

## L'art furtif, stade ultime, et vain, de la micro-intervention ?

Paul Ardenne

Number 120, Spring 2015

micro-interventions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77851ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Ardenne, P. (2015). L'art furtif, stade ultime, et vain, de la micro-intervention ? *Inter*, (120), 60–64.



## L'ART FURTIF, STADE ULTIME, ET VAIN, DE LA MICRO-INTERVENTION ?

► PAUL ARDENNE

Un certain nombre d'interventions artistiques « micro » prennent la forme de performances ou de réalisations furtives. Là où la micro-intervention artistique est modeste mais, toujours, efficiente, locale certes mais aussi polaire, contextuellement productrice d'une mutation esthétique, l'intervention artistique furtive se veut pour sa part surmodeste et, en tendance, sans effet notable ou spectaculaire, du moins. Au retrait en matière d'engagement, toute intervention artistique furtive ajoute en effet la stratégie de l'invisibilité, la *furtivité*, nous apprend le dictionnaire, désignant tout ce qui se révèle « difficile à détecter ».

Cette stratégie de l'invisibilité est pour le moins problématique : d'abord, pour reprendre Andy Warhol et sur fond de culture du paraître et de l'image, parce que « ce qui n'est pas vu n'existe pas » ; ensuite, parce que l'invisibilité trop bien maîtrisée a pour effet l'effacement pur et simple. La contradiction est dès lors à son comble, tandis qu'agir, pour l'artiste d'intervention, équivaldrait certes à créer, mais dans le but ultime, voire absurde, de disparaître. L'acte, l'attitude de l'artiste, du fait de leur caractère indétectable, semblent pour l'occasion nier le principe même de l'intervention, sinon, par extension, de l'art.

### L'ART FURTIF, UNE CRÉATION EN SOURDINE

De la micro-intervention artistique, l'art furtif partage bien des critères. Relevons, parmi ceux-ci, son peu d'ampleur et son refus de l'emphase spectaculaire, son échelle réduite et son expansion limitée. Il en diffère cependant par l'impératif de discrétion, cette expression d'un acte accompli « en douce » qui lui est consubstantiel. Lorsqu'un Santiago Sierra, à Mexico, fait barrer une avenue au moyen d'un camion tractant une semi-remorque (*Obstruction of a Freeway with a Truck's Trailer*) ou, à Dublin, lorsqu'il dispose une carcasse de voiture et

> Sandra Foltz et Laurent Sfar, *Cabine II*, Paris. 2000.  
Photo : courtoisie des artistes.

autres obstacles à même la chaussée d'une rue passante (*Obstructions*), ce type d'action s'expose d'office comme un élément de gêne fabriqué de toutes pièces et dont la vocation est d'être perçu – pire, même : d'être enduré. Lorsqu'un Didier Courbot, planté au beau milieu des flâneurs d'une rue piétonne, se contente en revanche de parader avec, sur son t-shirt, la mention elliptique « Je m'appelle Didier », y a-t-il par comparaison « action artistique » ? « Action », oui, mais alors tout ce qu'il y a de plus normale, pour cette raison : l'acte n'est, dans ce cas, porteur d'aucune velléité poétique décelable. Seul l'artiste lui-même, en l'occurrence, sait qu'il s'agit de création, d'« art ».

L'art furtif, par définition, refuse l'apparaître tonitruant et, de concert, la qualification d'action artistique d'emblée désignable comme telle. Si qualification artistique il y a bien (de la part de l'artiste, qui opte pour la furtivité et non pour l'expression avouée), celle-ci s'entient au degré zéro de la démonstration : l'acte est joué, mais rien ne vient démontrer qu'il est un geste d'art, une action. En cela, l'œuvre d'art n'est pas livrée d'office pour ce qu'elle est, mais pour tromper la perception, sur le mode de la ruse. Elle se montre moins qu'elle ne dissimule sa véritable nature. Elle se refuse à l'évidence liée à l'« apparition ». Elle use de l'*aléthéia*, de la « révélation », pour dissimuler derrière son apparence ces autres aspects d'elle-même, décisifs ceux-là dès qu'il s'agit de la définir dans son entière vérité : l'esquive, le pas de côté, la désertion.

