

Être ©

Avoir ©

séquence 5

Exposition du 27 mars au 4 juillet 2010

Spacifcity : TTrioreau, Joris Van de Moortel, Camilo Yanez

Exposition permanente : Pierre-Laurent Cassière, Rémi Dal Négro, Nicolas Floc'h, TTrioreau

Résidents : Ariane Bosshard et Olivier Huz

Artothèque : Sélection d'oeuvres de la collection de l'artothèque de Villeurbanne

Aïki Galerie : TTrioreau

Fort du Bruissin-centre d'art contemporain

chemin du château d'eau / 69340 Francheville / Tél. : 04 72 13 71 00

fortdubruissin@mairie-francheville69.fr /www.mairie-francheville69.fr

Horaires : du vendredi au dimanche de 15h à 19h et sur rendez-vous / entrée libre

Accès : bus n°30 depuis Bellecour direction Francheville Findez - arrêt Fort du Bruissin



Rhône-Alpes



Francheville

HOTEL
PALENIQUE

LAURA 9

**AVRIL 2010
SEPTEMBRE 2010**

Par ordre d'apparition :

Guillaume Janot

Un homme est fait de l'homme / Simon Lemoine

Mathieu Gillot

Géométries variables (suite) / Lina Jabbour

Entretien avec Nicolas Simarik / Jérôme Diacre

Chanitas / Nicolas Simarik

L'inhabitable - Les maisons noires de Maud Maris

/ Yann Ricordel

Obstinado tepito - L'entêtement d'un quartier

malfamé / Anselm Jappe

Entretien avec Mehdi-Georges Lahlou

/ Frédéric Herbin

Portrait de Famille / Mehdi-Georges Lahlou

Sans Titre / Guillaume Pinard

Du Carré Noir à l'Œuvre au Noir / Jérôme Diacre

Sanjin Cosabic

Les philosophes / Emmanuel Decouard

Prêt à crever / Isabelle Delamont

Régis Fabre

Space runs too fast / Julie Verin

Je n'ai jamais fait jeune et je crois que c'est une

chance / Ghislain Lauverjat, Alexandre Polasek

Bourgougnon, Marion Franzini, Xavier Célanie

In Real Life n°3 / Frédéric Pagé

david luca launay gillesd / D'hélices de lam'our

Galin Fermier / T.Léo

Boomrule / Sammy Engramer

1 69 02

Chroniques / Agenda

Comité de Rédaction : **Jérôme Diacre,**

Sammy Engramer, Anne-Laure Even,

David Guignebert, Ghislain Lauverjat

Coordination : **Sammy Engramer**

Graphisme : **Valérie Tortolero &**

Hugo Bouquard / www.noyaudur.fr

Agenda : **Julie Verin**

Correction : **Marjolaine Gillette /**

correction.illette@gmail.com

Administration, publicité :

Groupe Laura, 10 place Choiseul, F - 37100 Tours,

lauragroupe@yahoo.fr

ISSN 1952 - 6652

52 pages - 2500 exemplaires

Abonnement annuel et adhésion 16 €

Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de

Tours, de la Région Centre et de la DRAC Centre.

Couverture : ©*copyright (tatouages)*, 2007

Raphaël Boccanfuso

Photo Emma Boccanfuso

REGARDER LE SILENCE, ENTENDRE L'INVISIBLE

Le retour de Jan Karski dans l'actualité par le biais du roman éponyme de Yannick Haenel et du film de Claude Lanzman a posé une nouvelle fois la question du sauvetage des juifs d'Europe durant la Seconde Guerre mondiale. Universitaire et résistant polonais, Jan Karski a été reçu le 28 juillet 1943 par Roosevelt pour rapporter le sort des juifs dans le ghetto de Varsovie et dans les camps d'extermination. Il n'a pas été compris et rien n'a été fait. Et sur les conditions de cette rencontre, l'invention de Haenel se trompe là même où Lanzman fait éclater la vérité. Roosevelt ne se préoccupait que de l'après-guerre et Franckfurter, Juge de la Cour Suprême, a refusé de croire : « Je ne peux pas le croire, je ne dis pas que vous mentez mais je ne peux pas le croire. »

Quel est alors le sens de cette impossibilité d'entendre et de croire? Peut-on en tirer quelque éclaircissement pour le présent? Claude Lanzman affirme que l'on ne pouvait pas sauver les juifs d'Europe. Ce que dit Karski lui-même dans l'entretien filmé de 1978 est d'une simplicité effrayante : « [aujourd'hui en 1978], je peux en parler calmement mais c'est incompréhensible » et de finir par ces mots que soutiennent des yeux plongés dans le souvenir de l'horreur : « aujourd'hui non plus, nos cerveaux ne peuvent pas le comprendre ». On tremble devant ce film, non pas de ce que l'on voit, mais de ce qui apparaît impossible à montrer, ce qui n'a pu être vu et ce qui dépasse toujours l'entendement; comme dans Shoah. Et derechef, Karski insiste sur les étapes bureaucratiques, les sas, les portes qui filtrent son rapport jusqu'à l'extrême concision et la plus grande retenue. Ce filtrage, de portes en portes, d'ambassadeurs en conseillers nous glace.

Adorno, dès les années de l'immédiate après guerre, n'affirmait-il pas que la bureaucratie, l'administration, l'Université et les monopoles médiatiques participent définitivement à une gestion de mort par les procédures hiérarchiques, l'anonymat, l'indifférence et la dilution des responsabilités? Ce constat ne vaut-il pas aujourd'hui encore? L'abus de rétentions administratives – heureusement contestés par la justice; les charters nocturnes pour Kaboul, les arrestations zélées, etc. Mais l'administration est bien souvent aussi épaulée par la bêtise. Qui a trouvé ce nom de station de métro « Drancy Avenir »? Qui a laissé planter un panneau urbain « Auschwitz » avec les pictogrammes du camping? L'homogénéité et la normalisation qu'impose la société est consternante. Tout semble continuer; bêtise crasse, négligence, indifférence et parfois même cynisme.

Modestement, *Laura 9* donne la parole aux points de vue critiques, par des textes et des œuvres, pour continuer de penser et de regarder ailleurs que dans le sens de la marche. Aujourd'hui comme hier, nous ne bénéficions pas d'une plus grande clairvoyance ni d'une lucidité accrue. Mais nous savons que témoigner est toujours le moyen de « redonner vie à la parole » (Elie Wiesel), et qu'il importe toujours d'accorder une voix à celle qui est inaudible, inaperçue, parce qu'en marge du cours bruyant et chaotique des affaires et des intérêts immédiats.

JÉRÔME DIACRE



Guillaume Janot / Sans titre, Beijing, printemps 2007. Courtesy galerie Alain Gutharc

Guillaume Janot / *Ecostream*. World Park, Beijing, hiver 2007. Courtesy galerie Alain Gutharc



UN HOMME EST FAIT DE L'HOMME

PAR SIMON LEMOINE

DE LA NORME AU DISPOSITIF

La norme, nous apprend Canguilhem, est seconde par rapport à ce qui va nous apparaître comme anormal : « [...] l'infraction est non l'origine de la règle, mais l'origine de la régulation¹ ». Ainsi, nous relevons que celui ou ceux qui vont dire la norme auront un grand pouvoir. On ne peut pas, bien sûr, inventer n'importe quelle norme, mais on peut par contre décider, pour ce faire, de s'appuyer sur telles valeurs plutôt que sur telles autres. Ainsi, par exemple, la médecine pourra-t-elle référer certaines de ses normes à la volonté d'améliorer la durée de vie des patients (valeur « quantitative »), ou, dans certains cas, pourra-t-elle lui préférer une idée de « qualité » de vie.

Dire la norme, c'est être à un poste clé. La norme est dite suite à l'apparition de ce qui est reconnu comme un trouble. Par exemple : j'ai mal, mes droits ont été lésés, il ne travaille pas assez. Ici nous avons le lieu d'une première appréciation bien souvent elle-même relative. Ensuite, la norme sera élaborée dans le but de « résorber » le trouble, pour viser un « retour à la normale ». Canguilhem montre que ce lieu premier d'une normalité qu'il faudrait retrouver est *en fait* rétrospectivement posé.

Que se passe-t-il quand on crée un dispositif à partir de normes ainsi posées ? Par exemple, en schématisant, on décide que l'obésité est un problème (et qui le décide ? les « obèses », la science, le ministère de la santé, l'industrie pharmaceutique, l'opinion, etc. ?), puis on crée

(en choisissant parmi des valeurs : bien-être des personnes, intérêt collectif, intérêts industriels, représentations, etc.) une norme qui pose l'anormal (l'obésité mesurée est définie comme une pathologie, un excès), et qui pose le normal (le « sain » mesuré, posé comme tel, par opposition). Que se passe-t-il, donc, quand on met en place une « politique de santé publique », politique qui va avoir comme but intentionnel de « corriger » le « problème » ? Qui est visé dans le dispositif ? (les obèses, qu'il faut soigner, ou les non-obèses qu'il faut contenir comme tels ?) Quels sont les effets concrets du dispositif ? Qu'est-ce qu'une inscription dans la matérialité va changer ? (création de centres pour obèses, de services médicaux pour obèses, politiques de « prévention », recherches pharmaceutiques, etc.).

Le dispositif, nous a montré Foucault, est « orthopédique », il redresse, il est corsetant. Ajoutons qu'il fait passer d'un cycle à un autre, en me canalisant de près, en m'escortant avec autorité, en me guidant vers un prochain cycle dit meilleur. Voilà un nouveau lieu d'action du dispositif sur le sujet : le dispositif non seulement gère l'organisation propre à un cycle donné, mais également s'immisce dans les lieux stratégiques que sont les passages d'un cycle à un autre.

