



Hors thème / Free section / Fuera de tema

Des luttes de l'art à l'art des luttes contre le Prince et le Marché

Jean-Marie Lafortune

Université du Québec à Montréal
lafortune.jean-marie@uqam.ca

Le double rapport qu'entretient l'art avec la dynamique sociale se traduit par des relations complexes aux pouvoirs politiques et économiques. L'influence du Prince et du Marché sur l'art et la critique des pouvoirs par les moyens de l'art mettent en jeu la libre expression et l'authenticité des expériences. En contexte de redéfinition du rôle social des artistes, où la figure du psychanalyste se substitue à celle du révolutionnaire, et de l'espace public, moins présent dans la trame urbaine et plus confiné à la sphère médiatique, le nouvel art engagé vise à éveiller les consciences plutôt qu'à changer les structures sociales. Sa portée est alors compromise par l'attrait manifesté par la population envers le divertissement et le contrôle exercé par les pouvoirs sur les médias.

Mots-clés : Art, pouvoir, marché, luttes sociales.

The double relationship of art to social dynamic expresses its complex links to the political and economic powers. The influence of the Prince and the Market on arts and the critic of powers through the means of art have as main issues free speech and genuine experiences. In a context of redefinition of the social role of the artists, where the figure of a psychoanalyst is replacing the one of a revolutionary, and of the public space, less visible in the urban development and more enclosed in the media, the new artistic activism aims at conscience awaking more than at social structures changes. Its impacts are therefore compromised by the taste of the population for amusement and the control of powers over the media.

Keywords: art, power, market, social struggles.

La doble relación que mantiene el arte con la dinámica social se traduce por relaciones complejas a los poderes políticos y económicos. La influencia del Príncipe y del Mercado sobre el arte y la crítica de los poderes por los medios del arte ponen en juego la expresión libre y la autenticidad de las experiencias. En contexto de redefinición del papel social de los artistas, donde la figura del psicoanalista se le sustituye a la del revolucionario, y del espacio público, menos presente en la trama urbana y más confinado a la esfera popular, el nuevo arte voluntario pretende despertar las conciencias más bien que cambiar las estructuras sociales. Su camada entonces es comprometida por el atractivo manifestado por la población hacia la diversión y el control ejercido por los poderes sobre los medios de comunicación.

Palabras clave: Arte, poder, mercado, luchas sociales.

Introduction

L'art est plus que la dimension expressive de la culture. Il structure le registre des perceptions et forme les sensibilités. À ce titre, il entretient avec les pouvoirs politiques et économiques des rapports complexes. L'inscription du politique dans l'art et la critique du politique par les moyens de l'art sont des phénomènes particulièrement étendus dans des contextes d'exercice du pouvoir politique marqués par l'arbitraire du Prince. Les avant-gardes luttent alors pour la liberté d'expression, tandis que la critique du pouvoir politique n'a pour seule voie que celle de l'art.

Toutefois, dans le cadre d'une régulation fondée sur un pouvoir politique respectueux des règles du fonctionnement démocratique, qui garantit une plus grande place à la liberté d'expression, l'art livré à la sanction du Marché fait face à l'exclusion économique ainsi qu'à la récupération. Dans cet autre contexte, l'art n'est plus le refuge de la critique du politique et les artistes engagés entrent plutôt en lutte contre la pauvreté des expériences conditionnées par la consommation et orientées vers le divertissement. Le recul apparent du politique dans les formes de l'art, observé depuis deux décennies avec l'adoption des principes de la gouvernance, ne conduit pas à une autonomie retrouvée pour l'art, mais à un affrontement plus direct avec les forces du Marché. En revanche, l'art fournit les moyens d'une contestation du pouvoir politique et d'une remise en question des choix de développement économique.