#### LA MICRO-INTERVENTION ARTISTIQUE POUSSÉE JUSQU'À SON EFFACEMENT

L'art dit furtif émerge comme genre, sans manifeste ni trompette, avec les années soixante. Il résulte de ce choix poétique : soit apparaître pour ce qu'il n'est pas, soit, carrément, se dissimuler. Lorsque Serge III Oldenbourg, sur les hauteurs de Nice, fait de l'autostop avec un piano, rien n'indique qu'il s'agisse là d'une performance, d'une « action » artistique comparable à celles désignées et perceptibles comme telles, au même moment et non loin d'un Ben qui s'expose en personne, flanqué d'une pancarte mentionnant

« Regardez-moi, cela suffit ». De même, lorsque Robert Filliou s'allonge, sous un beau soleil, sur un trottoir de Düsseldorf pour y faire un somme, de cette action qu'il intitule sobrement *Düsseldorf est un meilleur endroit pour dormir*, personne dans les alentours, sur le coup, ne saurait déceler le caractère artistique. Pareillement, lorsque les membres du collectif UNTEL, réalisant leur action *Appréhension du sol urbain*, se déplacent les yeux bandés en rampant sur le trottoir de la rue de Rivoli à Paris, sous l'œil pour le moins circonspect des passants et de la police<sup>1</sup>, ne pourrait-on en effet conclure, plus opportunément qu'à une action d'art, à l'acte de trois déséquilibrés ?

La liberté créative, en toute logique, implique ce type d'action sans pédigrée ni énoncé, réalisée « au nom de l'art » mais non révélée immédiatement, voire ultérieurement, comme telle. L'artiste, œuvrant au plus court, fait là ce qu'il a à faire, et ce, sans se sentir tenu de dévoiler son jeu. Qu'il n'abonde pas dans le sens de l'économie spectaculaire (montrer quelque chose, l'œuvre d'art, qui prend une valeur ; se montrer lui-même, en tant que performeur, comme figure de valeur) n'a rien d'incohérent. Faut-il le rappeler, la création moderne a pour vocation, par le sujet qui crée, l'autorévélation, l'affirmation du soi. Elle n'est pas d'abord, en tout cas pas exclusivement, transitive, « autrisme », vouée de manière immanquable au partage des affects et à l'affirmation d'une sensibilité ou d'une symbolique communes. Parce qu'il construit son devenir sur fond d'émancipation du sujet et de proclamation individualiste, l'artiste moderne peut en toute légitimité « bricoler » dans son coin, en aparté et en solo. Cuisiner sa propre transcendance sans que le reste du monde en soit forcément informé est aussi son droit. L'art furtif ainsi compris, à cet égard, peut n'être au fond que la création tout court – ce moment, cette instance de l'expression du soi où l'artiste, ce sujet qui crée et qui s'affirme tout en créant, débat avec lui-même d'abord, en pratiquant l'autoentretien, avant de souhaiter souscrire à la posture exhibitionniste. Ce qui est créé *per se*, en l'occurrence, n'a pas toujours vocation à se dévoiler, à être rendu public, à se constituer comme offre avouée.

#### LE CHOIX MOTIVÉ D'UNE CRÉATION FURTIVE

La furtivité, désormais, est envisagée par un nombre croissant d'artistes plasticiens comme une stratégie. L'idée soutenue – en sourdine, donc – est que l'art « visible », l'art qui s'expose, qui s'exhibe comme tel, pourrait bien manquer son but, et ce, de s'afficher, justement. L'affichage de l'œuvre d'art, *sui generis* ? Elle fait bel et bien de cette dernière un artéfact *proclamatoire* – comme si l'œuvre d'art même disait : « j'existe » –, arrogant parfois – « me regarder s'impose » –, somptuaire par l'intention – « ne doutez plus, spectateurs, de ma valeur » –, et un vecteur frontal d'expression – « vous regarderez sans vous défilier ce que j'ai à montrer ». Or, l'expression frontale, c'est ce que peuvent en venir à refuser certains plasticiens, avec des arguments. Le premier de ces arguments est lié au principe légitime de la réversibilité. De même qu'elle peut s'incarner dans une offre visible, la création artistique émancipée, caractéristique de l'ère moderne puis postmoderne, n'en trouve pas moins de légitimité à se dissimuler, à ne pas paraître, voire à souhaiter disparaître des écrans radars. « Pour vivre heureux, vivons cachés » ? Plutôt : pour créer en dépendant moins des conventions, du système de l'art

> Alain Snyers, intervention  
*Appréhension du sol urbain*,  
Bordeaux, 1975. Photo : © Snyers.



et de son horizon d'attente normé, en étant d'office moins instrumentalisés ou tenus aux politesses et aux usages en cours, créons cachés ou cachons notre création ; donnons-lui un tour à la fois artistique et indétectable.

