

Intervention culturelle dans la sphère publique

Bruce Barber

Number 93, Spring 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45765ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barber, B. (2006). Intervention culturelle dans la sphère publique. *Inter*, (93), 34–38.



City Beautification Ensemble

Intervention culturelle dans la sphère publique

BRUCE BARBER

Dans un pamphlet¹ célèbre publié il y a presque un siècle, V. I. Lenin a souligné les problèmes qu'il voyait dans les mouvements social-démocrate et ouvrier, prônant la création d'un journal politique exclusivement en russe. Il a aussi affirmé le rôle signal des médias – écrivains, artistes, dessinateurs, photographes, en plus de l'intelligentsia bourgeoise – en fomentant l'activité révolutionnaire de la part des masses. Lenin a également discuté des difficultés d'organisation au sein du mouvement social-démocrate, le genre de lutte ou d'agitation politique qu'aujourd'hui on nommerait « exemple de résistance, d'action ou d'intervention » dans le domaine public. Dans un passage célèbre, il a affirmé que, « sans la théorie révolutionnaire, il [était] impossible qu'il y ait d'engagement révolutionnaire » et, suivant l'exemple de F. Engels, a réitéré la nécessité que la lutte théorique s'accompagne des luttes politiques et économiques : « Trois sphères coordonnées et communicantes : la théorie, la politique et le quotidien/économique². » Sous plusieurs angles, Lenin rappelait la pensée des socialistes utopistes français Henri de Saint-Simon et Charles Fourier, qui étaient parmi les premiers à suggérer que les artistes formaient l'aile précoce de l'avant-garde (politique)³, une proposition qui serait devenue de plus en plus creuse, même insoutenable dans les années récentes, sans les efforts faits par certains artistes, théoriciens et groupes s'engageant dans diverses formes d'art oppositionnel, opératoire et littoral⁴.

Cet essai examinera le vocabulaire et les conditions de l'art oppositionnel, ce que je préfère appeler la « pratique d'art opératoire ». Une explication brève de l'origine du terme *intervention* dans le domaine culturel sera suivie d'une discussion approfondie sur les actions stratégiques, interventionnistes, instrumentales et communicatives telles qu'articulées par le philosophe allemand Jürgen Habermas. Suivra une discussion sur trois œuvres opératoires : la première par le groupe autrichien WochenKlausur (Semaines d'enfermement), la deuxième par le groupe américain Critical Art Ensemble et la troisième par le groupe canadien City Beautification Ensemble.

L'action stratégique (exemplaire) comme protestation ou résistance était soumise au scrutin de plusieurs groupes d'art politique dans les années soixante, parmi eux l'Internationale Situationniste, qui a assisté aux événements de Mai 68 à Paris, et d'autres manifestations dites de contre-culture dans une variété de contextes urbains autour du monde en cette décennie. Ces actions ont été critiquées non seulement à cause de leur absence implicite de théorie, mais aussi en raison de leurs tons anacho-individualiste, héroïque et spectaculaire. Les défenseurs insistaient cependant sur le fait que l'action exemplaire avait une valeur symbolique qui n'était compréhensible qu'après le fait, généralement comme le résultat de l'encadrement par les médias. De même, son caractère spontané encourageait la fusion des tendances politiques divergentes qui, sinon, ne s'unifieraient pas en manifestation collective. Ainsi, les actions exemplaires, subversives, précipitent souvent la reproduction d'un cercle vicieux de provocation et de répression, ironiquement identifié par ceux qui s'engagent dans cette forme de protestation sociale comme marque de succès. Similaire à une grève sauvage (illégale), la répression précipitée par de telles actions est souvent tellement sévère qu'elle bloque la formation de toute autre forme de protestation légitime. De plus, ces actions subversives servent sou-

vent à reproduire les mécanismes autoritaires qu'elles essayent de détruire.

À l'opposé de ce modèle, l'intervention qui précède l'action instrumentale ou communicative permet l'essai de diverses stratégies critiques ou résistantes sans la précipitation d'une crise ou d'une lutte culturelle⁵, comme c'était le cas dans les années quatre-vingt-dix aux États-Unis, au Canada et ailleurs. Employée comme « interruption » ou « action méditative », une intervention culturelle dans un contexte caractérisé, par exemple, par l'inertie culturelle, pourrait encourager l'adoption de plusieurs positions (et réponses) par ceux qui sont engagés dans la promulgation ou la performance de protestation sociale ainsi que chez ceux à qui le message est destiné. Le problème est qu'une intervention risque de rester au plan de la théorie au lieu de produire (et de machiner) un état de praxis authentique de la part de ceux qui y participent.

