

*Université Paris 8, UFR Arts, Département arts plastiques
Esthétique et histoire des arts plastiques et de la photographie*

Art et Activisme, une perspective féministe

A travers un parcours, Xelo Bosch.

Master présenté par LARPENTEUR Cyrille

Sous la direction de Jean-Claude Moineau, 2006

Table des matières

Introduction.....	4
<i>Quelle place pour un art critique?</i>	5
I. Interventions dans l'espace public.....	20
<i>La Fiambrera</i>	21
<i>Parados N°... Aera de Investigation y Censo petreo Parados.</i>	22
<i>Monumento en huelga.</i>	30
<i>Setmana sense publicitat.</i>	44
II. Art et mouvements sociaux.....	47
<i>Pinta, corta y colora tu ciudad</i>	48
<i>Villardia</i>	55
III. L'autoreprésentation.....	67
<i>Cherchez Xelo Bosch</i>	68
<i>Racolage</i>	81
<i>Prêt-à-précaire</i>	86
<i>Seguimos Aqui</i>	97
Conclusion.....	102
Bibliographie.....	106

Introduction

Quelle place pour un art critique ?

Après l'échec de la modernité (des modernités ?) et celui encore plus rapide de la post-modernité, beaucoup considèrent qu'il n'y a plus de critique possible. Le projet critique du postmodernisme incarné par Rosalind Krauss –figure de proue d'une certaine postmodernité- ayant précisément échoué. Cette dernière témoigne dans la revue *October*, qu'elle a cofondée dans le milieu des années 70, de ce qui est considéré alors comme une nouvelle tendance de l'art. Elle institue un débat théorique basé sur l'interdisciplinarité et, entourée par un ensemble de critiques, elle travaille à la légitimation de certains artistes. Krauss, qui entendait combattre l'art (officiel) et l'impérialisme sous toutes ses formes, a paradoxalement participé à promouvoir une école d'art américaine. Le postmodernisme américain a incontestablement gardé une vocation à l'universalisme propre au libéralisme¹.

Par le fait d'utiliser - pour le principal- la photographie comme *medium* de prédilection, le postmodernisme a répondu –à ses dépens- aux besoins du marché de l'art des années 80. Ce dernier ayant besoin de vendre rapidement essaye de s'étendre spatialement (à défaut de s'étendre temporellement (la même photographie peut se trouver en vente dans différents lieux, alors qu'une peinture se vendait en un lieu et prenait –ou non- de la valeur en fonction du parcours de l'artiste). Nous pouvons dire que c'est le fait d'avoir utilisé la photographie, tout en la transformant², qui a permis aux artistes postmodernes de rentrer dans le marché de l'art, là où le postmodernisme

¹ Est-il nécessaire de rappeler que l'universalisme propre au libéralisme n'est en réalité qu'une création de la pensée occidentale, correspondant à une civilisation particulière à l'ère de la globalisation? La pensée universelle, quelle que soit son ampleur est tout d'abord une pensée locale.

était directement dirigé contre l'art, était utilisé comme une véritable arme contre l'art et le marché. Nous pourrions dire aussi que, pour le principal, le boom de la photographie dans le marché de l'art contemporain s'est fait sous la tutelle de l'art postmoderniste³, même si les portes de ce marché s'étaient déjà ouvertes à la génération précédente avec notamment l'art conceptuel.

La réussite du postmodernisme a été son échec. En inondant les galeries et le marché, le postmodernisme a fait le contraire de ce qu'il était supposé faire. Et, si ce mouvement a largement contribué à la substitution massive de la peinture par la photographie, l'art contemporain a absorbé sa critique et a trouvé une nouvelle vie. Ce que l'on a considéré comme la dernière grande tentative critique a avorté dans son décalage avec son projet initial.

Accompagnant le mouvement de globalisation, s'est posée la question de l'émergence de nouveaux artistes venant d'autres horizons. Des artistes d'origines chinoise, africaine, amérindienne, auxquels a été rattaché l'espoir de la naissance de nouveaux mouvements artistiques, adoptant une position critique afin de contredire la vulgate des artistes universels, « internationaux » ou « globaux » forgés dans le moule occidental, sont apparus dans le champ de l'art mondialisé ou globalisé plutôt qu'en marge de celui-ci.

Nous ne pouvons nous en féliciter, mais actuellement aucun mouvement radicalement différent n'a émergé parmi la multiplicité des artistes d'origine extra-

² La photographie pour les besoins du marché s'est elle-même transformée, notamment en adoptant la forme tableau mieux appropriée au besoin de celui-ci.

³ L'autre grand pôle ayant contribué à l'entrée de la photographie dans le marché de l'art contemporain étant l'école de Dusseldorf en Allemagne.

occidentale. Il semblerait que, pour une majeure partie de ces artistes, plutôt que de marquer des territoires différents, ils aient rejoint le *main stream*, le courant dominant

Au début des années 90, après l'échec du postmodernisme, la méfiance envers la critique c'est pour ainsi dire généralisée. Certains auteurs allant même jusqu'à qualifier la critique de réactionnaire. C'est le cas de Pierre Lévy pour qui il n'y a actuellement plus de critique possible. Selon lui, une critique mal fondée contribuerait à l'inhibition envers « l'engagement des citoyens, des créateurs, des pouvoirs publics et des entrepreneurs dans la démarche favorables au progrès humain »⁴... Protégeons nous dans de nouveaux *espaces de convivialité* aseptisés! Mais de quel progrès nous parle-t-on ? Depuis l'émergence des Lumières, la pensée occidentale dominante –la pensée straight⁵ (hétérosexuelle, masculine, blanche)- a prétendu (et prétend encore sous de multiples formes) «éclairer» le monde de savoirs jugés majeurs. Une hiérarchie plus ou moins sous-jacente s'est dessinée dans la valorisation des savoirs, véhiculant en fait avec elle une dévalorisation de toute une catégorie de savoirs. La prétention illusoire d'une marche en avant vers un soi-disant progrès⁶, attesté par le progrès prétendument observable des sciences et techniques, est encore le leitmotiv de la dite «civilisation» pour reléguer à un rang inférieur ce qui n'est pas considéré par elle comme porteur d'une amélioration profitable à l'« humanité ».

Vers la fin des années 90, alors que Pierre Lévy oppose de manière trop simpliste ce qu'il appelle la « grande critique »⁷ des 18^{ème} et 19^{ème} siècles et la critique

⁴ Pierre LEVY, *Cyberculture, Rapport au conseil de l'Europe*, Paris, Odile Jacob, 1997. P.258.

⁵ Monique WITTIG, *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001.

⁶ Pierre-André TAGUIEF, *Du progrès, Biographie d'une utopie moderne*, Paris, Libro, 2001.

⁷ Pierre LEVY, *Op.cit.* P.285.

actuelle dont l'éventail des qualificatifs tourne autour des adjectifs « réactionnaire », « convenue », « conservatrice », d'autres auteurs sur la question font part d'un renouveau de la critique à l'ère de ce qu'ils nomment *le nouvel esprit du capitalisme*⁸.

La question de base pour les deux auteurs, Luc Boltanski et Eve Chiapello, est de comprendre les changements opérés par le capitalisme depuis le début des années 70 ainsi que son rapport avec la « critique ». Dans cet ouvrage, ils nous font part d'une analyse des « changements idéologiques qui ont accompagné les transformations récentes du capitalisme »⁹. Défini comme une idéologie qui justifie l'engagement dans le capitalisme, le nouvel esprit du capitalisme est censé fournir aux acteurs sociaux des raisons individuelles et des justifications collectives pour adhérer à sa logique. Loin de contenter la totalité des sujets, les multiples failles du nouvel esprit du capitalisme ont pourtant été relativement épargnées par la critique. Cette dernière qui avait été si virulente à la fin des années 60 est actuellement en partie neutralisée. Luc Boltanski et Eve Chiapello sont forcés de constater que « les dispositifs critiques disponibles n'offrent pour le moment aucune alternative d'envergure »¹⁰.

La formulation d'une critique suppose, selon les deux auteurs, une source d'indignation, c'est-à-dire « une expérience désagréable suscitant la plainte, qu'elle soit vécue personnellement par le critique ou qu'il s'émeuve du sort d'autrui »¹¹ et historiquement les deux auteurs identifient principalement deux types de critique :

-La critique artiste désigne le capitalisme comme source d'oppression s'opposant à la créativité, à la liberté, à l'autonomie et à l'inauthenticité.

⁸ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

⁹ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit..p.35.

¹⁰ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit..p.27.

¹¹ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit. p.81. À propos de ces indignations, voir p.587.

- La critique sociale plus traditionnelle dénonce un capitalisme générateur de misère et d'inégalité chez les travailleurs mais aussi d'opportunisme et d'égoïsme dans la vie sociale.

Les auteurs montrent que la force du capitalisme est de savoir se servir des critiques (surtout la critique artiste) qui lui sont proférées en les intégrant à ses fondements toujours mouvants, c'est « chez ses critiques qu'il a trouvé les voies même de sa survie »¹². La critique sociale, qui semble, selon les deux auteurs, connaître un certain renouveau (« aussi modeste et aussi hésitant soit-il »¹³), a renoncé en partie à la notion d'exploitation qui avait été dans le deuxième esprit du capitalisme la grande cible de cette critique. La critique sociale depuis les années 80, s'est orientée vers d'autres catégorisations, comme la notion d'exclusion. La politisation de l'exclusion au sein de différents mouvements, prendra son importance dans les années 90. La critique sociale connaît donc un renouveau dans une conjoncture marquée par « le développement du chômage et par ce que l'on a identifié d'abord sous l'expression de *nouvelle pauvreté* »¹⁴, c'est-à-dire le développement significatif de personnes vivant dans les rues des grandes villes « sans moyens d'existence ni de domicile fixe, survivant grâce à la charité publique ou privée. »¹⁵. La signification du terme d'exclusion s'est élargie petit à petit pour désigner actuellement non seulement les porteurs de handicaps, mais aussi toutes les victimes de la nouvelle misère sociale.

¹² Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit., p.69.

¹³ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit., p.424.

¹⁴ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit., p.426.

¹⁵ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit., p.426-427.

Il en est autrement en ce qui concerne la critique artiste. Le rapport qu'elle a entretenu avec le capitalisme est plus ambigu, puisque, selon les deux auteurs, le nouvel esprit du capitalisme a été préfiguré par la critique artiste du capitalisme. C'est grâce -en partie- à la "récupération" de la critique artiste après mai 68, que le capitalisme s'est revivifié, intégrant des éléments qu'il refusait du temps de l'apogée fordiste. La critique artiste a été absorbée tout en étant transformée. Ses tenants demandaient la délivrance d'un système ou d'une situation d'oppression. Il y a eu effectivement une meilleure autonomie mais au prix d'un renforcement de l'autocontrôle, du contrôle informatique et surtout d'une détérioration de la sécurité de l'emploi. Un nouveau capitalisme, connexionniste, va se mettre en place ; organisé en réseaux, mobile, flexible, avec des salariés autonomes, créatifs et internationalisés. De nouvelles contraintes apparaissent donc. L'absorbement de la critique artiste a pour une grande part paralysé cette critique qui souffre même d'une paralysie « par ce que l'on peut appeler, selon le point de vue adopté, sa réussite ou son échec »¹⁶.

La critique, loin d'être une entité en dehors du capitalisme, a participé -à ses dépens- de manière active aux changements et aux déplacements de celui-ci. Des déplacements qui seraient « plus difficiles et plus coûteux à mettre en œuvre »¹⁷ sans la participation de cette critique. Ce sont dans ses facultés de développement et de changement jusque « dans les dispositifs les plus quotidiens »¹⁸ que le capitalisme a contribué à désarmer la critique.

Ne pourrait-on pas penser qu'avec le déclin -voire l'effondrement- des grandes idéologies des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, alors qu'il n'y a plus d'Histoire à laquelle se

¹⁶ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit., p.568.

¹⁷ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit., p.607.

raccrocher, la grande critique dont Pierre Lévy parle n'a plus lieu d'être ? La critique artiste, déstabilisée par ce qu'elle a engendré, ne serait-elle pas à redéfinir ? Devrait-elle redéfinir ses objectifs ? Ou plutôt ne plus avoir d'objectif, mais adopter une attitude en perpétuel mouvement, une critique nomade ? Une critique toujours en devenir.

D'autre part, il semble vain pour Boltanski et Chiapello de poursuivre la critique sur la voie dans laquelle elle s'est engagée au 19^{ème} siècle. Et, selon eux, « si nous devons assister à un renouveau de la critique artiste, celui-ci ne partira pas en effet seulement de l'analyse "intellectuelle" de phénomènes associés à l'état actuel du capitalisme, mais de sa rencontre avec une souffrance diffuse (...) et aussi d'une aspiration à la faire cesser »¹⁹, une conjonction entre critique artiste et critique sociale.

Des propositions –souvent marginales- semblent émerger où l'artiste tente de recentrer l'art au cœur des problématiques de la société contemporaine. En Espagne principalement et tout au long de la décennie quatre-vingt-dix, se sont manifestés une multitude de propositions et d'activités, qui ont proliféré en marge des discours artistiques dominants. Ces pratiques se revendiquant comme art alternatif ou encore art parallèle, terme que je ne reprendrai pas à mon compte, se sont développées dans un contexte où le PSOE²⁰ au pouvoir depuis 1982 tentait de combler un prétendu retard (notamment par rapport aux pays du nord), accumulé lors de la dictature franquiste. Les années 80 et le début des années 90 sont donc en Espagne une époque de création d'infrastructures et de développement d'une esthétique «vitrine» officielle.

C'est en réaction à cette politique qu'ont proliféré des pratiques en marge du

¹⁸ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit., p.607.

¹⁹ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit., p.503.

discours dominant avec une volonté de se maintenir *hors de* ou *contre* l'institution souvent dû au fait qu'elles n'aient pu trouver un quelconque espace d'expression à l'intérieur de celle-ci.

C'est en partant de ce contexte et à travers le travail et le parcours- entre autres- d'une artiste espagnole, Xelo Bosch, que je vais tenter de démontrer qu'il y a encore aujourd'hui une certaine forme de critique possible. Une critique certes plus diffuse que l'on pourrait qualifier de tactique, au sens que Michel de Certeau donnait au mot tactique, c'est-à-dire une critique qui n'aurait « pour lieu que celui de l'autre »²¹, une critique qui devrait jouer « avec le terrain qui lui est imposé »²².

Il ne me semble pas pertinent de parcourir les différents travaux de Xelo Bosch en suivant un ordre strictement chronologique, c'est pour cela qu'au cours de ce mémoire je me permettrai d'aborder les différentes actions ou interventions plus en fonction de ce qui leur est propre qu'en rapport à une chronologie. En fait il me sera impossible de parler de l'intégralité du travail de cette artiste car une des particularités des productions des années 90 en Espagne (mais qui n'est pas spécifique à ce pays) est que les divers groupes, artistes ou associations qui organisaient les événements, les actions ou interventions se préoccupaient peu de garder une documentation ou des traces de leurs travaux (travail qui a été - dans le cas de cette artiste - effectué a posteriori avec la constitution d'un dossier relatant une partie de ses différents travaux).

²⁰ Partie socialiste ouvrier espagnol, au pouvoir de 1982 à 1996.

²¹ Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard Folio essais, 1980. p.61.

²² Michel de CERTEAU, *op.cit.* p61.

Ce qui importait le plus était l'action et la mise en place de celle-ci. Des actions adoptant une attitude critique ou de résistance face aux institutions en générales, artistiques bien sûr, mais aussi les mairies, les politiques, les publicitaires, l'Etat... toutes instances exerçant un pouvoir. L'un de ces mouvements, et peut-être le plus important, a été le mouvement pacifiste insoumis qui, à partir des années quatre-vingts, a mobilisé à travers l'Espagne plusieurs milliers de personnes refusant de faire le service militaire obligatoire. Après un nombre incalculable d'actions disséminées à travers le pays mais aussi de jugements, de condamnations et d'emprisonnements de beaucoup de jeunes, le gouvernement, sous l'ampleur du mouvement, s'est vu contraint - assez tardivement - de mettre en place une armée professionnelle.

Les différents travaux de Xelo Bosch entretiennent un rapport aux institutions – comme nous le verrons par la suite – qui n'est pas de l'ordre du total rejet comme cela a pu être le cas pour les avant-gardes, ni centré principalement sur la critique de l'institution artistique de l'intérieur même de celle-ci (même si cela peut être le cas dans certains travaux) comme a cherché à le faire ceux que Hal Foster a appelé la deuxième génération néo-avant-gardiste. Non, l'héritage culturel et artistique est là et, même si l'on peut trouver un caractère utopique dans certains de ses travaux, l'expérience et l'échec des avant-gardes (dû en partie à l'institutionnalisation des mouvements) ont, dans une certaine mesure, servi de leçon. Je précise bien «dans une certaine mesure», le rapport aux institutions est complexe. En Espagne, dans les années 90, il y a véritablement émergence d'une génération d'artistes qui, selon les

mots de Nélo Vilar²³, se laisse « fasciner par les possibilités d’art action », en rajoutant que cette génération « commence à s’organiser à travers des groupes et des associations, à ouvrir des espaces d’expositions, à organiser des événements et des festivals, etc. » Il s’agit pour lui d’une phase de reconstruction collective d’une identité et d’infrastructures, prétendument « en marge de toute institution ». Certes, une multiplicité de propositions ont proliféré, dans cette décennie, en marge du discours dominant, mais Xavier Moreno souligne, dans un article paru en 2000 dans la même revue, que l’on a pu voir « toutes (ou presque toutes ces propositions), qui se voulaient alternatives, être intégrées à différents degrés d’institutionnalisation (...) »²⁴. Le constat est là, l’Histoire ou plutôt les histoires se répètent. La critique mise en avant par ces différents groupes a été, en majeure partie, absorbée par une sorte d’officialisation de - si l’on peut la nommer comme cela - l’alternative artistique. Tentative flagrante de la part d’un musée de « récupération » de travaux se mettant en avant comme ayant des positions radicales, un – prétendu – *nouvel activisme*.

Il est évident que la grande difficulté de certaines pratiques artistiques est d’en parler sans en faire un mouvement, comme a pu l’être la tentative outrancière en France de l’exposition Hardcore. Exposition prétendait selon ses organisateurs, de présenter des artistes « qui infiltrent la réalité », qui « renvoient à l’expression d’une vérité crue, livrée sans formatage médiatique préalable »²⁵. Outre le fait que l’on ne peut qu’être méfiant vis-à-vis d’une exposition ayant cette prétention illusoire, c’est la

²³ Nélo VILAR, “L’Art parallèle espagnol dans les années 90” in *L’Art actuel des années 90 en Espagne*, Inter n°76, Québec, été 2000.

²⁴ Xavier MORENO, “De la revendication à l’expérimentation” in *L’Art actuel des années 90 en Espagne*, Inter n°76, Québec, été 2000.

²⁵ Jérôme SANS, *Hardcore, vers un nouvel activisme*, Paris, Palais de Tokyo, site de création contemporaine/Édition Cercle d’art, 2003. p 6,7.

légitimité même de cette exposition au Palais de Tokyo qui est à remettre en question, le discours des organisateurs et des participants sont majoritairement ambigu.

Relevons par exemples les inepties de Jota Castro qui, sous la phrase *Motherfuckers Never Die*, amalgame une série de noms propre associant chanteuses, dictateurs, politiques... et alors ? Je n'ai pas d'affection particulière pour Madonna, mais liste des *personnalités* imprimées sur un panneau lumineux rouge est incohérente. A propos de cette pièce, Dominique Baqué se pose la question : « à quel activisme politique (...) veut-on nous faire croire ? »²⁶. Sans grande hésitation nous pouvons élargir cette question à l'ensemble de l'exposition.

