

La blague de Jubal Brown la souveraine conscience de l'in/subordination

Bruce Barber

Numéro 75, hiver 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46173ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barber, B. (2000). La blague de Jubal Brown : la souveraine conscience de l'in/subordination. *Inter*, (75), 16–21.

La blague de Jubal Brown : la souveraine conscience de l'in/subordination

Bruce BARBER

Il y a une scène choquante dans *Carrington* (1995), un film de Christopher HAMPTON basé sur la vie de l'écrivain de Bloomsbury Lytton STRACHEY (1880-1932), brillamment interprété par Jonathan PRYCE. On voit l'écrivain avec ses compagnons en train de boire du vin sur une terrasse de son domaine. Une vue d'ensemble de la terrasse est suivie d'une vue moyenne de la table pendant laquelle on entend STRACHEY racontant à ses amis l'une de ses récentes intrigues amoureuses dans une galerie :

« Enfin, je m'apprêtais à parler à cette poule¹ aux cheveux noirs et en bottes de caoutchouc quand tout à coup, j'ai remarqué une poule bien plus jolie... une blonde... dans la galerie voisine... Alors j'abandonne les bottes de caoutchouc et je commence à m'approcher de la poule blonde... très séduisant qu'il était... tout rose et joufflu. J'allais lui murmurer quelque chose de séduisant à l'oreille, lorsque soudainement la lumière lui éclaira le visage... et j'ai alors réalisé qu'il était... le prince de Galles ! »

À ces mots, l'auditoire de STRACHEY éclate de rire, mais ce n'est que pour s'interrompre quelques secondes plus tard, lorsqu'une énorme vomissure teintée de sang est projetée sans retenue de la bouche de l'écrivain.

Signe de sa déchéance imminente, la spectaculaire séquence du vomissement de STRACHEY n'est que l'une des nombreuses scènes du film qui lient des objets matériels et des expériences physiques douloureuses à des expressions de désir hétéroérotique et homoérotique. Dans le contexte du début du XX^e siècle qui est présenté dans le film, ces scènes représentent des transgressions complexes des valeurs normatives et de la morale de l'aristocratie victorienne ayant trait à la différence sexuelle et au décorum entourant le corps. En interrompant, comme il le fait, le plaisir évident qu'a son auditoire d'entendre son histoire pétulante, le vomissement de STRACHEY souligne aussi les inclinations sexuelles provocatrices des principaux protagonistes du film, l'écrivain homosexuel et sa compagne affectueuse mais sexuellement avare, la peintre Dora CARRINGTON. Pour l'auditoire d'aujourd'hui, cette scène peut renforcer l'éventuelle homophobie du spectateur mais aussi être perçue comme témoignant d'une empathie pour les victimes du sida.

Le vomissement de STRACHEY, un signe certain d'excès ou de maladie, ou des deux à la fois, présente certaines similarités avec les performances d'un étudiant de l'Ontario College of Art and Design (OCAD), Jubal BROWN ; celui-ci, en mai 1996, a régurgité intentionnellement une vomissure rouge sur la surface du *Port du Havre* (1905-6), une peinture de Raoul DUFY faisant partie de la collection permanente de l'Art Gallery of Ontario (AGO). En novembre 1996, BROWN a accompli une autre

performance-vomissement, cette fois une vomissure bleue sur la *Composition en rouge, blanc et bleu* (1936), peinture célèbre de Piet MONDRIAN appartenant au Museum of Modern Art de New York (MoMA)². La *Phase III* de BROWN, une performance où il projetait de vomir en jaune, a été abandonnée après que le spectaculaire succès des deux premières lui ait valu l'interdiction de fréquenter les musées en question, une quasi-mise en accusation ainsi que des menaces d'expulsion ou de suspension de l'OCAD. Les événements qui ont résulté de ces actions sont bien connus en raison de l'intense activité médiatique qui les a entourées. À l'instar de beaucoup d'activités artistiques controversées³, les actions de BROWN sont devenues un lieu de débat entre des groupes divers sur des questions de propriété publique, de valeur de l'art, de criminalité, de même que sur celle du rôle des médias dans la création d'une controverse publique.

Peu importe comment nous l'abordons, le vomissement est un sujet difficile. Le terme « vomir » a plusieurs synonymes qui offrent autant de connotations colorées, entre autres : dégueuler, régurgiter, dégorger, évacuer, expulser, gerber, dégo-biller, rendre, restituer.

L'expression qui décrit le mieux la performance-vomissement de BROWN est « bâillement technicolor⁴ », même si BROWN a bien appris ses leçons d'esthétique et choisi une approche moderniste typiquement ironique en restreignant sa palette à un plat monochrome. BROWN a déclaré qu'il était fatigué de l'art de musée et qu'il était fier de n'avoir même pas eu à s'enfoncer les doigts dans la gorge ; comme il a dit, il n'a eu qu'à « fixer » son sujet pour vomir, quoique la quantité de nourriture qu'il avait ingérée pour réaliser ses actions aurait suffi à faire vomir l'individu moyen avant même qu'il puisse se rendre au musée. On dispose d'ailleurs maintenant de preuves scientifiques provenant de diverses sources qui démontrent que l'ennui peut causer des nausées chez certains individus. La possibilité que l'expérience aliénante de l'art moderne puisse provoquer des vomissements reste quant à elle une question ouverte. Dans des moments de fatigue ou de troubles digestifs, la simple évocation du vomissement est suffisante pour incommoder certaines personnes, dont moi-même, particulièrement à l'heure des repas. Cependant, la société contemporaine nous encourage à cesser de considérer le vomissement comme le sujet tabou qu'il fut jadis pour la bonne société ; après tout, la régurgitation, comme les autres activités métaboliques du corps, fait partie de la condition humaine. Au-delà de ses récentes apparitions comme moyen de choquer, de déranger ou sinon de perturber les plaisirs du spectateur dans l'art, les films et les performances musicales contemporaines⁵, il y a d'ailleurs plusieurs références,

1. Une autre scène forte présente CARRINGTON elle-même, jouée par Emma THOMPSON, en train d'être soumise par l'un de ses amants à ce qui semble être une pénétration anale très agressive.