Dans le domaine de l'art contemporain, l'origine de l'emploi du terme *intervention* peut être retracée à partir des textes de Karl Marx, en particulier son célèbre *Onzième thèse sur Feuerbach* (1845). Ici, Marx propose que « jusqu'ici les philosophes ont seulement interprété le monde ; le but est de le changer (*die philosophen haben die welt nur verschieden interpretiert ; es hommt aber derauf an, sie zu verandern*) »⁶. Presque un siècle plus tard, Berthold Brecht a paraphrasé Marx : « [L]e

théâtre est devenu une affaire de philosophe, mais seulement pour ces philosophes qui ne souhaitent pas qu'expliquer le monde, mais aussi le transformer⁷. » Dans son essai célèbre *The Author as Producer*, Walter Benjamin, contemporain de Brecht, a prôné les vertus de l'artiste opératoire, fournissant comme exemple l'auteur communiste Sergei Tretyakov « dont la mission était non seulement de rendre compte, mais aussi de combattre ; ne pas jouer le rôle de spectateur, mais intervenir d'une manière active »⁸. Le pronostic pour le projet politique du photographe était similaire : « [C]e qu'on devrait demander du photographe est le texte qui arracherait son œuvre du commerce populaire pour lui donner quelque valeur révolutionnaire⁹. » Pour Benjamin, l'idée de l'artiste opératoire qui « intervient activement » suggère la subordination souveraine de l'agence critique comme *modus operandi* de la pratique culturelle opératoire. Autrement dit, l'intervention pourrait se caractériser comme une stratégie postauthentique qui pourrait toutefois contenir ces valeurs subsumées nominalement sous plusieurs idéologies politiques ou esthétiques progressistes.

Dans les années cinquante, l'Internationale Situationniste a prêté son appui aux projets opératoires et *interventionnistes* de Benjamin et Brecht. Le premier numéro de la revue de l'IS, qui explique la fondation théorique du projet idéal situationniste, a élevé au premier rang l'importance de l'intervention en tant qu'aspects post-théorique et pratique de la critique de la société du spectacle chez Guy Debord : Il faut que la situation fabriquée soit collective dans son origine et dans son développement. Pourtant, il semble qu'au cours d'une période initiale expérimentale, au moins, un individu particulier devrait être chargé des responsabilités. Cet individu doit, c'est pour ainsi dire, diriger la situation. Par exemple, dans le contexte d'un projet situationniste en particulier - un rendez-vous entre amis un soir - on attendrait (a) une période initiale de recherche par l'équipe, (b) l'élection d'un animateur responsable pour la coordination des éléments basiques pour la construction du décor, etc. et pour organiser un nombre d'interventions au cours du soir, alternativement, plusieurs individus peuvent négocier des interventions différentes, tous méconnaissant des détails planifiés par les autres, (c) les personnes réelles qui vivent la situation, qui ont pris parti dans le projet entier sur le niveau théorique et pratique, et (d) quelques spectateurs passifs qui ne savent pas ce que tout cela peut bien dire *devraient être rabaissés à l'action*¹⁰.

Si les actions exemplaires sont sans fond théorique, les interventions comme celles promulguées par les situationnistes tentent de mettre la théorie en valeur, de marier la théorie à l'action. Les deux sont inséparables, ce que les participants des occupations, des sit-in, des discussions académiques radicales, des événements agit-prop et autres formes de protestation durant les années soixante avaient compris. Les desseins, pourtant, et enfin la réaction du public sont différents : « L'action exemplaire consiste, au lieu d'une intervention complète, en une action qui se focalise sur les objectifs exemplaires, qui suit les objectifs clés qui vont jouer un rôle dans la continuation de la lutte¹¹. »

Le tableau d'oppositions binaires ci-contre représente les différences générales entre deux types d'action (performance) politique, configurés en tant qu'actes ou gestes de protestation ou de résistance. Selon les circonstances et le genre d'événement, l'intervention peut se transformer en action exemplaire, et ainsi se désintégrer en un type d'affectation politique, impliquée vivement dans toutes sortes de comportements extrêmes caractérisés par la violence, le rejet anarchique ou le nihilisme extrémiste.

Certes, les significations de ces distinctions politiques sont rendues manifestement compréhensibles quand nous considérons l'action directe-stratégique et l'intervention dans le contexte de la puissance de l'État, des ONG, des factions politiques non partisans, des cellules politiques et des groupes terroristes. L'intervention en tant qu'action indirecte est d'habitude hâtive, comme les événements historiques et contemporains en témoignent ; l'intervention comme euphémisme d'incursion néocoloniale ou impériale peut mener à la résistance locale qui se transformera en lutte armée ou, ultimement, à la guerre. L'intervention (comme interruption stratégique), particulièrement quand elle est au service d'un groupe qui tente de résister ou de contrevenir à la puissance du groupe en contrôle, diffère beaucoup des interventions employées par un groupe au pouvoir qui tente de renforcer le contrôle qu'il exerce dans une situation particulière. Quand elle est au service de l'État sous forme de rhétorique politique, l'intervention connote habituellement l'incursion, une action qui reproduira, reformera ou transformera la dynamique du pouvoir qui existe ou qui existait. Les incursions (interventions) par le gouvernement américain au Chili dans les années soixante-dix, au Nicaragua, aux Bermudes et ailleurs en Amérique centrale, aussi bien que le contexte de l'intervention récente des Russes en Tchétchénie et autres républiques dans le territoire national, et les guerres menées par les Américains en Afghanistan et en Iraq témoignent des différences entre les deux. Les stratégies interventionnistes employées par la gauche tentent d'interrompre la consommation passive des idéologies dominantes et de mettre en cause l'hégémonie de l'État, mais les stratégies interventionnistes de la droite ont tendance à reproduire et, pour ainsi dire, à maintenir le contrôle des forces dominantes¹². L'axiome de la différence est la disposition du pouvoir ; il se peut que l'une soit dévolue à l'autre sans obtenir les résultats désirés : une amélioration progressive accompagnée de la paix et de la stabilité.