Peut-on s'auto-proclamer activiste lorsque l'on présente dans un musée des carcasses de voitures brûlées (qui connotaient soi-disant les émeutes des banlieues) tout en payant cinquante euros les trois heures cinq personnes recrutées dans des centres d'aide sociale ou chacun devait supporter le poids des radiateurs portatifs dirigés vers les carcasses. Pourquoi n'avait-on pas le droit de toucher aux ballons-têtes de Berlusconi et de Bush père (si je me souviens bien) sans qu'un vigile vienne vous rappeler à l'ordre ? Que fait Santiago Sierra dans une exposition censée être représentative de la scène activiste ? Ce dernier est à mon sens loin de tout activisme, son travail est à appréhender comme un constat des rapports de forces qui peuvent exister entre un artiste et ses modèles. Ce rapport est porté à son paroxysme et les modèles enfermés plus que jamais (mais de manière ouverte et revendiquée) dans leur statut d'objet.

²⁶ Dominique BAQUE, Pour un nouvel art politique, Paris, Flammarion, 2004. p 26.

Il me semble essentiel de souligner le décalage entre ce qui se passe dans la prétendue réalité et le petit monde faussement «sale» que Jérôme Sans a bien voulu nous présenter. La petite phrase de Nicolas Bourriaud écrite dans *Beaux Arts magazine* est assez révélatrice d'un décalage méprisant et assumé entre ce qui peut se passer dans les centres d'art et ce qui peut se passer en dehors, il parle alors de Santiago Sierra :

« Je n'attends pas d'un artiste qu'il me dise quoi penser, étant assez grand pour m'acquitter seul de cette tâche mais qu'il me montre le monde sous un jour nouveau et en cela l'œuvre de Santiago Sierra m'apparaît bien plus importante qu'une centaine d'artistes pseudo-activistes avec lesquels je fraterniserais volontiers dans les manifs, mais pas dans les centres d'arts. »²⁷

Il m'est difficile de commenter cette phrase autrement que d'une manière cynique. Dans un premier temps : évidemment que l'on n'attend pas d'un artiste qu'il nous dise quoi penser !!! Mais surtout de quel jour nouveau parle-t-il ? Bourriaud nous donne l'impression qu'en ouvrant les portes de son espace de convivialité, le Palais de Tokyo, Sierra (et sûrement les autres) lui ont ouvert les yeux sur des réalités qui à coup sûr étaient loin d'être les siennes....

Nous ne pourrions pas continuer sans nous arrêter un instant sur le terme « activisme ». Peut-on qualifier effectivement ce qui pourrait relever de l'activisme ? Ce terme, mis en avant dans l'exposition *Hardcore* est largement utilisé dans une multiplicité de champs. Ainsi on peut lire ou entendre ce mot associé à une quantité incommensurable de qualificatifs. On parle bien sûr d'activisme en art, mais aussi d'activisme chrétien, d'activisme libéral, d'activisme islamiste, d'activisme

²⁷ Nicolas BOURRIAUD, "La chronique de Nicolas Bourriaud", *Beaux Arts Magazine* n°228, Paris, mai 2003.

actionnarial... Dans tous ces domaines, si antagonistes qu'ils soient, est associée à l'activisme l'idée d'une certaine violence. Une violence idéologique ou physique, se jouant évidemment à des degrés différents. L'acception politique du terme " activisme " a fait son apparition dans la presse belge en 1916, en marge des mouvements flamingants. L'idée principale, et celle que l'on retiendra ici, c'est l'action visant à influencer directement sur un processus de décision sans passer par les intermédiaires traditionnels de l'action publique (politiques ou institutions administratives...).

Mais qui a le pouvoir de désigner un groupe, une ou un artiste, comme activiste ? Nous pourrions penser, comme le fait Raymonde Moulin pour l'art contemporain dans son ouvrage *L'Artiste, l'institution et le marché*²⁸, que, ce qui relève de l'activisme en art ou d'un nouvel activisme pour reprendre le terme à Jérôme Sans est soumis à des jugements de spécialistes. Au même titre que l'art contemporain, la validation d'une pratique activiste en art et son « homologation » relèverait de personnes considérées comme expertes dans ce champ. L'activisme à l'instar de l'art contemporain peut-être considéré comme un label dont l'appellation ne peut être légitimée que par des spécialistes, des experts ayant le pouvoir de dire si oui ou non tel artiste relève de l'activisme. L'exemple de l'exposition *Hardcore* est caractéristique d'une tentative, de la part de personnes considérées et reconnues comme expertes de l'art contemporain, d'assimilation d'artistes reconnus dans l'art contemporain à de « l'activisme ». Evidemment leurs propositions peuvent être considérées plus radicales que ce qui peut se faire habituellement dans ce domaine. On peut parler alors d'un certain activisme... mais nous comprenons mieux la phrase de Dominique Baqué citée précédemment, «à quel activisme politique veut-on nous faire croire ? ».

Les artistes dont nous allons parler dans la suite de ce mémoire, principalement des femmes, ont un parcours que l'on pourrait difficilement assimiler aux artistes exposés à *Hardcore*. Leur positionnement même face aux institutions et au marché induit un rapport de force qui ne peut que les remettre en cause. Le travail des artistes exposant au Palais de Tokyo n'a, en aucun cas, remis en question la légitimité de l'exposition *Hardcore*.

Mais des questions se posent : comment éviter de fossiliser les choses ? Comment ne pas participer à l'embaumement de ces différents travaux tout en les diffusant ? Comment ne pas neutraliser toute critique ? Les réponses à ce sujet ne sont pas de soi, mais ces questions resteront latentes tout au long de la rédaction de ce mémoire. Les pouvoirs majoritaires tendent à minimiser, voire à occulter, les différentes revendications des minorités, et l'orientation de ce travail est de s'interroger, à travers le parcours d'une artiste et de ses rencontres, sur les possibilités d'adopter une position critique à l'ère de la globalisation (si ère de la globalisation il y a).

J'ai pris le parti de faire ce travail, d'écrire et –dans une certaine mesure- de donner une visibilité à de multiples expériences vécues depuis une perspective d'une artiste/femme travaillant activement sur le terrain à la politisation de la vie quotidienne. Comme le souligne Caroline Bourgeois dans le préambule du catalogue de la première exposition en France dans un espace public de Valie Export «souvent dans l'histoire, beaucoup de changements viennent à partir des propositions posées par des minorités »²⁹, et c'est sur la base des revendications de minorités que la critique

²⁸ Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs Flammarion, 1997.

²⁹ Caroline BOURGEOIS, « Préambule », in Valie Export, Paris, Edition de l'œil, 2003. p 5.

semble renaître. Et, sans opposer de façon binaire et trop simpliste, institutionnel et non institutionnel, ou encore institution publique et institution privée (le marché), c'est en dehors de ces cadres majoritaires que la critique pourra renaître.

Nous pouvons nous poser la question suivante : Pourquoi choisir un parcours singulier afin de parler de la critique ? A cela, je répondrais que la trajectoire artistique/activiste de Xelo Bosch est symptomatique d'une manière possible d'adopter une position critique alors que cette dernière est majoritairement sclérosée dans l'art actuel.

I.

Interventions dans l'espace public.

La Fiambrera

Ce que l'on peut remarquer dans le développement artistique du parcours de Xelo Bosch est qu'il y a un avant et après *Fiambrera*. Une discontinuité dans la continuité. *La Fiambrera*, littéralement en français *la gamelle*, en référence à la fois aux récipients que les ouvriers emportaient sur leur lieu de travail pour déjeuner mais aussi parce que leurs premières «actions» étaient de parasiter les vernissages afin de glaner un maximum de nourriture et autres boissons ramenées dans des récipients de plastique, a vu le jour dans au début des années 90 (les premières actions dont nous traiterons ici datent de 1996). Parmi les quatre membres constituant le collectif Xelo Bosch, Santiago Barber, Curo Aix, et Jordi Claramonte. L'histoire de ce collectif est, comme toute association d'individus, ponctuée par des tensions, des luttes de pouvoir qui pourraient de l'extérieur paraître en décalage avec le discours défendu. Nous y reviendrons. Ces quatre personnes fondent donc le collectif, et au fur et à mesure de son évolution et de la mise en place des différentes actions, il fédérera une multiplicité d'acteurs. Il est évident qu'une grande partie des actions n'auraient pu voir le jour sans cette collaboration. Chacun et chacune étaient coauteur et tous les membres exécutaient une partie du projet selon ses compétences propres sans qu'une hiérarchie particulière ne se dessine. Une grande partie des projets se faisait sans moyen. Quand il y en avait, ils étaient tellement minimes que toute l'argent servait au financement des réalisations. Il n'y avait d'autre satisfaction que de mener à terme la réalisation du projet en cours.

C'est donc dans le contexte de l'Espagne des années 90 que se forme ce collectif à Valence, où la scène artistique est, à l'époque, assez dense mais très sectorisée.

Soucieux de se démarquer de l'hégémonie de la performance et du fonctionnement général des institutions en place, la Fiambrrera se crée dans la perspective d'une nécessité d'intervenir directement dans l'espace public (qu'ils estimaient confisqué par les instances de pouvoir majoritaires en place).

Il y avait véritablement, lors de la constitution du collectif, la volonté de se démarquer des différents circuits artistiques en place. Une des motivations premières était de tester d'une certaine manière la récente constitution espagnole qui stipule le droit d'expression (si ce droit existe vraiment) après quarante ans de dictature. « Fils de la dictature et enfant de la transition » selon les mots de Xelo Bosch, il est bon de signaler que cette génération est la dernière à avoir vécu sous le régime de Franco sans avoir pu jouer un quelconque rôle dans la transition (elle avait quatre ans lors de la mort du dictateur).

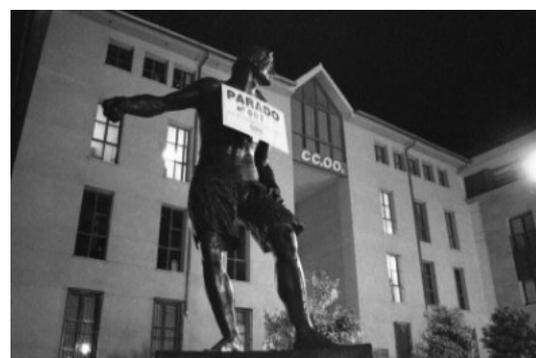
Une des interventions les plus importante du début, et celle qui fera connaître le collectif, fut sans doute celle réalisée en 1996 à Valence mais aussi à Madrid et Séville.

Parados N°... Aera de Investigation y Censo petreo

*N°... Aera de Investigation y Censo petreo*³⁰ est le nom donné à par les deux artistes Xelo Bosch et Santiago Barber à l'intervention qui fut réalisée dans un premier temps à Valence (avec l'aide d'un photographe, Carlos de Juan) puis, mais à une échelle plus modeste, à Madrid et Séville.

³⁰ Chomeur N°... Espace de recherche et recensement pierreux.

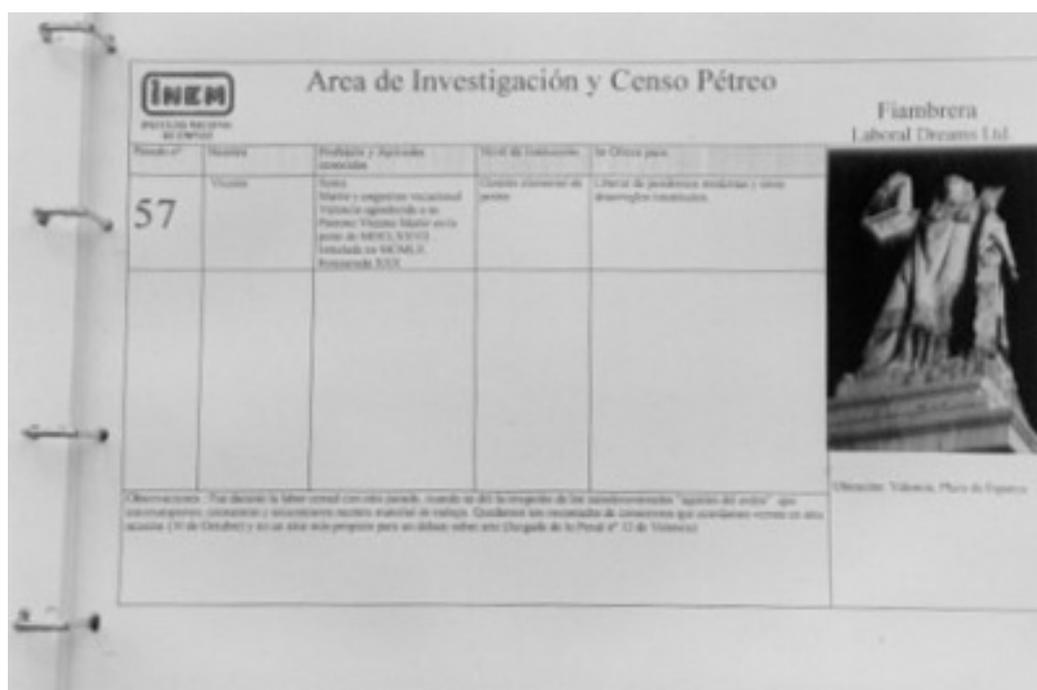
Sur une période d'un mois, de jour ou de nuit, 70 sculptures ont été recensées. Chacune d'entre elles a été décorée par une fiche signalétique blanche format A3 qui stipulait le titre précédemment cité et un numéro qui lui était attribué (Chômeur N° 048 Espace d'Investigation et Recensement Pierreux par exemple). Les affiches arborant le logo de l'INEM (agence pour l'emploi espagnole) étaient mises en place autour du cou des statues «quand elles en avaient»³¹ à l'aide d'une grande canne à pêche.



Les différents personnages illustres de la ville et autres Saints ont été mis, lors de cette période, en situation de recherche d'emploi. Un catalogue (publié malheureusement seulement en deux exemplaires) a été imprimé, où toutes les statues

³¹ Commentaire de Xelo Bosch.

étaient photographiées exposant ostensiblement leur situation de demandeur d'emploi. En fonction de la mise en scène accompagnant les statues ou d'une caractéristique particulière (leurs attributs mais aussi un éventuel bras manquant...) un *bilan de compétence* était établi afin de favoriser leur insertion dans le monde du travail.



La petite histoire, non dénuée d'humour et posant diverses questions - nous y reviendrons -, aurait pu s'arrêter là. Mais c'était sans compter l'intervention de la Police qui allait amorcer tout un débat à différents niveaux, remettant en question le rôle de toute ces sculptures, mais aussi la politique culturelle de la ville tout en abordant le problème du chômage.

Le premier contact avec la police a été, selon Xelo Bosch, des plus cocasses. Une discussion s'est engagée entre les artistes et ces derniers (soucieux de ce que les

vielles femmes partant pour la messe au petit matin allaient penser en voyant les Saints arborant les pancartes de demandeur d'emploi), qui a fini par une proposition des policiers qui était la suivante : plutôt que d'accrocher les affiches sur les statues (qu'ils ont demandé de retirer), les agents ont proposé que chacune des trois personnes présentes (les deux artistes et le photographe) attachent autour de leur propre cou les affiches en format A3 de demandeur d'emploi et défilent dans la rue pendant qu'eux pouvaient arrêter la circulation. La proposition des *forces de l'ordre*, plutôt originale, a été déclinée et malgré leur insistance, les affiches sur les statues n'ont pas été retirées. Après un contrôle d'identité et ne sachant pas que faire, les policiers ont laissé, pour cette nuit-là, continuer le recensement pierreux.

L'histoire ayant, sans nul doute, fait le tour du commissariat de police, la réaction quelques nuits plus tard d'une autre patrouille fut beaucoup moins indulgente. La statue de *San Vincente Màrtir* (figure emblématique de la ville de Valence dont des reliques sont conservées dans la cathédrale) venait juste d'être « recensée » quand un agent de police leur ordonna d'enlever de suite l'affiche qu'ils venaient d'accrocher. Refusant d'obtempérer, la patrouille de police fit appel au service chargé de constater les « dégâts » (des photos ont été prises par la police) et à un camion pompier afin de pouvoir décrocher l'affiche durement hissée à l'aide de la canne à pêche.

Tous trois furent accusés selon les termes du tribunal de désobéissance à l'autorité et de dégradation de bien public³².

Les journaux mis au courant de l'histoire se sont empressés de relater l'histoire dans leurs colonnes. L'action a aussi lancé un débat au sein des institutions artistiques. Le jour du jugement des «spécialistes » sont venus soutenir les trois artistes (le catalogue édité a été présenté au juge qui n'a pas jugé de son ressort de dire si oui ou non l'action pouvait être considérée comme artistique) et ont comparu comme témoins lors du jugement (ils seront tous les trois acquittés).

La conseillère de la culture à la mairie de Valence, qui avait organisé dans la même période une manifestation où des sculptures étaient exposées dans une des rues principales de la ville qualifia l'intervention de vandalisme.

« Art dans les lieux publics » et «art public critique»³³ c'est de cette façon que Wodiczko (dont le travail est très critiquable nous y reviendrons) pourrait différencier les deux interventions même si nous pouvons penser que cette dichotomie reste trop attachée à l'opposition art institutionnel/ art en dehors de l'institution (elle même critiquable).



Los compañeros de los artistas, a la puerta de los juzgados, con el busto, ayer. M. MOLINER

Los artistas protestan porque el juez no citó a los críticos de arte

ADELA SALGUERO
Valencia. Ayer quedó visto para sentencia el juicio contra los tres artistas valencianos Santi Barber, Xelo Bosch y Carlos de Juan. Los artistas estaban acusados de desobediencia a la autoridad por negarse a retirar un cartel con la inscripción «Parado n.º... Área de investigación y censo pátreo», que colgaron el pasado 17 de junio en la estatua de San Vicente Mártir situada en la plaza de España de Valencia. El fallo se dará a conocer dentro de una semana.

Durante la vista, ambas partes explicaron su versión de los hechos. Uno de los policías municipales que paralizaron la acción artística sostuvo que «los motivos no importan. Colocar un cartel en la estatua de San Vicente Mártir rompe el entorno y es irrespetuoso para una figura tan importante de la ciudad». Los dos policías municipales confirmaron que se requirió la presencia de los bomberos para retirar el cartel «debido a la actitud pasiva de los acusados, que no colaboraron ni prestaron la caña de pescar que habían utilizado para colgar el cartel».

Los artistas acusados denunciaron la actitud «desconciada y poco comprensiva» de los agentes, que les impidieron explicar los motivos tras una acción artística tan poco habitual que, por otra parte, ya habían ejecutado en otras 75 estatuas de la ciudad. El juez tampoco admitió la presencia de expertos en arte como testigos de la defensa, aunque sí aceptó examinar como prueba la documentación gráfica del proyecto.

El fiscal solicitó para los artistas diez días de arresto domiciliario o una multa de 20.000 pesetas. La defensa pidió la libre absolución para Carlos de Juan y Xelo Bosch, basándose en que no se había probado suficientemente su participación en los hechos. También se solicitó la absolución para Santiago Balaguer, que había asumido toda la responsabilidad de la colocación del cartel, porque su desobediencia estaba excusada por «un acto de conciencia». Según la defensa, el derecho a la libertad de expresión: «No se puede pedir a un artista que rompa su obra. Si Valencia aspira a ser capital cultural europea, no puede sancionar estos actos».

Santiago Balaguer expresó ante el juez su desacuerdo ante la decisión de no admitir testigos de la defensa ni permitirle explicar su idea de lo que es el arte urbano. Después de la vista, los artistas y su abogado protestaron abiertamente: «Todo ciudadano puede probar sus afirmaciones ante la justicia y eso a nos ha negado. Para ellos no era arte.»

³² Voir les articles de presse relatant les « événements ».

³³ Krzysztof WODICZKO, Art public, art critique, Textes, propos et documents, Paris, ENSB-A, 1995. p7

Paul Ardenne³⁴ a remarqué que certaines pratiques artistiques qui entendaient sortir des limites de l'art et de l'institution ne faisaient que repousser ces limites. A partir du moment où l'institution artistique parraine les manifestations artistiques « en-dehors de » ou « hors limites », elle ne fait qu'étendre son pouvoir et le contrôle de l'institution.