2. Selon un article du *Globe and Mail* (26 décembre 1996), BROWN a ingurgité « des framboises, du ketchup, des cerises et des betteraves, le tout bien rincé avec du jus de tomate » pour sa vomissure rouge. Celle en bleu résultait de l'ingestion de « fromage bleu, de bleuets, de crème glacée bleue et de jello bleu ».

3. Voir Bruce BARBER, Serge GUILBAUT et John O'BRIAN, *Voices of Fire : Art, Rage, Power and the State*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.

4. Pour une liste complète de synonymes, voir SPINRAD, Paul, *Re/Search Guide to Bodily Fluids*, San Francisco, Re/Search Publications, 1994. Je remercie Sandy PLOTNIKOFF de m'avoir fait part de l'existence de cet ouvrage.

5. À la fin des années soixante-dix, par exemple, nombre de

« En mai 1996, Jubal BROWN a régurgité intentionnellement une vomissure rouge sur la surface du *Port du Havre* (1905-6), une peinture de Raoul DUFY faisant partie de la collection permanente de l'Art Gallery of Ontario (AGO). En novembre 1996, BROWN a accompli une autre performance-vomissement, cette fois une vomissure bleue sur la *Composition en rouge, blanc et bleu* (1936), peinture célèbre de Piet MONDRIAN appartenant au Museum of Modern Art de New York (MoMA). »
Bruce BARBER

souvent fortuites, au vomissement dans la littérature populaire à travers les âges, de CHAUCER, SWIFT, SHAKESPEARE, CERVANTÈS et RABELAIS à KEROUAC, BURROUGHS et MALAMUD.

Le vomissement peut signaler plusieurs choses. Physiologiquement, ce peut être le signe d'une consommation excessive de nourriture ou de boisson ; trop manger ou s'enivrer constitue d'ailleurs une marque d'honneur ou un rite de passage dans certaines communautés⁶. Plus sérieusement, le vomissement peut être un signe de boulimie ou d'anorexie. Dans le monde de la médecine, les nausées et les vomissements sont littéralement associés à des centaines de fonctions corporelles et de thérapies : des nausées du matin de la future mère aux effets secondaires des drogues et chimiothérapies prescrites aux patients atteints du sida ou du cancer. Les milieux policiers savent bien que les criminels souillent souvent les lieux de leur cambriolage en crachant, en urinant, en déféquant ou en vomissant.

Même si leurs contextes respectifs sont très différents, les vomissements de BROWN et de STRACHEY ont une certaine signature commune, à la fois comme symptôme et comme signe. Comme FOUCAULT l'écrit dans son célèbre *Naissance de la clinique*, il n'y a pas de signe sans symptôme et pas de symptôme sans signe :

« Signes et symptômes sont et disent la même chose : à ceci près que le signe *dit* cette même chose qu'*est* précisément le symptôme. »⁷

Mais cette imbrication typiquement foucauldienne donne une fausse idée du titre de cette section de son livre, où il soutient que « c'est la souveraineté de la conscience (*re/connaissance*) qui transforme le symptôme en signe »⁸.

La conscience souveraine de STRACHEY nous est révélée par l'aveu étouffé de sa transgression, alors qu'il demande pardon à son créateur. « Oh, mon Dieu... », dit-il d'une voix étranglée, « pardon » et il porte la main à sa bouche pour retenir toute vomissure supplémentaire. La déclaration de STRACHEY indique simultanément sa misère et sa honte, sa misérable honte.

La conscience souveraine de BROWN nous est révélée, elle, par les nombreux commentaires qu'il a faits dans les médias à la suite de ses actions, même s'ils sont souvent moins convaincants dans leur souveraineté et beaucoup plus contradictoires que ne le laissent entendre les interprétations que la presse en a faites. BROWN a expliqué son action-vomissement sur le Dufy en précisant que son intention était de « détruire l'art, de libérer les individus et les créatures vivantes de sa banale représentation [celle de l'art] ». Il a déclaré, de plus, que les peintures étaient si bourgeoises qu'elles le rendaient malade. À propos de sa

performance-vomissement de New York, il a dit avoir eu de la difficulté à choisir entre un Picasso et un Mondrian, mais que ce dernier l'a emporté « par la simple force de sa banalité »⁹. Pendant que ses actions controversées prenaient place dans les médias, BROWN a livré nombre d'autres déclarations qui valent la peine d'être rapportées. Il a décrit ses œuvres-vomissements comme « de l'art de performance invisible » et « de l'art déguisé en événement de la vie de tous les jours »¹⁰. De plus, on rapporte qu'il a dit que « cela ne peut perdre sa fraîcheur comme les autres pièces dans la galerie » et que « cela ne dure que quelques minutes avant qu'ils ne sortent les kleenex et l'enlèvent »¹¹.