L'action communicative diffère des actions directes-exemplaires ou de l'intervention telle

que décrite ci-dessus, malgré le fait qu'elle semble employer des caractéristiques des deux. Jurgen Habermas est probablement le plus grand théoricien des diverses formes d'actions politiques dans le domaine public. Il fait une distinction entre l'action stratégique, l'action instrumentale et l'action communicative. Il propose une distinction importante entre les actions qui s'orientent vers le succès et celles qui s'orientent vers la compréhension.

Dans le cas d'une action stratégique, un individu cherche à influencer la conduite de l'autre en menaçant l'approbation ou la possibilité d'une satisfaction qui causera l'intervention pour continuer si le premier le désire.

Pourtant, il affirme : « Dans une action communicative, une personne cherche à motiver une autre rationnellement en se fiant à un effet qui lie et qui engage (*bindungseffekt*) l'offre renfermée dans la parole linguistique¹³. »

Habermas fait la différence entre les actions stratégiques ouvertes et fermées : la première catégorie implique la distorsion systématique d'un événement et une déception inconsciente de la part des participants. La deuxième catégorie, qui met en évidence diverses formes de déception consciente, est manipulatrice et, donc, *propagandistique*. Il affirme que l'art occupe un rang important en tant que médiation essentielle dans ce qu'il appelle le « processus de décolonisation ». Pourtant, le processus par lequel l'art pourrait ou devrait arbitrer la décolonisation est moins clair. Si la science, la philosophie et l'art sont complètement institutionnalisés, et ainsi soumis à une incursion idéologique croissante par ce que Habermas désigne comme « pratiques légitimant de l'État », comment un seul domaine - l'art par exemple - peut-il être le lieu privilégié d'une action communicative ? Il est question, écrit-il, « de surmonter la solitude de la science, de la moralité et de l'art ainsi que leurs cultures respectives »¹⁴ et de les restituer dans le domaine public.

À plusieurs reprises, Habermas a affirmé que l'art tout comme la philosophie, le droit, la politique et l'économie sont les domaines de la médiation, de la rationalité communicative et



ACTION EXEMPLAIRE-STRATÉGIQUE	ACTION INSTRUMENTALE OU INTERVENTION
Action anarchique - individualiste	Action collective- collaborative- participative
Spontanée	Préméditée
Action dynamique - directe - centrée	Statique - indirecte
Absence de théorie	Bagage théorique, mouvement vers la praxis
Induisant la répression, la confrontation	Intégrative-méditative-interruptive
Cathartique	Non cathartique
Provocatrice	Tentant de minimiser la provocation et d'encourager le dialogue
Dialectique	Non dialectique
Théâtrale	Performative
Spectaculaire	Non spectaculaire
Projective	Réflexive

de l'action pragmatique. Cependant, il est assez ambivalent au sujet de l'ampleur avec laquelle l'action radicale pourrait s'effectuer dans une institution où les forces d'une modernité de plus en plus technocratique et bureaucratique se sont dirigées vers un isolement croissant. En tant que kantien, il est demeuré quelque peu résolu dans sa défense de la séparation de la raison, pure et pratique, du jugement esthétique : « Dans les sociétés modernes, les domaines de la science, de la moralité et du droit se sont cristallisés autour de ces formes d'argumentation (raison instrumentale). Les systèmes culturels correspondants administrèrent les capacités de résolution d'une manière qui est similaire à celle que les entreprises d'art et de littérature administrèrent aux capacités d'une révélation mondiale¹⁵. »

Dans cette dernière citation, dans le contexte d'une critique rigoureuse de l'effondrement de la distinction entre les genres philosophiques et littéraires comme chez Derrida, et malgré le fait que Habermas considère que les arts méritent une attention théorique, ce dernier affirme une distinction entre les formes d'actions communicatives qui peuvent s'effectuer dans les discours politique, légal, philosophique et celles qui peuvent se produire dans les domaines des arts et de la littérature. Pour Habermas, l'art reste au plan de la représentation, toujours loin de la réalité matérielle et des « structures spatiotemporelles » du monde vivant ; ainsi l'art n'est pas un lieu idéal pour le déploiement de l'action communicative, comme le langage ou la parole. En élaborant sa théorie communicationnelle, Habermas a vite reconnu la problématique propre aux actions communicatives qui n'offrent pas la possibilité de leur propre transformation dialectique. Tandis que le paradigme du système « monde vivant » pouvait décrire la logique instrumentale du développement de la bureaucratisation administrative et les forces économiques influençant les conflits entre le système et le monde vivant¹⁶, les actions communicatives, employées incorrectement, pourraient aboutir, comme son mentor Walter Benjamin l'a bien compris, à des conséquences non souhaitables.

