humaines, théories des sciences économiques et naturelles) s'attachant notamment à mettre à jour les connexions et les contradictions de la période dite de « transformation » en République Tchèque.

À l'origine, le projet s'articule sur le constat d'un changement de l'ère communiste vers un nouveau système appelé « transformation » et observe ce qui s'est passé depuis le début de la transition. Par la suite, *Monument to Transformation* impulse une comparaison entre l'idée de transformation en Europe de l'Est et ailleurs dans le monde, notamment en Grèce, en Espagne, au Portugal puis dans les pays du sud-est de l'Asie (Indonésie, Corée du Sud) et de l'Amérique centrale. En ce sens, *Monument to Transformation* observe « une carte alternative des pays qui ont connu une transformation profonde de leur système politique mais aussi de leur vie quotidienne ainsi que de leur imaginaire. On voulait créer cette carte des transformations et identifier à

travers les yeux ou les approches de l'artiste les traces de ce qui s'est passé. » Le projet *Monument to transformation* joue avec ironie sur la notion même de monument et sur son antinomie avec l'idée de transformation qui se définit par son instabilité, ses changements et ses métamorphoses. Ce projet ne croit pas que l'art puisse fournir de façon directe des réponses aux problèmes politiques et sociaux ainsi qu'aux conflits mais qu'il peut construire un « espace » constituant une base de réflexion sur les principes politiques et sociaux qui fondent les sociétés.

Projet curatorial polymorphe, *Monument to Transformation* prend des formes différentes à chacune de ses présentations publiques, qui témoigne de l'avancée de ses recherches.

Au Plateau, Vít Havránek et Zbyněk Baladrán proposent une exposition dans l'exposition en intégrant des propositions de Anatolij Osmolovski, le collectif russe Chto Delat?/What is to be done?, Olga Egorova, Dmitry Vilensky, Natalia Pershina, Babi Badalov, Vyacheslav Akhunov, Haegue Yang, Lise Harlev, Ivan Moudov, Ivan Harlev, Hafiz et Boris Ondreička.

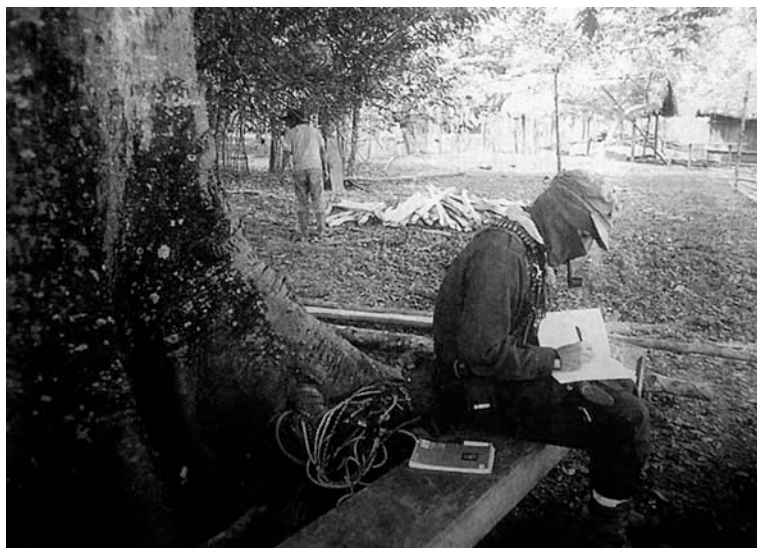
« La 4^e Guerre mondiale a
commencé », article publié dans
le Monde diplomatique, août
1997

13

SOUS-COMMANDANT MARCOS

32

(document)



Le sous-commandant Marcos rédigeant son journal de campagne, photographie publiée dans l'article du sous-commandant Marcos, « Pourquoi nous combattons : la 4^e guerre mondiale a commencé », in *Le Monde Diplomatique*, août 1997, n°521, p.4. © D.R

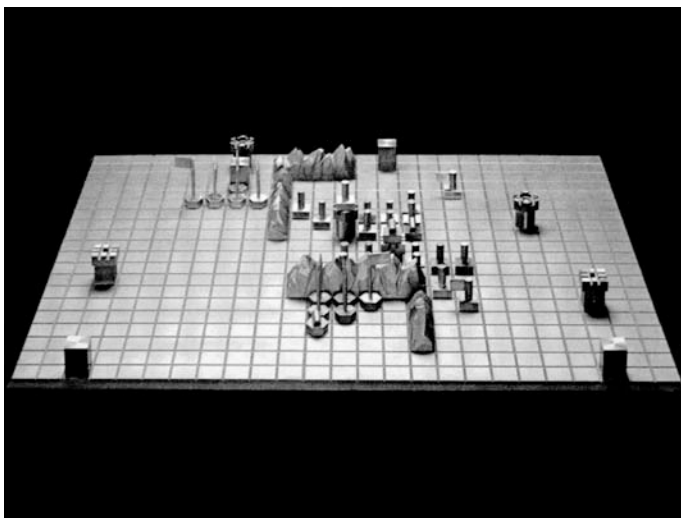
Ce texte a été publié par le Sous-Commandant Marcos, principal dirigeant et porte-parole de l'Armée zapatiste de libération nationale (EZLN), groupe révolutionnaire mexicain, actif dans la région du Chiapas depuis 1994 et qui combat pour les indigènes et la justice sociale. Par l'utilisation d'une écriture incisive et volontièrement métaphorique, ce manifeste entend décrire, analyser et critiquer le système capitaliste mondial. Pour ce faire, il utilise un protocole « littéraire » très prégnant, soit un jeu de puzzle associant une suite de figures variées : triangle, cercle, rectangle, pentagone, gribouillage... Utilisant ce principe pour appuyer son propos, ce qui le rend à la fois plus percutant et plus lisible, le texte est un exemple édifiant d'engagement formel autant que politique dans l'écriture. Mais cette forme a un sens, puisqu'à la fin les pièces du puzzle ne s'emboîtent pas, démontrant l'instabilité et l'incohérence du système. En ce sens, bien qu'écrit il y a plus de dix ans, le texte se révèle particulièrement actuel, voire prémonitoire, au vu des événements de l'économie mondiale de ces deux dernières années. Utilisant une sémantique guerrière appliquée à l'économie sans esquiver le poétique ou le lyrique, ce court essai est marqué par l'intelligence de la forme au service de l'urgence et de la nécessité d'un message à transmettre.

Le Jeu de la Guerre,
originellement publié en 1987,
par « Les Jeux stratégiques et
historiques » republié par les
éditions Atlas en 2007
(<http://www.atlaspress.co.uk>)

14

**GUY DEBORD &
ALICE BECKER HO**
(document)

34



Le Jeu de la Guerre, Guy Debord & Alice Becker Ho, ©/courtesy Alice Debord.

Écrivain, essayiste, cinéaste et révolutionnaire, Guy Ernest Debord a conceptualisé sa critique radicale de la société de consommation autour de la notion de « spectacle » dans son ouvrage majeur *La Société du spectacle*, (1967). Il est l'un des fondateurs de *l'Internationale lettriste* (1952–1957) puis de *l'Internationale situationniste* (1957–1972). *L'Internationale lettriste* se scinde définitivement du Lettrisme « officiel » fondé en 1945 par Isidore Isou, qui prônait une destruction de la poésie à mots au profit d'une esthétique fondée sur la lettre et le signe. Ce nouveau mouvement marque ses distances en revendiquant une attitude plus proche des anarchistes ou des marxistes révolutionnaires que de l'idéal de « créativité généralisée » voulue par Isou.

L'Internationale situationniste, organisation révolutionnaire désireuse d'en finir avec le malheur historique, la société des classes et la dictature marchande, se pose comme un dépassement des tentatives révolutionnaires des avant-gardes artistiques de la première moitié du XX^e siècle (dadaïsme, surréalisme, lettrisme). Né d'un rapprochement de différents mouvements intellectuels, *l'Internationale situationniste* désire « changer le monde » et envisage « un dépassement des formes artistiques par un emploi unitaire de tous les moyens de bouleversement de la vie quotidienne » (voir focus sur *l'Internationale situationniste* dans ce même journal p.42-44).

Guy Debord est également à l'origine du *Jeu de la Guerre* (dit encore *Kriegspiel*) dont il dépose le brevet en 1965. En 1977, il s'associe à Gérard Lebovici pour fonder une société nommée « Les Jeux stratégiques et historiques » dont l'objet est

la production et la publication de jeux. Quelques exemplaires en cuivre argenté du *Jeu de la Guerre* sont réalisés et une règle est publiée en français et en anglais. En 1987, le jeu est publié sous la forme d'un coffret pour la diffusion, mais la plupart des exemplaires seront perdus.

Ce jeu s'appuie sur des lois établies par la théorie de la guerre de Clausewitz, officier et théoricien militaire prussien. Il prend ainsi pour référence la guerre classique du XVIII^e siècle, un modèle historique prolongé par les guerres de la Révolution et de l'Empire. Deux armées de force égale s'affrontent et le vainqueur est celui qui a réussi à anéantir le groupe ennemi ou à le priver de ses ressources. Il s'agit alors de préserver ses lignes de communications et d'éviter de désunir ses troupes ou d'être pris à revers. Dans la lignée d'auteur tels que Machiavel ou Sun Tzu, le *Jeu de la Guerre* est selon Guy Debord « la dialectique de tous les conflits ». L'exemplaire présenté dans l'exposition est une réédition américaine de ce jeu, accompagné du livre éponyme de Guy Debord et d'Alice Becker Ho, qui reprenait les règles et quelques considérations sur ce jeu. À noter qu'une adaptation informatique du jeu est apparue sur Internet en 2008.

Le cinéma engagé ne constitue pas un « genre » en soi, puisqu'il peut aussi bien relever du documentaire que de la fiction, du champ commercial que de l'avant-garde. Dans tous les cas, il entend se faire l'écho de luttes, dénoncer des injustices sociales ou témoigner de réalités inconnues ou oubliées, afin d'éveiller ou réveiller les consciences. Les années 1960–70 constituent un moment passionnant d'émergence d'un cinéma militant dans sa définition la plus stricte, avec des sujets de nature politique, mais aussi et surtout des formes et des contextes de production–diffusion qui sont autant d'expérimentations en lien avec les sujets traités.

Différents phénomènes peuvent expliquer cette émergence. À partir de la fin des années 1950, le cinéma est marqué par une recherche d'expression de vérité. Nouvelle Vague, nouveau cinéma, caméra-stylo... autant de mouvements qui introduisent des effets de réel dans la fiction. Une nouvelle génération de réalisateurs, pour beaucoup venus de la critique, force les portes d'entrée d'un système

LE CINÉMA ENGAGÉ DANS LES ANNÉES 1960–70

36

hiérarchisé et verrouillé, s'affirmant comme « auteurs », au même titre que des écrivains. Les films abordent des questions actuelles, les tournages peuvent se dérouler en extérieur et non plus seulement en studio. Le son, même doublé, donne l'impression d'être produit en direct.

Du côté du documentaire, assimilant l'héritage des pionniers comme le soviétique Dziga Vertov ou l'américain Robert Flaherty, ainsi que « le point de vue documentaire » préconisé par Jean Vigo, les réalisations de Chris Marker, Jean Rouch et Mario Ruspoli sont rendues possibles en particulier grâce à l'invention des caméras légères. Au service de ces nouvelles aspirations esthétiques, leur usage se répand chez les professionnels mais également le grand public, qui, à partir de 1964 peut filmer grâce au Super 8.

Tandis que la fréquentation des cinémas diminue dans les années 1960–70, la télévision devient omniprésente dans les foyers, ouvrant la perspective d'une fenêtre ouverte sur le monde. Le mouvement du cinéma direct s'inspirera largement de sa capacité à capter des actions se déroulant immédiatement face à la caméra. Apparus en France dans les années 1960, les premiers appareils vidéo se répandent, permettant l'enregistrement et le montage pour des coûts très bas. Cinéastes (Jean-Luc Godard, qui aurait acquis le premier appareil en France), plasticiens et surtout militants sont les pionniers d'un usage créatif de ces nouveaux outils.

Les mouvements de mai 1968 et leur prolongement (« l'esprit de mai ») constituent le pivot du développement du cinéma engagé. Lors des « États généraux du cinéma » du 17 mai, les professionnels affirment leur volonté de « réaliser une



Image issue du film *Brecht die Macht der Manipulateure* (Brisez le pouvoir du manipulateur) de Helke Sander, Allemagne, 43', 1968.

rupture idéologique avec le cinéma bourgeois » et se prononcent « pour l'utilisation du film comme arme politique ». Les cinétracts, petits tracts bruts de forme cinématographique réalisés avec des bobines de 30 mètres de format 16 mm ou avec les premières caméras vidéo, apparaissent. Les films sont destinés à des diffusions privées ou collectives, dans le cadre de rencontres et de dialogues sur le terrain politique et social, dans des usines par exemple. « Qu'est ce qu'un

cinétract? C'est 2'44" (soit une bobine de 30 mètres à 24 images/seconde) de film muet à thème politique, social ou autre, destiné à susciter la discussion et l'action. Essayons d'exprimer par cinétracts nos pensées et nos réactions. Pourquoi? Pour contester – proposer – chiquer – informer – interroger – affirmer – convaincre – penser – crier – rire – dénoncer – cultiver – (...) ».

Tous ces films visent à mettre la caméra au service de milieux et secteurs engagés dans le combat politique et témoigner de leurs conditions. Plutôt qu'une observation d'ensemble d'un paysage sociopolitique, ils se tournent vers des minorités et traduisent des micro points de vue. Le propos de ces films est empreint de didactisme et d'une volonté de clarté dans le message pour être compris de tous. Les films émergent de nouvelles structures de production et de diffusion, des groupes de cinéma qui sont liés à des mouvements politiques, essentiellement d'extrême-gauche.

Ainsi l'ARC (Atelier de recherche cinématographique) est-il l'un de ces premiers « collectifs de cinéma » remettant en cause des conventions comme la

hiérarchie de l'équipe de tournage et l'individualisme de l'auteur. Chris Marker et André Delvaux créent le groupe SLON (Service de lancement des œuvres nouvelles) définie comme une « coopérative à la disposition de tous ceux qui veulent fabriquer des documentaires et qui partagent certaines préoccupations communes ». Cinéastes, ouvriers et militants s'y retrouvent. Ce groupe s'inscrit dans le sillage d'expériences collectives comme celle menée avec *Loin du Vietnam*, un film-manifeste collectif réalisé en 1967 « pour



Image issue du film *Brecht die Macht der Manipulateure* (Brisez le pouvoir du manipulateur) de Helke Sander, Allemagne, 43', 1968.

affirmer, dans l'exercice de leur profession, leur solidarité avec le peuple du Vietnam dans sa résistance à l'agression » et co-signé Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, Chris Marker.

D'autres mouvements émergent, comme le « Groupe Cinéma politique », qui ambitionne de « réfléchir, réaliser, diffuser et sur une base anticapitaliste, anti-impérialiste, anti-réformiste et anti-révisionniste » ou « Le Groupe Cinématique » (Gérard Leblanc, Jean-Paul Fargier), qui se lie au Parti communiste révolutionnaire



Image issue du film *Le Fond de l'air est rouge* de Chris Marker, 240', 1977.

marxiste-léniniste pour lutter contre « les représentations bourgeoises et leurs organisations par la fabrication et la diffusion de films qui ont pour objectif de refléter activement la réalité et de servir d'arme à la classe ouvrière ».

Parmi les films marquants de cette époque, *La reprise du travail aux usines Wonder*, signé de Jacques Willemont, est un film collectif tourné en 1968 par des étudiants de l'IDHEC, captant un moment

38 intense, lorsque des syndicalistes essayent de convaincre une ouvrière de reprendre le travail, à la suite d'une grève. Pour le critique Serge Daney, « Ce petit film, c'est la scène primitive du cinéma militant, la sortie des usines Lumière à l'envers. C'est un moment miraculeux dans l'histoire du cinéma direct. La révolte spontanée, à fleur de peau. » (*Les Cahiers du Cinéma*, 1981). Il s'agit moins d'affirmer un regard d'auteur que de laisser la caméra enregistrer une réalité et la refléter dans son immédiateté.

Nombre de groupes se créent aussi en régions, comme Unité cinéma à la Maison de la culture du Havre. Ils agissent pour la défense du monde agricole, le régionalisme (comme dans le Larzac), la cause palestinienne...

À côté de ces réalisations ouvertement politiques, Jean-Luc Godard revendique la nécessité de ne « pas faire des films politiques, mais de faire des films politiquement ». Cette déclaration programmatique est contemporaine de *La Chinoise*, (1967), un film dans lequel Godard renverse la tradition engagée du cinéma français. Aux origines du cinéma, on trouve les frères Lumière avec leurs opérateurs enregistrant des événements du monde, à dimension historique ou plus quotidiens, et Méliès avec ses récits d'exploration fantastique et les multiples effets spéciaux de son invention. On situe traditionnellement les frères Lumière à l'origine de la tradition documentaire, Méliès quant à lui étant reconnu comme l'inventeur de la fiction.