Dans le contexte actuel de la globalisation, qui se caractérise par le désengagement des pouvoirs politiques et la hausse corrélative de la régulation par les mécanismes du Marché, l'art s'engage dans la critique du spectacle. Inspirée des situationnistes, la critique se présente aujourd'hui autrement, alors que le rôle social des artistes et l'espace public sont redéfinis. En l'absence de mobilisation de masse et d'adhésion des artistes à des partis, la pratique de l'art engagé vise la révolution individuelle. Plus prosaïques que leurs prédécesseurs des années 1960 et 1970, les artistes engagés n'aspirent plus à transformer les structures de la société, mais à provoquer des prises de conscience chez les personnes formant le public touché par leurs œuvres ou leurs performances. Par ailleurs, la métropolisation de l'espace urbain élude l'aménagement d'espaces publics politiques au profit de lieux privés de consommation ouverts au public, ce qui pousse les artistes à multiplier les provocations destinées à éveiller les consciences et à agir parfois en contravention avec les règlements municipaux. Devant le rétrécissement de l'espace public physique, le front des luttes se déplace dans l'espace public virtuel des médias et appelle une autre pratique artistique articulée autour de la communication guérilla, qui verse également parfois dans l'illégalité.

Nous examinons en premier lieu dans cet article les rapports entre l'art et la société, de manière à cerner comment l'art est intrinsèquement lié aux pouvoirs. Puis, nous présenterons comment l'art mène vis-à-vis du Prince des luttes autour de la libre expression et constitue la seule voie de contestation lorsque le pouvoir politique est autoritaire. Ensuite, nous aborderons les luttes de l'art contre le Marché, déployées autour de l'enjeu de l'authenticité de l'expérience artistique, tournées vers l'éveil des consciences et la quête de sens. Enfin, avant d'exposer quelques stratégies de lutte mises en œuvre dans le contexte actuel de la globalisation, nous aborderons la redéfinition du rôle social des artistes et de l'espace public.

Art et dynamique sociale

De nombreux analystes considèrent l'art comme un produit de la société. Ils postulent alors que le milieu, soit une société dans ses rapports à la nature et aux autres sociétés, conditionne la

production artistique et que les artistes s'expriment par le biais de moyens sociaux. Dans la mesure où ce milieu est conditionné par les progrès techniques et régi par un pouvoir politique centralisé, l'art est déterminé par « l'état général des esprits et des mœurs de l'époque »¹ et ses formes plus spécifiquement prescrites par les élites.

En revanche, d'autres commentateurs estiment que l'art, ou plus précisément l'art engagé, contribue au changement social. Ils lui prêtent alors la capacité de refaçonner le milieu, d'engendrer une nouvelle vie collective, de produire le symbolisme incarnant les valeurs fondamentales et favorisant le sentiment d'appartenance, de modifier les formes de sensibilité et de subjectivité. Les artistes engagés se situent toutefois dans une position instable, marquée par la nécessité de compenser, par une prise de position ferme envers le progressisme social, l'élitisation qu'exige leur démarche esthétique et qui les éloigne du peuple².

Ce double rapport entre l'art et la société pose directement comme enjeux les relations de l'art avec le Prince et le Marché, au cœur des processus d'affirmation des cultures nationales, de reproduction des positions sociales et d'accumulation de profits. Si l'art est tant investi par les pouvoirs, c'est qu'il agit sur la vie collective et peut transformer le destin des sociétés. L'art peut aussi bien valider que questionner les valeurs et les normes. Il procure d'autres matrices de perception et définit les espaces-temps d'un renouveau. Bref, il fournit la base d'une remise en question des inégalités socioéconomiques et de l'exclusion socioculturelle qu'entraîne l'application de la doctrine néolibérale. L'art est une invitation au recadrage des catégories mentales et à la transformation des représentations sociales, activités qui l'amènent à se confronter aux pouvoirs, qui reposent également sur une construction symbolique. L'art est obnubilé par la naissance d'un nouvel être humain et d'une nouvelle société, mais les idéaux révolutionnaires semblent avoir cessé de passer par les pratiques artistiques à mesure que des canaux d'expression politique étaient aménagés.