BROWN qui, depuis lors, est, je crois, diplômé du programme des médias intégrés de l'OCAD, mesure six pieds et arbore normalement des sourcils rasés, un tailleur et un piercing de la lèvre inférieure. De l'avis de tous, c'est un jeune homme tranquille de la ville de cols bleus de Ajax en Ontario. Son père est un travailleur d'usine et sa mère œuvre comme assistante dans les soins de santé et femme de ménage. Selon certaines entrevues, BROWN fait le ménage comme s'il s'agissait d'une performance ; et, utilisant les stratégies éprouvées de l'avant-garde qui s'inspirent de DUCHAMP, BROWN traite tout ce qu'il fait comme une performance, incluant ses entrevues avec des journalistes.

Comment devrions-nous réagir à la performance artistique stratégique de BROWN ? Comment ses symptômes peuvent-ils devenir un signe, et comment sa souveraineté peut-elle être atteinte, ou maintenue ? Je crois que deux réponses peuvent nous assurer de la souveraineté des actions de BROWN. La première situe l'art (si on peut utiliser ce terme) de BROWN dans le cadre des politiques esthétiques de la néo-avant-garde ; et la seconde le localise en termes de politique de classes sociales, comme signe (ou symptôme) de résistance à la culture dominante.

Comme d'autres termes associés aux excréments et sécrétions physiologiques (suer, pisser, chier, éjaculer), l'action de vomir, ou ses variantes vulgaires (dégueuler, gerber, régurgiter, restituer, etc.), a souvent été utilisée comme substitut métaphorique pour des émotions telles que la colère, la peur, la rage ou le dégoût. Comme tropes négatifs employés par les artistes, vomir et son proche parent, cracher, ont engendré une vaste tradition en tant que gestes iconoclastes des avant-gardes durant les premières décennies de ce siècle. Depuis les années soixante-dix, et dans la foulée de l'expansion internationale de la performance et de l'art corporel, l'art-vomissement peut presque être considéré comme un sous-genre spécifique de l'abject à l'intérieur du « live art » ou de la performance. BROWN reconnaît sa dette stratégique envers les avant-gardes historiques dada, futuriste et surréaliste, et dans une moindre mesure envers les néo-avant-gardes lettristes et situationnistes, les artistes conceptuels

Alexander BRENER est connu pour avoir fait un signe de dollar à l'aérosol sur un Malévitch au Stedelijk Museum, geste pour lequel il a purgé quelques mois de prison à Amsterdam au début de 1997. Mais ce geste s'inscrit dans une suite d'actions qui sont décrites ici par NSK, dans une lettre d'appui à BRENER dans ses démarches avec la justice hollandaise (lettre diffusée sur le web).

« En 1994, il a fait une action au Musée des Beaux-Arts [Puskinski Musei] à Moscou, où il a déféqué devant un Van Gogh en s'exclamant « Vincent, Vincent ». Il a décrit cette action comme un dialogue avec les sources du modernisme, le fait de déféquer dans son pantalon revêtant une double signification : à la fois donc, celle du grand plaisir suscité par l'œuvre d'art et celle de la notion de l'excrément comme une matérialisation symbolique de l'idéologie monolithique représentée par VAN GOGH (...) [suite à la p. 19]

groupes punks, s'inspirant de Johnny ROTTEN et des SEX PISTOLS, incluaient sur la scène, lors de leurs spectacles, de faux, et parfois de vrais, rituels de performance-vomissement. *Pulp Fiction* et *Leaving Las Vegas* sont quelques-uns des nombreux films hollywoodiens récents qui comportent des scènes de vomissements.

6. Voir WILLIS, P., *Common Culture : Symbolic Work at Play in Everyday Cultures of the Young*, Boulder et San Francisco, Westview Press, 1990.

7. FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963, p. 92.

8. *Ibid.*, p. 93. (Mot

entre parenthèses ajouté par l'auteur).

9. RENZETTI, E., *The Globe and Mail*, 12 décembre 1996, Arts, cahier C, p. 1-2.

10. WONG, J., *The Globe and Mail*, 26 décembre 1996, Arts, cahier C, p. 1.

11. *Op. cit.*, p. 9.

et minimalistes, et les Néoiistes de la fin des années soixante et des années soixante-dix. Plusieurs modèles pour la blague de BROWN peuvent être repérés à travers l'histoire de l'art, entre autres l'exhortation du *Manifeste du futurisme* où MARINETTI presse ses fidèles anarcho-syndicalistes à « cracher sur l'autel de l'art »¹², les célèbres pièces de théâtre du cycle *Ubu* d'Alfred JARRY, et surtout l'ouverture excrémentielle de sa pièce de 1896 *Ubu Roi*, qui est un modèle important, de même que les références au vomissement dans les écrits du Marquis de SADE, d'André BRETON, de Jean COCTEAU, d'Antonin ARTAUD, de George BATAILLE et de Jean-Paul SARTRE, soit les architectes de l'abjection dans l'art contemporain avant Julia KRISTEVA. Dans l'histoire de l'art corporel, on trouve aussi d'autres sources d'inspiration pour les performances de BROWN, tel le *Adaption Study: Hand and Mouth* réalisé par Vito ACCONCI en 1970, une auto-performance documentée en film super-8 qui montre l'artiste enfonçant son poing à répétition dans sa gorge jusqu'à ce qu'il vomisse. De même, la performeuse française Gina PANE a ingurgité du bœuf cru jusqu'à en vomir et s'est prêtée à diverses actions comportant l'utilisation de sang au cours des années soixante-dix, comme le *Psyche Album, Tryptich*, conçu pour donner la nausée aux spectateurs. Billy APPLE, qui travaillait à New York et à Londres au début des années soixante-dix, exhibait une preuve témoignant de la première fois de la journée qu'il s'était essuyé l'anus, avait craché, expectoré ou s'était mouché. Et l'artiste australien Mike PARR a vomi sur des serviettes de bain qu'il a présentées dans son *Rules and Displacement Series Document* (1973-1977). En 1970, dans une performance faisant partie d'une série, *Catalysis*, Adrian PIPER s'est promené en métro avec une serviette blanche pendant à sa bouche. N'importe laquelle de ces performances aurait pu encourager BROWN. En fait, le travail d'un grand nombre d'artistes contemporains, tels Joseph BEUYS, GILBERT and GEORGE, Stuart BRISLEY, Marc CHAIMOWICZ, Chris BURDEN, Kathy ACKER, Andres SERRANO, Annie SPRINKLE, Karen FINLEY, Damien HIRST et ORLAN, avec son effrayante chirurgie faciale, *Third Operation*, procure le climat d'abjection approprié pour l'art-vomissement de BROWN.

