

L'artsite et ses "modèles".

Jean-Claude Moineau

English version

Face à la crise que traversent aujourd'hui non seulement l'art politique ou l'art critique (ce qui n'est pas du tout la même chose) mais bien l'art contemporain en tant que tel (si tant est que l'« état » de crise n'ait pas toujours constitué l'état « normal » de l'art, que l'art n'ait pas toujours été en crise permanente, crise qui se serait seulement accéléré, voire emballé, ces derniers temps, certains entendent en revenir à la vieille opposition (propre aux avant-gardes) art-document ou, du moins à la forme documentaire qui a dominé la dernière *Documenta* de Kassel. Ce que l'art ne pourrait pas, le document ou tout du moins l'art documentaire le pourrait. Comme si le document n'était pas en même temps quelque part toujours fictionnel. Comme si tout document n'était pas lui-même suspect. Comme si la prétendue « objectivité » ou la prétendue « transparence » du document n'étaient pas suspectes, tout comme s'avère éminemment suspecte cette bonne vieille notion d'expérience esthétique ici et maintenant, non médiatisée, à laquelle entendent s'accrocher les détracteurs de la forme document, tel Nicolas Bourriaud dans le catalogue de la dernière biennale de Lyon [1].

D'où, comme à l'époque de la revue *Documents* de Georges Bataille, la référence extra artistique aux sciences et tout particulièrement à l'anthropologie, la recherche par l'art de modèles extra artistiques, tout particulièrement du modèle anthropologique ou, si l'on préfère, du « paradigme anthropologique », même si la notion de paradigme a quelque chose de par trop exclusif pour être utilisée sans précaution (ce qui, selon Thomas S. Kuhn [2] lui-même, relèverait d'un usage abusif). Ce dans le sillage de deux articles.

Le premier est celui de l'artiste néo-avant-gardiste conceptuel Joseph Kosuth de 1974, *L'Artiste comme anthropologue* [3]. Article sans doute quelque peu confus comme souvent les écrits d'artistes, tout particulièrement des artistes conceptuels. Article qui entend instaurer une coupure (en un sens quasi-althusserien) entre un « art anthropologisé » et les « formes » qui l'ont précédé, qualifiées de « naïves », de l'activité artistique, y compris celles de l'art conceptuel antérieur. Ce encore que, pour Kosuth, c'était l'art antérieur qui était basé sur ce qu'il appelle le « paradigme scientifique », qui relevait selon lui du scientisme, tandis qu'au contraire l'art anthropologisé couperait avec ce paradigme.

Alors, soutient Kosuth, que l'anthropologue est un homme de science et, en tant que tel, se situe en dehors de la culture qu'il étudie, attitude que Kosuth qualifie de « désengagée », en revanche l'artiste comme anthropologue opère à l'intérieur de son propre contexte socioculturel dans lequel il se trouve totalement immergé (sans que Kosuth prenne en compte le caractère décontextualisant qui est celui de l'institution muséale au sein de laquelle, en tant qu'artiste néo-avant-gardiste, il continue à opérer), l'artiste comme anthropologue est un artiste que Kosuth qualifie d'« engagé » (avec le caractère intentionnel que cela implique), sans pour autant, comme l'« artiste protestataire », qu'il recoure à des sujets politiques ou esthétise l'action politique.

Alors que l'anthropologue cherche à comprendre les autres cultures, l'artiste, dit Kosuth, est au contraire celui qui « intériorise » l'activité culturelle de sa propre société. Aussi l'artiste comme anthropologue peut-il être capable d'accomplir ce que l'anthropologue a toujours échoué à faire. Ce qui implique donc, paradoxalement, pour Kosuth, la supériorité de l'artiste comme anthropologue sur l'anthropologue son « modèle ».

Le deuxième article est celui du critique américain Hal Foster, auteur qui s'est fait à la fois le théoricien de ce qu'il a appelé la deuxième génération néo-avant-gardiste (Daniel Buren - Michael Asher...) cherchant à mener la critique de l'institution artistique de l'intérieur même de celle-ci, et le compagnon de route de ce qu'il a désigné à l'époque comme le post-modernisme radical —celui des *Pictures Artists* regroupés autour de Douglas Crimp et de Rosalind Krauss— par opposition aux trans-avant-gardistes et autres représentants de ce que Raymonde Moulin a appelé l'art pour le marché des années 80. Article intitulé donc *L'Artiste comme ethnographe* ou la « *fin de l'histoire* » signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? [4]. Où l'on notera que le titre de l'article fait référence à la crise post-moderne de l'histoire —tant histoire continuiste à l'ancienne qu'histoire discontinuiste, « structurale », voire immobile—, à la tentation qui était alors celle d'une post-histoire. Histoire opposée ici non tant comme chez Michel Foucault, quelle que soit sa dette envers la « nouvelle histoire », à l'archéologie —même si a pu aussi faire jour dans l'art récent un paradigme (ou, du moins, un candidat au titre de paradigme) archéologique— qu'à l'anthropologie, sans se borner pour autant à reproduire l'opposition qui avait prévalu dans les sixties entre histoire et structure puisque, dans ses développements, Foster entend prendre en compte une anthropologie qui ne soit plus simplement l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss. Foster ne se bornant de toute façon pas dans son texte à faire l'apologie de l'anthropologie et encore moins de l'artiste comme anthropologue ou comme ethnographe mais cherchant à avoir un regard effectivement critique tant sur l'anthropologie (en prenant en compte les débats internes au champ anthropologique, ce qu'il caractérise, de façon demeurant malgré tout quelque peu moderniste, comme pratique autocritique de la part de l'anthropologie, autocritique qui, dit-il, a pu contribuer à la rendre attrayante aux yeux des artistes qui ont adopté le paradigme de l'artiste comme anthropologue) que sur l'artiste comme anthropologue. Tout comme je ne me bornerai pas à reprendre à mon compte l'article de Foster —si incontournable, sans doute, soit-il— mais en tenterai ici une lecture critique.