Jean-Claude Moineau, lui, y voit en relisant Foucault une forme -toutefois relative- de désinstitutionnalisation : « substitution à des institutions-forteresse fermées sur elles-mêmes d'une multiplication de foyers de contrôle disséminés dans tout le tissu social (...) Non certes suppressions de tout contrôle mais bien au contraire renforcement, parce qu'assouplissement(...)»³⁵. Il souligne dans un autre texte que, malgré la bonne foi de part les « alternatifs », l'art en-dehors de l'institution artistique ne fait « qu'étendre toujours plus l'institution tout en ne touchant, en tout cas en tant qu'art, un public encore plus restreint, qu'une élite encore plus sélective »³⁶. Il ne s'agit pas selon lui d'art « hors de l'institution ou d'art hors de l'art que d'institution hors de l'institution, et qui finit toujours par rentrer dans l'institution ».

D'après Wodiczko la démarche qui consisterait à penser que « la ville peut être affectée par des galeries d'art public à ciel ouvert ou enrichie par des aventures muséologiques à l'extérieur (par des achats de l'Etat ou des grandes compagnies, des prêts et des expositions) »³⁷ est une erreur philosophique et politique totale. Nous ne pouvons qu'approuver sa remarque (en décalant la date d'un bon siècle) quand il souligne que depuis le XVIIIème siècle, « la ville fonctionne comme un projet

³⁴ Paul ARDENNE, « L'ex situ comme lieu commun ? », Art Press n°204, Paris, 1995.

³⁵ Jean-Claude MOINEAU, « L'art sans art », in *L'art dans l'indifférence de l'art*, PPT, Paris, 2001.

³⁶ Jean-Claude MOINEAU, « L'art hors de l'art », in *L'art dans l'indifférence de l'art*, PPT, Paris, 2001.

³⁷ Krzysztof WODICZKO, op. cit. p7

esthétique et muséologique grandiose, comme une galerie d'art public monstrueuse, consacrée à d'énormes expositions, permanentes ou temporaires, d'installations architecturales et environnementales (...) ». Ce que reproche Wodiczko à l'art qu'il qualifie, d'art dans les lieux publics, c'est que cette démarche revient à décorer la ville en faisant appel à une «pseudo-créativité sans rapport aucun avec l'expérience de l'espace citadin »³⁸.

Si nous ne reprendrons pas à notre compte l'opposition proposée par Wodiczko, nous serons ici en accord avec lui, en appliquant à l'intervention *Parados* la phrase suivante :

« Il s'agit d'une stratégie de remise en question des structures urbaines et des moyens qui conditionnent notre perception quotidienne du monde »³⁹.

Même si le terme de tactique (au sens de Michel de Certeau) serait plus approprié que celui de «stratégie » et si la grandiloquence de sa phrase est à l'échelle de la prétention de certains de ces projets, il y a bien dans *Parados* une remise en question de la place hégémonique des monuments au sein de la ville. « Monument » est à entendre ici dans le sens de monument à « valeur de remémoration intentionnel » que Riegl lui donne dans son ouvrage sur *le culte moderne des monuments*⁴⁰.

Riegl décrit trois valeurs de remémoration des monuments :

- *La valeur d'ancienneté* qui nous évoque le temps passé sans forcément qu'une valeur historique y soit attachée.

³⁸ Krzysztof WODICZKO, op. cit. p7

³⁹ Krzysztof WODICZKO, op. cit. p8

⁴⁰ Alois RIEGL, *Le Culte moderne des monuments*, trad. fr, Paris, Seuil, 1984.

- *La valeur historique* est celle que l'on donne aux «monuments historiques».

Il s'agit dans ce cas là de monuments qui n'ont pas été construits initialement comme monument, mais qui, après coup et généralement de part leur ancienneté ont acquis le statut de monument. La dégradation et l'altération qui jouaient un rôle essentiel pour la valeur d'ancienneté ont, dans la valeur historique, un rôle perturbant. Le culte de la valeur historique doit donc veiller à conserver les monuments.

- *La valeur de remémoration intentionnelle* est le fait de monuments à laquelle on donne une valeur mémorique à caractère intentionnel. Le monument est là pour faire rappeler aux générations futures l'existence de quelqu'un ou du fait que quelque chose (un événement jugé remarquable) s'est passé en ce lieu. Elle empêche quasi définitivement qu'un «moment (ou que quelqu'un) ne sombre dans le passé, et le garde toujours présent et vivant»⁴¹.

Qu'en est-il alors de ces monuments tournés en dérision et transformés (d'une manière ponctuelle) en chercheurs d'emploi ? Petite précision de traduction, le terme *parados* en espagnol à une double signification. Il a celui cité précédemment de chômeur, mais contrairement au même mot en français, il peut aussi être appliqué à une chose qui reste immobile, qui ne bouge pas. Les Grands Hommes (soit dit en passant il n'y a qu'une extrême minorité de femmes), les saints, les anges, dominant la ville dans la plus grande indifférence des passants (pas celle des pigeons) ont suscité l'intérêt de la population locale comme rarement il n'avait suscité. Le regain d'intérêt envers ces personnages qui ont fait l'Histoire venant peut être tout simplement du fait

⁴¹ Alois RIEGL, op.cit., p85.

qu'ils se retrouvaient l'espace de quelque temps « rabaissé » à une condition très humaine, victime de ce qui est pensé par la société en général comme un fléau : le chômage.

Sortir de l'espace confiné de la galerie ou du musée – même si nous avons vu que cette démarche pouvait, dans certains cas, étendre l'institution-, se réapproprier l'espace public confisqué par l'hégémonie des monuments glorifiant les « grands hommes », remise en question symbolique de la manière dont est structurée la ville (à travers notamment le questionnement de la place des statuts et de leur immobilité), mise en évidence d'une problématique présente dans le quotidien d'une grande partie de la population -le chômage -. Toute une série de questions abordées dans cette intervention qui a sûrement dépassé l'intention première des trois artistes.

En rapport aussi avec le mobilier urbain, la deuxième intervention dont nous allons parler ici est celle qui c'est déroulé en 1998 sur la place de la mairie d'Alfajar non loin de Valence. Si, dans *Parados*, le chômage était associé aux sculptures de la ville, c'est la grève qui va être associée à la fontaine de la place de la mairie.

Monumento en huelga

Le contexte de la mise en place de cette intervention est quelque peu différent. C'est à la suite de la proposition du commissaire d'exposition Nilo Casares à l'un des membres de *la Fiambreira* que le projet *Monumento en huelga* (Monument en grève) a été réalisé. La proposition du commissaire s'adressait à Santiago Barber, membre de la

Fiambrrera (mais aussi neveu de Lorenç Barber qui a participé au mouvement Fluxus), ce dernier ayant eu du mal à faire accepter au commissaire de *l'exposition Republica de las Artes* le fait qu'un collectif et non un artiste allait proposer un projet.

Comme dans beaucoup d'expositions proposées à de jeunes artistes, il n'y avait aucun moyen alloué pour le projet. Le seul et maigre «dédommagement» proposé était d'avoir la chance de figurer dans le catalogue d'exposition.

Afin de financer leur projet, deux des membres de la *Fiambrrera* ont, dans un grand magasin de Valence, dérobé deux auto-radios et les ont rapporté dans un magasin de la même chaîne mais dans une autre ville.

L'équivalent de 200 euros était le butin qui allait pouvoir être consacré à l'intervention. Sans savoir de quoi il s'agissait exactement, la mairie a mis à la disposition du collectif un échafaudage qui servira de support pour fixer la toile de plastique rouge sur laquelle ont été collés en grosses lettres de plastique noires (et sur les quatre faces) les textes suivants :

-« Monumento en Huelga » (monument en grève)

- Cette intervention n'a aucun mérite.
- Que pensera la Mairie de cette action ?
- Quelle signification a ce monument ici ?
- Est-il représentatif de la ville ?
- Qui a décidé de sa forme et de son contenu ?
- Pourquoi quand la grève sera finie tout sera-t-il pareil ?
- Qui l'a payé ?.



¿QUE PINTABA AQUI ESTE MONUMENTO?
¿REPRESENTABA AL PUEBLO?

¿QUIEN LO PAGO?
¿QUIEN DECIDIO COMO IBA A SER?

La fontaine (qui ne coulait plus depuis longtemps) de la place de la Mairie d'Alfajar a été complètement recouverte par la toile de plastique rouge arborant les phrases citées ci-dessus.

Plutôt que de donner une leçon, *Monumento en Huelga* interroge encore une fois la légitimité de la place centrale que ce monument –quasi à l'abandon- prend dans la ville. Sa légitimité (comme celle des statuts de *Parados*) est remise en question et la population de la ville est interpellée à propos des possibilités qu'on lui donne sur le choix de son environnement.

Sans avoir la prétention de réhabiliter l'espace public tel qu'il est décrit par Hanna Arendt dans *Condition de l'homme moderne*⁴², il y a bien une volonté dans les interventions *Parados* et *Monumento en huelga* de provoquer des discussions dans des lieux qui ne sont plus que des lieux de passage, des non-lieux au sens de Marc Augé. Arendt relève, dans toutes les activités nécessaires existant dans les sociétés humaines, deux activités considérées autrefois comme politique qui constituaient le biospolitikos : à savoir l'action (praxis) et la parole (lexis). Si, au départ, le langage et l'action étaient considérés «comme chose égales et simultanées»⁴³, par la suite ils se séparèrent et devinrent des activités de plus en plus indépendantes ; le primat de la parole, le langage comme manière de persuasion, l'emporta sur la praxis. La polis, est sous l'antiquité, supposée être le lieu de l'égalité dans le sens où tous les hommes (exclusivement de sexe masculin) participant à la politique de la cité étaient « égaux » car libres. Mais « être libre, cela signifiait qu'on était affranchi des nécessités de la vie

⁴² Hanna ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, 1958, tr.fr. Paris, Calmann-Lévy, 1961.

⁴³ Hanna ARENDT, op.cit. p.63.

et des ordres d'autrui, et que l'on était soi-même exempt de commandement »⁴⁴ et aussi que l'on ne travaillait pas. *La polis* était d'une certaine manière relativement pluraliste, dans le sens où elle donnait lieu à des débats, à différentes positions. Mais cette sphère publique s'était constituée en excluant d'emblée les femmes et les esclaves, et plus généralement tous ceux et celles qui travaillaient dans la mesure où le travail était pensé comme contradictoire avec la liberté. N'avaient le droit de participer à la sphère publique dans l'Antiquité que ceux qui ne travaillaient pas, les individus ayant pu se détacher des contraintes familiales, la famille étant perçue comme le lieu d'obligation où les individus sont condamnés à vivre ensemble par nécessité.

A certains égards, et même s'ils n'ont pas la même périodisation, l'idée d'une sphère publique en tant que sphère de discussion (relativement) pluraliste chez Hanna Arendt, se retrouve chez Habermas. Ce dernier souligne dans l'introduction de son ouvrage *L'Espace public*⁴⁵, ouvrage dans lequel il mène une étude des changements de structures de la sphère publique bourgeoise de son état naissant à nos jours : « L'usage que fait la langue des termes " public " et " sphère publique " révèle une pluralité de significations concurrentes qui proviennent de phases historiques différentes ».

Habermas met en avant le fait que des disciplines comme « le droit, la politique et la sociologie, sont à l'évidence hors d'état de substituer aux catégories traditionnelles telles que " public ", " privé ", " sphère publique " et " opinion publique " des définitions précises » .

Historiquement, la conception de la entre sphère publique et sphère privée a évolué.

⁴⁴ Hanna ARENDT, op.cit. p.70.

⁴⁵Jürgen HABERMAS, *L'Espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, 1962, tr.fr. Paris, Payot, 1978.

Pour Habermas, à l'encontre de Arendt, c'est seulement véritablement à la fin du XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècles qu'apparaissent les éléments constitutifs d'une sphère publique bourgeoise et de son institutionnalisation.

Parallèlement à la naissance d'un Etat moderne une nouvelle forme de bourgeoisie s'est constituée autour des fonctionnaires de l'administration royale, des juristes, médecins, professeurs, « gens instruits » (en opposition aux anciennes corporations d'artisans et de boutiquiers).

Le développement et l'autonomisation de cette sphère publique bourgeoise ont été fortement épaulés par un essor considérable de la presse. Les lecteurs composés majoritairement de citoyens bourgeois vont former un réseau de communication publique, où l'analyse critique (des faits de sociétés, de la littérature, de l'art...) prendra son essor. Ainsi se sont développées de nouvelles formes de sociabilité fondées sur la pratique de la discussion. Le phénomène nouveau est celui des salons, avant tout littéraire, il y a véritablement création d'un espace où l'on peut discuter des œuvres. Là où, par le passé, le monarque imposait ses choix, il y a naissance à Paris, avec l'institutionnalisation des salons – institutionnalisation relative, les Salons restant malgré tout quasi-privée-, d'un espace de réflexion et de discussion s'opposant aux pouvoirs monolithiques du monarque et de sa cour (opposition ville/cour) et des ses choix incontestables.

Le principe de publicité de l'information, de la littérature et de l'art, est en fait un principe de contrôle que le public bourgeois oppose au pouvoir absolutiste du monarque. Ainsi une sphère publique délimite à partir du XVIII^e siècle un nouvel espace politique qui tente d'effectuer une médiation entre l'Etat et certains individus,

et cette médiation va se poursuivre progressivement aux XVIII^e et XIX^e siècles à l'aide d'un ensemble de dispositifs institutionnels déterminés tels que les structures de l'Etat constitutionnel, les élections, la presse et surtout la publicité des débats parlementaires (des débats ne concernent que les « représentants » du peuple). Ainsi l'autorité apparaît comme soumise au tribunal d'une certaine critique rationnelle et légitime.

Habermas, dans la 17^{ème} édition de son ouvrage *L'Espace public*, écrit une préface en précisant quelques éléments par rapport à l'édition originale de 1962. Il fait état, avec prudence cependant, de la constitution d'une sphère publique plébéienne - il prend en compte notamment la critique d'Arlette Farge qui, dans son livre⁴⁶, montre comment se construit une parole publique que les autorités craignent, pourchassent et incitent tout à la fois. Elle observe quelles sont les tactiques d'approche de la chose publique pour ceux qui en sont habituellement exclus - se formant parallèlement à la sphère publique bourgeoise. La culture populaire ne constitue plus pour lui un milieu passif, effacé derrière la culture dominante, mais plutôt « la révolte périodiquement récurrente, sous une forme violente ou modérée, d'un contre-projet face au monde hiérarchique du pouvoir, de ses cérémonies officielles et de sa discipline quotidienne. »⁴⁷

Et, ce n'est que dans cette préface, venant presque trente ans après la première publication, qu'Habermas soulève le problème du patriarcat au sein de la sphère publique. En se posant la question de savoir si les femmes ont été, au même titre que les ouvriers, les paysans, le « bas peuple » exclues de la sphère publique bourgeoise.

⁴⁶ Arlette FARGE, *Dire et mal dire*, Seuil, 1992.

⁴⁷ Jürgen HABERMAS, op. cit p.VII.

Contrairement au «bas peuple», les femmes ont contribué activement à la constitution des salons littéraires, c'est ce qui fait que la question ne peut pas se poser de la même façon pour les femmes que pour le peuple

Mais qu'en est-il du spectateur dans cet espace public aujourd'hui ? Quelle différence entre une œuvre qui serait exposée dans un musée est celle qui est «exposée » dans l'espace urbain ?

Daniel Buren dans un petit ouvrage intitulé *A Force de descendre dans la rue, l'Art peut-il enfin y monter*⁴⁸, nous propose diverses réflexions qu'il «jette pêle-mêle » en rapport avec sa pratique artistique. Il pose un certain nombre de questions qui pourront nous éclairer dans la lecture des travaux effectués par *la fiambrella*. Ce que l'on peut remarquer c'est que le travail de Daniel Buren –du moins à ses débuts- s'est inscrit dans un projet critique du musée et de l'espace public (hélas bien terminé aujourd'hui).

Un des premiers problèmes qu'il pose dans son ouvrage est le suivant. Il se demande pourquoi lorsque qu'il s'agit d'œuvre dans la rue ou l'espace urbain, le mot « art » s'accompagne-t-il de l'adjectif « public ». De cette question en découle une autre. Buren se demande si cette association signifierait à *contrario* que l'art des musées n'est pas public ? « Ou bien encore, l'art dans le musée serait-il si peu public qu'il y aurait quelque incongruité à utiliser alors ce mot ? ».

Il souligne donc la contradiction entre ce que l'on peut appeler « art public » et

⁴⁸ Daniel BUREN, *A Force de descendre dans la rue, l'Art peut-il enfin y monter ?*, Clamecy, Sens et Tonka, 2004

« l'art du musée » qui est prétendument considéré comme espace public dans la mesure où les acquisitions sont censées l'être à l'aide de l'argent public.

Il remarque aussi que, dans le cas de l'espace public, le mot « exposition » disparaît (ces réflexions sont à remettre dans un certain contexte, celui des commandes que peuvent faire des institutions à des artistes pour des œuvres prenant place dans l'espace public), alors que l'on parle de « commande ». Le fait de ne pas utiliser le mot commande induit-il donc que dans le musée les contraintes n'existeraient pas ? Et il souligne que c'est sur ce genre d'illusion que l'idéologie muséale universelle s'établit. Les contraintes, si elles ne se dévoilent pas au premier coup d'œil, existent bien.

Il critique aussi de manière virulente ce qu'il appelle le vandalisme officiel (destruction délibérée de monuments par les autorités locales ou manque de soins qui leurs sont alloués), il remarque que les sculptures qui ornent nos villes font rarement l'objet de vandalisme anonyme. La raison, selon lui, n'est pas due au respect que les passants peuvent avoir envers le monument en question, c'est même tout le contraire. Les sculptures sont tellement insignifiantes que personne, ne s'y intéresse. C'est bien de « vandalisme » cependant qu'avait été qualifiée, par la conseillère chargée de la culture à la Mairie de Valence, l'intervention *Parados*. Ne doit-on pas se réjouir qu'enfin un intérêt soit porté aux monuments ?

En interpellant les spectateurs, les membres de la Fiambrera ont tenté de provoquer un questionnement chez les personnes qui, chaque jour, « subissent » la

présence hégémonique d'un mobilier urbain qui leur est imposé. « Subir » est à prendre dans le sens d'accepter et non pas de supporter, car tout au plus pouvons-nous penser que l'attention portée aux monuments des villes relèverait plutôt d'une *perception distraite* telle que décrite et valorisée par Walter Benjamin. Une perception liée à l'accoutumance contre toute forme d'appréhension esthétique « c'est seulement par notre capacité d'accomplir certaines tâches de façon distraite que nous nous prouvons qu'elles nous sont devenues habituelles »⁴⁹ nous dit Benjamin. Le piéton c'est vrai, n'est pas dans la rue pour contempler et ne saurait pas être culpabilisé pour cela. Les espaces publics sont des lieux que l'on traverse, on y passe et nous avons précédemment repris la notion de « non-lieux »⁵⁰ pour qualifier ces espaces.

L'ethnologue Marc Augé, à partir de cette notion décrit comment « le lieu » de l'époque moderne (fondé sur un rapprochement entre espace, mémoire, culture et identité) cède la place au « non-lieu » de la « surmodernité » (fondé sur une fragmentation de ces liens). Dans les non-lieux (aéroports, centres commerciaux, autoroutes, banques, places publiques...) les relations sociales sont gouvernées non plus par des structures fixes et parfaitement localisées, mais par des contrats instantanés, contingents et transitoires. Les non-lieux nous interpellent comme si nous étions tous des individus égaux, capables de participer de manière égale à toute relation contractuelle (et d'en sortir). Cependant, ces espaces occultent les inégalités

⁴⁹ Walter BENJAMIN, "L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", 1939, tr. Fr. in *Œuvres III*, Paris, Folio essais, 2000, p 312.