Regardons Julien Berthier et sa série *Corrections*<sup>2</sup>. Cet artiste français, pour le moins, a le sens de l'amélioration des choses – un sens très « artistique », génétiquement parlant : l'art n'est-il pas là d'abord, ainsi que le veut le sens commun et par consensus, pour nous faire du bien, pour nous satisfaire, pour nous enchanter, pour nous éviter, écrivait Nietzsche, d'avoir à « mourir de la vérité » ? En quoi consiste exactement, ici, l'« œuvre » ? Berthier, dans son cycle des bien nommées *Corrections*, décide çà et là, au gré de ses déplacements dans l'espace, de rectifier les carrefours qu'il estime trop encombrés de pancartes de signalisation. S'affichent ici trois pancartes mal placées, peu lisibles et pas esthétiques pour un liard, là où une seule pancarte mieux conçue suffirait ? Julien Berthier passe alors à l'action sans tambour ni trompette, en ouvrier besogneux, à la manière sérieuse et obstinée d'un Space Invader cimentant partout où il le peut ses figurines extraterrestres à la tronche de Pac-Man, et réduit le nombre de celles-ci dans un souci de lisibilité. Relevons que le travail de Berthier est d'un impeccable : personne n'y trouve à redire, ni les services de l'équipement ni les usagers de l'espace urbain, si bien que les modifications de l'espace urbain signées de sa main ne seront pas remodifiées par les services de l'équipement. En revanche, bien malin qui pourrait savoir que se cache derrière ce travail de revalorisation du monde existant un « artiste ». Si Julien Berthier « existe » comme tel, c'est parce que son galeriste fait connaître après coup ce travail, notamment par ses déclinaisons plastiques intégrables au front du marché de l'art (des photographies avant/après, pour la circonstance). Sinon rien.

Jouer mieux du fait de se sous-exposer, un autre argument plaidant pour les adeptes de l'art furtif en défaveur de l'expression frontale et en faveur de la furtivité : le jeu que cette dernière permet avec la convention, qu'il s'agisse de donner à l'œuvre une forme inédite ou à l'artiste un statut renouvelé. L'artiste recourant au furtif, s'il « fait » bien l'artiste, peut ainsi créer l'impression de s'être retranché, voire absenté de la scène. Usant de furtivité, il n'en trouve pas moins l'occasion de nourrir l'univers de l'art de créations n'ayant en rien à se réclamer de la tradition artistique, et ce, tout en évitant la désignation convenue d'artiste, de travailleur artistique. La mise à l'écart médiatique, loin d'interdire le « travail de l'art », lui donne tout au contraire une modulation renouvelée, entre expérimentation tordue et conspiration. Quant aux mises à l'écart et dérive professionnelles ne flattant guère le narcissisme de l'artiste et son besoin de reconnaissance, elles ont pour avantage incontestable de lui laisser ce loisir excitant, exaltant, d'inventer son propre statut.

On se rappellera à bon escient, à ce registre, la série *Arabic Joke* (1996) pensée par Jens Haaning, création qui, bien que furtive, fit en son temps

un certain bruit. Haaning, dans Copenhague, fait placarder des affiches et raconter à des individus à la peau basanée et à l'air louche, depuis une voiture mégaphone, des blagues arabes. La population danoise, dans sa très large majorité, ne comprend pas la langue du Coran et se croit confrontée à une entreprise de propagande islamique... À quoi joue Haaning ? Au trublion politique. Laurent Marissal, employé du musée Gustave-Moreau à Paris durant plusieurs années, y organise à partir de 1993 des activités fantômes en utilisant les espaces mais aussi l'administration de cette institution<sup>3</sup>. À quoi joue Marissal ? À se destituer, littéralement parlant. À se latéraliser. Laurent Marissal, un « artiste » ? Non, vous dirait-il en cultivant le mystère sur sa condition, un employé du musée, pour autant que l'on sache. Lorsqu'un Joël Hubaut, habillé en mousquetaire, fait de l'auto-stop non loin de son lieu de résidence, à Barfleur, dans le Cotentin, devant un panneau publicitaire de la chaîne de magasins Intermarché, chaîne dont le slogan commercial est « Les Mousquetaires de la distribution », l'automobiliste de passage n'a d'autre choix qu'imaginer tous les mobiles possibles à même d'expliquer la présence saugrenue de ce spadassin mystérieusement revenu des temps monarchiques : un schizophrène qui se serait échappé de l'hôpital psychiatrique local ? Un visiteur perdu surgi du passé et recherchant désespérément, comme E.T., sa vraie maison ? À quoi joue Hubaut ? À l'égaré, à l'inventeur de situations absurdes.

