

Résister au Bunker

Critical Art Ensemble

Number 83, Winter 2002–2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45994ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Critical Art Ensemble (2002). Résister au Bunker. *Inter*, (83), 48–53.

Résister au Bunker

CRITICAL ART ENSEMBLE

Tiré de : *La résistance électronique et autres idées impopulaires*. Paris, Éditions de l'éclat, 1992 [traduit de l'anglais par Christine TRÉGUIER]

On ne saura sans doute jamais de quelle manière on a découvert que l'inventivité et la créativité des travailleurs culturels n'avaient pas uniquement pour but de maintenir l'ordre symbolique traditionnel, mais on ne peut que s'en réjouir. Depuis cette prise de conscience magique et mythique, il y a environ deux cents ans, nombre d'interventions de toutes sortes ont eu lieu. La plus populaire est bien évidemment une déjection de cette classe montante qui, la première, émit l'idée d'intervention systématique (de révolution) : à savoir la Bourgeoisie. À l'aube du XX^e siècle, cette bande d'anti-féodalistes convoyeurs d'armes, gérants d'ateliers de misère et ramasseurs de fric prit le contrôle. Une fois l'ordre social réorganisé selon un schéma propre à cette nouvelle élite dirigeante, ses membres mirent au point des stratégies et des tactiques empêchant toute autre intervention à grande échelle. Ces débutants politiques se virent confrontés à un problème : construire un système de défense qui ne soit pas perçu comme tel, ou, en d'autres termes, décider de la manière dont l'investissement du capital pouvait être renforcé sans restreindre le libre flux de la production et de la consommation. Depuis lors, stratégies, tactiques et technologies, concourant au succès de cet objectif, ont vu le jour à un rythme qui a mené la compétition dans une impasse.

Prenez l'exemple de la restructuration de Paris sous la férule du stratège HAUSSMANN. On y voit une jeune société bourgeoise mettant en œuvre ses objectifs, comme le démontrera avec force la chute de la Commune de Paris. Pour justifier ce grand ravalement de façades, on argua de la création d'une ville plus touristique et de la nécessité d'éviter les ravages de la croissance industrielle tels que Londres les avait connus. Mais la véritable signification de la restructuration devint terriblement claire avec les Communards : ceux-ci réalisèrent avec horreur qu'ils ne pouvaient plus défendre la ville, car les brèches ouvertes dans les remparts extérieurs rendaient inefficace leur ancien mode de défense ; les barricades ne faisaient plus le poids face à la lourde infanterie armée déployée sur les grands boulevards. L'édification de la forteresse parisienne fut particulièrement impressionnante car elle témoignait de la première application de l'idée d'ouverture de l'espace comme moyen de fortification.

Certes, les temps ont changé, mais le principe de la fortification est plus profondément que jamais ancré dans la société. Le paysage social n'est lui-même qu'une succession de bunkers. Sa forme la plus ancienne, la bureaucratie, est parvenue à son plus haut niveau avec la société bourgeoise. La fonction essentielle de ce système d'organisation sociale est de s'auto-perpétuer. À cet effet, elle est conçue pour résister aux guerres, aux révolutions et aux catastrophes naturelles. Dans ses archives permanentes il y a l'histoire – preuve de ce qui a été et de ce qui n'a pas été. La bureaucratie est une forme concrète de mémoire ininterrompue, officielle et légitimisée.

De nouvelles formes de bunker ont fait leur apparition. Le plus extraordinaire est sans aucun doute incarné par les mass-médias. Dans ce bunker englobant, les stratégies de la forteresse ouverte ou fermée implorent. Les mass-médias amènent le monde au spectateur, mais le monde est également tenu en échec tandis que le spectateur, à jamais coupé des autres individus et de l'espace communautaire, regarde fixement l'écran. Ce type de bunker est à la fois matériel et idéal. D'un côté, il fait office de garnison abritant les images (les troupes). De l'autre, il est la confirmation d'une réalité sponsorisée par l'État; il renforce et pérennise les notions réifiées de classe, de race et de sexe. Dans leur totalité spectaculaire, les bunkers colonisent la pensée et donnent naissance au micro-bunker de la réification, qui devient à son tour très difficile à pénétrer et à détruire.

Les bureaucraties, les usines, les galeries commerciales, les stations de travail, les médias – sont tous des produits de l'esprit de la forteresse. Le spectacle de ces bunkers tend à donner l'illusion de la sociabilité, de l'interaction publique et du libre choix, mais son rôle est en fait de renforcer la séparation déjà inhérente à la division du travail, et de canaliser le producteur/client dans un cycle de travail forcé et de consommation.