Et ce sont là des lieux importants : puisque les identités, et les vies concrètes, en dépendent. Il y a une économie de la régulation des passages : pensons au redoublement à l'école, au diplôme qui permettra d'accéder à un nouveau cycle

d'études ou à un métier ; à « l'échelon » dans l'entreprise, sur lequel le salaire est indexé ; au changement de « grade » du militaire ; à la modulation de la peine du prisonnier ; à la mise en place d'un régime alimentaire ; au concours ; aux « dispositifs d'insertion », etc.

La norme et le dispositif sont intimement liés, puisque dès que le second aura produit ses effets, la première pourra s'ajuster et faire modifier encore le dispositif. Ainsi le couple norme-dispositif, on le sait, permet un dressement continu, toujours ajusté, *façonnant*. Ce travail se fait peu à peu, par une reprise ininterrompue.

Nous venons de dégager deux pistes à suivre : que peut-on dire des points de passage, et jusqu'à quel point joue l'orthopédie.

LES PASSAGES, OU LA DISTRIBUTION DES INDIVIDUS

Que peut nous apprendre une étude des passages qui se situent dans les dispositifs ?

Rappelons le contexte. Nous avons relevé le fait que nous vivions communément dans des cycles, ceux-ci étant largement soutenus par des dispositifs ayant pour but de gouverner nos actions cycliques, afin d'en maîtriser les effets (l'école, l'entreprise, la prison, le supermarché... sont autant de lieux qui ont pour but premier de *maîtriser ma conduite*, lorsque je m'y insère cycliquement). Les cycles donnent

tu pourrais au moins
me dire avec qui tu as eu
cet enfant ...

La femme ne sera
jamais l'avenir de
l'homme si tu restes
bloquée sur le
passé!



~~VERSTON avec Héra~~

des identités, en ce que les sujets sont affectés d'une manière ou d'une autre par ce qu'ils répètent : tel est élève, poinçonneur, détenu calme, joueur d'échecs, etc. Nous avons donc : des sujets qui vivent cycliquement (inscrits dans des « emplois du temps » précis et toujours répétés, interpellés toujours comme une même personne : un caissier de supermarché, un père de famille, un diplômé en informatique, etc.), et des dispositifs complexes éprouvés et subtils, qui encadrent les cycles pour conduire les conduites des sujets (on maîtrise le chemin que je parcours dans le supermarché, dans la ville, dans la prison, etc.). Nous cherchons à savoir quel homme est fait de l'homme, quel homme est découpé dans l'homme, comment la découpe se produit, et si sa marque est indélébile (est-ce que je deviens ce que l'on me fait faire?).

Les points de passage, dans cet agencement, vont jouer différents rôles. Ils sont, par exemple, un « bilan annuel » dans une entreprise, un « entretien d'embauche », une visite médicale, une formation interne, un « conseil de classe », un examen, un diplôme, un concours, etc. Ce sont tout autant des points de passage que des points d'exclusion. Ils s'insèrent, ils sont insérés, entre les cycles. Les cycles vécus, dont on voudrait sortir, et les cycles voulant être vécus, que l'on voudrait gagner. Les passages vont donner des identités, dès lors qu'ils ont le pouvoir d'autoriser l'accès à des cycles dans lesquels l'identité sera effectivement donnée (devenir *étudiant*, rester *chômeur*, avoir le *permis*, ne plus être *apte*, etc.).

Les points de passage sont régulateurs, ils vont distribuer les individus après un choix lié à une mesure et des comparaisons de ceux-ci. Jusqu'à quel point ce sont les identités mêmes qui sont gérées?

Les points de passage se veulent neutres, objectifs et bienveillants. Leurs acteurs vont s'appuyer sur des procédures standardisées, mises au point par le savoir (dont nous savons, avec Foucault, qu'il est une composante essentielle du dispositif, en ce qu'il est corrélat du pouvoir du dispositif). Rappelons que ce savoir travaille sur des données *passées* et *moyennes* (figure de l'élève « qui a le niveau », ou du « profil recherché »; mesure du niveau de productivité moyen, mesure vis-à-vis d'une « normalité » physique, etc.), alors que ces données sont appliquées sur des sujets « *présents* » et *singuliers*.

Le dispositif crée des différences entre les individus. Il laisse bien souvent entendre que ces différences sont naturelles, ce qui a pour effet

que les individus les reconnaissent comme étant les leurs (« je ne suis pas fait pour les mathématiques », pourra dire un individu en reprenant pour lui un discours que lui aura tenu explicitement et/ou implicitement l'école. L'est-il pour toujours?). D'ailleurs, une fois ces différences ainsi reconnues comme leurs étant propres, les individus vont parfois limiter d'eux-mêmes leurs prétentions. La distribution des individus a lieu, alors, relativement sans heurts, lorsqu'ils vont (ou restent) d'eux-mêmes à « leur » place.

FAÇONNER DES ÂMES, POUR DISCIPLINER DES CORPS

Nous disons qu'un homme est fait de l'homme. En fait, l'individu est relativement intentionnellement *organisé*. Une série particulière d'attributs possibles est choisie parmi d'autres séries possibles, cette série est imperceptiblement fixée à l'individu. L'individu est assujéti non pas tant parce qu'on lui impose d'être, par exemple, hétérosexuel plutôt qu'homosexuel, mais parce qu'on le fait penser à l'intérieur même de cette dichotomie (une matrice invisible est en place, qui refuse toute possibilité tierce : je suis soit l'un soit l'autre, « au fond de moi ») et parce qu'on le somme, *actuellement*, de se situer. On le voit bien, le problème de la liberté, ici, n'est pas tant celui de choisir librement « sa » préférence sexuelle; il est plus profond, puisqu'il s'agit de voir que le dispositif nous force, imperceptiblement, à la fois à nous choisir dans des termes posés par d'autres, et, à la fois, à choisir *maintenant*.

Et les dispositifs contemporains, en ne travaillant que sur une série d'attributs possibles très particulière (les dispositifs ne me situent que dans des oppositions qui lui sont directement utiles : consciencieux ou non, gouvernable ou non, efficace ou non, moral ou non, par exemple), découpent un homme très particulier. Je ne peux pas échapper à cette découpe, que l'on me présente comme objective, et on me laisse, du moins je le crois, *in fine*, libre, de rester ou de quitter telle ou telle identité que l'on m'a reconnue (« doit faire ses preuves », « au-dessus des attentes », « conduite exemplaire », etc.). Insistons : nous ne sommes libres, dans le dispositif, que de nous situer *dans* une grille assujettissante sommaire, contingente et souvent binaire, qui nous échappe. Les dispositifs donnent les termes des identités possibles, que nous sommes contraints à endosser.

Rappelons que pour Foucault², l'« âme » est un

effet, elle est née « [...] de procédures de punition, de surveillance, de châtiement et de contrainte ». Elle habite un homme, objet de science, qui est lui-même un effet. Elle est « une pièce dans la maîtrise que le pouvoir exerce sur le corps ». Foucault ajoutant : « L'âme, effet et instrument d'une anatomie politique³ ; l'âme prison du corps ». Ne faut-il pas prendre la mesure de ce qui est annoncé ici? L'âme n'existe pas comme essence précédant le corps, elle est créée à mesure que les relations de pouvoir et de savoir (dans lesquelles les corps sont pris) changent dans l'histoire. Foucault, dans *Surveiller et punir*, ne généralise pas sa proposition, puisque son champ de recherche reste circonscrit à des périodes historiques et à un pays, et puisqu'il évoque les individus disciplinés « tout au long de leur existence ». Mais nous avons tout de même à nous demander, à présent que la question d'une âme et d'un homme comme *effets* a été posée, si l'homme contemporain, lui-même, est toujours un *produit* corrélatif de l'anatomie politique actuelle. Et le geste foucauldien nous y invite sans doute, lorsqu'il se propose de « faire l'histoire du présent⁴ ».

Reprenons cette question avec les concepts que nous avons dégagés ici. En quoi tout ou partie de mon « âme » pourrait être le lieu (Foucault parle d'« élément », d'« engrenage »⁵) par lequel on va gouverner les corps? La réponse que nous avons apportée est la suivante : mon corps est utilisé et maîtrisé, intentionnellement ou non, par des dispositifs (rejetons du Panoptique) plus ou moins matériels. Et il est plus économique de le gouverner que de le contraindre par la force physique. Ce gouvernement des corps (que l'on fera immobiles et silencieux, cadencés et agiles, productifs, sains, disponibles, etc., selon les besoins) va, peu à peu et très lentement sans doute, d'une façon empirique souvent⁶, faire un homme particulier à partir de l'homme (hypothétiquement général).

Créer une âme, c'est donner des identités (élève assidu, délinquant récidiviste, chômeur longue durée, etc.), qui paraissent objectives et naturelles, mais qui sont pourtant le corrélat d'un « enchevêtrement » politique du corps, d'une distribution des individus.

Le dispositif, en fonction de ses fins propres, va mettre l'accent sur telle ou telle grille d'attributs, afin de manœuvrer les individus (dans l'entreprise, on parlera de « management »). Par exemple, l'élève est quelqu'un de bon, moyen ou mauvais, ayant une bonne ou une mauvaise *conduite*, et l'employé quant à lui est quelqu'un d'insuffisamment ou de suffisamment

« impliqué ». Et si l'on instruit régulièrement les individus sur ce qu'ils « sont », ce n'est pas dans un simple but informatif, c'est uniquement pour qu'ils maintiennent ou changent leur conduite, pour qu'ils restent ou quittent un cycle. L'attribution d'une identité par le « bilan annuel » ou le « bulletin de note » a été mise en place, et est toujours améliorée, dans un but de gouvernement des conduites, selon des fins ultimes qui sont propres au dispositif (un pourcentage d'une classe d'âge doit avoir le bac, le niveau de productivité doit augmenter toujours, le taux de suicide doit baisser, etc.).