Dans *La Chinoise*, le personnage interprété par Jean-Pierre Léaud se livre à un discours surprenant renversant cette position mythique et corrigeant ce « malentendu » : les frères Lumière ne seraient pas les premiers documentaristes mais les derniers impressionnistes, Georges Méliès n'aurait pas inventé le cinéma de fiction mais il serait un peintre de la réalité par l'intermédiaire des « actualités reconstituées mais véritables » (telles que *L'Affaire Dreyfus* ou *La Rencontre entre*

Falguière et le roi de Yougoslavie). La retranscription du réel en le « fictionnalisant » serait ainsi plus « vraie » qu'un enregistrement objectif factuel. « Aucune image n'est vraie, elle n'est qu'une image », nous met en garde Godard.

Le bilan de ces expérimentations était connu d'avance : il n'y aura pas de



Image issue du film *Le Fond de l'air est rouge* de Chris Marker, 240 min, 1977.

révolution du système traditionnel du cinéma. Mais « l'esprit de mai » conduit à l'émergence d'un nouveau paysage audiovisuel, grâce à la création et l'implantation d'un faisceau de collectifs de production, de réalisation et de diffusion. Récit de la décennie ayant suivi mai 1968, *Le fonds de l'air est rouge* de Chris Marker, (1977) fait le bilan des espoirs perdus et désillusions de la période « C'est la mort et la mélancolie qui dominant ce paysage révolutionnaire de crépuscule, telle une chronique lyrique de

la défaite d'une idée et des disparitions successives des grands héros de la révolte. » (Antoine de Bæque).

39

Aujourd'hui néanmoins, on trouve dans le champ de l'art contemporain de nombreuses références et emprunts à ces formes militantes pionnières, adaptés à des problématiques actuelles qui ne sont elles-mêmes que des actualisations d'anciennes situations sociopolitiques non résolues.

Gilles Baume



Image issue du film *La Chinoise* de Jean-Luc Godard avec Jean-Pierre Léaud et Anne Wiazemsky, 96 min., 1967.

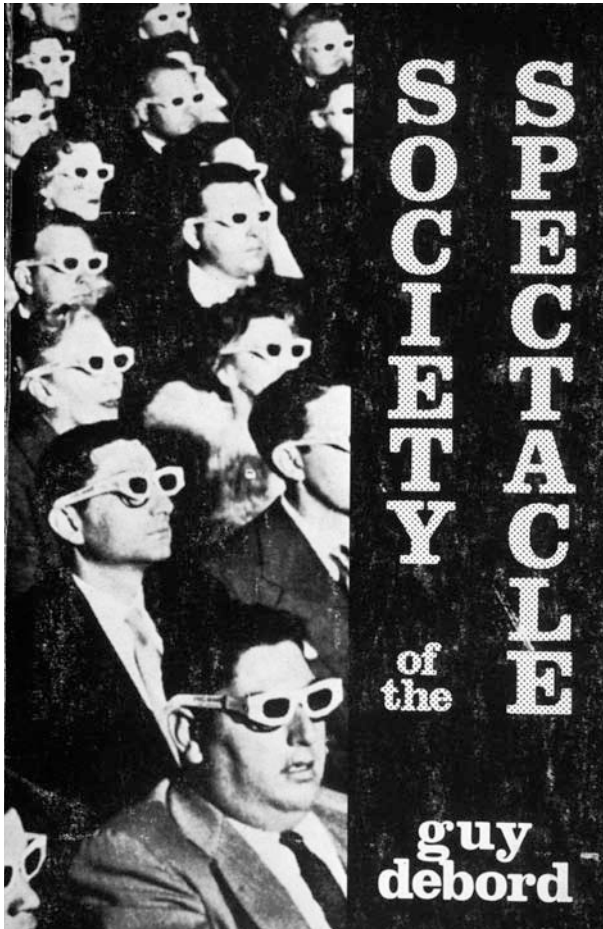
L'Internationale situationniste (I.S.) soutient n'être « ni un mouvement politique, ni une sociologie de la mystification politique¹ ». Il est pourtant tentant de la décrire comme une avant-garde politique. Fondé en 1957 et dissout en 1972, le groupe substitue à la production de « vieilleries artistiques » celle de « situations construites », capables de réaliser d'anciens désirs et de générer de nouvelles expériences. Contre l'émiettement social et l'abrutissement dus à la consommation, aux loisirs et à la mécanisation du travail, l'I.S. déclare une révolution permanente du quotidien. Dans la lignée du surréalisme, dont elle déplore l'embourgeoisement, l'I.S. revendique une intensification de la vie, « la participation immédiate à une abondance passionnelle de la vie, à travers le changement de moments périssables délibérément aménagés² ». Ses modes d'action tiennent du militantisme politique : conférences et conseils, production de propagande révolutionnaire, tracts, bulletins et revues (*Internationale situationniste*, *Potlatch* ou *Spur*),

L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE : LA DÉRIVE ROMANTIQUE À L'AUNE DE L'URGENCE POLITIQUE

40

manifestations, actions subversives, boycott, etc. Héritière à la fois critique et exacerbée du communisme, l'I.S. est anticapitaliste, antibourgeois, anti-spectacle, anti-consummation, anti-religion, etc.

Son champ d'action est transfrontalier, ses sections multiples : algérienne, allemande, américaine, anglaise, belge, française, hollandaise, italienne, scandinave. Il s'agit pour l'I.S. de supplanter l'errance individualiste par l'action commune, car « l'accomplissement réel de l'individu, également dans l'expérience artistique que découvrent les situationnistes, passe forcément par la domination collective du monde³ ». Reniant tout égocentrisme de l'« auteur », les situationnistes encouragent le partage des idées⁴. Par cet idéal d'une unité retrouvée, décrite comme « spontanéité des masses », ainsi que par le désir d'une pensée commune, l'I.S. charge le prolétariat de réaliser l'art et la vie. Ce faisant, elle rejoint l'aspiration d'un certain romantisme, celle d'une humanité réconciliée. Vivant les prémices de la révolution industrielle et de l'économie de marché au tournant du XVIII^e siècle, ce premier romantisme rejette l'abstraction et la réification des rapports humains du capitalisme naissant. Esprit de calcul, désenchantement du monde, rationalité instrumentale et domination bureaucratique : ces corollaires de la modernité restent la cible des situationnistes. Sur fond de Guerre froide et



Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Détroit, Édition Black & Red, 1977. Traduction de Fredy Perlman and Jon Supak. © Black & Red

de décolonisation, les situationnistes scrutent l'actualité du monde pour rejoindre ou critiquer les revendications des prolétaires et des jeunesse rebelles, des émeutes noires de Los Angeles à Mai 68. Irréconciliés avec le monde, ils se font les critiques de tout ce qui leur est contemporain : le cinéma *mainstream* de Charlie Chaplin ou esthétisant d'Alain Resnais, le nouveau roman et Robbe-Grillet, l'urbanisme policier de villes nouvelles, les grands ensembles concentrationnaires de Sarcelles...

41

Mais cette démarche intellectuelle a son corollaire sensuel et physique. Contre une planification administrative et assujettissante de la vie, la pratique de la *dérive*, marche hâtive et aventureuse, permet d'expérimenter et de localiser des « zones

d'ambiance » insoupçonnées au sein du tissu urbain. Ces atmosphères et leurs effets comportementaux – euphorisants, anxiogènes, voire criminogènes – intéressent la *psychogéographie* situationniste pour l'établissement de plans et itinéraires complétés d'annotations affectives. La fameuse *Carte du Tendre* de 1656, avec ses bourgs sentimentaux nommés « Perfidie », « Sincérité » ou « Oubli », apparaît d'ailleurs dans un essai sur l'urbanisme unitaire⁵. Cette carte à la sentimentalité allégorique et désuète illustre cependant à contre-emploi les affects situationnistes, supposés sans sensiblerie et ancrés dans la crudité du réel. Dans son *Essai de description psychogéographique des Halles*, (1958), Khatib décrit les ambiances multiples du quartier réparties selon un réseau de centres d'attraction, de microclimats, de flux, de marges, de frontières et de vides. Comme toujours, l'analyse situationniste veut aboutir à une application concrète et sociale,

mais la suggestion d'ajouter aux Halles un labyrinthe et des pavillons situationnistes reste vague et idéaliste. Constant fournit un modèle urbain plus précis, fondé sur l'étagement d'une ville suspendue et construite sur piliers, dissociant espaces de circulation et espaces de vie. Ce fonctionnalisme doit servir la libération des forces collectives de création et d'imagination, comme l'avait annoncé plus tôt Gilles Ivain sur un mode plus lyrique : « Il y aura des pièces qui feront rêver mieux que des drogues, et des maisons où l'on ne pourra qu'aimer⁶ ».

Réduite au fil de purges et de démissions successives, l'I.S. a laissé dans l'histoire un goût amer d'inachevé en même temps qu'une fascination de type romantique pour sa manière très esthétique, concrète sans jamais être vraiment utilitaire, d'envisager l'action intellectuelle et politique. Plus profondément, plus que l'espace, peut-être, c'est le rapport des situationnistes à la temporalité qui est exemplaire. Semblant prendre conscience de la force d'inertie du temps, qui joue contre l'idéal révolutionnaire, et du caractère précaire de la jeunesse, les activités théoriques et pratiques des situationnistes portent la marque de l'urgence et de la nécessité. En découle une production tout azimut, abondante quoique complexe, dans un refus de l'économie, de la capitalisation des idées et de la hiérarchie des valeurs : un modèle fascinant et inégalé d'énergie créative imprudente, impatiente, sans cesse à bout de souffle.

42

Hélène Meisel

1 « Le questionnaire », dans *Internationale situationniste*, n°9, août 1964, p.24.

2 G.-E. Debord, « Thèses sur la révolution culturelle », dans *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958, p.20.

3 « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », dans *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958, p.12.

4 Tous les textes publiés dans *Internationale situationniste* peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés même sans indication d'origine » : une pensée libre de droit, rappelant l'attitude des poètes d'Iéna (les frères Schegel, Novalis et Schleiermacher), lorsqu'ils écrivent collectivement leurs *Fragments*, en les publiant sans signature, dans *Athenæum* (1798–1800).

5 « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », dans *Internationale Situationniste*, n°3, décembre 1959, p. 14.

6 G. Ivain, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », dans *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p. 19.

Libraire puis éditeur engagé, voyageur inlassable, humaniste convaincu, écrivain, François Maspero a forgé son itinéraire singulier aussi bien dans le militantisme éditorial que dans un rapport au monde faisant toujours place à la curiosité et à la découverte. Cette figure du paysage éditorial français dont les titres publiés ont eu des échos au-delà de nos frontières fait le lien, dans le monde des idées, entre un passé proche et un avenir possible.

Pendant près de vingt ans, la librairie *La joie de lire* (qu'il créa en 1955 à l'âge de 23 ans) et les Éditions Maspero (créées en 1959) seront le carrefour des interrogations et des espérances pour la construction d'un monde nouveau agité des soulèvements politiques et des prises de positions liés notamment à la guerre d'Algérie. De fait, dans ces années à l'ambiance délétère où de nombreux livres sont ostracisés, deux éditeurs se dégagent dans le paysage de l'édition française et mènent un véritable front éditorial : Jérôme Lindon des Éditions de Minuit et

FRANÇOIS MASPERO ÉDITEUR : FAIRE L'HISTOIRE ET L'ÉCRIRE¹

43



François Maspero. D.R.

François Maspero. Dans ce contexte, *La joie de lire* est un instrument pour la diffusion de certaines idées par le biais de publications clandestines ou semi-clandestines, souvent en proie à la censure politique.

Les deux premières collections, « Cahiers Libres » et « Textes à l'Appui », sont marquées par la guerre d'Algérie et la contestation du stalinisme du PCF. Les livres de Frantz Fanon (*L'An V de la révolution algérienne*, préfacé par Jean-Paul Sartre) ainsi que des témoignages d'opposants à la guerre d'Algérie sont interdits et entraînent des poursuites et des attentats. Dans les années 1960, les publications accordent une importance

aux questions du sous-développement et du néo-colonialisme, avec entre autres les livres de Che Guevara. Au fil des années s'ajoutent de nouvelles collections : « Histoire classique » dirigée par Pierre Vidal-Naquet où paraissent les premiers livres de Jean-Pierre Vernant ; « Pédagogie » qui publie Célestin Freinet, Fernand Deligny et *Libres enfants de Summerhill* de A.S. Neill ; « Bibliothèque Socialiste » avec la réédition de classiques de Paul Lafargue, Rosa Luxemburg, Léon Trotsky, Alexandra Kollontaï, mais aussi des ouvrages contemporains comme *l'Histoire de l'anarchisme* de Jean Maitron. Louis Althusser y dirige la collection « Théorie » où il publie ses premiers ouvrages ainsi que ceux de certains de ses étudiants, dont Étienne Balibar, Alain Badiou ou Jacques Rancière. La collection

« Voix », fait connaître des écrivains du monde entier : Nazim Hikmet, Tahar Ben Jelloun, Taos Amrouche, Salvador Espriu, John Reed, etc. À la même époque débute « La petite collection Maspero », en format de poche.



Librairie la joie de lire

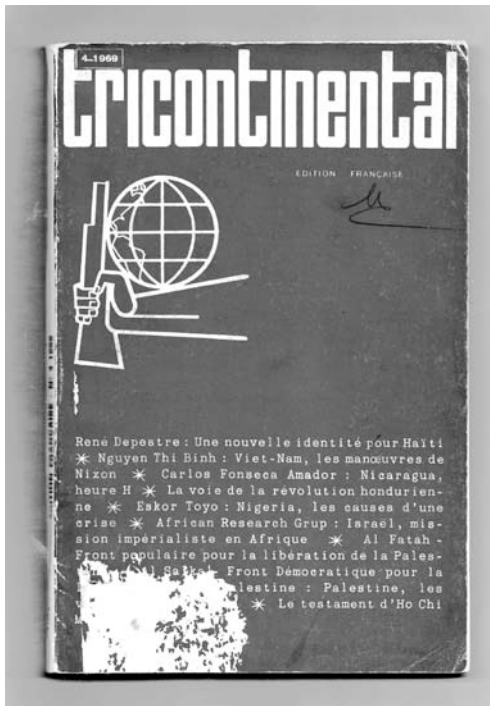
Après 1968, la librairie connaît une grande affluence, mais les éditions Maspero subissent une crise due à des saisies et des interdictions qui frappent des ouvrages qualifiés de « subversifs » ou œuvrant pour le « complot international » : la revue *Tricontinental*, *Les Crimes de Mobutu* de Jules Chomé, *Main basse sur la Cameroun* de Mongo Beti, etc. L'éditeur est condamné à des amendes ruineuses, des peines de prison

- 44 et à la privation de ses droits civiques. D'autre part, la librairie et les éditions sont la cible d'attaques de l'extrême droite et de groupes maoïstes, qui reprochent à François Maspero d'être un « commerçant permanent de la révolution ». En 1974, celui-ci doit vendre sa librairie. Les éditions sont sauvées par une mobilisation d'auteurs, de lecteurs et d'artistes : l'« Association des amis des éditions Maspero » réunit les fonds qui permettent la relance de l'activité et le maintien d'une indépendance économique.

À la fin des années 1970, naissent les revues *Hérodote* (géopolitique) et *L'Alternative* (qui donne la parole aux « dissidents » des pays du « socialisme réel »), ainsi que de nouvelles collections axées sur les problèmes de société : « Malgré tout », « Lutttes Sociales ». La collection « Actes et Mémoires du peuple », inaugurée par les *Mémoires* de Louise Michel, abritera notamment *Les Carnets de guerre de Louis Barthas, 1914-1918* et les *Récits de Kolyma* de Varlam Chalamov. Dans la collection de poche « La Découverte » paraissent des récits de voyageurs, regards croisés sur le monde : Christophe Colomb et Ibn Batouta, Bartolomé de Las Casas et Mungo Park, Charles Darwin et Teilhard de Chardin.

En 1982, après une nouvelle période difficile, François Maspero décide de passer la main à une nouvelle équipe, cédant son fonds pour un franc symbolique. Cette dernière créera à partir de celui-ci les éditions La Découverte. Il n'aura désormais plus aucune relation avec celles-ci qui déclarèrent que le fonds Maspero n'avait aucune valeur...

À partir de 1984, François Maspero se consacre à l'écriture et publie divers ouvrages qui s'appuient largement sur son expérience autobiographique. Il effectue aussi des reportages radiophoniques, textuels ou photographiques. *Les Abeilles et la guêpe* (publié en 2002) fera dire à l'historien Jean-Pierre Vernant :



Tricontinental 4, 1969, Édition française. Revue trimestrielle dirigée par François Maspero.