Toutefois, ses influences sont peut-être plus proches de celles documentées dans des numéros spéciaux d'une revue branchée de San Francisco, *Re/Search*, qui, au cours des dernières années, a publié plusieurs numéros thématiques sur la sexualité, le body-piercing, l'art du tatouage ainsi que le « *Re/Search Guide to Bodily Fluids* » (1994), un riche inventaire de l'utilisation des fluides corporels dans l'art, la littérature et la littérature médicale, édité par Andrea JUNO et V. VALE. L'action-vomissement de BROWN est proche aussi de la performance inspirée des Situationnistes qu'on peut voir pendant une séquence de la superproduction *Batman* de Tim BURTON (1989) : le personnage de Jack Napier, dit le Joker, joué par Jack NICHOLSON, avec sa joyeuse bande de punks dansant au son d'une musique rap, éclabousse de peinture monochrome des œuvres clés du musée d'art de Gotham City. Le film de BURTON et la performance de BROWN peuvent tous deux être liés à la guérilla de la « peinture sanglante » (*blood painting*) performée sur les murs du MoMA en 1988 par l'artiste néoiiste Monty CANTSIN (Istvan KANTOR). À son tour, la performance de CANTSIN est un riche dérivé des performances sanglantes ritualisées des actionnistes viennois Herman NITSCH et Otto MUHL, ou de la célèbre – maintenant reconnue comme simulée – performance de réduction du pénis par l'artiste viennois Rudolph SCHWARZKOGLER. Chacune de ces performances d'art abject témoigne d'une critique de la culture dominante. À divers degrés d'acuité, ces performances sont des in/subordinations transgressives qui visent une résistance et une subversion de l'hégémonie culturelle dominante. Elles trou-

vent leurs points d'appui dans des in/subordinations critiques et stratégiques des avant-gardes historiques, comme celles qui se glissent entre les lignes du *Second manifeste du surréalisme* d'André BRETON (1930) :

« On conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence.¹³ »

Les artistes opérationnels comme BROWN ont trouvé une caution et des encouragements formels dans l'histoire de l'art, quoique sans se fonder beaucoup sur la reconnaissance des politiques de leur propre classe sociale. Si la révolution reste un Saint-Graal illusoire, une critique culturelle basée sur les classes sociales constitue un véhicule acceptable pour la recherche et le développement des modes et manières de la performance néo-avant-gardiste, même si celle-ci doit se limiter, comme le situationniste Raoul VANEIGEM le suggérait en 1968, à « un renouvellement des formes de participation aux spectacles et des variétés de stéréotypes »¹⁴.

La critique culturelle fondée sur les classes sociales peut prendre plusieurs formes. On pourrait dire que l'in/subordination est toujours à la base de la critique populaire : que l'acte critique, peu importe sa forme (qu'il s'agisse d'un ironique à-côté, d'une parodie performée, d'une satire visuelle, d'une narration subversive ou transgressive, d'une performance abjecte, d'une bordée d'insultes ou d'une intervention), engage à la fois la volonté qu'a le sujet de résister, et sa volonté de vaincre son objet dominant. Voilà le caractère critique de l'in/subordination, que l'on doit distinguer des définitions militaires et familiales, plus restrictives, de la désobéissance et de la rébellion. L'in/subordination représente un appel au désaveu ou au rejet d'une loi culturelle existante, ou d'une légitimation en progrès. Je suis tout à fait conscient que l'utilisation du terme « in/subordination » invite à une comparaison avec l'usage du terme « subalterne » dans le discours postcolonial. Toutefois, mon usage du mot in/subordination est ici plus proche de celui qu'en fait BRETON en 1930 (au sens de « révolte totale ») et ne devrait pas être confondu avec la « subalternité » [*subalternity*] qui, je crois, a meilleur cours dans les débats entourant l'identité et les politiques du sujet plutôt que dans ceux ayant trait aux classes sociales ; considérons par exemple Homi BHABHA qui affirme :

« The move away from the singularities of « class » or « gender » as primary conceptual and organisational categories, has resulted in an awareness of the subject positions – of race, gender, generation, institutional location, geopolitical locale, sexual orientation – that inhabit any claim to identity in the modern world. What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These « in-between » spaces provide the terrain for elaborating strategies of self-hood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration and contestation, in the act of defining the idea of society itself. »¹⁵

Tout en tenant compte des avertissements de la critique de BHABHA, j'aimerais suggérer que les espaces interstitiels entre classe et identité doivent d'abord être négociés avant que puisse émerger un quelconque « site innovateur de collaboration et de contestation ». La définition classique de la « classe » par E.P. THOMPSON (« l'expérience vécue » qui a une influence critique sur notre présence dans le monde) serait considérée comme acceptable par les travaux de plusieurs écrivains récents sur des questions de classe et d'identité politique. Stanley ARONOWITZ, par exemple, suggère :

12. MARINETTI, Filippo TOMMASO, « Le manifeste fondateur du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, Paris. 13. André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, p. 94. 14. Cité in : WILLENER, A., *The Action Image of Society*, Londres, Tavistock, 1970, p. 148. 15. BHABHA, H.K., *The Location of Culture*, New York et Londres, Routledge, 1994, p.1-2. 16. ARONOWITZ, S., *The Politics of Identity: Class, Culture, Social Movements*, New York et Londres, Routledge, 1992, p. ix. 17. POGGIOLI, R., *The Theory of the Avant-garde*, trad. Gerald FITZGERALD, Cambridge, Harvard University Press, 1968. 18. *Op. cit.* note 10, p. 13. 19. *Id.* note 13.