Les mesures, que l'on accroche parfois dans les entreprises sur des tableaux destinés aux « collaborateurs », en les nommant par mauvaise foi « repères » ou « indicateurs », ne sont pas là « par souci de transparence », ils sont là pour que l'employé soit épinglé comme « objectivement » (c'est un simple tableau statistique) insuffisamment ou suffisamment efficace. Et, aux yeux de tous, on lui montre quotidiennement le niveau de productivité de son « équipe », par rapport aux autres équipes, afin de ne pas le montrer directement du doigt (alors qu'on a, évidemment, les moyens de le faire, et on le fera en tête-à-tête), en sachant bien qu'il « saura se reconnaître », et qu'il se situera lui-même facilement dans son groupe, comme faisant « progresser » ou non celui-ci.

Le dispositif, en choisissant de me livrer telles ou telles informations, me donne des attributs d'identité qui sont bien miens (oui, j'assemble dix pièces par jour, là où le « meilleur » ouvrier en assemble vingt, et où en moyenne les ouvriers en assemblent douze), mais nous devons voir qu'il pourrait choisir de donner de toutes autres informations, tout aussi « objectives », que je pourrais tout autant faire miennes, mais qui pourraient pourtant me faire changer de conduite. Par exemple, la plus-value réalisée par l'employeur, calculée par employé, affichée pour chacun en temps réel, et son évolution.

Si l'âme est un « siège d'habitudes⁷ », on comprendra à quel point elle a pu devenir un enjeu de taille. Les identités sont données dans le but d'obtenir des conduites attendues. Nous traiterons ailleurs, toujours à partir de Foucault, d'une déprise possible.

1 Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, PUF, 1975, deuxième édition de l'édition de 1966, p. 179.

2 Nous nous référons ici à la très dense page 38 de *Surveiller et punir*, Paris Gallimard, 1975.

3 On trouve une définition de l'« anatomie politique » aux pages 36 et 37. Pour en comprendre l'idée, il faut repérer qu'elle se rapporte au corps des individus. Si l'anatomie « physique » est une dissection qui permet de voir les parties d'un corps humain, pour en comprendre le fonctionnement ; l'anatomie politique, quant à elle, permet de voir le corps humain comme « politique », c'est-à-dire non pas substantiellement localisé, mais plutôt comme ayant une « histoire » (p. 37) et comme s'insérant dans une large mécanique invisible. Pensons au Panoptique (p. 233), qui manipule les corps sans qu'un rapport physique direct soit nécessaire, et dans lequel ils sont finement étudiés (et comparés), c'est-à-dire, pourrait-on dire, tout à la fois toujours disséqués (anatomie) et assujettis.

4 *Surveiller et punir*, p. 39.

5 *Surveiller et punir*, p. 38.

6 Pensons à la « méthode des essais et erreurs » (*trials and errors*) consistant à trouver ce qui est efficace par simple tâtonnement. Et rappelons que le Panoptique en est le lieu idéal, lui qui est un « laboratoire », écrit Foucault (*Surveiller et punir*, p. 238).

7 *Surveiller et punir*, p. 152. Il n'est pas tout à fait certain que, dans ce passage, Foucault utilise le mot « âme » dans le même sens que précédemment.

Simon Lemoine est professeur contractuel de philosophie en classes de terminale. Il prépare actuellement, à partir de l'œuvre de Michel Foucault et sous la direction de Jean-Claude Bourdin (Université de Poitiers), un doctorat autour des notions d'assujettissement, d'identité, de répétition, de cycle et de même.

simon.lemoine@univ-poitiers.fr





DE LA DISSIDENCE CONSIDÉRÉE COMME L'UN DES BEAUX-ARTS

ENTRETIEN AVEC NICOLAS SIMARIK

PAR JÉRÔME DIACRE

Nicolas Simarik situe son activité au cœur du milieu associatif et social. Il intervient depuis plusieurs années dans des villes pour développer, au sein des quartiers dits « sensibles », une action qui conjugue avec finesse et stratégie l'autonomie de l'artiste, le désir des habitants et les demandes des politiques. Pourtant, dans cette économie très marquée de l'art, les surprises surviennent de tous les côtés, pour la plus grande satisfaction de l'artiste et des acteurs du monde de l'art. *La Déroute*, détournement du fameux catalogue de vente par correspondance, a été une œuvre très remarquée et saluée unanimement. Ce type de projet reste cependant dissident à bien des égards; jouer avec des « situations » et trouver un angle marginal de création est toujours un enjeu majeur...

Actuellement en résidence au Centre chorégraphique National de Tours; l'occasion était trop belle : Nicolas Simarik ou l'art comme dissidence et principe de réalité au cœur de l'existence citoyenne.

Jérôme Diacre : *Ton activité se place dans une relation immédiate avec la population par le biais d'ateliers que tu conduis au sein des associations de quartier. Profondément placé sous le signe d'un engagement politique, comment organises-tu ton travail artistique et quels échos trouve-t-il au sein des milieux où tu le développes ?*

Nicolas Simarik : Au départ, mon travail s'inscrit en effet dans un cadre social. Le réseau associatif, les centres sociaux, les conseils associatifs, les missions juridiques départementales, les missions locales constituent

mon terrain d'action. Tout le monde est au courant de mes intentions et je compte sur une participation de tous ces acteurs sociaux pour travailler. Globalement, je commence par rencontrer une dizaine d'élus et autant d'éducateurs de rue, membres d'association, etc. À partir de ce moment, deux éléments de mon activité s'articulent : tester la validité du projet face à des représentants et des acteurs et entrer en contact avec la population. Ces deux dimensions sont pour moi un véritable défi. Je comprends parfaitement leurs attentes et je suis lucide sur la réception qu'ils ont de ma démarche. Ce qui me plaît, c'est de gagner leur confiance pour, au final, avoir carte blanche. Tout est stratégique; affaire de langue, de discours. Ces moments de rencontre sont pour moi l'expérimentation concrète du réel assujetti aux formes de discours. C'est passionnant. À partir de la langue, la configuration du réel, la possibilité même de l'atteindre et d'agir sur lui devient possible. Ensuite, ce sont les personnes qui bénéficient des réseaux associatifs que je rencontre et qui vont mener l'atelier avec moi : là encore la parole est décisive. Autre forme de discours, autre réel. Lors d'un atelier, lequel dure en général plusieurs mois, on ne travaille pas immédiatement et d'arrache-pied sur le projet. Chaque séance est d'abord un moment d'échange sur les problèmes concrets et les anecdotes de la vie quotidienne. Dans le « circuit » habituel de l'art, c'est tout à fait similaire. Les strates de discours se superposent, s'interpénètrent... Chaque artiste doit savoir alors maîtriser ces différentes modalités de l'expression. Mais pour moi, l'enjeu est beaucoup moins intéressant dans ce cas là. Ce qui importe à mes yeux, c'est de toucher un public sans frontière sociale. Or, la galerie suppose d'entrer dans une enceinte et d'être averti de cette enceinte. En outre, s'agissant de mes productions, je n'aime

pas l'idée de l'objet unique ou du multiple à quelque dizaine d'exemplaires. En revanche, s'il s'agit d'en produire trente mille, là tout devient plus excitant.

Mais au regard des repères du monde de l'art et même de ta formation (École des Beaux-Arts de Bourges) comment parviens-tu à reconnaître qu'un projet et une production dont la genèse est soumise à un contexte si fort, je veux dire à très haut pouvoir déterminant, correspond à des attentes réellement artistiques? Comment évalues-tu la pertinence et l'originalité de tes œuvres ?

D'abord je veux absolument me détacher de ce statut d'artiste ou en tout cas de cette sorte d'aura dont il peut bénéficier aux yeux de la population. Elle est déjà une détermination en sens inverse. Je préfère avoir une attitude plus directe, plus franche, dans laquelle je peux me perdre un peu au contact des personnes. Je prends des vraies claques parfois. Ce qui compte, c'est premièrement de savoir ce que je donne et ensuite de provoquer ce que je ne peux pas produire moi-même compte tenu justement de ma position d'artiste. Je suis très éloigné des discours sur l'art, l'engagement et la politique. En fait, il s'agit en premier lieu de renoncer au pouvoir de l'artiste. Lorsque j'ai réalisé la série de photographies *Que sais-je?* me mettant en scène assis à la place d'un chef d'entreprise sur son lieu de travail, avec le costume, etc., j'ai certainement abusé du lieu commun « je suis artiste » comme d'une sorte de clef ou de sésame. En réalité, je désarmais les gens ou alors je les emmerdais. Mais j'avais leur accord dans 80% des cas. Je n'utilise jamais ou très rarement le mot « art ». Ainsi je suis plus libre d'intervenir sans influencer le cours du travail

par une position de départ. Dans le projet *Que sais-je?*, ce qui m'a intéressé, c'était l'enjeu juridique. Prendre une place qui n'est pas sienne n'a pas tellement d'intérêt. Mais si le déguisement devient une « autorisation légale » une autre dimension s'ouvre. Et comme la photographie était réalisée par le chef d'entreprise lui-même, l'effet de miroir était évident.

Or je suis lucide sur l'instrumentalisation de la sphère économique par l'art dans ce cadre du détournement. Et de cela je n'étais pas satisfait bien que la production finale, une photographie et un contrat d'embauche à durée ultra déterminée signé des patrons, avait un intérêt artistique. En revanche, sachant que l'artiste possède une grande force d'analyse et de compréhension, il est tout à fait possible alors de se lancer, le plus simplement et avec le plus grand dénuement dans le champ social. Celui-ci avec sa violence me convient parfaitement. Au contact des personnes je trouve une richesse que je ne peux pas imaginer. Alors, en termes artistiques, ce qui importe c'est que chez ces personnes on sent que ça percute, qu'il y a du répondant. Et puis au final, le projet est de réaliser des objets simples qui correspondent pleinement aux personnes qui ont travaillé dessus et que ces objets soient largement diffusés.

Le recours au détournement est-il encore un procédé pertinent? Je veux dire que toute la population est soumise sans cesse à ce jeu d'images et de catégories dans le contexte de l'information et de la communication. Plus une seule publicité ne peut faire l'économie de ce type de procédé pour atteindre ses consommateurs. Les œuvres d'art peuvent-elles encore utiliser ce mécanisme logique? Garde-t-il sa vocation critique initiale?