Le titre de l'article est bien entendu calqué sur celui de Walter Benjamin, *L'Artiste comme producteur* [5]. Texte dans lequel Benjamin soutient que l'artiste qui se veut « solidaire avec le prolétariat » —selon les termes consacrés à l'époque— ne saurait se borner à propager un « contenu politiquement juste » —si tant est que cela existe— mais doit être « artistiquement juste ». « Avant de me demander : quelle est la position d'une œuvre à l'égard des rapports de production de l'époque, je voudrais demander : quelle est sa place dans ces mêmes rapports ? Cette question vise directement la fonction qui revient à l'œuvre au sein des rapports de production littéraires (ou plus généralement artistiques) des œuvres. Autrement dit, elle vise directement la technique littéraire (ou artistique) des œuvres ».

Nul économisme en cela puisque, pour Benjamin, à la différence du marxisme orthodoxe, l'art ne se borne pas à être superstructurel mais inclut ce que Benjamin appelle les rapports de production littéraires ou artistiques (même si Benjamin ne parvient pas à échapper à tout déterminisme technique, quel que soit le rapport dialectique qu'entretiennent selon lui « forces de production techniques » non spécifiquement artistiques— et « rapports de production artistiques »).

Ce qu'Hal Foster interprète pour sa part d'une façon qui tout à fait contestable à partir de la conception productiviste telle qu'elle avait été défendue en URSS au lendemain de la révolution par les constructivistes devenus productivistes, conception selon laquelle l'artiste d'avant-garde (au sens tant artistique que politique, sens de toute façon inséparables) ne doit pas se contenter de se ranger « aux côtés du prolétariat » mais doit se muer lui-même en prolétaire, s'assimiler à un producteur au sens fort du mot, doit résoudre la contradiction artiste/producteur. Ce encore que le productivisme ramenait habituellement cette conception à celle de l'artiste ingénieur, ce qui fait que les dadaïstes Raoul Hausmann et sa compagne d'alors Hannah Höch avaient beau jeu de reprocher à la conception productiviste de continuer à mettre en avant la « maîtrise » —là encore dans tous les sens du mot— et lui opposaient la conception de l'artiste comme monteur, qui se borne à juxtaposer des fragments récupérés

dans la production industrielle sans chercher en quoi que ce soit à les réconcilier, donc sans s'embarrasser de raccords (conception généralisée par la suite par Ernst Bloch [6], mais sans sa référence prolétarienne).

Ce alors que Foster se croit autorisé à retrouver —tout à fait hors de propos à mon sens— des vestiges du « paradigme productiviste » jusqu'à dans l'acte sculptural tel que repensé —élargi— dans les années 60 par un Richard Serra et dans la notion de « production textuelle » défendue par Tel Quel dans les mêmes années.

Sur quoi Foster n'en fait pas moins état des critiques à l'encontre du paradigme productiviste qui se seraient élevées à la même époque, principalement, dit-il, de la part de Jean Baudrillard, même si la critique de Baudrillard portait en fait non tant sur le productivisme que sur le fonctionnalisme, ce qui n'est pas du tout la même chose. Critiques qui, selon Foster, auraient entraîné le passage du paradigme productiviste à un « paradigme situationniste » demeurant mal défini et ce quand bien même la critique de Baudrillard n'a pas épargné les situationnistes eux-mêmes.

Mais toujours est-il que, selon Foster, l'on assisterait, depuis la deuxième moitié des années 80, à l'avènement d'un troisième paradigme, celui de l'artiste comme anthropologue ou comme ethnographe puisque c'est bien de l'enquêteur sur le terrain qu'il s'agit ici davantage que de l'anthropologue de cabinet (même si, pendant un instant, Foster semble hésiter avec encore un autre paradigme qui serait celui de l'artiste comme cartographe ou, plus généralement, comme géographe). Paradigme ethnographique qui, curieusement, entrerait en vigueur à une époque où, pourtant, entreraient en crise non seulement l'ethnographie critiquée par l'anthropologie structurale et l'anthropologie structurale elle-même ainsi qu'en fait bien état Foster mais l'anthropologie en tant que telle, du fait, pour une grande part, quoiqu'en disent les anthropologues, de l'écroulement de l'ère coloniale et des ambiguïtés de l'ère post-coloniale, si tant est qu'ère postcoloniale il y ait eu. Ce qui fait que l'anthropologie en crise a pu, à la même époque, se réclamer, à l'inverse, du paradigme de l'anthropologue comme artiste, ainsi que l'ont fait notamment Clifford Geertz [7] et James Clifford [8] qui traitent —au risque d'un évident esthétisme— des écrits des anthropologues comme de textes littéraires ou artistiques, de la texture fictionnelle de l'anthropologie, Clifford allant jusqu'à parler de « surréalisme ethnographique » (ce sur quoi Foster ironise en parlant à son tour de l'anthropologue comme collagiste, collage multiculturel s'entend). Déconstruction —sinon certes abolition— de l'opposition entre art (et littérature) et anthropologie. En même temps que, ainsi que le relève Foster, l'anthropologie —en l'espèce l'anthropologie culturelle— a pu présenter son objet d'étude, la culture, comme le fruit de la création d'artistes collectifs, a pu assimiler les peuples à des artistes. Geertz [9] a pu traiter des cultures elles-mêmes comme de textes analogues à des textes écrits, a pu « textualiser » les cultures non écrites elles-mêmes, avec pour effet (contestable) de les décontextualiser de leur situation d'énonciation discursive (ainsi que des intentions des agents) et de faire en définitive de l'anthropologie un méta texte, une herméneutique, quand bien même, pour Geertz, le sens des faits étudiés n'est habituellement nullement dissimulé, les autochtones ne sont pas des idiots culturels mais sont des anthropologues spontanés (sans que cette notion comporte ici quoi que ce soit de péjoratif), ce sont les premiers interprètes de leur propre culture, de sorte que l'anthropologie apparaît —loin de la « simple description », du « retour aux choses mêmes » de l'ethnométhodologie d' Harold Garfinkel [10]— comme une interprétation de deuxième ordre, une « interprétation d'interprétation » qui doit se tenir au plus près de l'interprétation qui est celle des populations observées. Ce encore que Geertz n'en perpétue pas moins une inégalité de statut entre anthropologue et « informateur », une hiérarchie entre interprétations de premier et de deuxième ordre. Les interprétations de l'anthropologue ne sont pas destinées à être lues par les populations concernées mais par les seuls anthropologues en titre, par la seule « communauté des anthropologues », par le seul « monde des anthropologues ». L'échange herméneutique entre anthropologue et « anthropologisé » demeure, à l'image de l'échange entre colon et colonisé, un échange foncièrement inégal. Ce qui amène Clifford [11] à remettre en question l'autorité de l'ethnographe, son autorité et son « auteurité », à réclamer, à la suite de Roland Barthes [12], la mort de