[suite de la p. 17]

En octobre 1995, Brenner a réalisé trois courtes actions à Ljubljana. Une d'elle s'est déroulée devant l'édifice du ballet et de l'opéra national slovène, bâtiment situé aussi entre le parlement et une église orthodoxe. Après avoir grimpé au balcon, il s'est déshabillé pour ne garder qu'un boxeur noir. Il a alors enfilé des gants de boxe et entonné un chant liturgique arabe, avant de fracasser une fenêtre baroque de l'édifice. (...) L'événement qui en a fait une figure controversée dans le milieu international date de février 1996 et s'est déroulé à Stockholm, en Suède en marge du projet *Interpol*. Interpol était un projet coordonné conjointement par des commissaires suédois (Jan AMAN) et russe (Victor MISIANO), et qui devait donner lieu à un processus de collaboration sur trois années (...). Les artistes devaient proposer une exposition collective sur la base de l'intercommunication et l'interaction de leurs projets individuels. (...) Nous [NSK] avons tous été choqués de constater qu'une pièce immense avait été installée par les organisateurs au centre de l'espace, sans aucun égard aux autres projets (...). Les organisateurs refusant d'admettre que cette pièce, de l'artiste chinois Wenda Gu, réfutait les bases mêmes de cette coopération (...) BRENNER décida simplement de détruire cette œuvre la journée de l'ouverture.

[cité de : Eda CUFER www.heck.com/nsk/nsksupport.html]

« What has occurred in the last quarter century is that, on the assumption that the working class shares in the general level of material culture, class has been removed ideologically and politically from the politics of subalternity, at least in late capital societies, and has been replaced by new identities or by conceptions according to which the «new» middle classes – hardly oppressed social categories – have emerged as political agents, but in their own behalf. »¹⁶

Je suis généralement d'accord avec plusieurs aspects de la critique postcoloniale des catégories « fondationnelles » [*foundational*] restrictives, particulièrement lorsque celles-ci reproduisent des structures de pouvoir existantes et interdisent que la société soit changée et définie de façon adéquate. Comme ARONOWITZ toutefois, j'accepte difficilement l'élimination de la notion de classe sociale en tant qu'outil de distinction de catégories. Il y a, je crois, plusieurs conflits sociaux et politiques qui s'entrecroisent avec la construction symbolique et l'interprétation de la culture, et la classe sociale est souvent le lieu et le signe non reconnu de la contestation. La représentation symbolique (symptomatique) de la critique de la culture entre différentes fractions de classe peut être identifiée (signifiée) en termes idéologiques comme une forme de conflit. J'ai tenté ici de décrire ce conflit à la fois comme une quête pour obtenir une conscience politique souveraine, et comme un signe/symptôme d'in/subordination souveraine. Dans les termes de BRETON, l'in/subordination a constitué une présence politique puissante dans la France des années trente. Sa rematérialisation dans le travail de BROWN et d'autres artistes qui pratiquent une forme d'art de l'abject peut seulement être reconnue comme un signe de politique de classes si le monde de l'art devient lui-même un site de collaboration et de contestation, au-delà des constructions héroïques conventionnelles de l'identité de l'artiste comme « star de l'art » destinée à la consommation (im)média(te).

Comme ses mentors, BROWN a tenté de manier plusieurs commandes de l'avant-garde (agoniste et antagoniste) associées à l'idée d'*épater le bourgeois*. Mais sa critique basée sur les classes sociales contre la culture dominante n'inclut pas l'autre « A » de la célèbre triade de Renato POGGIOLI : l'Activisme¹⁷. L'unique élément qui distingue le travail de BROWN de celui de ses prédécesseurs est son avertissement à propos de la négation. « Il ne voulait pas détruire [les peintures] », a-t-il dit, et [s'il l'avait

voulu], « il aurait utilisé de l'encre de Chine ou des lames de rasoir »¹⁸. Plus encore que toutes ses autres déclarations, celle-ci le différencie des membres des avant-gardes qui l'ont précédé (les Dadaïstes, les Futuristes, les Surréalistes et les Situationnistes) qui, si on leur en avait donné l'occasion, auraient eu peu de remords à détruire des œuvres canoniques qui les rendaient malades.

Finalement, l'art-vomissement de Jubal BROWN n'est peut-être pas comparable à « l'acte surréaliste le plus simple » selon André BRETON, qui « consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule », mais il met néanmoins au défi la conscience politique de ceux dont il disait « qu'il n'a pas eu au moins une fois envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avalissement et de crétinisation en vigueur », et qui, sauf pour cette pensée souveraine, pourraient bien avoir leur « place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon »¹⁹.