L'art est plus qu'un moyen d'expression des opinions et des sentiments, il transforme les perceptions et agit sur les perspectives d'action. Autant l'art peut rassembler, autant il peut opposer. L'art crée des réseaux de solidarité dès qu'il établit des ponts avec des groupes sociaux. Il produit des schèmes d'identification et des réseaux de relations sociales qui les inscrivent dans l'ordre du politique. Il déplace la frontière entre le privé et le public, entre l'individuel et le collectif³.

La revendication de l'art pour l'art est une volonté d'affranchissement de l'emprise des pouvoirs. À l'instar de la contre-culture dans laquelle il s'insère, l'art engagé suit du point de vue de son intensité les phases de rationalisation qui ponctuent l'histoire des sociétés modernes⁴. Face aux avancées de la technocratisation politico-économique, qui aliènent la population et embrigadent les artistes, l'art engagé initie les citoyens aux processus d'appropriation ou de réappropriation de la culture. Il renforce ainsi les identités individuelles et collectives, d'allégeance de gauche comme de droite. Cette pratique s'accompagne de la formation d'un sens éthique articulé autour d'une conception de l'autonomie artistique comme responsabilité⁵. Fondé sur la critique institutionnelle des dispositifs d'exposition⁶, l'art contemporain condense le sens non pas dans l'œuvre mais dans l'intention créatrice, de sorte que l'accent n'est plus tant sur la forme ou le

1. Roger Bastide, 1997, *Art et société*, Paris; Montréal, L'Harmattan, p. 38.

2. Nathalie Heinrich, 2005, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.

3. Jean Caune, 2006, *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*, Saint-Martin d'Hères, PUG.

4. Klaus Eder, 1993, *The New Politics of Class: Social Movements and Cultural Dynamics in Advanced Societies*, London, Sage.

5. Bruce Benderson, 2007, *Concentré de contre-culture*, Paris, Scali.

6. Jean-Louis Harouel, 1994, *Culture et contre-cultures*, Paris, PUF.

fond, mais sur le contexte de production. Avec la modernité esthétique, le sens passe de l'œuvre à l'artiste : ce n'est plus le chef d'œuvre qui définit l'artiste mais l'artiste qui détermine ce qui est art, à commencer par sa propre vie dont il s'appliquera à faire un chef-d'œuvre. On passe ainsi, sur le plan de la représentation, de l'art-protestation à l'idéal de l'artiste-tyran.

Luttes de l'art contre le prince

Saisi par le pouvoir politique, à plus forte raison si ce pouvoir est concentré et autoritaire, l'art est convié à contribuer directement à l'ordre et au progrès social⁷. « Le pouvoir politique ne règne pas seulement sur le monde des arts et des artistes, il ne se borne pas à réglementer l'activité créatrice et à lui fixer des objectifs, il impose lui-même la forme artistique aussi bien dans le domaine des beaux-arts que dans celui de la littérature »⁸.

Phénomène bien connu rattaché au communisme, l'agit-prop désigne l'ensemble des activités du parti destinées à susciter l'adhésion aux thèses révolutionnaires : rédaction de brochures, de journaux et de tracts, conception d'affiches, organisation de réunions publiques et réalisation de spectacles politiques. Lénine distinguait deux manières complémentaires d'appeler les masses à l'action. Le propagandiste expose la nécessité de la transformation sociale principalement par le biais de supports écrits tandis que l'agitateur, à travers ses dons d'orateurs, mobilise un petit nombre d'idées fortes pour susciter un sentiment de mécontentement et de révolte⁹.

Bien qu'en démocratie, le Prince ne possède plus l'exclusivité du pouvoir, mais le partage avec des institutions qui agissent comme contrepoids ou le cède au Marché, il maintient ses efforts pour renforcer le sentiment d'appartenance à la nation, ce qui entraîne le conformisme de l'art aux valeurs dominantes. Sous couvert de préserver la morale, le contrôle politique s'exerce sur l'art.