Le bunker est le fondement de l'homogénéité : à une situation donnée répond une action spécifique. Dans une galerie commerciale, par exemple, on ne peut que consommer. C'est le bunker de l'inconfort perpétuel. Aucun endroit où se reposer à moins de consommer (les cafétérias en général), et même dans ce cas, les aménagements sont des plus inconfortables, afin que le consommateur se dépêche de finir et rejoigne le flot dynamique errant de boutique en boutique. La galerie commerciale est le miroir de la chaîne de montage et de sa rotation des ouvriers à des tâches spécialisées. Intensification de la consommation/intensification du travail: difficile de faire la différence. Travail et consommation sont les murs du bunker connu sous le nom de monde social.

Dans la mesure où la domination par l'apparence a été sans cesse repoussée aux marges du pouvoir, il est inutile de faire de la perturbation du bunker le cœur de l'activité résistante, mais il faut en maintenir le siège, surtout en ce qui concerne les bunkers idéels. Dans la bataille sans fin pour l'autonomie individuelle, leur perturbation permanente est essentielle. Troubler l'ordre symbolique du bunker a été, de tout temps, une technique standard de l'action culturelle contestataire et elle doit garder une place dans l'activisme culturel de demain. Notre siècle a produit deux modèles de perturbation. Le premier, de type sédentaire, tente de construire un contre-spectacle monumental qui concurrence (et, on l'espère, écrase) l'ordre symbolique du bunker. Le second est le modèle nomade qui cherche à saper cet ordre par des méthodes plus éphémères, plus évolutives. À l'heure actuelle, le premier modèle semble dominer, au moins en matière de discours sur la résistance culturelle. (En pratique, c'est difficile à dire dans la mesure où le second modèle ne souhaite pas attirer l'attention. Sait-on jamais? – une armée de guérilleros culturels est peut-être à l'œuvre, là, à côté de nous, mais personne n'est en mesure d'évaluer le phénomène.) Selon CAE, cette tendance est fâcheuse car le modèle sédentaire semble soutenir la conscience du bunker, plus qu'il ne la démolit.

Au-delà de leur intention contestataire, les modèles nomade et sédentaire ont quelques similitudes. La pédagogie est le « texte » qui sous-tend toute représentation interventionniste. On espère que les participants et les spectateurs engageront un dialogue qui leur permettra de briser les barrières idéologiques du bunker et qu'ils gagneront en retour une certaine dose d'autonomie (l'affirmation de leurs propres désirs et le contrôle de leur environnement). Le travail proprement dérangeant (nous ne voulons pas dire par là « choquant ») de la représentation culturelle aidera chaque individu à progresser vers une meilleure subjectivation – il/elle saura se détacher de l'objectivation de la machine. Mais, hormis ce point commun, les tenants des deux écoles sont de moins en moins d'accord.

Ceci étant dit, quel est le modèle qui satisfait le mieux l'objectif visé, à savoir de former des sujets avertis par le dialogue et l'apprentissage mutuel ? CAE prétend que le modèle nomade est beaucoup plus efficace. Nous ne contestons pas les bonnes intentions de ceux qui adhèrent au modèle sédentaire, mais nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'il y a mieux à attendre de tant d'efforts.

Le CRITICAL ART ENSEMBLE, créé en 1987, s'intéresse aux rapports de l'art, de la critique, de l'activisme et des nouvelles technologies. Ces cinq artistes ont publié en 1994 et en 1996 deux ouvrages : *The Electronic Disturbance* et *The Electronic Civil Disobedience*.

La traduction française, réunissant ces deux titres, fut publiée en 1997 et l'on mentionne que ce texte peut être librement piraté et/ou cité. Nous avons cru bon publier ici le chapitre « Résister au Bunker » pour les orientations qui s'assimilent à des idées qui intéressent INTER depuis longtemps.

Pour le lecteur désirant s'informer davantage, on peut consulter le texte original, en traduction française, à cette adresse :

<http://www.virtualistes.org>

RM ndr

Toutes les illustrations accompagnant cet article sont fournies par Critical Art Ensemble. GenTerra, 2001. GenTerra was produced in collaboration with Beatriz da Costa ; science consultant, Bob Ferrell ; and robotics consultant, Garth Ziegler. GenTerra examines the relationship between the creation of genetically modified organisms (GMOs) and biological environmental resource management. Of particular interest was the means by which a popular method of risk assessment could be developed. In this installation view, the web site on transgenic bacteria is highlighted. Viewers began the performative process by gathering information on GMOs. By using the performers and web-site as information resources, viewers were able to form more informed opinions on the dangers of GMO release, and were then given the opportunity to test this information. 1. Performance view, St. Norbert Art and Culture Center, Winnipeg, Manitoba, Canada. 2. An audience member streaks out a sample of transgenic E. coli 3. Bacteria release machine.

