

COLLECTION ESSAIS LA LETTRE VOLÉE

LES FORMES CONTEMPORAINES DE L'ART ENGAGÉ

DE L'ART CONTEXTUEL AUX NOUVELLES PRATIQUES DOCUMENTAIRES

Sous la direction d'Éric Van Essche



MES RENCONTRES AVEC L'ART ENGAGÉ : LE DISCOURS, LA DÉMARCHE, LA JOIE

Ce texte veut témoigner de mon expérience personnelle et directe de quelques œuvres que l'on peut qualifier, à des titres différents, d'engagées. Étant davantage sensible aux pratiques qui sont la *manifestation* d'un engagement – intrinsèquement politique, social, voire éthique – sans forcément s'en réclamer d'une manière déclamatoire ou publicitaire, je reconnais d'emblée avoir quelques doutes sur l'effet « politique » des démarches artistiques se revendiquant explicitement comme telles.

La célèbre affiche d'Olivier Blanckart : « L'art contre le sida ne sert à rien, mettez des capotes ! » (1994), introduit bien toute la question de l'art engagé. On pourrait aussi, pour élargir le débat, imaginer quelque chose comme : « L'art contre la faim ne sert à rien, partagez votre sandwich », « L'art contre l'exclusion ne sert à rien, apprenez aux pauvres à se mobiliser ! » ou « L'art contre un mauvais parti politique ne sert à rien, allez voter ! »

D'ailleurs, au sujet d'élections, j'aimerais raconter ceci : en septembre 1998, j'assistais à Copenhague à un séminaire sur les pratiques d'art engagé. Plusieurs artistes et collectifs d'artistes présentaient leurs actions et leurs démarches, toutes plus intéressantes les unes que les autres. La plupart se revendiquaient, bien sûr, comme antifascistes et anticonsuméristes, très critiques envers les médias et la société capitaliste en général, et tous insistaient sur la réception enthousiaste que leur manifestait le



OLIVIER BLANCKART, *Le Bitty*, installation, 1998. © Olivier Blanckart, cliché Casino Luxembourg.

public dans les institutions et les musées qui les avaient accueillis. À les entendre, j'avais l'impression que les artistes étaient sur le point de prendre le pouvoir un peu partout dans le monde démocratique, en totale contradiction avec ce que démontraient les résultats des élections en Europe. À un moment donné, j'ai posé tout simplement la question : « Est-ce que vous pouvez me citer un exemple d'une exposition qui ait changé le cours d'une élection dans un pays quel qu'il soit ? » Il me semblait, en, effet que tous oubliaient que les musées et les centres d'art ne sont pas les lieux de remise en cause du pouvoir et du système économique en place, mais leur émanation, et que tout art qui y est présenté les sert : la contestation artistique est certainement le plus faible des ennemis d'un quelconque pouvoir, car elle ne l'attaque que sur le plan de la représentation, pas dans ses fondements structurels et matériels.

107

J'en viens à mon premier exemple : en décembre 1998, pour l'exposition « Gare de l'Est » au Casino Luxembourg¹, que j'avais organisée avec Hou Hanru, Olivier Blanckart avait réalisé une installation intitulée *Le Bitty*, d'après le nom du château privé de Jacques Chirac qui venait juste d'être élu président de la République française. Cette pièce était inspirée par son portrait officiel, signé Bettina Rheims, représentant le président dans le parc de l'Élysée, les mains derrière le dos, avec le palais en arrière-plan.

Le dispositif de Blanckart évoquait un studio de photographie. En entrant dans la salle, le visiteur découvrait d'abord un faux appareil photographique à travers l'objectif duquel il pouvait observer la reconstitution très ressemblante de la photo officielle. C'est en contournant le panneau qui cachait tout ce qui était extérieur au point de vue de l'objectif photographique que le visiteur découvrait l'ensemble de la scène. Le buste de Chirac s'avérait faire partie du corps d'un magnifique cervidé, affublé de cornes et d'un énorme sexe pissant, le tout faisant penser aux fontaines ornées de statues animalières dans les grands parcs. En face

1. CHARLES BARACHON *et al.*, *Gare de l'Est*, catalogue d'exposition, Luxembourg, Casino Luxembourg, 1998.

de lui, et donc invisible pour la fausse caméra, étaient éparpillées des photos vaguement érotiques de jeunes filles, tirées d'un album de Bettina Rheims, alors que derrière le cerf, un agrandissement d'une photo du palais de l'Élysée clôturait la scène.