En fait, dans les sociétés démocratiques, le pouvoir appartient à ceux qui contrôlent adéquatement les moyens d'influencer l'opinion. La démocratie moderne implique une nouvelle forme de gouvernement qui agit d'une façon moins visible, mais tout aussi décisive : la propagande. Contrairement à ce que plusieurs croient, la propagande politique moderne n'est pas née dans les régimes totalitaires, mais au cœur même de la démocratie libérale américaine. Elle consiste en un gouvernement du peuple par la fabrication du consentement¹⁰, de telle sorte qu'il ne revienne qu'aux personnes responsables, membres d'une classe spécialisée, à administrer les affaires publiques et à protéger le trésor commun.

À l'éthique de la discussion et de la persuasion rationnelle que présuppose la démocratie s'opposent une persuasion a-rationnelle et une intention de convaincre en manipulant ; à l'exigence de pratiquer des vertus épistémiques comme l'honnêteté intellectuelle, le débat, l'écoute, la modestie et l'exhaustivité de l'information s'opposent le mensonge, la partialité et l'occultation de données pertinentes. À l'idée que toute décision collective prise sur les innombrables questions difficiles que pose la vie en commun ne s'obtient que dans la transparence de la participation du plus grand nombre et dans le partage d'intérêts communs s'oppose l'idée que la vérité est ce que décident, dans l'opacité de leurs intérêts privés, ceux qui peuvent se payer les coûteux services des firmes de relations publiques.¹¹

Face à l'ingérence du pouvoir politique, à l'arbitraire et à la censure, les milieux de l'art se mobilisent d'abord au nom de la libre expression. Cette lutte, centrale pour les artistes comme

7. France Vernier, 1991, « Le prince, l'artiste et la nation », dans *L'artiste, le prince : pouvoirs publics et création*, sous la direction d'Emmanuel Wallon, Grenoble; Québec, PUG/Musée de la civilisation du Québec.

8. Jean-Pierre Colin et Françoise Seloron, 1994, *Le Mandarin étranglé : réflexion sur la fonction sociale de l'art*, Paris, Publisud, p. 25.

9. Morjane Baba, 2008 (c2003), *Guérilla kit : ruses et techniques des nouvelles luttes anticapitalistes*, Paris, La Découverte.

10. Walter Lippmann, 1922, *Public Opinion*, New York, Harcourt Press.

11. Normand Baillargeon, 2008, « Présentation », dans Edward Bernays, *Propaganda : comment manipuler l'opinion en démocratie*, Montréal, Lux, p. XX.

pour tous les citoyens, devient d'autant plus névralgique que le Prince fait montre de plus d'intransigeance sur ce plan. Dans les cas extrêmes d'absolutisme et de totalitarisme, la critique du pouvoir inscrite en filigrane dans la critique artistique s'avère la seule opposition viable au régime, puisque toute autre forme de contestation serait sévèrement réprimée. Dans ce cadre, il sera toujours plus difficile pour les pouvoirs de justifier le recours à la force contre des artistes que contre des opposants ou des dissidents politiques. Habermas a montré que c'est par le biais de l'action artistique que l'opinion publique s'est constituée à l'ère du droit divin et n'avait d'autres possibilités que d'emprunter cette voie¹². Plus près de nous, la mobilisation altermondialiste est également réduite à l'emploi des moyens des arts dès lors qu'elle s'adresse à des pouvoirs politiques autoritaires et arbitraires.

Luttes de l'art contre le marché

Sous l'emprise du Marché, les luttes de l'art sont moins centrées sur l'enjeu de la libre expression que sur celui de l'authenticité des expériences vécues à travers les arts. Ces luttes s'articulent ainsi autour des effets aliénants de la consommation dirigée et du divertissement organisé destiné à un public solvable. Si le mécénat et les commandites ne sont pas des pratiques nouvelles, puisqu'elles sont coextensives de l'art, leur portée actuelle a changé. Ainsi, à l'heure où la culture et les arts sont mobilisés pour des fins sociales et économiques, le Marché est appelé à jouer un rôle plus important dans leur développement et à sanctionner les démarches artistiques et les œuvres sur la base des ventes et du profit. Ainsi se déploient le fétichisme et la marchandisation de l'art, qui désignent dans la conception de Marx la façon dont la valeur d'usage des objets d'art, les rapports sociaux relatifs au travail et à la qualité du travail individuel investi dans ces objets sont subsumés par la seule valeur d'échange.