Le problème tient en partie au fait que ce modèle articule mal méthodes et objectifs. Différentes variétés d'art public, d'intervention et communautaire, tombent dans cette catégorie. Mais quel est alors l'objet de ce modèle ? Au mieux, CAE y voit l'intention de produire des images destinées sciemment à interagir avec leur environnement physique et idéal, et de les placer au-delà de strictes considérations esthétiques (spatiales) dans la sphère socio-politique dynamique. (Il est clair qu'on peut mettre à la casse les vieilles structures formalistes abstraites [le plop art] faites de poutrelles d'acier et de dalles de fer; elles sont répugnantes et indignes de figurer dans le contexte d'images résistantes, au même titre que les monuments du statu quo). Cette définition étant donnée, il faut maintenant se demander comment différencier le travail critique dans un musée de celui qui est présenté dans un espace « public », lieu de prédilection pour l'essentiel de l'art à tendance interventionniste se référant au modèle sédentaire. En réalité, il n'y a pas de différence. L'espace public n'existe pas, si ce n'est comme réification. Dès lors qu'il tombe dans le domaine social, l'art en général, critique ou non, n'existe que dans des espaces administrés, socialement stratifiés.

L'art public n'existe pas, car il n'y a pas d'espace public. Le principe fondamental de la société rationnelle, tel qu'il s'exprime dans l'esprit de la forteresse, est de gérer chaque arpent de territoire et de bureaucratiser toute action sociale. Un tel contexte interdit aux gens de se rassembler librement, de concevoir des projets, y compris dans ce que l'on appelle « la propriété publique » (une contradiction dans

les termes). Les zones autonomes reconnues, où chacun pouvait s'exprimer librement (sur la politique ou tout autre sujet) ont disparu depuis longtemps, si tant est qu'elles aient jamais existé. Où va-t-on exposer une œuvre publique ? Dans un champ de maïs ? C'est une propriété privée. Dans la rue ? Elle gênerait la circulation et perturberait la fonctionnalité intentionnelle de la rue elle-même. Dans un parc ? Euh, oui... si on a obtenu les autorisations nécessaires et rempli et enregistré les formulaires. De plus, le parc est conçu pour une certaine forme de loisir organisé ; donc toute œuvre placée dans son environnement doit être en conformité avec cette structure sociale. Seuls ceux à qui on peut faire confiance pourront éventuellement mener à bien leur projet éphémère – autrement dit ceux qui ont été bien formatés par la bureaucratie (en général via les camps d'entraînement que sont les écoles d'art), et qui connaissent la procédure (le meilleur moyen d'y parvenir est probablement de se faire des relations pendant la période d'études). La personne qui a les qualifications requises et la reconnaissance publique (autant dire une bonne note en acceptation de la bureaucratie) pourra être autorisée à installer un travail permanent, mais seulement si le public (il est la bureaucratie qui gère le secteur) pense qu'un tel projet est nécessaire. Par conséquent, non seulement il n'y a pas d'espace public, mais les membres du public qualifiés pour réaliser des œuvres publiques sont très rares. Le problème ici est qu'on oublie un peu facilement que la propriété n'est pas un préalable à la territorialisation. Pour coloniser un territoire, il suffit d'en avoir le contrôle. Pour



Mission Statement

FAQ

Bacteria Basics

Problems and Solutions

Bacteria In Action

Transgenic Myths

Risk Assessment



GenTerra

Transgenic Solutions for a Greener World

...An example of accidental release in the U.S. is that of the gypsy moth, *Lymantria dispar*, one of North America's most devastating forest pests. The species originally evolved in Europe and Asia and has existed there for thousands of years. In either 1868 or 1869, the gypsy moth was accidentally introduced near Boston by E. Leopold Trouvelot. ..."



MENU

Problems and Solutions in Biological Environmental Resource Management

During the 19th century, the idea emerged that environmental resources could be artificially controlled through introducing alien species into ecosystems. In truth, such introductions have occurred for centuries on both an intentional and unintentional basis. During the age of world colonization by the West, various species were being transported from ecosystem to ecosystem at an alarming rate. Throughout history there are many examples of such transferences, although they primarily involved viruses and other parasites jumping from host to host as they went from one culture to another. Indeed, one would think that such occurrences would have made people more cautious, given the catastrophes that befell many cultures during times of hybridization. Instead, alien biological resources were believed of use as a means to solve environmental problems, and thus

SND

QUIT

revenir à la devinette du début : quand une forteresse n'est-elle pas une forteresse ? L'une des réponses est : quand elle est dans la sphère publique.