Suivant l'exemple de ses professeurs membres de l'École de Francfort, Habermas croit que l'art peut jouer un rôle important d'agent de médiation dans le processus de décolonisation ; cependant, la manière dont l'art pourrait ou devrait le faire est moins claire. « La question courante, écrit-il en 1983, est de surmonter l'isolement de la science, de la moralité et de l'art dans leurs propres cultures » et de les restituer au domaine public. Au milieu des années quatre-vingt, il semble que Habermas commençait à tenir compte des *Thèses sur Feuerbach* de Marx. À ce moment, il avait complété son intervention critique sur les effets des cultures et du langage ésotérique sur les activités dans le monde vivant. Pourtant, la pensée de Habermas demeure quelque peu éloignée de ce monde qu'il souhaitait protéger. À ce propos, j'ai tendance à accepter l'argument de Terry Eagleton qui pense que Habermas, en tant qu'académicien, est loin du domaine politique, mais que son œuvre intellectuelle représente un « coup politique pour le monde vivant contre la rationalité administrative »¹⁷. Eagleton admet généralement que, « [p]our Habermas, l'art est un lieu décisif où les ressources fragiles de la vie morale et de la vie affective peuvent se cristalliser ; dans la discussion critique de cet art, une sorte de domaine public chimérique peut se rétablir, et peut arbitrer entre les domaines du cognitif, de la moralité et de l'esthétique, séparés depuis Kant »¹⁸.

Après ces propos théoriques en introduction, je voudrais maintenant comparer les interventions artistiques de deux groupes d'artistes de renommée internationale, le groupe viennois WochenKlausur et le groupe américain Critical Art Ensemble (CAE), ainsi qu'un groupe canadien moins connu, le City Beautification Ensemble (CBE). Malgré le fait que tous les trois encadrent leur pratique opératoire d'art en fonction d'intervention, je vais démontrer que l'œuvre tactique de CAE et de CBE est directe et exemplaire dans le sens décrit ci-dessus, tandis que les actions de WochenKlausur touchent à la communicabilité dans le sens habermasien du terme.

Les œuvres *From Place to Place* et *Intervention in Community Development* (août et septembre 2001)¹⁹ de WochenKlausur ont été conçues comme une interface entre l'analyse scientifique et la réalisation pratique. Trois artistes du groupe ont travaillé en collaboration avec des experts des domaines de l'aménagement, de l'architecture de paysage et des technologies de l'énergie. Dans un Unimog – véhicule tout-terrain allemand – fabriqué sur demande, le groupe a voyagé dans plusieurs villes en Styrie et en Basse-Autriche : Hohenau a.d. March, Gleisdorf, Greinbach, Friedberg, Laa a.d., Thaya et Retz. Les membres du groupe sont restés quatre jours dans chaque ville pour communiquer avec les membres des diverses communautés qu'ils y trouvaient et pour mettre en marche leurs connaissances et aptitudes spécialisées, élaborant ainsi de nombreuses idées pour améliorer l'organisation sociale et physique de chaque ville. À la fin de la quatrième journée, les recommandations des travaux de WochenKlausur ont été présentées à l'assemblée municipale et au public pour susciter des réponses. Parmi les analyses et les idées présentées, on y trouvait de nouveaux projets comme l'expansion de développements existants et des initiatives d'aménagement communautaire, par exemple un espace pour les jeunes ou les gens âgés. Agissant en tant qu'anthropologues ou spécialistes en développement, les membres de WochenKlausur se sont situés comme observateurs et participants, ce qui leur a permis d'offrir d'autres perspectives et de nouvelles possibilités pour le développement. Dans la plupart des communautés, les suggestions ont suscité un dialogue énergique entre les acteurs – c'est un indice de l'action communicative – et plusieurs propositions ont été réalisées. Dans une des villes, Gleisdorf, le maire a décidé de réduire la signalisation commerciale dans le centre-ville. À Friedbourg, l'assemblée s'est mise à la recherche d'un lieu de rencontre pour les jeunes de la ville. Plusieurs autres propositions ont aussi été retenues et discutées dans les assemblées de ces villes. Par la suite, quelques communautés ont voulu prolonger le projet pour une année.

WochenKlausur cherche à créer des relations durables par ses travaux communautaires et à continuer d'évaluer ses interventions d'une manière assidue, même après la période de contact initiale.



Critical Art Ensemble, Halifax Begs Your Pardon.