⁵⁰ Marc AUGÉ, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992.

d'accès selon les différences sociales et nient tout rassemblement social en insistant sur «la rencontre de soi »⁵¹.

Les interventions *Parados* et *Monumento en huelga* posent différentes questions, celle de la place de l'art dans l'espace public (en questionnant aussi la pratique de l'exposition dans le musée), celle de la place des monuments dans la ville et leurs significations, et celle de la transformation des lieux constituant l'espace urbain en « non-lieux ». Elles interpellent aussi les différentes instances de pouvoir (aussi bien la Mairie que les institutions artistiques) en adoptant un point de vue critique envers celles-ci. A travers ce genre d'actions, où l'espace public est d'une certaine manière réinvesti, nous pouvons noter une tentative de construire un espace de discussion, d'amorcer un questionnement critique sur la manière dont l'environnement est construit. Ces questions dans les deux interventions sont associées à des problèmes d'ordres sociaux (le chômage et la grève) qui touchent au quotidien –sinon tous, au moins une partie- les individus qui traversent ces lieux.

Ce n'est que dans son contexte que l'on peut apprécier les différents travaux mis en place par le collectif. Mais peut-on pour autant rattacher ces pratiques à ce que Paul Ardenne a appelé dans son ouvrage du même nom *Un art contextuel*⁵² ? Tout comme un certain nombre d'artistes dont les œuvres sont dépeintes dans son ouvrage, une des caractéristiques des pratiques de la *Fiamberra* était la volonté de «déserrer les

⁵¹ Marc AUGE, op. cit. p131.

⁵² Paul ARDENNE, *Un art contextuel*, Flammarion, Paris, 2002.

périmètres sacrés de la médiation artistique pour présenter leurs œuvres, qui dans la rue, dans les espaces publics ou à la campagne, qui dans les médias ou quelque autre lieu permettant d'échapper aux structures instituées »⁵³. Si nous ne reprendrons pas cette notion à notre compte ici (le problème que pose la notion d'art contextuel dans l'ouvrage de Paul Ardenne est que cette notion est applicable à une trop grande multiplicité de pratique très différente les unes des autres. Il ne va pas de soi que l'on puisse comparer l'intervention *Parados*, qui s'inscrit dans un lieu et un contexte socio-culturel précis avec une volonté critique revendiquée et les *Bichos* de Ligia Clark...), nous lui emprunterons certaines remarques.

Echappé à l'espace circonscrit de la galerie, du musée, nous pouvons le souligner, est déjà une volonté d'un certain nombre d'artistes du 20ème siècle mais nous avons vu précédemment, avec Jean-claude Moineau, que tenter de sortir l'institution ne faisait qu'étendre cette dernière.

En parallèle à l'intervention *Parados* de *la Fiambrera* nous pourrions citer comme exemple l'intervention de l'artiste autrichien Jochen Gerz qui, au début des années 70, a lui aussi étiqueté des monuments de l'espace public. En 1968, sa première action en extérieur consistait à placer des affichettes sur les portes du Dôme de Florence et sur le socle du David de Michel-Ange avec ce simple texte : *Attenzione l'arte corrompe* (attention l'art corrompt). Autre exemple outre-Atlantique est celui du collectif brésilien *Grupo 3nos3* qui a été, lui aussi, à la base d'un grand nombre d'interventions urbaines réalisées à Sao Paulo entre 1979 et 1982. Les projets d'interventions du collectif avaient été conçus comme « des dessins sur le plan de la

⁵³ Paul ARDENNE, Op.cit. p 10

ville »⁵⁴. Des interventions «qui produisait une altération visible dans le paysage urbain » réalisées souvent clandestinement. Une d’entre elle *Ensacamento* (emballage) visait un grand nombre de statues, monuments publics de la ville de Sao Paulo. Des monuments (figures désignées comme emblématiques de la ville, comme cela peut être le cas de beaucoup de sculptures), ont eu la tête recouverte de sacs poubelles, ce qui ajoutait un aspect d’étouffement à leur statique monumentale. Autre intervention toujours en Amérique du sud, mais cette fois en Argentine, celle orchestré le 13 décembre 2002 par Leonardo Ramos (artiste-architecte Argentin) avec le collectif HIJOS (Hijos por l’Identidad y la Justicia contre el Olvido y el Silencio⁵⁵) lors de l’anniversaire de ce que l’on a appelé le Massacre de Margarita Belen⁵⁶. La ville de *Resistencia* dans la region du Gan Chaco est reconnue pour son nombre important de sculpture ornant aussi bien les places publiques que les petites rues... Le 13 décembre 2002 une partie des sculptures de la ville ont aussi la tête recouverte d’un sac plastique et d’une petite affiche sur laquelle il est inscrit : Donde estan ? (Où sont-ils ?).



⁵⁴ Mario RAMIRO, «Grupo 3nos3, “Le dehors s’élargit” », in *Parachute* n°116, Sao Paulo, Montréal, 2004.

⁵⁵ Enfants pour l’identité et la justice, contre l’oubli et le silence.

⁵⁶ Le massacre était d’actualité car, moins d’une année plus tôt, le chef de l’armée argentine, le général Ricardo Brinzoni, était impliqué dans une plainte déposée contre lui par les organismes humanitaires, les familles des victimes et des parlementaires argentins afin d’éclaircir l’exécution de 22 prisonniers politiques neuf mois après le coup d’Etat du 24 mars 1976 (début de la dictature). 22 prisonniers politiques sortis à l’aube de leur prison furent fusillés par des militaires en rase campagne à proximité de Margarita Belen. L’armée présenta leur mort comme le résultat d’un affrontement contre des groupes subversifs.

La différence que l'on peut noter entre l'intervention de Parados et celle de l'architecte argentin d'un côté et celles de l'allemand Jochen Gerz et du Grupo 3nos3 de l'autre, c'est que les interventions dans l'espace public de ces derniers ont un caractère critique en se référant uniquement à l'art, alors que l'intervention du collectif espagnol et celle de Leonardo Ramos dépassent cette autoréférence artistique - qui ce faisant reste moderniste - pour « coloniser », d'une certaine manière, le social. La référence n'est pas seulement artistique mais sort du cadre dans lequel elle a pu rester cloîtrée.

Les exemples ne manquent pas dans la volonté d'élargir l'art - et indirectement disséminer l'institution- à d'autres lieux qui lui sont habituellement alloués. Ce sont, pour le principal, les travaux des artistes des années soixante soixante-dix qui ont permis à l'art de s'affranchir des pratiques traditionnelles.

Setmana sense publicitat

Toujours en s'interrogeant sur la confiscation de l'espace public, la question de l'intervention suivante, *Setmana sense publicitat* (« Semaine sans publicité » en catalan), est plus problématique à mon sens. Mais les problèmes se dégageant de cette intervention ne sont pas inintéressants. Le propos était le suivant : dans une station de métro de Barcelone, *Poble Nou*, faire en sorte (en négociant avec l'agence de publicité), qu'il n'y ait pas de publicité pendant une semaine. Evidemment la volonté d'évincer toute publicité dans la station de métro d'une grande ville et d'afficher en gros la volonté de ne pas faire de publicité ne peut être qu'applaudie des deux mains. Le problème que pose cette intervention est cependant la place que prend la société gérant les panneaux publicitaires dans cette intervention. A n'en pas douter les moyens et les enjeux qu'il aurait fallu mettre en place afin de concrétiser ce projet n'auraient pas été les mêmes sans la collaboration de cette entreprise avec *la Fiambrera*. Je resterais donc dans un premier temps, à propos de cette intervention, sur une position critique. Même si N'y-a-t-il réellement pas publicité ? Je penserais pour ma part que la publicité faite, de par l'intervention des membres du collectif, profite à l'agence (que je me garderais de nommer afin de ne pas prolonger la publicité) qui a non seulement autorisé la mise en place de l'action, mais qui a aussi participé à la réalisation de celle-ci (le nom de l'agence figurait en petit sur certains des panneaux mis en place dans la station). Peut-on être réellement crédible dans ces conditions ?

A partir du moment où l'on a la volonté d'adopter une position critique vis-à-vis des instances de pouvoir, il faut absolument intégrer dans le mécanisme même de production des interventions le fait que toute collaboration avec ces instances peut

décrédibiliser un travail. La plupart des interventions, nous l'avons précisé précédemment, s'est effectuée avec des moyens financiers insignifiants. Nous pouvons penser que la validité de ces actions dans le cadre d'une collaboration avec les instances de pouvoir peut être remise en cause d'un point de vue éthique.





En utilisant les termes de Boltanski et Chiapello, l'épreuve critique, à laquelle l'entreprise de publicité a dû faire face, engendrée par la volonté de faire une semaine sans publicité (alors que la raison d'être de l'entreprise était de faire de la publicité) a été littéralement absorbée par cette dernière. Les deux auteurs précisent dans leur ouvrage : «les déplacements du capitalisme et les multiples changements dans les dispositifs les plus quotidiens qui les accompagnent, contribuent à désarmer la critique, d'une part en satisfaisant certaines exigences portées par un bord de la critique et sans laquelle (...) les déplacements seraient plus difficiles et plus coûteux à mettre en œuvre, et d'autre part, en désarçonnant les forces critiques qui étaient attachées à la défense des épreuves instituées »⁵⁷. Qu'en aurait-il été si l'agence de publicité avait refusé la proposition de la *Fiambrella* ? Plus qu'une réelle semaine sans publicité, l'intervention *Setmana sense publicitat* met à jour les procédés utilisés par le capitalisme afin de neutraliser toute critique en la réabsorbant. La volonté de faire une semaine sans publicité s'est transformée en une légitimation de ce qui était censé être dénoncé.

⁵⁷ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, Op.cit..p.607.

II.

Art et mouvements sociaux

Pinta, corta y colora tu ciudad

L'intervention suivante, *Pinta, corta y colora tu ciudad* (Peins, découpe et colorie ta ville), s'inscrit dans le processus d'un long travail d'investigation dans le quartier de *l'Alameda de Hercules* situé dans le centre de Séville. Avant de s'attarder plus longuement sur les différentes interventions mises en place par *la Fiambrera* (principalement par deux de ses membres) dans ce quartier, il est nécessaire de s'attarder quelque peu sur le contexte dans lequel ces interventions s'inscrivaient.

Le quartier de *l'Alameda* était, à l'orée de l'année 2000, un quartier où résidaient des habitants payant de très modestes loyers (étant pour la majeure partie locataires depuis de très nombreuses années). Les propriétaires, ne pouvant expulser les habitants et ne pouvant pas non plus augmenter les loyers à leur gré, attendaient que les locataires partent d'eux-même ou que les immeubles soient décrétés insalubres par la mairie (et puissent faire l'objet d'expulsions « légales »). *L'Alameda* est un quartier central ouvrier où l'artisanat s'est aussi développé.

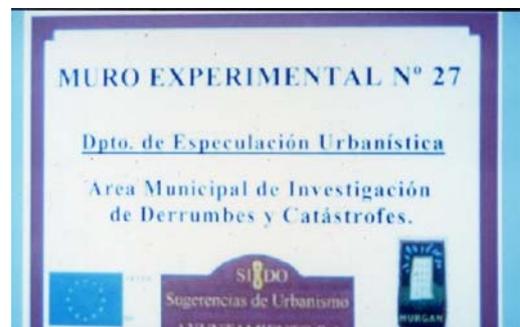
L'Espagne, en ces années là, a subi un véritable boom immobilier. Le quartier autour de la place de *l'Alameda* suscitait la convoitise de nombreux promoteurs. Afin qu'il se dépeuple de ses habitants historiques, le quartier était quasiment livré à lui-même, d'un côté par les propriétaires, mais aussi par les pouvoirs publics (nettoyage des rues, ramassage des poubelles..). La population historique, modeste, était donc petit à petit expulsée, et relogée à l'extérieur de la ville.

C'est donc dans ce contexte et avec la participation de différentes associations et mouvements sociaux qu'une partie de la *Fiambrera* (un de leur membre avait habité dans le quartier) a réalisé un atelier intitulé *Pinta, corta, colora tu ciudad*. Si toutes les

interventions se sont déroulées dans les rues, elles se sont préparées dans un institut de théâtre situé dans le quartier. Ont participé à la mise en place des actions une multiplicité d'acteurs, des habitants du quartier bien sûr, diverses associations d'habitants, des associations écologistes et différents acteurs sociaux mais aussi des élèves en architecture.

Dans un premier temps, c'est une cartographie du quartier qui a été réalisée avec un recensement de différents points critiques (des immeubles ou des murs étaient sur le point de s'écrouler). A partir de là, différentes interventions ont été mises en place (nous ne traiterons ici que de celles dont nous avons pu retrouver une documentation).

L'une d'entre elles, intitulée *Muro experimental*, consistait à signaler la présence dans une petite rue piétonne d'un « mur expérimental ». Le but étant de mettre en garde et d'attirer le regard des passants sur un mur qui était sur le point de s'écrouler. Pour ce faire, au niveau des deux entrées de la rue, des affiches



détournant le logo de la ville avaient été accolées. Sur le mur en question une affiche sur laquelle était écrit *Mur experimental* (associé aussi au logo et aux couleurs des affiches municipales). Et surtout, de chaque côté de la ruelle, des casques de travaux, chacune des personnes qui désirait emprunter la rue se devait de porter un casque. Action qui bien sûr n'était pas le fait de la mairie mais qui paraissait en être une. Ce que Jean-Claude Moineau⁵⁸ pourrait appeler un art sans identité, c'est-à-dire

⁵⁸ Dans un texte à paraître dans le catalogue de la Biennial de Paris en octobre 2006.

un art avec « intention d'art » de départ, sans « attention » d'art de la part de ceux qui regardent.



Autres interventions et toujours en détournant les affiches que la mairie avait accrochées aux endroits où elle avait entrepris des travaux :

Une affiche comme « Parking mis à disposition pour la construction d'habitat » devenait « Parking mis à disposition pour la construction d'une centrale nucléaire », ou encore « Terrain mis à disposition pour la construction d'habitat » était transformé en « ce terrain mis à disposition par la mairie pour la spéculation ».



NO DO est la devise de la Mairie de Séville, et son détournement au profit de *SI DO* demande, pour sa compréhension, quelques explications. Entre les deux syllabes de la devise officielle de la mairie figure une pelote de laine (*madeja* en espagnol).

Après le soulèvement qui a destitué du trône d'Espagne le roi Alphonso X au profit de son fils Sancho IV, la ville de Séville avait servi de refuge au vieux monarque. En signe de reconnaissance envers la ville Alphonso X associa les mots *NO*

Madeja DO donnant un jeu de mot : *No me ha dejado* (elle ne m'a pas laissé). Cette devise est transformée par la Fiambrera, le NO est remplacé par un SI et la phrase se transforme en *Si me ha dejado* (oui elle m'a laissé).

La devise transformée et associée aux couleurs de la ville est mise en avant sur toutes les pancartes accrochées dans les rues. L'équipe édite *l'Alameda kit*, un petit journal présenté dans une pochette plastique dans laquelle on peut trouver différents textes à propos du quartier, un fascicule de la mairie sur lequel les textes (un tract pour une campagne publicitaire « *pour un quartier ancien plus agréable à vivre* ») ont été changés, mais aussi un petit drapeau aux couleurs de la ville (rouge et écriture noire) avec la devise transformée et un petit manuel d'instruction « *de como pinchar donde mas huele* », où l'expression originale « *de como pinchar como mas duele* » (que l'on pourrait traduire par « mettre le doigt là où ça fait mal ») a été transformée en « *de como pinchar donde mas huele* » (comment mettre le doigts là où ça pue le plus). De petits dessins accompagnés d'un texte expliquent comment planter le drapeau sur toutes les merdes de chien laissées à l'abandon par la ville (Si Do) :

« *los planes del ayuntamiento son un mojon* » (les projets de la ville sont de la merde...)

« *Los vecinos/as del barrio ya hemos dado cuenta* » (les habitants/tes du quartier on s'est rendu compte de ces histoires...)

« *y lo estamos diciendo en voz alta* » (...et nous le disons à voix haute.).

Et voilà tout un quartier de Séville parsemé de merdes de chiens arborant fièrement les couleurs de la ville accompagnées du texte « oui elle m'a laissé ».



Autre intervention qui consistait cette fois dans le détournement d'une affiche publicitaire lors de la campagne de la Mairie de Séville en faveur du recensement. Le slogan de l'affiche originale était « *Si no estas empadronado, no eres nadie* » (si tu n'es pas recensé tu n'es rien) et s'est transformé en « *Aunque estès empadronado, no eres nadie contra la especulation* », (Même si tu es recensé, tu n'es rien face à la spéculation...).



L'affiche collée sur un carton, l'emplacement des visages de la publicité original ayant été découpé de façon à ce que les personnes photographiées puissent prendre place sous le nouveau slogan, le collectif se promène à travers le quartier. A la manière des photographes que l'on peut trouver dans les fêtes foraines et qui proposent aux visiteurs de se faire photographier avec le corps de personnages issus généralement de dessins animés ou de héros de films, le collectif photographie qui désire se faire photographier au dessus du nouveau slogan.

La pratique architecturale, dans sa plus grande partie, est souvent étroitement liée au monde néo-libéral et aux structures de pouvoir. L'architecte participe à une production quasi totalitaire régie par la spéculation et les lois du marché. Toutes les interventions décrites précédemment s'intégraient dans une démarche critique vis-à-vis

de la politique d'aménagement du territoire, celui de l'Alameda à Seville, de la part des instances de pouvoir (les promoteurs immobiliers mais aussi la Mairie).

Villardillia

L'intervention suivante mise en place par deux membres de *la Fiambreira*, Xelo Bosch et Santiago Barber, est peut être l'intervention qui sera d'un point de vue effectif la plus « efficace » dans le sens où la position prise dans cette intervention n'est plus véritablement de l'ordre de la critique, mais



plutôt de la résistance. Une résistance, toujours sous la forme du jeu et de l'humour propre aux interventions effectuées jusque là, qui, au bout du compte, permettra un changement significatif dans la volonté de réaménagement du quartier par la Mairie. La place qui donne son nom au quartier est un espace vert modeste, un lieu de rencontre où généralement les habitants se retrouvent, où un marché aux puces se déroule tous les dimanches. Dans le cadre général de la politique urbaine de la ville, la mairie convoitait cette place dans le but d'y construire un parc de stationnement payant pour voitures. Le projet avait été approuvé et les travaux devaient commencer.

Tout le travail des deux membres du collectif fut concentré dans la mise en place de tactiques de résistance contre les pouvoirs publics afin que la *Place de L'alameda* ne soit pas transformée en parking. Dans la même dynamique que les

travaux antérieurement effectués, réunions et concertations avec les habitants du quartier, diverses propositions d'actions, une décision fut prise : celle d'habiter la place afin que les travaux ne puissent pas commencer. La première partie des travaux devait consister à couper tous les arbres, c'est donc dans les arbres qu'il fallait se mettre afin d'empêcher les travaux. Un « appel d'offre » auprès de « bricoleurs » du quartier mais aussi auprès d'une école d'architecture voisine fut lancé. Il fallait donc réaliser de petits modules habitables de manière à ce qu'il y ait toujours des personnes présentes sur le site. L'appel eut beaucoup de succès et, après une sélection de quatre plans de « cabanes » (beaucoup n'étaient pas réalisables faute de moyen), des groupes se sont mis à la réalisation des modules. Les différentes tâches étaient partagées en fonction des capacités de chacun et chacune le but étant que les cabanes soient prêtes juste avant l'arrivée des machines. Après un mois de travail dans de petits ateliers improvisés, les cabanes étaient prêtes à être installées dans les arbres. La tâche n'était pas mince, le travail devait se faire de nuit afin de ne pas alerter les pouvoirs publics qui auraient pu empêcher l'accrochage. La place de *L'Alameda* est un point centrale dans la ville de Séville, un lieu de rencontre où beaucoup se rejoignent les samedi soir pour y faire la fête. Et ce fut une nuit de samedi qui fut choisie pour accrocher les cabanes. A l'aide d'échelles, de cordes, de harnais d'escalade, les cabanes furent installées sans que les pouvoirs public ne soient mis au courant de ce qui se passait sur la place. *Villardia* (*villa* peut se traduire par ville et *ardia* par écureuil, la ville écureuil) était le nom donné à l'opération.