Peut-on en dire autant de l'art communautaire? Tout d'abord le mot « communauté » lui-même est problématique. Il a été largement utilisé et réduit à un point de non-signification absolu. (L'abus de l'oxymoron « la communauté internationale » est encore plus emblématique.) Dans la rhétorique usuelle, « communauté » signifie un groupe de personnes ayant un point commun. Ce terme a une connotation de sympathie si celui qui parle est en dehors du groupe, ou d'identification s'il en fait partie. D'où le fait que des termes comme « la communauté gay » ou « la communauté africaine » se sont répandus. En général, il s'ensuit une seconde connotation – ces groupes sont des acteurs notoires de la grande histoire de la victimisation (d'où provient en partie la sympathie lorsque le terme est employé par un élément externe. Une expression plus acceptable que « vous autres ». Cette connotation explique aussi pourquoi il n'y a pas de communauté de mâles blancs). Enfin le terme « communauté » désigne également la population d'un lieu donné, habituellement un quartier. Les limites en sont souvent mal définies, les caractéristiques ethnographiques et géographiques se mélangeant pour s'adapter à la situation bureaucratique. Ces « communautés » sont parfois importantes en terme de population, et trop vastes pour que la moindre interaction personnelle puisse se développer entre les individus. De plus, les affiliations institutionnelles extrêmement complexes et variées des membres résidant sur un territoire précis viennent perturber la solidarité sociale fondée sur la race-ethnie ou la géographie.

Au-delà de ces définitions, un groupe partageant une caractéristique ou un lieu, n'est pas une communauté, et n'en sera jamais une. La communauté (Gemeinschaft) ne peut exister que dans un ordre social régi par une division du travail minimale. La spécialisation économique et sociale qui découle d'une hiérarchie fétichisée n'encourage pas sa construction. Les communautés au sens propre tendent vers la sédentarité, avec pour unité de base globale la famille étendue, à son tour élargie à la superstructure de l'amitié. Entre ses membres il y a non seulement des liens non rationnels forts, mais aussi des normes sociales et des valeurs unificatrices et consensuellement validées par

une solidarité spirituelle (s'exprimant souvent sous la forme d'une religion commune). Ce sont tous les éléments de la vie sociale qui sont partagés et pas uniquement un caractère génétique, une échelle de valeur ou un arpent de terre. (Notez que CAE ne souscrit pas au romantisme de cette forme d'organisation sociale, en affirmant qu'elle est nécessairement la plus juste et la plus désirable; elle est sans aucun doute porteuse de formidables abus et elle l'a prouvé historiquement). Bien qu'on puisse trouver aux États-Unis quelques enclaves qui pourraient répondre au nom de communauté, c'est un phénomène social extrêmement rare. Tout comme pour l'espace public, il y a lieu de poser la question : « Quelle communauté !? »

Quoi que puissent en dire certains artistes, et en dépit du fait que « l'art communautaire » est devenu un genre bureaucratique reconnu, peu d'œuvres se rattachent à la « communauté ». Dans la plupart des cas, il s'agit en réalité de projets avec des bureaucraties locales. Aucun artiste ne peut simplement arriver en territoire étranger et s'y intégrer. Il faut des années de recherche participative pour y parvenir. Quoi qu'il en soit, en admettant qu'un artiste ait navigué avec succès dans la bureaucratie culturelle et ait trouvé de quoi financer un projet « communautaire » (on lui donnera en général un an pour faire ses preuves), comment donc parviendra-t-il/elle à infiltrer cette « communauté » ? Le plus simple est que le projet passe par la médiation d'une bureaucratie qui se réclame de ladite communauté. On sélectionne alors une école, un centre communautaire, une église, une clinique etc., désireuse d'y participer. Les experts de l'institution choisie seront les représentants de la communauté et façonneront le projet selon leurs spécifications au cours d'une négociation qui prendra également en compte les désirs de l'artiste. Quand le processus arrive à son terme, qui s'est réellement exprimé ? Dans la mesure où l'essentiel de la négociation politique ne se fait pas avec des individus sur le terrain, mais avec ceux qui affirment les représenter, et qu'elle est ensuite reformulée selon les paramètres bureaucratiques imposés par les donateurs financiers, quelle part d'action autonome directe reste-t-il ? Très peu. Ce qui reste, c'est la représentation d'une représentation (le point de vue bureaucratique de l'artiste et de ses médiateurs).