En dehors de ce simulacre de studio photographique qui, sous le signe de la métaphore, laissait place à de multiples interprétations – Chirac posant satisfait dans son domaine nouvellement conquis comme un vulgaire petit-bourgeois, prêt à donner libre cours à ses plaisirs, sans plus s'occuper des affaires de l'État –, Blanckart avait affiché, sur l'un des murs de la salle, des posters avec les photos officielles de tous les présidents français depuis la III^e République, illustrant par là que Chirac était le seul à s'être laissé représenter les mains derrière le dos et dans son parc.

Or, avant l'inauguration de l'exposition, cette œuvre avait créé un incident diplomatique et une petite tempête qui a failli ébranler le jeune Casino Luxembourg. L'attaché du service culturel de l'ambassade de France, qui avait vu l'artiste au travail pendant le montage, en avait référé à l'ambassadeur de l'époque qui demanda immédiatement que l'œuvre soit retirée, sans même l'avoir vue.

Du côté luxembourgeois, la ministre de la Culture, M^{me} Erna Hennicot-Schoepges, fit d'emblée savoir qu'elle était contre toute forme de censure : j'ai donc moi-même demandé une entrevue à l'ambassade de France où j'ai eu un entretien plutôt pénible, voire hallucinant, avec M^{me} l'ambassadrice, en présence des attachés culturels. De son côté, l'artiste avait contacté le cabinet de M. Hubert Védrine, ministre des Affaires étrangères à Paris, ce qui ajouta de l'ampleur et de la confusion à l'affaire. Finalement, sur les conseils apaisants du cabinet, l'ambassade de France à Luxembourg nous fit annoncer qu'elle ne s'opposerait pas à la présentation de l'œuvre de Blanckart, mais qu'elle annulait sa visite officielle, prévue dans le cadre du partenariat préalable, car l'exposition avait été réalisée en collaboration avec le musée national d'Histoire et d'Art de Luxembourg, qui présentait une exposition sur l'école de Paris, soutenue par l'Action française d'action artistique (Afaa).

C'est alors qu'il y eut un nouveau rebondissement : un membre influent du conseil d'administration du Casino Luxembourg, ayant eu

vent de l'affaire, convoqua le conseil en catastrophe, la veille du vernissage, et demanda aussitôt l'enlèvement de l'œuvre, car il craignait encore, malgré nos assurances, une réaction de la part des Français avec lesquels il était en train de signer, dans un tout autre contexte, un grand contrat engageant les deux États. Ce n'est qu'avec l'arrivée, le soir même, d'un fax émanant du quai d'Orsay, promettant noir sur blanc que l'État français ne tiendrait pas rigueur au Luxembourg de l'œuvre d'Olivier Blanckart, que l'ouverture put avoir lieu normalement. D'ailleurs la pièce ne suscita guère de réactions particulières de la part du public, si ce n'est quelques ricanements de la part de ceux qui avaient été mis au courant de la tempête antérieure.

À des degrés différents, cette affaire a été présentée, dans certains articles ou discussions, comme une victoire de l'art et de la liberté d'expression sur la tentative de censurer la caricature d'un chef d'État. Or ce n'est pas l'enseignement que j'en ai tiré. L'œuvre n'a pas fait l'objet d'un enjeu politique : elle a simplement failli être la victime d'une réaction hystérique de la part de la représentante de l'État français, puis de l'inquiétude mal placée d'un haut fonctionnaire de l'État luxembourgeois qui se trouvait par hasard mêlé à deux affaires sans lien l'une avec l'autre. Ni le cabinet du ministre Védrine, ni le ministère luxembourgeois n'avaient de problème avec l'œuvre en question, ils ont seulement été confrontés à l'affaire bien malgré eux.

La question reste pour moi de savoir dans quelle mesure *Le Bitty* était, au fond, une œuvre politique, engagée. Je crois qu'Olivier Blanckart n'a finalement pas transgressé les limites acceptées de la caricature dans un pays démocratique. Son œuvre était la manifestation esthétique, sur le mode de l'allégorie, d'une lecture intelligente du portrait officiel du président de la République française, et sa pertinence ne s'est pas démentie eu égard au bilan, jugé par beaucoup réellement catastrophique, des deux mandats de Jacques Chirac. Mais sur le plan strictement politique, le résultat est absolument nul. Même si le scandale avait éclaté au grand jour, cela n'aurait en rien affecté le président de la République. C'est l'institution présentant l'œuvre qui aurait, tout au plus, souffert d'un scandale : elle risquait une mise sous tutelle, afin qu'un tel malentendu ne se reproduise plus, ce qui aurait compromis ses libertés si chèrement

vent de l'affaire, convoqua le conseil en catastrophe, la veille du vernissage, et demanda aussitôt l'enlèvement de l'œuvre, car il craignait encore, malgré nos assurances, une réaction de la part des Français avec lesquels il était en train de signer, dans un tout autre contexte, un grand contrat engageant les deux États. Ce n'est qu'avec l'arrivée, le soir même, d'un fax émanant du quai d'Orsay, promettant noir sur blanc que l'État français ne tiendrait pas rigueur au Luxembourg de l'œuvre d'Olivier Blanckart, que l'ouverture put avoir lieu normalement. D'ailleurs la pièce ne suscita guère de réactions particulières de la part du public, si ce n'est quelques ricanements de la part de ceux qui avaient été mis au courant de la tempête antérieure.