l'auteur, du moins de l'auteur individuel sinon de l'auteur collectif, et l'avènement du lecteur, lecteur là encore collectif, pluriel, à parler, plutôt que de l'anthropologue comme auteur, du « récit anthropologique » comme texte littéraire. En même temps que se profile un nouveau paradigme —non tant pour l'anthropologue que pour l'anthropologie—, celui de la négociation (sur le même modèle que, en photographie, le portrait négocié), du dialogue, de la conversation, de l'intersubjectivité, du partage (et certes pas du seul « partage d'exotismes ») entre anthropologue et « anthropologisé », voire d'une effective réciprocité, chacun ethnographiant et interprétant désormais l' « autre ».

Cependant qu'il faut bien prendre en considération également que l'apparition du paradigme de l'artiste comme anthropologue est à rapporter à l'entrée —qu'il est permis, avec Adorno, de déplorer sans s'enliser pour autant dans un modernisme par trop réactif— de l'art dans le champ « élargi » de la culture —comme Krauss parle du « champ élargi » de la sculpture à propos de Serra et autres— que l'anthropologie est traditionnellement supposée « contrôler », encore que son monopole se trouve désormais menacé par la concurrence des *cultural studies*

Mais ce qui, du même coup, tend à donner à l'art se calquant sur l'anthropologie un caractère à proprement parler davantage éthique que politique, à une époque précisément où le reflux du politique laisse place à un certain retour de l'éthique, ce qui n'est pas du tout la même chose (sans pour autant confondre non plus éthique et morale), et ce quand bien même, comme a pu le dire Gilles Lipovetsky [13], il s'agirait tout au plus d'une éthique molle, « light », sans « engagement » véritable. Déconstruction, comme tel était déjà le cas de l'ancienne catégorie de sublime, de la distinction esthétique-éthique.

Et ici non pas tant éthique consensuelle, néo-humaniste, égalitariste, de type *Family of Man*, qu'éthique de l'Autre, de l'Autre avec un grand A, éthique de la différence, l'anthropologie se définissant elle-même désormais par opposition à la sociologie non plus tant comme enquête sur l'homme que comme quête de l'Autre. Et non pas tant Autre social qu'Autre culturel. Passage d'un sujet défini en termes de rapports économiques —sinon, déjà, de rapports politiques—, d'exploitation économique (le producteur, le prolétaire) à un sujet défini en termes d'identité culturelle, représentant d'une sous-culture « opprimée », « assujettie ». Ce en rapport avec le regain d'intérêt pour la question des identités à l'époque de la globalisation (ce que Foster rapporte non sans raison à un certain retour en force, à l'époque actuelle, du sujet —et même d'un sujet substantiel— faisant suite à l'épisode structuraliste et post-structuraliste de la mort du sujet, de la mort de l'homme comme, en particulier, de celle de l'auteur —et à l'encontre, également, du sujet libéral, non substantiel, même si l'actuelle montée des identités ne s'oppose pas tant à la globalisation qu'elle n'en fait partie. Sujet, cependant, non plus tant prédéfini que sujet toujours en construction).

Et avec l'idée —tout comme c'était déjà le cas du paradigme de l'artiste comme producteur— que l'artiste n'a habituellement qu'un accès limité à cette altérité.

