

# Introduction : Des multiples paradoxes de l'activisme artistique

*Sans engagement politique, l'art cesse d'être contemporain, car être contemporain signifie être engagé dans la politique de son temps. C'est la seule forme de contemporanéité qui nous soit accessible dans le contexte culturel actuel.*

Boris Groys<sup>1</sup>

L'intrusion de l'anglicisme « *activism* » dans le vocabulaire (français en la circonstance) des sciences de l'art et de la pratique des arts provient d'une pérégrination particulière du terme qui le fit glisser du politique vers celui de l'appréciation artistique<sup>2</sup>, via les sciences de la communication. En effet, comme le relève l'artiste et critique d'art Peter Weibel<sup>3</sup>, les appellations « *artistic activist* » et « *artivist* » firent tout d'abord leur apparition, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, sous la plume de l'universitaire et commissaire d'exposition Tatiana Bazzichelli. Ainsi, ces termes trouvent leur origine dans l'analyse de la *Network culture*, lorsqu'en 2001, afin d'étudier les productions de l'art Net activiste, Tatiana Bazzichelli lance l'acronyme *AHA (Activism – Hacking – Artivism)*. Elle l'officialisera en 2006-2009, par la publication de son ouvrage *Networking: The Net as Artwork*<sup>4</sup>. S'opère alors un élargissement du terme « artivisme », de la sphère du politique et du net art vers celles des autres pratiques artistiques engagées.

1. Boris Groys, « Migration as New Universalism », dans Steven Henry Madoff (dir.), *What about Activism?*, Berlin, Stemberg Press, 2019, p. 134 (traduction N. Nercam).

2. Nous retrouvons ce même glissement de vocabulaire du registre économique vers le registre de l'appréciation artistique, avec le terme « émergent ». Depuis les années 1980, les pays dits « émergents » bénéficiaient d'une croissance économique rapide, avec un niveau de vie ainsi que des structures économiques convergent vers ceux

des pays développés, mais dont le P.I.B. par habitants restait inférieur à celui des pays développés (ou du premier monde). L'appellation « scènes artistiques émergentes » qualifiait l'avènement, dans le monde de l'art contemporain, de productions (auparavant invisibilisées) provenant d'aires culturelles asiatiques, africaines, d'Amérique latine, ou du Pacifique. Ces « visibilités » ont été rendues possible par les tournants économiques effectués par ces pays vers le libre-échange, à partir de la fin des années 1980.

3. Peter Weibel, « People, Politics, and Power », dans Peter Weibel (dir.), *Global Activism: Art and Conflict in 21st Century*, Cambridge, the MIT Press, 2015, p. 57.

4. Tatiana Bazzichelli, *Networking: The Net as Artwork*, Arhus, DARC, 2009 (première édition en italien, en 2006, *Networking. La rete come arte*).

Une kyrielle impressionnante de noms et d'appellations – avec, attendant, leur jargon spécifique – est accolée à cet activisme, créant ainsi autant de sous-ensembles, dans une arborescence apparemment sans limite<sup>5</sup> : *Socially engaged art* (art social), *Community based art* (art communautaire, désignant des pratiques artistiques à destination d'une population/communauté particulière), *Dialogic art* (art dialogique, privilégiant les dialogues et les échanges), *Interventionist art* (art d'intervention), *Participatory art* (art participatif), *Collective art* (art collectif, pouvant désigner soit un collectif d'artistes, soit des pratiques collectives), *Contextual art* (art contextuel<sup>6</sup>), art de propagande, art militant, art relationnel, art en commun<sup>7</sup>, *Hacktivism*, *Networks art* (Net art contestataire), *Lobbying art*, *Boycotting art*, etc.

Les diverses pratiques de l'activisme artistique se manifestent dans un climat d'étrangeté et de confusion. Ce paradoxe trouve probablement une part de son origine dans l'ambiguïté même que porte en lui l'activisme politique, tel que ce dernier est pratiqué depuis les années 1990. Les remises en cause et les contestations exprimées par l'activisme politique embrassent un très large spectre idéologique et ses objectifs politiques peuvent être radicalement opposés les uns aux autres. Partant de cette matrice politique, le paradoxe de l'activisme artistique peut être décliné en fonction de cinq entrées :

- la situation idéologique complexe de l'artiste activiste qui se love dans les interstices et oscille entre « artiste militant », « artiste engagé » et « artiste propagandiste » ;
- les pratiques de l'activisme artistique s'inscrivent dans une volonté de donner une visibilité aux minorités et aux marges de nos sociétés, tout en cultivant une forme d'invisibilité, d'anonymat et de clandestinité des interventions *in situ* ;
- pour l'artiste activiste, l'utopie n'est plus une finalité indispensable. Il lui préfère les hétérotopies (non globalisantes, elles permettent de mieux prendre en compte le local et la proximité et donnent corps à un large éventail de désacralisations) et joue sur les divers niveaux de dysfonctionnement entre les pratiques des arts et celles du politique ;
- l'activisme artistique dénonce et combat les puissants monopoles des grandes corporations de l'économie internet, tout en restant souvent tributaires des GAFAM pour la monstration et la diffusion de ses actions et performances ;
- enfin, l'activisme artistique s'inscrit dans une scène de l'art contemporain dorénavant mondialisée. Il se doit de participer au travail épistémologique sur la remise en cause de valeurs esthétiques ethnocentrées, marginalisant les apports artistiques des ères culturelles autres qu'occidentales et non continuer d'alimenter un marché de l'art en thèmes « exotiques » autour de l'altérité.

5. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York, Verso Books, 2012. Anthony Downey, *Art and Politics Now*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2014.

6. Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Champ/Flammarion, 2002.

7. Estelle Zhong Mengual, *L'art en commun : Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

## Activisme politique *versus* activisme artistique

Étymologiquement, la notion « d'activisme » semble mettre à distance toute volonté de réflexion sur le monde contemporain. Elle désigne plutôt – sans revendiquer aucune filiation politique et idéologique particulière – des conduites privilégiant l'action vigoureuse et même percutante, quitte à confondre parfois « agitation » et « action ». Plus la frustration est intense dans une société donnée, plus grande semble la quantité d'agression exprimée lors de ces actions. L'activisme politique s'exprimerait immédiatement et produirait une forme de radicalisme empreint de morale<sup>8</sup>.

En ce sens, l'activisme est symptomatique de notre époque, où l'on va favoriser une « urgence de l'action » (urgence climatique et environnementale, urgence sociale, etc.), souvent au détriment de pensées plus globales des problématiques.

La dénomination « activisme », depuis le tournant géopolitique des années 1990, est devenue un terme générique afin de qualifier cette conduite qui privilégie l'action directe dans le domaine politique et social, où braver la loi peut être une des modalités d'action. L'activisme politique peut s'attacher à défendre des causes idéologiques nationales, internationales ou communautaires des plus variées. Cet activisme s'inscrit dans un contexte de déstabilisation des identités politiques et il en est le reflet<sup>9</sup>. L'ébranlement du politique et du « système démocratique » s'inscrit dans un discours critique et dans une profonde remise en cause tant des leviers du système capitaliste que des alternatives à lui apporter (crise du capitalisme, crise de la pensée socialiste, crise des institutions représentatives, des parties politiques ou des organisations syndicales, etc.). S'exprime « l'ennui » grandissant des citoyens pour le politique, leur manque de confiances envers les institutions démocratiques<sup>10</sup>.

Après la chute du mur de Berlin, l'opinion dominante en Occident donnait les courants révolutionnaires comme définitivement finis et l'idée du communisme comme une utopie intrinsèquement criminelle et totalitaire. Si dans les années 1990, la « troisième voie », prônée par la social-démocratie occidentale – avec comme crédo : régulation des « excès » du capitalisme et protection sociale – a eu le vent en poupe, elle fut rapidement contestée, dès les premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle. La mondialisation néolibérale a rendu totalement caduque ce crédo social-démocrate<sup>11</sup>, avec l'avènement du social-libéralisme, où les lois du libre-échange ont définitivement pris le dessus sur la question du social. Les règles de l'ordre mondial attestent d'un triomphe du capitalisme ou du néolibéralisme à

8. Voir l'article de Stanislas Chaillou, « Quelles différences entre l'activisme et la politique ? », *Marianne*, publié le 02/06/2020 à 11h35, <https://www.marianne.net/agora/les-mediologues/quelles-differences-entre-l-activisme-et-la-politique>. En ce qui concerne la relation morale/activisme artistique : Hou Hanru, « Be Active against the Activism of "Good Morals" ».

Fragmentary and Contradictory notes on some current challenges », dans Steven Henry Madoff (dir.), *What about Activism?*, Berlin, Sternberg Press, 2019, p. 57-65. Carole Talon-Hugon, *L'art sous contrôle*, Paris, PUF, 2019.

9. Cette déstabilisation des identités politiques rend difficile la transmission de valeurs et d'opinions

de générations en générations et la socialisation des jeunes par les médias et les réseaux sociaux semble contribuer à cette déstabilisation.

10. Peter Weibel, *op. cit.*, 2015, p. 29-61.

11. Jean-Numa Ducange, Razmig Keucheyan et Stéphanie Roza, *Histoire globale des socialismes, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2021.

l'échelle mondiale, présenté comme indépassable. Si le capitalisme est en capacité d'accroître les richesses, de produire et de diffuser en abondance des biens, il n'y parvient qu'en générant des crises économiques et sociales profondes, en exacerbant les inégalités, en provoquant des catastrophes écologiques, en réduisant la protection sociale et en anéantissant les capacités intellectuelles, morales, affectives et esthétiques des individus.

Comme le relève très justement Claire Moulène<sup>12</sup>, la pensée dominante célèbre l'individualisme par le développement du marché et accélère la disparition du « lien social ». La nature du travail change ; la sous-traitance et la précarité se banalisent. L'organisation taylorienne hiérarchique et verticale de l'entreprise s'efface au profit d'une structuration horizontale, en réseau et d'une gestion en flux tendus, où les « opérateurs » sont mis en concurrence. « Tout participe à détruire les anciennes solidarités qui organisaient le monde du travail et de ses expressions politiques et syndicales<sup>13</sup> ». Les responsables libéraux « reconnaissent » leur impuissance face aux marchés. Le mot d'ordre *TINA* (*There is no alternative*) de la première ministre britannique Margareth Thatcher s'est, *in fine*, imposé et les élections se jouent désormais sur la médiatisation des leaders, plutôt que sur leurs programmes. « Si le capitalisme engendre un "monde inhabitable" ou le "pire des mondes possibles" il est également à l'origine d'une véritable économie esthétique et d'une esthétisation de la vie quotidienne. (...) Créant un paysage économique mondial chaotique tout en stylisant l'univers du quotidien, le capitalisme est moins un ogre dévorant ses propres enfants qu'un Janus à deux visages » déclarent Gilles Lipovetsky et Jean Serroy<sup>14</sup>.

Le sociologue et philosophe Michel Clouscard considère que nous vivons actuellement un moment spécifique de l'histoire qu'il baptise « libéralisme libertaire »<sup>15</sup>. Par cette appellation l'auteur souligne l'inséparabilité des dimensions économique, politique et psychologique dans l'approche d'une « libération du désir » comme moyen que se donne le capitalisme pour maintenir son règne. Le libéralisme libertaire est l'effet du groupe social dominant qui a compris la nécessité d'une accélération de la transformation du « citoyen » en « consommateur ». Le capitalisme s'est transformé en « une économie du goût »<sup>16</sup>. Ce paradigme, libéral économiquement, a tout intérêt à être libertaire sur le plan des mœurs. Il se doit d'être ouvert, prônant la primauté de l'émotionnel et de l'affect sur la raison anticipatrice et planificatrice et objectivant ainsi l'absence de contradiction entre la mondialisation libérale et les luttes contre les diverses formes de discriminations. La finalité du libéralisme libertaire

12. Claire Moulène, « Le lien social, une marchandise comme les autres ? », dans Claire Moulène (dir.), *Art contemporain et lien social*, Paris, Cercle d'art, 2007, p. 9-17.

13. *Ibid.*, 2007, p. 10.

14. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge*

*du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, p. 12.

15. Michel Clouscard, *Le capitalisme de la séduction : critique de la social-démocratie libertaire*, Paris, Éditions sociales, 1981.

16. Le goût est devenu, maintenant, indispensable à la consommation.

Le « capitalisme esthétique » peut être défini comme « la mobilisation industrielle du goût des consommateurs ». Le champ esthétique (car le goût engendre des consommations) est devenu le champ de bataille du capitalisme. Olivier Assouly, *Le capitalisme esthétique. essai sur l'industrialisation du goût*, Paris, éditions Cerf, 2011.

est de proposer une vision du monde plus personnelle (obéir au bon vouloir de l'individu et d'une communauté) et satisfaire aux appétits de signes et de produits. Il refuse le primat de la totalité sociale et encourage à ne trouver satisfaction que dans le décomposé, le partiel, l'immédiat, uniquement dans la réalité telle qu'elle est présentée, dans le monde des choses tangibles. Ainsi, le libéralisme libertaire préfère s'investir dans des activités parcellaires, comme, par exemple, l'humanitaire (non soumis à une centralité).

Triomphe du néolibéralisme à l'échelle planétaire, hésitations face à la formulation d'alternatives au capitalisme, le temps des utopies politiques semble être suspendu.