À des degrés différents, cette affaire a été présentée, dans certains articles ou discussions, comme une victoire de l'art et de la liberté d'expression sur la tentative de censurer la caricature d'un chef d'État. Or ce n'est pas l'enseignement que j'en ai tiré. L'œuvre n'a pas fait l'objet d'un enjeu politique : elle a simplement failli être la victime d'une réaction hystérique de la part de la représentante de l'État français, puis de l'inquiétude mal placée d'un haut fonctionnaire de l'État luxembourgeois qui se trouvait par hasard mêlé à deux affaires sans lien l'une avec l'autre. Ni le cabinet du ministre Védrine, ni le ministère luxembourgeois n'avaient de problème avec l'œuvre en question, ils ont seulement été confrontés à l'affaire bien malgré eux.

La question reste pour moi de savoir dans quelle mesure *Le Bitty* était, au fond, une œuvre politique, engagée. Je crois qu'Olivier Blanckart n'a finalement pas transgressé les limites acceptées de la caricature dans un pays démocratique. Son œuvre était la manifestation esthétique, sur le mode de l'allégorie, d'une lecture intelligente du portrait officiel du président de la République française, et sa pertinence ne s'est pas démentie eu égard au bilan, jugé par beaucoup réellement catastrophique, des deux mandats de Jacques Chirac. Mais sur le plan strictement politique, le résultat est absolument nul. Même si le scandale avait éclaté au grand jour, cela n'aurait en rien affecté le président de la République. C'est l'institution présentant l'œuvre qui aurait, tout au plus, souffert d'un scandale : elle risquait une mise sous tutelle, afin qu'un tel malentendu ne se reproduise plus, ce qui aurait compromis ses libertés si chèrement

conquises. Ainsi, je crois que l'heureux dénouement de cette affaire a montré qu'en l'occurrence tout le monde a joué son rôle dans un espace démocratique : le centre d'art a permis de montrer une œuvre – fût-elle une magistrale déconstruction et réinterprétation de l'image présidentielle – et le pouvoir politique n'est pas intervenu car il n'avait, en effet, pas à intervenir. Lorsque cette répartition des rôles est remise en cause (comme le démontre, au moment de la rédaction, l'affaire « Présumés innocents » en France, où le pouvoir judiciaire intervient dans la sphère artistique sous la pression d'une association qui poursuit des buts tout autres, minant ainsi les fondements de la démocratie¹), c'est la santé des institutions démocratiques qui est vacillante.

110 C'est aussi la leçon que j'ai tirée d'une autre œuvre, réalisée dans l'espace public à Luxembourg en 2001, *Lady Rosa of Luxembourg*, de Sanja Ivekovic².

Or cette pièce censée provoquer un débat sur la place de la femme dans nos sociétés, réalisée par une artiste ouvertement féministe, a suscité une polémique d'une ampleur incroyable : des centaines d'articles dans la presse, plusieurs débats télévisés, deux questions parlementaires, ... Elle a en outre failli coûter la démission de la ministre de la Culture de l'époque, M^{me} Erna Hennicot-Schoepges – qui, comme pour Olivier Blanckart, a défendu l'œuvre, cette fois envers et contre tous et jusqu'au bout. Or, ce n'est pas du tout le sujet féministe abordé par l'artiste qui a posé problème : l'œuvre avait, malgré elle, servi de repoussoir aux organisations d'anciens combattants et de résistants dont le poids poli-

1. MARIE-LAURE BERNADAC *et al.*, *Présumés innocents : l'art contemporain et l'enfance*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC / musée d'Art contemporain de Bordeaux, 2000. Sur la polémique, voir, par exemple, ANDRÉ ROUILLÉ, *L'Art en justice! Honte à la France!* (http://www.paris-art.com/edito_detail-andre-rouille-170.html, 2006).