« Que les historiens se penchent sur ces pages. Ils y verront à l'œuvre un travail exemplaire – modeste, honnête, rigoureux – pour faire surgir des brumes de la mémoire le socle solide des événements d'autrefois ». Récemment François Maspero a été très impliqué, de la Bosnie à l'Amérique latine, et surtout la Palestine, Gaza, les territoires occupés et Israël, en tant que l'un des organisateurs du Tribunal Russel, une initiative citoyenne qui se propose de remettre le droit international au centre de la question israélo-palestinienne. Dans le même temps, il traduit plusieurs auteurs en langue française, notamment John Reed, Alvaro Mutis, Jesus Diaz, Joseph Conrad ou Arturo Pérez-Reverte.

45

L'engagement de François Maspero le conduira à adhérer au parti communiste qu'il quittera en 1956 refusant l'intervention des chars soviétiques à Budapest cette même

année ainsi que les réticences du parti à soutenir clairement la révolution algérienne. 1956 fut aussi l'année où le parti communiste votait au socialiste Guy Mollet les pleins pouvoirs dont il devait se servir pour « rétablir l'ordre en Algérie ». À propos du communisme, François Maspero dira dans la revue *Regards* : « L'idée du communisme ne se confond pas pour moi avec les régimes qui ont terni ce nom... Le communisme, je ne l'ai pas vu réalisé, mais je l'ai vu en action chez les militants. Je ne confondrai jamais les militants, qui ont lutté, dont beaucoup ont donné leur vie pour le communisme, avec les appareils ».

À travers ses textes et la publication de ceux des autres, des luttes politiques de l'après-guerre à nos jours, François Maspero a montré, en temps réel, comment la diffusion d'un certain type de savoirs et d'opinion constituaient en soi de véritables gestes de la pensée et pouvaient relever d'une action proprement et effectivement politique, avec sa part de subversion et de radicalité.

Maëlle Dault

1 Extrait de la présentation des premiers « Cahiers libres ».

L'émergence et l'approfondissement des études postcoloniales sont largement attribués aux anglophones, pointant le retard francophone dans l'investissement de ce champ d'études. Ce clivage universitaire et culturel suscite de nombreuses discussions, tant du point de vue de sa forme (*postcolonial* ou *postcoloniale*) que de son contenu spécifique. Définir le postcolonial comprend le risque de circonscrire les approches multiples en un courant de pensées, et ainsi aplanir différentes positions qui font sa richesse. Les études postcoloniales désignent un ensemble d'enseignements, de recherches, de revues autour du courant colonial et de son héritage. Au premier abord, « colonial », fait référence au passé historique des différentes situations coloniales, mais il renvoie plus largement à une relation de domination d'une culture sur l'autre, à une situation d'*hégémonie culturelle*, concept cher à Antonio Gramsci qui désigne une structure de domination d'une

L'ÉMERGENCE DES ÉTUDES POSTCOLONIALES DANS LE MONDE ET EN FRANCE

culture/groupe/classe/genre sur l'Autre, dans le consensus ou l'association volontaire et non dans la violence.

Alors que le préfixe *post*, arrime le terme à une chronologie définie, celle de la sortie du colonialisme, le *post* se réfère en fait à une double temporalité : passée et contemporaine. Il signifie que l'approche est faite *après* le fait colonial et demeure une interrogation contemporaine, s'ancrant à partir du lieu où s'interroge le sujet – empreint culturellement, historiquement et socialement. Le sujet revisite l'histoire à partir des empreintes, des traces de ce passé dans la société contemporaine. Ces études suivent deux *post* courants théoriques : le post-structuralisme et le post-modernisme. Se référant à la pensée de Michel Foucault, il s'agit principalement d'analyser des discours, et notamment les discours de pouvoir, et critiquer le colonialisme sous l'angle « épistémique », en tant que rapport entre savoir et pouvoir et politique de la représentation. La référence à Foucault se retrouve dans *L'Orientalisme* d'Edward Saïd, cité comme l'un des textes fondateurs des études postcoloniales. Le post-modernisme est une démarche critique fondée sur le rejet d'un modèle de référence de la modernité calqué sur l'expérience historique de l'Occident, selon lequel, l'état des nouveaux pays, une génération après leur accession à l'indépendance, était considéré comme synonyme d'arriération. Il s'agit de déconstruire une « épistémologie occidentale »

hégémonique et dévalorisante, qui réifiaient les cultures non occidentales en les définissant par des caractéristiques intemporelles et permanentes. L'ambition majeure des études postcoloniales est de sortir d'un mode de pensée binaire : dominant-dominé, colonisateur-colonisé, afin de mettre en évidence des modes de pensée autonomes rendant compte des réalités propres aux populations soumises. L'idée était de s'intéresser à des écrivains de l'Inde, des Caraïbes, d'Afrique qui allaient contre le pouvoir du discours de l'empire, qui « contre-écrivaient ». C'est là que les minorités exclues, les réfugiés, le peuple peuvent commencer à envisager leur histoire et leur culture. Le propos central de la critique postcoloniale qui émerge dans les années 1980 est de déconstruire le savoir colonial et ses présupposés. Cette posture critique évoque les écrits d'Albert Memmi, de Frantz Fanon ou encore du *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire, qui ont tous parus dans les années 1950, célébrés comme textes précurseurs du post colonialisme sur lesquels la littérature anglaise a fleuri.

Nombreux sont ceux qui soulignent le retard des études postcoloniales en France en pointant une ignorance volontaire des milieux universitaires français. Néanmoins, dans les années 1950, l'ethnologue Georges Balandier parlait déjà de « situation coloniale », considérant que le post colonial commence en 1955 à Bandung avec la Conférence des pays non engagés, qui se voulaient neutres entre le bloc communiste et occidental. Il s'agissait de se réapproprier son histoire, de prendre la parole et de parler pour soi et pas comme un aligné. C'est avec cette liberté et cette prise de parole que les non-engagés se sont donnés le devoir de devenir présents sur la scène mondiale. C'était un mouvement d'affirmation politique, mais aussi culturel et historique. Les débats sur le passé colonial français ont pris de l'ampleur depuis les années 1990. Différentes postures intellectuelles, académiques, politiques et associatives se sont dévoilées. Dans ce contexte de « guerres de mémoires » et de polémiques, en 2005 l'ouvrage collectif de *La Fracture Coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, sous la direction de P. Blanchard, N. Bancel et S. Lemaire, est publié. Cet ouvrage a provoqué un soulèvement de critiques, preuves d'une tension présente en France au sujet de son passé colonial. Les auteurs feront la remarque a posteriori « d'un passé qui ne passe pas ». Il est révélateur de constater que ce champ d'étude n'a pas encore d'assise universitaire en France. Les grandes écoles telles que l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et l'Ecole Normale Supérieure, bien que traversées par ces débats, n'ont pas eu de réelle chaire qu'à la fin des années 1990. Le débat autour du colonialisme a agité l'année 2005 jusqu'aux émeutes, pour s'estomper en 2006. C'est par la succession de faits « historiques » au sein de la société française que les études postcoloniales ont eu une reconnaissance et une « résonance » au sein du grand public. L'appel des Indigènes de République, défilant dans les rues de Paris le 24 janvier 2005, sous des banderoles proclamant : « *Nous sommes les indigènes de la République* », ou « *La France a été un Etat colonial. La France reste un Etat Colonial* », est souvent cité comme première dénonciation sur la place publique de la posture impériale de la

société française vis à vis des populations issues de sa colonisation. Un autre fait révélateur de cette tension, le projet de loi du 23 février 2005 avec l'article 4 sur l'« *œuvre positive* » de la colonisation, a eu des effets contradictoires. Cette loi ne fut pas votée mais reprise en février 2005 avec la question de l'indemnisation des rapatriés. Il y avait aussi une revendication selon laquelle le ministre de l'Education Nationale devrait exercer « *un droit de regard sur le contenu des manuels mis entre les mains des élèves et des maîtres.* » Il a fallu que les historiens, les enseignants et associations réagissent et crient au scandale pour que l'affaire soit lancée, suscitant la colère des personnes issues de l'immigration venues des anciennes colonies et des habitants d'outre-mer. C'est au début de 2006, que le président de la république finit par abroger ce projet de loi. D'autres événements aussi représentatifs contribuent à cet espace sensible de débats sur la place de l'Histoire de la colonisation au sein de l'Histoire Nationale : la création de la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, ou encore le discours de Nicolas Sarkozy à Dakar, en 2007... Ces émergences sont révélatrices d'une configuration historique nouvelle : celle d'une société prise de convulsions mémorielles et qui s'interroge à travers son passé sur son histoire, son identité, son destin collectif.

Quelques auteurs essentiels du postcolonialisme

Antonio Gramsci

Antonio Gramsci (1891 – 1937), est un écrivain et théoricien politique italien qui a eu une position originale au sein de la III^e internationale, puis des divergences avec le communisme soviétique. Il a conceptualisé l'hégémonie culturelle pour expliquer pourquoi les révolutions communistes prédites par Marx dans les pays industrialisés ne s'étaient pas produites. En résumé, les représentations culturelles de la classe



Antonio Gramsci. D.R

dirigeante, c'est-à-dire l'idéologie dominante, avaient déteint plus que Marx n'aurait pu le penser sur les masses de travailleurs. Dans les sociétés industrielles « avancées », des outils culturels hégémoniques tels que l'école obligatoire, les médias de masse et la culture populaire avaient inculqué une « fausse conscience » aux travailleurs. Cela suppose que l'on place la question de l'idéologie au cœur de la réflexion sur les productions culturelles, à condition toutefois de la concevoir en termes d'hégémonie plutôt qu'en termes de contrainte. Ce déplacement est nécessaire ; car à s'en tenir à l'analyse marxiste classique qui associe classes dirigeantes et idées dominantes, on ne peut comprendre le libre consentement des dominés.

Edward Saïd : *L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*, 1978

On attribue à Edward Saïd, l'éclosion des études postcoloniales avec *L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident* en 1978. Il y entreprend une analyse textuelle des discours tenus sur l'Orient par des responsables politiques, des entrepreneurs, des savants, des écrivains, des voyageurs, soutenant que les Occidentaux ont orientalisé l'Orient, qu'ils en ont fait une construction imaginaire et que ces représentations ont été contrôlées et utilisées pour servir l'expansion coloniale : « *La culture européenne s'est renforcée et a précisé son identité en se démarquant d'un Orient qu'elle prenait comme une forme d'elle-même, inférieure ou refoulée* ». Cette phrase fait écho à la terrible phrase de Sartre dans *Les Damnés de la Terre* de Frantz Fanon : « L'Européen n'a pu se faire homme qu'en fabricant des esclaves et des hommes ». Il s'agit de comprendre les phénomènes de fabrication de discours et de narrations qui se font sur un Orient où un Ailleurs, contribuant à structurer et à construire ce qu'est cet Autre. Ces multiples discours font figure de légitimité et sont répandus par l'Etat, les écrivains, artistes et les scientifiques eux-mêmes. Entendu comme vaste production narrative et discursive de l'Occident sur l'Orient elle contribue à l'élaboration de l'imaginaire colonial occidental.

Frantz Fanon : *Peau noire, masque blanc*, 1952 – *Les damnés de la terre*, 1961

49

Né en Martinique en 1925, Franz Fanon est marqué par l'enseignement d'Aimé Césaire. Etudiant en psychologie, il veut comprendre les effets du racisme sur le psychisme de l'homme noir. Lui-même victime, il observe les antillais qui cherchent à se démarquer des africains et à se faire accepter par les blancs au prix d'une amputation de leur Moi. Il réalise une thèse sur l'aliénation de l'homme noir, qu'il publie sous le titre de *Peau noire, masques blancs*. Ce livre fait écho à *Réflexions sur la question juive*, (1946) de Jean-Paul Sartre. Il explore la question

de l'identité, en tant qu'elle est produite par l'Autre. Pour Sartre, c'est l'antisémitisme qui fait le juif et pour Beauvoir : « on ne naît pas femme, on le devient. » Pour Fanon, c'est le raciste qui fait le noir. La race aliène l'homme noir, le réifie, le rend étranger à lui-même. Fanon ne rêve pas d'un monde noir mais d'un monde où tout homme parvient à être son propre fondement. Il souhaite une déracialisation du monde : « Le nègre n'est pas. Pas plus que le Blanc. » L'ouvrage *Les damnés de la terre*, est une arme contre la colonisation, où il approfondit la problématique de *Peau noire, masques blancs* en montrant que l'expérience noire est celle d'une identité diasporique qui trouve sa voie dans une solidarité entre « frères » opprimés qui, sur tous les continents, partagent le même rêve, celui d'un monde nouveau. La fraternité n'est pas de race mais de combat.



Couverture de la revue *Black World*, Vol. XXII, N°7, mai 1973.

Dans l'histoire de la pensée noire, Fanon appartient à cette école qui affirme la dimension universelle de la condition noire luttant pour une démocratisation post-raciale. L'actualité politique de Fanon est aujourd'hui impressionnante, comme le souligne Stuart Hall, fondateur des *Cultural Studies*. Fanon, meurt à l'âge de 36 ans et se fait enterrer en Algérie, lieu où il a exercé la psychiatrie et où il avait rejoint le combat pour l'indépendance dès 1954.

Aimé Césaire : *Discours sur le colonialisme*, 1950

Député de la Martinique, apparenté au groupe communiste en 1950, Aimé Césaire a défendu la loi de départementalisation concernant la Réunion, la Guadeloupe et la Martinique, tout en dressant un tableau négatif de trois cent ans de colonisation. La colonisation dégrade, corrompt et n'est jamais civilisation, mais elle abrutit et décivilise le colonisateur. Césaire est le premier à faire un lien entre les pratiques coloniales et les pratiques nazies par la systématisation d'une pensée raciste. Ce texte eut un large écho parmi les peuples opprimés en 1950. Il s'y élève contre l'approche comptable de la colonisation qui aurait tout apporté aux colonies. « L'Occident doit accepter que le monde est divers et que cette diversité est richesse ». Texte phare pour les noirs, il relève la contradiction de l'Europe où la philosophie des Lumières est née, mais a également justifié les conquêtes coloniales et la hiérarchie raciale.

50

Edouard Glissant : *Traité du Tout-Monde*, 1997

Né en Martinique, où beaucoup de cultures se sont croisées, Edouard Glissant montre en quoi cette île est un laboratoire du « divers », notion empruntée à l'écrivain Victor Segalen. L'assemblage de différentes cultures sur un même lieu ne permet pas à l'Antillais de construire son identité à partir d'une racine mais l'oblige à s'inventer à partir de l'éclatement de racines multiples, dites « rhizomes », notion qu'il emprunte à Gilles Deleuze et Félix Guattari. Glissant décrit l'irréversible créolisation du monde, mélanges de peuples et de cultures accélérés par les migrations. Dans la *Poétique de la relation*, il propose une relation entre les peuples : par l'art et la littérature : « Je peux changer en échangeant avec l'autre sans me perdre ni me dénaturer. » Usant de la répétition pour rendre visible ce qu'il veut montrer du monde tel qu'il va, le *Traité du Tout-Monde* illustre ce mouvement circulaire où se rencontrent dans une relation sans cesse renouvelée, histoires d'hier et d'aujourd'hui, anciens conquérants et anciens conquis. « Si les explorations terrestres et marines sont terminées, celles des relations entre les cultures dans le monde ne le sont pas, d'où le rapport fondamental entre politique et poétique. » Dans l'espace géopolitique du Tout-Monde, les murs tombent et les Etats Nations sont caducs. Sur le plan culturel, la créolisation se réalise en mondialité au lieu d'une mondialisation uniformisante.

Aline Payet

Né dans une famille de la bourgeoisie franco-suisse, le cinéaste Jean-Luc Godard condense les contradictions profondes d'une position revendiquée d'artiste politique, dans les tensions qu'elle crée entre forme et contenu, action et esthétisation, efficacité et lyrisme. Son entrée fracassante dans le cinéma avec *À bout de Souffle*, (1959), manifeste du jeune cinéma, apporte une modernité du montage qui bouleverse la forme du récit. *Jump cuts*, tournage à la volée, improvisations, regards caméra, sont autant de réactions à un art considéré engourdi par l'académisme. Une remise en cause des conventions et des règles qui est d'emblée politique autant qu'artistique. Dès le début à la fois critique (notamment aux *Cahiers du cinéma* aux côtés de ses amis de la Nouvelle Vague) et créateur, Jean-Luc Godard gardera cette double approche qui fonde son cinéma, et qui sera de plus en plus fondue, entre analyse et production. Ce faisant, il demeure un modèle, jusqu'à aujourd'hui, pour des artistes qui dénoncent des réalités

JEAN-LUC GODARD CINÉASTE ENTRE POLITIQUE & LYRISME

51

sociopolitiques sous une forme lyrique, poétique et esthétique, tout en gardant une exigence intellectuelle et cognitive. La forme, au service du discours intellectuel et des revendications politiques prenant alors autant d'importance que le fond.