Dans une intervention plus récente, le groupe a programmé une série d'activités pour les résidents handicapés de la maison de retraite Kainbach, près de Graz, en Autriche. La maison Kainbach abrite environ 600 personnes affligées d'handicaps mentaux. Quelques résidents ont des maladies sévères et la plupart d'entre eux ont plus de 70 ans. Après leurs recherches préliminaires habituelles, les membres du groupe d'artistes ont organisé un programme d'activités réparties sur un an. Ils ont sollicité la participation de divers établissements locaux, institutions et individus. Plus de 50 donateurs ont proposé de recevoir les résidents de Kainbach pour une activité ou un événement, ce qui leur faisait une visite par semaine entre mai 2003 et mai 2004. Parmi eux, l'association Aquarium et Terrarium a « fait une démonstration d'analyse de la qualité de l'eau et d'identification des espèces de poissons et de grenouilles dans un étang naturel ».



WochenKlausur. Photos > Wolfgang Zinggl.

L'Association des aviateurs de la Styrie a proposé une visite guidée et la possibilité d'essayer un simulateur de vol. Après cette première partie, le groupe est monté au-dessus de Graz en ballon. Le Liebherr Gak, une équipe de football locale, « a montré aux visiteurs le terrain et le vestiaire de l'équipe, avant de les inviter à assister à un match contre Salzburg ».

Ces deux exemples d'interventions culturelles sont conformes aux prescriptions de Habermas pour l'action communicative. C'est au cours d'un dialogue ouvert entre les agents premiers du processus communicatif que la volonté rationnelle de chaque participant est réalisée. La communication est optimisée par ceux qui se défont du titre, de l'expertise et de la compétence manifeste dans leur discipline ou leur domaine de connaissances, et ouvre, par la suite, un dialogue plus cohésif et productif. Les actions s'apparentent à celles de l'Internationale Situationniste, à la « situation » : par exemple, (a) la période initiale de la recherche par l'équipe, (b) la promotion d'un directeur chargé de la coordination des interventions avec une sorte de « venir-ensemble » (*bildungseffekt*) pour une discussion ou un débat qui pourrait (ou pas) aboutir à une résolution ou à la création et à la promulgation de nouvelles idées pour une prochaine articulation. En ce sens, les interventions de WochenKlausur peuvent être vues comme des formes d'actions communicatives, des exemples d'une action qui améliore la vie au lieu simplement de reproduire un système.

L'œuvre que le Critical Art Ensemble a réalisée à Halifax, du 7 au 13 juillet 2002, a été conçue comme un événement tactique à aspects multiples, destiné à attirer l'attention des médias. On dénote une similarité avec les projets idéalisés par l'Internationale Situation-

niste et entrepris par WochenKlausur et d'autres groupes d'arts littoral et opératoire autour du monde, notamment Repohistory, Projects Environment, Ala Plastica et TEA (Those Environmental Artists).

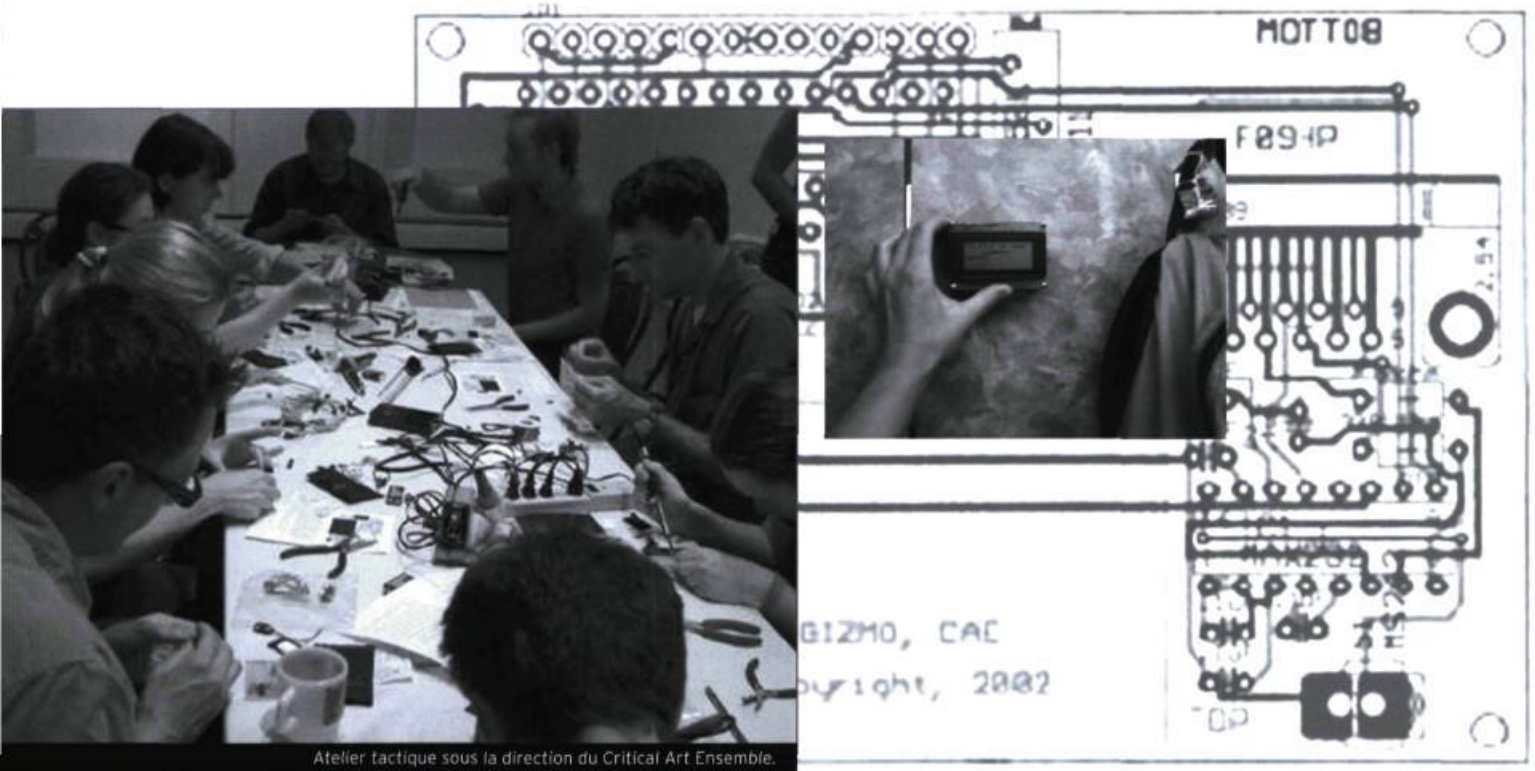
Une douzaine de personnes affiliées à la Nova Scotia College of Art and Design University (NSCADU) et au centre Khyber ont participé à un projet intitulé *Halifax Begs Your Pardon*, organisé par le groupe de tactique médias du CAE. Une description rétrospective sur le site Web du CAE explique que l'œuvre était censée être une série « d'interventions sympathiques qui tentent d'influencer le paysage urbain de façon à ce que des réflexions, considérations et idées qui mettront en cause ou qui répandront les notions géopsychologiques qui dirigent les activités habituelles de la population dans le domaine public soient provoquées ». La description fait un survol des méthodes employées lors du projet : « Des trucs, des pamphlets, des briques et des drapeaux annonçant SORRY mettent en valeur divers sites autour d'Halifax dont la valeur historique et culturelle est contestée. » Le groupe « a dirigé les touristes vers des sites leur apprenant des perspectives alternatives sur la ville avec l'appui d'annonces à la radio pirate ». La description essentielle du *modus operandi* d'intervention est suivie d'une observation générale au sujet du genre de tourisme urbain que le groupe cherche à promouvoir :