Pour autant, de nouvelles voies s'élèvent – parmi lesquelles certaines se revendiquent, ou sont étiquetées, de l'activisme politique – et les fronts du refus se multiplient, se manifestant sous des formes diverses, contre l'exploitation, les inégalités, et contre les misères et les ségrégations qu'engendrent les crises du monde capitaliste.

Parmi l'éventail et l'arborescence de l'activisme politique et social citons l'association Act Up-Paris, fondée dès 1989, qui lutte contre le sida et pour la défense de la communauté LGBTQIA+ ; l'association Attac, fondée en 1998, qui milite contre la mondialisation libérale et pour la défense des droits fondamentaux et des alternatives sociales et démocratiques ; le groupe féministe Femen, d'origine ukrainienne, fondé en 2008, qui défend les droits des femmes à travers le monde ; les associations et les collectifs tels que les Casseurs de Pub, STOPub, les Déboulonneurs<sup>17</sup>, créés au début des années 2000, qui luttent contre les formats de la société de consommation et l'invasion publicitaire des espaces publics ; le collectif britannique *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army* et sa version française Brigades Activistes des Clowns, fondée en 2003<sup>18</sup>, qui dénoncent les répressions et les précarisations de la société néolibérale et militent contre la guerre ; l'association Génération Précaire, fondée en 2005<sup>19</sup>, qui dénonce l'exploitation des stagiaires en entreprises ; le collectif Jeudi Noir, créé en 2006, qui s'insurge contre la flambée des prix des loyers de l'immobilier ; l'association les eFRONTé-e-s, fondée en 2012<sup>20</sup>, qui lutte contre les stéréotypes de genre et défend l'application des principes d'égalité des droits. Mais, il conviendrait également, afin de restituer l'extrême diversité de l'éventail idéologique au sein de l'activisme contemporain, de citer des groupes activistes d'obédience politique conservatrice et nationaliste tel que le collectif Soupe Patriote qui, au nom d'une « solidarité nationale » distribue aux sans-abris une soupe de cochon, excluant par là même les démunis juifs et musulmans – voire ouvertement néonazi tels que Vengeance Patriote (VP) groupuscule paramilitaire qui organise des actions violentes, en particulier contre les populations immigrées.

17. Avec comme slogan « Quand la pub n'est pas là, les cervelles dansent ».

18. Avec comme slogan « Couvre fou obligatoire ».

19. Avec comme slogan « Soit stage et tais-toi ».

20. Avec comme slogan « E affrontons-nous à la réalité ».

Il ne s'agit pas ici de mettre sur un même pied d'égalité l'ensemble des activismes politiques mentionnés plus haut. L'humanisme incontestable que portent en elles les actions initiées par les Brigades Activistes des Clowns, par Génération Précaire ou encore par STOPub n'est en aucun cas à associer avec la xénophobie affichée ostensiblement par les actions de Soupe Patriote, ou de la VP. Il s'agit plutôt de prendre conscience, par cette diversité, des nombreuses manipulations politiques à l'œuvre au sein de l'analyse contemporaine de l'oppression « d'un système dominant »<sup>21</sup> et des instrumentalisation idéologiques de la critique du capitalisme planétaire<sup>22</sup>. Nous vivons une époque où l'avènement de fondamentalismes religieux ou de politiques nationalistes et communautaristes est présenté et perçu – de façon totalement illusoire – à travers le monde, comme une forme politique et sociale de contestation crédible (voire même d'alternative possible) de l'ordre mondial du néolibéralisme et de ses dérèglements sociaux et environnementaux. Comme le souligne Daniel Vander Gucht dans ce volume<sup>23</sup>, ces « retours » sont perçus, avant tout, comme les expressions de voix encore muselées par l'impérialisme occidental et non comme le renouveau des pratiques « conservatrices » et « phalocrates » (... ce qu'ils sont parfois). Par exemple, lors d'une manifestation défendant les droits des femmes, peuvent se retrouver réunis des personnes et des organisations d'obédience politique et idéologique très diverses, témoignant, par là même, du fractionnement des luttes, beaucoup plus que de leur unité (conception « universaliste » *versus* revendication « communautaire » autour des droits des femmes).

Ainsi, toutes les nouvelles formes de contestation ne semblent pas considérer comme centrale la question sociale, de même que l'analyse des sociétés modernes ne s'effectue plus uniquement en termes de classes sociales et de leur combat pour l'appropriation des ressources matérielles et symboliques<sup>24</sup>. Depuis les années 1990, dans un paysage mondial bouleversé, secoué par de profondes modifications économiques, sociologiques et culturelles, l'héritage des politiques anticonformistes et des philosophies de la contestation semble s'être déplacé. Il n'est plus « limité » aux références directes au corpus marxiste et aux perspectives révolutionnaires. Dorénavant, il surgit parmi les courants militants qui cherchent à déconstruire l'hégémonie culturelle occidentale, la persistance d'une pensée phalocratique et les fondements de l'exploitation impérialiste afin de penser un monde émancipé des rapports de domination existants.

20

---

21. Protestation contre l'hyper consumérisme de nos sociétés, contre les institutions monétaires telles que la Banque mondiale, le FMI (Fonds monétaire international), l'OMC (Organisation mondiale du commerce) et les diverses transactions, à l'échelle mondiale, des corporations internationales.

22. Les élections présidentielles en France, d'avril 2022, nous montrent bien comment des politiques nationalistes et ultraconservatrices sont perçues (à tort) par nombre de votants comme une réponse viable à la crise économique et environnementale que l'on traverse.

23. Voir article de Daniel Vander Gucht dans ce volume, « Du monde "bof" des "beaufs" à la génération "OK boomer" ou comment faire de l'art à l'horizon de l'adélphité ».

24. Encore dans les années 1970, le terme « classe sociale » était omniprésent dans tous les questionnements sur la société ; qu'il s'agisse de se réclamer de la classe ouvrière et de ses alliés, ou pour célébrer sa disparition au profit d'un groupe central « les classes moyennes ». Claire Moulène, *op. cit.*, 2007.

De même l'activisme politique se méfie du « compromis de classe » comme moyen d'atteindre ses visées (l'opposition entre « caste » dominante et « peuple » rendant impossible toute compromission). L'activisme politique semble souvent privilégier une approche non économique, mais plutôt culturelle ou « subjective ».

Mais, face à ces appels au retour à la « tradition » et aux multiples avènements des « primitivismes politiques »<sup>25</sup>, le recours à d'autres utopies (ou plutôt hétérotopies), trouvant leur substrat conceptuel dans les pensées et les expériences révolutionnaires du passé, émerge de nos jours. Comme le souligne Alain Badiou dans *L'hypothèse communiste*<sup>26</sup>, si les socialismes ont échoué au xx<sup>e</sup> siècle, il s'agit d'en tirer les leçons, afin d'échafauder de nouvelles politiques d'émancipation, des transitions vers une société post-capitaliste et des processus de changements sociaux et politiques effectifs<sup>27</sup>. André Tosel, dans son article « Devenirs du marxisme 1968-2005 » déclare : « Marx ne cessera de hanter la pensée tant que la mondialisation capitaliste rendra problématique et notre être-au-monde et l'idée même d'un monde partagé en commun »<sup>28</sup>. La perspective du dépassement des rapports sociaux, des rapports économiques, de « race », de genre, et de sexe, reste posée, au-delà de celui de la domination de classe et elle constitue le fer de lance de nombreux collectifs activistes dans le monde. Une nouvelle conception du politique fait alors son apparition. Elle est fondée sur l'idée que le pouvoir et la domination ne se limitent pas aux institutions gouvernementales et aux multinationales, mais qu'ils traversent le corps social et s'insinuent dans les relations les plus intimes du quotidien (rapports de pouvoir entre hommes et femmes, entre parents et enfants, entre jeunes et vieux, etc.). L'émancipation politique, économique, sociale, culturelle, sexuelle,... doit être conçue comme un mouvement ininterrompu, comme une lutte perpétuelle. À ce propos, Jean-Marc Lachaud écrira :

Il ne s'agit pas d'annoncer le « Grand soir », voire de prendre le pouvoir, mais de faire de la politique autrement pour démasquer les absurdités du système. Cet activisme veut alerter et sensibiliser les citoyens, créer des brèches au cœur du vécu et faire directement pression sur ceux qui détiennent le pouvoir décisionnel de changer l'ordre des choses.<sup>29</sup>

D'aucuns considèrent que nous expérimentons, depuis le début de ce siècle, la transition de la démocratie parlementaire vers une « démocratie performative » centrée autour du « citoyen

21

25. Jean-Loup Amselle, *Révolutions. Essais sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock, 2010.

26. Alain Badiou, *L'hypothèse communiste*, Clamecy, Lignes, 2009.

27. Il est à relever que, pour Nato Thompson et Anthony Downey, le communisme comme idée politique et le marxisme comme analyse de la société sont toujours valables et constituent un réel point de départ (avec des références, en particulier,

à Berthold Brecht, à Walter Benjamin et à Léo Trotski). Nato Thompson, *Seeing Power. Art and activism in the 21st Century*, New York, Melville House, 2015. Anthony Downey, *op. cit.*, 2014.

28. André Tosel, « Devenirs du marxisme 1968-2005 », dans *Le marxisme au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Syllepse, 2009, p. 96. Repris par Jean-Marc Lachaud, *Art & aliénation*, Paris, PUF, 2012, p. 5. L'émancipation associée à la perspective révolutionnaire est centrale

dans la pensée de Marx. « Le moment réel de l'émancipation et de la reprise de soi de l'homme » constitue le communisme. Karl Marx, *Manuscrits de 1844. Économie politique & philosophie*, Paris, Éditions Sociales, 1972.

29. Jean-Marc Lachaud, *op. cit.*, 2015, p. 99.

global »<sup>30</sup>. Les citoyens veulent briser le monopole de la caste des pouvoirs institués et participer directement à l'action politique. Ils désirent agir et prendre eux-mêmes des décisions. Ils aspirent à une « démocratie effective », au détriment d'une « démocratie représentative ». Le citoyen global prend conscience des menaces et des intérêts de toute l'humanité qui dépassent largement les espaces nationaux. Ainsi, ce nouveau type de citoyen est intéressé tant par des problématiques locales que par les grands enjeux globaux. Le philosophe et sociologue Axel Honneth a théorisé ce qu'il considère comme le passage du paradigme « de la lutte de classes » à celui qu'il nomme « la lutte pour la reconnaissance »<sup>31</sup>. Les conflits sociaux sont perçus dans la perspective d'une demande de reconnaissance d'un individu, ou d'un groupe d'individus (dans leur individualité et dans leur universalité)<sup>32</sup>. Ce sentiment d'être victime d'un déni de reconnaissance, ou de formes de mépris, constituerait un moteur de contestation bien plus mobilisateur que celui de l'analyse économico-sociale des leviers de l'exploitation.

Si les modalités traditionnelles de l'action militante perdurent, des figures de résistance et d'intervention s'inventent. Un nouveau type de protestation apparaît, celui de l'indignation<sup>33</sup>. Cette nouvelle manière de protester, souvent spontanée, non institutionnelle, organisée par des groupes d'individus, est de nos jours un phénomène global. Ces nouveaux types de contestations prennent la forme de manifestations (marche, *sit-in*, carnivals, etc.) dans les lieux publics. Les événements des « Printemps arabes » (en Tunisie et en Égypte singulièrement) sont considérés comme faisant partie de ces formes d'indignation. Ces événements, sans agenda politique précis, peuvent donc bouleverser l'ordre social et ont des répercussions mondiales<sup>34</sup>. L'occupation de la place Tahrir, au Caire en 2011 – avec ses performances théâtrales, ses récitations de poésies, ses inscriptions murales, ses graffiti, etc. – avait une dimension créative qui allait bien au-delà de la participation d'artistes professionnels<sup>35</sup>.

## Art de propagande, art militant et art activiste

Laure Gillot-Assayag, questionnant la notion de « contestation » en arts, relève des distinctions majeures entre les termes « art militant » et « art de propagande ». Elle écrit :

L'art militant est par nature un art contestataire – il a pour but d'interroger les fondements d'un ordre politique jugé injuste et de produire un effort critique de subversion. (...) L'art de propagande appartient à

30. Thomas G. Weiss et Rorden Wilkinson, *Global Governance Futures*, Londres, Routledge, 2021.

31. Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2013.

32. Cette « lutte pour la reconnaissance » démontrerait, d'après l'auteur, la dimension dorénavant morale de ces contestations politiques

et sociales. Axel Honneth, *op. cit.*, 2013.

33. Stéphane Hessel, *Indignez-vous !*, Montpelier, Ceux qui marchent contre le vent, 2010.

34. Ainsi, dans le Wisconsin, des ouvriers américains, manifestant contre les attaques à l'encontre du service public, portaient des pancartes sur lesquelles on pouvait lire : « Fight like an Egyptian ». Ben Davis, 95

*Theses on Art and Class*, Chicago, Haymarket Books, 2013.

35. Parmi ces derniers, il est à souligner l'investissement d'Ahmed Bassiouny (32 ans) qui fut abattu par les forces de sécurité égyptienne, lors des premiers jours de la manifestation. Son travail avait représenté son pays lors de la Biennale de Venise de 2011.

la propagande : ce n'est pas l'art qui exprime la cause, mais la cause qui s'exprime à travers l'art. L'art de propagande produit des images identificatoires et fusionnelles. Il verrouille la pensée et la condamne au silence, en abolissant le jugement remplacé par l'assentiment.<sup>36</sup>

Dans notre approche de « l'artiste activiste », le profil proposé de « l'artiste militant » nous est bien plus précieux et pertinent que celui de « l'artiste propagandiste ».