En écho à la complexité de cette position, son cinéma reste volontairement confus et indéterminé quant au message politique. Son second long métrage, *Le Petit Soldat*, (1960), traitant de la Guerre d'Algérie et censuré pendant trois ans, entend montrer « un esprit confus dans une situation confuse ». Avec *La Chinoise*, (1967), Godard préfigure, un an à l'avance, les événements de 1968, en associant deux principales particularités de son cinéma : l'auto-critique et la contradiction. Il met en avant la notion de « lutte sur deux fronts en même temps », le front social et le front artistique, qui marquera son œuvre de 1967 à 1972. Dans ce film, la révolution à la fois sociale et artistique est vue au travers de cinq personnages dans un appartement, membres d'un collectif « Aden-Arabie » qui s'inscrit dans un processus révolutionnaire, prônant un retour zéro dans l'art et le social. Godard nous rappelle sans cesse que nous sommes en train de visionner un film, et nous renvoie à notre place de spectateurs, mais soudain actifs plutôt que passifs. Le film ne présente pas une seule vision « possible » des choses, et cette contradiction fondamentale apparaît prémonitoire de l'échec de mai 68. L'engagement politique de Godard se mesurera plus concrètement à travers l'Affaire Langlois. En effet, en 1968, Godard, parmi d'autres cinéastes et intellectuels, apporte son soutien à Henri Langlois alors directeur de la Cinémathèque Française qui avait été démis de ses fonctions par le ministre de la Culture André Malraux. En avril, après



À droite, ci-dessus : issue du film *Le Petit soldat* de Jean-Luc Godard, avec Anna Karina, 84', 1963.

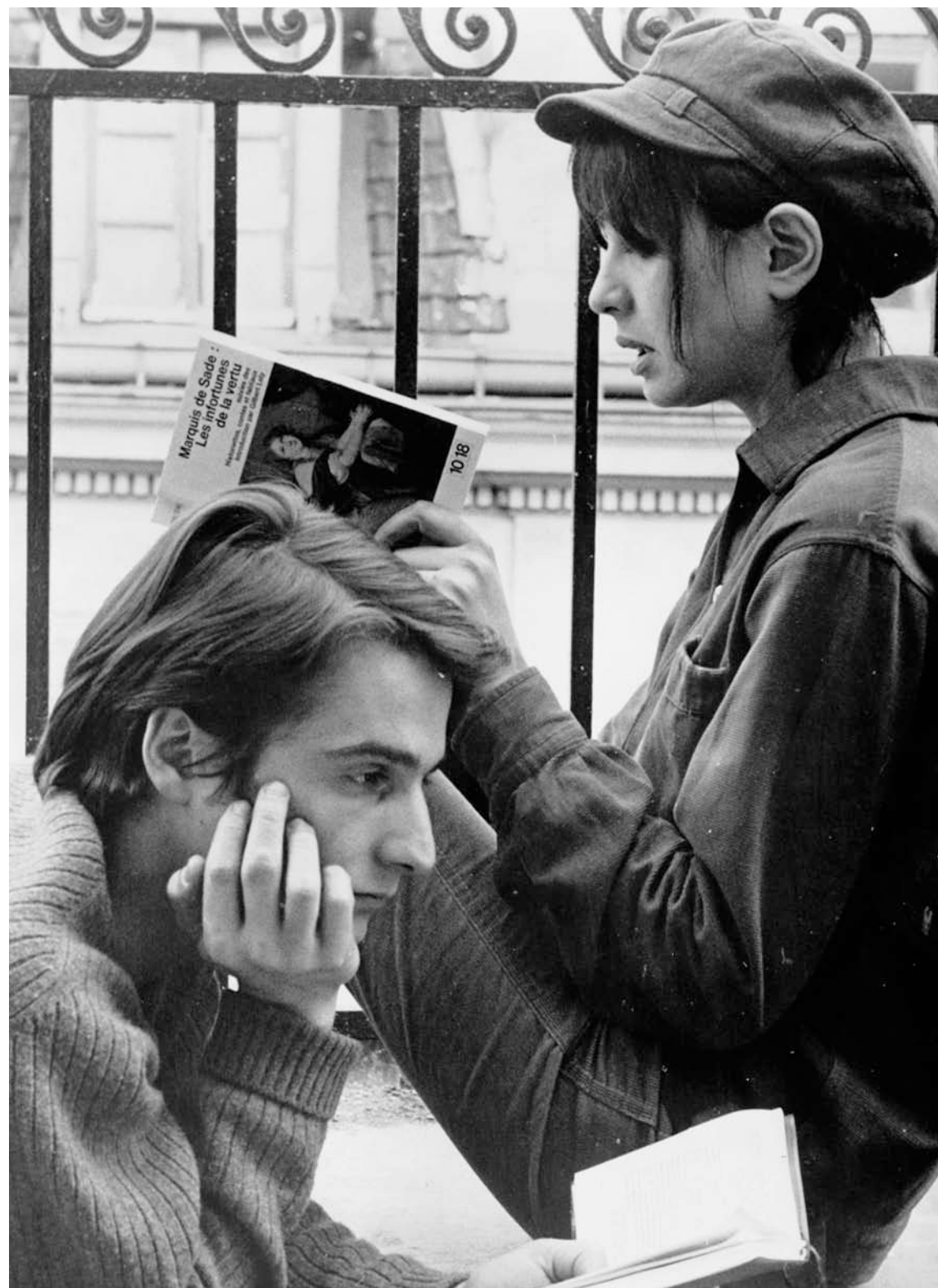
de nombreuses manifestations, Malraux finira par plier.

C'est la même année que Godard crée avec des militants maoïstes le Groupe Dziga Vertov, en hommage à ce cinéaste soviétique qui dénonçait certains ordres dominants sans avoir recours aux « trucs du langage cinématographique », accumulant images et sons comme de la matière brute, sans souci de fiction, au service de la Révolution. Avec ce groupe,

Godard entendait alors sortir de la distribution commerciale du cinéma. Le groupe réalisera ses films en 16 mm (sauf *Tout va bien*) et tournera plutôt à l'étranger : USA, Angleterre, Tchécoslovaquie, Italie et Palestine.

- 52 Réalisées pour la télévision française à partir de 1987, les *Histoire(s) du Cinéma*, un de ses projets les plus complexes et les plus ambitieux, est une bonne synthèse de ses différentes facettes. Il s'agit d'analyser son propre médium, le cinéma, sur un mode poétique et lyrique, sous le régime du désenchantement et de la cruauté. Pour Godard, le cinéma recouvre tout, rien ne lui échappe et il n'échappe à rien. Il s'agit donc d'établir une biographie de l'Occident à travers le prisme du 7^e art, en convoquant l'esthétique, la politique, l'économie, la psychanalyse, etc., sans d'ailleurs toujours bien distinguer l'écho de sa source au sein de cette cartographie chaotique du monde. Le cinéma est-il le produit du réel ou bien l'inverse ? Souvent difficile de décider. Pilleur d'images, de sons et de textes, qu'il se réapproprie de manière autoritaire et égoïste, Godard pratique ici ce qui fait la quintessence de son travail : la citation détournée au service d'un souffle narratif épique et politique, connectant une somme de petites histoires et anecdotes. Son dernier film, *Film Socialisme*, sorti en 2010, reprend cette veine désenchantée et lucide, avec un ton plus caustique, pour analyser sans complaisance notre monde contemporain.

Floriane Rose



Julius D. Eastman Jr., compositeur afro-américain, est l'une des figures les plus originales de la musique minimaliste et post-minimaliste, mais aussi l'une des plus marginales et des plus méconnues, en raison de la diffusion tardive de son œuvre auprès du grand public et de l'aura mystérieuse qui ne cessa de l'entourer. Né en 1940, il grandit à Ithaca (New York) où il commença le piano à 14 ans. Il apprend à jouer Beethoven après six mois de leçon et rejoint le Curtis Institute, étudiant le piano et la composition, dont il ressort diplômé en 1966. Si sa carrière fut émaillée de certains succès (compositions jouées par le Philharmonique de Brooklyn, sa pièce de 1973, *Stay on It*, jouée en Europe par les Creative Associates ainsi qu'une tournée avec Meredith Monk), sa plus importante reconnaissance ne vint pas de sa musique mais de son chant et sa performance vocale exceptionnelle dans *Eight Songs for a Mad King* composé par le Britannique Peter Maxwell Davies en 1973. Outre ses talents de pianiste, compositeur et même danseur et

54 PORTRAIT DE JULIUS EASTMAN, COMPOSITEUR

chorégraphe, Julius Eastman possédait une voix sombre et sépulcrale qu'il employa adolescent à la chorale de l'Eglise Episcopale d'Ithaca et plus tard dans *Prelude to the Holy Presence of Joan D'Arc*, en 1981.

Sa performance de 1975, lors du « June in Buffalo Festival » organisé par Morton Feldman à SUNY Buffalo est un épisode sulfureux, marqué du sceau de l'infamie. Invité à jouer les *Songbooks* de John Cage, Eastman s'en tient à un des segments se résumant à l'instruction « Donner une conférence ». Assumant ouvertement son homosexualité, Eastman fait une lecture sur le sexe avec la présence de deux volontaires, un homme et une femme. Il déshabille le jeune homme, puis tente de faire de même avec la femme qui résiste, le tout exécuté dans une ambiance rapidement électrique, voire chaotique. John Cage goûta peu cette performance provocante et cette libre interprétation d'une de ses œuvres, et donna le jour suivant une conférence furieuse sur les mauvais usages de sa musique et affirma, que « la liberté de [sa] musique ne signifie pas celle d'être irresponsable ! »

Bien que jouée à plusieurs reprises par de prestigieux ensembles comme le Philharmonique de Brooklyn, sa musique n'eut jamais les honneurs (et probablement la consécration allant avec) d'un enregistrement du vivant de l'artiste et manqua de fait d'un moyen de diffusion large de sa pratique. N'ayant paradoxalement pas souffert du manque de succès de ses créations, il vécut en revanche son refus de poste de professeur à l'université comme une douleur profonde, comme ce fut le cas au Conservatoire de Paris à la suite d'une demande de salaire déraisonnablement élevée.



Julius Eastman et Bill Paradise (Carte de vœux, Paradise). Photographie : R Nemo Hill.

Personnage fantasque aux tenues excentriques, Eastman concevait sa musique comme un champ d'expérimentation et un des lieux d'expression du non-conformisme, sans pour autant sacrifier à son ambition d'une compréhension directe et d'une grande lisibilité. Il qualifiait sa musique d'« organique », avec comme principe que chaque nouvelle section contient la structure de la précédente,

dans des degrés divers. Il est un des pionniers de ce qu'on appelle la génération post-minimale ou bien le courant de la « New Music », en étant un des premiers à introduire des éléments pop (pour la première fois avec *Stay on It*, en 1973) ou encore de laisser une large place à l'improvisation dans certaines sections. À la fois libres, sensuelles mais aussi empreintes de rage, ses compositions débordent le cadre conceptuel très rationalisé du minimalisme, entretenant un rapport plus sensible au réel et traversé par un souffle politique et sauvage. La trilogie *Evil Nigger*, *Crazy Nigger* et *Gay Guerilla* (écrite entre 1979 et 1980), qu'il aime aussi appeler la « Nigger Serie », est un ensemble de longues pièces pour pianos, dont les titres provocateurs appellent au combat, au soulèvement, voire même au sacrifice, comme il l'affirmait.

55

La fin de sa vie demeure incertaine et sujette à des spéculations diverses et contradictoires. Il disparaît peu après l'éviction de son appartement en 1983 où sont jetées toutes ses affaires et ses partitions. Il finira sa vie dans le Tompkins Square Park à New York, et mourra seul et oublié dans un hôpital de Buffalo, le 28 mai 1990, à l'âge de 49 ans. Pour certains, ses excès d'alcool et sa forte dépendance au crack en seront la cause, alors que des proches affirment qu'il était dans une forme éblouissante un mois auparavant, apparemment débarrassé de ses sombres addictions.

Sa vie aura dessiné une trajectoire solitaire fulgurante, instable et chaotique, décrivant autant d'accélération que de rendez-vous manqués avec l'histoire et d'échecs malheureux. Représentant une marginalité radicale et néanmoins productrice, empruntant les armes même de sa pratique pour la contester, Eastman est une sorte de héros romantique de « mauvais genre », arpentant en contrebandier les frontières brûlantes de l'art et de la politique.

Amorcé en 1918 par le Comité central bolchévique, le réalisme socialiste appelle à un « art réaliste de propagande révolutionnaire et compréhensible pour les masses ». Cette production devient vite, avec le soutien et l'impulsion du journal *Pravda*, un combattant de la peinture abstraite, taxée d'« élucubrations » d'une élite « petite bourgeoise » coupée du monde. Deux années plus tard se forme le groupe A.H.R.R. (Association des artistes de la Russie révolutionnaire, devenue ensuite Association des artistes de la révolution) qui définit un programme iconographique et thématique. Entendant représenter les transformations économiques et industrielles qu'engendre la révolution d'Octobre, le groupe affirme que la forme importe peu et qu'elle doit s'élaborer dans un souci documentaire pour illustrer des sujets qui se cristallisent autour du terme de « réalisme héroïque » : scènes (heureuses) de la vie quotidienne des paysans et ouvriers, représentations des soldats de l'Armée Rouge et déjà, portraits des chefs du Parti. Le décret sur

LE RÉALISME SOCIALISTE EN PEINTURE : ENTRE ENGAGEMENT ET PROPAGANDE

56

L'« unification des organisations littéraires et artistiques » publié par le Comité central le 23 avril 1933 ne fait plus du groupe une organisation artistique privilégiée mais un rouage pris dans l'uniformisation des syndicats.



L'ouvrier et la Kholkoziennne, de Vera Ignatievna Moukhina, initialement exposée lors de l'exposition universelle de 1937 à Paris sur la pavillon Russe a été restaurée et réinstallée en fin novembre 2009 en Russie.

C'est au cours de son discours au premier congrès des écrivains soviétiques (auquel participe activement l'écrivain Maxime Gorki), le 17 août 1934, qu'Andreï Jdanov donne au réalisme socialiste sa pleine formulation et y pose les bases théoriques, soutenant nécessaire de « connaître la vie afin de pouvoir la représenter, non point de façon scholastique, morte, non pas simplement comme la réalité objective, mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire. » La peinture, comme la littérature, doit accompagner les mouvements de luttes et se fait l'outil d'enregistrement de l'irrésistible élan vers la victoire finale et de fait, ne peut et ne doit qu'être profondément optimiste.

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, le réalisme socialiste s'exporte dans les Républiques Populaires et bientôt, devient une ligne



Affiche publicitaire de Alexandre Rodchenko pour une série de journaux filmés de Dziga Vertov, 1924

de conduite du Parti soumise aux artistes et intellectuels ailleurs, et notamment en France. Laurent Casanova, fidèle d'Aragon et considéré comme l'un des meilleurs militants, est chargé par le comité central de son application et prend position lors du XI^e congrès du PCF, en 1947. La doctrine jdanovienne devient le fondement de cette nouvelle politique culturelle, ce que Maurice Thorez affirme encore clairement quand il appelle à une peinture militante directement inspirée du réalisme socialiste soviétique, au cours du XII^e Congrès (1950). Pour le Parti, la peinture abstraite (et formaliste en général) est déconnectée du réel et ne symbolise que la décadence de la classe bourgeoise et de ses valeurs, s'opposant à un art à l'efficacité immédiate, instrument politique au service d'une classe sociale et de ses luttes. Il s'agit donc

57

de replier la valeur d'une œuvre sur sa lisibilité et sa « justesse politique¹ » donc de produire une peinture didactique et éducative. Ses acteurs se refusent à parler d'une esthétique communiste mais cherchent néanmoins à se démarquer de son modèle soviétique en inscrivant leur production dans une tradition réaliste de la peinture française et posant clairement comme figures tutélaires, les peintres du XIX^e comme David et plus encore Courbet. Cet art de Parti, nommé en premier lieu « nouveau réalisme », considère ses peintres comme des travailleurs au service du bien commun. Cette conjonction du politique et du pictural conteste l'autonomie du champ artistique et soumet la recherche plastique à un contenu idéologique.

L'imagerie privilégiée est celle des luttes contemporaines (grèves et manifestations comme chez Boris Taslitzky, contre l'impérialisme américain chez André Fougeron), scènes de travail figurant mineurs ou dockers (par exemple, *Ouvriers métallurgistes au travail* de Jean Amblard en 1946) mais aussi des portraits historiques et contemporains de grandes figures du communiste. Toutefois, cette adaptation du réalisme socialiste en France est entachée d'ambiguïtés, de querelles et de repentirs, qui montrent la coexistence de plusieurs sensibilités au sein du PCF. D'abord parce que des artistes plus avant-gardistes « camarades » ou « compagnons de route », et au premier rang desquels Picasso continuent de rester proches du Parti. Ensuite parce qu'après la fameuse affaire du « Portrait de Staline » (voir focus sur ce sujet p. 64–65), cette tendance sera abandonnée par le Parti.