Il y a là trois problèmes. Premièrement, la rationalisation, déjà mentionnée, de tous les territoires par des institutions tournées vers l'auto-perpétuation réduit le dialogue public à son strict minimum. Deuxièmement, les ensembles sociaux monolithiques n'existent pas dans le cadre d'une division du travail hyper-complexe. Un problème qu'illustre toute l'histoire de la gauche. Le féminisme, par exemple, ne parle pas au nom de toutes les femmes ; le féminisme institutionnalisé ne parle pas au nom de toutes les féministes. Une bureaucratie ne peut s'exprimer ni au nom d'un ensemble social, ni au nom des membres d'un territoire x fortement peuplé.

Le dernier problème, c'est la rationalisation de l'expérience collective. L'activité sociale à grande échelle doit être bureaucratisée. C'est le seul modèle d'organisation sociale complexe connu. Pour être efficace, il faut éliminer les éléments non rationnels du processus d'organisation. Et pourtant une expérience collective satisfaisante tient précisément à ces éléments. Au sein de CAE, par exemple, il y a des rapports de pouvoir, comme dans toute relation sociale ; cependant dans cette constellation sociale, le pouvoir ne prend pas la forme d'une domination. Un membre, peu spécialisé dans un certain domaine, fait appel à l'expertise d'un autre membre plus compétent. Même si l'un de nous n'est rationnellement pas certain de la décision prise par un autre, une confiance non rationnelle, développée au fil des années, fait que chacun a confiance dans la sagesse de l'autre. La raison pour laquelle une telle configuration sociale transcende l'aliénation est uniquement due à des éléments non rationnels d'affinité, d'amitié, de foi et de confiance. Ces éléments permettent à chaque individu du CAE de se réclamer d'une unité dans ses interactions avec les autres, au-delà des considérations d'échange et de contrat économique. C'est le type même de solidarité et de flux horizontal de pouvoir que cherche à éliminer la bureaucratie ; par contraste, la constellation sociale cellulaire compte parmi les rares expériences collectives où les personnes peuvent réellement parler pour elles-mêmes, et ce parce que leur individualité ne s'est pas perdue dans les mécanismes de l'organisation.

Les œuvres d'art dont la réalisation dépend de la bureaucratie sont bien trop planifiées pour avoir un quelconque pouvoir contestataire. À terme, ce sont des actes de soumission qui ne font que réaffirmer la hiérarchie et l'ordre rationnel. Il n'y a aucune prise de risque, car tout se fait au sein de la bureaucratie/bunker. Comment de telles

œuvres peuvent-elles remettre en cause l'ordre dominant ? Dans quelle mesure égratignent-elles le bunker ? Le plus regrettable est que les laquais qui exécutent ces projets ne sont nullement libérés ; au contraire, plus le produit de la médiation parle pour eux, plus ils deviennent prisonniers des monuments qu'ils produisent.

Certes, le processus de création de l'art public souffre d'une sur-organisation, mais il est malheureux que son produit subisse lui aussi le même sort, car il n'y a pas de meilleure représentation visuelle du monologue tyrannique que le monument. On a généreusement saupoudré le territoire public de monuments ayant vocation à être des espaces réflexifs au sein desquels les individus peuvent communier avec le miracle et le mystère de l'État. En ces lieux, la voix contestataire est réduite au silence. La Nation tout entière y vit comme une seule et unique communauté, en harmonie, et tous les problèmes sociaux s'évanouissent. On n'entend plus que le doux murmure serein de l'État providence (un système qui ne jure que par le bien-être de ses citoyens). Prenez l'exemple du Mémorial des vétérans du Viet Nam de Maya Lin, un monument plein de bonnes intentions. Il est moins répugnant que d'autres, en ce qu'il n'est pas un pur impératif idéologique ; c'est-à-dire qu'il ne fait pas du particulier une généralité universelle, comme c'est le cas de la contre-partie réaliste des monuments, et il ne participe pas non plus à l'autorité du vertical. Mais en dépit de ses bonnes intentions, ce site ne résonne pas de cris de colère et de hurlements comme on pourrait s'y attendre ; il est silencieux, et son silence est tout juste ponctué par quelques sanglots étouffés. (La zone est réputée si sûre que si un hurleur se lançait dans une contre-performance, il/elle serait rapidement évacué(e). Ce mémorial est un lieu de thérapie pathologique, au sein duquel la fracture entre citoyen et état se referme dans un instant fiévreux de reconfiguration de la mémoire.)