Haaning, Marissal, Hubaut : l'art, en aucun cas, ne ressort diminué ; il grandit au contraire de ces sauts professionnels hors de l'arène du schéma défini et dominant. La furtivité comme source intense, désordonnée, multidirectionnelle, de créativité.

### CLANDESTINO

La furtivité, par essence, implique la clandestinité. Dans l'instant, du moins, car rien ne lui interdit de se faire connaître après coup, une fois la partie jouée. C'est au demeurant par la révélation que la furtivité en vient à exister. Tant qu'elle est furtive, elle n'« existe » pas, faute d'être perçue. Elle est opératoire en soi sans que soit décelé son pouvoir d'opérationnalité et parce que ce dernier n'est en principe, à dessein, pas décelable. Une fois l'action furtive réalisée, en revanche, il est loisible – ou pas – de la révéler au grand jour sans en trahir la nature ni l'ontologie. La furtivité, pour cette raison, s'apprécie rétrospectivement.

De là ce paradoxe concernant les formes d'art furtives : l'être assujéti au non-être. Se déployant dans la dissimulation, de telles formes d'art ne se déclarent pas au sens strict, sous peine de se disqualifier dans l'instant. En cela, nul doute qu'elles constituent autant d'événements sans événementialité artistique *a priori*, perdus en conséquence pour la culture. Est-ce si grave ? C'est là de la part de l'artiste, quoi qu'il en soit, le résultat d'un choix motivé. Ce choix, moins cornélien qu'il n'y paraît, consiste à mettre en avant





> Joël Hubaut, *Un pour tous*, Barfleur, 2005. Photo : courtoisie de l'artiste.

la force de l'art avant de valoriser la force de l'artiste, sur fond barthien de retrait de l'auteur. Si l'artiste y adhère, c'est fort de cette conviction : l'être, dans certaines situations, n'égalé pas le non-être.

Laurent Sfar, lors de sa performance *Marche* (2000), parcourt la place de la République, à Paris, ses chaussures équipées de lacets de quatre mètres de long. Ces lacets, dans son sillage, forment une traîne inattendue, ne manquant pas d'attirer l'attention des passants qui ne comprennent pas de quoi il s'agit – l'artiste, en effet, marche comme si de rien n'était. L'intention de Sfar, avec *Marche*, est de produire un dérangement minimal, une perturbation douce. Pas question pour lui, en conséquence, d'annoncer ce dérangement et sa mise en scène en avertissant les personnes présentes qu'il est en train de « performer ». Il n'y aura pas spectacle forain. Pas question non plus pour Laurent Sfar, on le pressent, de se dévoiler comme artiste. Il convient, pour l'occasion, de jouer de cet effet de surprise qui fait tout le sel d'une action perturbatrice venant instiller de l'anormal dans l'ordre normalisé des faits ; effet de surprise sans lequel l'œuvre, dans l'instant, perdrait toute charge perturbatrice et, par rebond, toute existence.

Il faut se le demander, le culte de l'authenticité en ferait-il les frais ? Ce qui signe ici la réussite de ce type d'action, ce qui aussi s'y « perçoit » et « fait », ce qui façonne l'action, c'est le mensonge tactique, la manipulation, le bobard. Il en est ainsi de l'action *Cabines* (2000) que le même Laurent Sfar organise à large échelle, là encore à Paris, cette fois avec le concours de Sandra Foltz. Des cabines téléphoniques publiques, par Sfar et Foltz, sont discrètement équipées de fumigènes. Tous deux en déclenchent à distance le fonctionnement, sans prévenir quiconque, habitants ou autorisés. Si rien n'est vrai (la fumée envahissant les cabines téléphoniques n'est pas celle d'un véritable incendie), tout cependant en a l'air. Une mystérieuse épidémie incendiaire, sous forme de combustions spontanées,