Alors qu'on pensait le réalisme de propagande passablement oublié et remis au rayon curiosités de l'histoire de l'art, une récente commande du président du Sénégal Abdoulaye Wade, lui redonne une actualité frappante. Son anachronique Monument de la Renaissance africaine est une sculpture de bronze et de cuivre de 52 mètres de haut entretenant un commerce aussi étroit que surprenant avec des fondements du réalisme socialiste : un goût prononcé pour le monumental, la mise en scène de figures héroïsées, dynamiques et porteuses d'espoir et le glissement définitivement acté du réel à son idéalisation, voire davantage ici porté à un haut degré de stylisation.

Néanmoins, et contrairement à ce dernier exemple, le réalisme socialiste continue de poser, *in fine*, la question du statut ambigu de sa production picturale, à savoir où faire glisser le curseur entre art, propagande ou document historique.

Mathieu Loctin

1. Revue *Arts de France*,
« Le Congrès de la jeunesse
ardente », n°29 – 30, 1950, p.79.
En l'absence de propos sur la
peinture elle-même et donc de
jugement esthétique, la critique
proche du Parti et les acteurs
politiques font de cette « justesse
politique » un critère de jugement
prédominant.

58



Affiche publicitaire de Gueorgui Kibardine « Nous construisons une flotte de dirigeables au nom de Lénine », 1931.

L'image photographique, considérée comme un enregistrement neutre de la réalité, bénéficie d'une présomption de vérité. Dès lors, elle jouit de prérogatives en tant que pièce à conviction, attestation ou témoignage, sans commune mesure avec l'écrit ou le discours. Néanmoins, ou plutôt pour cette raison même, elle est le vecteur de communication le plus sujet à falsification et à détournement, subissant retouches, mises en scène et manipulations pour lui permettre de servir un message, souvent politique. Du travestissement total de la réalité via une mise en scène à la retouche d'un détail susceptible de desservir le message qu'elle est censée véhiculer ou à l'adjonction de légendes visant à modifier son interprétation, l'histoire de la photographie semble redoublée en calque par celle de ses manipulations variées comme modes d'écriture de l'histoire.

FALSIFICATIONS ET TECHNIQUES DE MANIPULATIONS D'IMAGES:

QUELQUES CAS HISTORIQUES

59

L'histoire fabriquée



Eugène Appert, *Le massacre des dominicains d'Arcueil par les communards, 25 Mai 1871.*

Les premières manipulations sont quasi-contemporaines de la naissance du médium. Lors de la Commune de Paris, une photo d'Eugène Appert, représentant le massacre des dominicains d'Arcueil par les communards, le 25 mai 1871, s'avère être un photomontage de propagande versaillaise. La position des acteurs est invraisemblable : les tirs ne peuvent toucher les dominicains et la technique photographique de l'époque ne permettait pas de saisir des personnages

en mouvement. Dans un but d'« authenticité », la légende précise même l'heure de l'événement. En fait, des portraits de vrais communards pris en prison ont été insérés dans l'image et plusieurs figurants ont été utilisés. La composition est finalement très picturale, en référence au martyre de Saint Sébastien. Au-delà de la supercherie, elle apparaît donc comme une tentative de créer une véritable icône, épique et narrative. Pour la première fois, la photographie servira d'arme de propagande, puis de preuve juridique dans les procès de la Commune.

Le caractère contradictoire de ce médium, à la fois document et fiction, s'impose alors.

Autre exemple avec cette photographie mythique de la guerre d'Espagne, de Robert Capa, intitulée *Mort d'un soldat républicain* (1936). Des experts estiment que cette chute d'un homme armé, arrêtée net, n'est pas logique. Par ailleurs, la légère contre-plongée indiquerait une trouble proximité avec le photographe. Deux théories s'affrontent : icône du photojournalisme ou trucage. Capa entretiendra toujours le doute. Mais encore une fois, la question est de savoir si l'image n'a de valeur que si elle est vraie, dans la mesure où sa force symbolique est incontestable et où elle incarne toute l'absurdité et la violence d'une mort au combat.

L'histoire maquillée

La retouche par ajout ou soustraction sera érigée en véritable système par Staline. L'élimination physique des adversaires politiques tombés aux mains de la police secrète s'accompagna de leur effacement de toute forme imagée. Là encore, il s'agit moins de nier les faits que de transmettre un message. Comme dans toute dictature, il importe peu de faire illusion, mais plutôt de manifester les signes (en creux) de la terreur et l'arbitraire. Ce qui compte, c'est d'effacer, en créant ainsi

60

une véritable esthétique de la disparition. L'une des techniques consiste à effacer le personnage tombé en disgrâce en usant de l'aérographe et des ciseaux. Exécuté au sens figuré, et souvent au sens propre. Une autre pratique, plus brutale encore, consiste à défigurer le « traître » au moyen d'une tache d'encre. Une pratique dont le plasticien Alexandre Rodchenko fait un usage quasi artistique



Alexandre Rodchenko, *Dix ans d'Ouzbékistan*.

dans son propre exemplaire du livre qu'il avait lui-même conçu : *Dix ans d'Ouzbékistan*. Trois ans après sa publication, de nombreux personnages politiques ayant déjà été éliminés, il était dangereux de conserver leurs portraits. Redoutant les conséquences qu'entraîneraient d'être pris en possession de documents jugés antisoviétiques ou contre-révolutionnaires, les citoyens barbouillaient ou lacéraient leurs propres livres et photographies. Découvert après sa mort, la réponse à l'encre et au pinceau réalisée par Rodchenko n'est pas loin de créer une réflexion graphique sur le destin réel des victimes. Ainsi le tortionnaire bien connu de la police secrète Iakov Peters avait-il subi une extinction éthérée à la Rodchenko. Voilé d'encre, le visage

du fonctionnaire du Parti Akmal Ikramov prenait les traits d'une effrayante apparition. Quant à Isaac Zelenski (accusé d'être un agent de la police tsariste), son visage était masqué d'une grande forme floue et son nom rayé dans la légende au-dessous.

Parallèlement se développe une iconographie glorifiant Staline à travers des peintures de réalisme socialiste, des sculptures monumentales et des photos retouchées qui le représentent comme le seul véritable ami, camarade et successeur de Lénine, chef de la révolution bolchévique et fondateur de l'URSS.

Des techniques de composition idéalisée ou de gommage de défauts précurseurs des manipulations systématiques de la publicité d'aujourd'hui.

On trouve des cas similaires de correction outre-Atlantique, et hors du champ photographique. L'affaire des « fresques » de Diego Rivera de 1933, par exemple, fut un énorme scandale. Engagé pour décorer l'entrée du centre Rockefeller à Detroit, il travailla jusqu'à ce qu'un journal publie une dépêche titrée « *Rivera peint des scènes d'activités communistes et John D. le paie pour cela* ». L'un des héritiers Rockefeller demanda à Rivera de remplacer le visage de Lénine, pourtant inclus dans le projet accepté, par un visage anonyme. Rivera refusa, mais, à titre de compromis proposa d'introduire, à côté de Lénine, le visage d'Abraham Lincoln autre symbole du combat pour l'émancipation. La réponse des Rockefeller fut d'abord de recouvrir les peintures, puis de les détruire.

Récemment, c'est au nom du « sanitaire correct », que des retouches ont été réalisées sur des images d'archives : la Bibliothèque nationale de France a fait disparaître le mégot que Sartre tenait entre ses doigts sur l'affiche et le catalogue de l'exposition organisée pour le centenaire de sa naissance en 2005, idem pour une cigarette aux lèvres d'André Malraux pour l'édition d'un timbre en 1996. En 1999, Gainsbourg lui-même était privé de sa Gitane en couverture d'un Larousse sur la Chanson française et francophone. Si elles n'ont rien à voir avec les falsifications idéologiques du temps de Staline, elles sont cependant symptomatiques d'une banalisation de la retouche d'images, facilitée par les outils numériques, et participent à leur manière à une réécriture de l'histoire.

61

On connaît bien d'autres histoires de « nettoyage » de photographies, sous la forme du repentir ou de la révision historique, mais la plus célèbre reste celle d'Evgueni Khaldei effaçant l'une des deux montres que portait au poignet le soldat faisant flotter le drapeau soviétique sur les toits du Reichstag le 2 mai 1945. Une des photographies les plus connues du XX^e siècle et sans doute l'une des plus publiées, fut donc manipulée au tirage, afin de ne pas corroborer les accusations de pillage des soldats « libérateurs ». Une falsification légère aux conséquences lourdes, semblant montrer de manière emblématique comment toute représentation politique comporte sa part de fiction.

Isabelle Fabre

À lire : catalogue de l'exposition
Controverses, présentée à la BNF
de mars à mai 2009.

Le portrait de Staline par Picasso résulte d'une commande passée à l'artiste espagnol par Louis Aragon, alors directeur des *Lettres Françaises* et Pierre Daix, rédacteur en chef de l'hebdomadaire culturel du Parti communiste, en hommage à la mort du leader soviétique survenue le 5 mars 1953. Le portrait vient illustrer la une du 12 mars 1953. Ayant songé un temps à Fernand Léger pour sa réalisation, la tâche est finalement attribuée à Picasso, peintre communiste le plus célèbre de son temps. Aragon lui fera parvenir un communiqué avec la simple consigne : « Envoie ce que tu veux, texte ou dessin ». Un ensemble de documentation photographique (des portraits de 1903 à 1953) est alors expédié à l'artiste pour accomplir son œuvre.

Quoique indéniablement « figuratif », le portrait dessiné par Picasso est en tout point éloigné des représentations traditionnelles du « Petit père des peuples » : il représente un Staline jeune, presque juvénile malgré sa moustache, exécuté avec

62

L'AFFAIRE DU « PORTRAIT DE STALINE PAR PICASSO » : QUERELLE ENTRE RÉALISME ET ABSTRACTION DANS L'ART POLITIQUE.

une vitesse de traits et une certaine urgence, tranchant avec l'imagerie du leader généralement diffusée. Il suscitera une vive réaction parmi les partisans communistes, mais aussi les officiels français. Le Parti désapprouve immédiatement cette interprétation de l'imagerie politique et un communiqué rédigé par Auguste Lecœur, alors à la tête du secrétariat du PCF en l'absence de Maurice Thorez, est publié quelques jours plus tard dans *l'Humanité*, condamnant la publication du dessin. Le portrait pourtant reconnaissable est jugé grossier et surtout contraire, choque même celles et ceux, qui ont une image magnifiée, quasi-mythique de Staline. Dans la liberté de son trait, Picasso apparaît clairement comme un iconoclaste. Sans remettre en cause l'artiste dans cette affaire, le PCF critique Aragon pour avoir mandaté et publié un tel portrait. Il est annoncé dans le communiqué que « sans mettre en doute les sentiments du grand artiste Picasso, dont chacun reconnaît l'attachement à la cause de la classe ouvrière, le secrétariat du parti communiste français regrette que le camarade Aragon (...) ait permis cette publication ». Enfin, le secrétariat du PCF félicite les camarades détracteurs du dessin d'avoir fait connaître leur désapprobation et invite Aragon à extraire et publier les passages essentiels de ces lettres pour amener à « une critique positive ». Aragon contre-attaque dans un texte intitulé « À haute voix »,

s'apparentant à une autocritique et une amende honorable, publié dans les *Lettres Françaises* trois semaines plus tard. Mais dans ce texte, il rappelle aussi que s'il faut éviter anarchisme et individualisme, il ne convient pas non plus de tomber dans le populisme et l'ouvriérisme, et précise : « Que le problème de la création en art doive tendre vers la masse ne signifie pas que c'est la masse qui crée.

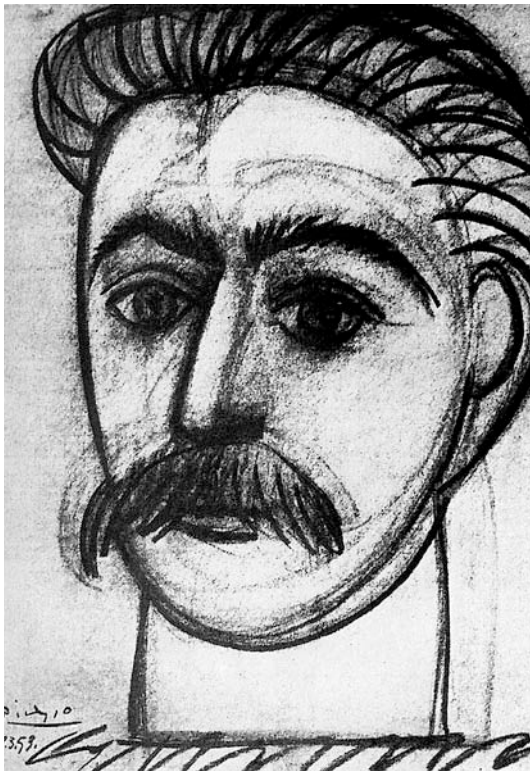
Ne signifie pas que la vérité spontanée sort des masses en dehors de toute étude, de toute connaissance, de toute science ». Politiquement, il s'agit d'un affrontement entre un groupe emmené par Auguste Lecœur d'un côté, tenants d'une ligne esthétique plus conforme au réalisme stalinien et les partisans de Maurice Thorez de l'autre, en convalescence en URSS, dont l'affaire hâtera d'ailleurs le retour et l'éclatante réhabilitation d'Aragon.

L'affaire du portrait de Staline par Picasso, restée célèbre pour le débat et la polémique qu'elle aura suscités n'en reste pas moins un mystère puisque peu de choses ont été écrites quant aux réelles intentions de l'artiste. Si ce n'est André Breton, qui dans un texte parut le 19 mars 1953 ironise sur le sujet et déclare que si Picasso « avait voulu se foutre du monde, il n'eut pas pu faire mieux » et d'ajouter ce qui suit : « Le scandale du portrait n'a d'autres intérêt que de faire éclater à tous

les yeux l'incompatibilité de l'art avec les consignes de la brigade policière qui a la prétention de le régir. Chacun sait que l'œuvre de Picasso, de ses origines à nos jours, est la négation effrénée du prétendu « réalisme socialiste ». »

L'épisode restera traumatique pour un parti communiste français qui abandonnera juste après toute doctrine esthétique officielle, tournant désormais le dos au réalisme, en occultant une série de peintres qu'il avait lui-même encouragé. Dès lors, le mouvement du réalisme socialiste français restera comme une parenthèse reniée ou refoulée de l'histoire du parti, mais aussi de l'histoire de l'art en France.

Claire Alliot-Soto



Pablo Picasso, *Portrait de Staline*, publié le 12 mars 1953 dans la revue littéraire *Les Lettres françaises*. Collection Archives Nationales, Paris. © Archives Nationales, Paris

Réalisateur britannique né en 1935, Peter Watkins réalise des films radicaux, dans lesquels il conteste les frontières habituelles entre documentaire et fiction. Ce faisant, il s'attache à une critique subversive des médias de masse et de ce qu'il nomme la monoforme, c'est-à-dire, « un montage frénétique fait de structures narratives simplistes, de violence, de bruit, d'actions incessantes, (...) la forme unique. » Son film *Punishment Park*, (1970), qui fustige une Amérique violente bafouant les droits humains, où les contestataires sont considérés comme des « criminels politiques » sera ainsi retiré de l'affiche quatre jours après sa sortie à New York. Il y dénonce, en actes, le contrôle social et la mainmise du pouvoir : « Les professionnels des médias ont un rôle clé dans la maintenance des systèmes autoritaires et dans l'escalade des violences physiques, sexuelles et morales. »

La Commune, réalisé en 2000 pour la télévision est un film qui lutte contre une certaine uniformisation de la pensée issue des médias traditionnels.

« LA COMMUNE », DE PETER WATKINS : UN CAS EXEMPLAIRE DE DOCUMENTAIRE-FICTION POLITIQUE

64

Pour Peter Watkins, la télévision aurait pu être un véritable moyen démocratique de communication et d'interaction, « mais elle est entre les mains d'une élite de puissants courtiers, de magnats, de cadres, de responsables de programmes et de producteurs, qui disposent d'un pouvoir colossal et qui imposent partout leur idéologie mondialiste et commerciale, cruelle et cynique, et refusent, bien entendu, de partager ce pouvoir. (...) La télévision a imposé des structures narratives totalitaires à la société sans que nul ait eu le temps de réagir, à cause de sa rapidité, de son arrogance et de son côté mystérieux. »

Tourné à Montreuil, *La Commune* est un objet audiovisuel unique, jouant avec brio du format télévisuel documentaire en le transposant de manière totalement artificielle à l'époque de cette révolution populaire du XIX^e siècle. Malgré ce protocole possiblement déroutant, il puise sa force d'un extraordinaire effet de réel. Laissant une grande liberté à plus de deux cent acteurs (dont une grande partie de non-professionnels) habillés en costumes d'époque, il laisse se développer une situation de tension créée par ce contexte particulier. Ce faisant, le film va à l'encontre des images des cultures dites « populaires » généralement véhiculées par les médias. Il expose la naissance d'une parole du peuple et de la démocratie, la difficile élaboration d'un discours et d'une démarche collective, en

n'occultant pas tâtonnements, errements, divergences individuelles et conflits. Une volonté de ne pas réaliser un film « en sens unique » et de repousser les frontières habituelles entre le public et les médias.