La main-d'œuvre créative participe à l'esthétisation du monde capitaliste selon le mode cyclique de la transgression et de la normalisation, comme l'illustre le milieu de la mode. La globalisation capitaliste contraint les artistes à se plier aux exigences du show-business, sous peine d'être affamés ou folklorisés, dénigrés comme créateurs de formes artistiques révolues. La forme marchande l'emporte sur toutes les autres et les explorations formelles cèdent au potentiel de commercialisation. La qualité des expériences éprouvées par les publics se réduit à vivre les étapes de la mise en marché. Dans ce cadre, l'art conduit à l'hédonisme et au narcissisme typique de la société de consommation et à l'avènement d'une esthétique de l'abondance marquée par des préférences personnelles.

Le virage culturel qui a marqué les sciences sociales depuis les années 1960 a également été pris par le capitalisme, de sorte que l'analyse culturelle, dominante aujourd'hui, est traversée par des considérations économiques¹³. Deux dynamiques sont à l'œuvre. D'abord, la transformation de la division du travail liée à la production et la diffusion du savoir dont résultent une information plus massive, l'accent sur les innovations, les nouveaux modes de connectivité, les interactions plus fréquentes entre le monde des affaires et le milieu académique ainsi que la hausse des qualifications des travailleurs. Puis, la communauté internationale place le savoir au cœur de son discours, qui est plus que le reflet du monde et des idées car il contribue à produire la réalité sociale. Le contexte d'insécurité et d'incertitude a donné naissance à de nouvelles formes de

12. Jürgen Habermas, 1988 (c1978), *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot.

13. Nigel Thrift, 1999, « Capitalism's Cultural Turn », dans *Culture and Economy After the Cultural Turn*, sous la direction de Larry Ray et Andrew Sayer, London, Sage, p. 135-161.

gestion des problèmes sociaux. L'entreprise, soit la manière corporative de mener les affaires, constitue une entité culturelle, avec ses lieux de formation, ses consultants et ses gurus, fondée sur les pratiques d'innovation et valorisant les connaissances nouvelles. Dans ce cadre, le savoir devient la ressource économique prédominante et la source unique d'avantages concurrentiels. Pour sa part, le gestionnaire se mue un animateur socioculturel au sein de son milieu en réanimant des valeurs propres à vivifier le sentiment d'appartenance à l'entité sociale corporative à l'interne et en faisant montre d'adaptabilité culturelle à l'externe.

La participation du milieu des affaires serait cruciale pour hisser une ville au sommet du palmarès des métropoles culturelles. L'art spectaculaire se situe au cœur des préoccupations pour la rentabilisation des investissements dans le développement urbain et pour sortir gagnant de la concurrence que se livrent les grandes villes à ce titre. Les retombées des productions artistiques présentées dans ce cadre sont évaluées en termes purement quantitatifs et ignorent la qualité des expériences vécues par les citoyens au profit de l'intérêt qu'y trouvent les touristes.

L'aménagement de quartiers des spectacles confirme le caractère économique et ludique du développement artistique contre lequel luttent les artistes engagés. Les moyens au service de ces luttes semblent toutefois faire défaut, considérant la capacité des dirigeants économiques à faire taire la critique par le biais de la récupération ou de l'exclusion artistique. La contestation s'érige souvent sur des performances provocatrices destinées à éveiller la conscience des citoyens et à les détourner de la voie consumériste à laquelle plusieurs ont cédé. La quête d'authenticité éprouvée lors d'expériences artistiques anime ces efforts voués à la reconnaissance de l'art comme participant du développement spirituel plus que matériel des individus et de la société.