semble contaminer la ville sans le moindre contrôle, effet d'un dysfonctionnement technique grave ou, pire, d'un terrorisme inexpliqué. Les personnes confrontées à ce type d'événement, sans exception, prennent toutes le large sans demander leur reste, certaines pour signaler ces intrigants incendies de cabines téléphoniques à la police, signe qu'elles y croient. L'effet produit sur le spectateur, par voie de conséquence moins que théâtral (le monde comme scène), se découvre incarné (le monde comme monde). Qui dit furtif, pour l'occasion, ne dit pas forcément innocent ou d'une totale innocuité. Le fait d'être exposé à un événement hors norme tel que celui-là positionne le regard non devant le « spectacle », dans une perspective divertissante, mais hors de lui, voire contre lui. Est-ce du lard ou du cochon ? En vérité, je ne le sais pas, je regarde sans savoir. Je tremble, donc je suis.

La furtivité, de position faible et de retrait, peut se changer à l'occasion en une position forte et d'implication. En témoignent si besoin est, audacieuses, les interventions de rue provocantes d'une Nadia Bensallam, artiste marocaine qui n'a pas froid aux yeux. Dans *2'45"* (2014), l'artiste déambule dans Marrakech quelques minutes durant en minijupe, plantée sur de vertigineux talons aiguilles et tout le haut du corps couvert d'un niqab. L'effet sur la population présente est saisissant. Un jeune homme essaie de l'arrêter, il semble lui faire une offre, comme pour aborder une prostituée. D'autres passants tancent Bensallam avec sévérité. Le malaise est palpable, le jeu public n'est pas respecté, la femme islamique ne saurait se présenter ainsi au monde, et pas plus la putain islamique, priée de retourner dans son bordel et non d'étaler ses charmes à même la rue. Nadia Bensallam, à la furtivité, ajoute en substance l'option de la provocation vraie et du risque, option qu'elle fait sienne tout entière, quitte à le payer cher, par l'agression. Signe que le furtif, lorsque l'artiste y a recours comme subterfuge, peut être plus qu'une simple question de paraître, plus qu'un jeu de cache-cache, et qu'il permet de scénographier des situations dures. Si la provocation, dans ce cas, fonctionne, c'est par le truchement du furtif même, parce que Bensallam, sciemment, a choisi d'apparaître en apparaissant pour ce qu'elle n'est pas (elle est une artiste, pas une prostituée), en jouant du mécanisme de sa propre disparition orchestrée. L'artiste, eût-elle exécuté la même performance en s'étant au préalable fait connaître comme artiste, n'aurait pas rencontré autant d'animosité. Dévoilée comme non furtive, l'œuvre, sans nul doute, n'aurait pas résonné avec la même force, suscité la même gêne, le même désordre jeté dans l'appareillage rangé des valeurs et des postures.

#### UN TYPE DE MICRO-INTERVENTION ARTISTIQUE FAIBLE ?

« Quand y a-t-il art ? » demandait l'esthéticien Nelson Goodman<sup>4</sup>, une bonne manière de contrer – sans au demeurant la résoudre – l'épineuse question « Qu'est-ce que l'art ? » La performance, la création recourant à l'action, à l'intervention directe de l'artiste, offrent sur ce point une réponse aussi prompt qu'évidente et décomplexée : il y a art dès qu'il y a acte pour l'art.

La plupart des actions furtives, à ce registre, peuvent être classées dans la catégorie des interventions artistiques. C'est le cas de toutes celles que nous avons citées. Ces dernières sont même, plus justement dit, des micro-interventions. Aucune n'a vocation à être

< Julien Berthier, *Correction (Impasse du buisson)*, 2014. Photos : Julien Berthier. Courtoisie de la Galerie G-P & N Vallois, Paris.

universelle, aucune se destine à plus qu'un auditoire compté, aucune ne s'expose frontalement et autoritairement dans le contexte qu'elle investit, aucune n'occupe une large portion de territoire. Ces micro-interventions furtives, pour autant qu'elles sont bel et bien des actions, obligent cependant à reconsidérer *quand* il y a art, dans la foulée du questionnement de Goodman. Dans leur cas, cette question vient nicher dans cette autre question : y a-t-il encore « art » quand l'« art » se fait et devient indécélable ? Telle est au demeurant la différence entre une micro-intervention artistique qui dit son nom et une micro-intervention artistique qui cache le sien. Si la furtivité n'est pas sensée baisser le masque et s'annoncer publiquement, il reste cependant que son caractère discret, trop discret, en vient parfois à engendrer cette conséquence funeste : l'impression que rien ne s'est passé – rien d'artistique, voire rien tout court.