Un monument peut-il être un lieu de contestation ? L'exemple du Mémorial des vétérans du Viet Nam le montre bien, le degré de contestation alentour est très limité. Les fresques murales d'une communauté, montrant tous les groupes ethniques et raciaux vivant et travaillant ensemble, la pollution dissipée et les enfants jouant dans des parcs sans drogue, sont admirables pour leur intention utopique et leur affirmation de la différence. Elles peuvent représenter l'espoir, là où il n'y en a plus guère. On peut en dire autant de ces performances à grande échelle dans les lieux publics, conçues habituellement pour rappeler

Mission Statement

FAQ

Bacteria Basics

Problems and Solutions

Bacteria in Action

Transgenic Myths

Risk Assessment

MENU

GenTerra
Transgenic Solutions for a Greener World

Thoroughly Tested

Our mission at GenTerra is:

1. To discover and create products for resource management that are harmonious with the ecosystems in which they function.
2. To develop biological environmental resource management initiatives that serve as an alternative to chemical environmental resource management.
3. To refine techniques of biological environmental resource management, so that its past disasters will not be repeated.
4. To explore the options offered by new breakthroughs in biotechnology so that they may be used as a resource that functions in the public interest.

SND

QUIT

la nature des différents problèmes sociaux. Ce genre de réalisation semble également respirer la « révolution culturelle ». Elles sont sur codifiées, prévisibles et, de ce fait, se fondent parfaitement aux autres images publiques (panneaux publicitaires perpétuant l'espoir d'un bon café ou d'un linge bien propre). Le conservatisme inhérent à la monumentalité n'autorisera jamais aucun contre-spectacle déstabilisant. Le résultat produit par cette forme d'expression a toujours été prévu, avant même son édification. Il est par conséquent un pur monologue. On ne peut pas plus dialoguer avec une peinture murale qu'avec un panneau publicitaire. En fin de compte, les monuments, y compris ceux qui ont été créés avec des intentions radicales, maintiennent le statu quo en renforçant la prédisposition du public à l'ingestion visuelle de codes rigides et de stéréotypes.

Les monuments sont des systèmes clos qui ne laissent place à aucune pédagogie de l'égalité ; ils servent au contraire une gestion directive de l'information, et l'information ainsi délivrée est, en général, très corrompue (autrement dit c'est un impératif idéologique). L'élaboration des œuvres publiques ou communautaires est la marque d'une configuration de classe qui se conforme à la pédagogie de la gestion directive. En haut, il y a l'artiste-directeur, c'est lui/elle qui tient les cordons de la bourse. Puis viennent les médiateurs et enfin ceux qui sont enrôlés dans la campagne artistique. Comme nous l'avons dit précédemment, les paramètres de base sont définis par les niveaux supérieurs, les niveaux inférieurs n'ayant voix au chapitre que sur les aspects mineurs. Ces projets prétendent fonctionner à la manière des coopératives locales, mais il n'en est rien. Les organisations populaires (à ne pas confondre avec les communautés) fonctionnent du bas vers le haut ; les personnes ayant les mêmes opinions, en dehors de toute question spécifique, s'organisent dans un esprit de volontariat. Il s'agit de comportements émergents qui, par conséquent, ne nécessitent pas une figure centrale pour servir de guide ou définir la politique.

Il semble raisonnable de conclure qu'une position d'antilogos, telle que celle de la contre-performance, n'est pas la meilleure manière de faire de la résistance culturelle. Bien que de telles méthodes ne soient pas sans mérite, les catégories de production y restent confuses, reposant sur une fausse territorialisation et un monumentalisme du monologue. Au vu de l'expérience du modèle sédentaire d'art résistant, il semble que l'action soit bien trop gérée pour offrir à l'individu un quelconque moment de liberté. Ce que l'on construit là est au contraire une alternative ou un code oppositionnel tout aussi restrictif que celui qu'il remplace. Mais il existe un problème supplémentaire particulièrement déconcertant pour les artistes : l'art semble faire obstacle à l'action radicale. Le problème vient du fait que l'art est compris au sens traditionnel et non au sens plus nouveau de critique. Dès lors qu'un public