Jouer avec les normes et les mécanismes de contrainte qu'elles entraînent est toujours pertinent. Le détournement reste encore et toujours un excellent moyen de rompre les fascinations quotidiennes et les habitudes ancrées sans véritable raison. L'évaluation d'un bon détournement est simple : efficacité et unanimité. Pour ce qui est de sa construction, tout repose sur l'intuition. Les habitants sont ensuite des indicateurs très importants. Ce que je sais du détournement, de sa logique, je le remets en cause avec eux. Ainsi je me vide de tout *a priori*. À partir de là, je peux arriver avec les habitants à produire une œuvre qui parle à tous. Si tu sais que l'idée de base est bonne, plein de projets s'imbriquent spontanément. Un projet donne naissance à une dizaine de déclinaisons dans toutes les directions. Par exemple *La Déroute* fut d'abord un projet présenté aux structures habituelles qui subventionnent les actions artistiques. Mais très vite, par le biais de l'association qui m'avait invité, tout est passé à un stade supérieur; la presse, les gens du quartier à Toulouse, les réseaux que j'ai mentionné avant sont tous devenus

partenaires. La conséquence a été de doubler en un an les fonds de l'association et d'autres projets ont pu être menés. L'impact a été national et local. Même la Fondation Abbé-Pierre a participé. C'était évident pour eux. Lorsque j'ai proposé ensuite un projet avec des parapluies, l'idée les a séduit, peut-être vont-ils me soutenir. Ils m'ont expliqué qu'à leurs yeux, le parapluie est le premier abri... Je suis très souvent dépassé par la puissance logique du détournement et des ramifications qu'il peut entraîner. Tout le monde y trouve une logique propre. Et au bout du compte, on observe tous que les modalités de candidatures pour des résidences ressemblent de plus en plus à celles des recrutements en entreprise. Il s'agit de « profils » où sont mis en avant le relationnel, l'esprit d'équipe, etc., de l'artiste. Il y a eu un vrai basculement dans ce sens depuis que les politiques culturelles se sont emparées du public comme principal enjeu. Du coup, ce que je fais correspond bien au « profil » recherché. Ce qu'il faut, c'est garder la distance nécessaire. Or cela aussi je sais faire. Il faut développer une capacité de ruse aussi efficace que l'instrumentalisation mise en place par les politiques culturelles.

La psychanalyse semble être très présente dans tout cela, non? Je veux dire que tu travailles à décrypter des désirs à partir du langage de chacun, tu utilises le détournement, le déguisement, l'association d'idées... pour faire naître des envies d'agir sur le réel. Tu te cognes contre celui-ci en prenant des « claques » comme tu dis, tu provoques des dépassements, des phénomènes qui t'échappent, tu donnes une voix à des gens qui n'en ont pas, tu vises des jouissances individuelles et collectives, etc., Cette dimension est importante pour toi?

Je suis tout à fait d'accord, la psychanalyse est une dimension indéniable de ce travail. Mais d'une façon absolument pas orthodoxe. Tout d'abord, comme je l'ai dit, il s'agit d'interroger l'autorité de l'artiste. Mais, fait incroyable, sur la base de la série *Que sais-je?*, une femme qui fait du coaching artistique m'a contacté pour travailler avec les hôtels Accor. Il s'agissait de motiver les cadres et le personnel d'un grand hôtel de Marseille pour atteindre des objectifs par le biais de l'art contemporain. L'humour, l'esprit d'entreprise, la créativité avaient été remarqué dans mon travail. J'ai trouvé cela génial (rires). Je n'ai absolument pas cherché à les piéger, ni à me moquer de la situation. J'ai agi en toute sincérité comme lorsque je travaille avec les habitants d'un quartier. Mais si le décalage était total, l'atmosphère de ce workshop était très motivante. Ce directeur d'hôtel avait une vraie connaissance de l'art. Il avait très certainement du flair. À la Friche Belle de Mai, les employés de l'hôtel sont allés interviewer les acteurs de la Friche, ils ont dormi à la cité Le Corbusier...

Mais l'expérience la plus frappante était sans doute cette résidence en Ecosse. Le Réseau Triangle à Marseille a octroyé une bourse à quelques artistes sur un thème complètement fou : « 4 holiday in : les artistes peuvent-ils prendre des vacances? » Une bourse pour arrêter de travailler... Je suis donc parti en Ecosse pendant dix jours dans le but de ne rien faire. Aucun de nous n'y est parvenu. Je sortais tout juste du projet *La Déroute*, épuisé, et je suis alors parti marcher pendant deux mois. Ma tactique pour tenter de ne rien faire était assez simple : lors de soirées, lorsque quelqu'un me disait « tu connais cette île? », j'y partais le lendemain. À mon retour, on me demandait comment s'était passé mon séjour. Parfois, les gens se trompaient de nom d'île et alors je partais en séjour sur celle qui venait d'être mentionnée... Les lapsus, les erreurs de langage m'ont servi de fil conducteur. Ma seule activité a consisté à photographier mon ombre (rires).

Tu es en résidence à Tours au Centre chorégraphique national de Tours. Pour quelles raisons as-tu été invité?

C'est Albine Lombard qui m'a contacté. Précédemment, elle avait voulu m'inviter lorsqu'elle travaillait en Corse. Alors, ici à Tours, elle désirait offrir une résidence pour un projet artistique avec le quartier du Sanitas. Elle connaît ma sensibilité et mon type de pratique artistique. C'est pourquoi le CCNT a pensé me demander d'intervenir sous forme d'atelier dans les quartiers dits sensibles de Tours. J'ai alors proposé mes « sanitasses » qui ont rencontré un grand succès. Il s'agit d'une tasse thermique, d'apparence noire, qui laisse apparaître son motif lorsque l'on y verse un liquide chaud. En l'occurrence, j'ai fait produire cinq motifs différents qui sont des vues des façades d'immeubles du quartier Sanitas. Ce type de détournement me plaît particulièrement. Là se rejoignent l'humour et la critique sociale. Ce que je peux en dire, vu son succès, c'est que les personnes de tous les milieux sociaux sont sensibles à ce type de travail et par conséquent qu'il y a, pour l'art, un vrai travail de reconquête à faire avec la société.

Je continue sur plusieurs projets. Mon intention est de rester jusqu'à Noël pour développer une ultime étape de cette résidence lors du marché de Noël. C'est un moment et un lieu qui m'intéressent beaucoup parce que se conjuguent, dans ce type d'activité, un véritable professionnalisme et une offre souvent décevante. Ce contexte me plaît énormément; j'espère pouvoir y intervenir.





OBSTINADO TEPITO

L'ENTÊTEMENT D'UN QUARTIER Malfamé

PAR ANSELM JAPPE

Rendez-vous au métro « Aztecas ». On est à peine hors du centre-ville de Mexico, mais on s'en croirait loin. Tandis que j'attends Yutsil Cruz, la jeune curatrice qui va me montrer son projet, je contemple les trottoirs bourrés d'étalages et pleins de vendeurs ambulants. Ce sont les abords de Tepito, le grand quartier du commerce légal et illégal à Mexico. Des amis habitant la ville m'ont déconseillé d'y aller : c'est dangereux, c'est le quartier des narco-trafiquants, il y a des visiteurs qui n'en sont jamais plus sortis, et si tu achètes quelque chose, les vendeurs eux-mêmes pourraient te le reprendre quelques rues plus loin. Tous me citaient le proverbe : « Si on ne le trouve pas à Tepito, c'est qu'il n'existe pas ». On le dit à la fois le plus grand marché et l'endroit le plus dangereux de l'Amérique latine. Mais Yutsil y a lancé un projet d'art, appelé « Obstinado Tepito », elle y va régulièrement et connaît des gens. La seule personne aux traits complètement européens que je note alentours m'est ensuite présentée par Yutsil, quand elle arrive : c'est Mireia Salares, artiste catalane qui participe au projet. Mireia nous conduit vers des maisons basses où elle va interviewer une vieille femme du quartier. Nous laissons nos montres, portefeuilles, appareils photos et même nos bagues à la dame avant de commencer notre tour. Je comprends vite pourquoi : dans les rues, marchés couverts et cours qui forment Tepito, on marche souvent si comprimé dans la foule qu'on ne pourrait pas réagir si quelqu'un nous arrachait l'alliance...

Dans des boutiques, des loges, sur des tables, sur des charrettes, dans des voitures ou simplement éparés à terre, on offre toutes marchandises imaginables. Cependant, ce n'est que de la contrebande, de la contrefaçon, de la pacotille chinoise. Ce n'est pas un marché traditionnel d'indios, il n'y pas d'artisanat, mais beaucoup de DVD piratés et de téléviseurs à bas prix. Selon la police, une demi-tonne de marijuana et 8 kg de cocaïne y sont commercialisés chaque jour... Cela peut rappeler le quartier napolitain de Forcella, grand marché d'objets volés et contrefaits en pleine ville, sous la coupe de la camorra et où chaque achat est une joute de ruses entre l'acheteur et le vendeur.

Mais on n'est pas à Naples, et le vertigineux appel des profondeurs que ressentaient déjà si

bien Artaud et les surréalistes au Mexique ne se dément pas ; nous arrivons à l'autel de la *Santa Muerte*, la « Sainte Morte » : un culte populaire nouveau et répandu dans le Mexique entier, à l'apparence bizarre et macabre, où sont vénérés des squelettes richement vêtus, parés de la faux classique et placés dans des vitrines en pleine rue. Ce culte, rejeté par l'église catholique qui le considère diabolique, semble porter au paroxysme l'obsession si typiquement mexicaine pour la représentation physique de la mort. On affirme que ce culte est typique des *narcotraficantes*, voleurs et prostituées qui évoquent la protection de la mort personnifiée ; mais en faisant la queue devant l'autel de Tepitos, qui passe pour être à l'origine du culte, on s'aperçoit que celui-ci est essentiellement une affaire des pauvres et des gens du peuple. Les fidèles y déposent des fleurs, des canettes de bière et des bouteilles de Tequila pour accompagner leurs prières. À regarder de près la statue, de taille humaine, des frissons me traversent ; Yutsil me dit que non loin il se trouve un autre autel, particulièrement vénéré par les trafiquants de drogue et encore bien plus impressionnant, mais qu'y aller est vraiment trop dangereux.