L'art de propagande, contrairement à l'art militant, n'a rien de contestataire. Il est dirigé par l'État (ou tout du moins objective les valeurs des classes dominantes), dans le but d'entretenir une société et affirme une vision positive et conformiste d'un présent social, économique et politique, traçant les horizons radieux d'un futur. Ainsi, il paraît absurde de qualifier de « réalisme socialiste » des productions artistiques qui, dans le contexte d'une démocratie libérale, représentent des révoltes populaires, des piquets de grève et le monde de la classe ouvrière. Alors que l'artiste militant dérange, l'artiste de propagande conforte. Ayant l'appui – explicite ou implicite – du gouvernement, la diffusion du propagandiste est massive et a lieu en pleine lumière. « L'artiste de propagande est parfaitement intégré à la société, dont il est la devanture, souvent auréolée de gloire »<sup>37</sup>. Alors que le public de l'artiste militant est à construire et à sensibiliser en permanence, le public du propagandiste est acquis par le système en place.

L'artiste militant, tout au contraire, aspire à créer des œuvres cultivant « la rupture », produisant des chocs émotionnels, en brisant les moules sociaux préexistants. C'est en grande partie à l'aune de ses inclinaisons politiques, idéologiques et éthiques – mais sans pour autant être « encarté » – que l'artiste militant va choisir ses lieux d'intervention, ses principes esthétiques et ses dispositifs artistiques. Il est lié à une posture militante qui fait de l'art le champ d'un combat politique de chaque instant. L'art militant est le fruit du travail d'une minorité d'individus – parfois condamnée à la clandestinité. Il diffuse, de manière souvent souterraine, ses réalisations artistiques. Sa production marginale, loin de recevoir l'approbation des instances du gouvernement, peut être l'objet de persécution et d'interdit. Mais, par le biais des réseaux sociaux, par la pratique de l'art de rue, l'artiste peut rendre son travail militant plus accessible (les divers phénomènes du *street art* devenant, de nos jours, des formes d'expression majeures, voire majoritaires).

Walter Benjamin, dans *Essais sur Brecht*, déclare que l'artiste militant doit fonder sa solidarité avec les classes opprimées, non sur la base d'une sympathie idéologique (de contenu), aussi sincère soit-elle, mais sur une solidarité de condition<sup>38</sup>. L'exigence à l'égard de l'artiste est « de se demander quelle est sa position dans le processus de production ». La notion de « réalisme critique » développée par Berthold Brecht doit « dévoiler la causalité complexe des rapports sociaux (...), dénoncer les idées dominantes (...), souligner

36. Laure Gillot-Assayag, *op. cit.*, <https://www.implications-philosophiques.org/art-militant-art-engage-art-de-propagande-un-meme-combat/>

37. *Ibid.*

38. Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, la Fabrique, 2003.

le moment de l'évolution de toute chose »<sup>39</sup>. Le producteur qu'est l'artiste doit travailler à modifier l'appareil de production lui-même, et non à l'approvisionner en thèmes révolutionnaires, car ce système récupère l'œuvre d'inspiration contestataire et la recycle en produit de consommation contre-révolutionnaire<sup>40</sup>. Le seul principe qui vaille reste celui de la responsabilité inaliénable de l'artiste qui ne se limite pas à savoir s'il produit un art à tendance révolutionnaire ou réactionnaire, mais qui interroge les rapports sociaux aux principes de la production de son art<sup>41</sup>.

Ainsi, l'artiste militant ne peut échapper au grief de galvauder la portée esthétique et artistique de son travail au profit de l'idéologique. En d'autres termes, il serait en capacité de réduire l'art à un message politique. Au cœur de l'activisme artistique se joue une dialectique entre deux entités, traditionnellement perçues, en Occident, comme foncièrement différentes, indépendantes et hermétiques l'une à l'autre : le champ de l'art (défini comme un champ autonome, habituellement considéré comme sans fonctionnalité – autre que la sienne propre) et le champ du politique et du social (généralement perçu comme la *praxis* de l'exercice du contrôle des pouvoirs, comme la dialectique entre le particulier et le collectif, entre le singulier et le commun au sein d'une société). Cette « inutilité » ontologique de l'art devient alors problématique et semble condamner à l'échec toutes visées politiques et sociales. La syntaxe « art politique » se présente comme une sorte d'oxymore. À titre de rappel, la définition kantienne de l'art constitue un plaidoyer pour la séparation de ces deux sphères. Pour Kant, l'art n'a pas pour but de défendre une cause qui lui serait extérieure. Car, l'art a sa fin en soi et il est libre de toute considération d'usage ou d'intérêt. Kant affirme que « le beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée »<sup>42</sup>. Par conséquent, il paraît impossible que cette contemplation désintéressée puisse se transformer en action politique. « Subordonner l'art à son utilité politique et morale aurait pour effet de ravalier l'art au statut d'instrument, de le dénaturer en lui ôtant ses caractéristiques fondamentales – la liberté et l'autonomie »<sup>43</sup>. Dans cette perspective, l'art – réduit à un canal de communication – serait donc subordonné à l'idéologique et tous renouvellements formels seraient interdits, sous prétexte de brouiller, ou d'entraver la communication du message politique. C'est ce qui fait dire à Jacques Rancière que l'art militant est « réactionnaire », car il est en capacité de réduire l'ambiguïté (l'énigme de la représentation qui caractérise l'œuvre d'art). L'artiste militant se placerait en spécialiste de la maïeutique de la conscience politique, face à un spectateur ignorant. « Ce modèle », poursuit Jacques Rancière, « suppose toujours qu'il faille sortir les gens de leur position de crétiens pour les

39. Berthold Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art*, vol 2, Paris, Arche, 1976, p. 117. Repris par Jean-Marc Lachaud, *op. cit.*, 2012, p. 72.

40. Pour Walter Benjamin, il y a danger à sublimer la misère en l'esthétisant et prendre ainsi le risque de rendre l'inacceptable acceptable.

Walter Benjamin, *op. cit.*, 2003.

41. Daniel Vander Gucht, *Art et politique, pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, édition Labor, 2004.

42. Emmanuel Kant, « Section I, Livre I », dans *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2000, p. 55.

43. Laure Gillot-Assayag, « Art militant, art engagé, art de propagande Un même combat ? », site : <https://www.implications-philosophiques.org/art-militant-art-engage-art-de-propagande-un-meme-combat/>

rendre intelligents. Or plus on veut les rendre intelligents, plus on reproduit le présupposé de leur imbécilité<sup>44</sup>».

À travers l'histoire (en particulier celle de la modernité), les relations entre art et politique ont été souvent sulfureuses<sup>45</sup>. La question des interrelations entre l'art et le politique, portée par l'artivisme, continue de nous agiter et n'a cessé de mettre à l'épreuve le concept d'autonomie de l'art<sup>46</sup>.

Pour autant, nous soutenons que l'art militant (comme nous le verrons dans les articles de ce volume) peut procurer une véritable émotion esthétique. La contemplation de l'œuvre pouvant faire naître des sensations qui, par là même, autorise à le considérer comme de l'art à part entière. Tout en présentant des principes idéologiques et politiques, l'artiste militant les met en forme et offre une pluralité d'interprétations possibles, à l'instar de n'importe quelle œuvre non militante. L'art militant s'inscrit dans le registre du sensible, il donne à voir, à écouter et à penser, mais ne prétend rien prouver. Il n'a peut-être pas vocation à nous nous convaincre, mais nous émeut, nous trouble et nous perturbe. Il emprunte une logique de communication d'expériences et non de transmission de savoirs. L'œuvre militante ne peut, en aucune manière, être limitée à son contenu politique, elle expose la pluralité de signification du sensible et déborde toute explication univoque. L'engagement ne se résume pas à une décision politique, mais il est un choix esthétique, qui interroge des moyens artistiques.

Qu'en est-il de la catégorie « artiste activiste » ?

Lucy R. Lippard, dans son article « Trojan Horses: Activist Art and Power »<sup>47</sup> établit une distinction entre « l'art politique » (celui de l'artiste militant) et « l'art activiste » qu'elle formule de la façon suivante : « L'art politique a tendance à être socialement concerné et l'art « activiste » a tendance à être socialement impliqué »<sup>48</sup>. Cette différence entre les deux termes repose sur une distinction de principes de production et de monstration de l'art ; l'artiste

44. Jacques Rancière, « L'art politique est-il réactionnaire ? Entretien avec Jacques Rancière », [http://www.regards.fr/archives/archives-web/l-art-politique-est-il\\_3698](http://www.regards.fr/archives/archives-web/l-art-politique-est-il_3698).

45. L'autre principal reproche formulé à l'égard du travail de l'artiste militant : il expose et présente la violence (sociale, économique, sexuelle, familiale, affective, psychologique, etc.). Mais si, de par son engagement, l'artiste militant développe un travail qui interroge et met en scène la violence, la véritable violence n'est-elle pas le « laisser faire » face aux injustices et aux agressions sociales. Comme le souligne Jean-Paul Sartre, personne ne peut se dire innocent face à des violences perpétrées. Jean-Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998.

46. Sur la question complexe de l'autonomie de l'art, discuté dans certains des articles de ce volume, il convient de rappeler la position défendue par Theodor W. Adorno. D'après le philosophe, l'œuvre d'art authentique – tout en étant constituée d'éléments issus de la réalité empirique – parvient à s'émanciper de la tutelle du monde administré en imposant à ce dernier sa puissance autonome. L'autonomie radicale des œuvres ne tient pas compte des besoins du marché ni des nécessités commerciales. L'œuvre d'art devient une agression indisposant « l'ordre existant ». Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989. Marc Jimenez, *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1973.

47. Dans cet article, Lucy R. Lippard déclare : « Peut-être que le cheval de Troie a été la première œuvre d'art militante. Fondé, d'une part sur la subversion et sur l'émancipation (*empowerment*) d'autre part, l'art activiste opère à la fois à l'intérieur et au-delà de la forteresse assiégée qu'est la culture savante (*high culture*) ou "le monde de l'art" ». Lucy R. Lippard, « Trojan Horses: Activist Art and Power », dans Brian Wallis (dir.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Boston, David R. Godline Publishers, 1985, p. 341 (traduction Nicolas Nercam)

48. Lucy R. Lippard, « Trojan Horses: Activist Art and Power », dans *op. cit.*, 1985, p. 348-349 (traduction Nicolas Nercam).

politique réalise des œuvres à thèmes et à contenus sociaux et les expose en galerie, alors que l'artiste activiste, sans nécessairement aborder des contenus politiques au sein de ses réalisations, produit et expose directement dans le tissu social (lieux non institutionnels). Nous aurons l'occasion de revenir, dans le cours de cette introduction, sur l'importance de la production « hors les murs » comme caractéristique fondamentale de l'artivisme. La formule de Lucy R. Lippard est séduisante, mais elle mériterait d'être, pour le moins, nuancée. Et si, tout au contraire, il ne s'agissait pas tant d'implication que de distanciation sociale de la part de l'artiste activiste ?

Tout d'abord, il s'agit de préciser que l'artiste activiste possède de très nombreux points communs avec l'artiste militant et vouloir distinctement les dissocier est une entreprise illusoire. En la circonstance, on ne peut appréhender l'artiste activiste sans avoir en tête les caractéristiques de l'artiste militant, tant ce dernier déteint sur lui. Ce qui dissocie fondamentalement l'artiste militant de l'artiste activiste, c'est, comme l'a souligné Laure Gillot-Assayag<sup>49</sup>, l'attachement tout relatif de ce dernier à la cause sociale défendue. Il ne cultive pas de relations organiques avec le lieu et avec la population avec laquelle il travaille, pour un moment (contrairement à l'artiste militant). L'engagement de l'artiviste est le résultat d'une décision libre et cette liberté est considérée comme sa caractéristique propre, comme un élément structurel de sa démarche (l'artiste non activiste, de même que l'artiste militant, ne peuvent la posséder). Les propos de l'économiste italien Alex Foti – membre du réseau *ChainWorkers* – sur l'artiviste politique pourrait parfaitement s'appliquer à cet espace de liberté accordé à l'artiste activiste : « Un militant croit toujours aux grandes causes. Un activiste se mobilise s'il aime ce qu'il est en train de faire. Un activiste ne se mobilise pas parce qu'il doit le faire, ni parce qu'il faut le faire, mais parce qu'il sent qu'il veut le faire »<sup>50</sup>. L'artiste activiste constitue, en quelque sorte, une forme de quintessence de « l'artiste libéral libertaire » ; il s'investit aux côtés de mouvements sociaux de façon choisie, sporadique, intermittente et discontinue. Certains artistes activistes, à la dimension internationale, incarnent ce libéralisme de l'action ; « à la carte », il passe quelques mois auprès des réfugiés syriens, dans une île grecque pour réaliser une installation, puis s'envole vers le Mexique pour monter un projet vidéo sur l'immigration latino-américaine, avant d'être invité à participer à la Biennale de Venise, ou à la Documenta de Cassel lors desquelles il présentera ses travaux de terrain grec et mexicain.