11 novembre 1986 : Ellis NELSON, un agent de sécurité au chômage et vétéran du Vietnam, entra dans le Black Forest Inn au Minnesota et tira un revolver de son manteau. Alors que les clients de l'hôtel se jetaient sous les tables et les chaises pour se couvrir, Nelson dirigea son pistolet vers une grande photographie de Richard AVEDON représentant deux femmes assistant à une convention du D.A.R. Après avoir atteint les deux énormes femmes, NELSON se rendit et fut arrêté. Pourquoi avait-il commis ce geste? « Cette photo m'a toujours fait vomir », expliqua-t-il. Le propriétaire de l'hôtel et de la photographie décida de ne pas restaurer l'œuvre, prétextant qu'elle était devenue une attraction touristique populaire : « [les gens] aiment passer leurs doigts dans les trous et prendre des photos », aurait-il dit.

Bruce BARBER est rattaché au Nova Scotia College of Art and Design. Cet essai a été présenté par l'auteur lors du symposium de performances *So high that I could almost see Eternity*, tenu à Sackville (Nouveau-Brunswick) du 11 au 15 novembre 1995 (Owens Art Gallery and Struts Gallery), et publié dans sa version originale dans le catalogue de l'événement (ELGSTRAND, G et KELLY, G.).

ACIDE SULFURIQUE (CONTENANT : BOUTEILLE DE CHAMPAGNE). 22 avril 1988 : Un sans-abri retraité de 51 ans pénétra dans l'Alte Pinakothek Museum (Allemagne de l'Ouest), et pulvérisa *Marie en mère affligée* d'Albrecht DÜRER d'acide sulfurique contenu dans une bouteille de champagne. L'homme affirma avoir attaqué le tableau de DÜRER « par vengeance » en réaction aux déductions qui avaient été faites sur sa pension de retraite afin de le faire payer pour des actes similaires qu'il avait commis à Düsseldorf et à Hambourg. En outre, l'homme se qualifia lui-même de « perturbé psychologiquement ».

ACIDE SULFURIQUE (CONTENANT : BOMBE AÉROSOL). 6 avril 1990 : Un Hollandais non identifié et confus, se traça un chemin à travers la foule du Rijksmuseum, à Amsterdam, afin de s'approcher de la *Ronde de nuit* de REMBRANDT, entourée d'une grande barrière d'acier depuis l'attaque de RIJK (voir COUTEAUX (COUTEAU A PAIN)). L'homme sortit une petite bombe aérosol et fit gicler de l'acide sulfurique sur le tableau. « Immédiatement après l'attaque », déclara Piet van THEIL, employé du musée, « un gardien du musée a retiré le contenant des mains du vandale et a aspergé le tableau d'une substance chimique protectrice qui s'y trouve encore [en cas d'urgence]. »

ACIDE SULFURIQUE (CONTENANT : SERINGUE). Arrêté le 8 octobre 1977, Hans-Joachim BOHLMANN connut une courte carrière dans le vandalisme d'art avec une seringue remplie d'acide sulfurique. Sa première charge fut dirigée contre *Le Poisson* de KLEE en mars 1977. Il poursuivit ensuite sa tournée de l'Allemagne, projetant de l'acide sur les œuvres d'artistes tels que RUBENS ou Lucas CRANACH l'Ancien. Il put visiter six villes avant d'être finalement appréhendé à Kassel. Il déclara que deux raisons, d'ordre auto-psychanalytique, le poussaient à attaquer sans cesse des tableaux avec malveillance : une tendance à accumuler de l'agressivité qu'il ne pouvait soulager que par des actes d'agression, ainsi que la satisfaction qu'il éprouvait à détruire ainsi des objets que les autres aimaient et admiraient.

PIERRES. 31 décembre 1957 : Hugo Unzaga VILLEGAS, sans-abri, a lancé une pierre sur la *Mona Lisa* de Leonardo, accrochée au Louvre. VILLEGAS souhaitait grâce à ce geste être envoyé en prison, car il avait le rhume, n'avait pas d'argent ni d'endroit où aller. Il expliqua que lorsqu'il est entré dans le musée en même temps que d'autres visiteurs et avec une pierre dans la poche, « tout à coup l'idée de la lancer [lui] est venue à l'esprit, en face du portrait. »

CARABINE À CANON SCIÉ. 7 novembre 1987 : A 5 h 55 de l'après-midi, Robert Arthur CAMBRIDGE, un ex-soldat au chômage, pénétra dans la National Gallery de Londres, cinq minutes avant la fermeture. CAMBRIDGE visita plusieurs musées ce jour-là, à la recherche d'un endroit calme et désert pour commettre son acte de vandalisme. Quand il entra dans le musée, la plupart des touristes se dirigeaient vers la sortie. Il choisit de s'attaquer à *La Vierge et l'enfant avec Sainte-Anne et Jean-Baptiste*. Il prit une carabine qu'il avait sortie de son manteau et tira un coup en direction du dessin de LEONARDO. Durant l'interrogatoire de police, CAMBRIDGE expliqua qu'« on peut voir la pertinence de [son] action dans la comparaison entre les grands accomplissements de l'humanité exposés à la National Gallery et les scènes de déchéance et de délabrement qu'on peut voir sous les voûtes du chemin de fer de Charing Cross. »

STYLOS À BILLE. 16 juin 1990 : Deux œuvres, *Portrait d'un homme barbu*, de Lucas CRANACH le Jeune, et *Fiancailles d'une dame*, de Barthel BRUYN, ont été retrouvées entaillées au Nelson-Atkins Museum à Kansas City, Missouri. Les employés du musée estimèrent que l'outil utilisé par le vandale pour faire les longues incisions verticales était un stylo-bille.

13 octobre 1993 : Piero CANNATA, l'homme qui avait brisé l'orteil du *David* de MICHEL-ANGE avec un marteau en 1991, est surpris en train de griffonner avec un stylo sur une fresque du 15^e siècle de Fra Filippo LIPPI à la Cathédrale Saint-Stéphane.