Mais, du fait de la crise de l'anthropologie elle-même, qui a nécessité de sa part une certaine reconversion, altérité non tant du « primitif » d'antan (encore qu'altérité réduite par sa reconduction à un stade antérieur de l' « évolution » du Même) —altérité qu'avait déjà pu rechercher par le passé, tout en la résorbant, le primitivisme moderniste—, altérité du lointain (avec sa part d'exotisme), qu'altérité du proche, au risque de se complaire, comme avait pu, selon Foster, y tendre un Michel Leiris, dans la recherche de l'Autre en soi-même, dans l'intériorisation de l'Autre, dans l' « auto-ethnographie » (tout comme la psychanalyse a pu critiquer la pratique de l'auto-analyse), voire au risque de projeter en l'Autre son propre idéal —ou faut-il dire son idéal du moi ?—, de nier l'Autre en tant que tel. Où l'ethnographie

entraint toutefois jusqu'alors en concurrence avec la psychanalyse (l'Autre lacanien). Ce alors que, soutient Foster, l'anthropologie a désormais définitivement remplacé la psychanalyse comme science de l'altérité. Anthropologie du proche qui peut prendre différentes facettes allant de l'anthropologie à laquelle se livre l'artiste anthropologue de son quotidien, de sa famille, de ses proches, à l'anthropologie des exclus, sans domicile fixe et autres nomades, migrants, sans papiers, rejetés du « système »... lesquels tendent à prendre dans la société contemporaine la place qui, par le passé, était celle du prolétaire.

Ce même si l'éthique de l'Autre tend toujours également à calquer cet Autre, absolument Autre si proche soit-il, sur l'Absolument Autre hors de toute attente qu'est le divin, la transcendance, l'Autre étant toujours pris dans un *double bind* entre sa subordination au Même qui le nie (éthique consensuelle) et son absolutisation (éthique de l'Autre proprement dite).

Enquête de terrain, en particulier, sur ce que Marc Augé [14] appelle les non-lieux, terrains vagues, friches... qui, davantage qu'ils n'entourent nos villes (avec ce que cela contient comme menace), viennent, les distinctions centre-périphérie mises en place pour penser le colonialisme et le post-colonialisme, étant de moins en moins pertinentes, trouser l'espace urbain. Art procédant non tant à une dénonciation qu'à une sorte de réhabilitation de ces non-lieux, réhabilitation non pas au sens habituel de l'urbanisme mais consistant à muer ces non-lieux en de véritables lieux anthropologiques au sens d'Augé (qu'il reprend à Certeau [15]).

Mais ce qui n'en présente pas moins le risque de les (éco)muséifier, de les spectaculariser, d'en faire de nouvelles réserves ou de nouveaux parcs d'attractions, voire de nouveaux zoos humains, et de spectaculariser, de mythifier ou d'héroïciser les exclus eux-mêmes, de spectaculariser la détresse d'autrui comme le fait la photographie dite humanitaire.

Aussi Anthony Hernandez, photographe de Los Angeles, dans *Paysages pour les sans-abri* [16], a-t-il photographié les « abris » de fortune des « sans-abri » des SDF de Los Angeles, en choisissant, pour éviter tout voyeurisme, de ne jamais montrer les sans-abri eux-mêmes, mais seulement les traces qu'ils ont laissées de leur passage. Traces de campements, d'aménagements sommaires et temporaires en vue non pas de forger un monde meilleur utopique (l'utopie s'étant désormais réfugiée dans les micro-utopies des vernissages pour branchés du Palais de Tokyo), mais de résister comme ils le peuvent, et pouvant aller pour ce faire jusqu'à élaborer une sorte d'infra- *architecture* à la manière, dans d'autres contrées, aussi bien des traces dont les peuples nomades jalonnent les territoires qu'ils traversent que des favelas (favelas qui ont inspiré à l'artiste japonais Tadashi Kawamata ses *Field Works* –«*field work*» étant le terme utilisé en anthropologie pour désigner le travail de terrain– et ses propres « favelas » qu'il a édifiées notamment à Houston au pied des gratte-ciel *high tech* pour individus fortunés de construction récente comme en une sorte de montage architectonique). Traces elles-mêmes éphémères d'aménagements éphémères que cherchent à pérenniser, en les documentant, les traces photographiques. Mais, donc, sans que jamais on ne voie ceux qui ont laissé ces traces et qui ont, « pour le reste », *disparu*. Ce qui a pu faire dire à Régis Durand [17] que, en fait, Hernandez ne jouait pas à proprement parler à l'anthropologue puisqu'il n'avait pas directement affaire aux populations concernées, à l'encontre de la tradition d'enquête anthropologique sur le terrain qui recherche la collaboration des sujets ou, du moins, de certains d'entre eux, les « informateurs », voire même, comme dans l'école de Chicago, fait de l'anthropologue un observateur-participant qui se mélange aux populations qu'il étudie. En fait, les photos d'Hernandez tendent toujours à magnifier les non-lieux qu'elles reproduisent en les inscrivant, comme l'indique le titre de la série, dans la grande tradition —le genre— de la photographie de paysage de l'ouest américain, nimbée qu'est celle-ci de spiritualisme.