L'artiste activiste incarne le mythe d'une liberté d'action, d'opinion et de création capable de s'exprimer dans des contextes de nivellement des droits, de dérèglements climatiques et de

49. À propos de « l'art engagé », Laure Gillot-Assayag écrit : « (...) L'art engagé (...) peut être un art intermittent : l'attachement émotionnel à la cause est moins fort que dans l'art militant, et ne requiert pas de continuité artistique ».

Laure Gillot-Assayag, *op. cit.*, <https://www.implications-philosophiques.org/art-militant-art-engage-art-de-propagande-un-meme-combat/>

50. Dominique Berthet, « L'artivisme une nouvelle forme d'engagement artistique », dans Dominique Berthet (dir.), *Création et engagement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2018, p. 35

précarisation de la vie. L'artiste activiste emploie cette liberté comme il le désire ; soit elle lui permet une véritable implication sociale (à l'instar de l'artiste militant) soit elle lui autorise une distanciation sociale dans son travail artistique sur le terrain. L'artiste activiste peut, en fait, se dispenser de pensée ou de conscience politique (cette dispense paraît plus problématique pour l'artiste militant) et fonctionner uniquement par l'activation de grandes thématiques philanthropiques (cruciales autant que consensuelles par leur dimension globale) telles que « la solidarité », « la liberté », « l'environnement », « la résistance », « les droits ». Alain Brossat affirme que « (...) la politique est rare à l'âge de la démocratie consensuelle »<sup>51</sup> et Jacques Rancière considère que l'art d'aujourd'hui est « incertain de sa politique »<sup>52</sup>. L'action de l'artiste activiste n'échappe pas à cette raréfaction et à cette indécision. La revendication de ces thématiques, oh combien importantes, a donné lieu à des productions remarquables, tout comme elle a permis la réalisation d'œuvres insipides, cultivant une compassion malsaine à l'égard des populations démunies, en taisant les causes (économiques sociales, culturelles, etc.) de leur souffrance. Au cœur de la démarche de l'art activiste, le *pathos* – qui repose sur le registre de l'émotion – peut très bien l'emporter sur le *logos* – sur lequel repose l'analyse raisonnée des problèmes. L'une des expressions la plus aboutie de cette absence de pensée politique nous est donnée par Jean-Marc Lachaud, en traçant le portrait de « l'artiste assistant social » :

L'artiste, assistant social, doit donc faire œuvre charitable ! Il ne s'agit plus d'exacerber les contradictions, mais au contraire d'apaiser les tensions. (...) La légitimité des interventions des artistes ne doit pas se fonder sur leur capacité de s'apitoyer sur le sort de ceux qui souffrent et de leur proposer un accompagnement social, mais sur une volonté, artistique et politique, de briser leur enfermement et d'ouvrir, avec eux, au cœur de l'ordre établi, des lignes de fuite à partir desquelles, peut-être, s'exprimera ce qu'Herbert Marcuse nomme « Le Grand Refus »<sup>53</sup>.

27

La figure de l'artiste activiste est donc, pour le moins, bicéphale et les articles réunis dans ce volume ne manqueront pas de souligner cette ambivalence et de questionner, directement ou indirectement, les porosités entre « artiste militant » et « artiste activiste ».

## Activisme artistique et la question de la « visibilité/invisibilité »

Depuis quelques décennies, de nombreux écrits dénoncent la coalition entre les arts contemporains et la globalisation néolibérale. Le cosmopolitisme de l'art, son internationalisme sont

51. Alain Brossat, *Le grand dégoût culturel*, Paris, Seuil, 2008, p. 188. Repris par Jean-Marc Lachaud, *Que peut (malgré tout) l'art ?*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 80.

52. L'art activiste ne tendrait plus à mettre en scène une politique de division, comme ces homologues artistes de la modernité. On serait ainsi passé, au tournant des années 1990, d'une « pratique du choc » à une « pratique de la fusion ». Jacques Rancière, *Malaise*

*dans l'esthétique*, Paris, Gallilée, 2004. Repris dans « Entretien avec Jacques Rancière », dans *Avec Marx, 25 ans d'Actual Marx*, Paris, PUF, 2011, p. 311-322.

53. Jean-Marc Lachaud, *op. cit.*, 2015, p. 81.

alors perçus comme les signes de sa complicité avec les intérêts du capitalisme globalisé (en opposition avec la diversité des cultures régionales et nationales)<sup>54</sup>. Certains artistes, sous couvert de subversion, adoptent les valeurs dominantes de l'air du temps<sup>55</sup> (narcissisme, divertissement, commercialisation, etc.). D'autres, en mettant en scènes les exclus, les parias et les victimes de nos sociétés participent « au tournant éthique de l'esthétique » relevé par Jacques Rancière dans *Malaise dans l'esthétique*<sup>56</sup>.

L'apparition de cet activisme artistique est donc paradoxale et nombre d'observateurs relèvent l'écueil d'une récupération d'un art de contestation par les lois du marché. Nato Thompson, dans son ouvrage *Seeing Power. Art and Activism in the 21st Century*, souligne les puissantes capacités de l'industrie culturelle à phagocyter, dans les sociétés occidentales libérales, toutes formes de contestations sociales et politiques, jusqu'à façonner nos modes de vie<sup>57</sup>. Il déclare :

La production culturelle travaille à la construction de nouveaux espaces et de nouvelles expériences, rendant ainsi le produit totalement nécessaire. Red Bull n'est donc pas seulement une boisson, mais un mode de vie. Et IKEA n'est pas seulement un magasin, mais un lieu pour inventer une nouvelle relation au monde. Et Apple Store n'est pas uniquement un magasin pour ordinateur, mais un lieu pour accéder à l'éducation<sup>58</sup>.

Face à ces opérations de phagocytage, la position de l'artiste contestataire est difficile à trouver. À ce propos, Claire Moulène écrit : « Face à un ordre social qui n'a plus d'expression politique légitime, le chaos menace. On se retourne alors vers les sociologues, les militants associatifs ou les artistes, en leur sommant de produire du "lien social" comme d'autres produisent des voitures ou des chemises »<sup>59</sup>. Dans un même ordre d'idée, Laurent Cauwet, dans son ouvrage *La domestication de l'art*, affirme :

Ce qui est demandé à l'artiste n'est plus de produire des gestes critiques, mais d'obéir à l'injonction de produire des gestes critiques. Ce n'est plus de laisser libre cours à sa souveraineté, mais de répondre aux critères de liberté énoncés par la domination. Ce n'est plus de produire de l'art, mais de produire du simulacre d'art, valoriser des formes d'expressions artistiques qui nourrissent le discours de domination. (...) L'artiste n'est artiste que décidé par l'entreprise. L'entreprise crée l'artiste. Ainsi, l'entreprise fait œuvre<sup>60</sup>.

Dominique Baqué, dans son ouvrage *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, fustige l'indigence tant politique qu'artistique de certains artistes et collectifs activistes,

54. Les grandes multinationales Exxon, Mobil, Monsanto, Philipp Morris, Total, etc., en plus de financer de nombreux événements artistiques majeurs, participent à la construction de collectifs artistiques, à travers le monde.

55. Alain Troyas et Valérie Arrault, *Du narcissisme de l'art contemporain*, Paris, éditions L'échappée, coll. « Pour

en finir avec », 2017. Joseph Heath et Andrew Potter, *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*, Montréal, Trécarré, 2001. Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2011.

56. Jacques Rancière, *op. cit.*, 2004. Voir également « L'art politique est-il réactionnaire ? Entretien avec Jacques Rancière ». [http://www.](http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/l-art-politique-est-il_3698)

[regards.fr/acces-payant/archives-web/l-art-politique-est-il\\_3698](http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/l-art-politique-est-il_3698)

57. Nato Thompson, *op. cit.*, 2015.

58. *Ibid.*, p. 15.

59. Claire Moulène, *op. cit.*, 2007.

60. Laurent Cauwet, *La domestication de l'art. Politique et mécénat*, Paris, la Fabrique, 2017, p. 45.

annonçant en cela ce qu'il considère comme une véritable déchéance de « l'art politique »<sup>61</sup>.

Cela ne signifie pas qu'il faille condamner toutes pratiques artistiques à dimension politique et contestataire, sous prétexte que ces productions seraient intrinsèquement des actes de soumission, ou de fausses révoltes. L'idée que l'art, directement ou non, puisse être un instrument de l'émancipation est une idée qui redevient neuve et qui alimente l'activisme artistique contemporain<sup>62</sup>.

Afin de tenter d'échapper à ces récupérations, l'artiste activiste se doit d'être un observateur attentif du milieu social et politique dans lequel il désire investir son travail de création. Il se doit d'approcher, de façon critique (en choisissant librement ses outils d'analyse), le « système de l'information », ses rouages, ses intérêts économiques, ses pouvoirs de séduction, ses orientations politiques et ses manipulations idéologiques, afin de « rendre visible », par son intervention artistique, les diverses invisibilités sociales.

Ainsi, l'universitaire britannique Anthony Downey, dans son livre *Art & Politics Now*, propose l'approche suivante de l'activisme artistique :

(...) Les artistes qui s'engagent dans des problèmes politiques contemporains sont convaincus de l'urgente nécessité d'utiliser le pouvoir de l'art et sa capacité de création d'images pour rendre visible ce qui reste invisible, pour créer une alternative aux images hégémoniques utilisées par les médias grand public pour commercialiser « la guerre de la terre »<sup>63</sup>.

L'artiste américain, critique d'art et commissaire d'exposition Gregory Sholette, dans l'ouvrage *Delirium and Resistance*<sup>64</sup>, développe une conception similaire de l'activisme artistique fondée sur la notion « d'invisibilité ». L'activisme artistique serait le réceptacle de la « *Dark matter* » (matière noire), dans lequel s'expriment les « énergies imaginatives et créatives exclues d'une visibilité institutionnelle ». Autrement dit, l'activisme artistique constituerait un creuset où peuvent être présentées les productions d'artistes à la base de la pyramide sociale et idéologique du monde de l'art, loin du marché et de ses célébrités. C'est bien dans cette visibilité, affirme Grégory Sholette, que s'expriment des réalisations artistiques à dimension politique contestataire, donnant corps à des formes de résistance à l'ordre néolibéral. La notion « d'invisibilité » et celle « d'exclusion sociale » développées par Sholette concernent donc autant le domaine de la pratique des arts (les nombreux créateurs absents des circuits institutionnels et ne pouvant vivre de leur art) que celle de la grande précarité économique dans nos sociétés.

29

61. En particulier, il relève les actions menées par le collectif danois *Burn out*, dont l'artiste Henrik Plenge Jakobsen fait partie. Fasciné par l'émeute et le chaos, ce collectif explore la violence et ses limites de tolérance (saccage d'une cafétéria, acte de vandalisme sur des voitures, inhalation de gaz hilarant par les spectateurs, etc. comme actions

artistiques et politiques). Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Champ/Flammarion, 2004.

62. Jean-Marc Lachaud et Olivier Neveux, « Arts et révolution. Sur quelques éléments théoriques et pratiques » *Actuel Marx* n° 45 - « Arts et politiques », Paris, PUF, 2009, p. 12-24.

63. Anthony Downey, *op. cit.*, 2014, p. XIV (traduction N. Nercam).

64. Gregory Sholette, *Delirium and Resistance. Activist Art and the crisis of Capitalism*, Londres, Pluto Press, 2017.

Pour autant, afin de rendre « visible » ces « invisibilités sociales », il est parfois nécessaire que l'activiste politique et/ou artistique « s'invisibilise » à son tour. Des pratiques contemporaines de l'activisme artistique nous montrent qu'une invisibilité choisie (et non subie), qu'un anonymat assumé (et non imposé) sont des procédés fréquemment utilisés au sein de l'articulation art/geste militant. L'artiste, ou le collectif, dissimule alors son identité (masque, pseudonyme, maquillage, déguisement divers, avatar, etc.) et revendique une forme d'invisibilité afin de valoriser le collectif sur l'individu, la cause sur ses porte-paroles<sup>65</sup>. L'invisibilité peut (dans des sociétés tant démocratiques qu'autoritaires) garantir une liberté d'expression, tout en se mettant à l'abri de la critique, de la censure et des réactions – souvent brutales – de l'ordre dominant. L'invisibilité au sein des pratiques de l'activisme artistique est donc (une nouvelle fois) ambiguë, elle est à la fois nécessaire, tout comme elle peut être dangereuse.

## Activisme artistique, utopies, hétérotopies et la question du dysfonctionnement

L'artiste activiste – à l'aune de l'analyse de l'histoire des relations entre art moderne et actions politiques<sup>66</sup> – se garde bien de toute fusion entre projet politique et projet artistique et semble avoir prit conscience de l'incompatibilité entre un changement politique mécaniquement associé à un renouvellement artistique. D'après Claire Moulène, l'action de l'artiste n'a pas à être « efficace », elle ne doit pas résoudre les conflits sociaux et politiques, mais se doit de saisir la complexité du monde qui nous entoure<sup>67</sup>. L'artiste se transforme en une sorte de médiateur. À Daniel Vander Gucht de conclure : « L'art suggère alors que la politique tranche »<sup>68</sup>.

L'artiste activiste, dans sa fonction de médiateur, peut tracer les voies de la construction d'utopies (collectives ou individuelles) renouvelées. Il ne cherche pas seulement à condamner ou à glorifier, mais à ouvrir le futur, en éveillant des aspirations insoupçonnées<sup>69</sup>.