A l'image du *Baron perchée* de Calvino⁵⁹, des personnes ont donc commencé à vivre dans les arbres. Des panneaux sur lesquels les cabanes pouvaient être réservées (afin de les habiter une heure, un après-midi ou une nuit...) étaient installés sur la place pour que les personnes puissent, à tour de rôle, les occuper. Parallèlement à cette occupation, différentes manifestations ont été organisées sur la place ou dans la ville aussi bien par les habitants que par les artistes. Projections de documentaires, concerts de flamenco, débats... et de nouvelles idées d'actions furent mises en place. Tous les matins en présence de la presse était organisé *un desayuno aero* (petit déjeuner aérien). Le petit déjeuner était servi à l'aide d'un système de poulies aux occupant des cabanes qui y avaient passé la nuit. Couvert par la presse, «l'événement» était l'occasion pour les habitants et les associations de quartier d'interpeller, à travers les médias, les pouvoirs publics tout en faisant part de leurs revendications (une interview était organisée à l'occasion du petit déjeuner).



⁵⁹IIIIIIIIItalo CALVINO, *Le Baron perché*, coll. "Points", Editions du Seuil, 1959.



Autre action, la *Salla de espera* (salle d'attente) installée sur le parvis de la mairie et devant le bâtiment de gestion de l'espace urbain, un petit salon où l'on attendait les réactions de la Mairie.

L'intervention était très médiatisée d'un point de vue local mais aussi national et, après deux mois de résistance, la mairie –par le biais d'un bulletin officiel- a fait savoir qu'elle abandonnait l'idée de construire un parc de stationnement payant sur la place de l'Alameda. Evidemment la « réussite » du travail d'investigation ne peut qu'être partielle tant le problème de du logement est grand et la question de l'aménagement urbain est complexe, mais la place de l'Alameda est toujours une place. Généralement l'art soi-disant «politique» n'a aucun effet réel sur la réalité et l'exemple de ces travaux est peut être l'un des rares cas où l'art politique réussit effectivement à transformer la réalité.

Transformer la réalité était le projet utopique de toute l'activité artistique qui accompagna, en Russie, la révolution d'Octobre (utopie transformée en contre utopie et que nul ne pourrait aujourd'hui reprendre à son compte). Malgré tout, certaines pratiques de la Fiamberra (et de Xelo Bosch par la suite) empruntent -sans le savoir - une certaine manière de faire de l'art aux mouvements artistiques qui ont suivi cette révolution, tout en sortant de la logique dualiste propre à la pensée de celle-ci (patronat/prolétaire, dominant/dominés, passé/futur...).

Le contexte est évidemment très différent. Les moyens, l'ampleur du projet ainsi que le caractère utopique du projet artistique russe des années 20 ne sont pas comparables, mais l'art des années 20 –et notamment le théâtre d'agit-prop- tout

comme les pratiques artistiques du collectif mettent en place un processus où l'art se conjoint à une activité concrète et prend en compte le quotidien. L'artiste, comme le spectateur, sont dans ce processus sollicités dans un engagement politique et social. Le spectateur sort ainsi d'une logique contemplative en particulier par le recours à la participation du public dans la mise en place interventions. Le procédé dépasse même la simple participation en faisant appel à lui pour la conception des différents projets d'intervention.

Comme pour le théâtre d'agit-prop, les pratiques artistiques présentées ici postule une adaptation permanente aux circonstances, une prise en compte des rapports de force, des tactiques et des stratégies.

Selon Philippe Ivernel, dans un article consacré au théâtre d'agit-prop⁶⁰, constate que le primat du politique peut s'étendre de deux façons, et toute l'ambiguïté, jamais résolu selon l'auteur, du théâtre d'agit-prop viendrait de là.

Tantôt, il s'agit d'utiliser l'art et la culture comme les instruments d'une politique, au risque de ne plus avoir entre les mains qu'un théâtre (ou un art) de parti ou d'Etat. Tantôt il s'agit au contraire de concevoir le travail de l'agit-prop comme la source de nouvelles pratiques sociales, impliquant une refonte non seulement de l'art et de la culture, mais aussi de la politique.

Dans un domaine comme dans l'autre la capacité d'intervention et de création du « public » et des « masses » est surpassée pour que les spectateurs deviennent acteurs. « C'est ce qui pourra être retenu dans ce mouvement historique des années

⁶⁰ Philippe IVERNEL, "Introduction général", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome 1, Lausanne, La cité-Lâge d'homme, 1977.

1917-1932 : l'apparition –partielle, fragile, mais l'apparition- de la classe des exploités et des opprimés, sur la scène de l'art et de la culture comme sur la scène politique »⁶¹.

C'est peut-être dans la continuité de l'art comme nouvelles pratiques sociales que l'on peut lire les différents travaux présentés dans le cadre de ce mémoire. Le rapport de l'artiste et « son modèle » est évidemment redéfini au risque de tomber dans le cas d'un travail avec des « exclus », avec ce que Tristan Trémeau a appelé la remédiation.

C'est dans *L'artiste médiateur*⁶² que Tristan Trémeau critique la pratique artistique d'un certain nombre d'artistes.

Sans reprendre à notre compte ses thèses sur les néo-modernistes, nous allons tenter de prendre en compte la critique qu'il émet à l'égard de certains artistes qu'il qualifie de remédiateur, des artistes tentant de « restaurer du sens entre l'œuvre et le spectateur et de guérir la société malade en questionnant l'écologie, l'autre, le social, l'économie. ».

Contrairement aux actions mises en place par le collectif, puis -nous le verrons par la suite- par Xelo Bosch, la figure de l'artiste n'est jamais mise au centre du dispositif comme peuvent l'être les travaux d'artistes comme Wodiczko ou de Gerz (pour reprendre les exemples de Trémeau). Si dans les travaux de ces derniers nous pouvons en effet remarquer une certaine «condescendance envers le peuple », nous sommes loin, dans la démarche artistique de Xelo Bosch, d'une simple dichotomie de

⁶¹ Philippe IVERNEL, op. cit., p. 23.

⁶² Tristan TREMEAU, "L'artiste médiateur", in Art Press spécial n° 22, *Ecosystème des mondes de l'art*, Paris, Art press, 2001.

deux entités avec d'un côté «le peuple » ou les exclus qui n'auraient pas la capacité de prendre la parole, ni de revendiqué, et de l'autre « l'Artiste » qui éclairerait ou instruirait « ce peuple ». Et si l'art -qui n'est qu'un prétexte -revêt, dans le cas de cette artiste, une dimension sociale ou/et politique, c'est simplement parce que les questions, les interrogations à partir desquelles elle travaille l'interpellent au quotidien dans sa propre vie. Il n'y a pas d'extériorité aux convictions qu'elle défend, pas le regard omniscient que peut avoir « l'artiste » sur son œuvre. Tout au plus, si œuvre il y-a, elle n'appartient plus à l'artiste, lui-même (dans ce cas, là elle-même) dilué dans le processus de résistance qu'il a contribué à mettre en place. Le rôle de « l'artiste » - tout comme celui de « l'art »- n'est pas au centre du dispositif. L'artiste dans ce cas là ne s'adresse pas au « public » pour « qu'il prenne conscience des problèmes de sociétés »⁶³ en cherchant la compassion de ce dernier. Plus que de réparer ou d'entretenir des liens entre diverses entités, et en écartant toute pédagogie tournée vers la compréhension de l'art contemporain, le travail de Xelo Bosch et de *la Fiambreira*, a été de mettre en place des outils générant une critique tactique en sollicitant la participation d'individus et de groupes rassemblés ponctuellement dans le but de mettre en place un dispositif de résistance face aux pouvoirs, au service d'une cause commune.

S'il peut y avoir, dans certaines actions (comme *Salla de espera*), la possibilité d'une critique qualifiant cette pratique de remédiation, dans le sens où elle tenterait d'établir un lien, une relation avec les instances de pouvoirs, nous pourrions répondre

⁶³ Tristan TREMEAU, op. cit., p.56.

que cette relation n'est en rien consensuel (comme peut l'être la relation pouvant s'instaurer entre *un exclu* et son assistante sociale).

Nous serons donc en accord avec lui pour adresser cette critique aux artistes relationnels dont les différentes productions invitent à la «convivialité», au «consensus» et au (pseudo) « dialogue ». Nous opposerons ici ces pratiques artistiques -celles de l'art relationnel qui tentent de fabriquer de la sociabilité, de fonder du dialogue et de restaurer du lien social- aux différents travaux présentés, à travers le parcours de Xelo Bosch, dans le cadre de ce mémoire.

Ce qui caractérise, et marque une certaine rupture avec les travaux précédemment présentés, les différentes interventions effectuées dans le quartier de l'Alameda c'est qu'elles sont conjointement réalisées avec la participation de divers groupes et individus. Nous pouvons noter que la manière de procéder peut se rapprocher de ce que l'on appelle les mouvements sociaux. C'est donc avec les sociologues et les historiens ayant travaillé sur les mouvements sociaux que nous allons regarder de plus près la manière dont le travail de *la fiambreira* et de Xelo Bosch a évolué.

La première composante fondamentale d'un mouvement social selon le sociologue Lilian Mathieu⁶⁴, c'est sa dimension collective. Une dimension qui selon l'auteur ne va pas de soi et est un véritable « enjeu (...) pour les individus qui souhaitent faire entendre une protestation »⁶⁵. Les artistes, dans le cas de l'Alameda, ont bien été contraints de construire le caractère collectif des interventions, de trouver

⁶⁴ Lilian MATHIEU, *Comment lutter? Sociologie et mouvements sociaux*, Paris, Textuel, 2004, p. 17.

une convergence entre les différentes associations et habitants du quartier à travers les propositions des interventions. Dans ce contexte les individus et associations en sont venus à coordonner leurs actions à l'encontre de la politique d'aménagement de la ville. Pour qu'il y ait une mobilisation, il est nécessaire que les revendications dépassent le cas singulier des problèmes personnels et que les individus qui rejoignent un mouvement «en partageant, au moins en large part, les positions et les revendications»⁶⁶. L'insatisfaction latente n'est pas ce qui va permettre (ou non) le passage à l'action collective, «des ressources sont nécessaires pour construire le mouvement et diffuser ses revendications dans l'espace public»⁶⁷. Ces ressources, nous explique Lilian Mathieu, sont de plusieurs ordres, elles peuvent être «matérielles (le local de réunion, une photocopieuse, des outils...) aussi bien qu'immatériel (des savoir-faire militants, des contacts avec des journalistes...)»⁶⁸. Nous avons vu qu'au sein de *la Fiambrera*, les artistes participants à *Pinta, corta y colora tu ciudad* et à la mobilisation contre la construction du parking sur la place de l'Alameda ont accumulé un certain savoir-faire (que je ne qualifierais pas pour ma part de militant) dans les différentes interventions citées précédemment. Ces savoir-faire ont été appliqués conjointement aux revendications émanant d'une souffrance diffuse qui touchait tant les habitants du quartier que les artistes eux-mêmes.

Dans son ouvrage *La France conteste*⁶⁹, Charles Tilly fait état des différents *répertoires* dont usent les groupes qui entendent exprimer une protestation. Le terme «répertoire» est appliqué à la manière dont les groupes qui engagent une protestation

⁶⁵ Lilian MATHIEU, op. Cit., p. 17.

⁶⁶ Lilian MATHIEU, op. Cit., p. 63.

⁶⁷ Lilian MATHIEU, op. Cit., p. 89.

⁶⁸ Lilian MATHIEU, op. Cit., p. 89.

⁶⁹ Charles TILLY, *La France conteste*, Paris, Fayard, 1986.

vont utiliser des formes d'actions qui lui sont connues ou accessibles, puisées dans un répertoire préexistant en l'adaptant au contexte. Selon ses mots « les gens tendent à agir dans le cadre limité de ce qu'ils connaissent, à innover sur la base des formes existantes, et à ignorer tout ou partie des possibilités qui leur sont en principe ouvertes »⁷⁰. Un des modes « classiques » des mouvements sociaux est la manifestation souvent accompagnée d'une grève. Même dans le cadre du travail d'entreprise, la grève et les conflits, selon Boltanski et Chiapello ne sont pas les seuls indicateurs d'une crise. Cette dernière « se manifeste sous de multiples formes dans la vie quotidienne même des entreprises : absentéisme, turn over (...) gaspillage des matières premières (...) les salariés développent une sorte de résistance passive qui s'exprime sous différentes formes »⁷¹. Nous ne sommes pas dans le contexte du quartier de Séville dans le cadre d'une entreprise, et les pressions ou possibilités d'actions sont différentes que dans le cadre d'une entreprise.

Au même titre que les mobilisations ne sortent pas du néant et qu'elles puisent de leurs expériences dans les luttes du passé (de leurs succès et de leurs échecs), le travail effectué par les artistes tire lui aussi ses expériences de ce qui a pu se faire dans le passé. Les modes d'actions proposés par *la Fiambrera* prennent leurs sources dans la réappropriation de l'espace public tout en lui donnant une dimension qui dépasse l'auto-référence à l'art (contrairement aux exemples cités, Daniel Buren, Jochen Gerz et le Grupo 3nos3) tout en appliquant ces formes de critiques au contexte social dans lequel les interventions s'inscrivent. Nous pouvons dire que le travail actualise des formes de contestation en puisant à la fois dans le répertoire des mouvements sociaux

⁷⁰ Charles TILLY, Op. cit., p542.

⁷¹ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Galimard, p.250-251.

- tout en élargissant ce répertoire- associé aux répertoires du champ artistique. Ce n'est qu'à travers la lecture de l'ensemble de ces éléments que l'on peut appréhender les actions mises en place par le collectif et plus généralement dans les travaux que nous allons continuer à vous présenter.

III.

Autoreprésentation

Cherchez Xelo Bosch

La volonté de se détacher des formes traditionnelles d'exposition en créant un collectif dont les pratiques ont été qualifiées (et le sont toujours) tantôt d'alternatives, aussi de parallèles dans la mesure où l'attitude adoptée est critique envers certaines instances de pouvoir et la réalisation d'interventions prétendument faite en dehors de l'institution, a-t-elle pour autant redéfini les rapports de force caractéristiques de ces instances en ce qui concerne le rapport – incontestablement à déconstruire-homme/femme ?

Nous sommes forcés de constater que non. Mais avant de continuer sur ce sujet nous allons tenter de montrer la manière dont ce que l'on a appelé le troisième féminisme ou néo-féminisme ou encore post-féminisme a largement contribué à la déconstruction de ce rapport.

L'analyse de certains auteurs, dont celle de Susan Moller Okin dans son article *Sur la question des différences*⁷², fait état de trois grandes étapes du féminisme. Ce découpage comme toute catégorisation est artificiel et sûrement réducteur, mais il permet de mieux situer les apports féministes, leur importance et leur nécessité. Les frontières entre les différents féminismes sont poreuses et certaines revendications du premier féminisme sont toujours d'actualité. Les théories féministes sont centripètes et dépassent de loin la question de « la femme », elles nous renvoient à toute une série de remises en question sur les fondements même de notre société.

La première étape du féminisme, ou féminisme de première génération, est le féminisme d'après guerre, avec, en figure de proue, Simone de Beauvoir pour qui la féminité est une invention machiste dans le but d'asservir la femme. Les luttes se concentrent sur les revendications de l'égalité homme/femme, avec des revendications d'ordre social tels que le droit de vote, la participation politique, des salaires équivalents, l'accès à l'éducation... ces revendications étaient «souvent basées sur l'argument que ces droits et opportunités rendraient les femmes meilleures épouses ou mères, ou que le monde politique pourrait bénéficier de leurs sensibilités morales spécifiques, développées dans la sphère domestique »⁷³.

Alors que le féminisme de seconde génération ou féminisme gynocentrique celui en France de Irigaray et de Cixous à partir des années 70 a été très important de part et d'autre de l'Atlantique jusque dans les années 80. L'exaltation des qualités prétendument essentielles aux femmes, la féminité (marquée par un certain déterminisme biologique), est théorisée comme moyen d'opposition à la surestimation des hommes par le premier féminisme.

La deuxième vague féministe se base sur la pensée de la différence en s'appuyant sur des philosophes hommes comme Derrida, en mettant en avant la différence homme/femme. L'investigation des spécificités féminines et masculines a été un des principaux axes de recherche du second féminisme. Sont proclamés des «droits de l'Homme de seconde génération », non plus universels, mais spécifiques en fonction

⁷² Susan MOLLER OKIN, "Sur la question des différences", tr.fr. in *La Place des femmes, Les enjeux de l'identité et de l'égalité aux regards des sciences sociales*, Paris, La différence, 1995.

⁷³ Susan Moller OKIN, « Le Genre, le public et le privé », tr.fr. in *Genre et politique, Débats et perspectives*, Paris Gallimard, 2000, p.359.

des différentes identités, tenant compte des particularismes de chacun et surtout de chacune (droits des femmes, droits des enfants, droits des jeunes, droits des homosexuels, droits des minorités ethniques...). Ces catégorisations sont, comme toutes catégorisations, réductrices. Les frontières entre les féminismes sont poreuses et différentes revendications du premier et du deuxième féminisme sont évidemment encore d'actualité.

Pourquoi « post-féministe », alors que l'utilisation même du préfixe « post » semble subir une désaffection ? La volonté d'utiliser ce préfixe marque l'intention d'une rupture. Cette critique féministe du féminisme annonce une coupure radicale dans la recherche sur la question des identités. « Post féminisme » ne signifie en rien l'abandon du féminisme, mais la critique féministe des féminismes antérieurs, féminisme libéral, féminisme blanc, féminisme hétérosexuel, féminisme essentialiste... Post-féminisme surtout parce que critique de la notion de féminité telle qu'elle est mise en avant par les féministes de seconde génération.

Cette critique se situe au croisement de la pensée post-coloniale, du *black feminism*, des mouvements homosexuels, du féminisme lesbien. Les apports de Michel Foucault et Jacques Derrida (qui avait pourtant été le grand inspirateur du second féminisme) ont aussi largement contribué au développement de cette pensée.

La toile de fond de la *queer theory*⁷⁴, mouvement issu de la marge dans la culture américaine, trouve en partie ses origines dans divers écrits de ces philosophes. Dans son ouvrage *St Foucault*⁷⁵, David Halperin fait état dans les années 90 de différents groupes s'auto-désignant comme *Queer*. Le mouvement *Queer* se

⁷⁴ Nous parlerons ici de la théorie queer qui est issue non pas tant des études féministes que des études gay.

⁷⁵ David HALPERIN, *St Foucault*, 1995, tr.fr. Paris, Epel, 2000.

définissant non pas comme un effort pour s'intégrer à la société majoritaire, mais s'intéresse (ce que l'on peut transposer dans d'autres domaines) à la singularité de la construction de l'identité, met en avant des identités singulières. Chacun (ou chacune) se construit sa propre identité tant identité de genre qu'identité sexuelle.

On trouve l'idée dans ces différents domaines - qui rejoignent l'idée de Deleuze et Guattari - ⁷⁶ que la conception d'un devenir mineur⁷⁷, devenir femme, homosexuel, noir, et de toute les minorités, est un devenir singulier. C'est singulièrement qu'une femme, ne naissant pas véritablement femme dans une société machiste, peut cependant s'efforcer à devenir femme, qu'un homosexuel dans une société largement hétérosexuelle doit faire des efforts pour devenir effectivement homosexuel. C'est singulièrement que le devenir au sens deleuzien est pertinent.