[L]es villes qui dépendent du tourisme ont tendance à illuminer et à centraliser étroitement une gamme de signes culturels et de sites, tout en laissant beaucoup les marges dans l'ombre et le silence. Notre but était de faire ressortir les événements, histoires, positions et significations qui ont été dépossédés, ignorés et réduits au silence. En dépit du sentiment populaire, qui ne s'intéresse pas à ces choses, on a le droit de les présenter et de les apprendre. En effet, la possibilité de l'expression minoritaire est une clé pour un domaine public vigoureux. Aucune ville n'est un réseau d'unanimité comme la littérature touristique nous le dit. Nous avons essayé de mettre au point quelques-uns des lieux de différence d'une manière qui soit amusante sans menacer ni les habitants d'Halifax ni les touristes.
www.critical-art.net/

L'atelier tactique organisé par le CAE a conçu plusieurs éléments d'une série d'interventions publiques qui auraient lieu en quatre jours. Par exemple, des briques et drapeaux sur lesquels on pouvait lire « SORRY » ont été fabriqués pour les sommets des kiosques d'information phalliques qui peuplent le centre-ville. Un atelier tactique de *gizmology* a eu lieu au cours duquel des étudiants, sous la direction des membres du CAE, ont produit de courts messages politiques projetés sur des écrans placés soigneusement autour de la ville. Parmi les

aspects provocants de l'intervention : la diffusion par la radio pirate de l'annonce d'une visite subversive de la ville et des affiches indiquant la fréquence de ladite bande de radio pirate. De plus, des t-shirts SORRY ont été créés en sérigraphie pour les membres du groupe de tactique médias du CAE ; ils devaient les porter lors de la distribution des dépliants. Les briques SORRY ont été installées sur sept sites autour d'Halifax où elles étaient considérées comme convenables, y compris sur une statue d'un des fondateurs coloniaux de la ville au centre-ville, Africville, un site historique qui a été détruit dans les années soixante pour le développement urbain, et *La vague*, décrite par le CAE comme une « sculpture publique scandaleusement affreuse » (créée par un ancien étudiant de NSCADU) parmi d'autres sites. De petits écrans ont été installés sur six emplacements, dont la salle de toilettes d'un traversier qui transporte chaque jour un grand nombre de personnes dans le port. Cela a provoqué une réponse inattendue de la police municipale.