Ainsi, les œuvres des « artistes » suscitent, comme le souligne Jacques Rancière, « une modification du visible, des manières de le percevoir et de le dire, de le ressentir comme tolérable ou intolérable »<sup>70</sup>. L'artiste activiste « est celui qui emboîte le pas à la société, celui qui l'accompagne, la dissèque ou la décrypte et offre au

30

65. Emmanuelle Dreyfus et Stéphanie Lemoine, *L'art clandestin. Anonymat et invisibilité. Du graffiti aux arts numériques*, Paris, Alternatives, 2022.

66. Philippe Sers, *Totalitarisme et avant-garde*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

67. Claire Moulène, *op. cit.*, 2007.

68. Daniel Vander Gucht, « Pour en finir avec la mythologie de l'artiste politique : de l'engagement à la responsabilité », dans Éric Van Essche (dir.), *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques*

*documentaires*, Bruxelles, La lettre volée, 2007, p. 63

69. Alain Badiou, dans son analyse de l'art contemporain, semble se rapprocher de cette conception d'un « art de la médiation » en considérant l'œuvre d'art comme une proposition pour « attendre » une nouvelle configuration du monde « sans désespérer ». Alain Badiou, « Alain Badiou : Du moderne au contemporain - L'art, ou la possibilité de l'impossible », Conférence/Récital du philosophe A. Badiou et du pianiste Jean-Paul

Gasparian, à Flagey (Bruxelles) le 22 octobre 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=LC9Zp00l60c>

70. Jacques Rancière, « L'art du possible » (2007), entretien réalisé par Fulvia Carnavale et John Kelsey, cité par Jean-Marc Lachaud, dans « Vers un nouvel activisme politique et artistique » dans *op. cit.*, 2015, p. 105.

passage des alternatives, souvent critiques, qui permettent de penser autrement le réel <sup>71</sup>». Ainsi, selon Jean-Marc Lachaud :

(...) ils (les artistes activistes) conçoivent, contre le consensus dominant, des œuvres et des actions polémiques, troublant l'ordre public, esquissant des paysages utopiques, suscitant des expériences libératrices et posant finalement, esthétiquement, l'incontournable question politique de l'émancipation individuelle et collective<sup>72</sup>.

Ce nouveau champ de l'action artistique amène l'artiste activiste à investir et à proposer des espaces d'expérimentation proches de ce que Foucault appelle les hétérotopies<sup>73</sup>. Le genre littéraire et philosophique que constitue l'utopie a constamment nourri l'action politique en soutenant l'idée, viscéralement humaniste, que l'homme est perfectible et la société réformable. L'art activiste s'alimente aux sources diverses des utopies, mais sa démarche paraît plus adéquatement rendue par la notion d'hétérotopie. Les hétérotopies seraient des lieux radicalement « autres », mais pourtant réels, inscrits dans l'espace social, des « ailleurs » incarnés. Ces hétérotopies placent l'individu dans un lieu où la rupture avec l'espace ordinaire se double d'une rupture avec le temps ordinaire. L'artiste s'immisce dans les brèches de la matérialité du réel et y place ses incursions poétiques et artistiques<sup>74</sup>. Il s'agit de réinvestir et de se réapproprier l'espace public, en créant des « espaces d'activation politique »<sup>75</sup>, par l'engagement d'un dialogue avec la collectivité, en cultivant l'action participative et en tendant vers « l'esthétique relationnelle »<sup>76</sup>. Ainsi, se trouve rejetée (tout du moins minimisée) la figure de « l'artiste traditionnel » comme étant l'unique moteur de la création artistique, en proposant des protocoles horizontaux de travail, dans lesquels les responsabilités sont partagées.

Afin de développer ces hétérotopies, nombre d'observateurs considèrent que l'action des artistes activistes ne peut s'exposer dans les espaces institutionnalisés et politiquement aseptisés du *White Cube*<sup>77</sup> de la galerie et du musée. D'après Peter Weibel<sup>78</sup>, Ben Davis<sup>79</sup> et Nato Thompson<sup>80</sup> seules les actions éphémères comme les performances, les installations, les actions théâtrales, ou les techniques de reportage vidéo pratiquées dans les espaces publics, en prise directe avec une population particulière, peuvent porter l'activisme en art. L'objectif, précisent-ils, étant de placer la production artistique *in situ*, dans les espaces mêmes des revendications sociales et des conflits politiques (usine, bureau, institution éducative, local syndical, collectif agricole, etc.)<sup>81</sup>.

71. Claire Moulène, *op. cit.*, 2007, p. 19.

72. Jean-Marc Lachaud, « Vers un nouvel activisme politique et artistique », dans *Que peut (malgré tout) l'art ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2015, p. 96.

73. Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions lignes, 2009.

74. À titre d'exemples, voir les installations environnementales d'artistes tels que James Turrell, Dan Graham, Mona Hatoum, ou bien Ann Veronica Janssens.

75. Daniel Vander Gucht, *op. cit.*, 2007.

76. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.

77. Brian O'doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 2000.

78. Peter Weibel, *op. cit.*, 2015.

79. Ben Davis, *op. cit.*, 2013.

80. Nato Thompson nommé « esthétiques sociales » cet « art de l'action ». Nato Thompson, *op. cit.*, 2015.

81. Pour nous limiter ici à un seul

L'art activiste ne s'inscrit pas dans le registre de la représentation, mais bien dans celui de la convocation de la réalité. Claire Bishop partage un avis similaire et considère que l'activisme artistique doit être participatif et collaboratif, hors des lieux institutionnels<sup>82</sup>. C'est ce qu'Estelle Zhong Mengual<sup>83</sup> appelle « l'art en commun » dans lequel l'artiste est un « producteur de situation », revendiquant un art démarche, plus que d'un art résultat et où le public est approché comme coproducteur, ou comme participant et non comme spectateur. Avec l'art en commun, l'art participatif ou collaboratif, les productions artistiques se destinent à être au « service des gens ».

L'art dans l'espace urbain peut perturber l'habitus, troubler des prédispositions sociales, modifier un style de vie. La finalité psychologique de la perturbation, affirme Paul Ardenne, est la remise en cause d'un état mental, la création d'un choc chez le spectateur-acteur<sup>84</sup>. L'irruption du « non conforme » suscite un choc émotionnel salutaire, qui perturbe toute routine. L'inattendu vient prendre la place de l'attendu, pour le pire (l'effroi) ou le meilleur (la distraction, la détente). Par essence, la perturbation artistique repose sur ce principe actif de la mutation des affects. Mais, précise Paul Ardenne, l'industrie du spectacle repose également sur la dynamique des émotions. Ainsi, l'activité perturbatrice de l'art en milieu urbain peut déboucher sur un spectacle « cathartique » où l'auditoire oublie, un moment, ses aliénations et l'oppression de la vie quotidienne au lieu d'en prendre conscience. Le lien entre perturbation artistique et « spectacle » est consubstantiel. C'est ce qui fait dire à Daniel Vander Gucht, sous forme de mise en garde :

C'est qu'il faut être extrêmement vigilant à l'égard de pratiques artistiques dites participatives, qui ne font intervenir le public que pour énoncer l'œuvre d'art au lieu de solliciter la dimension citoyenne de ce public pour l'amener au processus d'énonciation d'une qualité d'existence ou à l'exercice de sa citoyenneté. (...) Car la participation n'est pas en soi un gage de démocratie (...)»<sup>85</sup>.

Alain Troyas et Valérie Arrault, dans leur ouvrage *Du narcissisme de l'art contemporain*, développent une critique similaire de l'investissement de l'art actuel dans « le quotidien » en affirmant : « Mais il (l'art contemporain) se dissout dans un quotidien dominé par l'infantilisme de la jouissance imposée par les groupes sociaux dominants »<sup>86</sup>.

Le déplacement dans les espaces de la vie sociale et la dimension participative de la production artistique restent, en tant que tels, des lieux et des démarches. Tout dépend de la nature politique de la collaboration. Il s'agit d'ouvrir un espace public à

---

exemple, citons les multiples installations et interventions, sous forme de coups de poing, du Critical Art Ensemble (CAE), dans les usines, dans les bureaux, dans les prisons, dans les laboratoires... afin de créer, par des actes activistes et artistiques, des phénomènes de disruption et de résistance. Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, « Pour une résistance

culturelle permanente. Entretien avec Steve Kurtz du Critical Art Ensemble », *Mouvements* n° 65, 2011, p. 143-158. <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-1-page-143.htm>

82. Claire Bishop, *op. cit.*, 2012.

83. Estelle Zhong Mengual, *op. cit.*, 2019.

84. Paul Ardenne, *Art, le présent La création plasticienne au tournant du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions du Regard, 2009.

85. Daniel Vander Gucht, *op. cit.*, 2007, p. 67-68.

86. Alain Troyas et Valérie Arrault, *op. cit.*, 2017.

l'intérieur duquel l'artiste et le citoyen dialoguent, s'interrogent mutuellement sur ce que la société a fait d'eux. L'artivisme fait donc partie de cette large mouvance qui, en Occident depuis les années 1960, « délocalise » la réalisation et la présentation de la pratique artistique hors les murs des institutions du monde de l'art<sup>87</sup>. Pour autant, l'art engagé exposé dans le *White Cube* ne doit pas être systématiquement discrédité (même s'il s'adresse à une élite sociale et culturelle qui le fréquente).

Les productions artistiques convoquées et analysées dans ce volume nous montrent qu'un certain nombre d'artistes activistes cultivent une sorte d'équilibre, ou de va-et-vient, entre exposition hors les murs et présentation en galerie. Certes, si l'action *in situ* permet une forme d'efficacité politique, la présentation en galerie autorise un travail formel plus poussé et une reconnaissance institutionnelle (qu'il est parfois difficile, pour un artiste, d'abandonner). La cohésion d'une démarche tant politique qu'esthétique d'un artiste activiste s'évalue à l'aune de ce va-et-vient.

Au sein de ces pratiques, deux positions radicalement opposées peuvent être délimitées. Comme le souligne Boris Groys<sup>88</sup>, « l'esthétisation du politique et du social » peut osciller entre « fonctionnalité » et « dysfonctionnalité » :

L'une, « l'esthétisation de la fonctionnalité », consiste à inscrire l'action artistique dans une forme de bonification de la fonctionnalité du message et de l'action politique et ce, afin de rendre ces derniers plus « attractifs ». Dans ce cas de figure, l'artiste activiste se rapproche sensiblement de l'art militant et se doit d'être en empathie (tout du moins en accord) avec l'objet du discours politique. Si ce type d'intervention permet à l'artiste de caresser l'espoir d'obtenir quelques changements sociaux et politiques, il contient le risque (comme nous l'avons souligné préalablement) de l'assujettissement idéologique, de la dérive vers l'art de propagande et de la réduction de l'innovation esthétique. Parmi les diverses formes de la protestation collective, une préoccupation esthétique semble toujours avoir été de mise. En témoigne l'originalité et l'imagination déployée pour les banderoles, les mots d'ordre, la possible poésie des slogans, le détournement des chansons, le recours à la musique, à l'action théâtrale rendant les manifestations plus festives, plus attractives et plus fonctionnelles<sup>89</sup>. Dans ce cas, il n'est pas besoin d'avoir recours spécifiquement aux savoirs faire de l'artiste. Le militant, par sa pratique politique, perfectionne progressivement l'ergonomie et l'esthétique de ses techniques activistes afin de

87. Les antécédents à cet art actuel d'intervention dans le tissu social, éphémère et interactif peuvent être trouvés dans l'histoire de l'art moderne, en témoignent les performances dada des années 1920, au Cabaret Voltaire de Zurich, la « sculpture sociale » de Joseph Beuys dans les années 1940-1950, les happening de Fluxus dans les années 1960, les actions artistiques féministes menées par Judy Chicago,

Suzanne Lacy, ou Heirle Laderman Ukeless, enfin les performances du mouvement brésilien Tropicalia avec Helio Oiticica et Lygia Clark.

88. Boris Groys, *In the flow*, New York, Verso Books, 2016.

89. Nombre de mouvements contestataires, à travers le monde, ont pu médiatiser leurs revendications par le ralliement à des couleurs (révolution orange en

Ukraine en 2004, révolution rose en Géorgie en 2003, révolution violette en Irak en 2005, la révolution verte en Iran en 2009-2010) ou par la symbolique d'objets (le mouvement des gilets jaunes en France, depuis 2018, montrent leur « invisibilité » en arborant un gilet fluorescent et les manifestants de Hong Kong en 2014 ouvraient leur parapluie, dérisoire protection face aux matraques et aux canons à eau de la police chinoise).

les rendre plus efficaces. Les formes sensibles et symboliques donnent aux revendications une présence matérielle visible, audible et médiatisable. C'est à l'aune de ce constat que Martine Bouchier et Dominique Dehais appellent de leurs vœux la reconnaissance d'une « esthétique sans art »<sup>90</sup>. Au sein de la mouvance de l'activisme artistique se trouvent, se côtoient, voire travaillent ensemble des activistes politiques (attirés par le travail de l'image, du son, de la musique, de la prise de vue, du montage vidéo), sans aucune formation artistique académique et des artistes de formation, spécialistes de leur domaine technique (sensibilisés à des causes sociales et à des prises de positions politiques).