L'idée d'Halperin n'étant pas de trouver sa place dans la société majoritaire, mais de résister à cette société en revendiquant son statut de «paria », en mettant en avant des savoirs mineurs, des savoirs assujettis.

Le point de départ des idées précédemment citées est Foucault avec ses trois volumes sur *L'Histoire de la sexualité*, mais aussi sur ce que l'on pourrait appeler la « face obscure » de Foucault, c'est-à-dire le Foucault adepte des pratiques SM, du *fist fucking*... Ne s'opposant en rien au Foucault professeur «respectable » du Collège de

⁷⁶ Idée développé dans la continuité de la phrase de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient ».

⁷⁷ Mineur est ici compris au sens premier où Gilles Deleuze parle de minorité, c'est-à-dire qui ne se place pas tant sur un plan quantitatif, qu'en rapport à un système dominant. Selon Deleuze : « Minorité désigne d'abord un état de fait, c'est-à-dire la situation d'un groupe qui, quel que soit son nombre, est exclu de la majorité, ou bien inclu, mais comme une fraction subordonnée par rapport à un étalon de mesure qui fait la loi et fixe la majorité. ». Voir Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 128-129.

France, il affine certaines de ses pensées à travers des articles⁷⁸ écrits pour des revues *gays* aux Etats-Unis et au Canada.

L'ouvrage de Foucault sur *l'Histoire de la sexualité*⁷⁹ est un ouvrage publié après les luttes pour la soi-disant libération sexuelle en en prenant le contre-pied. Il développe une conception totalement opposée à l'idée qu'une émancipation et une libération sexuelle se soient effectuées dans les années 70.

Il entend rejeter ce qu'il appelle «l'hypothèse répressive », et l'idée qu'une forme de pouvoir en place depuis la contre-réforme réprimait la sexualité et ne permettait pas de parler de sexe. Cette hypothèse est pour lui une contre vérité historique totale. Selon lui, il n'a pas cessé d'y avoir depuis le 18ème siècle une prolifération des discours sur le sexe, notamment au niveau même du pouvoir. Ces discours sur le sexe ne sont pas formulés en terme de répression comme l'imagine l'hypothèse répressive, mais en terme de pouvoir. Tout le problème du pouvoir, selon Foucault, est qu'il ne cherche pas à lutter contre la sexualité, mais à prendre le contrôle de la sexualité. Nous ne sommes pas passés d'une certaine forme de liberté à une forme de répression, mais d'un système d'alliances (notamment à travers le mariage) répondant à des règles de parenté définissant ce qui peut être permis et défendu (condamnation de l'inceste par exemple) à un dispositif de sexualité. Le système d'alliance en rapport direct à l'économie a régi pendant longtemps le problème de la sexualité (système de la dot, échange des femmes). Mais selon lui, au moins depuis le 18ème siècle, les sociétés occidentales, sans renoncer totalement au dispositif d'alliance, ont pour le principal établi un autre dispositif, celui de la sexualité. La

⁷⁸ Articles publiés en français tardivement dans le recueil de textes *Dits et écrits*. Michel FOUCAULT, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

reproduction ne définit pas en soi ce dispositif basé sur le contrôle des corps. Le pouvoir souverain du passé avait le droit de vie et de mort sur ses sujets, alors qu'aujourd'hui le pouvoir, de manière plus subtile, tente au maximum de gérer, de contrôler le plus possible dans le détail la vie et les corps de ses sujets.

Ce qu'il appelle le biopouvoir prend en charge une multiplicité d'éléments qui régissent les corps, le contrôle des naissances, la démographie, la mort, l'eugénisme... Il s'agit de gérer de façon précise la vie et la mort. Le passage du droit de vie et de mort au biopouvoir est lié pour Foucault à une autre transition, celle du passage de la loi à la norme. Aujourd'hui le pouvoir ne se borne plus à édicter des lois, mais édicte des normes. La loi relève d'une dimension binaire : on la respecte ou on ne la respecte pas, au risque, en cas de non-respect, d'une condamnation. La norme, c'est le fait de réguler. Le pouvoir définit tout un éventail de possibilités d'ordonner la population, sous couvert de différents critères selon lesquels on peut la normer.

Le dispositif de sexualité, lui, cherche à contrôler non pas le sexe mais le corps tout entier, le sexe ayant joué un rôle de fétiche en tant que signifiant unique de l'ensemble du dispositif de sexualité. Le discours du pouvoir, loin d'ignorer le sexe, a trop mis l'accent sur le sexe, alors qu'il n'est qu'un signifiant particulier d'un dispositif global.

Comme l'indique Halperin, le pouvoir décrit par Foucault n'est pas seulement le fait du monarque, de l'Etat ou du père (dans les sociétés patriarcales) et l'on ne peut pas faire comme s'il y avait d'un côté les gens qui ont le pouvoir et de l'autre ceux qui ne l'ont pas. Généralement ceux qui prétendent s'opposer au pouvoir dénoncent ceux qui auraient le pouvoir par opposition à ceux qui ne l'auraient pas et, dans cette

⁷⁹ Michel FOUCAULT, L'Histoire de la sexualité, tome 1, Paris, Gallimard, 1976.

conception simpliste du pouvoir, il y aurait une micro-classe dominante qui aurait le pouvoir et qui se l'accaparerait au détriment de l'ensemble de la multitude qui, elle, n'aurait pas de pouvoir. Cette conception, que rejette Foucault, ne permet pas selon lui de penser le pouvoir. Le pouvoir, dit Foucault, est ce qui caractérise toutes les relations, le pouvoir a un caractère relationnel. Des relations qui engagent des rapports de lutte entre différentes parties d'une même société. Pour lui, les luttes politiques doivent être décrites, non pas tant en terme de pouvoir qu'en terme de relation de pouvoir. Le véritable *medium*, pour Foucault, c'est le pouvoir.

Un pouvoir qui, en aucun cas, n'est l'opposé de la liberté (sexuelle ou autre). Le pouvoir n'est pas pour lui seulement négatif (pouvoir de contraindre) mais est également positif et productif, chacun et chacune participent à des relations de pouvoir.

Le pouvoir dans l'Etat libéral moderne produit lui-même les conditions d'exercice de la liberté. La liberté est le produit même du pouvoir, elle n'est pas une zone privilégiée hors d'atteinte de celui-ci, mais une potentialité interne aux relations de pouvoir. Il ne s'agit pas pour Foucault de libérer une zone ou sphère quelconque.

Le pouvoir est partout, et c'est ce qui fait que le but d'une politique d'opposition ne doit pas être établi en terme de libération, mais en terme de résistance, laquelle fait partie elle-même des relations de pouvoir. Ce qui compte dans ces luttes, c'est de résister au pouvoir. Au sein d'une multiplicité de relations de pouvoir, il y a une multiplicité de pratiques de résistance.

Mettre en place des pratiques de résistance, c'est ce que Xelo Bosch, nous le verrons par la suite, a continué à faire lors des prochaines interventions.

Mais avant de reprendre sur le travail de cette artiste, revenons sur le post-féminisme, où la notion de genre est devenue une catégorie d'analyse au centre de ses préoccupations, «ce qui a permis au féminisme (américain) de se détacher des connotations déterminismes, essentialistes, naturalisantes assignées au sexe »⁸⁰. Ce même post-féminisme a pu critiquer la distinction sexe/genre en tant qu'opposition de type nature/culture (théorisée par Claude Lévi Strauss) pour lui opposer la distinction genre/sexualité. Judith Butler, dans ses différents ouvrages, en s'appuyant principalement sur des textes de Foucault et Derrida, traite du genre et de la sexualité en cherchant à dépasser l'opposition entre féminisme et études gays et lesbiennes. Dans *Trouble dans le genre*⁸¹ elle interroge les catégories de genre en dénonçant le fait que, dans les traditions discursives, l'identité sexuelle a trop souvent été comprise comme étant la représentation du sexe biologique. Dans cette optique, à un corps masculin correspondrait une identité masculine, à un corps féminin correspondrait une identité féminine. Dans le cas de cette configuration normative, l'homosexualité est systématisée comme perversion contre nature, comme inversion de la relation naturelle supposée exister entre sexe anatomique et identité sexuelle. Si personne ne soutient que le genre est une donnée naturelle, il est habituellement opposé au sexe comme la culture l'est à la nature, ce à quoi Judith Butler oppose les trans-genres. Elle s'intéresse à des minorités sexuelles comme les drag queens, naissant avec un sexe anatomique masculin tout en jouant la performance de la féminité, brisant ainsi une construction disciplinaire basée sur le clivage masculin/féminin. L'intérêt du drag queen est qu'il

⁸⁰ Beatriz PRECIADO, "Préface", in Marie-Hélène BOURCIER, *Queer zones, politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balard, 2001.

⁸¹ Judith BUTLER, *Trouble dans le Genre, pour un féminisme de la subversion*, 1990, tr. fr., Paris, La Découverte, 2005.

imite le genre féminin et révèle la véritable structure du genre en tant qu'imitatif et performatif.

Quand le drag queen imite un genre qui est supposé n'être pas le sien, il dévoile le genre comme étant imitatif. Judith Butler nous dit qu'il occupe l'espace paradoxal qui se situe entre le sexe anatomique et le genre qui est joué. La performance théâtrale subversive du drag queen dénature le lien entre sexe et genre. De par sa performance, il laisse voir les mécanismes culturels qui produisent la cohérence de la naturalité de genre.

La parodie du genre révèle que l'identité « originale » sur laquelle se modèle le genre est en réalité elle-même une imitation. Le genre est le résultat de performances, d'une théâtralité, de l'imitation d'un comportement. Le genre pour Judith Butler est performatif.

Butler reprend à son compte la distinction opérée par Austin entre actes de langage désignatifs, qui peuvent être vérifiés dans la réalité et qualifiés de vrais ou faux, et actes de langage performatifs, qui ne sont ni vrais ni faux, mais qui peuvent être réussis ou ratés.

Les actes performatifs sont des actes de parole qui prennent une forme d'autorité où le pouvoir opère à travers un discours. Le fait de dire à la naissance d'un enfant « c'est une fille » ou « c'est un garçon » n'est pas seulement un acte désignatif, ce n'est pas une simple constatation du sexe anatomique de l'enfant mais un acte performatif. L'éducation et l'apprentissage vont tenter de normaliser l'enfant en tant que garçon ou fille. C'est dès la naissance que l'on fait performer aux enfants des attitudes (prétendues) de garçon ou de fille. La féminité et la masculinité ne sont pas

des essences naturelles comme le croyait le féminisme de la différence, ce sont de simples imitations inculquées tout au long de la vie de chaque sujet. Dès lors que l'identité sexuelle est performative, les normes hétérosexuelles produisent des identités *straight* et excluent d'autres formes de subjectivité.

Qu'ils soient « parallèles », « alternatifs » ou encore « activiste » les rapports de force perdurent et, quelque soit la forme, l'art reste un art de la domination masculine. Même si, à force de véritables luttes, de remises en question nous ne pouvons plus poser la question que Linda Nochlin se posait en 1970 « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? »⁸², il y a encore un long travail à effectuer dans ce sens.

Les difficultés rencontrées par Xelo Bosch en tant qu'artiste femme dans un collectif constitué par une majorité d'hommes ont été accentuées par la volonté de ces derniers de prendre une position de pouvoir au sein même du collectif. C'est en partie pour cette raison qu'au début des interventions réalisées à *L'Alameda* le collectif se dissout. Pour être plus exact, il ne se dissout pas réellement et reste encore « actif » aujourd'hui, mais sous le dictât d'un seul de ses membres, Jordi Claramonte. C'est en tant que sujet que Xelo Bosch a tenté de s'imposer, non sans difficulté, comme membre au sein du collectif. Et, c'est en tant que sujet, renforcé par les luttes qu'elle a dû mener en son sein, qu'elle va continuer son parcours en radicalisant sa position envers les instances de pouvoirs majoritaires. Nous pourrions même dire qu'elle a fait « ses armes » au sein de *la Fiambrera*. Sa position minoritaire, à la fois en tant que femme, artiste, travailleuse précaire, l'a rendue d'autant plus apte à développer des facultés de

⁸² Linda NOCLHIN, "Pourquoi il n'y a pas eu de grands artistes femmes?", 1970, tr. fr. in *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993.

résistance face aux instances de pouvoirs. Nous pouvons dire, à l’instar de Judith Butler, que l’appareil disciplinaire produit certes des sujets soumis, mais qu’il crée surtout « les conditions mêmes de subversion de cet appareil disciplinaire »⁸³.

Ce qui a permis Xelo Bosch d’adopter et de développer une position critique face aux instances de pouvoir/savoir majoritaire.

Si le titre de ce chapitre fait référence –non sans une certaine ironie- au titre que Laura Cottingham a donné à son petit livre sur Claude Cahun⁸⁴, c’est pour souligner le fait que sa contribution au travail du collectif est niée par ceux avec qui elle avait travaillé (Jordi Claramonte, Santiago Barber et Curo Aix). Xelo Bosch fut selon ses propres termes «la première à tomber»⁸⁵ après que le MACBA⁸⁶ ait proposé à *la Fiambrera* la mise en place d’un atelier et que Jordi Claramonte ne lui laisse d’autres possibilités que de se soumettre à sa volonté ou d’abandonner le collectif. Son contact sur le site web a été enlevé⁸⁷, elle n’est pas citée dans les différentes conférences ou articles pour lesquels les trois artistes ont été sollicités en tant que membres du collectif.

Mon souhait n’est en aucun cas de me risquer à comparer les travaux de Xelo Bosch à ceux de Claude Cahun. Les travaux sont différents, l’époque et le contexte ne sont pas les mêmes, mais l’on peut noter leurs volontés communes de résister au quotidien à une accumulation de processus d’assujettissement.

⁸³ Judith BUTLER, *La Vie psychique du pouvoir, l’assujettissement en théorie*, 1997, tr.fr., Paris, Léo Scheer, 2002.

⁸⁴ Laura COTTINGHAM, *Cherchez Claude Cahun*, Lyon, Edition Carrobella ex-natura, 2002.

⁸⁵ Dans une interview de l’artiste par Domingo Mestre à paraître dans la revue espagnol *El Mono*. Le thème de la revue : *los perdedores* (les perdants). Domingo Mestre et Xelo Bosch, “Luces y sombras en la trastienda” (Ombres et lumières dans l’arrière boutique).

⁸⁶ Le MACBA, Musée d’art contemporain de Barcelone.

⁸⁷ Les contacts de Curo Aix et de Santiago Barber seront eux aussi supprimés par Jordi Claramonte.

Nous ne pouvons pas dire jusqu'à présent que les différents travaux présentés relèvent particulièrement d'un quelconque féminisme (Claude Cahun ne s'est jamais revendiquée féministe), mais la place de Xelo Bosch en tant qu'artiste femme lui incombe un positionnement féministe implicite. A l'instar de Claude Cahun dans le mouvement surréaliste elle récuse bien sûr l'idée de « la femme » réduite aux rôles d'amante et de muse, où elle n'est en aucun cas reconnue comme artiste, comme sujet en tant que tel. Cette vision idéalisée de «la Femme» (vue par les surréalistes) ne contribue en rien à une construction d'identité personnelle. La femme était là pour permettre à l'homme de trouver sa propre identité d'artiste, mais en aucun cas pour que les femmes puissent se forger leur propre identité. Comme le souligne Whitney Chawick dans son ouvrage sur *Les Femmes dans le mouvement surréaliste* (dans lequel on peut regretter l'absence de Claude Cahun) « le rôle joué par les femmes artistes dans ce mouvement reste difficile à évaluer car leur propre histoire a souvent été occulté par celle de leurs amis surréalistes qui, eux, ont été largement reconnus par le public »⁸⁸.

Lorsque, en 1985, le MOMA, le *Museum of Modern Art de New York*, monte une exposition qui se voulait « Un survol international de la peinture et de la sculpture », sur 169 exposants, treize seulement étaient des femmes. Après qu'un critique eut déclaré que tout artiste ne participant pas à cette exposition devait se poser des questions, des tracts et des affiches apparaissent tout autour du MOMA et des femmes vêtues de noir, la tête cachée sous des masques de gorilles font scandale. Elles dénoncent la discrimination contre les femmes artistes. Leurs questions provoquent : «

⁸⁸ Whitney CHADWICK, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, 1985, tr.fr. Paris, Thames & Huston, 2002, p 7.

Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au musée ? Moins de 5% des artistes dans la section Art Moderne sont des femmes, 85% des nus sont féminin ». Les *Guerrilla Girls* ne dévoilant pas leurs identités et se dissimulant sous des pseudonymes de femmes célèbres (Gertrude Stein, Aphra Behn, Tina Modotti, Coco Chanel), poursuivent jusqu'à ce jour leur campagne cinglante et humoristique contre le sexisme et le racisme dans le monde des arts⁸⁹.

Beaucoup plus récemment et en France cette fois, le collectif *les artpies*, distribue des tracts lors du vernissage de l'exposition «100% pur mâle » au centre George Pompidou qu'était l'exposition *Dyonisiac*, dénoncée à son tour comme excluant toute participation de femmes à l'exposition. Sur le tract un gros titre : «*Dyonisiac* : Gloire et pérennité à l'art viril ». En rajoutant : « Enfin, le Centre Pompidou s'ouvre à l'art masculin !!! ». Les Artpies pose une question-réponse « Pourquoi aujourd'hui, une exposition exclusivement masculine ? Parce que la politique communautariste du centre Georges Pompidou a pris un nouvel élan, en parfait accord avec la discrimination positive prônée par Mr Sarkozy ».

Nous avons parlé précédemment du féminisme de troisième génération qui s'est attaqué à un des aspects que les féminismes historiques avaient eu du mal à ébranler –la différence sexuelle et ses fondements biologiques-, il est important de souligner que les revendications des *Guerrilla Girls* et *Artpies* relèvent plutôt d'un féminisme égalitariste. Il est bien sûr légitime et nécessaire de souligner le manque de visibilité dont sont victimes bon nombre d'artistes femmes, mais cette lutte accepte a

⁸⁹ Malgré la critique que nous avons pu faire à l'exposition *Hardcore*, nous avons pu voir une de leur intervention lors de cette exposition.

priori ce que la *Queer theory* a tenté de remettre en question, l'opposition homme/femme.

Racolage

Si le travail de Xelo Bosch jusqu'à présent ne s'est jamais revendiqué comme un travail féministe, c'est à la publicité et à l'image qu'elle véhicule de « la femme » qu'elle va s'en prendre dans l'intervention suivante. Le contexte est différent cette fois, elle n'est plus avec *la fiamblera* mais a co-fondé un collectif avec des étudiantes des Beaux Arts de Paris *Las non gratas class*. C'est avec ce collectif que va se mettre en place une intervention, nous y reviendrons, dans la cour vitrée de l'ESNBA. Lors de la préparation de cette intervention, les différents membres du collectif sont amenés à contacter différents groupes de prostituées et la prostitution fait grand débat en France à ce moment là. Un article du texte de *loi sur la sécurité intérieure* proposé par le gouvernement Raffarin est en cours de discussion. Ce texte fait d'une tenue jugée provocante un délit de « racolage passif », passible de deux mois de prisons et d'une amende de 3750 Euros. C'est donc sur de nombreuses publicités utilisant l'image – prétendue- du *corps de la femme* comme argument de vente que de petites affiches sont collées (avec l'aide du collectif ARRRRG ! ! !). Sur ces affiches différents textes :

-Ici je suis un objet, dans la rue je suis un délit.

-Si je n'étais pas une publicité, je serais en prison

-Ici tu me désires ? Dans la rue je suis punie.

Un texte explicatif collé sur chacune des publicités dénonce qu'une « des techniques de publicité massivement utilisées par des annonces dotés de moyens de diffusion très étendus, (...) devient délictueuse lorsque c'est une femme qui utilise sa propre image à des fins personnels de commerce sexuel ».