De nombreux participants sont issus du quartier Popincourt dans le 11^e arrondissement de Paris, lieu même de l'action historique. Le réalisateur leur a demandé d'effectuer eux-mêmes des recherches historiques sur la Commune de Paris, et sur leurs personnages. Cette méthode de préparation suscite une réflexion sur l'engagement des différents parties prenantes et le film, mu par un grand souci d'exactitude historique, devient ainsi naturellement un lieu de débat. *La Commune* est un film protéiforme, alternant reconstitutions pointues de situations historiques et captation des différents groupes de discussions qui se sont formés pendant le tournage. Les acteurs, pour la plupart engagés dans différentes luttes sociales, évoquent leurs engagements politiques dans le monde contemporain, et le film glisse sans cesse, et presque naturellement, entre l'hier et l'aujourd'hui. En résulte une image revitalisée de la Commune, considérant le soulèvement parisien non comme un échec mais comme le début d'une réflexion,



La Commune (de Paris, 1871), film de Peter Watkins, 2000. Photographie Corinna Paltrinieri, courtesy Peter Watkins.

le commencement d'une conception de la solidarité et de l'engagement, avec de nombreux parallèles avec notre époque : le racisme, la place des femmes, les inégalités, la mondialisation, la censure, le droit au logement, la faillite de l'école, etc. Le pari de *La Commune* est de montrer les mécanismes de matérialisation des idées et la manière dont elles deviennent actes.

Dans le but de favoriser l'implication du

« spectateur » – terme qu'il utilise à dessein à l'encontre de celui de téléspectateur, le délivrant ainsi de la notion de passivité – Watkins recourt à de larges plans-séquences où la caméra, ininterrompue pendant plusieurs dizaines de minutes parfois, offre au public les discussions entre communards, en voyageant lentement de groupe en groupe. S'en dégage une fluidité et un espace propice à la réflexion et donc à un certain « dialogue » entre acteurs et spectateurs. Ce choix de réalisation, comme la longueur inhabituelle du film (5h45 pour la première version, 3h30 dans la version cinéma), sont autant de dénonciations de ce que Watkins appelle la monoforme. En opposition, il crée un type de document inédit et souvent bouleversant, entre cinéma vérité et fiction d'époque, dont la fulgurance esthétique et politique comporte sa part de véritable subversion.

Marie Baloup

Texte extrait de *Le spectateur émancipé*, p 15–24,
La Fabrique éditions, 2008.

LE SPECTATEUR ÉMANCIPÉ

(EXTRAIT)

Jacques Rancière

[...] Ce que le maître sait, ce que le protocole de transmission du savoir apprend d'abord à l'élève, c'est que l'ignorance n'est pas un moindre savoir, elle est l'opposé du savoir ; c'est que le savoir n'est pas un ensemble de connaissances, il est une position. L'exacte distance est la distance qu'aucune règle ne mesure, la distance qui se prouve par le seul jeu des positions occupées, qui s'exerce par la pratique interminable du « pas en avant » séparant le maître de celui qu'il est censé exercer à le rejoindre. Elle est la métaphore du gouffre radical qui sépare la manière du maître de celle de l'ignorant, parce qu'il sépare deux intelligences : celle qui sait en quoi consiste l'ignorance et celle qui ne le sait pas. C'est d'abord cet écart radical que l'enseignement progressif ordonné enseigne à l'élève. Il lui enseigne d'abord sa propre incapacité. Ainsi vérifie-t-il incessamment dans son acte sa propre présupposition, l'inégalité des intelligences. Cette vérification interminable est ce que Jacotot nomme abrutissement.

À cette pratique de l'abrutissement il opposait la pratique de l'émancipation intellectuelle. L'émancipation intellectuelle est la vérification de l'égalité des intelligences. Celle-ci ne signifie pas l'égalité de toutes les manifestations de l'intelligence mais l'égalité à soi de l'intelligence dans toutes ses manifestations. Il n'y a pas deux sortes d'intelligence séparées par un gouffre. L'animal humain apprend toutes choses comme il a d'abord appris la langue maternelle, comme il a appris à s'aventurer dans la forêt des choses et des signes qui l'entourent afin de prendre place parmi les humains : en observant et en comparant une chose avec une autre, un signe avec un fait, un signe avec un autre signe. Si l'illettré connaît seulement une prière par cœur, il peut comparer ce savoir avec ce qu'il ignore encore : les mots de cette prière écrits sur du papier. Il peut apprendre, signe après signe, le rapport de ce qu'il ignore avec ce qu'il sait. Il le peut si, à chaque pas, il observe ce qui est en face de lui, dit ce qu'il a vu et vérifie ce qu'il a dit. De cet ignorant, épelant les signes, au savant qui construit des hypothèses, c'est toujours la même intelligence qui est à l'œuvre, une intelligence qui traduit des signes en d'autres signes et qui procède par comparaisons et figures pour communiquer ses aventures intellectuelles et comprendre ce qu'une autre intelligence s'emploie à lui communiquer.

Ce travail poétique de traduction est au cœur de tout apprentissage. Il est au cœur de la pratique émancipatrice du maître ignorant. Ce que celui-ci ignore, c'est la distance abrutissante, la distance transformée en gouffre radical que seul un expert peut « combler ». La distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale de toute communication. Les animaux humains sont des animaux distants qui communiquent à travers la forêt des signes. La distance que l'ignorant a à franchir n'est pas le gouffre entre son ignorance et le savoir du maître. Elle est simplement le chemin de ce qu'il sait déjà à ce qu'il ignore encore mais qu'il peut apprendre comme il a appris le reste, qu'il peut apprendre non pour occuper la position du savant mais pour mieux pratiquer l'art de traduire, de mettre ses expériences en mots et ses mots à l'épreuve, de traduire ses aventures intellectuelles à l'usage des autres et de contre-traduire les traductions qu'ils lui présentent de leurs propres aventures. Le maître ignorant capable de l'aider à parcourir ce chemin s'appelle ainsi non parce qu'il ne sait rien, mais parce qu'il a abdiqué le « savoir de l'ignorance » et dissocié ainsi sa maîtrise de son savoir. Il n'apprend pas à ses élèves *son* savoir, il leur commande de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, de dire ce qu'ils ont vu et ce qu'ils pensent de ce qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier. Ce qu'il ignore, c'est l'inégalité des intelligences. Toute distance est une distance factuelle, et chaque acte intellectuel est un chemin tracé entre une ignorance et un savoir, un chemin qui sans cesse abolit, avec leurs frontières, toute fixité et toute hiérarchie des positions.

67

Quel rapport entre cette histoire et la question du spectateur aujourd'hui? Nous ne sommes plus au temps où les dramaturges voulaient expliquer à leur public la vérité des relations sociales et les moyens de lutter contre la domination capitaliste. Mais on ne perd pas forcément ses présupposés avec ses illusions, ni l'appareil des moyens avec l'horizon des fins. Il se peut même, à l'inverse, que la perte de leurs illusions conduise les artistes à faire monter la pression sur les spectateurs : peut-être sauront-ils, eux, ce qu'il faut faire, à condition que la performance les tire de leur attitude passive et les transforme en participants actifs d'un monde commun. Telle est la première conviction que les réformateurs théâtraux partagent avec les pédagogues abrutisseurs : celle du gouffre qui sépare deux positions. Même si le dramaturge ou le metteur en scène ne savent pas ce qu'ils veulent que le spectateur fasse, ils savent au moins une chose : ils savent qu'il doit *faire une chose*, franchir le gouffre qui sépare l'activité de la passivité.

Mais ne pourrait-on pas inverser les termes du problème en demandant si ce n'est pas justement la volonté de supprimer la distance qui crée la distance? Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action? Ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité – sont tout autre chose que des oppositions

logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité. C'est pourquoi l'on peut changer la valeur des termes, transformer le « bon » terme en mauvais et réciproquement sans changer le fonctionnement de l'opposition elle-même.

Ainsi on disqualifie le spectateur parce qu'il ne fait rien, alors que les acteurs sur la scène ou les travailleurs à l'extérieur mettent leur corps en action. Mais l'opposition du voir au faire se retourne aussitôt quand on oppose à l'aveuglement des travailleurs manuels et des praticiens empiriques, enfoncés dans l'immédiat et le terre à terre, la large perspective de ceux qui contemplant les idées, prévoient le futur ou prennent une vue globale de notre monde. On appelait naguère citoyens *actifs*, capables d'élire et d'être élus, les propriétaires qui vivaient de leurs rentes et citoyens *passifs*, indignes de ces fonctions, ceux qui travaillaient pour gagner leur vie. Les termes peuvent changer de sens, les positions peuvent s'échanger, l'essentiel est que demeure la structure opposant deux catégories, ceux qui possèdent une capacité et ceux qui ne la possèdent pas.

68 L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé.

C'est là un point essentiel : les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers. Observons seulement la mobilité du regard et des expressions des spectateurs d'un drame religieux chiite traditionnel commémorant la mort de l'imam Hussein, saisis par la caméra d'Abbas Kiarostami (*Tazieh*). Le dramaturge ou le metteur en scène voudrait que les spectateurs voient ceci et qu'ils ressentent cela, qu'ils comprennent à l'identique : il y a quelque chose, un savoir, une capacité, une énergie qui est d'un côté – dans un corps ou un esprit – et qui doit passer dans un autre. Ce que l'élève doit *apprendre* est ce que le maître lui *apprend*. Ce que le spectateur *doit voir* est ce que le metteur en scène lui *fait voir*. Ce qu'il doit ressentir est l'énergie qu'il lui communique. À cette identité de la cause et de l'effet qui est au cœur de la logique abrutissante, l'émancipation oppose leur dissociation.

C'est le sens du paradoxe du maître ignorant : l'élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sait pas lui-même. Il l'apprend comme effet de la maîtrise qui l'oblige à chercher et vérifie cette recherche. Mais il n'apprend pas le savoir du maître.

On dira que l'artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. Il se défend aujourd'hui d'utiliser la scène pour imposer une leçon ou faire passer un message. Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action.

Mais il suppose toujours que ce qui sera perçu, ressenti, compris est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance. Il présuppose toujours l'identité de la cause et de l'effet. Cette égalité supposée entre la cause et l'effet repose elle-même sur un principe inégalitaire : elle repose sur le privilège que s'octroie le maître, la connaissance de la « bonne » distance et du moyen de la supprimer. Mais c'est là confondre deux distances bien différentes. Il y a la distance entre l'artiste et le spectateur, mais il y a aussi la distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur. Dans la logique de l'émancipation il y a toujours entre le maître ignorant et l'apprenti émancipé une troisième chose – un livre ou tout autre morceau d'écriture – étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle ils peuvent se référer pour vérifier en commun ce que l'élève a vu, ce qu'il en dit et ce qu'il en pense. Il en va de même pour la performance. Elle n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet. Cette idée de l'émancipation s'oppose ainsi clairement à celle sur laquelle la politique du théâtre et de sa réforme s'est souvent appuyée : l'émancipation comme réappropriation d'un rapport à soi perdu dans un processus de séparation. C'est cette idée de la séparation et de son abolition qui lie la critique debordienne du spectacle à la critique feuerbachienne de la religion à travers la critique marxiste de l'aliénation. Dans cette logique, la médiation d'un troisième terme ne peut être qu'illusion fatale d'autonomie, prise dans la logique de la dépossession et de sa dissimulation. La séparation de la scène et de la salle est un état à dépasser. C'est le but même de la performance que de supprimer cette extériorité, de diverses manières : en mettant les spectateurs sur la scène et les performers dans la salle, en supprimant la différence de l'une à l'autre, en déplaçant la performance dans d'autres lieux, en l'identifiant à la prise de possession de la rue, de la ville ou de la vie. Et assurément cet effort pour bouleverser la distribution des places a produit bien des enrichissements de la performance théâtrale. Mais une chose est la redistribution des places, autre chose l'exigence que le théâtre se donne pour fin le rassemblement d'une communauté mettant fin à la séparation du spectacle.

La première engage l'invention de nouvelles aventures intellectuelles, la seconde une nouvelle forme d'assignation des corps à leur bonne place, qui est en l'occurrence leur place communautaire.

Car le refus de la médiation, le refus du tiers, c'est l'affirmation d'une essence communautaire du théâtre comme tel. Moins le dramaturge sait ce qu'il veut que fasse le collectif des spectateurs, plus il sait qu'ils doivent en tout cas agir comme un collectif, transformer leur agrégation en communauté. Il serait grand temps pourtant de s'interroger sur cette idée que le théâtre est par lui-même un lieu communautaire. Parce que des corps vivants sur scène s'adressent à des corps réunis dans le même lieu, il semble que cela suffise à faire du théâtre le vecteur d'un sens de communauté, radicalement différent de la situation des individus assis devant une télévision ou des spectateurs de cinéma assis devant des ombres projetées. Curieusement, la généralisation de l'usage des images et de toutes sortes de projections dans les mises en scène théâtrales ne semble rien changer à cette croyance.

Des images projetées peuvent s'adjoindre aux corps vivants ou se substituer à eux. Mais, aussi longtemps que des spectateurs sont rassemblés dans l'espace théâtral, on fait comme si l'essence vivante et communautaire du théâtre se trouvait préservée et comme si l'on pouvait éviter la question : que se passe-t-il au juste, parmi les spectateurs d'un théâtre, qui ne pourrait avoir lieu ailleurs? Qu'y a-t-il de plus interactif, de plus communautaire chez ces spectateurs que dans
70 une multiplicité d'individus regardant à la même heure le même show télévisé?

Ce quelque chose, je crois, est seulement la présupposition que le théâtre est communautaire par lui-même. Cette présupposition continue à devancer la performance théâtrale et à anticiper ses effets. Mais dans un théâtre, devant une performance, tout comme dans un musée, une école ou une rue, il n'y a jamais que des individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre. Ce que nos performances vérifient – qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder – n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations.

C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur. Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient

à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé. Il n'y a pas plus de forme privilégiée que de point de départ privilégié. Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d'apprendre quelque chose de neuf si nous récusons premièrement la distance radicale, deuxièmement la distribution des rôles, troisièmement les frontières entre les territoires. Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire. [...]

Texte originellement publié
dans la revue *Chimurenga*
Vol. 12/13, Dr. Satan's
EchoChamber (Mars 08)
Traduction : Diniz Galhos

52 NÈGRES

Stacy Hardy

Julius marchait à sa façon. Il plastronnait, en faisant rouler ses hanches. Il flânait ou courait rarement. Au lieu de ça, jean collant/cuir noir tombant en-dessous de la taille, battant au rythme de son pas. Il traçait et roulait. Il se la jouait relâché. Il se la jouait cool. Il travaillait vite.

72 Il écrivit *Stay on It* d'une traite. Toute une nuit/toute la journée d'après/la nuit qui suivit. Il écrivait vite. Il écrivait le moment, le lieu. Il écrivait le sentiment et l'âme. Il orchestrait le corps : son corps, corps en mouvement, corps qui se fléchit pour faire bouger un stylo/serrer un poing/porter un annotation/lever un verre.

Il réécrivit le canon musical classique. Il y inséra de la Pop. Il annota l'improvisation libre. Il remua les conventions. Il chia sur le minimalisme. Il retravailla les règles du jeu : les progressions anales atonales de Cage, les processus d'addition linéaire de Glass, les techniques de déphasage et d'addition de blocs de Reich. Il initia la révolution Post-Minimaliste, la New Music, l'Improvisation, appelez ça comme vous voudrez.

Il posa la donne. Il les devança tous : John Cage, Steve Reich, Philip Glass. Nous étions en 1973. Nous étions en Amérique. Glass ne faisait encore qu'effleurer la surface. Reich était hors du pays, quelque part en Afrique, à braconner, à piller les polyrythmes ghanéens. Cage était encore coincé dans sa cage, sa pièce insonorisée, sa chambre anéchoïque. Cage était encore en train d'accorder le silence ; l'accorder à son système nerveux en activité, à la lente palpitation de son sang en circulation. Cage s'accordait encore : « Avant que nous mourions il y aura des sons ».