L'autre position de l'art activiste selon Groys, « l'esthétisation de la dysfonctionnalité », tout au contraire, conduit à situer l'action artistique dans le détournement et le dysfonctionnement de l'action politique et de son discours, dans l'annulation de leur dimension pratique et efficace. Elle s'inscrit dans la tradition de la modernité artistique occidentale. Tout ce qui peut rendre ces objets inopérants, obsolètes peut être mobilisé. Cette esthétique du dysfonctionnement a conditionné, en Occident, une conception de l'art et a déterminé de nombreuses stratégies artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours<sup>91</sup>. Comme le souligne Anthony Downey<sup>92</sup> la perturbation du message politique ne se limite pas à une ligne idéologique particulière, mais peut embrasser tout type de manifestation et de contestation. Anthony Downey considère que l'artiste activiste, dans cette mise en abîme du dysfonctionnement esthétique, peut mobiliser des pratiques et des procédés propres au militantisme politique, pour lui-même, en créant une sorte de parodie de l'action sociale. Ainsi, le slogan, la bannière, l'affiche, la pancarte, le rassemblement, la marche, etc. (indépendamment de leur obédience politique) sont autant d'objets potentiellement à détourner, de façon souvent ludique et humoristique<sup>93</sup>.

Cette dernière position semble avoir été adoptée par un grand nombre d'artistes activistes à travers le monde, afin de dénoncer les dangers, les excès, les hypocrisies de telles ou telles actions politiques ou de tels ou tels principes idéologiques. Elle assure une plus grande autonomie de l'action artistique et semble éviter tout assujettissement au discours politique. Par contre, elle relègue au second plan l'impact de l'action artistique dans le domaine social et politique (en une sorte d'objectivation d'un *statu quo* politique et social).

90. Martine Bouchier et Dominique Dehais, *Art et esthétique des luttes. Scènes de la contestation contemporaine*, Genève, Metis Presses, 2020.

91. D'après Boris Groys, l'esthétique, depuis l'époque des Lumières, étant fondée sur le dysfonctionnement, cela signifie que l'art ne peut être utilisé comme un médium pour une protestation sociale, car l'utilisation de l'art pour une action politique esthétise nécessairement cette

action, transforme cette action en spectacle et ainsi neutralise les effets pratiques de cette constatation. Boris Groys, *op. cit.*, 2016.

92 Anthony Downey, *op. cit.*, 2014.

93. En témoigne le travail de Bob et Roberta Smith, *Make Art Not War*, en 1997 et celui de Sharon Hayes *Yard (Sign)*, en 2009, performances qui, chacune à leur manière, analysaient et détournaient les slogans politiques des groupes

activistes. Dans la même veine, Philippe Parreno réalise une vidéo d'un défilé d'enfants de 7 à 8 ans, dont le mot d'ordre était « No more Reality », portant banderoles et slogans dessinés par l'artiste. En 2006, Mircea Cantor organise un défilé où les participants portent des miroirs en guise de pancartes.

Ces deux traditions contradictoires nourrissent, en se mêlant l'une l'autre, ce que l'on appelle l'activisme artistique contemporain dont l'analyse des productions révèle parfois l'ambiguïté des visées.

## Activisme artistique, internet et la question des *mass médias*

Si le premier défi fondamental auquel est confronté l'artiste activiste est d'établir un équilibre entre « création » et « contestation », entre « art » et « politique », le second réside dans la gestion des rapports aux médias. Une veine de l'activisme artistique va faire de la critique du monopole sur les moyens de diffusion de masse de l'information, de la publicité et de la culture une véritable spécialité. Mais, cette critique formulée, tous les collectifs activistes, en quête d'une visibilité immédiate, acceptent, de fait, le jeu exigé par la société spectaculaire en entretenant une relation « obligée » avec le monde médiatique qui assure la couverture de leurs interventions.

Il n'y a pas si longtemps, l'internet était encore le symbole de la « libre circulation de la globalisation ». Le vaste *network* des médias globaux, incluant la presse écrite, la télévision, et l'internet, est un élément constitutif du monde contemporain globalisé. La dérégulation (du *network*, de la télévision et de la radio) commença aux États-Unis, dans les années 1970 et s'intensifia pendant les années 1980, sous la présidence de Ronald Reagan, lorsque le pouvoir de la Federal Communications Commission fut considérablement réduit<sup>94</sup>. Cette action fit perdre le contrôle de l'État sur les transmissions de la radio et de la télévision et permit aux compagnies privées et commerciales de s'accaparer ces moyens de transmission. Depuis les années 1980, de très nombreux pays (contraints ou forcés) ont déréglementé, à leur tour, leur *network* médiatique national. Cette concentration du contrôle des médias dans les mains d'un petit groupe d'intérêts corporatistes a contribué à homogénéiser l'aspect et le contenu du monde des médias (condition totalement impérative, de nos jours, à une connexion planétaire).

Mais, l'espace de l'internet n'est en rien unifié et universel. Si toute data sur internet est accessible globalement, en pratique, l'internet conduit non pas à l'émergence d'un espace universel, mais à une « tribalisation du public »<sup>95</sup>. Autrement dit, les utilisateurs de l'internet trouvent sur la toile seulement ce qu'ils désirent et rien d'autre (un miroir de nos intérêts spécifiques et de nos désirs) et communiquent avec « une communauté » ou « une tribu » qui partage leurs attitudes et leurs obédiences (politiques, religieuse, esthétiques, etc.). Le caractère « non sélectif » de l'internet n'est donc qu'une illusion. Tout au contraire, la sélection est la règle d'or et les algorithmes de recherche sont contrôlés par les grandes corporations et non par les usagers du net.

94. Claudia Mesch, *Art and Politics. A small History of art for social change since 1945*, New York, IB, Tauris & Co., 2013.

95. Boris Groys, *op. cit.*, 2019, p.133 (traduction N. Nercam).

L'espace informatique global est dorénavant devenu un nouveau cadre de contestation<sup>96</sup>. L'art, depuis le milieu du xx<sup>e</sup> siècle, ayant étendu son champ d'action de l'image vers l'espace réel, utilise maintenant l'espace virtuel de la toile informatique. Des millions de gens, à travers le monde, utilisent quotidiennement les échanges internet (photos, vidéos, textes, musique, etc.). Sur le net, tout le monde peut devenir un transmetteur, un créateur, un acteur, un éditeur, un politique ou un artiste (ne serait-ce que pour un moment). À l'âge digital, un nouvel espace de négociation s'ouvre, un espace qui ne dépend pas du contrôle de l'état et des institutions officielles... mais bien des multinationales de l'information et de la communication.

Depuis les années 1990, les artistes activistes se sont inscrits, dans ce paysage médiatique globalisé, comme des voix critiques (voire d'opposition) à la nature et aux représentations des médias de masse<sup>97</sup>.

Dans leurs interventions sur la toile, les artistes et les activistes de la culture internet, par diverses techniques de manipulation, de détournement, de dévoilement et de piratage réalisent un « brouillage culturel » (*Culture jamming*). Ils transforment cette communication technologique afin qu'elle puisse servir à l'émancipation des droits des citoyens, en les rendant libres du dictat du capital, du commerce et du militaire. Ils questionnent le pouvoir des images du photojournalisme (sous tutelle des grandes agences telles que Corbis ou Getty Images) dans la restitution des conflits, des guerres, des violences. Ils dénoncent l'anonymat lié à internet et ses dissimulations d'informations. L'art contestataire internet contribue à « reciviliser » la technologie globale des médias en critiquant l'économie internet et les conditions d'exploitation sociale qu'elle impose<sup>98</sup>. En s'attaquant au *software* et en s'en prenant directement à la standardisation globale des communications informatiques et culturelles, ces artistes contestent le monopole de puissantes corporations. De même, les *hacktivists* anonymes contestent le contrôle des citoyens par internet et travaillent pour le droit des migrants en perturbant les *websites* de la police américaine et italienne afin de vandaliser leurs données concernant l'immigration. Toutes ces actions soulèvent indéniablement des questions éthiques et morales.

Le rôle joué par l'internet semble absolument crucial dans le développement de l'activisme en arts. Tout artiste activiste, tout collectif et plateforme de l'artivisme, à travers le monde, possède, pour le moins, un *website* régulièrement alimenté. Ce dernier sert, en premier lieu, de portail d'information. Les interventions des activistes étant le plus souvent de nature éphémère (intervention *in situ* dans un quartier, ou en milieu rural, lors d'une manifestation, d'une grève, d'un défilé, etc.), il devient impératif de maîtriser les outils d'une visibilité, en hébergeant, sur le site internet, les multiples « témoignages »

---

96. Peter Weibel (dir), *op. cit.*, 2014.

97. Parmi les artistes, les plus en vue, portant cette critique du réseau internet et des grands canaux

de diffusions du marché mondial globalisé, citons : Alfredo Jaar, Mel Chin, the Yes Men et les collectifs Radical Software Group,

Raqs Media Collective, ou Occupy Wall Street Protest.

98. Peter Weibel, *op. cit.*, 2015.

de ces interventions (classées par dates, par lieux, par thématiques), sous forme de textes, de photographies, de vidéos, ou d'entretiens. Si l'action est locale, la diffusion se doit d'être internationale, par le biais de la toile du net. Mais la dimension internet de l'activisme artistique permet également l'avènement d'une réalité virtuelle distribuée, d'une communication non locale et de la construction d'environnements multiutilisateurs. Ainsi, ce cyberspace partagé donne lieu à des conférences, à des performances et à des échanges en ligne à propos de projets urbains, ou d'interventions sociales. Il génère des plateformes de discussion publique, concernant des productions artistiques basées sur le réseau, entre Barcelone, Singapour, Mumbai ou Karlsruhe<sup>99</sup>.

Dès l'avènement du Net art, au milieu des années 1990, son développement semblait s'inscrire en complémentarité (voire en osmose) avec celui des pratiques de l'activisme en arts<sup>100</sup>. C'est ce qu'affirme Peter Weibel dans son article de 1997, « Art/Politics in the online universe », en insistant sur le fort potentiel de renouvellement dont fait preuve le Net art<sup>101</sup>. Dans cet article il souligne les nouvelles conditions technologiques qu'offre, à la globalisation, un « monde en ligne ». Ce réseau mondial, poursuit-il, sera le moteur d'une révolution économique, sociale et culturelle radicale qui marquera durablement le XXI<sup>e</sup> siècle. Le Net art deviendra le principal forum mondial dans lequel pourront s'exprimer, de manière renouvelée, les « espoirs libérateurs et les utopies révolutionnaires de l'avant-garde historique », tels que « la liberté de négociation, l'égalité des chances et l'émancipation interculturelle ». Il conclut son article en inscrivant le Net art dans une histoire de la modernité artistique, en affirmant :

L'art moderne, en réponse à la révolution industrielle fondée sur la machine, a créé l'objet esthétique comme un système fermé. Les postmodernistes, en réponse à la révolution postindustrielle de la société de l'information, ont créé une forme d'art caractérisée par des champs d'action et des signes indéfinis. Actuellement, le Net art est le moteur qui transforme le système fermé de l'objet esthétique de l'art moderne de la manière la plus radicale en système ouvert de champs d'action postmodernes<sup>102</sup>.

## Activisme artistique, décentrement et mondialisation de la scène de l'art

L'étude du contexte social, économique, politique et culturel est absolument fondamentale au sein de l'art activiste, tant dans la conception de son action en amont, que dans le déroulement de son

99. Nicolas Nercam, « Les projets Web de Shilpa Gupta : Net art, une des facettes de l'activisme artistique en Inde », *Ligeia, Dossiers sur l'art*, n° 181-184 - « Le Net art, hybridation et pratiques cybernétiques », Ramzi Turki (dir.), Paris, novembre 2020, p. 132-142.

100. Un groupe d'artistes et d'informaticiens fut à l'origine du

Net art, aux alentours de 1995. Il était composé, en particulier, d'Antonio Muntadas, Alexei Shulgin, Nathalie Boockchin, Heath Bunting, Olia Lialina, Jodi et Vuc Cosci. Charu Maithani, « Imago Aevitas: Beginnings of Art Projects on the Internet in India and the World », <https://sarai.net/imago-aevitas-beginnings-of-art-projects-on-the-internet-in-india-and-the-world/>

101. Peter Weibel, « Art/Politics in the online universe », [http://on1.zkm.de/netcondition/curators/weibel/default\\_e](http://on1.zkm.de/netcondition/curators/weibel/default_e)

102. *Ibid.*, (traduction N. Nercam) [http://on1.zkm.de/netcondition/curators/weibel/default\\_e](http://on1.zkm.de/netcondition/curators/weibel/default_e)

intervention *in situ*. Comme nous l'avons relevé préalablement, cette analyse du terrain constitue un socle essentiel et incontournable et ce sont les circonstances et le contexte qui déterminent, pour une bonne part, le caractère subversif, ou non, de l'art militant et activiste.

La globalisation néolibérale tend, à la fois, à nous exposer à une diversité culturelle (cette altérité, de plus en plus abondante et diverse, s'impose souvent à nous à un rythme accéléré), de même qu'elle formate les contours d'un « citoyen consommateur » (multiplication des classes moyennes à travers le monde qui, tout en ayant les mêmes fantasmes de consommation, peuvent partager des aspirations communes à un changement social, politique, culturel et environnemental). Rien d'étonnant à ce que l'activisme artistique ait une véritable dimension mondiale, en suivant l'adage : « problèmes locaux, solutions globales ».