Moins troublant, mais plus accessible, le petit « Centre de estudios tepiteños » occupe un entrepôt du marché. Nous sommes reçus par le directeur Alfonso Hernández, qui se définit « chroniqueur du quartier ». Depuis trente ans, il recueille du matériel sur ce « barrio » (quartier populaire) dont il est issu et où il passe sa vie. Son Centre, explique-t-il, aide maintenant de nombreux sociologues du monde entier (les bourgeois semblent particulièrement intéressés) à réaliser des études sur cet endroit devenu fameux même en dehors du Mexique, surtout à cause du fort attachement des habitants à leurs traditions et à leur opposition aux projets pour les déloger. Les Tepiteños (habitants de Tepito) se vantent que leur quartier, déjà existant à l'époque aztèque, était la dernière poche de résistance quand les Espagnols conquièrent, en 1521, Mexico, alors appelé Tenochtitlán. C'est ici que Cuauhtémoc, le dernier empereur aztèque, a été fait prisonnier. Depuis lors, dit-on, ce coin de la ville, naguère en périphérie, maintenant presque au centre, a été constamment le refuge de ceux qui étaient

en marge de la société. Aujourd'hui y habitent peut-être cent mille personnes ; pas toujours pauvres, parce que tout tourne autour du commerce. On l'appelle « Barrio bravo » (Quartier courageux), on y apprend tôt à se défendre, et les « enfants célèbres » de Tepito sont surtout des boxeurs. Selon une expression courante, Tepito est par rapport au Mexique ce que le Mexique est par rapport au monde, et Tepito est la synthèse du Mexique, l'endroit le plus mexicain du Mexique. Les Tepiteños aiment même dire qu'ils sont les descendants directs de Caïn, constituant une race maudite et persécutée.

Ce qui frappe surtout chez les Tepiteños est le fort sens de leur identité. Ils se fâchent de la mauvaise image qu'ils véhiculent, mais ils sont fiers de leurs racines si anciennes, de leurs rapports sociaux intenses, de leur esprit de débrouillardise, de leur argot tout particulier. Ils admettent de ne pas être des citoyens modèles ; mais faire la contrebande, expliquent-ils, évite de devenir voleurs. Ce qui les préoccupe est la montée du trafic de la drogue chez les jeunes et le fait que ceux qui y sont impliqués ne règlent plus leurs différends à coup de poing mais à coup de revolver. Et cela arrange bien les autorités. Les gouvernements du pays et de la ville (qui passe pour être la plus grande du monde, ou la deuxième) n'aiment pas plus que leurs collègues dans le reste du monde les quartiers impénétrables et profitent de tout prétexte pour envisager son démantèlement. En plus, par sa position centrale il fait envie aux promoteurs immobiliers mexicains – le principal d'entre eux, Carlos Slim, est devenu récemment l'homme le plus riche du monde, devançant Bill Gates.

Pour Tepito, c'est la lutte de David contre Goliath : un quartier malfamé de gueux contre un État puissant, souvent brutal, et contre le grand capital. Mais la détermination des habitants à résister aux tentatives de les déplacer paraît si forte que les autorités ont dû se limiter, jusqu'ici, à ne raser que quelques immeubles délabrés à la lisière du quartier. Cette résistance s'exprime aussi par un attachement viscéral à leurs modes de vie, qui part des choses de base comme l'habitude, typique des marchés agricoles et artisanaux des indiens, appelés *tianguis*, de proposer les marchandises



Nombre desconocido. Ciudad Juárez, Chihuahua, 2007. by Dante Busquets / © All rights reserved

directement dans la rue, souvent à même le sol – ce qui expose déjà à des conflits avec des autorités qui raisonnent en terme de licences, d'impôts, de contrôles.

Même si ces conditions de vie favorisent surtout la musique, la danse et le chant comme forme d'expression, les arts plastiques ne sont pas nécessairement absents dans un pays qui a donné à l'art moderne le muralisme, dont la tradition au Mexique continue toujours. Un groupe d'artistes de Tepito (*Tepito Arte Acá*) a même réalisé, dans les années 1980, des peintures murales dans la ville d'Oullins, près de Lyon, où une rue s'appelle depuis « Rue Tepito ». Lorsqu'on a proposé en 2007 à Yutsil Cruz, artiste engagée dans des commissariats artistiques dès qu'elle a commencé ses études, et intéressée surtout par les questions de l'espace urbain, de réaliser dix sculptures pour Tepito, elle a préféré inviter d'autres artistes pour un projet sur place appelé « Obstinado Tepito » (www.obstinadotepito.com). La condition est

que ceux-ci s'engagent vraiment dans ce lieu si particulier, en y passant un certain temps et en cherchant la collaboration des habitants. Le quartier doit être lui-même le protagoniste, et non un simple prétexte; il ne s'agit nullement d'y « amener la culture ». Six artistes ou collectifs d'artistes ont jusqu'ici réalisé leurs projets, appartenant à différents genres artistiques. Autant d'autres devraient encore le faire – si un minimum de fonds est trouvé. En effet, dans ce pays qui jusqu'à une date récente a financé assez largement les activités artistiques et contribué à leur diffusion dans les espaces publiques – un héritage des aspects « progressifs » de la Révolution mexicaine de 1910-1917 – « Obstinado Tepito » est financé – et on ne peut que le trouver logique - essentiellement par des privés, surtout par des associations de commerçants du quartier.

Le premier projet réalisé, « Como un cerillo » (Comme une petite bougie) de Carla Herrera-Prats, porte sur la mémoire collective à partir

d'une exposition d'anciennes photos du quartier, dans la seule galerie d'art située à Tepito. À l'intérieur de l'exposition sont diffusés en permanence des poèmes en argot local, écrits par Alfonso Hernández, l'historien du quartier déjà mentionné, et mis en musique par un DJ.

Moins traditionnel apparaît le projet « Monumento a Tenochtitlán 40 » (du nom d'un grand immeuble squatté qui a été évacué et détruit par la mairie qui le présentait comme une forteresse de la délinquance) du groupe *Bulbo* de Tijuana, la ville à la frontière avec les EU tristement fameuse par les centaines d'assassinats de femmes jamais élucidés. Le groupe a longuement fréquenté Tepito et a réalisé des interviews qui souvent opposaient, à propos de cette évacuation, la voix de la rue au traitement médiatique. Le côté documentariste prévaut quelque peu sur les préoccupations artistiques – mais on reste frappé par certaines interviews où des habitants, très modestes de par leur métier et leur niveau d'éducation, s'expriment avec beaucoup de vigueur et de pertinence sur les menaces qui pèsent sur ce quartier qui représente tout pour eux – des menaces qui viennent également de l'intérieur, avec la tentation de l'argent facile. Ils ne sont pas dans une démarche de victimisation : pour eux, c'est une bénédiction, une chance d'être de cet endroit qui fait horreur aux autres. Le DVD avec les interviews fut projeté dans les rues de Tepito; très vite, des copies piratées ont commencé à circuler, signe d'un intérêt réel des Tepiteños. « Obstinado Tepito » a décidé alors de terminer chaque projet avec une vidéo qui semble être le moyen de communication le plus efficace dans cet endroit.

Iván Edeza a opté dans sa vidéo « Dos caras del silencio » (Deux visages du silence) pour des images quotidiennes du quartier, volontairement floues, et des fragments d'interviews qui accompagnent la poésie du même titre du poète jamaïcain Linton Kwesi Johnson. La vidéo a ensuite été montrée dans des cabines à l'intérieur du marché. Si dans ce cas les réactions du public ont été mitigées, elles ont été nulles avec le projet « Define tu Tepito » de Hector Zamora : celui-ci a invité les habitants à prendre des photos sur ce que signifie pour eux le quartier, avec l'intention de les rassembler et de les envoyer à « Google Earth » pour saturer les vues accessibles de Tepito. Mais personne n'a répondu à l'appel.

Cela s'est passé un peu différemment avec « Campechana y bastarda », un projet d'Ilián González qui se proposait de mélanger la culture « haute » avec la culture « populaire », surtout au plan musical, en organisant une grande fête avec des artistes, des danseurs professionnels, des DJ et des habitants. Divertissement peut-être réussi, mais qui apparaît un peu trop facile et qui rappelle un peu trop une certaine « esthétique relationnelle » qui était à la mode en France il y a quelques années...

LAS MUERTES CHIQUITAS



LAS MUERTES
CHIQUITAS

Le projet le plus abouti, et qui a été le mieux accueilli par les intéressés directs, semble être celui de Mireia Sallares, jeune « artiste visuelle » de Barcelone qui sillonne depuis des années le Mexique pour ses projets situés entre documentaire et art. Elle a notamment interrogé de nombreuses femmes de toutes les régions, conditions sociales, âges et orientations sexuelles sur leur rapport avec la violence et le sexe. Ce projet, qui porte pour titre « Las muertas chiquitas » (Les petites morts, expression courante au Mexique pour désigner l'orgasme - *lasmuerteschiquitas.blogspot.com*), veut aller au-delà d'une recherche socio-anthropologique. Sallares en a tiré un film (des extraits sont visibles sur Youtube), des photos où chaque interviewée apparaît à côté d'une enseigne néon « Las muertas chiquitas », un livre trilingue où se mélangent des textes et des illustrations de différents types, et enfin une série de conférences et de débats. Ce travail se propose de donner la parole aux femmes, surtout à celles qui y ont rarements accès; cela s'imposait davantage face à la réalité de Tepito, autant marquée par un machisme poussé que par la présence de personnalités féminines très fortes.