L'espace publicitaire est cette fois utilisé en se le réappropriant de manière à dénoncer une loi dictée par les politiques ayant des répercussions sociales directes sur une minorité (qui bien sûr n'a pas été consultée) mais aussi plus généralement sur toutes les femmes. La critique est multiple, critique de la femme comme image, mise en avant de l'aberration de ce qui est défini comme *racolage passif* et les contradictions que cela entraîne au quotidien dans l'espace public pour les prostituées mais aussi en tant que femmes. L'objectif de cette intervention n'est en aucun cas de prendre la parole à la place des prostituées. C'est en tant que femme et en réactions aux contradictions de cette loi que des petites affiches sont accolées sur les publicités. Des affiches qui perturbent le regard, elles brouillent et interpellent directement ce que Laura Mulvey appellerait *le regard projectif mâle*.

La théorie du regard projectif mâle a pris naissance dans les années 70-80 dans le champ des théories Anglo-Saxonne sur le cinéma (Films Studies). L'article pionnier de ces études est l'article publié dans la revue *Screen* par Laura Mulvey *Visual pleasure and Narrative Cinéma*⁹⁰. Le texte tente de démontrer la manière dont l'inconscient de la société patriarcale a structuré le dispositif cinématographique et comment cette société utilise comme pivot une certaine image de « la femme » ou plutôt « la femme comme image ». Selon Mulvey, c'est « la femme » « privée » de phallus qui produit la présence symbolique de celui-ci. « La femme » symbolise la menace de castration, elle tient lieu de signifiant pour l'autre masculin. Prisonnière de l'ordre symbolique ou l'homme peut donner libre cours à ses fantasmes et ses obsessions en les projetant sur l'image muette, son rôle se réduit à porter le sens. Ce

Laura Mulvey "Visual pleasure and Narrative Cinéma", *Screen* vol 16, Londres, automne 1975.

que tente de démontrer Laura Mulvey c'est que la vision ne fait que répéter les problèmes posés par Lacan et Irigaray à propos du langage. « La femme » prisonnière de son rôle est donc porteuse du sens de la castration mais elle n'en produit pas, elle ne parle pas en son nom, en tant que sujet.

Parler en son nom, pouvoir reconnaître la singularité de chacun et de chacune à travers les réseaux tout en interrogeant les rapports aux savoirs semble être, même si ce n'est pas formulé comme tel, la finalité d'une démarche entamée par un certain nombre de théoriciens (Deleuze, Foucault, Certeau) dans le courant des années 70. La création du Groupement d'Information sur les Prisons (GIP) par, entre autres, Michel Foucault et Daniel Defert semble être le point de départ d'une réflexion sur des savoirs considérés jusqu'alors comme naïfs, sur des savoirs locaux, particuliers et ponctuels.

En participant à la création du GIP, Foucault voulait permettre une pratique critique et politique ne produisant pas des savoirs d'experts, mais des savoirs qu'il qualifie d'«assujettis». La pratique militante de Foucault s'est exercée avant tout en rapport au problème des prisons. Son point de départ avait été la défense des prisonniers politiques. Mais rapidement s'était posé le problème des prisonniers de droit commun, de la prison en tant qu'appareil répressif et disciplinaire.

La création du GIP n'a pas été une démarche visant à produire un savoir sur les prisons et à donner les prisonniers comme nouvel objet de savoir. Il s'agissait pour Foucault de faire parler les détenus, de mettre en avant des savoirs tenus hiérarchiquement pour inférieurs, de faire advenir les prisonniers sujets et non objets de savoir.

Placer l'expérience l'individuelle ou de groupe mineur comme nouvelle forme de subjectivation semble être le leitmotiv de ces différentes notions. Les savoirs disqualifiés par la hiérarchie des connaissances, considérés par certains comme non scientifiques ou pré-scientifiques⁹¹, sont mises en avant comme formes possibles de critique face aux multiples facettes du pouvoir/savoir majoritaire.

A l'ère des réseaux, quels peuvent être les savoirs des minorités sur la question identitaire? Question primordiale dans une multiplicité de champs et centrale dans l'appréhension des deux travaux dont nous allons parler maintenant :

le défilé *Prêt-à-précaire* et l'intervention *Seguimos aqui*.

Paradoxalement, la construction de l'identité est devenue problématique suite à l'affaiblissement des rôles sociaux traditionnels distribués -en partie- par l'Etat. S'est développé l'idée, concomitante à cet affaiblissement, que toute prétention à une incarnation identitaire exclusive cache une forme de domination. L'identité devenue incertaine et instable, chacun et chacune tentant de se doter de formes culturelles pour construire leur vie personnelle. L'idée selon laquelle il n'y a pas un modèle légitime, unique et normalisant d'identification, accentue la tension croissante entre l'individu et les différentes manières de se construire. L'identité des individus est désormais un agrégat de différences multiples, la personnalité d'un individu donné est elle-même multiple, et cette construction à travers le métissage culturel, dans le contexte de la globalisation, peut favoriser l'ouverture d'un espace de contestation en produisant de

⁹¹ Le terme pré-scientifique est cependant rejeté par Deleuze et Guattari. Ils développent deux conceptions différentes de la science. D'un côté ce qu'ils appellent une science royale qui, dans le même champ, interagit constamment avec, de l'autre, une science nomade. Ils rejettent le terme de « pré-scientifique » employé par Husserl pour qualifier les sciences nomades. Là où « une science royale ne cesse pas de s'approprier les contenus d'une science nomade ou vague (...) une science nomade ne cesse pas de faire fuir les contenus de la science royale. ». Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980. p.455.

nouvelles manières d'être au monde. La montée de la question identitaire dans le contexte de la globalisation n'est pas l'opposé de celle-ci, mais lui est concomitante, même si l'on peut déceler en elle la part de résistance qui accompagne selon Foucault tout pouvoir.

Le premier moment de toute revendication identitaire consiste à remettre en question le fait que chaque société impose, le plus souvent implicitement, des modèles prescriptifs de l'individu. La normalisation, sous couvert d'une égalité formelle, tend à transformer toute différence personnelle en un handicap social. Selon Foucault « le pouvoir de normalisation contraint à l'homogénéité ; mais il individualise en permettant de mesurer les écarts, de déterminer les niveaux, de fixer les spécialités et de rendre les différences utiles en les ajustant les unes aux autres. »⁹².

Prêt-à-précaire

Le contexte (toujours d'actualité) dans lequel se formule le projet *Prêt-à-précaire* est celui du début des années 2000 une période où, d'après Boltanski et Chiappelo, le capitalisme est régénéré et la situation sociale dégradée⁹³.



Selon les deux auteurs, malgré les différentes crises régulièrement invoquées, les vingt dernières années ont été marquées par un

⁹² Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975. p.216.

⁹³ Luc Boltanski et Eve Chiappelo, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 18.

capitalisme florissant alors que les sociétés, elles, iraient plutôt mal. Ils font état d'un bouleversement de la situation économique d'une majeure partie de la population : « appauvrissement de la population d'âge actif, stagnation des revenus du travail, croissance régulière du nombre des chômeurs et de la précarité du travail »⁹⁴.

La précarité du travail est le principal thème du défilé « Prêt-a-précaire ». Avec un travail en amont de prospection et de rencontre avec différentes associations en lutte contre la précarité, un défilé de mode est organisé là où les grands couturiers, lors de la semaine de la mode à Paris, présentent leurs différentes collections (la cours vitrée de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris).

Cet espace est dans cette période radicalement transformée (une scène y est installée, les murs sont entièrement recouverts, un dispositif impressionnant de son et lumière est installé, un tapis rouge est disposé dans l'entrée...).

C'est dans la même semaine (celle de la mode) et à la suite de défilés de couturier que la « collection » *Prêt-à-précaire* fut présentée. Des individus ou des groupes défilent, prennent la parole à la première personne, mettent en avant le fait que ce sont des «précaires», qu'il y a une véritable « mode » de la précarité.

La démarche afin de préparer ce défilé c'est déroulé en plusieurs étapes. Un «casting » non sélectif est organisé a travers divers appel d'offre : affiche dans la rue, annonce dans les journaux à la radio...

Pendant le défilé, les « modèles » sont accompagnés par les voix d'une présentatrice et d'un présentateur qui décrivent la situation personnelle de chacun des participants en fonction de ce que ces derniers souhaitaient montrer.

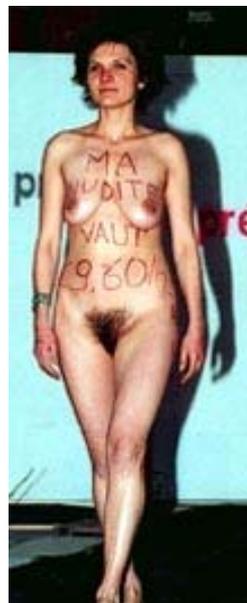
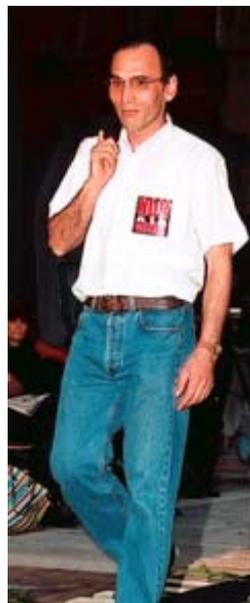
⁹⁴ Luc Boltanski et Eve Chiappelo, op. cit., p. 23.

Ces textes avaient été élaborés à partir d'entretiens et d'un questionnaire préparé antérieurement (ce qui n'est pas sans rappeler la démarche de Foucault et du GIP avec les prisonniers). Non sans une certaine ironie, ces textes ont été lu lors du défilé à la manière (quelque peu caricatural) dont on peut imaginer un défilé de mode. La collection *Prêt-à-précaire* a donc réuni une multiplicité de participants : Stop précarité, A.C !, femmes de ménage, des salariés de la Fnac, de Pizzahut de Macdonalds, des intermittents du spectacle, un modèle (féminin qui posait pour les élèves des Beaux arts), une journaliste, des chômeurs, des prostituées...

Tous avaient le choix dans la manière dont ils désiraient se présenter :

- les salariés de la Fnac ont pris le parti de prendre le défilé de mode au pied de la lettre. Ils se sont confectionnés pour l'occasion des vêtements avec les sacs plastiques de l'entreprise pour laquelle ils travaillent.
- Johanna, le modèle « *prêt-à-poser* » de l'Ecole des beaux arts entre sur l'estrade en enlevant l'unique petit vêtement qu'elle porte. Sur son corps dénudé on peut lire :
Ma nudité vaut 9,60 euros/h.
- Dalila de France prostitution fait tomber le masque derrière lequel se cache généralement les prostituées manifestants contre la loi pénalisant le racolage passif.

Puis suivent Sylvain (intermittent du spectacle), Jean Claude (de MacDonalds), Francine (Rmiste)...



Quel peuvent être les savoirs de ces personnes –travaillant ou non- sur leur situation ? Rares sont celles à qui l'on donnera véritablement la parole ; tout au plus croisera-t-on des « précaires » sur des plateaux de télévision (*talk shows*), sans jamais véritablement s'intéresser à ce qu'elles savent, c'est-à-dire en en faisant des objets. Il n'y a dans les *talk shows* que fausse prise de parole, illusion de prise de parole. Une prise de parole loin des aspirations de Foucault lorsqu'il entendait donner la parole. La parole prétendument donner les prive de la possibilité de se présenter en véritable sujet d'énonciation, c'est une parole fictive. Les différentes interventions, de par les castings, les questions posées, le montage vidéo, sont dirigées de manière despotique par une production qui décide l'orientation et les points de vue à prendre. Dans les *talk shows* un troisième terme intervient entre les spectateurs et «l'acteur », l'instance de production, qui impose de manière sous-jacente le « bon » déroulement des émissions. Ce n'est pas ce que sont les « acteurs » qui sera donné à voir, mais ce que certains auront décidé qu'ils paraissent. On ne leur donne pas la parole, on leur fait dire ce que l'on a envie d'entendre.

De l'invisibilité à l'autoreprésentation, c'est de cette manière que Marie-Hélène Bourcier rend compte de la représentation des gays et lesbiennes à l'écran. Il existe bien des discours autour de la précarité, des articles, des écrits d'«experts» détenteurs du savoir/pouvoir, des documentaires...On parle de précarité, mais cette visibilité serait de l'ordre, selon Bourcier, de la visibilité passive.

L'idée développée par Michel Foucault est qu'il n'est pas seulement important de parler des personnes dont on ne parlait pas avant ; ce qui compte c'est que ces personnes accèdent directement à la parole, à l'autoreprésentation, donc pas seulement

en tant que représentés mais en se représentant, en tant que sujets et pas seulement en tant qu'objets.

Il faut faire en sorte que ceux dont on ne parlait pas, puis qui ne parlaient pas, parlent ; de faire advenir chacun et chacune en tant que sujet de savoir.

Foucault voulait (nous l'avons vu) permettre une pratique critique ne produisant pas des savoirs d'experts, mais des savoirs jugés assujettis. Il proposait de contrer la volonté de savoir en construisant une relation différente au(x) savoir(s).

A travers la mise en place du défilé et cette prise de parole, tous les participants se construisent à la fois individuellement et collectivement. Il n'y a pas d'un coté les artistes qui par compassion ou condescendance donnent la parole à ceux qui ne l'avaient pas, et de l'autre les exclus de la représentation. C'est en tant que sujets soumis au quotidien à une accumulation de processus d'assujettissement que la parole est prise et que le projet s'est construit à travers un échange entre des associations, des individus et des artistes.

Leurs dénonciations communes énoncent une critique face aux pouvoirs majoritaires.

Il devient évident dans cette perspective que l'autoreprésentation et tous les savoirs considérés comme « mineurs » ou « assujettis » devraient pouvoir accéder à la parole.

Une parole se révélant comme une critique face à des pouvoirs/savoirs majoritaires.

Même si le risque d'un savoir mineur, comme l'ont souligné Gilles Deleuze et Félix Guattari, encourt continuellement le risque de se voir infliger « un traitement qui en dégage un système homogène et en extrait des constantes »⁹⁵.

⁹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 20 novembre 1923 - Postulats de la linguistique », *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 129.

Une fois la parole prise, le problème de la diffusion et de l'archivage se pose. L'enjeu étant l'accessibilité donnée à ce qui est dit par ceux qui sont habituellement parlés. Quand Marie-Hélène Bourcier fait état de trois étapes dans la représentation des gays et des lesbiennes à l'écran, il n'est pas seulement question que les gays et les lesbiennes parlent en soi. Il y a déjà fondamentalement un discours, une certaine manière de se représenter, restreint sûrement, mais non complètement muets. On peut donc dire qu'il y a coprésence des trois étapes dont elle fait état (invisibilité, visibilité passive, visibilité active).

Le défilé *Prêt-à-précaire* est un outil mis en place à la fois par des artistes, des individus, et des associations en lutte contre la précarité. Il invite ceux dont on parle à se construire et à s'autoreprésenter sans incarner une représentation attendue par le public, sans tomber dans les stéréotypes de la représentation. En aucun cas cette représentation ne cherche à susciter la « bonne conscience » du spectateur et l'objectif n'est pas tant « d'intégrer » (et de s'intégrer en tant qu'artiste) les personnes défilant que d'adopter une position critique face au pouvoir majoritaire. La position de Xelo Bosch ici (et celle des autres artistes) n'est pas celle du philanthrope qui se met en position d'aider « les pauvres » ou les « exclus », car elle même vit au quotidien cette précarité. Nous ne pouvons pas dire la même chose de différents artistes que peut citer Tristan Trémeau dans l'article que nous avons précédemment cité, et nous serons en accord avec lui quand il souligne que dans le dispositif mis en place par Jochen Gerz sur le parvis de Notre Dame ou les bâtons d'immigrés de Krysztof Wodiczko relève d'une pratique où l'artiste est au centre du dispositif.

En août 2000, à Paris, sur le parvis de Notre Dame, Jochen Gerz a choisi de créer une œuvre que feront vivre durant trois mois des *sans domicile fixe* recrutés dans une association. Ce projet, et selon le communiqué de presse, a réuni 12 SDF «autour d'un programme de communication et d'expression de leur propre vécu». De cette manière, les SDF sont donc «exposés» en tant que SDF avec une illusoire prétention à l'intégration de ces derniers. Les enfermer une autre fois dans leurs rôles d'exclus peut-ils les aider à « sortir » de leurs situation ? Dans le communiqué de presse nous pouvons lire un petit paragraphe intitulé Mot de Paris en bref : 1385384 francs de Budget, 12000 visiteurs par jour, 110109,75 francs de dons en 75 jours. « Grâce » a Jochen Gerz et à l'aide de l'art contemporain mis au «service de ceux qui l'ignorent » des SDF (le temps de l'exposition) auront un contact avec les « non-exclus » auprès desquels ils pourront solliciter, à travers leurs histoires, la compassion (ce qui a semblé bien fonctionner vue la quantité de don allouer au sans abris...).

La parole est prise, certes, mais avec des identités préconstruites qui ne font que renforcer la séparation entre les deux entités : les SDF d'un côté cantonner à jouer leur propre rôle et les spectateurs qui ne peuvent que compatir de l'autre.

Prêt-à-précaire est un outil qui vient alimenter les répertoires d'actions collectives des mouvements sociaux. L'expérience est ainsi reprise et transformé dans d'autres pays : *Fashion Real* au Brésil, *Maria la Precaria* en Espagne, et c'est à la suite d'une présentation de *prêt-à-précaire* à *La Pergola*⁹⁶ de Milan (autre capital de la mode) en novembre 2004 que naît l'idée de la création d'une jeune (et fictive) créatrice de mode *Serpica Naro*. Le 26 février 2005, la semaine de la mode à Milan est sur le point de se

⁹⁶ Squat organisé comme centre social d'hébergement, divers manifestations culturelles y sont organisés (rencontres, débats, concerts, expositions...), c'est le siège du groupe Chainworker (organisateur de la Mayday).

terminer et tous le monde attends le défilé d'une jeune créatrice anglo-japonaise (ça sonne chic) de seize ans qui entend « rendre sexy » un nouveau mode de vie urbain : celui de la précarité. Son slogan « we are the new class ! » et André Gatolin dans un article paru dans multitude nous dit que « les rumeurs savamment distillées par son service de presse ont fait monter la tension : elle aurait tenté de louer l'un des plus grand centre sociaux de la ville pour y produire son défilé, puis lancé dans les milieux homos un appel à recrutement de personnes atteintes du VIH pour servir de mannequins ». Les divers groupes des centre sociaux indignés par cette annonce organise un rassemblement afin d'empêcher le bon déroulement du défilé. La police prévenu est présente sur le lieu de la manifestation. Lorsque les manifestants arrivent sur le lieu du défilé (un chapiteau installé sur une place), les médias présents sur le site ne comprennent plus rien : les modèles et l'attaché de presse font partie des manifestants. *Serpica Naro* n'existe pas, elle est seulement l'anagramme du faux saint *San Precario* inventé par *Chainworker*. En l'occurrence la collection, elle, sera bien présenté : un vêtement destiné aux femmes enceintes cherchant à éviter leur licenciement (il cache le fait qu'elles soient enceinte), le bleu de travail pouvant se transformer en pyjama (afin de passer la nuit sur le lieu de travail), ou encore la tenue à usage double pour celles et ceux qui travaillent à la fois dans un *fast-food* et un *call center*...

Le *hoax* (le mot anglais signifie : « le tour qui est joué à quelqu'un en lui faisant passer une chose fausse pour vraie »⁹⁷), a bien fonctionné, et selon André Gattolin qui relate les faits : « l'affaire aura un grand retentissement et le président de la Chambre

⁹⁷ André GATTOLIN, «Prélude à une théorie du hoax et de son usage subversif», in *Multitudes* n°25, Exil, été 2006, p150.

de la mode, dont les services ont officiellement accrédité la fausse styliste, sera forcé de s'excuser auprès de ses sponsors (...) »⁹⁸.