Jacqueline Salmon, dans *Chambres précaires*, [18] a arpenté, pendant l'hiver 97-98, les chambres d'accueil mises à la disposition des SDF pendant les mois d'hiver par les institutions caritatives. Chambres qui, à la différence de ce que Virginia Woolf [19] revendiquait comme « une chambre à soi », doivent impérativement être entièrement libérées, corps et effets personnels, au lever du jour pour que leurs occupants « s'emploient » à chercher du travail ou, du moins, leur subsistance. Chambres montrées donc par Jacqueline Salmon vides de leurs « occupants éphémères » et même ici, à la différence des friches photographiées par Hernandez, vides de toute marque d'appropriation de la part de ceux-ci, mais alors avec le défaut que l'exclu se trouve en quelque sorte doublement exclu, exclu à la fois du « non-lieu » que constituent les chambres précaires elles-mêmes (même si la notion de « non-lieu » proposée par Marc Augé se révèle une notion par trop ouverte, par trop fourre-tout, comprenant aussi bien les terrains vagues, les chambres d'hôtel trois étoiles comme les chambres précaires, les supermarchés, les autoroutes et leurs abords) et exclu de l'image, hors champ. Non tant mise à distance, distanciation, qu'exclusion. « Chambres sans âme » donc, mais dont, paradoxalement les photos renvoient, quoi qu'il en soit, à leurs occupants de passage, à ceux qui sont passés par là et se sont évanouis dans le tissu urbain, tendant à y renvoyer comme à une transcendance. D'où ici une certaine sacralisation du SDF en rapport avec le caractère par trop religieux des habituelles photographies d'architecture de Jacqueline Salmon (photographies d'architecture qui demeurent le fait des *Chambres précaires*, tout comme les photographies d'Hernandez demeurent des photos de paysage). Esthétique non plus de la représentation mais de la présentation où le SDF a pris la place de la divinité. Sublimation de l'exclu où l'on n'en retrouve pas moins, par-delà les différences, le caractère religieux qui est également trop souvent celui de la photographie humanitaire, de *Migrant Mother* de Dorothea Lange (qui passe pour une photographie humanitaire avant la lettre, faite pour la FSA pendant les années de dépression aux Etats-Unis mais qui a pu, en se trouvant déterritorialisée, servir par la suite de symbole pour d'autres causes comme, notamment, pour la guerre d'Espagne) à la Pietà de Kosovo de Georges Méryllon et à la Madone algérienne (sic) d'Hocine.

Esthétique –ou éthique– de la présence-présentation (plutôt que, comme dit Thierry de Duve [20], présence-absence) pouvant dans certains cas se ramener à un simple retrait (plutôt qu'à une absence totale) comme dans cette autre série de photographies de Jacqueline Salmon intitulée *Le Hangar* [21] prise en 2001 dans le Centre aujourd'hui démantelé de Sangatte (que l'on peut assimiler, davantage qu'à un non-lieu, non certes à une utopie ou même à une contre-utopie, mais à une hétérotopie au sens de Michel Foucault [22]). Si, pour le principal, ici encore, les corps des sans-papiers sont absents, les photographies se bornent toujours à montrer des lits de fortune, ici de simples lits pliants, néanmoins sont donnés à voir, témoignant d'une occupation des lieux, du linge qui sèche ainsi que quelques vêtements épars et des paires de chaussures qui traînent. Apparaissent même furtivement dans le champ quelques hommes qui dorment. Mais, dissimulés qu'ils sont sous des couvertures, dépourvus de visages, non identifiables –ce qui était sans doute nécessaire pour des raisons de sécurité–, ils n'en tendent pas moins à perdre tout caractère proprement humain pour se trouver comme choséifiés. Déspectacularisation, dédramatisation (comme dans *L'Exécution de l'empereur Maximilien* d'Edouard Manet où le « grand événement », l'événement historique objet de la peinture d'histoire, se trouvait, à la différence du *Trois mai 1808* de Goya, dédramatisé), à l'encontre certes de toute « esthétique du choc » —si tant est qu'esthétique du choc il puisse y avoir— comme de la photographie humanitaire, mais qui risque alors de faire retomber la scène dans ce qui est tenu non pour un événement historique mais un événement de moindre importance, de la faire retomber dans l'indifférence.

Mais ne convient-il pas alors de rendre au clandestin ou à l'exclu son droit à l'image plutôt que de le maintenir dans l'absence d'image, dans l'exclusion de l'image ?

Ce à quoi s'est essayé Andres Serrano dans sa série intitulée *Nomades* où il a photographié des SDF dans un studio improvisé au sein du métro new-yorkais, mais qui, en abusant d'effets de clair-obscur très caravagesques (Caravage qui utilisait lui-même comme modèles des gens du peuple), a par trop

monumentalisé (opposition ici monument-document) ceux qu'il photographiait.

Tentative aussi de la part du danois Jens Haaning qui a photographié des immigrés des première génération vivant à Copenhague à la façon de photos de mode branchées où ils figurent en lieu et place des top models top consacrés, accompagnés de la liste détaillée des vêtements qu'ils portent avec indication de leur marque et de leur prix, tout comme dans *American Psycho*, le roman de Bret Easton Ellis. Cependant que, dans *The Refugee Calendar*, il a conçu un calendrier pour l'année 2002 où il a substitué aux habituelles pin-up des photos de demandeurs d'asile en Finlande.

Ce qui nous éloigne du modèle anthropologique pour nous proposer toutes sortes d'autres modèles empruntés à la haute comme à la basse culture. Cependant que l'artiste qui se rapproche peut-être le plus du modèle anthropologique tout en réussissant à en éviter les embûches est sans doute Gabriela de Gusmao Pereira qui, dans *Invention Street* [23], a photographié dans les rues de Rio comme un peu partout dans le monde, y compris en France, non pas la condition misérable mais la débrouillardise, l'inventivité, l'« art sans art » des SDF – souvent effectivement visibles dans ses photos– que ce soit pour s'abriter, pour se ménager des aires de repos, pour porter leurs charges ou pour chercher à vendre des bricoles, non pas simplement pour « survivre » —la survie s'avérant toujours en dernier ressort une sous-vie— mais pour vivre véritablement leurs vies. Sortes de tactiques au sens de Michel de Certeau [24] pour résister à leur façon à leur broyage par la société dite de consommation, même si ici, il ne s'agit pas, comme dans la pratique de la perruque étudiée par Michel de Certeau, de personnes disposant d'un travail et détournant leurs instruments de travail à des fins personnelles, mais de personnes sans emploi qui détournent à leur façon certains reliquats de la société de consommation comme les caddies de supermarchés. On est loin des véhicules pour sans-abri et autres bâtons d'étranger proposés par Krystof Wodiczko qui, si jamais ils étaient réellement mis à la disposition des exclus, sous prétexte de les mettre en relation avec les passants, non seulement les maintiendraient dans leur altérité mais les isoleraient encore davantage dans leur altérité. Ici le fait que, sur les photos, les SDF soient souvent visibles ne pose pas problème car ils ne sont pas présents sur un mode victimaire qui participe à leur écrasement, pas davantage certes que sur un mode militant, mais en tant que sources d'une créativité proliférante. Tout au plus peut-on regretter que Gabriela de Gusmao Pereira, elle, ne soit jamais visible sur ses photos, que, quelle que soit la place « donnée » à la créativité de ceux qu'elle photographie, son travail demeure encore trop « à sens unique ».