Sallares a donc procédé à Tepito à une espèce de prolongation de son travail majeur, en interviewant sept femmes du quartier : sept *cabronas*. *Cabrona* est la forme féminine, non prévue par la logique de la langue, de *cabron*, « bouc », animal symbole de la virilité. La *cabrona* est une femme qui ne se laisse pas faire, qui conquiert sa place, même dans des conditions assez dures, et qui sait en parler dans le langage coloré de Tepitos. Elle sait surtout faire des *albures*, des jeux de mots qui exploitent des doubles sens sexuels très répandus à Tepito comme des défis entre hommes; la *cabrona* « usurpe » donc dans ce cas l'identité masculine. Ces femmes réfléchissent à voix haute sur leurs rapports aux hommes, la sexualité, la vie familiale, l'importance de la solidarité et de l'entraide, avec une disponibilité étonnante à se raconter.

Ces entretiens ont été rendus au public sous forme d'un CD – seulement la voix, pour des raisons de protection, mais aussi pour des raisons poétiques : les mots, les jeux de mots sont essentiels dans la culture tepiteño - et de sept petites brochures qui reproduisent une partie des entretiens. CD et brochures furent distribués, joints à un manifeste avec des phrases-clé des *cabronas*, à l'occasion de l'inauguration d'un monument constitué uniquement d'un socle portant l'inscription « Monument aux 7 *cabronas* et invisibles de Tepito, à celles d'avant et à toutes celles qui viendront » (« *cabronas* et invisibles », parce qu'on peut être les deux à la fois, explique l'artiste, de même que Tepito est très présent et pourtant invisible dans le discours public), et accompagné de l'audition publique des CD. Des hommes demandèrent alors qu'on fît une enquête semblable sur la vision masculine de la vie...

Le projet avancera - ou n'avancera pas - au gré des financements trouvés. Il y aura encore des « détournements » de publicité en faveur de la piraterie commerciale (Carlos Aguirre), une importation illégale, si typique de Tepito, mais faite par un artiste (Enrique Ježik), d'autres vidéos avec des interviews à diffuser sous forme de TV locale (Colectivo D. F.), une sculpture permanente composée de photos anciennes (Norma Barragán) et une espèce de guide touristique sur la musique, les restaurants et les films à Tepito (Rubén Morales).

Pour Yutsil Cruz, son projet n'est pas un travail sur l'espace public en général mais une entreprise très spécifiquement liée à Tepito. Elle dit elle-même : « Les dynamiques territoriales du quartier luttent pour le contrôle des significations et des symbolisations des espaces, des relations et des conditions d'emplacement des acteurs. Dans ce processus, des hiérarchies de pouvoir s'établissent, d'ordre socio-économique et de genre. Un poids particulier revient à la lutte pour la rue, cet espace réapproprié selon différentes causes, à la fois enjeu commercial et présence sociale. La signification et la symbolisation d'un quartier dans lequel le symbole est plus fort qu'ailleurs a un effet particulier sur les individus; au plan discursif, la présence collective se superpose à toute autorité individuelle. Tepito le « quartier courageux », le « Tepito du monde » a ici le poids de la représentation de la collectivité sur la figure individuelle. L'individuel est historisé dans un seul sujet de représentation : « Le quartier »; régime de collectivité. » Le défi était donc de « bâtir des significations opposées, inversées, comme dans le dos de ce régime de collectivité, en utilisant la base contextuelle et en activant des relations face à face ». Est-ce réussi jusqu'ici? Yutsil Cruz dit avoir quand même espéré une participation plus forte des habitants...

Dans un moment où l'art contemporain continue de tourner essentiellement autour de questions formelles et à loucher obsessionnellement vers le marché, toute tentative d'un art « social » mérite l'attention, surtout quand il ne se limite pas à une simple représentation d'une réalité donnée, à un rapport sur elle, mais se propose de donner une forme artistique à la parole et aux conditions d'existence de ceux qui font partie de la réalité en question. C'est encore plus important si la réalité en question est un des derniers bastions de la vie populaire authentique, contre laquelle la globalisation est en train de porter partout ses derniers coups. La question qui se pose est alors celle-ci : peut-on encore établir une frontière entre le documentaire et l'art? Est-ce que la différence réside dans l'assemblage et le montage des matériaux, leur réorganisation, leur rythme? Quels sont les critères qui permettent de considérer un travail plus ou moins réussi?

« Obstinado Tepito » semble au moins avoir su déjouer deux pièges, habituels dans ce genre

d'opérations : introduire de l'extérieur un « art contemporain » qui satisfait l'artiste, mais auquel les habitants restent indifférents, ou encore tomber dans le populisme et de simplement reproduire leurs codes culturels habituels. S'appuyer sur ces codes existants pour les subvertir ensuite paraît une voie plus prometteuse et qui peut faire réfléchir tous ceux qui désirent intervenir dans des zones apparemment semblables en France, comme les banlieues réputés « dangereuses » et les villes sinistrées. Même s'il sera difficile de trouver en France des milieux à la fois si malfamés et si enracinés dans le plus fort de la tradition du pays...

ENTRETIEN AVEC MEDHI-GEORGES LAHLOU

RÉALISÉ PAR COURRIERS ÉLECTRONIQUES ENTRE LE 28 JANVIER ET LE 5 MARS 2010

PAR FRÉDÉRIC HERBIN

Frédéric Herbin : *J'ai vu ton travail pour la première fois au salon Jeune Création 2009. À cette occasion, tu avais relié en courant les 8 km qui séparent la tour Eiffel du 104, où se tenait le salon, chaussé de talons aiguilles rouges. Plusieurs vidéos te montraient aussi arborant des accessoires vestimentaires a priori féminins : un foulard et, de nouveau, ces chaussures alors que tu marches nu sur un tapis de prière. Pour autant, à chaque fois, tu te présentes également avec une barbe et une pilosité qui appellent tout de suite une évocation de la masculinité. Comment est apparue dans ton œuvre cette question de l'ambiguïté sexuelle et pourquoi t'intéresse-t-elle ?*

Medhi-Georges Lahlou : L'ambiguïté... j'en suis presque l'incarnation. Plus sérieusement, je me suis passionné très vite pour des travaux d'artistes femmes, nombreuses étant féministes, soulevant souvent des questions d'ordre sexuel et de genre, comme Rosler, Export, Pane, pour ne citer qu'elles. C'est donc via cette problématique que j'en suis venu à questionner mon propre genre. Au commencement, le moyen évident de déconstruction masculine m'a paru être le travestissement. C'était pour moi le moyen idéal d'appropriation de stigmates «opposés». Mais j'ai pris conscience que ce travestissement n'est autre qu'un déguisement et une parade de soi-même, que le genre y est questionné mais qu'il reste fondamentalement le même. Ce travestissement «burlesque» bouscule effectivement le masculin, mais il n'effectue pas la transformation du «mâle» en féminin. Le maintien de mes attributs d'homme me semble donc nécessaire pour mettre l'accent sur l'ambiguïté, autant sociale que sexuelle.

Par la suite, je me suis interrogé sur la définition de «travestissement». Est-il nécessaire d'être travesti pour être travesti. En effet, un geste, une action, un objet, un seul stigmaté n'appartenant pas à son genre (par genre, je parle aussi bien de social que de sexuel), aboutit au même résultat de transformation du message corporel qu'entraîne le travestissement.

Dans mon travail, j'insiste en effet sur la transformation par l'habit, mais aussi, par le geste, ce qui ne fait que renforcer l'ambiguïté (sociale et sexuelle). Il y a déjà 4 ans maintenant que j'utilise à répétition ces escarpins rouges à hauts talons dans mon travail. J'avais réfléchi à plusieurs stigmates uniques pour m'accompagner dans mes performances. D'abord la perruque, mais elle est définitivement trop connotée travesti et moins féminin (Warhol, Journiac, Sorbelli...). Ces escarpins m'ont semblé les plus appropriés, par leur forme, leur couleur et leurs identités au carrefour entre glamour, féminin, fétichisme, trans, trav, fantasme, prostituée, etc. Dans cette ambiguïté, j'insiste aussi sur la subversion que va entraîner « mon » utilisation de cet objet avec mon corps identifié « Arabe ». La tête d'Arabe qui côtoie les chaussures rouges à hauts talons, stigmaté + stigmaté = 0 ?

Effectivement, ton apparence physique – cette fois sans que ça nécessite d'attributs vestimentaires – t'identifie comme Arabe ou comme issu d'une ascendance arabe. Mais là où tu pourrais revendiquer une certaine indifférence, au contraire tu cultives à travers ton vocabulaire plastique (motifs géométriques ornementaux, voile, nourriture traditionnelle, tapis, chapeau et position de prière...) une certaine évocation des symboles traditionnellement attachés à la culture arabo-musulmane. Est-ce que pour toi c'est une représentation tout aussi problématique, voire plus, que celle du genre ? Tu sembles dire que la question du genre se complique encore quand elle se superpose à une représentation ethnico-religieuse. Comment les deux s'articulent-ils ?

La représentation de symboles liés à la pratique religieuse du Musulman reste aujourd'hui très problématique. Même si depuis peu l'image, en particulier l'image publicitaire, est assez bien assimilée dans des pays comme le Maroc. L'utilisation et le détournement de l'esthétique religieuse sont tabous. C'est une des raisons pour laquelle mon travail peut provoquer

incompréhension et scandale. En effet, le détournement, l'association, la représentation, la parodie... de symboles de l'Islam, est une problématique centrale dans mon travail. Les pays musulmans subissent une absence presque totale d'études sur le genre. Face à ce manque, mon travail s'interroge sur la nécessité d'établir de telles recherches dans ces cultures. Si oui, les théories occidentales, instituées généralement par des féministes, sont-elles adéquates ? N'oublions pas que l'homosexualité et autres sexualités dites déviantes restent interdites et réprimées dans la plupart des sociétés musulmanes et leurs idéologies. La sexualité sociale est le sujet le plus périlleux des nouvelles sociétés islamiques contemporaines. On en oublierait même l'ouverture de la grande période arabo-andalouse souvent évoquée avec nostalgie dans la littérature arabo-marocaine.