2. Cf. ENRICO LUNGI, « *Lady Rosa of Luxembourg* de Sanja Ivekovic : une œuvre d'art révèle une forme de censure, résiste à une autre pour succomber à une troisième » in ÉRIC VAN ESSCHE (s.l.d.), *Le Sens de l'indécence. La Question de la censure à l'âge contemporain*, Bruxelles, Iselp / La Lettre volée, « Essais », 2005, p. 53-67. Cette œuvre présentait une réplique de la *Gëlle Frau* (figure féminine allégorique de la victoire couronnant le monument du Souvenir à Luxembourg), mais peinte en rose et représentée enceinte pour provoquer une réflexion sur l'oubli de commémorer les souffrances endurées par les femmes en période de guerre.

tique régressait dans la société luxembourgeoise. Elles y ont vu le moyen de régler des conflits internes au parti conservateur – duquel était issue la ministre de la Culture – et l'œuvre artistique a bien davantage été l'instrument de cette bataille que son objet. Mais finalement, elle est restée en place, comme prévu, jusqu'à la fin de l'exposition. Une fois encore, le politique n'est pas intervenu contre l'œuvre, il a été mêlé à l'affaire malgré lui, et il a finalement tenu bon en ne remettant aucunement en question la liberté artistique, même si les pressions ont été fortes en haut lieu.

Je trouve intéressant que, dans ces deux cas, ce ne soit pas l'intention affichée, les convictions ou le message de l'artiste qui aient suscité un problème : ce sont des circonstances particulières, dont les artistes n'étaient ni maîtres ni artisans, qui ont donné à leurs œuvres un retentissement dans des sphères de la société auxquelles elles ne s'adressaient pas directement.

Ces deux expériences m'ont fait comprendre qu'il est important de ne pas confondre l'œuvre avec son discours, fût-il d'un artiste se revendiquant comme engagé. Par ailleurs, je peux très bien aimer une œuvre, voire la démarche d'un artiste, sans adhérer entièrement à son discours. Très souvent, le discours ne sert aux artistes que comme cadre de référence, voire comme faire-valoir : rattacher une œuvre ou une démarche à un thème plus vaste, comme le sida, le racisme ou l'exclusion sociale, selon les modes du moment, c'est aussi tenter d'atteindre, à l'aveuglette, davantage de personnes que celles immédiatement sensibles aux qualités purement artistiques en présence. En d'autres mots : l'art n'atteint le politique qu'accidentellement et pour des raisons qui lui échappent, et ce tout simplement parce que l'art ne s'attaque pas aux fondements structurels du politique ; à la propriété des moyens de production de la richesse et au pouvoir qu'elle confère.

Il n'est pour moi pas étonnant que ces deux œuvres soient, du point de vue strictement esthétique, d'un type conventionnel. Elles relèvent toutes deux de la sculpture, au sens large. Or, produire une sculpture enclenche, à peu de choses près, les mêmes mécanismes que produire n'importe quel autre bien de consommation. Et, dans un régime démocratique, montrer

une sculpture – fût-elle à contenu critique – dans un cadre institutionnel, c'est s'inscrire entièrement dans les mécanismes qui soutiennent la société en place : personne n'a, au fond, à s'en inquiéter réellement, au pire à s'en offusquer superficiellement, par goût ou par opinion non partagée. Je ne veux pas dire que de telles œuvres sont inutiles, loin de là : mais comme nous l'avons vu avec les deux exemples dont j'ai fait l'expérience, cela ne touche, à mon avis, qu'accidentellement et involontairement le fond des questions politiques.

Je crois qu'il y a des pratiques ou des œuvres qui font preuve d'un engagement intrinsèque, moins dans leur discours clairement affiché que dans les méthodes ou les esthétiques utilisées, et qui touchent de plus près des mécanismes essentiels de la société, en les mettant à nu ou simplement en montrant leurs limites. Il ne s'agit généralement pas, dans ce cas, d'ébranler la société, de l'attaquer, de la critiquer ouvertement, mais plus prosaïquement de palier certaines de ses lacunes en proposant des solutions alternatives, originales, parfois généreuses.

Je ne citerai ici que l'exemple du travail de Sylvie Blocher et du projet « *Kanner staark maachen* » de Bady Minck et Vera Weisgerber, avant de terminer par le cas d'une exposition qui a été une tentative de mise en pratique d'un engagement, sans s'en réclamer ouvertement.

Depuis le début des années 1990, Sylvie Blocher essaye de créer, avec ses *Living Pictures* et au moyen de la vidéo, un espace de parole individuelle débarrassée de toute autorité extérieure. Le projet *Je & nous*, qu'elle poursuit depuis plusieurs années avec le collectif Campement urbain¹ dans un quartier très difficile de Sevrans en Seine-Saint-Denis, est un combat pour créer un lieu de solitude assumé par toute une communauté – et qui démontre l'exécration de la gestion politique de certaines réalités sociales.