L'installation de l'écran dans les toilettes du traversier Halifax-Dartmouth a provoqué une série d'événements qui se répercutent encore dans la communauté artistique d'Halifax. Une jeune femme non identifiée, un des agents de tactiques médias du CAE, a été vue attachant une petite boîte noire au mur intérieur de la salle de toilettes du traversier de Dartmouth, ce que le personnel du traversier, dans le contexte paranoïaque provoqué par les événements du 9-11, a pris pour une bombe terroriste. Rétrospectivement, les conséquences de cette observation sont plutôt évidentes. Les policiers sont venus et le traversier a été mis hors de service pour deux heures, le temps que cette boîte noire et



Atelier tactique sous la direction du Critical Art Ensemble.

d'autres boîtes similaires qui avaient été distribuées autour de la ville soient vérifiées. À l'heure de pointe, tard dans l'après-midi, l'arrêt du traversier a retardé des centaines de personnes. Quelqu'un a averti les médias et soudainement, à la radio, à la télévision et à la une des quotidiens *The Daily News* et *The Mail Star*, on annonçait qu'Halifax avait reçu une menace de bombe et que la ville était ciblée par des terroristes. Un mandat d'arrêt pour l'auteur de ce crime a été affiché par la police et, deux mois plus tard, l'individu a été identifié et inculpé. La jeune femme responsable fut introduite dans une section obscure du droit criminel appelée « Diversion adulte », une offense mineure qui stipule qu'elle doit rémunérer une personne ou un groupe lésé – ici le Metropolitan Ferry Corporation – pour la perte de revenus ou compléter 30 heures de services communautaires. Sans aborder la série, quelque peu extraordinaire, de réunions qui se sont



City Beautification Ensemble

tenues à la NSCADU entre le président, les membres de l'administration, les étudiants, les professeurs (y compris moi-même parce que j'avais été impliqué par mon invitation avec le CAE) et un puissant avocat embauché en tant que consultant, on voit quand même dans les conséquences de ces épisodes la facilité avec laquelle, dans le contexte post-9-11, un objet innocent placé dans l'espace public peut précipiter un fracas politique avec des insinuations criminelles. Cette « intervention sympathique » par le CAE aurait dû, dans sa forme originelle, « provoquer des réflexions, considérations et idées qui mettraient en cause ou élargiraient les notions géopsychologiques habituelles que dirigent les activités quotidiennes dans le domaine public ». Une action communicable a délégué sa forme directe-exemplaire, précipitant le cercle vicieux de la provocation-répression. En ces jours, une intervention culturelle nécessite une remise en cause de l'éthique ou, du moins, un renouvellement de l'intérêt de l'action et de la protestation qui réduirait la possibilité que les structures du pouvoir qu'on cherche à ébranler soient reproduites.

Le City Beautification Ensemble (CBE), basé à Toronto, réalise lui aussi des interventions tactiques dans le domaine public. Son travail nous rappelle que la performance publique peut être reçue comme un divertissement créatif ou une intervention criminelle. Les trois artistes du CBE ciblent d'une manière sélective ce qu'ils appellent les « zones de niveau gris » de l'environnement urbain. En langage vernaculaire, CBE dit ceci : « [V]oyons ; notre ville peut être dégoûtante, étant donné la croissance d'images médiatiques, les lieux avec annonces, les choix d'architecture et d'aménagement pitoyables. Il arrive un point où l'on ne sait pas où regarder. C'est là que le City Beautification Ensemble entre en scène. »

Le but premier du CBE est d'investir des lieux urbains crasseux et de les embellir avec un peu de couleurs ou, dans les mots du groupe, de « réduire le niveau gris » de l'environnement construit en le remplaçant, ou en le masquant, avec des couleurs qui améliorent l'humeur ou, tout autrement, « l'énergie arc-en-ciel ». Le CBE décrit son projet en termes axiomatiques comme « répandant la beauté dans la ville, un quartier à la fois ». Leur *modus operandi* franc implique le choix de quelque chose d'ennuyant, d'utilitaire et de gris, et de le peindre d'une nouvelle couleur, habituellement un ton pastel. Habillés comme les *ghostbusters* dans des habits de travail, armés de

cannettes de peinture à pistolet, les trois membres de CBE voyagent autour de la ville d'une manière discrète, pulvérisant les zones grises avec de nouvelles couleurs pour améliorer leur potentiel esthétique.

Comme résultat de leurs efforts, ils ont été arrêtés plusieurs fois par la police de la Ville de Toronto, mais ils ont réussi à éviter les charges de tort ou de dommage délibéré à la propriété d'autrui en maintenant que leur pratique est un service artistique à la communauté. Le modèle interventionniste que le CBE évoque dans ses travaux est plus proche d'une action directe instrumentale que d'une action communicative, ce qui amènerait la possibilité de résultats indésirables. Politiquement, ses actions demeurent au plan de la représentation, amenant symboliquement l'œuvre de l'artiste conventionnel de l'atelier au domaine public. Cependant, ses interventions fournissent au public une riche stimulation qui lui permet une retraite momentanée de l'appauvrissement de la vie contemporaine. Pour atteindre à la communicabilité complète, le projet d'embellissement devrait aussi améliorer les possibilités pour un dialogue critique, comme ceux initiés par WochenKlausur et d'autres groupes littoraux pratiquant ce que le critique Grant Kesler appelle une « esthétique dialogique ». ■