À quoi bon tout ça ? Eastman était déjà à la pointe. Alors que Cage ne savait qu'écouter son corps, la musique d'Eastman cartographiait ces sons : pouls qui cognent, sueur sécrétée, sang qui s'engouffre dans les veines. Alors que Reich chipait, Eastman felchait¹, en enfonçant profondément sa langue, en s'exposant, en jouissant de sa propre merde. Rien à foutre de la séparation entre vie privée et vie publique, équipée sauvage et soirée de gala. Rien à foutre du formalisme guindé de la composition d'avant-garde : « formes », « -ismes » et restrictions.

« Il avait un radar à conneries ». Il détestait ce genre de foutaises. Il détestait l'hypocrisie de la hype : les amphithéâtres, les salles de concert ; les pièces

insonorisées et les galeries blanches et cubiques. Complètement purgé de toute couleur. Et par-dessus tout, murs, plafonds, sols : blancs. Plus blancs que blanc, le genre de blanc qui révolte. Pas d'odeurs, pas de bruit, pas de couleur ; pas de doute et pas de saleté. Rien de rien. Pas manger, pas boire, pas pisser, pas chier, pas sucer, pas baiser.

Il se rebella. Il sortit. Dans les clubs gay, les planques à crack, les pistes disco. Il écouta le son des rues. Il vit la violence. Il vit la haine. Il vit la colère. Cela le mut. Cela le dirigea. Cela le détermina. Il resta cool vis-à-vis de ça. Il resta à la hauteur. Il canalisa la rage. Il l'écrivit. Il resta dessus. Il fit passer le mot. Il dit : « Vous trouverez ici une œuvre d'art, faite en votre nom, pleine d'honneur, d'intégrité et d'un courage sans limite ».

C'était futile. On l'ignora. On le gâta. On l'utilisa. On le trompa. Un visage noir rendait bien sur un disque. 1974. Les « Creative Associates » sur le banc de la Galerie Albright-Knox. Photographie officielle. Avec permission. Devant, 1^{er}-d. : Julius Eastman. Ses traits brouillés, la balance des blancs déséquilibrée (toujours étalonner pour les blancs), rien qu'un duffle-coat et des baskets, rien qu'un contour, une tache noire, une marque sombre, bouche-trou encadré de visages blancs souriants.

On l'a utilisé pour boucher des trous. Petr Kotik l'a contacté. Il préparait une série de concerts. Des grands noms : John Cage, Earle Brown et Christian Wolff, l'École de New York. Ils souhaitaient se diversifier. Ils cherchaient un porte-drapeau. Kotik l'a courtisé. Kotik a tout bien ficelé. Kotik l'a invité. Un appartement en centre-ville. Konik derrière la porte ouverte : « Entre. C'est tout droit. » Il a indiqué de la main. Il lui a montré le chemin. Il a dit : « Prend un siège ». Eastman s'est assis. Eastman a regardé autour de lui. Piaule chic : murs blancs, plantes et luminaires, chaise raide à long dossier. Konik a rempli les verres. Konik a souri. Konik a blablâté. « Quelle musique tu veux écouter ? Tu as faim ? »

Il a dit : « Un truc énorme ». Il a dit : « Des grands noms : John Cage, Earle Brown, Christian Wolff ». Eastman était assis. Eastman regardait. Eastman écoutait. Eastman a mesuré le point d'orgue. Il a ressenti la haine. Il a ressenti la colère. Il a commencé à dire – Non, attends. Peut-être ? Il a inspiré. Il a affronté la rage. Il a compté les notes. Il s'est décidé. Il a dit : « Carrément, Pete ! » Il était assis. Il a souri. Il avait eu une idée de malade.

La représentation eut lieu. 1975. Le Festival *June in Buffalo*, Buffalo, Université d'État de New York. À présent légendaire. Pour le meilleur comme pour le pire. Kyle Gate a raconté l'histoire une infinité de fois : « Le summum du chaos ! Eastman a joué un bout des Songbooks de Cage qui n'était qu'une simple instruction : « Donner un cours ». Eastman qui n'avait jamais caché son homosexualité, a donné un cours sur le sexe, en s'aidant de deux volontaires, un jeune homme et une jeune femme. Il a déshabillé le jeune homme sur scène, et a tenté de déshabiller la jeune femme... »

Il a commencé par le bouton du haut. Il allait vite. Il s'y prenait soigneusement. Ses mains étaient sans cesse en mouvement. Il dégoulinait de sueur. Deuxième bouton, troisième. Elle a hésité. Elle tremblait. Elle a fermé les yeux.

Quatrième bouton. Le public chuchotait. Le public bourdonnait. Elle a relevé les yeux. Elle a croisé son regard. Elle avait les yeux gonflés de larmes. Elle a attrapé sa main. Tout s'est figé. Le temps s'est arrêté. Elle a baissé les yeux. Elle s'est éloignée. Le public a explosé. Le public a rugi. Quelqu'un s'est précipité sur scène. Quelqu'un a tout rallumé.

Et c'est devenu un enfer. John Cage a pété un plomb. Cage en rage. C'est censé être une blague? Est-ce que quelqu'un est en train de rire? Est-ce que je ris, moi? Il lui est tombé dessus de tout son poids. Il lui est tombé dessus en crachant ses mots, lui balançant son autorité à la figure. Il a dit : « J'en ai assez de ces gens qui croient pouvoir faire ce qu'ils veulent de ma musique! » Il a tempêté. Il a frappé du poing sur le piano.

Il a dit : « La liberté de ma musique n'est pas la liberté d'être irresponsable! ». Il avait son ton de professeur. C'était là sa limite. En dépit de tout son discours sur le franchissement des limites – bruit/musique, vie/art – il était incapable de faire le saut. Son « anti-art », c'était la même vieille merde que le reste : loi naturelle dévaluée, tradition sociale minimisée, actes de rébellion acceptés à condition d'être emmurés, mis dans la cage de la tradition qu'ils cherchaient à nier. Cage dans le rôle de la cage.

74 Même ses réflexions sur le silence restaient confinées dans une cage, enfermées dans l'ordre de l'audible, une voix de professeur : quelque chose à apprendre, plutôt que quelque chose où se perdre. Le silence comme sons ambiants, sons non-intentionnels. Le silence comme son de la vie. Il disait : « Avant que nous mourions il y aura des sons ». Il disait qu'il n'y aurait silence que dans la mort. L'implication demeurait sous-entendue : nous ne pouvons faire l'expérience de notre propre mort, donc nous ne pouvons faire l'expérience du silence. Le silence, comme la mort, est l'impossible franchissement d'une frontière. Audibilité *versus* inaudibilité, vie *versus* mort : oppositions qu'on ne peut dépasser, frontières qu'on ne peut traverser. Et la hiérarchie était claire : la vie, c'était là où les choses se passaient. La mort était l'indésirable, la déviance superflue, quelque chose qu'il fallait réduire au silence.

La Cage disait : « Je n'ai rien à dire et je le dis ». Eastman avait quelque chose à dire et ne le disait pas. Cage enrageait et donnait des leçons. Eastman agissait. Il révéla l'escroquerie des « instructions » de Cage. Il désescroqua en déconstruisant. Il donna la voix au silence. Il injecta de la vraie vie, des expériences vécues, de la politique de rue dans l'art. Il développa un discours politico-musical dément, une ligne de fuite qui menaçait de façon radicale le discours politique abstrait de Cage, le langage blanc de l'avant-garde classique. Cage chialait littéralement dans son froc.

Cage réagit. Cage contre-attaqua. Il cria à l'irresponsable. Il se fit soutenir. Walter Zimmermann qualifia l'interprétation de « dégueulasse ». Peter Gena cria à l'insulte. Petr Kotik parla de sabotage. Il dit : « J'aurais dû me rendre compte qu'il n'avait pas sa place ici ». Il parla de scandale. Eastman fut étiqueté « Crazy Nigger » (nègre fou furieux). Sa réputation lui colla à la peau. La liste noire ne cessa de grossir : Eastman le Méchant Nègre, Eastman le Saboteur Savant, le Gay-guérrillero.

Gerry, son frère guitariste, lui dit : « Laisse tomber, Julius. Joue du jazz.

Au moins, un black qui joue du jazz peut gagner à moitié sa vie. » Jamais, putain de merde. Il refusa. Il connaissait la chanson, leur histoire faisait partie de l'Histoire. Putain d'enculé noir et homo, danger, désespoir et pente glissante. Le vieux « syndrome post-Mailer » d'Ishmael Reed, « l'Ordre de la Tapisserie » : « Jes Grew, le Quelque-Chose ou Je-Ne-Sais-Quoi qui poussa Charlie Parker à escalader les Everests de l'Harmonie... hystérie de l'artiste qui préfère la glossolalie au fait d'être net, clean ou lucide. »

Il refusa de se calmer. Il leur répondit par « *If You're So Smart, Why Aren't You Rich?* » (« Si vous êtes si malins, pourquoi vous n'êtes pas riches? »). Un « allez vous faire foutre » de vingt minutes. Allez vous faire foutre avec vos partitions. Vos définitions surdéterminées de ce que c'est que d'être noir. Vos frontières et vos hiérarchies préétablies : début/fin, classique/jazz, silence/son, blanc/noir, entre ordre/désordre, sens et insignifiance, vie et mort.

Il œuvra à défaire la blancheur de l'intérieur. Il commença par la fin, une marche funéraire, une seule ligne, des gammes chromatiques ascendantes, très lentement, très lentement, et BAM! Tirée vers le bas, tirée vers le haut, déchirée, un arrêt soudain, comme un coup de lame, un silence, coma, virgule, point, point-virgule suggérant le rythme de la conversation/une pensée interrompue. Et puis d'autres gammes, grossissant peu à peu, se fondant les unes dans les autres, 75 démultipliant la mesure en un essaim grouillant, une masse de cuivre brillante où désir égale mort, où la mort, et l'approche de la mort humaine, n'est plus une fin mais un commencement.

Il s'en tint à sa partition. Il arrivait en retard aux répétitions, habillé comme un petit minet jazzy, comme une reine du disco. Tout chaînes, tout cuir, suintant le désir, tout en « merde » et en « putain ». Il chantait avec une voie aiguë ou saoule. Il se tenait nonchalamment, il dansait, whisky dans sa main gauche, en un poing ferme. Puis il se mettait au piano et tout changeait. Le temps changeait. Le temps était mis en forme. L'espace, effacé. Les phalanges devenaient fluides, les membres immobiles, le bout des doigts couraient de toute leur force, dans tous les sens ; tremblant, puis fermes.

La contradiction était trop forte. On le décrivit. On le décria. « Il aurait si bien réussi s'il n'avait pas eu ces problèmes de personnalité ». Il perdit son poste à l'Université Buffalo. On le convoqua. Le bureau. Deux sièges. Une table. Les livres alignés aux murs semblables à des fantômes d'une autre époque. Le Professeur fouillait dans sa paperasse. Sa chemise décontractée était d'un blanc parfait, ton sur ton. Il s'éclaircit la voix. Il releva les yeux. Il dit : « Prenez un siège ». Il lut : « Négligence vis-à-vis de ses obligations administratives ». Eastman n'entendit pas le reste. Il sortit. Il emprunta l'escalier. Il se dit, De la paperasse? De la putain de paperasse? Il ne savait pas s'il devait en rire ou en pleurer. Dehors, il faisait chaud. 30° à midi. Le campus était bondé. Des étudiants déjeunant entre deux cours. Le bousculant. Lui passant devant.

Il continua à marcher. Il suivit le son de la rue. Centre-ville, 1980, la musique se déversant des fenêtres et des moteurs, des fragments et des échantillons, des

notes et des répétitions. Le monde de Richard Pryor, celui des « toxicos et des alcoolos, des arnaqueurs et des prostituées, des femmes et des familles », criant pour se faire entendre.

Il écrivit vite et fort. Il composa *Evil Nigger, Gay Guerrilla, Crazy Nigger* successivement, à très court intervalle. Il trancha dans les tropes et les constructions classiques. Il déconstruisit. Il trouva le rythme. La politique de la rue implantée dans le tempo, les riffs de piano répétés, les explosions propulsives, badbadDUMBadaDUM. La cadence calme équilibrait le flot rythmique, comme en poésie, comme dans le mouvement, comme dans la danse, comme l'ascension et la chute de la musique, les inflexions de la voix, modulations et progressions des accords, cheminant, cheminant encore jusqu'à un point au delà de la vue, du son, de la vision, de l'être.

Il joua au prédicateur, délirant sur un décompte chanté, « *one-two-three-four* ». Il joua au poète. Il doubla la chanson de Lee Perry, « *I am the Upsetter. I am what I am, and I am he that I am* » (« Je suis le Perturbateur. Je suis ce que je suis, et je suis celui que je suis »). Il composa « *The Holy Presence of Joan d'Arc* ». Il déclara : « Cette pièce-ci, c'est pour ceux qui croient pouvoir détruire les libérateurs par la trahison, la malice et le meurtre ». Il était dans la veine du « Super Nigger » de Richard Pryor. Rien ne pouvait l'arrêter.

76

Il joua à The Kitchen. Il monta sur scène aux côtés de Meredith Monk et Peter Gordon. Il traîna avec Arthur Russell. Il partit en tournée en Europe. Il remplit les salles. Il se vida. Il revint. Il tâta le terrain pour un disque. Il était prêt à tout mettre. À tout sortir. Le succès de la Musique pour dix-huit Musiciens de Reich ne cessait d'enfler. La Métamorphose de Glass était partout. Il contacta des types qu'il connaissait dans le circuit. Il demanda : « Qu'est-ce que vous avez en cours ? » Il attendit. Il fit d'autres appels. Il enchaînait cigarette sur cigarette en regardant la télé. Il dormait des jours entiers. Il se réveillait. Il buvait du whisky. Il dormait. Il regardait la télé. Des vieux sketches de Pryor sur NBC. « Blanc. Noir. Bronzé. Redneck. Moricaud. Face de craie ! Chimpanzé ! Sale face de craie ! Négro ! T'es mort, face de craie. T'es mort, négro. »

Il fit la tournée des facs, histoire de. North Western, 1980. Des membres de l'université s'offusquèrent. L'association d'étudiants afro-américains n'aima pas ces conneries autour du mot « nègre ». C'était comme si Édouard Glissant n'avait jamais existé. Comme si Ishmael Reed et Richard Pryor n'avaient jamais rien fait. Comme si aucun mot n'avait été prononcé dans la rue. Il dut expliquer. Depuis le début. « Recontextualisation ? Vous voyez, la « réappropriation », la « recannibalisation » ? »

Il prit le micro. Il dit : « Il y a trois pièces au programme. La première s'appelle *Evil Nigger*, la deuxième s'appelle *Gay Guerrilla*, et la troisième s'appelle *Crazy Nigger*. » Il parlait d'une voix douce. D'une voix fluide. Il faisait chanter les grossièretés, de la même façon que Pryor les faisait détonner. Il observa une pause après chaque titre. Les laissa en suspens. Il attendait : la réaction, le souffle coupé, il attendait un frémissement, un rire, un signe de reconnaissance de l'humour présent dans les titres. Rien. Putain. Son public restait silencieux. Même pas un murmure, un

gloussement nerveux. Il fit durer le silence une seconde de plus – nom de dieu, même lui avait envie de rire – mais non, rien. Rien que du silence, rien qu'Eastman, rien que l'activité systématique de ses nerfs, la circulation sans fin de son sang.

Il essaya à nouveau. Sa voix trembla. Sa voix tonna. Elle monta dans les aigus, trop fort. PUTAIN – Saturé. Suramplifié. Dès le début. Il dit : « Le nègre est cette personne ou cette chose qui atteint un certain degré du basique ou du fondamental, et évite ce qui est superficiel, ou, pourrions-nous dire, élégant ». Il dit : « Allah a 99 noms. » Il marqua une pause. Et poursuivit : « Il y a 52 'nègre'. » Mais ça ne passait toujours pas. La blancheur revenait toujours, la blancheur tissée au cœur même de la Culture, la blancheur qui enfermaient tout ce qui n'était pas elle. Silence. Des visages blancs le regardaient. Fermés, sans expression. 52. Eux n'en voyaient qu'un.

Un verre de plus. Un cachet de plus. Ça devenait chaud. 1982. Rien ne venait. Les murs se rapprochaient. Les liquidités se tarissaient. Le coût de l'appartement. Le coût des clubs. Le coût des boissons. Il avait des migraines. Il buvait pour dormir. Il avalait des shots de whisky. Il gobait des excitants. Il tapait du poppers. Une pente glissante. L'Université Cornwell l'éconduisit. « Il était vraiment trop scandaleux. »

Une candidature au Conservatoire de Paris, refusée. La lettre arriva par la poste. Enveloppe blanche, lettres noires. Il dit : « Je les emmerde je les emmerde je les emmerde », Il la déchira. Il laissa tomber le tout par terre. Il sortit pour choper. Il partit vers l'est, le Lower East Side. Dehors, les fenêtres opaques, du verre anti-infraction, des lascars sur le trottoir en train de rimer leurs disputes, de petits hommes dans de trop grands T-shirt, et des nanas en jupe moulante.