STYLOS-FEUTRES. 7 août 1993 : Reginald WALKER, un gardien engagé par le Whitney, est arrêté pour avoir vandalisé *Curtains* de Roy LICHTENSTEIN avec un crayon feutre. WALKER, qui était alors de service au musée, couvrit le tableau de messages obscènes et du slogan « Reggie and Crystal ».

CRAYON DE PLOMB. 17 juin 1966 : Anthony ALVESI, marchand de légumes ambulant, entra dans le Metropolitan Museum of Art et perça un trou dans le paysage du *Sentier sur l'île Saint-Martin Vetheuil* de MONET. Un couple de Chicago, de passage à New York, a pu voir ALVESI perforer le tableau avec un crayon de plomb. ALVESI fut envoyé à l'hôpital Bellevue pour évaluation psychiatrique.

ÉPINGLES. 12 juillet 1958 : deux tableaux, une *Nativité* de Jan GOSSART et un retable de Neri DIBLCCI, accrochés au Philadelphia Museum of Art, Pennsylvanie, furent retrouvés mutilés par une épingle. On n'a jamais arrêté le(s) vandale(s).

LIME À ONGLES. 11 octobre 1962 : Neuf tableaux hollandais, accrochés au Louvre, furent retrouvés abîmés par des vandales. Il semble que les tableaux avaient été rayés avec une lime à ongles.

PEINTURE (PINCEAU). 10 décembre 1979 : Trois jeunes gens furent poursuivis par la police, après qu'on les ait associés à un acte de vandalisme sur *La Petite Sirène*, une statue qui se dresse dans le port de Copenhague.

PEINTURE (PROJETÉE). 1^{er} mai 1981 : Crister NYHOLM, étudiant en art, est arrêté pour avoir lancé de la peinture rouge sur une sculpture de Joan MIRO à Chicago. Il s'en tire avec les frais de nettoyage, les frais de cour et trente mois de probation.

ROUGE À LÈVRES. 23 novembre 1977 : Ruth van HERPEN, à Oxford (Angleterre), a embrassé un tableau de l'artiste américaine d'avant-garde Jo BAER, y laissant des traces de rouge à lèvres. Elle expliqua au tribunal qu'elle avait fait ce geste parce que « [l'œuvre] semblait avoir si froid. Je l'ai juste embrassée pour l'encourager! »

ALLUMETTES. 14 juin 1985 : Un jeune homme sans papiers d'identité fut arrêté pour avoir mis le feu à un portrait du roi Philippe IV d'Espagne par Pierre-Paul RUBENS à la Kunsthau, en Allemagne. Le tableau n'a pu être sauvé et fut réduit en cendres, seul son cadre de style baroque ayant pu être préservé. L'homme avoua plus tard avoir mis le feu au tableau en guise de protestation contre la pollution environnementale.

COUTEAUX. 3 mai 1985 : Eugene D. BURT, cireur de souliers, quitta son kiosque, situé dans un centre commercial près du Capitole à Washington D.C., et se dirigea vers le grand hall où étaient accrochées les œuvres d'artistes tels que Helen FRANKENTHALER, Adolph GOTTLIEB, Philip GUSTON et Joan MITCHELL. Avec un couteau, BURT mutila huit des 75 tableaux qui s'y trouvaient. Avec un crayon il inscrivit des slogans sur les tableaux, dont « Jean-Paul est Bon » et « Antéchrist Ronald Reagan 666 ». La police rapporta que la seule raison pour laquelle il déclara avoir agi ainsi était de « dénoncer l'Antéchrist en Europe, peu importe ce que cela peut bien vouloir dire. »

COUTEAUX (COUTEAU A PAIN). 14 septembre 1975 : Wilhelmus de RIJK, professeur au chômage, entra dans le Rijksmuseum à Amsterdam et taillada la *Ronde du nuit* de REMBRANDT. Tenant les gardiens du musée à distance pendant plusieurs minutes avec son impressionnante carrure, RIJK égratigna le Rembrandt en plusieurs endroits avant d'être finalement immobilisé au sol. Pendant qu'il s'acharnait sur le tableau, il clamait « J'ai été envoyé par le Seigneur. J'ai été forcé de faire cela par des forces hors de cette Terre. » En avril 1976, Wilhelmus de RIJK se suicida dans la clinique psychiatrique où on l'avait interné.

COUTEAUX (COUTEAU A DÉCOUPER). 7 juillet 1907 : Alphonse COUSIN, commis d'épicerie, pénétra dans le Louvre et s'attaqua au *Déluge* de Nicolas POUSSIN avec un couteau à découper. Lorsqu'on lui demanda pourquoi il avait commis cet acte de vandalisme, il répondit qu'il n'était pas fou et qu'il n'avait rien contre l'art ou contre POUSSIN. Tout ce qu'il voulait, c'était embarrasser ses parents et entacher leur nom par son arrestation : « Demain, tous les gens du village, qui tiennent mes parents en haute estime, apprendront que leur fils unique est en prison, et c'est tout ce que je voulais », déclara-t-il à la presse.

COUTEAUX (COUTEAU DE POCHE). 24 février 1954 : Deux garçons de neuf ans visitaient la Grand Rapids Art Gallery au Michigan et ont percé des trous dans trois œuvres – une d'EL GRECO, une de Cisimo di PRATESE et une de Thomas SCULLY – avec un couteau à cran d'arrêt. Après avoir été appréhendés, les deux enfants dirent au directeur de la galerie qu'ils croyaient que les tableaux d'EL GRECO et di PRATESE étaient sacrilèges et que celui de SCULLY, représentant une petite fille peu vêtue, était indécent.