L'œuvre furtive, à se faire trop furtive, peut en effet dans certains cas ne pas être repérée comme œuvre, et l'artiste qui l'a promue, se retrouver en conséquence destitué du statut d'artiste. À l'automne 2006, Simon Boudvin et Julien Berthier, mentionné plus avant, dans la rue du Marais à Paris, *pluggent* contre un mur aveugle une fausse entrée : la porte, son entourage et la plaque de cuivre obligée signalant l'installation d'un cabinet de services (« J.B. & S.B. Spécialistes »). Cette réalisation intitulée *Les spécialistes*, préparée de manière discrète dans un atelier de banlieue et implantée en douce au petit matin, va connaître un pour le moins ambigu destin : personne ne se rend compte de son existence ! Les habitants de la rue Chapon où elle a pris place croient à l'ouverture, dans leur quartier, d'une nouvelle officine, et n'y prêtent bientôt plus aucune attention. Les services parisiens de la voirie, avec méticulosité, nettoient la fausse entrée des années durant au Kärcher, à l'instar des autres entrées et devantures de la rue... Les artistes, pour finir, retireront l'œuvre de son support, au bénéfice du mur qui la soutenait, reprenant ses droits<sup>5</sup>.

Cette question doit être posée : quelle est, au plus juste, la *valeur* d'une telle création ? Si l'objectif de la furtivité artistique est de produire de la furtivité totale, c'est-à-dire de l'invisibilité, alors l'objectif est atteint, et de façon souveraine : l'être qui plaide pour les vertus du non-être consacre en fin de parcours l'évasion de l'être, sa révocation. Si l'objectif de la furtivité, en revanche, est pour l'occasion de produire du simulacre, du faux qui se donne pour du vrai, alors il faut convenir que l'objectif est resté hors d'atteinte : plaquer du faux sur du vrai comme s'y applique l'œuvre *Les spécialistes* n'a pas plus engendré du vrai (l'entrée *pluggée* reste une fausse entrée) que généré du faux (l'entrée *pluggée* n'a pas même été remarquée comme telle) : le furtif est resté le furtif, il ne s'est rien passé, le monde n'en a été, au plus fort, ni ébranlé ni, au plus faible, reconfiguré, personnalisé.

## TROP DE « MICRO » TUE LA MICRO-INTERVENTION

Haut risque d'improbabilité des effets, donc, que celui qui colle à l'art furtif. Jouer avec la réception condamne parfois, pour l'occasion, à perdre, et le jeu, et la réception. Il n'y a là rien de dramatique : l'art authentique est fait d'expérimentations, donc d'échecs potentiels, et non de routine. Reste que le jugement peut se hérissier une fois mis en face d'œuvres d'art qui se veulent des œuvres d'art, mais d'interdire tout jugement, l'art, dans leur cas, ne s'annonce pas tel quel. Pour peu que l'on compare les vertus d'efficacité symbolique de la micro-intervention artistique déclarée et celles de l'intervention artistique furtive, force est de constater que l'avantage va à la première. Serait-elle de

répercussions modérées, la micro-intervention artistique, du moins, *assume* sa condition symbolique, ce en quoi elle est un élément probant et militant du langage des signes et des formes. L'intervention artistique furtive, elle, n'assume sa condition qu'en en faisant un secret, ce en quoi elle a ce pesant désavantage : ne pas communiquer.