Mais c'est curieusement une œuvre sans parole, au titre d'ailleurs révélateur, que j'aimerais évoquer avant tout : *La Sauteuse. Lapsus n° 1*. Sur trois écrans flottants et occupant asymétriquement l'espace, on voit un corps féminin monter et descendre en virevoltant. Le spectateur com-

1. Cf. www.campementurbain.org.

prend vite qu'il s'agit d'une sauteuse de trampoline. Mais les mouvements ne correspondent pas à ceux qu'on attend d'une athlète. L'artiste lui a demandé de laisser de côté sa maîtrise du corps et de s'abandonner à la gravitation. Le résultat est saisissant : on sent, dans cette installation ouverte et légère, la perte de contrôle, l'absence d'autorité, mais aussi la fragilité, et puis la liberté immense qui habite le corps qui se défait d'années d'entraînement et de contraintes. Je crois que cela touche à l'amour. Et que, au-delà de tout discours, cette œuvre donne une idée du bonheur entrevu en dehors de la cage mentale dans laquelle nous nous enfermons tous les jours.

Le musée d'Art moderne Grand-Duc Jean avait, avant même son ouverture, soutenu un projet de Bady Minck et Vera Weisgerber consistant à confier à des enfants d'immigrés des appareils photo leur permettant de rendre compte de leur vie quotidienne au Luxembourg. Cette démarche avait pour but de donner la parole, à travers l'image, à des jeunes qui paraissent souvent « invisibles » et à la place de qui on parle au sein de notre société. Ici, c'est de leur point de vue que les choses seraient montrées, grâce à des connaissances transmises par des artistes. Or, ce projet a été secoué par plusieurs drames : des familles entières ont fait l'objet d'expulsions et de retours forcés dans leur pays d'origine. Vera Weisgerber est alors allée rejoindre les jeunes au Kosovo : les liens ont ainsi été entretenus et le projet sera bientôt montré, malgré toutes les difficultés rencontrées. Ici encore, la solidarité entre personnes d'origines différentes et la possibilité de connaître le point de vue de ceux qui n'ont généralement pas accès à un « podium » officiel me paraissent toucher aux plus profonds mécanismes de la société et chacun peut en tirer des enseignements précieux. Il est important de noter que c'est un musée très important du pays, et non un centre d'art alternatif ou une association, qui est le commanditaire du projet.

Pour terminer, je voudrais évoquer l'exposition « Joy » que j'ai organisée à l'hiver 2005 avec Iara Boubnova¹. Je l'avais invitée à travailler

1. IARA BOUBNOVA et ENRICO LUNGHI, *Joy*, catalogue d'exposition, Luxembourg, Casino Luxembourg, 2006.

avec moi à une exposition qui n'aurait aucun thème, aucun discours, mais qui présente seulement ce qui pouvait être considéré, par nous deux, comme profondément joyeux. J'étais, en effet, depuis quelque temps, peu convaincu par un certain nombre d'expositions réalisées sous des thèmes tels que « stratégies de résistance » à ceci ou cela, « alternatives subversives » ou autres « déconstructions ». Une fois encore, j'avais le sentiment qu'ainsi l'art était utilisé comme instrument pour illustrer une cause, au lieu d'être pris pour ce qu'il est par essence, c'est-à-dire un engagement en tant que tel, une force du côté de la vie. C'est donc par les œuvres elles-mêmes et leur présentation que nous voulions essayer de transmettre cette force aux visiteurs, non par un discours d'accompagnement. L'exposition « Joy » était finalement plutôt réussie et le catalogue ne contenait pas de texte d'introduction, mais un échange de lettres entre Iara et moi.

Sous l'apparente légèreté d'une telle expérience, je crois que nous avons réussi à faire passer sinon des idées politiques, du moins l'envie de puiser en nous-mêmes les ressources qui permettent d'agir sur le monde. C'est, en effet, l'une des caractéristiques essentielles de la joie que de ne pas dépendre d'un facteur extérieur, mais d'une force intérieure que chacun doit découvrir par lui-même. La création artistique en est souvent l'expression la plus immédiate et sensible. Ce n'est pas pour rien que, pour les philosophes, la joie est intimement liée à la liberté. Et si, comme le dit Nicolas Go, « La joie est une puissance capable de résister à toute forme de servitude¹ », contribuer à la faire apparaître me paraît être une forme d'engagement non négligeable.

1. NICOLAS GO, *L'Art de la joie. Essai sur la sagesse*, Paris, Buchet-Chastel, « Les Essais », 2004, p. 123.