25 avril 1978 : Un artiste hollandais, qui venait de sortir de l'asile psychiatrique, entra dans le Musée Van Gogh à Amsterdam et entailla *Autoportrait au chapeau gris* de Vincent VAN GOGH, découpant un grand « X » à travers la toile à l'aide d'un couteau de poche, avant d'être maîtrisé par des gardiens.

COUTEAUX. 13 janvier 1911 : SIGRIST, un cuisinier naval réformé, entaille à l'aide d'un couteau *La Ronde de nuit* de REMBRANDT, accrochée au Rijks Museum à Amsterdam, par vengeance contre l'État hollandais à cause de son renvoi de la marine.

7 novembre 1975 : Peter PETERSEN, malade psychiatrique, fit plusieurs entailles au couteau sur le tableau de DUCHAMP *Réseau de Stoppages*, accroché au Museum of Modern Art de New York. Le motif qui amena PETERSEN à commettre son acte de vandalisme était que « des voix l'avaient poussé à le faire. »

6 avril 1978 : Un touriste visitant le Musée municipal d'Amsterdam prend un couteau et mutile *La Berceuse* de VAN GOGH.

29 août 1981 : Paul SALMON, un étudiant de Belfast, Irlande du Nord, entre dans la National Portrait Gallery à Londres et entaille un portrait de la Princesse de Galles.

ENCRE (PINCEAU). 22 juillet 1912 : Une femme, prétendant s'appeler Delaure PROLAINE, fut arrêtée au Louvre alors qu'elle était en train de colorier les yeux, le nez et la bouche d'un portrait de femme de BOUCHER, un peintre du 18^e siècle, avec de l'encre rouge et un pinceau.

23 juillet 1912 : La police apprit que le vrai nom de la femme était Mlle Prolaine DELARRE, une couturière parisienne. Durant l'interrogatoire, elle donna la raison de son acte : affamée et au chômage, « la vue de cette jeune femme, avec son sourire épanoui et ses vêtements luxueux, m'a rendue folle. J'ai décidé de mutiler son visage détestable dans l'espoir que, peut-être, les gens me remarqueraient et me sauveraient de la famine. »

ENCRE (PROJETÉE). 24 juillet 1962 : Franz WENG, artiste d'origine allemande, entra à la National Gallery de Londres, et lança une bouteille d'encre fermée sur *La Vierge et l'enfant avec Sainte-Anne et Jean-Baptiste*. WENG, qu'on diagnostiqua comme schizophrène paranoïaque, déclara qu'il avait lancé la bouteille d'encre sur l'œuvre parce qu'il croyait qu'en endommageant cette précieuse gravure il était en quelque sorte un allié de la mission de Jésus sur Terre.

HACHE. 10 mars 1914 : Mary RICHARDSON, une suffragette, est entrée à la National Gallery de Londres et s'est attaquée à *La Vénus de Rokeby* (connue aujourd'hui sous le titre de *Venus à la toilette*) de VELASQUEZ, en signe de vengeance contre l'arrestation d'Emmeline PANKHURST, leader du mouvement des suffragettes en Grande-Bretagne. RICHARDSON avait déjà été arrêtée à de nombreuses reprises, mais son attaque contre le Velasquez devait être sa plus célèbre comparution devant le tribunal. Avant de la condamner à six mois de prison, le juge WALLACE lui demanda si elle savait que « Si le tableau a été détruit, l'argent ne pouvait pas le remplacer? », ce à quoi RICHARDSON répliqua : « Réalisez-vous que l'argent ne pourra pas remplacer Mrs. PANKHURST? On est en train de la tuer doucement. »

MARTEAU. 15 juin 1958 : Nunzio GUGLIELMI, entra à la Brera Gallery à Milan (Italie) et s'attaqua au *Mariage de la Vierge* de RAPHAËL. À l'aide d'un marteau, GUGLIELMI fracassa la vitre protectrice, et arracha un demi-pouce du genou de la Vierge Marie. Il déclara à la police qu'il était peintre et expliqua qu'il avait eu l'intention de faire « une protestation sociale et artistique » en détruisant l'œuvre de RAPHAËL. On le conduisit à une clinique psychiatrique pour examen.

LACÉRATIONS. Un même individu pourrait avoir lacéré le PICASSO du Stedelijk Museum etn, en 1990, *La Ronde de nuit*... Pour la troisième fois en deux ans et demi, un tableau du Stedelijk Museum a été gravement... [Source : *Le Monde*, 20 mai 1999, Paris.]

Un inconnu a endommagé deux tableaux célèbres conservés au Musée de Dallas : *Les Icebergs*, de Frederick CHURCH, et *La Colline du phare*, d'Edward HOPPER, deux toiles estimées chacune à dix millions de dollars (US). [Source : *Le Monde*, Paris, 25 mars 1998]

NUS OFFENSANTS ? Un individu de 21 ans a endommagé deux toiles, lors d'une exposition consacrée à Salvador DALI à Istanbul. Selon des témoins, cités par l'agence Anatolia, Muhammed SEVIM a porté plusieurs coups au verre protecteur, se blessant aux mains et laissant des taches de sang sur les portraits qui représentent deux maîtres de la Renaissance, Michel-Ange et Léonard de VINCI. Le vandale n'a pas toléré de voir des nus de DALI (1904-89) exposés en public. « Pourquoi personne ne porte le foulard ici ? Pourquoi y a-t-il des images de femmes nues ? » a-t-il hurlé au moment de son attaque. (*Le Devoir* (Montréal), le vendredi 24 septembre 1999)