non spécialisé en matière de production culturelle entend dire que tel objet est de l'art, il s'ensuit une attente qui neutralise toute signification résistante : attente d'un objet supérieur qui révélerait la sagesse des temps passés et la vision utopique de l'avenir, lesquelles seraient à leur tour associées au principe de l'État. Malheureusement ce que l'on attend de l'art, ou des médias électroniques, serait du domaine du monologue. N'interprétez pas ceci comme un appel à l'anti-art, puisque ce n'est pas l'art en lui-même qui est en cause ici ; c'est plutôt un appel aux artistes pour qu'une fois dégagés des paramètres de la production culturelle destinée aux autres membres de l'industrie culturelle, ils rompent avec le système de signes propre à la perception non spécialisée de l'art. Il serait certes possible de reconstruire un système de signes populaire, mais un tel processus à long terme ne pourrait être mené à bien par cette génération ou celles à venir. Pour obtenir des résultats pratiques immédiats, la seule option est de laisser la question de côté, en évitant de désigner les objets culturels résistants comme étant de l'art. Bien sûr si de tels objets devaient trouver leur place dans les institutions spécialisées de la culture, comme les galeries ou les musées, l'œuvre pourrait être lue par l'intermédiaire de n'importe quel système de signes. Cependant, dans le domaine de la production culturelle pour et avec les non-spécialistes, plus l'œuvre est capable de se fondre dans le système de la vie quotidienne (tout en engageant le spectateur de la bêtise oppressante du quotidien) et l'incite à réfléchir sur sa position à l'égard de celle-ci, plus la voix contestataire pénétrera le bunker idéal.

C'est précisément cet objectif qu'accomplissent les œuvres se référant au modèle nomade. Il existe deux types d'action culturelle nomade. Le premier est performatif et évolutif. En ce cas, le nomade choisit une action qui, dans un cadre social donné, instaure un dialogue entre des co-producteurs aléatoires. Le second type est un produit : un artefact est créé et déployé dans des lieux spécifiques ; il suscite le scepticisme du spectateur et, dans le meilleur des cas, l'amène à discuter avec les autres des hypothèses concernant la situation. Aucune de ces techniques n'est particulièrement nouvelle ; elles ont plus d'un siècle d'histoire derrière elles, mais n'en sont pas moins efficaces. En ces temps de sur-organisation, ce sont en fait les seules tactiques viables pour construire une quelconque participation culturelle démocratique.

Commençons par le concept de territoire. Le modèle nomade s'oppose aux conceptions monumentales qui cherchent à prendre et à dominer une zone déterminée par le biais d'une voix unique échappant à toute contestation. La voix du travailleur culturel nomade, elle, s'insinue à un moment donné dans une situation donnée, pour mieux se dissiper le moment suivant. Ou bien il place à un endroit stratégique un produit à la forme similaire mais au contenu opposé aux autres pro-



6



7



8



9

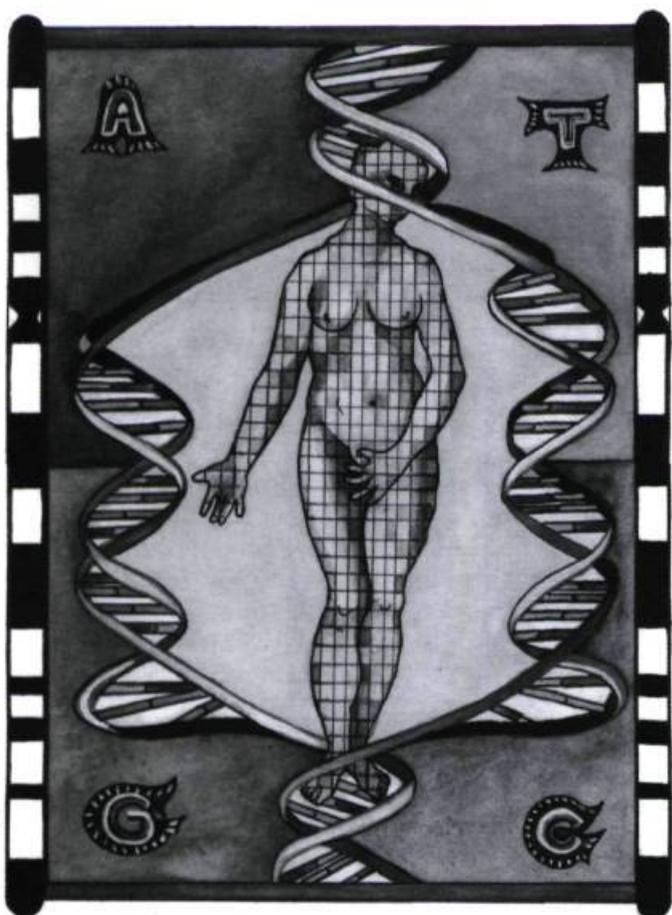
duits, de façon à ce que quiconque passant dans les parages le consomme. Dans un cas comme dans l'autre, le succès dépend du relâchement du contrôle dans une zone donnée; il en va de même pour la perturbation et/ou le dialogue qui ne se produit que si l'artiste sait jouer du contraste, de la différence et de l'absence d'administration sociale. Une fois que le trouble est repéré par les officiels chargés de la sécurité de la zone, on peut supposer que celle-ci sera immédiatement reterritorisée. Le simple fait d'être témoin de ce cycle (déterritorialisation, perturbation, reterritorialisation) peut être extrêmement révélateur pour beaucoup, en particulier quand ce qui paraît être une offense minime provoque une réponse des plus brutales de la part des autorités. L'usage du modèle nomade exige, dans le cas d'un produit, un excellent camouflage, et, dans le cas d'un processus évolutif, une évaluation prudente du délai entre la perturbation (par exemple une action autonome se traduisant par l'exercice de la libre parole) et la réponse disciplinaire. Ce laps de temps déterminera la durée de la performance, à moins que le performeur ne prévoit d'inclure la réaction de la police dans son scénario.