C'est aussi à la créativité des dominés —en l'occurrence la créativité architecturale— que s'est intéressé le groupe *Stalker* (qui s'est réapproprié le titre du film d'Andrei Tarkovski) basé à Rome, qui se présente comme un « laboratoire d'art urbain » à géométrie variable dont la composition varie en fonction des projets à réaliser, fondé par des architectes et faisant travailler ensemble à la fois des architectes, des artistes, des photographes, des vidéastes et des anthropologues (au lieu ici que l'anthropologue se borne à être un modèle pour les artistes) et qui pratique des marches. Ce qui en fait des architectes-marcheurs qui se font eux-mêmes nomades à l'opposé du caractère habituellement sédentaire de l'architecture, et, à l'opposé de toute spectacularisation, expérimentant de l'intérieur le phénomène urbain par la marche, tout comme il a pu y avoir des sculpteurs-marcheurs (Richard Long, Hamish Fulton...), et usant largement comme ceux-ci de la photographie, à la différence cependant que les marches de *Stalker* ont lieu en territoire urbain et non en territoire rural. Et marches à « situer » également dans la mouvance des dérives situationnistes, à ceci près là encore que ces marches se déroulent non dans les quartiers résidentiels mais dans ce que *Stalker* appelle les « territoires actuels » —actuels au sens de temporaires—, notion plus circonscrite que celle de non-lieux désignant les terrains vagues, friches et autres zones urbaines non tant là encore périphériques ou marginaux qu'interstitiels qu'engendrent les métropoles urbaines en attente de réaménagement et qui constituent comme le refoulé de la civilisation urbaine. Territoires actuels dont, au terme des dites marches, *Stalker* dresse des cartes, soit un modèle cette fois effectivement cartographique ou géographique, quand bien même il s'agit de cartes destinées à faire perdre les habituels repères géographiques et touristiques. Cartographie —cartes et non pas calques pour

reprennent les termes utilisés par Deleuze et Guattari [25]— à la fois de lieux autres – de type hétérotopies ou TAZ [26] elles-mêmes temporaires— et de formes de vie autres qui cherchent à échapper aux règles édictées par les architectes, les urbanistes, les bureaux d'étude, les politiciens et les planificateurs de tout poil, ainsi qu'à tout contrôle, et inventent toutes sortes de propositions nouvelles : squats, constructions illicites, « potagers sauvages »... Architectures sans architecte qui viennent servir de modèle aux architectes eux-mêmes. Loin que, comme cela a pu être le cas à Pessac [27], l'habitant soit culpabilisé, mis en accusation pour avoir « dénaturé » l'architecture —en l'occurrence l'architecture de Le Corbusier— en y effectuant certains aménagements en vue de se l'approprier — il a pu être dit que l'architecture moderniste n'était en fait pas tant une machine à habiter qu'elle n'était inhabitable, le moindre meuble rapporté dans une demeure construite par exemple par Mies van der Rohe étant ressenti comme une intrusion—, l'habitant est ici reconnu pour celui qui fait, sinon l'architecture, du moins l'habitat, tout comme, selon Duchamp, c'est le regardeur qui fait le tableau ou, dans les portraits « exécutés » par certains portraitistes, ce n'est pas tant le portraitiste que le portraituré qui fait le portrait. Ce qui fait de la propre pratique de *Stalker* une critique en acte du fonctionnalisme moderniste. Ce même si *Stalker* a depuis tendu à retomber dans la conception de l'artiste non plus comme ethnographe mais comme remédiateur social, ce qui est beaucoup plus discutable, la remédiation sociale s'avérant toujours illusoire en ne faisant que mettre un peu de baume sur les plaies sans être en mesure, en quoi que ce soit, de résoudre les problèmes en suspens.

Cependant que le paradigme cartographique a été également repris par l'architecte Stefano Boeri et son agence *Multiplicity* basée à Milan, qui, là encore, s'assure des concours les plus divers (dont celui du photographe Gabriele Basilico) qui ont entrepris de dresser ce qu'ils appellent des « atlas éclectiques » — c'est-à-dire utilisant des supports hétérogènes en l'absence de toute recherche d'une pseudo-unité suturant les contradictions— qui s'efforcent d'explorer la relation entre les transformations territoriales, les systèmes de régulation verticale et les formes toujours plus proliférantes d'auto-organisation locale.

L'artiste, plutôt que de prendre la parole au nom des prolétaires ou aujourd'hui des exclus, peut chercher sinon à « libérer la parole », du moins à donner la parole à ceux qui ne l'ont habituellement pas ou seulement d'une façon truquée comme sur les plateaux de télé-réalité. Soit peut-être un autre paradigme, celui de l'artiste comme porte-parole, à l'opposé là encore, du porte-parole de Wodiczko qui se révèle tenir davantage du bâillon que d'un authentique porte-parole.