Nous pouvons, à propos de la dimension globale de l'activisme artistique, formuler deux remarques :

- la première porte sur la provenance géographique et culturelle des productions artistiques exposées dans le cadre des grandes manifestations dites « multiculturelles ». De même que la globalisation capitaliste n'a rien de mondial et laisse des parties du monde encore en dehors de ses retombées économiques, la globalisation culturelle et artistique a, elle aussi, ces zones d'ombres et ses exclusions<sup>103</sup>. Par exemple, l'émergence sur la scène de l'art contemporain des productions de la Chine populaire et de la République indienne, à partir des années 1990-2000, fut conditionnée aux tournants économiques entrepris par ces deux pays vers une économie de marché. Si la globalisation reconnaît les productions artistiques provenant des économies rentrées dans le giron de la compétition libérale, elle a quelques difficultés à accorder une place aux réalisations culturelles et artistiques des économies ne pouvant pas, ou étant réticentes à une entrée dans la société du libre-échange<sup>104</sup>. Les actions des artistes activistes, souvent clandestines, diffusées parfois de façon confidentielle, en dehors des radars des grandes manifestations culturelles internationales, feront toujours l'objet, comme nous le verrons dans les articles de ce numéro, d'un travail nécessaire sur le terrain, de la part des acteurs sociaux, des observateurs et des observatrices, des chercheuses et des chercheurs ;
- la seconde remarque, plus fondamentale, porte sur la reconnaissance de la diversité des contextes politiques, autant qu'esthétiques à l'aune des différentes aires culturelles et de civilisation. Si le processus de transformation de l'individu en « consommateur » est manifestement global, par contre, son application peut varier localement<sup>105</sup>.

---

103 Alain Quemin, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Paris, Jacqueline Chambon, 2002.

104. Condamnant l'artiste à s'expatrier dans des zones géoéconomiques lui permettant cette exposition internationale, que leur pays d'origine est incapable de lui procurer.

105. Par exemple, dans nombre de pays, cette mutation « libérale libertaire » n'est pas passée par la case « citoyen ».

D'un point de vue politique, il paraît important de souligner la différence cruciale entre une action contestataire menée dans un pays où l'état de droit règne et dans celui où les conflits politiques sont ouverts et violents. Si les répressions à l'égard des manifestations dans les pays de droits ont tendance à gagner en violence (représailles policières contre les gilets jaunes, en France et contre les manifestations anti-G7, en Europe et aux États-Unis), il ne semble pas y avoir de comparaison avec les pays où la liberté d'expression est l'objet de persécutions et de remises en cause systématiques et violentes<sup>106</sup>. Chaque action activiste s'inscrit dans une histoire locale de la contestation et des luttes. Comme nous l'avons relevé préalablement, dans les pays à affrontements brutaux, l'anonymat, l'utilisation de pseudo, de déguisements, de masques, etc. sont souvent une question de survie pour les activistes. De même, l'emploi globalisé des techniques de la « non-violence » constitue tout autant une arme de communication qu'une protection (l'action non-violente est censée protéger ses auteurs de toutes réponses disproportionnées, trop « sales » ou trop visibles de la part du pouvoir en place).

D'un point de vue artistique et esthétique, les notions qui nous ont servi, tantôt, à argumenter un « hiatus » entre art et politique, avec l'utilisation du terme « d'autonomie », ou « dysfonctionnement » comme fer de lance de l'esthétique moderniste, sont à relativiser dès lors que l'on quitte la sphère d'influence culturelle occidentale. C'est bien cet effort de décentrement qui doit être à l'œuvre dans l'approche des activismes artistiques extra-occidentaux<sup>107</sup> et diasporiques.

Dans le cas d'un certain nombre de pays émergents, anciennement colonisés, l'articulation entre art et action politique possède une histoire longue, continue, dense et contrastée et nombre d'artistes contemporains d'Afrique, d'Asie, d'Amérique latine ou du Pacifique ne manquent pas d'y faire explicitement référence<sup>108</sup>. Des études ont mis l'accent sur les relations complexes entre modernité artistique extra-occidentale et combat anticolonial<sup>109</sup>. Elles démontrent comment l'avènement d'un art moderne dans les pays colonisés, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, fut très étroitement lié à l'engagement idéologique pour la construction d'une nation libérée du

39

106. Dans des états de droits, comme le relève Yves Michaud, l'engagement esthétique, avec sa bonne conscience, sa futilité et son irresponsabilité, a le champ libre (pas de danger à adopter une posture contestataire). Yves Michaud, « Postface », dans *op. cit.*, 2020, p. 111-115.

107. Nous avons décidé d'utiliser le terme « extra-occidental » ou « non-occidental » afin de qualifier, de façon certes « commode », les productions artistiques d'Afrique, d'Asie, d'Amérique latine et du Pacifique, tout en considérant ses termes comme totalement insatisfaisants.

108. Guy Brett, *Through our own Eyes: Popular Art and Modern History*, Gabriola Island, New Society Publishers, 1987. John Clark, *Modern Asian Art*, Craftsman House, Sydney, 1998. Nicolas Nercam, « De la dimension politique de l'art moderne et contemporain en Inde », *Implications Philosophiques - Arts et pouvoir : Inde et Iran contemporain*, sous la direction de Sylvie Taussig (CNRS), revue en ligne, juillet 2017. <http://www.implications-philosophiques.org/de-la-dimension-politique-de-lart-moderne-et-contemporain-en-inde/>

109. Pour nous limiter ici à quelques ouvrages, citons : Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922*, *Occidental orientations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Tapati Guha-Thakurta, *Monuments, Objects, Histories. Institutions of art in colonial and postcolonial India*, New York, Columbia University Press, 2004. Nina Berre (dir.), *African Modernism and its Alterlives*, Intellect Books, Bristol, 2022.

colonialisme occidental et que les aspirations libératrices exprimées par les artistes modernes entrèrent en correspondance avec les espoirs suscités par la construction d'un pays indépendant. Pour prendre ici le cas spécifique de l'Inde, les inflexions esthétiques et artistiques des avant-gardes indiennes de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle s'inscrivaient dans l'orbite du combat pour l'émancipation nationale<sup>110</sup> (dans la quête d'une alternative indienne radicale à « l'art colonial »).

Ainsi, par cet exemple indien, la question de la contextualisation artistique et esthétique nous mène à entamer un travail épistémologique sur l'histoire de l'art, l'esthétique et les sciences de l'art, à l'aune des discours postcoloniaux et dé-coloniaux<sup>111</sup>.

L'apport des études postcoloniales dans le domaine des sciences de l'art fut de structurer une critique argumentée de la prétention universelle et des velléités hégémoniques propres à la modernité artistique occidentale<sup>112</sup>. Elles dénoncent les processus de marginalisation des formes artistiques jugées, jusque-là, à l'aune d'un certain modèle de légitimation. Des normes étalons, forgées en Europe depuis le xix<sup>e</sup>, définissaient une ligne d'inclusion et d'exclusion qu'il s'agit, aujourd'hui, de dépasser. Cette marginalisation, diffusée par les canaux du colonialisme, mise en œuvre par de puissantes institutions culturelles, et par les structures d'un marché de l'art<sup>113</sup> fut également légitimée par un certain discours esthétique. Dans cette optique, la pensée de Hegel et la critique formaliste de Clement Greenberg, considérées comme les principaux jalons d'une théorie ethnocentrée de l'art, furent l'objet de vives critiques<sup>114</sup>.

À partir de cette contestation d'une définition de la création artistique comme intrinsèquement occidentale, réduisant les productions non-occidentales au pittoresque et à l'exotique, la recherche d'une alternative à une esthétique « occidental-centrée » reste à trouver. Il s'agit d'effectuer, sur la scène universitaire, un

110. Ainsi, la relation art et politique a pu être perçue comme particulièrement effective et la figure de l'artiste comme « agent subjectif et subversif » a pu faire montre de son efficacité et de sa puissance à changer la société. D'aucuns pouvaient croire à une forme d'adéquation entre révolution artistique et révolution politique. De nos jours, l'activisme artistique en Inde a pris un tour plus identitaire et des associations féministes, *dalit* (intouchable), *adivasi* (tribal), gay, ou transsexuelles travaillent en collaboration avec des artistes et montent des « événements » dans des institutions culturelles publiques et privées. D. Achar et S. K. Panikkar, « Introduction », dans D. Achar et S. K. Panikkar (dir.), *Articulating Resistance, Art and Activism*, Delhi, Tulika Books, 2012, p. XI-XXIX.

111. Carlos Garido Castellano, « Decentering the Genealogies of

Art Activism », *Third Text. Critical perspectives on Contemporary Art & Culture*, n° 165-166, juillet/septembre 2020, p. 437-447.

112. Nicolas Nercam, « Pensées postcoloniales, esthétique de l'art contemporain et mondialisation », dans la revue en ligne *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, n° 8 - « Que fait la mondialisation à l'esthétique ? », Bruno Trentini et Perin Emel Yavuz (dir.), mars 2015, p. 64-72. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02103990/document>

113. Alain Quemin, en analysant les structures organisationnelles de grands événements artistiques comme la Foire d'art contemporain de Bâle (2000) et la 49<sup>e</sup> édition de la Biennale de Venise (2001), relève les très forts effets de concentration, en termes d'origine géographique, des galeries d'art participantes (95 % des galeries sont occidentales). Il montre que le marché de l'art

reste pratiquement contrôlé par les seuls Occidentaux et profite essentiellement aux artistes (quelle que soit leur origine) ayant un contrat avec des galeries européennes ou nord-américaines. Il en conclut que les réseaux artistiques internationaux (secteur marchand et institutionnel confondus) perpétuent l'hégémonie du double noyau central (États-Unis, Europe occidentale). Alain Quemin, *op. cit.*, 2002.

114. Parmi les écrits les plus significatifs qui se sont attachés à dénoncer les dimensions occidental-centrées de l'histoire de l'art, citons : Ferreira Gullar, *Manifeste Néo concret*, 1959 ; Partha Mitter, *Much Maligned Monsters. History of European reactions to Indian Art*, 1977 et *op. cit.*, 1994 ; Tapati Guha-Thakurta, *op. cit.*, 1992.

renversement épistémologique des positions marginales des pays anciennement colonisés et de leurs pratiques culturelles et artistiques<sup>115</sup>. Le discours postcolonial et décolonial va donc s'attacher à « déconstruire » ces grands cadres idéologiques qui constituaient un obstacle majeur à la reconnaissance des productions artistiques modernes et contemporaines conçues hors d'Occident.

L'analyse des formes et des conceptions de l'activisme artistique peut et doit contribuer à ce travail épistémologique. Trop souvent la présentation d'une histoire de « l'art engagé » se limite aux productions européennes et nord-américaines des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, laissant les contributions significatives des avant-gardes extra-occidentales totalement occultées.

Un très grand nombre de réalisations de l'art activiste dans les pays d'Afrique, d'Asie, d'Amérique latine et du Pacifique défendent une perception décoloniale de la politique et de l'art, en dénonçant la persistance d'une « matrice coloniale des pratiques et des savoirs »<sup>116</sup>.

L'activisme artistique, dans ses multiples formes à travers le monde, constitue à la fois l'expression de la promesse d'une reconstruction, en profondeur, des pratiques politiques et sociales (à l'aune de la critique du néolibéralisme planétaire, de sa productivité, de son paternalisme, etc.), autant que l'expression d'un renouvellement, tout aussi radical, des pratiques des arts (à l'aune de la critique de « l'autonomie moderniste » de l'art, de son eurocentrisme, de son formalisme, etc.). Dans cette perspective, l'activisme artistique parviendrait à prendre une distance salutaire à l'égard du contexte social, politique, culturel dans lequel il est inscrit.

Mais il peut également incarner la maxime « tout changer pour que rien ne change ». L'activisme artistique ne parviendrait pas à s'extraire de son contexte et incarnerait alors la représentation symbolique du libéralisme libertaire. Il développerait, au travers d'un art dit « de contestation », un nouveau paradigme où les notions de « mobilité », « d'ouverture », de « flexibilité » et « d'irrationnel individualiste » constitueraient les cadres d'une approche, plus affective que rationnelle, du politique et de l'artistique.

Souvent, ces deux visages de l'activisme artistique – encore une fois de façon paradoxale – peuvent s'entrechoquer, ou se combiner et, *in fine*, s'alimenter l'un l'autre. Ils semblent se rejoindre dans leur aspiration à un changement (la nature de ce changement étant source de débats), accordant à leurs actions sur le terrain une sorte de dimension prophétique, voire messianique, en appelant l'avènement d'une nouvelle humanité, débarrassée de la figure de l'exploitation (sociale, raciale, sexuelle, etc.).

115. Hegel justifiait une suprématie de la civilisation occidentale comme lieu de l'accomplissement de la plénitude de l'art et reléguait les productions non-occidentales (à l'exemple de l'art indien) dans le registre de l'archaïque et du primitif. Clement Greenberg, de son côté, accordait la propriété exclusive de

l'autocritique à la culture occidentale, réduisant à néant toute tentative de trouver des expressions d'un art moderne hors du giron européen et nord-américain.