Comparaison pour comparaison, posons la question, en guise de trait final, et parce qu'il faut bien établir des hiérarchies. Cette question ? Que vaut, au vrai, un art sans transitivité, sans disposition volontaire à se faire message de quelque chose ? À chacun sa réponse, qui peut être *très peu, voire rien*. ◀

### Notes

- 1 UNTEL : ce collectif d'artistes a été créé en 1975, à Paris, par Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal et Alain Snyers. Son axe de travail : performance de type art direct, participation du public, dénonciation des conditionnements sociaux. UNTEL met fin à ses activités en 1980.
- 2 Voir notamment l'exposition de ses travaux à la Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, à Paris, en janvier 2015.
- 3 « Durant l'été 1993, peintre, il est embauché comme agent de surveillance au musée Gustave-Moreau, à Paris. D'avril 1997 à janvier 2002, il fait de la description de cet emploi qu'il dit vivre comme une aliénation la matière de sa pratique : il utilise à des fins de création picturale le temps de travail rémunéré par le ministère de la Culture, à l'insu du Musée. Pendant l'hiver 1998, il ouvre une section syndicale CGT, vue comme un outil administratif pour concrétiser son projet pictural : modifier réellement les conditions, le temps et l'espace de travail. En décembre 2001, il prend congé du ministère de la Culture et quitte la CGT. Le Musée inaugure au printemps 2003 les nouveaux espaces provoqués par l'action picturale. En 2006, Laurent Marissal publie *Pinxit*, récit des actions picturales non visibles non cachées. Il prend alors le pseudonyme de "Painterman". » (« Laurent Marissal » [en ligne], *Wikipédia*, [www.fr.wikipedia.org/wiki/Laurent\\_Marissal](http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Laurent_Marissal).)
- 4 Cf. Nelson Goodman, *Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, 1968, 277 p.
- 5 « *Les spécialistes* prennent la forme d'une plaque de bois d'environ 220 cm de hauteur sur 200 cm de largeur et seulement 10 cm de profondeur. L'œuvre est directement collée sur un mur de la rue Chapon, dans le 3<sup>e</sup> arrondissement de Paris, en France. La plaque de bois est décorée de façon à reprendre les codes architecturaux du quartier : en son milieu, elle contient un renforcement muni d'une reproduction de porte verte, similaire à une porte discrète de la rue, donnant l'illusion d'une véritable entrée d'immeuble. Le pourtour est peint dans la même teinte de blanc que le mur sur lequel elle est posée. Une sonnette est installée dans l'embrasure et la porte est munie d'une fausse boîte aux lettres. Dans le coin haut à droite se trouve une plaque indiquant un numéro de rue : 1 bis. L'œuvre est signée à droite de la porte sur une plaque reprenant les initiales des auteurs et le nom de l'installation : « J.B. & S.B. Spécialistes ». Cette plaque reprend les codes typographiques et la fixation des plaques de professions libérales. L'œuvre est installée *in situ* tôt un samedi matin de 2006 sur un mur aveugle de la rue Chapon, en une trentaine de minutes. » (« *Les spécialistes* (installation) » [en ligne], *Wikipédia*, [www.fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Sp%C3%A9cialistes\\_%28installa%20tion%29](http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Les_Sp%C3%A9cialistes_%28installa%20tion%29).)

Universitaire (UFR Arts, Amiens), collaborateur entre autres des revues *Art Press* et *Archistorm*, Paul Ardenne est l'auteur de plusieurs ouvrages ayant trait à l'esthétique actuelle : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'art dans son moment politique* (2000), *L'image corps* (2001), *Un art contextuel* (2002), *Portraiturés* (2003), outre diverses monographies d'architectes et un essai sur l'urbanité contemporaine, *Terre habitée* (2005, rééd. augmentée 2010). Autres publications : *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* (2006), *Images-monde : de l'événement au documentaire* (avec Régis Durand, 2007), *Art, le présent : la création plastique au tournant du 21<sup>e</sup> siècle* (2009), *Moto, notre amour* (2010), *Corpopoétique*, tomes 1 et 2 (2011-2013), *Cent artistes du Street Art* (2011). Il est également romancier : *La halte, Nouvel âge, Sans visage, Comment je suis oiseau*. Curateur en art contemporain, Paul Ardenne a conçu entre autres les expositions *Micropolitiques* (Grenoble, 2000), *Expérimenter le réel* (Albi-Montpellier, 2001 et 2002), *Working Men* (Genève, 2008), *L'Histoire est à moi !* (Printemps de septembre à Toulouse, festival de création contemporaine, 2012), *Aqua vitalis* (avec Claire Tangy, Caen, 2013), *Motopoétique* (MAC Lyon, 2014) et *Économie humaine* (HEC Paris, 2014). [www.paulardenne.wordpress.com](http://www.paulardenne.wordpress.com)