Autre aspect également important, ce modèle ne fait pas la distinction entre territoire public ou privé. Il part du postulat que l'espace public est un mythe. Dans l'économie rationnelle, l'action se déroule toujours dans l'espace privé, ce qui veut dire l'espace administré. La seule variable sur laquelle il y a lieu de s'interroger, c'est le degré d'administration du lieu, c'est-à-dire la complexité des restrictions bureaucratiques qui s'y appliquent, et la puissance de la garnison qui y patrouille.

L'action nomade peut être assimilée à une action sans médiation, une action directe. Le nomade culturel voit en tout territoire un site de résistance. Une fois le lieu choisi, il/elle s'arrange pour s'y installer. Il n'y a ni permis, ni permission. Aucun groupe social n'est désigné comme public ou participant (ce qui ne veut pas dire que le territoire n'influera pas partiellement sur certaines caractéristiques sociales, dans la mesure où l'espace est socialement organisé); au contraire les participants sont considérés comme des individus. Aucun d'entre eux n'est guidé ou dirigé par l'artiste, il/elle est simplement encouragé(e) à s'exprimer en réaction au processus ou au produit. Les scénarios émergent; ils ne sont pas écrits à l'avance. En ce sens, l'action nomade est expérimentale, l'issue n'en est pas connue (ce qui ne signifie pas que certains paramètres ne soient pas connus – la police mettra fin au processus ou le produit sera détruit). Certes, la performance nomade peut aisément prendre une tournure idéologique très décevante ou très révélatrice. La certitude bureaucratiquement routinière de la culture monumentale n'offre pas ces possibilités. L'action nomade se joue dans les failles spatiales qui séparent les forces de la



11



10

micro-administration, et dans les écarts temporels entre l'acte autonome et la punition, car c'est dans cet espace liminal que réside la possibilité de dialogue culturel.

Le plus important cependant est que le « public » prenne part à la création de « l'art public ». Quelle que soit la mesure de son désir, chacun est invité à participer. Les actions nomades sont parfois très élaborées et onéreuses, parfois simples. Certaines ne coûtent rien et sont pourtant incroyablement efficaces – la seule condition étant la volonté de les réaliser. Nul besoin de naviguer dans la bureaucratie, d'être bien éduqué ou d'être un artiste célèbre, et qu'importe le lieu. De ce fait, chacun peut toujours trouver dans son mode de vie quotidienne un élément de pratique radicale à mettre en œuvre. Certains ne souhaitent pas être instigateurs d'une action (CAE ne souscrit pas à la vision naïve d'une culture démocratique où tout le monde devrait être artiste); l'œuvre nomade ne détermine pas, ne réduit pas au silence ou n'exclut pas les contributions de ceux qui préfèrent interagir avec le processus ou le produit.

Il est possible de perturber les bunkers en ayant recours aux tactiques nomades que sont le détournement, le vandalisme créatif, le plagiat, le théâtre invisible ou la contrefaçon, pour n'en citer que quelques-unes. Tout travail créant les conditions pour que les gens s'engagent dans l'acte de transgression consistant à rejeter l'ordre rationnel totalisant et fermé, et s'ouvrent à une interaction sociale allant au-delà des principes d'habitude, d'échange et d'instrumentalité propres à l'incertitude ambiante, est un travail véritablement résistant et transgressif, car ceux qui y participent prennent plaisir dans ce moment d'autonomie. Dans ces situations seulement il peut y avoir dialogue, et la pédagogie peut avoir un rôle révélateur.