Une partie de mon travail tend à analyser l'association de plusieurs problématiques et les stéréotypes qui leur sont liés. *L'humour, le genre, l'art et la critique*, ne font pas bon ménage avec les traditions mahométanes. Il s'agit en général d'impossibles synthèses. Lorsque j'utilise mon image, directement liée à une culture précise, j'interroge évidemment l'association qui va en être faite. L'Islam est une société de groupe, elle annule l'individu au profit de l'unité sociale. L'individu est formaté à l'image et au respect du collectif. La marginalité, l'originalité ne sont en général pas de mise dans ces sociétés. Ce que met justement en avant mon travail, c'est la possibilité, ou l'incapacité d'être différent. Par exemple, lorsque je réalise une performance extérieure, l'identification de mon corps à un corps arabe est primordiale, et permet de ne pas l'associer juste à une problématique sur le genre, mais aussi à une interrogation ethnique du genre. La même performance réalisée par une personne de type européen n'aurait guère le même impact social. Je me retrouve souvent confronté à des communautés musulmanes dans mes parcours. Et, comme mon physique est normalement associé à leur groupe social, l'identification est immédiate et permet un questionnement direct

sur leur propre sexualité. Je soulève en même temps la problématique d'assimilation ethnico-religieuse. Mon corps est-il un corps arabe et musulman, ou en a-t-il seulement l'apparence?

En jouant en même temps de ces différentes normes sociales, tu touches à des sujets sensibles. Aujourd'hui, avec les différents débats qu'on voit émerger en Europe sur les symboles liés à la religion musulmane, on perçoit une certaine crispation des identités. Ton travail a d'ailleurs fait l'objet d'un certain emballement médiatique quand ton installation Cocktail ou autoportrait en société a généré des actes de vandalisme à Bruxelles. Est-ce tu que t'imposes des limites?

Dans plusieurs débats auxquels j'ai participé, j'ai souvent parlé de l'«autocensure» de l'artiste, mot à cause duquel je me suis souvent fait taper sur les doigts. Mais j'explique que dans mon cas, cette autocensure est positive et parfois nécessaire pour un travail «réussi». Elle me permet, en effet, la sobriété, et parfois de réorienter mon propos quand il semble trop dur et trop direct. Ce qui me permet de conserver l'authenticité de l'ambiguïté et de l'humour qui m'est propre. Je ne cherche pas le scandale. Mais sachant qu'il va y avoir une problématique engagée, j'essaie, dans mon processus de travail, d'analyser pourquoi il peut y avoir scandale.

Dans l'installation *Cocktail* ou *autoportrait en société*, par exemple, ce sont les escarpins rouges brillants à talons aiguilles qui, posés sur un tapis de prière (musulman), ont suscité l'incompréhension d'une partie des musulmans, à vrai dire, assez orthodoxes. Et pourtant, la «représentation» entraîne bien la question du «faux», du «fictif». C'était bien une image relevant de l'imaginaire et non du réel. Dans la problématique du scandale, il est intéressant de savoir pourquoi il est interdit, interdit de faire ceci, cela, de poser des chaussures rouges à talons sur un tapis de prière... Qui a béni ce tapis pour qu'il devienne propriété de l'Islam? Qui interdit, où est-ce écrit... Cette problématique est bien sûre valable pour tous les interdits ou les obligations liées à l'Islam.

Mon travail entraîne aussi un rapport social envers l'autre, en soulevant, entre autres, la question de l'interdit et du ne pas faire. J'interroge le «mal» que représentent la transgression, la divergence et la déviance. Ce qui pourrait sembler être un positionnement politique, social ou engagé, n'est autre que la représentation matérialisée de mon imaginaire qui, parce qu'elle touche à ces interdits, entraîne forcément un débat collectif politico-artistique. Mais à ce moment là, l'œuvre, dans son côté social, ne m'appartient plus, elle devient la propriété du collectif.



Portrait de famille, 2010.

23-26 avril :

Artist Project, Art Brussels 2010, Art-Fair, Bruxelles (BE)

Art Brussels 2010, expo collective, Galerie Transit (Mechelen), Bruxelles (BE)

22 avril-2 mai :

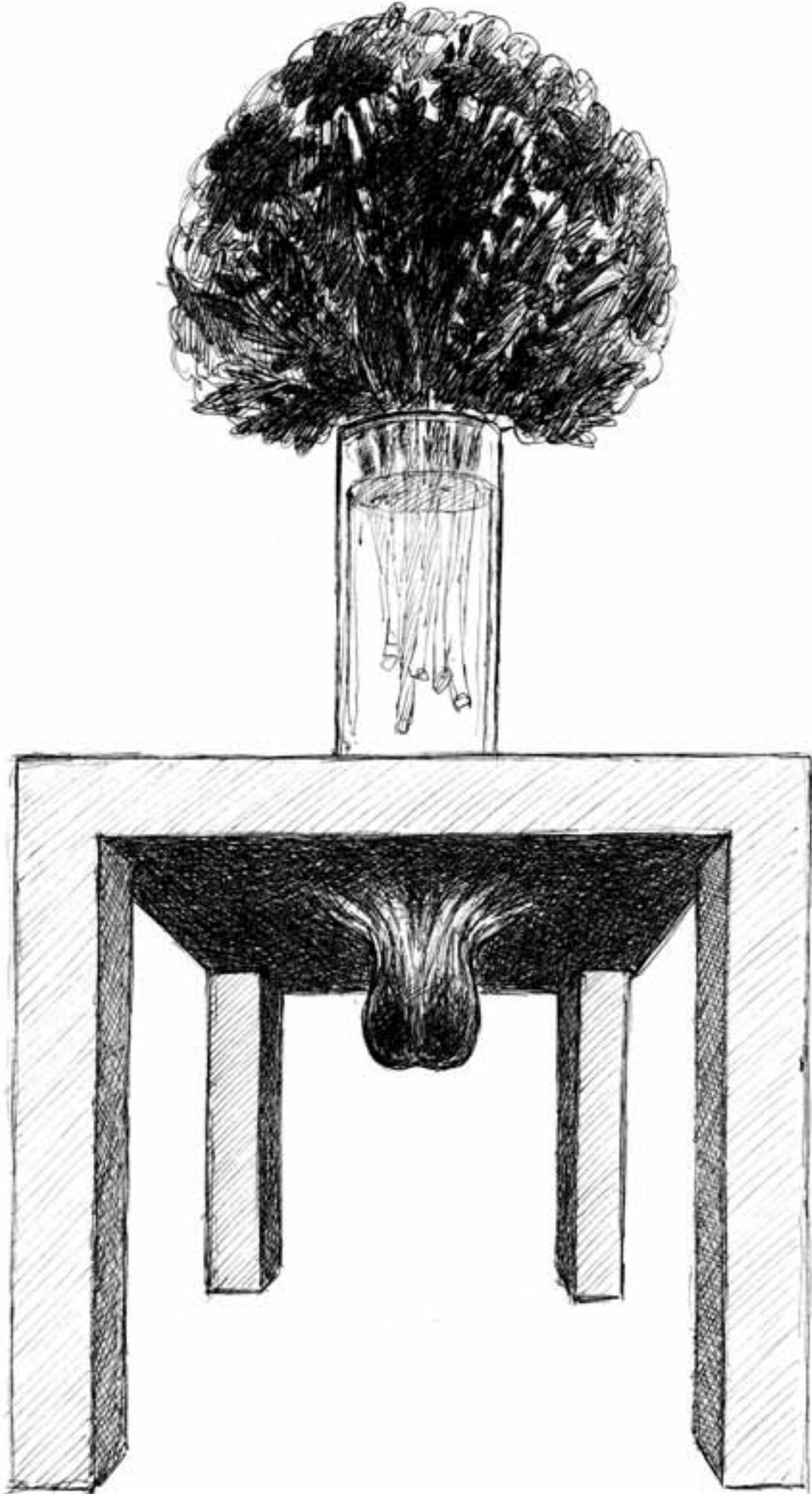
Version Festival, Chicago (USA)

15-23 mai :

Kunstvlaai/Artpie, expo collective 2010, Westergasfabriekterrein, Amsterdam

www.mehdilahlou.com





Guillaume Pinard, *Sans Titre*, dessins, 2009 - courtesy Galerie Anne Barrault

L'INHABITABLE

LES MAISONS NOIRES DE MAUDE MARIS

PAR YANN RICORDEL

Lorsque je proposai à Maude Maris, lors de l'entretien qui a prélué à l'écriture de cet article, d'intituler ce dernier « L'inhabitable », elle m'apprit que ce mot figurait dans ses notes relatives aux *Maisons noires*. Cette conjonction d'idées démontre que, dans le cas présent comme ailleurs, l'intelligence de l'art réside bien dans la transmission (plutôt que la « communication ») d'idées ; et que bien que l'œuvre d'art déborde toujours des significations qu'on veut lui prêter, elle porte en elle un point nodal autour duquel l'artiste et le critique peuvent s'accorder.

ÉMERGENCE D'UN MOTIF

Des maisons, on en trouve déjà dans la peinture de Maude Maris, dans les paysages composites qu'elle élabore à partir d'une banque d'images collectées sur Internet, parmi des enrochements aux allures tout à fait artificielles et d'autres éléments inidentifiables ; des maisons entières, à demi ruinées ou en chantier. Le projet pictural de l'artiste semble consister à nous faire entrevoir l'artificialité de notre espace construit ; un projet servi par une manière ne permettant pas au regard d'« accrocher » : « ma peinture est un acte de lissage, de disparition des détails », écrit-elle dans un texte qu'on peut lire sur son site Internet. Dans sa pratique du dessin, elle a progressivement isolé cet élément, pour aboutir à la série des *Maisons noires*.