Jean-Claude Moineau Paris, le 10 novembre 2005

Notes :

[1] Nicolas BOURRIAUD, « Time Specific Art contemporain, exploration et développement durable », *Expérience de la durée*, Biennale de Lyon, Paris musées, 2003. <http://www.cfwb.be/lartmeme/no029/pages/page4.htm>

[2] Thomas KUHN, « Commentaires sur les rapports entre la science et l'art », 1969, *La Tension essentielle, Tradition et changement dans les sciences*, 1977, tr. fr. Paris, Gallimard, 1990. http://www.gallimard.fr/auteurs/Thomas_S_Kuhn.htm <http://www.des.emory.edu/mfp/Kuhnsnap.htm>
!

[3] Joseph KOSUTH, « L'Artiste comme anthropologue », 1974, tr. fr. *Textes*, Anvers, ICC, 1976. <http://www.amazon.com/gp/product/0262111578/002-1919957-9836809? v=glance&n=283155>

[4] Hal FOSTER, « L'Artiste comme ethnographe, ou la "fin de l'Histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? », tr. fr. Jean-Paul AMELINE, ed. Face à l'histoire, *L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion- Centre Georges Pompidou, 1996.

<http://www.cfwb.be/lartmeme/no026/pages/page7.htm> <http://www.lettrevolee.com/halfoster.htm>

[5] Walter BENJAMIN, « L'Auteur comme producteur », 1934, tr. fr. *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969.

[6] Ernst BLOCH, *Héritage de ce temps*, 1935, tr. fr. Paris, Payot, 1978. <http://mitpress.mit.edu/catalog/author/default.asp?aid=2188>

[7] Clifford GEERTZ, *Ici et là-bas, L'anthropologue comme auteur*, 1988, tr. fr. Paris, Métailié, 1996. <http://www.sociotoile.net/article1.html> http://www.melissa.ens-cachan.fr/article.php3?id_article=254 <http://www.amazon.com/gp/product/0804717478/002-1919957-9836809? v=glance&n=283155>

[8] James CLIFFORD, *Malaise dans la culture, L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, tr. fr. Paris, ENSBA, 1996. http://livre.archinform.net/author/James_Clifford.htm

[9] Clifford GEERTZ, « La Description dense, Vers une théorie interprétative de la culture », 1973, tr. fr. Daniel CÉFAÏ, ed. *L'Enquête de terrain*, Paris, La découverte, 2003. <http://www.http://lhomme.revues.org/document2042.html> <http://www.amazon.com/gp/product/046503425X/002-1919957-9836809? v=glance&n=283155> <http://www.amst.umd.edu/Research/cultland/annotations/Geertz1.html>

[10] Harold GARFINKEL, « Le programme de l'etnométhodologie », 1996, tr. fr. *L'Etnométhodologie, Une sociologie radicale*, Paris, La découverte, 2001. http://www.unige.ch/fapse/SSE/groups/life/livres/alpha/F/Fornel_2001_A.html

[11] James CLIFFORD, « De l'autorité en ethnographie », *Le récit anthropologique comme texte littéraire*, 1981, tr. fr. Daniel CÉFAÏ, op. cit.

[12] Roland BARTHES, « La Mort de l'auteur », 1968, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Seuil, 1994. <http://cernet.unige.ch/biblio/barth68.html> [13] Gilles LIPOVETSKY, *Le Crépuscule du devoir, L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1992. <http://www.gallimard.fr/>

[14] Marc AUGÉ, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992. <http://www.urbanisme.fr/numero/337/ide/invite.html>

[15] Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980. <http://www.bibliopoche.com/livre/L-invention-du-quotidien-Tome-I--Arts-de-faire/21374.html>

[16] Anthony HERNANDEZ, *Landscapes for the Homeless*, Hanovre, Sprengel Museum, 1995 et *Landscapes for the Homeless II, Sons of Adam*, Paris, Centre national de la photographie- Lausanne, Musée de l'Elysée, 1997. <http://www.photographie.com/?evtid=105269&secid=2%20&PHPSESSID=7971868c65ae815830b11badf4b65e4c>

[17] Régis DURAND, « Fils d'Adam », Anthony HERNANDEZ, *Landscapes for the Homeless II*, op. cit. http://www.fetchbook.info/fwd_description/search_2867541085.html <http://www.etudes.photographie.com/noteslect/ndl0309.html>

[18] Jacqueline SALMON et Paul VIRILIO, *Chambres précaires*, Heidelberg Kehrler, 2000. http://www.campusi.com/isbn_3933257352.htm

[19] Virginia WOOLF, *Une chambre à soi*, tr. fr. Paris, Denoël- Gonthier, 1951. <http://www.lib.udel.edu/ud/spec/exhibits/woolf.htm>

[20] Thierry de DUVE, « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », 1980, *Essais datés I 1974-1986*, Paris, La différence, 1987. <http://home.netvigator.com/~jasperl/r%60tdt.htm#Brief%20Introduction>

[21] Jacqueline SALMON, *Le Hangar*, Paris, Trans photographic press, 2001. <http://www.transphotographic.com/upload/fichier1141840590.pdf>

[22] Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », 1967, *Dits et écrits 1954-1988*, tome IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994. <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> <http://books.google.fr/books> <http://foucault.info/documents/foucault.entretienDangereux.fr.html> <http://www.word-power.co.uk/platform/Michel-Foucault-Books>

[23] Gabriela de Gusmao PEREIRA, *Rua dos inventos – Invention Street*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004.