Traduction > Lachlan Barber
(University of British Columbia)
Réécrit par la rédaction

NOTES >1 V. I. Lenin, *What is to Be Done : Burning Questions of Our Movement* (1902), Foreign Languages Press, 1975. Texte original en Russe. >2 *Id.*, *ibid.*, p.31. >3 Saint-Simon imagine un dialogue entre un artiste et un scientifique (savant). L'artiste dit : « C'est nous, les artistes, qui allons être votre avant-garde ; la force des arts est, en fait, immédiate et rapide : quand nous voulons faire répandre de nouvelles idées parmi le peuple, nous les inscrivons dans le marbre ou la toile pour déployer surtout une influence éclectique et victorieuse. » Henri de Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825), cité dans D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts : Western Europe*, New York, Knopf, 1970. Retraduit de l'anglais au français. >4 B. Barber, « Littoralist Art Practice and Communicative Action », *Habermas Seminar Discussion Paper & Khyber Lecture Series*, 20-28 mars 1996. B. Barber, « Sentences on Littoral Art », 1998 [www.novelsquat.com]. *Littoral* est un terme géographique qui décrit la zone intermédiaire entre la mer et la terre. La pratique d'art dite « littoraliste » a lieu dans la zone intermédiaire entre les domaines publics et privés, c'est-à-dire entre les musées, galeries et les communautés qu'ils servent. Les artistes et théoriciens qui ont contribué à la formation de ce type de pratique d'art sont nombreux. Parmi eux : Helen Mayer et Newton Harrison, Suzanne Lacy, Martha Rosler, Hans Haacke, Fred Lonidier, Alan Sekula, Adrian Piper, John Stezacker, David Medalla, Stephen Willats et al. Les écrits d'historiens d'art et de critiques culturels comme Suzi Gablik, Grant Kester, Lucy Lippard, Hal Foster, Sarat Maharaj, Wolfgang Zinggl, John Berger et Roslyn Deutsche, John Latham et Barbara Stevani (Artists Placement Group) ont aussi été très importants dans l'articulation et le développement d'une pratique d'art littoral. >5 Voir Richard Bolton, *Culture Wars : Documents from the Recent Controversies in the Arts*, New York, The New Press Passim, 1992. Voir aussi B. Barber, S. Guilbault et J.O'Brian (Eds.), *Voices of Fire : Art, Rage Power and the State*, Toronto, University of Toronto Press, 1996. >6 K. Marx, « Theses on Feuerbach » (1845), dans *The German Ideology*, New York, Prometheus Books, 1998, p.569. Les thèses n'ont pas été publiées durant la vie de MARX, mais après sa mort en 1888 par Engels ; le texte original apparaît en 1924. >7 B. Brecht, « Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction » (1936), dans S. Willett, *Brecht on Theatre 1933-1947*, p.71-72. >8 *Id.*, *ibid.* >9 *Id.*, *ibid.* >10 *I. S.*, n°1, 1958, p.13. Pour une autre discussion sur cette citation, voir B. Barber, « Notes toward an Adequate Interventionist [Performance] Practice », *ACT*, vol.1, n°1, New York, [s. d.] ; *Inter*, n°46, Québec, été 1990 ; et *Reading Rooms*, Halifax, Eyelevel Gallery Publications, 1992. >11 *Id.*, *ibid.*, p.13. >12 Voir aussi B. Barber et S. Guilbault, « Performance and Social and Cultural Intervention : Interviews with Martha Rosler and Adrian Piper », *Parachute*, n°23, Montréal, été 1981. D'autre part, j'ai comparé les actions artistiques du Guerilla Art Action Group à celles d'Adrian Piper, une féministe artiste-philosophe noire pour illustrer les différences entre les actions directes (exemplaires) et l'intervention comme stratégie critique. Voir à ce sujet B. Barber, « Notes toward an Adequate Interventionist [Performance] Practice », *Reading Rooms*, op. cit. >13 J. Habermas, *Moral Consciousness and Communicative Action*, trad. Christian Lenhardt et Sherry Weber Nicholsen, intr. Thomas McCarthy, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990, p.19. >14 *Id.*, *ibid.*, p.19. >15 *Id.*, *ibid.*, p.207. >16 Comme Habermas le suggère dans *Legitimation Crisis* (trad. T. McCarthy, Boston, Beacon, 1979), le système a pénétré au fond du monde vivant, allant en réorganisant ses pratiques en accord avec sa propre logique qui rationalise, systématise et bureaucratise. L'instrumentalisation de l'activité humaine, annonce-t-il, détruit la possibilité d'une participation démocratique en interaction sociale et politique. >17 T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990, 402 p. >18 *Id.*, *ibid.* >19 Les collaborateurs de WochenKlausur sont : Norbert Bacher, Dagmar Buhr, Claudia Dankl, Wolfgang Fichna, Andrea Hubin, Pascale Jeanne, Matthias Klos, Helmut Lang, Andrea Mann, Alexander Risse, Heide-Maria Schatzle, Oliver Schmid, Martina Waffler et Andreas Zinggl.