Il continua à marcher. Il n'en avait plus rien à foutre. Il se sentait réduit à zéro. Réduit à que dalle. Dévoré. Sa peau frissonnait. Il prit à gauche. Le verre craqua sous ses pas. Il prit à droite. Porte basse. Intérieur sombre. Boîtes d'allumettes et pipes en verre. Des tox assis sur de petits tabourets. Des nuages bas de fumée blanche, immobiles. Il prit un siège. Il prit une bouffée. Il aspira à fond. Il garda tout. Il laissa filer. Il sentit la montée. Sa bouche se referma. Sa tête retomba. Il roula des yeux blancs. Et le blanc apparut. Le blanc absolu. Blanc au-delà de toute blancheur. Le blanc du passage à blanc. Un blanc sans compromis, exclusif, blanc par l'éradication totale du non-blanc. Un blanc dément, enragé, hurlant sa blancheur. Fanatique, furieux, criblant sa victime. Un blanc électrique horrible, implacable, meurtrier. Blanc par éclats de blanc. Dieu du « blanc ». Non, pas un dieu, un singe hurleur. La fin du blanc.

77

1 « Felching » : acte sexuel consistant à avaler des sécrétions sexuelles présentes dans l'anus et/ou le vagin de son/sa partenaire (N.d.T.).

Julius Eastman est mort en 1990. « Unjust Malaise », un coffret de 3 CD réunissant ses compositions, réalisé à partir d'archives universitaires, sortit chez New World Records en 2005. Ce fut le premier disque officiel d'Eastman. Aucun enregistrement commercial de son œuvre ne fut réalisé de son vivant.

53:50

Let Sonorities Ring

Look carefully and see if...

78

CHAS LINA AMBA

Pedal.

Bibliographie sélective

Erudition concrète 3 : Les menteurs, les vigiles, les rêveurs.

Ouvrages généraux

— René Balet, Christian Petre, *Le réalisme-socialiste, ce bel inconnu*, Le temps des cerises, 2000.

— Ben Barka, *Ecrits politiques : 1957–1965*, Editions Syllepse, 1999.

— Benjamin Buchloch, *Essais historiques, Vol. II : Art contemporain*, Villeurbanne : Art édition, 1992.

— Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai*, Editions Albin Michel, 2005.

— Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, 1997.

— Guy Debord et Alice Becker-Ho, *Le Jeu de la guerre, relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie*, Gallimard, réédité en 2006.

— Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Editions de Minuit, 2003.

— Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Editions de minuit, 2000.

Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Editions du Seuil, 1952.

— Boris Groys, *Staline œuvre d'art totale*, Jacqueline Chambon, 1998.

— Asger Jorn, *Pour la forme* (coll. Contribution à l'histoire de l'Internationale Situationniste et son temps), Allia, 2001.

— David King, *Le commissaire disparaît. La falsification des photographies et des œuvres d'art dans la Russie de Staline*, Editions Calmann-Levy, 2005.

— Robert Linhart, *L'établi*, Editions de minuit, 1978.

— Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1985

— Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.

— Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Editions du Seuil, 2000.

— Régine Robin, *la mémoire saturée*, Stock, 2003.

— Eric Schmulevitch, *Réalisme socialiste et cinéma*, L'Harmattan, 2000.

— Serge Tchakhotine, *Le viol des foules par la propagande politique*, Gallimard, 2009.

— Sun Tzu, *L'art de la guerre*

— Pierre Vidal-Naquet, *Les assassins de la mémoire*, Editions du Seuil, 1995.

— Elvan Zabunyan, *Black is a color*, Dis voir, 2004.

Catalogues d'exposition

— *Controverses : une histoire juridique et éthique de la photographie*, Exposition, Bibliothèque Nationale de France, Daniel Girardin, Christian Picker, Yaniv Benhamou, Christophe Blaser, Actes Sud Musée de l'Elysée, 2008.

— *Face à l'histoire : l'artiste moderne devant l'événement historique*, Exposition, Centre Georges Pompidou, 19 décembre 1996–7 avril 1997, organisée par le MNAM–CCI ; conception et réalisation Jean-Jacques Ameline ; direction d'ouvrage Harry Bellet, 1997.

— *Concerning War : A Critical Reader*, BAK, Basis voor actuele kunst, Utrecht, 2006

Revues/Périodiques

— *Trouble*, Factographies, 2010.

— *L'homme et la société*, Cinéma engagé, cinéma enragé, L'Harmattan, 2000.

Filmographie

— Jean-Luc Godard (1967). *La Chinoise*.

— Serge Le Péron et Said Smihi (2005).

J'ai vu tué Ben Barka.

— Chris Marker (1977). *Le fond de l'air est rouge*.

— Chris Marker (1983). *Sans soleil*.

— Les groupes Medevdkine. *Les groupes Medevdkine 1967–1973*.

— Jean Rouch (1955). *Les maîtres fous*.

— Jean Rouch (1961). *Chronique d'un été*.

— Peter Watkins (1999). *La Commune*.

— Harun Farocki (1988), *Bilder der Welt und « Inschrift des Krieges, « Images du monde et inscriptions de la guerre »*

— Jacques Rozier (1986), *Maine Océan*.

Séquence

Visite avec Guillaume Désanges,
commissaire de l'exposition
Dimanche 24 octobre
et 7 novembre–18h

Performance

Fanny de Chaillé

Jeudi 30 septembre–19h30
Fanny de Chaillé s'intéresse avant tout à la langue, aux espaces qui se trament derrière elle, cachés sous des aspects prêt-à-l'emploi et ses images dramatiques stéréotypées. Un travail qu'elle mène à travers divers champs artistiques, théâtre, danse ou performance. Pour l'espace d'exposition du Plateau, elle choisit d'adapter une de ses performances.

Rencontre « Le postcolonialisme et son actualité »

Jeudi 14 octobre – 20h
A proximité du Plateau, la Librairie l'Atelier propose une rencontre autour du thème du postcolonialisme et de son actualité, avec notamment Mathieu K. Abonnenc, pour une mise en perspective de l'exposition.

Librairie l'Atelier, 2 bis rue du Jourdain
75020 Paris

Dans le cadre de FRASQ* :

Teaching to Walk, Roman Ondák, performance, 2002

(coll. Frac Île-de-France)
Les samedis et dimanches d'octobre, du 2 au 24 – entre 16h et 17h, au Plateau.
En créant de nouvelles situations et de nouveaux rapports avec l'espace, par une action à la fois magique et ordinaire, Roman Ondák propose des expériences. Avec *Teaching to Walk*, prenant place dans un espace d'exposition, une mère enseigne à son enfant en bas-âge à marcher.

Rencontre de la performance, initiée par le Générateur (Gentilly)

Rendez-vous gratuits sauf la performance du 30 septembre – 5 euros.
Réservation obligatoire sur
reservation@fracidf-leplateau.com.

Concert Crazy Nigger.

Julius Eastman

Le mercredi 10 novembre 2010 à 19h30
Interprètes : Antoine Alberini, Violaine Débéver.
Sous la direction de Jean-Christophe Marti.
Présenté par Mathieu K. Abonnenc dans le cadre de l'exposition *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs*, ce concert – précédé de répétitions publiques dans les salles d'exposition – est une première : la création en France de cette oeuvre du compositeur américain Julius Eastman. Avec le soutien du fonds de dotation agnès b.

Entrée libre en fonction des places disponibles (réservation obligatoire sur reservation@fracidf-leplateau.com)

Annnonce

Institut CGT d'Histoire Sociale

de la Métallurgie

Journée du Patrimoine à la Maison des Métallos

Vendredi 17 septembre 2010, à partir de 18h, Présentation d'œuvres de Jean Amblard et Boris Tatlisky, exposition sur l'Histoire de la Maison des Métallurgistes et présentation du film « Métallos, Histoire d'une Maison », réalisé par Cécile Hamsy.

Le vernissage sera l'occasion d'un débat avec la participation de Jean François Caré, Secrétaire général de l'Institut, d'Evelyne Taslitzky et Héliène Amblard, filles des peintres, Guillaume Désanges, critique d'art et commissaire d'exposition et Yves Brochard, critique et historien de l'art, professeur à l'université de Lille 3, département arts plastiques. Maison des Métallurgistes
94, rue Jean Pierre Timbaud 75011 Paris

L'Antenne

Projet d'artiste

Tania Bruguera, Capitalisme générique.

Mercredis 6, 13, 27 octobre et 3 novembre – 19h30 : lectures dans l'espace public. Tania Bruguera met en place un programme de lectures dans l'espace public, visant à produire une réflexion sur la notion de capitalisme aujourd'hui. Organisée dans le quartier (Paris 19° et 20°) dans le cadre de la première édition de la Biennale de Belleville, cette programmation donnera lieu à la publication d'un livre d'artiste reprenant les textes des interventions.

Retrouvez le détail des rendez-vous sur notre site Internet

Vitrines

Wilfrid Almendra :
16 septembre – 15 octobre 2010
Till Røskens :
20 octobre – 14 novembre 2010

Infos pratiques

Le Plateau

Place Hannah Arendt
Angle de la rue des Alouettes et de la rue Carducci
F – 75019 Paris
Tél : +33 1 53 19 84 10
info@fracidf-leplateau.com
www.fracidf-leplateau.com
Entrée libre

Accès

Métro : Ligne 11 – Jourdain
Ligne 7 bis – Buttes-Chaumont
Bus : Ligne 26 – Jourdain

Jours et horaires d'ouverture

Du mercredi au vendredi de 14h à 19h et les samedis & dimanches de 12h à 20h.

L'Antenne

22 cours du 7^e art
F – 75019 Paris
Tél : +33 1 42 01 51 95
antenne@fracidf-leplateau.com
Entrée libre

L'Antenne est fermée les week-end et jours fériés. En semaine, sur rendez-vous pour la consultation du fonds documentaire.

Ours

Ce journal est édité à l'occasion de l'exposition *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs* (16 septembre au 14 novembre 2010) au Plateau/Frac Île-de-France.

Exposition

Commissaire de l'exposition :
Guillaume Désanges

Frac Île-de-France/Le Plateau

Président : François Barré
Directeur : Xavier Franceschi
Secrétaire générale :
Sumiko Oe-Gottini
Assistante de direction :
Anne-Claire Duprat
Chargée des expositions et
des éditions : Maëlle Dault
Responsable de la communication
et des partenariats : Isabelle Fabre
Assistante communication :
Claire Alliot-Soto
Attachée de presse :
Magda Kachouche
Responsable de la collection :
Veerle Dobbeleir
Chargé de l'action culturelle :
Gilles Baume
Chargée de l'action éducative
jeune public : Marie Baloup
Coordinatrice de l'Antenne :
Pauline Lacaze
Professeur-relais (Académie
de Créteil) : Judicaël Lavrador
Chargée de l'accueil :
Magali Arbogast
Régisseur : Frédéric Daugu
Stagiaires : Aline Payet,
Anne-Cécile Maddedu,
Justine Ollitrault, Floriane Rose

Journal

Coordination éditoriale : Guillaume
Désanges et Maëlle Dault.
Textes : Claire Alliot-Soto,
Marie Baloup, Gilles Baume, Maëlle
Dault, Guillaume Désanges, Isabelle
Fabre, Xavier Franceschi, Stacy
Hardy, Mathieu Loctin, Hélène
Meisel, Aline Payet, Jacques
Rancière, Floriane Rose.
Notices : Gilles Baume, Pauline
Lacaze, Guillaume Désanges.
Conception graphique :
Laure Giletti.
Crédits photographiques :
tous droits réservés.
Impression : Imprimerie Nory, Paris

Remerciements

Aux prêteurs

Agence (Kobe Matthys) ; Mathieu
K. Abonnenc ; Le Carré d'art,
Nîmes ; Le Frac Lorraine/49 Nord
6 Est ; Gaumont Diffusion ;
Galerie Alexander Gray, New York ;
Galerie Jan Mot, Bruxelles ;
Galerie Greta Meert, Bruxelles ;
Galerie David Risley, Copenhague ;
Nemo Hill ; ISKRA, Arcueil ;
Mary-Jane Leach ; La Maison des
métaux, Paris ; Le MUCM (Musée
des civilisations de l'Europe et de
la Méditerranée), Paris ; Le Musée
municipal de Denain, Denain ;
SKH Planos, Paris ; Tranzit, Prague.

Aux artistes

Agence, Mathieu K. Abonnenc,
Jean Amblard, Eric Baudelaire, Luis
Camnitzer, Julius Eastman, Mario
Garcia Torres, Jean-Luc Godard,
Tamar Guimarães,
Chris Moukarbel, Monument to
Transformation (Vít Havráněk,
Zbynek Baladrán & Vyacheslav
Akhunov, Babi Badalov, Chto Delat,
Hafiz, Lise Harlev, Ivan Moudov,
Boris Ondreička, Anatolij
Osmolovskij, Haegue Yang),
Walid Raad, Boris Taslitsky.

Ainsi qu'à

agnès b., Colette Barbier, Yves
Brochard, Jean-François Caré,
Anna Colin, Marie Cozette,
Vanessa Desclaux, Philippe Gayot,
gb agency, Héliène Guenin, Stacy
Hardy, Eric Hazan, Béatrice Josse,
Philippe Jolly, Shinichi Kinoshita,
Laurent Lebon, Olivier Létang,
Mathieu Loctin, Héliène Meisel,
Pascaline Monier, Mélanie
Mermod, Masami Ogawa, François
Piron, Jacques Rancière, Clément
Rodzielski, Jocelyn Wolff.

Partenaires

L'exposition *Les vigiles, les menteurs, les
rêveurs* a bénéficié du précieux soutien du
fonds de dotation agnès b., de l'Atelier
S.K.H. et du British Council.

Nous remercions le Ministère de la Culture
et de la Communication – Direction générale
de la création artistique, Département des
publics et de la diffusion – pour leur soutien
à l'accueil des artistes.

En collaboration avec Work Method.

Le Frac Île-de-France est une initiative du
Conseil régional d'Île-de-France.
Il reçoit le soutien du Ministère de la Culture
et de la Communication – Direction
Régionale des Affaires Culturelles
d'Île-de-France et, dans le cadre de son
action au Plateau, de la Mairie de Paris.

Membre du réseau Tram, de Platform,
regroupement des FRAC, de DCA et du Grand
Belleville.

 Île de France



 MAIRIE DE PARIS

 BRITISH
COUNCIL

 SKH FONDATION

 FONDÉ DE DOTATION agnès b.



BIENNALE
DE BELLEVILLE



Tram **PLATFORM d.c.a**



 PARIS 75

Ce journal gratuit accompagne l'exposition *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs*, troisième volet du Cycle « Érudition concrète » proposé au Plateau/Frac Île-de-France. Conçu comme faisant partie intégrante de l'exposition, il en constitue à la fois le guide, avec des notices sur chaque œuvre, mais aussi un bref catalogue, qui ouvre sur certains enjeux et questions suscités par l'exposition. Comme à l'occasion des deux premiers volets du cycle – *La Planète des signes*, puis *Prisonniers du soleil* –, il s'agit de partager un certain nombre d'intuitions, de présupposés, de questions, de faits et d'informations qui ont émaillé la préparation du projet sans toujours trouver de place dans l'exposition. Ce faisant, c'est tout un corpus d'inspirations, d'intérêts et d'affects qui se dissout tout en infusant l'exposition, et dont il s'agit de recueillir des traces de manière parcellaire et non hiérarchique.

En particulier, c'est une toile de fond historique et politique, fondée sur une mémoire récente refoulée, qui est abordée au travers d'entrées aussi diverses que le réalisme socialiste, le cinéma militant, la pensée postcoloniale, ou l'Internationale situationniste. C'est aussi l'occasion de convoquer des figures qui ont inspiré le projet comme Peter Watkins, Chris Marker ou Jacques Rancière, dont est inséré un large extrait du *Spectateur émancipé*. À cela s'ajoute un texte de l'écrivaine et artiste sud-africaine Stacy Hardy sur le musicien Julius Eastman, qui relève d'une pratique urgente, brûlante et offensive de l'écriture critique. Par ailleurs, dans la continuité d'une pratique fondée sur un partage actif du savoir, l'équipe du Plateau/Frac Île-de-France ainsi que celle de Work Method ont été associées aux recherches et à la rédaction des textes dans une logique privilégiant la curiosité à l'expertise. Cette entreprise volontariste, en écho inconscient aux principes d'une « égalité des intelligences » chère à Jacques Rancière, témoigne du fait que si la forme-exposition prend ses distances par rapport à des parti-pris thématiques et théoriques, l'économie même du travail curatorial peut venir l'y réinscrire.