[24] Michel de CERTEAU, op. cit. <http://www.jesuites.com/histoire/certeau.htm>

[25] Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.. <http://www.uta.edu/english/apt/d&g/d&gweb.html> <http://www.webdeleuze.com/> <http://www.revue-chimeres.org/guattari/guattari.html> <http://1libertaire.free.fr/Guattari16.html>

[26] Cf. Hakim BEY, TAZ, *Zone autonome temporaire*, 1991, tr. fr. Paris, L'éclat, 1997. <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>

[27] Cf. Philippe BOUDON, *Pessac de Le Corbusier, étude socio- architecturale*, Paris, Dunod, 1969. <http://www.archinform.net/quellen/57906.htm>

Biographie de Jean-Claude Moineau :

Après des études de linguistique, de philosophie, de mathématiques et de musique, jcm développe, dans les années 60, de nombreuses activités artistiques et « méta-artistiques » tournées notamment vers l'art conceptuel, la poésie visuelle, l'événement, la performance, le mail art, « l'art au -delà de l'art ». Nombreuses expositions, individuelles et collectives, et performances à Paris, en province et à l'étranger ainsi que collaborations à des revues françaises et internationales. Cofondateur de différents groupes et revues. Organisateur à Orléans du premier Festival Permanent.

Puis, comme tant d'autres dans le contexte soixante-huit, jcm interrompt toute activité artistique.

Contrairement à beaucoup d'autres qui n'ont pas tardé à reprendre le chemin d'activités artistiques, jcm s'est toujours depuis refusé à reprendre, comme si de rien n'était, son activité antérieure. Ce qui ne l'a cependant pas empêché de continuer à s'intéresser à l'art et aux apories dans lesquelles celui-ci se débattait. Ce en quoi la démarche de jcm est restée malgré tout « méta-artistique » au sens de ce « qui traite (de façon critique) de l'art ».

Depuis 1969 jcm enseigne la théorie de l'art à l'université de Paris 8 où il a notamment créé et, pendant longtemps, dirigé, la formation de premier cycle Arts, tout en préservant un regard à la fois prospectif et critique sur l'art en train de se faire. Participation à de nombreux colloques et tables rondes. Commissariat d'expositions.

Principales publications récentes :

-*L'Art dans l'indifférence de l'art*, Paris, PPT, 2001. <http://www.e-ppt.net/pages/achats.html> - « La Musique s'écoute-t-elle encore ? », *Musiques d'aujourd'hui, Actualité en 26 propos*, Conseil général de la Creuse, 1993. <http://www.synesthesie.com/heterophonies/theories/moineaulamusiquetxt.html> - « Who's Afraid of Video ? », *Giallu, Revue d'art et de sciences humaines* n° 5, Ajaccio, 1995. - « Trop Much », *Deuxième mois « off » de la photographie* à Paris, Paris, 1996. <http://www.myope.com/mois-off/off.html> - « After Art After Philosophy », (*Easy*) *Viewing*, St. Denis, Musée d'art et d'histoire, 1997. - « Paragraphs

on Contextual Art », *Présente* n° 1, Paris, 1997. - « Le Récit de l'art », *Le Récit et les arts*, Paris, L'Harmattan, 1998. - « Habiter le cyberspace ? », *Episodic* n° 4-5, Paris, 1998. http://www.e-ppt.net/pdf/catal_2006.pdf - « Ca va faire mal », *Output* n 2, Séoul, 1999. - « Le Réseau de l'art », *Output* n°3, Séoul, 1999. - « Au-delà de la valeur d'exposition », *Avis de passage*, St. Brieux, ODDC Côtes d'Armor, 2001. - « Ca va ça vient », BERNARDINI, Alain, 1995/2002, Brétigny-sur-Orge, Espace Jules Verne, 2002. <http://www.sdnf.net/panoramic/panoramic.html> - « A compte d'auteur » *Allotopie* n°B, *Copyleft*, Rennes, Incertain sens, 2003. <http://www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/commande.htm> - « Fluxus : une critique artiste de l'art », *Luvah* hors série n°29, Besançon, Luvah- Dijon, Presses du réel, 2004. <http://www.4t.fluxus.net/colloque01.htm> <http://www.4t.fluxus.net/40p-a-lo.htm> - « Une théâtralité post-théâtrale », CORVIN, Michel et ANCEL, Franck, ed. *Autour de Jacques Polieri, Scénographie et technologie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004. http://bibliographienationale.bnf.fr/Livres/M6_05.H/cadre792-1.html - « De la photographie comme opérateur critique à la photographie comme opérateur d'art », *Ligeia*, Dossiers sur l'art n°49-50-51-52, Paris, 2004. <http://revue-ligeia.com/contenu.php?id=19> - « Qu'est-ce que l'art a à faire des images ? », *Art grandeur nature 2004*, Saint-Ouen, Synesthésie 2004. <http://www.seine-saint-denis.fr/agn/> - « Le Concert des nations à l'ère de la globalisation », *La Toison d'or, Laboratoire artistique flottant*, Girold, Apollonia, 2004. - « Pour une nouvelle économie de l'art », Guy CHEVALIER, *Économies silencieuses et audaces approximatives*, Paris, PPT, 2005. <http://www.e-ppt.net/> - « Polyrythmie », *Urban Rhythms Human Rhythms*, Pékin, Beijing Film Academy / Saint-Denis, Université de Paris 8, 2005. - « Fluxus, un enjeu géopolitique », *20/21 siècles, Cahiers du Centre Pierre Francastel* n°2, Fluxus en France, 2005. - « Étant donné », *Checkpoint* n°1, 2006.