Le *hoax* de *Serpica Naro* et le défilé de *Prêt-à-Précaire* ne sont pas des fins en soi, ils sont que des instruments mis en place afin d'adopter une position critique face à des pouvoirs majoritaires. L'idée du défilé présenté à *La Pergola*, est réappropriée, transformée et adoptée en fonction du contexte et des moyens des différents groupent en lutte contre la précarité (le budget pour le défilé de Paris était de moins de 1500 euros, celui de *Serpica Naro* 22000 euros).

Le propos de prêt a précaire n'était pas non plus de concevoir des vêtements afin de « symboliser » la précarité du travail, ni des vêtements conçus de manière à « venir en aide » aux exclus. L'intention n'est pas de proposer des solutions plastiques aux problèmes humains comme peuvent le faire Wodiczko avec ses différentes inventions ou Lucy Orta avec ses vêtements conçus pour les SDF.

Le premier propose par exemple un *Véhicule pour sans-abris* qui fonctionne à la fois comme un abri mais aussi comme mode de transport et d'entrepôt, un véhicule conçu dans le but « d'améliorer les conditions de vie de gens soumis à des circonstances éprouvantes »⁹⁹ (quatre de ces véhicules ont été mis en circulation...). Nous avons vu pour *Prêt-à-précaire* qu'il était question de prise de parole, c'est aussi de cette question que Wodiczko essaie de traiter avec le *Bâton d'étranger* et le *Porte-parole*. Le premier est un bâton –type bâton de pèlerin- équipé d'un mini-moniteur vidéo et

⁹⁸ André GATTOLIN, "Serpica Naro, un hoax activiste contre le milieu de la mode", in *Multitudes* n°25, Exil, été 2006, p 188.

⁹⁹ Krzysztof WODICZKO, *Art public, art critique, Textes, propos et documents*, (énsb-a), Paris, 1995, p.173.

d'un petit haut-parleur positionnés à hauteur d'homme. Le Bâton de l'étranger est conçu dans le but de tisser un lien, de « provoquer et d'aider à développer des processus de communication entre les immigrés et les non-immigrés (...) »¹⁰⁰.

Dominique Baqué remarque qu'aussi louable soit l'intention de Wodiszko, nous pouvons nous interroger « sur un instrument qui, notamment de par son design très contemporain, risque de « surcoder » l'étrangéité, de la mettre d'avantage encore en exergue et du même coup à l'écart, brisant la communication plus qu'elle ne la facilite »¹⁰¹. Le Porte-parole lui couvre la bouche de celui qui le porte, « devenant une extension de son corps »¹⁰². Fascination pour la technologie, le *Porte-parole* de Wodiszko transforme l'étranger en une sorte de mutant bâillonné et inquiétant, l'appareil le cloître d'autant plus dans son impossibilité de parler et dans son altérité.

Lucy Orta pour sa part abandonne le stylisme pour se consacrer à la conception de vêtements et cherche à son tour à proposer des solutions plastiques aux problèmes humains. Ces premiers travaux «Refuge Wear » et « Body Architecture », sont conçus comme des modules d'habitation temporaire portable, le sac à dos (pouvant contenir de l'eau, de la nourriture, des documents) le jour se transforme en sac de couchage la nuit, des vêtements se transforment en toiles de tente. Conçus comme des prototypes, ces structures (mises en avant comme légères et autonomes) sont censés répondre à des situations d'urgences.

La question que nous pouvons nous poser à propos des inventions de Wodiczko et de Orta, c'est qu'elles semblent plus trouver leurs places dans les galeries et les musées qu'auprès de celles et ceux qui sont censés en avoir réellement besoin.

¹⁰⁰ Krzysztof WODICZKO, op. cit., p.214.

¹⁰¹ Dominique BAQUE, *Pour un nouvel art politique*,

Si dans les tentatives de Wodiczko et de Orta nous avons pu voir l'utilisation de techniques majeures (design, technologie « high tech », technique du stylisme) destinées à venir en aide à des groupes mineurs, dans *Prêt-à-précaire* nous avons une utilisation mineur d'une « technique » majeure, celle du défilé de haute couture. Le défilé, monté de bric et de broc, est bien loin de la fascination que peut avoir Orta pour la mode (ou de Wodiczko pour la technologie), bien au contraire. La mode est aussi la cible de la critique, elle aussi tente d'absorber, d'intégrer la précarité dans la conception même de ses « créations » (à Milan des créateurs renommés ont tenté de racheter la « marque » Serpica Naro).

Seguimos Aqui

La deuxième intervention *Seguimos Aqui* est en fait précédée par une action *Chabolas Prêt-à-vivre* se déroulent précisément dans la ville de Burgos en Espagne. L'agence immobilière du centre ville appartient à Miguel Mendez Pozo (alias *el Michel*), promoteur qui a



acquis une certaine importance politique lorsque *José Maria Aznar* (ex président d'Espagne) était président de la Communauté de Castilla et de Leon). *Antonio Miguel Mendez Pozo* fut inculpé et condamné –à deux ans de prison- dans ce que l'on a appelé «le procès de la construction ». Aussi inculpé dans le procès, l'ancien maire de Burgos (appartenant à l'Opus Dei) ayant vendu des terrains de la communauté religieuse au promoteur en se faisant un bénéfice jugé illégal par la justice. *El Michel* est

¹⁰² Krzysztof WODICZKO, op. cit., p.237.

aujourd'hui encore l'un des plus importants promoteurs de la région (mais aussi le président d'un groupe de communication « la provenzal » regroupant à la fois une chaîne de télévision, un journal, et une radio) et Burgos est l'une des villes où le mètre carré est le plus chère d'Espagne. C'est dans le contexte des élections municipales et invitée par *l'Espacio Tangente* que Xelo Bosch (accompagnée d'une de ses amies, Maria Stagnaro), va mettre en place les deux interventions suivantes : *Chabolas Prêt-à-vivre et Seguimos Aqui*.

La première que nous pouvons mettre en relation avec les différentes interventions effectuées dans le quartier de Séville, consiste, à l'aide de matériaux très simple (scotch, velcro, carton...), à construire de petites maisons de carton nommées « *Chabolas Prêt-à-vivre* »¹⁰³. L'intervention est décrite dans un petit catalogue de manière à ce que l'action puisse être réutilisée : « Endosate al lado de tu especulador favorito . (...)Plegable, facil de montar, comoda de transportar, endosable a cualquier superficie (...) »¹⁰⁴.

A l'aide d'un scotch -velcro, de petites cabanes de carton «*Chabolas* » sont disposées sur la devanture de l'agence immobilière appartenant à «*el Michel* ». A la manière de certains groupes ou mouvements argentin, comme le GAC¹⁰⁵, mettant en évidence l'impunité d'anciens participants à la dictature, les *chabolas* « *prêt-à-vivre* » sont installées de façon à souligner l'un des lieux de la ville où se joue la spéculation. Dans les actions orchestrées par le groupe GAC, même si le contexte est différent, se sont des personnes ayant joué un rôle actif pendant la dictature ou des lieux

¹⁰³ Les chabolas sont les constructions, souvent modeste, qui constituent les bidonvilles.

¹⁰⁴ « Adosse-toi à ton spéculateur favoris. (...) Pliable, facile à monter et à transporter, « adossable » à toutes les surfaces (...).

¹⁰⁵ Grupo de Arte Callejero.

« stratégiques » de celle-ci qui sont mis en avant. Pour ce faire différentes techniques sont utilisées dont principalement le détournement de panneaux signalisations informant sur la proximité d'ex-centres de détention clandestin, la publication de «cartes » recensent les lieux où habitent actuellement d'anciens tortionnaires, les lieux d'où partaient les «*Vuelos de la muerte*¹⁰⁶ » sont aussi mis en exergue.



Nous avons précisé que l'action se déroulait lors de campagne électorale et la seconde intervention pourrait être pensée comme étant dans la continuité du défilé *Prêt-à-précaire*. Car là aussi il est question d'auto-représentation d'un groupe mineur, celui d'une communauté gitane qui s'est sédentarisé à la périphérie de la ville de



Burgos sur un terrain alloué par la mairie « en attendant de pouvoir les reloger dans de meilleurs conditions ». *El encuentro* (la rencontre), est le nom donné par la municipalité à un quartier de préfabriqué que la mairie a concédé à la communauté gitane alors « en cours d'intégration » (la mairie les avait placé sur ce terrain

¹⁰⁶ Les vols de la morts ont été appelé comme tels car ils consistaient, pendant la dictature, à embarquer des personnes et de les jetées dans un fleuve pour les faire disparaître.

provisoirement, mais pour la majorité d'entre eux, plus de dix années s'étaient écoulées, au moment de l'intervention, depuis leur installation). C'est principalement avec les jeunes femmes de la communauté (la plupart des hommes travaillant dans la construction) que s'est mise en place la seconde intervention. Vu le manque de représentativité politique dont pouvaient bénéficier les gitans, il a été décidé de réinvestir l'espace publicitaire électoral afin de leur donner une visibilité. Des photos de différentes personnes du quartier (principalement des femmes) sont prises, et imprimées (après montage) sur un grand format. Sur l'affiche, de la taille d'un grand panneau publicitaire, le texte «*Seguimos aqui* » (Nous sommes encore ici) accompagne les différentes photographies représentant les gitans. L'ensemble est signé par le nom du quartier donné par la Mairie «*el encuentro* ». L'affiche est accolée sur un panneau publicitaire qui, en Espagne, sert de support aux différents partis politiques lors des campagnes électorales. L'affiche est donnée à voir (au côté d'une publicité d'un candidat du PP¹⁰⁷ d'Espagne) et interpellent toutes personnes qui la regardent.

Si la première intervention *Chabolas Prêt-à-vivre* pouvait être mise en relation avec les différents travaux exécutés à Séville, *Seguimos aqui* est davantage à mettre en rapport avec le défilé *Prêt-à-précaire* et la prise de parole d'un groupe mineur en tant que sujet. Loin d'être une prise de parole d'un ou d'une artiste, et sans chercher à libérer la parole comme d'autres peuvent chercher à se « libérer du pouvoir » ni d'une « prise de pouvoir », le travail de Xelo Bosch consiste à mettre en place des tactiques de résistances face aux pouvoirs majoritaires.

¹⁰⁷ Parti Populaire (Celui dirigé actuellement par Aznar).

Les deux interventions *Prêt-à-précaire* et *Seguimos Aquí* placent l'expérience individuelle et de groupes mineurs comme nouvelle forme de subjectivation, et la construction identitaire en tant que sujet de ces derniers sont mises en avant comme formes critiques face aux multiples facettes des pouvoirs majoritaires. C'est pourquoi le rapprochement a été effectué entre différentes notions, a priori, assez éloignées : celles de savoirs mineurs/assujettis (au sens de Deleuze et de Foucault), celles de la théorie *queer*.



Conclusion

Le travail de Xelo Bosch, qui a commencé avec *la Fiambrera (Parados, Monumento en Huelga)*, reprenait à son compte une critique qui était déjà le fait de certains artistes (Buren à ses débuts, Jochen Gerz avec l'intervention *l'art corrompt*, le collectif brésilien *3nos3...*) en dépassant l'auto-référence à l'art. Puis, avec les interventions effectuées à Séville dans le quartier de *l'Alameda*, à Paris avec le défilé *Prêt-à-précaire* et à *Burgos* avec *Seguimos aqui*, les interventions se sont mises en place avec la collaboration d'individus, d'associations de collectifs, en tentant d'éviter les embûches de ce que Tristan Trémeau a appelé « la remédiation ».

Nous avons vu aussi, qu'actuellement, la critique artiste, selon Boltanski et Chiapello, ayant participé – à ses dépens- de manière active aux changements du capitalisme a été neutralisée, mais que la critique sociale, elle, semblait connaître un certain renouveau.

En présentant les différents travaux de Xelo Bosch, nous avons tenté de montrer comment –à travers un cas particulier- la critique artiste pourrait tenter de se redéfinir, de mettre en place d'autres « épreuves critiques ». La critique artiste, selon Boltanski et Chiapello, désignait le capitalisme comme source d'oppression s'opposant à la créativité, à la liberté, à l'autonomie et à l'inauthenticité. La critique générée par les interventions que nous vous avons présentées se détache de la critique artiste telle qu'elle est définie par les deux auteurs, elle se détache aussi de la « grande critique » des 18^{ème} et 19^{ème} siècles. Nous pouvons dire au terme de notre étude, après avoir fait les connexions entre différents domaines de recherche, que la critique générée serait une critique que nous avons qualifiée de tactique, c'est-à-dire une critique qui

n'aurait « pour lieu que celui de l'autre »¹⁰⁸, une critique qui devrait jouer « avec le terrain qui lui est imposée »¹⁰⁹. Une critique qui, pour éviter l'engourdissement et son absorption, doit se déplacer rapidement. Une critique travaillant sur des poussées multiples, faite par celles et ceux qui ne se satisfont pas de l'état des choses, s'opposant de manière tactique aux multiples facettes du pouvoir.

A la suite de l'augmentation de la précarisation, de la pauvreté, des inégalités, au cours des années 90, renaît une indignation qui donne lieu à un retour progressif de la critique sociale. Tout le travail de Xelo Bosch a consisté à mettre en place des pratiques critiques transformant cette indignation en un appareil argumentatif. Bien que les critiques émises par les différentes interventions ne changent pas radicalement ce qu'elles critiquent (la mode de la précarité pour le défilé de Paris, la situation des gitans à Burgos...), les pratiques mises en place sont des points d'appui élargissant les répertoires (déjà existants) de résistance, que peuvent utiliser les individus, les mouvements sociaux dans leur propre construction. Les interventions mises en place par cette artiste ouvrent des lignes de fuite, donnent la possibilité de générer des alliances tactiques, en renforçant et en soutenant un processus de production de nouvelles subjectivités.

Chacun se construit à la fois individuellement et collectivement, le sujet ne préexiste pas, et l'idée commune à ces différentes interventions est que l'on peut se construire en tant que sujet de parole. Lors des préparations et de la réalisation des interventions c'est à la fois l'artiste et les « participants » - à travers un échange de parole, d'idées et d'expériences- qui se construisent. La construction de l'identité

¹⁰⁸ Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard Folio essais, 1980. p.61.

¹⁰⁹ Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard Folio essais, 1980. p.61.

pouvant favoriser la constitution d'espaces de contestation en produisant de nouvelles manières d'être au monde.

Nous avons donc bien une critique émise du champ artistique qui se manifeste en conjonction avec une critique émise par le champ social.

Une critique néanmoins minoritaire se traduisant, à travers la construction en tant que sujet et la prise de parole en son nom, par la mise en place de pratique critique au quotidien en plaçant l'expérience individuelle et de groupes mineurs comme nouvelle forme de subjectivation. Prise de parole, qui, à travers ses revendications, à la possibilité de remettre en question (ou du moins les interroger) les éléments constitutifs d'une société donnée, tenus pour essentiels et normaux aux yeux d'une majorité.

Bibliographie

- AUGE, Marc, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992.
- ARDENNE, Paul, « L'ex situ comme lieu commun ? », *Art Press* n°204, Paris, 1995.
- ARDENNE, Paul *Un art contextuel*, Flammarion, Paris, 2002.
- ARENDDT, Hanna, *Condition de l'homme moderne*, 1958, tr.fr., Paris, Calmann-Lévy, 1961.
- BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, 2004.
- BENE, Carmelo et DELEUZE, Gilles, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979.
- BENJAMIN, Walter, "L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", 1939, tr. Fr. in *Œuvres III*, Paris, Folio essais, 2000
- BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Eve, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- BUREN, Daniel, *A Force de descendre dans la rue, l'Art peut-il enfin y monter ?*, Clamecy, Sens et Tonka, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas, "La chronique de Nicolas Bourriaud", *Beaux Arts Magazine* n°228, Paris.
- BOURGEOIS, Caroline, « Préambule », in *Valie Export*, Paris, Edition de l'œil, 2003.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le Genre, pour un féminisme de la subversion*, 1990, tr. fr., Paris, La Découverte, 2005.
- BUTLER, Judith, *La Vie psychique du pouvoir, l'assujettissement en théorie*, 1997, tr.fr., Paris, Léo Scheer, 2002.
- CALVINO, Italo, *Le Baron perché*, coll. "Points", Editions du Seuil, 1959.
- CHADWICK, Whitney, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, 1985, tr.fr. Paris, Thames & Huston, 2002.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard Folio essais, 1980.
- COTTINGHAM, Laura, *Cherchez Claude Cahun*, Lyon, Edition Carrobella ex-natura, 2002.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.
- FARGE, Arlette, *Dire et mal dire*, Seuil, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FOUCAULT, Michel, *L'histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- GATTOLIN, André, "Prélude à une théorie du hoax et de son usage subversif", in *Multitudes* n°25, Exil, été 2006.
- GATTOLIN, André, "Serpica Naro, un hoax activiste contre le milieu de la mode", in *Multitudes* n°25, Exil, été 2006.
- HABERMAS, Jürgen, *L'Espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, 1962, tr.fr., Paris, Payot, 1978.
- HALPERIN, David, *St Foucault*, 1995, tr.fr. Paris, Epel, 2000.
- IVERNEL, Philippe, "Introduction général", in *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome 1, Lausanne, La cité-L'âge d'homme, 1977.
- LEVY, Pierre, *Cyberculture, Rapport au conseil de l'Europe*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- MATHIEU, Lilian, *Comment lutter? Sociologie et mouvements sociaux*, Paris, Textuel, 2004.
- MOINEAU, Jean-Claude, « L'art sans art », in *L'art dans l'indifférence de l'art*, PPT, Paris, 2001.
- MOINEAU, Jean-Claude, « l'art hors de l'art », in *L'art dans l'indifférence de l'art*, PPT, Paris, 2001.
- MORENO, Xavier, "De la revendication à l'expérimentation" in *L'Art actuel des années 90 en Espagne*, Inter n°76, Quebec, été 2000.
- MOULIN, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs Flammarion, 1997.

NOCLHIN, Linda, "Pourquoi il n'y a pas eu de grands artistes femmes?", 1970, tr. fr. in *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993.

OKIN, Susan Moller, « Le Genre, le public et le privé », tr.fr., in *Genre et politique, Débats et perspectives*, Paris, Gallimard, 2000.

OKIN, Susan Moller, « Sur la question des différences », tr.fr., in *La Place des femmes, Les enjeux de l'identité et de l'égalité aux regards des sciences sociales*, Paris, La différence, 1995.

PRECIADO, Beatriz, "Préface", in Marie-Hélène BOURCIER, *Queer zones, politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balard, 2001.

RAMIRO, Mario, «Grupo 3nos3, "Le dehors s'élargit" », in *Parachute* n°116, Sao Paulo, Montréal, 2004.

RIEGL, Aloïs, *Le Culte moderne des monuments*, trad. fr, Paris, Seuil, 1984.

SANS, Jérôme, *Hardcore, vers un nouvel activisme*, Paris, Palais de Tokyo, site de création contemporaine/Edition Cercle d'art, 2003.

TAGUIEF, Pierre-André, *Du progrès, Biographie d'une utopie moderne*, Paris, Libro, 2001.

TILLY, Charles, *La France contestée*, Paris, Fayard, 1986.

TREMEAU, Tristan, "L'artiste médiateur", in Art Press spécial n° 22, *Ecosystème des mondes de l'art*, Paris, Art press, 2001.

VILAR, Nelo, "L'Art parallèle espagnol dans les années 90" in *L'Art actuel des années 90 en Espagne*, Inter n°76, Quebec, été 2000.

WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001.

WODICZKO, Krzysztof, *Art public, art critique, Textes, propos et documents*, Paris, ENSB-A,1995.