116. Pedro Pablo Gomez, « "Esthétique décoloniale": Entretien avec Pedro Pablo Gomez », par Angelica Gonzalez Vasquez et

Gabriel Ferreira Zacarias, *Marges. Revue d'art contemporain*, octobre 2016, Presses de Vincennes, <http://journals.openedition.org/marges/1207>

## Bibliographie

### Ouvrages

- A**CHAR Deeptha et PANIKKAR Shivaji K. (dir.), *Articulating Resistance, Art and Activism*, Delhi, Tulika Books, 2012.
- ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 1989.
- ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la raison*, E. Kaufholz (trad.), Paris, Gallimard, 1983.
- AMSELLE Jean-Loup, *Rétrovolution. Essais sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock, 2010.
- ARDENNE Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Champ/Flammarion, 2002.
- , *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions du Regard, 2009.
- ASH Amin et THRIFT Nigel, *Arts of the Political. New openings for the left*, Durham – Londres, Duke University Press, 2013
- ASSOULY Olivier, *Le capitalisme esthétique, essai sur l'industrialisation du goût*, Paris, éditions Cerf, 2011.
- B**ADIOU Alain, *L'hypothèse communiste*, Clamecy, Lignes, 2009.
- BAQUE Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Champ/Flammarion, 2004.
- BAZZICHELLI Tatiana, *Networking: The Net as Artwork*, Arhus, DARC, 2009
- BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht*, P. Ivernel (trad.), Paris, la Fabrique, 2003.
- BERRE Nina (dir.), *African Modernism and its Alterlives*, Bristol, Intellect Books, 2022.
- 42 BERTHET Dominique (dir.), *Création et engagement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2018.
- BERTHET Dominique, *L'art change-t-il la vie ?*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2022.
- BISHOP Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York, Verso Books, 2012.
- BOUCHIER Martine et DEHAIS Dominique, *Art et esthétique des luttes. Scènes de la contestation contemporaine*, Genève, Metis Presses, 2020.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.
- BRETT Guy, *Through our own Eyes: Popular Art and Modern History*, Gabriola Island, New Society Publishers, 1987.
- BROSSAT Alain, *Le grand dégoût culturel*, Paris, Seuil, 2008.
- BRECHT Berthold, *Écrits sur la littérature et l'art, vol. 2, A*, Gisselbrecht (trad.), Paris, Arche, 1976.
- C**AUWET Laurent, *La domestication de l'art. Politique et mécénat*, Paris, la Fabrique, 2017.
- CLARK John, *Modern Asian Art*, Sydney, Craftsman House, 1998.
- CLOUSCARD Michel, *Le capitalisme de la séduction : critique de la social-démocratie libertaire*, Paris, Delga, (1981) 2015.
- D**AVIS Ben, *9,5 Theses on Art and Class*, Chicago, Haymarket Books, 2013.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.
- DE CAUTER Lieven, DE ROO, Ruben et VANHAESEBROUCK Karel, *Art and Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam, nai010 Publishers, 2010.
- DOWNEY Anthony, *Art and Politics Now*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2014.
- DREYFUS Emmanuelle et LEMOINE Stéphanie, *L'art clandestin. Anonymat et invisibilité. Du graffiti aux arts numériques*, Paris, Alternatives, 2022.
- DUCANGE Jean-Numa, KEUCHEYAN Razmig et ROZA Stéphanie, *Histoire globale des*

*socialismes, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2021.

DUNCOMBE Steve et LAMBERT Steve, *The Art of Activism. Your all-purpose guide to making the impossible possible*, New York, OR Books, 2021.

**F**OUCAULT Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions lignes, 2009.

**G**ROYS Boris, *In the Flow*, New York, Verso Books, 2016.

GUHA-THAKURTA Tapati, *Monuments, Objects, Histories. Institutions of art in colonial and postcolonial India*, New York, Columbia University Press, 2004.

**H**ARTLE Stephanie et WHITE Darcy, *Visual Activism in the 21st Century: Art, Protest and Resistance in an Uncertain World*, New York, Bloomsbury Visual Arts, 2022.

HEATH Joseph et POTTER Andrew, *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*, M. Saint-Germain (trad.), Montréal, Trécaré, 2001.

HESSEL Stéphane, *Indignez-vous !*, Montpellier, Ceux qui marchent contre le vent, 2010.

HLAVAJOVA Maria et SHEIKH Simon, *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, Cambridge, the MIT Press, 2017.

HONNETH Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, P. Rusch (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2013.

**J**IMENEZ Marc, *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1973.

—, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

— (dir.), *Arts et pouvoir*, Paris, Klincksieck, 2007.

**K**ANT Emmanuel, *La Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2000.

KAPUR Geeta, *When was Modernism, essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Delhi, Tulika Books, 2000.

43

**L**ACHAUD Jean-Marc, *Art & aliénation*, Paris, PUF, 2012.

—, *Que peut (malgré tout) l'art ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2015.

LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

**M**ADOFF Steven Henry (dir.), *What about Activism?*, Berlin, Sternberg Press, 2019.

MARX Karl, *Manuscrits de 1844. Économie politique & philosophie*, E. Bottigelli (trad.), Paris, Éditions Sociales, 1972.

McGARRY Aiden, *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.

McKEE Yates, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, New York, Verso, 2016.

MESCH Claudia, *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change since 1945*, Londres, I.B. Tauris & Co., 2014.

MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2011.

MITTER Partha, *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922, Occidental orientations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

MOULENE, Claire (dir.), *Art contemporain et lien social*, Paris, Cercle d'art, 2007.

**N**OYES PLATT Susan, *Art and Politics Now. Cultural Activism in a time of Crisis*, New York, Midmarch Arts Press, 2011.

**O**'DOHERTY Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkley, University of California Press, 2000.

OUARDI Samira et LEMOINE Stéphanie, *Artivisme : Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.

QUEMIN Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Paris, Jacqueline Chambon, 2002.

RANCIERE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

—, *Le spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique, 2008.

RAMIREZ-BLANCO Julia, *Artistic Utopias of Revolt: Claremont Road, Reclaim the Streets, and the City of Sol*, New York, Palgrave Macmillan, 2019.

SARTRE Jean-Paul, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998.

SERS Philippe, *Totalitarisme et avant-garde*, Paris, les Belles Lettres, 2003.

SHOLETTE Gregory, *Delirium and Resistance. Activist Art and the crisis of Capitalism*, Londres, Pluto Press, 2017.

—, *The Art of Activism and the Activism of Art*, Londres, Lund Humphries, 2022.

TALON-HUGON Carole, *L'art sous contrôle*, Paris, PUF, 2019.

THOMPSON Nato (dir.), *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2011*, New York, Creative Time, 2012.

—, *Seeing Power: Art and Activism in the 21st Century*, New York, Melville House, 2015.

TROYAS Alain et ARRAULT Valérie, *Du narcissisme de l'art contemporain*, Paris, éditions L'échappée, coll. « Pour en finir avec », 2017.

VANDER GUCHT Daniel, *Art et Politique : pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, éditions Labor, 2004.

44 —, *L'expérience politique de l'art*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles Éditions, 2014.

VAN ESSCHE Éric (dir.), *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La lettre volée, 2007.

WALLIS Brian (dir.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Boston, David R. Godline Publishers, 1985.

WEIBEL Peter (dir.), *Global Activism: Art and Conflict in 21st Century*, Cambridge, the MIT Press, 2015.

WEISS Thomas G. et WILKINSON Rorden, *Global Governance Futures*, Londres, Routledge, 2021.

ZHONG MENGUAL Estelle, *L'art en commun : Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019.

## Articles

BERTHET Dominique, « L'artivisme une nouvelle forme d'engagement artistique », dans Dominique Berthet (dir.), *Création et engagement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2018, p. 33-42.

BISHOP Claire, « Rise of the Occasion: The Art of Political Timing », dans *Artforum International*, New York, mai 2019, p. 198-205.

GARIDO CASTELLANO Carlos, « Decentering the Genealogies of Art Activism », *Third Text. Critical perspectives on Contemporary Art & Culture*, n° 165-166, juillet/septembre, Londres, 2020, p. 437-447.

GOMEZ Pedro Pablo, « "Esthétique décoloniale". Entretien avec Pedro Pablo Gomez », par Angelica Gonzalez Vasquez et Gabriel Ferreira Zacarias, *Marges. Revue d'art contemporain*,

octobre 2016, Presses de Vincennes. <http://journals.openedition.org/marges/1207>

GROYS Boris, « Migration as New Universalism », dans Steven Henry Madoff (dir.), *What about Activism?*, Berlin, Sternberg Press, 2019, p. 131-136.

HANRU Hou, « Be Active against the Activism of "Good Morals". Fragmentary and Contradictory notes on some current challenges », dans Steven Henry Madoff (dir.), *What about Activism?*, Berlin, Sternberg Press, 2019, p. 57-65.

LACHAUD Jean-Marc, « Entretien avec Jacques Rancière », dans *Avec Marx, 25 ans d'Actuel Marx*, Paris, PUF, 2011, p. 311-322.

LACHAUD Jean-Marc et NEVEUX Olivier, « Arts et révolution. Sur quelques éléments théoriques et pratiques », *Actuel Marx* n° 45 - Arts et politiques, Paris, PUF, premier semestre 2009, p. 12-24.

LEMOINE Stéphanie et OUARDI Samira, « Pour une résistance culturelle permanente. Entretien avec Steve Kurtz du Critical Art Ensemble », *Mouvements* n° 65, 2011, p. 143-158. <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-1-page-143.htm>

LIPPARD Lucy, « Trojan Horses: Activist Art and Power », dans Brian Wallis (dir.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Boston, David R. Godline Publishers, 1985, p. 348-349.

NERCAM Nicolas, « Les projets Web de Shilpa Gupta ; Net art, une des facettes de l'activisme artistique en Inde », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 181-184 - « le Net art, hybridation et pratiques cybernétiques », Ramzi Turki (dir.), Paris, novembre 2020, p. 132-142.

—, « Pensées postcoloniales, esthétique de l'art contemporain et mondialisation », revue en ligne *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, n° 8 - « Que fait la mondialisation à l'esthétique ? », Bruno Trentini et Perin Emel Yavuz (dir.), mars 2015, p. 64-72. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02103990/document>

45

SANS Jérôme, « Hardcore. Vers un nouvel activisme », dans *Hardcore, Vers un nouvel activisme, catalogue d'exposition*, Paris, Palais de Tokyo/Cercle d'Art, 2003, p. 6-7.

VANDER GUCHT Daniel, « Pour en finir avec la mythologie de l'artiste politique : de l'engagement à la responsabilité », dans *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Éric Van Essche (dir.), Bruxelles, La lettre volée, 2007, p. 59-68.

## Sitographies

BADIOU Alain, « Alain Badiou : Du moderne au contemporain - L'art, ou la possibilité de l'impossible », Conférence/Récital du philosophe A. Badiou et du pianiste Jean-Paul Gasparian, à Flagey (Bruxelles) le 22 octobre 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=LC9Zpool60c>

CHAILLOU Stanislas « Quelles différences entre l'activisme et la politique ? », *Marianne*, publié le 02/06/2020 à 11 h 35. <https://www.marianne.net/agora/les-mediologues/quelles-differences-entre-l-activisme-et-la-politique>

GILLOT-ASSAYAG Laure, « Art militant, art engagé, art de propagande Un même combat ? », <https://www.implications-philosophiques.org/art-militant-art-engage-art-de-propagande-un-meme-combat/>

**N**ERCAM Nicolas, « De la dimension politique de l'art moderne et contemporain en Inde », *Implications Philosophiques - Arts et pouvoir : Inde et Iran contemporain*, Sylvie Taussig (CNRS) (dir.), revue en ligne, juillet 2017. <http://www.implications-philosophiques.org/de-la-dimension-politique-de-lart-moderne-et-contemporain-en-inde/>

**R**ANCIERE Jacques, « L'art politique est-il réactionnaire ? Entretien avec Jacques Rancière ». <http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/l-art-politique-est-il,3698> —, « L'art politique est-il réactionnaire ? Entretien avec Jacques Rancière par M. Rousset. », <http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/l-art-politique-est-il,3698>

**W**EIBEL Peter, « Art/Politics in the online universe ». [http://on1.zkm.de/netcondition/curators/weibel/default\\_e](http://on1.zkm.de/netcondition/curators/weibel/default_e)

**Nicolas Nercam** est maître de conférences dans le département des Arts, UFR Humanités de l'Université Bordeaux Montaigne. Il est membre de l'équipe de recherche du MICA, Axe ADS - UBM. Il est chercheur associé au CEIAS (EHESS-CNRS). Ses recherches portent sur les modernités artistiques extra occidentales (en particulier indiennes), les apports des théories postcoloniales dans le discours sur l'art, le phénomène de la mondialisation artistique, les nouveaux rapports entre l'artistique, le politique et le social. Il est l'auteur de nombreux articles sur ces thèmes de recherches : « Pensées postcoloniales, esthétique de l'art contemporain et mondialisation », revue *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, n° 8, sous la dir. De B. Trentini ; « Les artistes du Groupe de Calcutta (1943-1952) : entre tradition occidentale et modernité indienne », sous la direction de M. Laureillard et C. Vial-Kayser, *OLH, The Encounter between Asian and Western art, 20th-21st centuries: a liberating influence for Asia?* ; « Censure et autocensure : le cas des pérégrinations du peintre Nirode Mazumdar », dans *Asia Focus - Programme Asie*, sous la direction de B. Courmont et E. Lincot, n° 117, Paris, 2019 ; « La dramaturgie des relations entre "Eros et Thanatos" – études de cas dans l'art contemporain indien : les productions d'Anita Dube et de Tejal Shah », dans *Art Asie Sorbonne - CREOPS (revue du Centre de recherche sur l'Extrême-Orient de Paris-Sorbonne)* - « Eros et Thanatos », sous la direction d'E. Parlier Renault et C. Vial-Kayser, septembre 2022.