MORALITÉ, ARCHITECTURE ET VAGABONDAGE

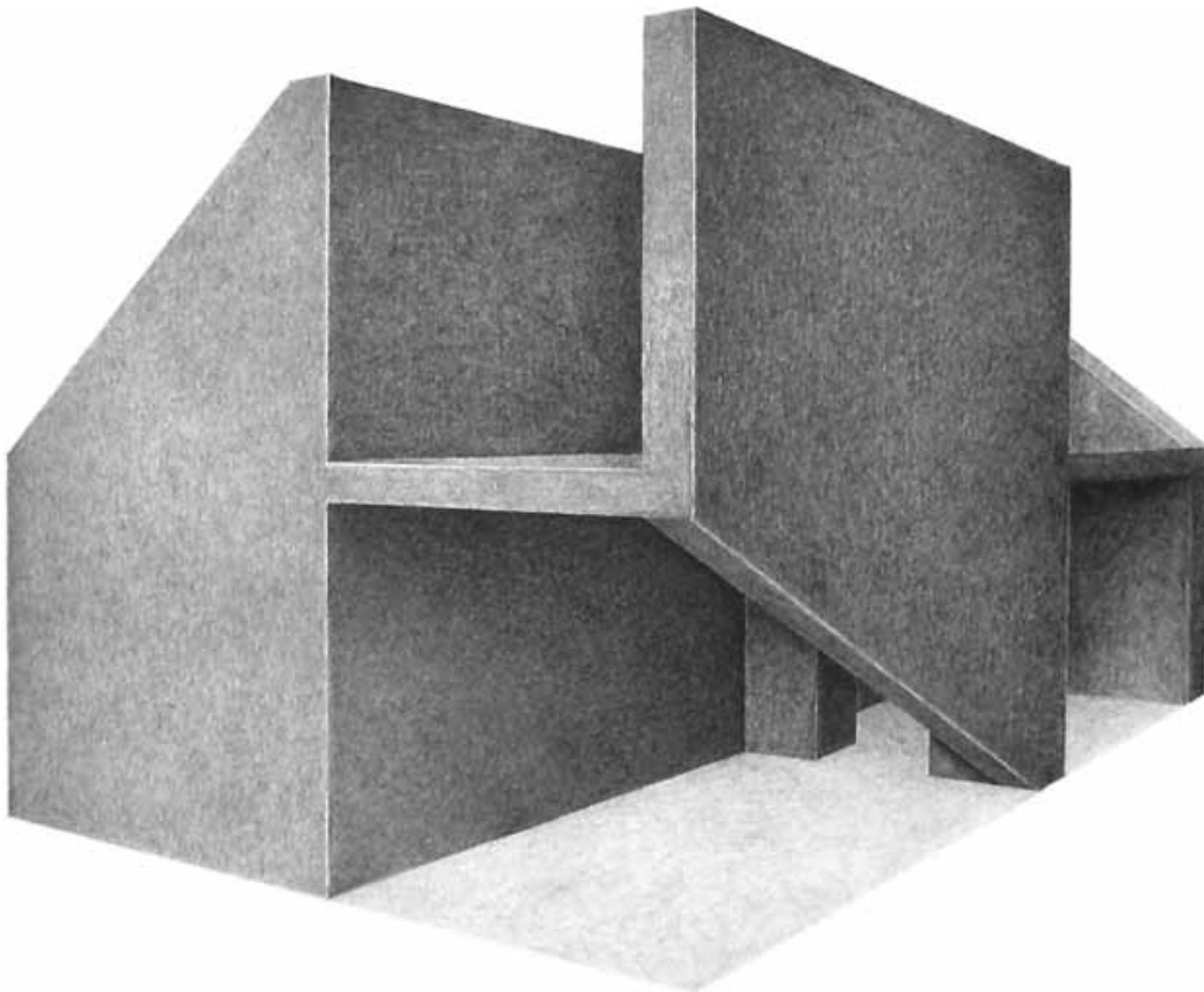
Les maisons de Maude Maris sont irrationnelles. Monolithiques ou labyrinthiques, les proportions incongrues, la difficulté à distinguer des niveaux d'élévation, la distribution illogique des ouvertures, parfois l'absence de toit, les rendent invivables. Par ailleurs, elles

semblent faites d'un matériau unique, sombre, de ce noir avec lequel le mélancolique est aux prises. David Watkin, après Nikolaus Pevsner, a suggéré que l'architecture était affaire de moralité : « Viollet-le-Duc, Morris, Berlage, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, ont tous cru que leur travail était généré par une honnêteté envers les matériaux. Ainsi, même lorsqu'ils utilisaient les mêmes matériaux, ils ont toujours travaillé dans des styles différents et immédiatement reconnaissables. L'idée que ce qui distingue un objet d'un autre n'est pas le style mais la moralité a été nettement établie par Pevsner qui affirma que "des matériaux et une technique hypocrite" est "immoral"¹ ». Plutôt qu'« immorales », de par leur absence de concession à toute forme de fonctionnalité, les maisons de Maude Maris seraient amORALES, en ce sens qu'elles sont indifférentes à l'humain. Plus encore : que dans leur hiératisme elles congédient l'humain. Ainsi elles ne sont pas ce « premier univers », ce « non-moi qui protège le moi », ces lieux rassurants dont parle Bachelard dans sa *Poétique de l'espace* (un ouvrage auquel l'artiste fait référence) ; non pas des maisons à investir, à habiter, mais des lieux de la mémoire où se trouveraient relégués l'impensable, le traumatique, le tabou, les fantômes. Des mausolées, en somme. Ces bâtisses, au contraire, nous aliènent, nous jettent dehors, font de nous des errants, nous obligent à nous arracher au foyer pour nous confronter à ce que nous aimerions tenir hors de celui-ci. « Les philosophes ne manquent pas qui « modifient » abstraitement, qui trouvent un univers par le jeu dialectique du moi et du non-moi. Précisément, ils connaissent l'univers avant la maison, l'horizon avant le gîte² » : ces « philosophes » dont parle encore une fois Bachelard trouvent leurs homologues dans le voyageur deleuzien, le voyageur de la « pensée du dehors » : « qui est parvenu ne serait-ce que dans une certaine mesure à la liberté de la raison ne peut rien se sentir d'autre sur terre que voyageur, pour un voyage qui toutefois ne tendra pas vers un but dernier car il n'y en a pas. Mais enfin, il regardera les yeux ouverts à tout ce qui se passe

dans le monde, aussi ne doit-il pas attacher son cœur à rien de particulier, il faut qu'il y ait en lui une part vagabonde, dont le plaisir soit dans le changement et le passage³ »...

ARS MEMORIAE ET DENKMALKULTUS

Les maisons noires flottent sur le blanc du papier, sans sol, sans ligne d'horizon, sans éléments paysagers, sans présence humaine, sans rien qui puisse nous indiquer une échelle : « l'espace vide dans lequel mes maisons sont placées s'apparenterait plutôt à un espace abstrait, dans le sens d'un espace non mesurable, champ du possible, qui permet une échelle indéfinie. » De ce fait elles ressemblent plus à des maquettes, au modello de l'architecte de la Renaissance, voire à la projection mentale d'un possible qu'au rendu fidèle d'un existant architectural. Espace abstrait mais également mémoriel (l'artiste mentionne parmi ses lectures de prédilection *L'Art de la mémoire* de Frances Yates). Ainsi les édifices de Maude Maris seraient-ils l'objet d'une *remémoration* ou d'une *commémoration*, les souvenirs d'une vie fictive – l'approche largement intuitive de l'architecture par Maude Maris ne dissocie pas le fait constructif de l'espace vécu : en témoigne son intérêt pour l'ouvrage d'Edward T. Hall *The Hidden Dimension* (1966) et cette déclaration : « leur état «flottant» peut effectivement faire allusion à l'émergence d'une pensée, d'un souvenir. *En tout cas, s'il s'agit de mémoire, elle serait plutôt sensorielle, renvoyant à l'impression que l'on peut avoir en pénétrant dans un bâtiment dont les proportions nous paraissent inhabituelles* [je souligne] » – ou les monuments d'un monde oublié. Non pas le monument au sens où nous l'entendons communément, la construction solennelle ; plutôt l'idée de monument que défini Aloïs Riegl en 1903 dans *Der Moderne Denkmalkultus*, une idée extensive incluant toute trace significative d'une époque. Si l'on accorde, comme nous l'avons suggéré plus haut, une valeur de commémoration – Riegl



distingue trois valeurs possibles du culte des monuments : d'ancienneté, d'historicité et de commémoration — aux *Maisons noires*, alors elles existent hors du temps, ou plus exactement dans une perpétuelle présenteté : « Alors que le culte de l'ancienneté est exclusivement fondé sur la dégradation et que le culte de l'historique veut arrêter toute dégradation mais sans toucher à celles déjà accomplies qui justifient son existence, le culte de la commémoration prétend à l'immortalité, au présent éternel ».

On peut finalement dire que les architectures imaginaires de Maude Maris sont *cosa mentale*, qu'elles sont l'œuvre d'un hypothétique

architecte qui aurait oublié ce que Le Corbusier nomme dans *Vers une architecture* (1923) les « données utilitaires » au profit de l'« imagination » et de la « création plastique » : « Le plan de la maison, son cube et ses surfaces ont été déterminés, en partie, par les données utilitaires du problème et, en partie, par l'imagination, la création plastique. Déjà, dans son plan, et par conséquent dans tout ce qui s'élève dans l'espace, l'architecte a été plasticien, il a discipliné les revendications utilitaires en vertu d'un but plastique qu'il poursuivait; il a composé⁴ ».

- 1 David Watkin, *Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford, Clarendon Press, 1977, p. 4. La citation de Pevsner provient de Nikolaus Pevsner, *An Enquiry into Industrial Art in England*, Cambridge, 1937, p. 11. Ma traduction.
- 2 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 24.
- 3 Extrait d'un texte dit par Gilles Deleuze sur la musique du groupe Schizo de son élève Richard Pinhas, *Le Voyageur*, 45 tours, Disjuncta, 1972.
- 4 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 177-178.