L'art des luttes en contexte de redéfinition du rôle social de l'artiste et de l'espace public

L'art des luttes contre le Prince et le Marché se déploie aujourd'hui dans un contexte marqué par la modification profonde de la conception du rôle social des artistes ainsi que par le retrait de l'espace public urbain au profit de l'espace public médiatique. D'une part, toute prétention des artistes engagés au renversement de l'ordre social est rabattue sur des actions menées auprès des individus de sensibilisation à l'empreinte de leurs choix de consommation. Jadis, la figure typique de l'artiste engagé était le révolutionnaire; aujourd'hui, cette figure est plutôt celle du psychanalyste. D'autre part, le développement urbain n'est plus prescrit par des exigences politiques de ponctuer le territoire d'institutions publiques offrant aux citoyens l'occasion de discussions guidées par la poursuite du bien commun. Il est plutôt parsemé d'espaces de consommation qui, bien qu'ouverts au grand public, ne sont pas accessibles à tous.

Le rôle social des artistes : de révolutionnaires à psychanalystes

La fin des grands mouvements artistiques contestataires va de pair avec le déclin des grandes idéologies politiques. Aux grands mouvements à portée collective succède l'action artistique locale qui s'insinue dans la vie courante, loin des institutions. Les artistes ne prétendent plus renverser le régime, mais tendent à miner un certain ordre. La nouvelle figure de l'art engagé consiste en une démarche qui aspire non plus au changement structurel des sociétés en l'absence de modèle utopique, mais à transformer les consciences par des expérimentations favorisant la prise en charge et la réappropriation de sa vie. Au messianisme révolutionnaire des avant-gardes historiques se substitue un projet de réappropriation de l'espace public dans et par la pratique

artistique. La scène artistique accueillera les femmes et les membres des minorités ethniques stigmatisées, groupes traditionnellement exclus de cet espace social, de même que des expressions artistiques contemporaines non-occidentales, souvent conditionnées aux modèles occidentaux et aux stéréotypes de l'exotisme.

Au même moment, les artistes posent des limites à leur rôle et à l'action artistique. L'art engagé se redéfinit au tournant des années 1970 avec l'abandon du paradigme absolutiste de l'art (l'art est tout) et du politique (la politique est tout) au profit de la mise en place du paradigme relativiste (tout est art et tout est politique).

Cette redéfinition du politique, qui consacre la désaffection de l'engagement idéologique militant de l'intellectuel charismatique (Sartre) au profit d'une forme d'engagement proprement philosophique de l'intellectuel spécifique (Foucault) ou d'une manière proprement politique de l'intellectuel collectif (Bourdieu), sera cruciale pour les artistes déterminés à changer le monde sans inféoder leur art à un parti ou à une idéologie.¹⁴

La perspective hétérotopique se substitue alors au projet utopique. Ce passage est corrélatif de la transformation de la conception des injustices sociales, qui seraient passées de l'exploitation économique à l'exclusion sociale. L'action collective contemporaine correspond moins à une lutte contre les formes de domination liées aux rapports de production qu'à un combat contre la manipulation des besoins et de la culture par des appareils technocratiques.¹⁵

En revanche, la montée des artistes comme porte-parole légitimes du peuple compense l'absence de vision des politiciens et de figures charismatiques dans la classe politique. On fait de plus en plus fréquemment appel à des vedettes pour commenter l'actualité dans des domaines qui dépassent souvent leurs champs de compétences. L'étendue de leur public, qui fait que certains artistes jouissent d'un plus grand appui populaire que les élus dans une société dépolitisée, permet de rejoindre une plus grande audience. Les artistes forment une élite acceptable en régime démocratique, puisqu'ils ont atteint leur position sociale par les moyens du travail¹⁶. Ils peuvent ainsi prétendre aux privilèges, au prestige et à la postérité. La posture de l'artiste engagé reste malgré tout relativement inconfortable. En effet, l'artiste engagé doit combiner innovations techniques dans le champ esthétique et progressisme social dans le champ politique. Or, les avancées sur le plan esthétique vont de pair avec un processus d'élitisation alors que les avancées sur le plan social s'accompagnent d'un processus de démocratisation. La constitution d'une avant-garde artistique repose sur la réconciliation d'une contradiction. L'alliance des artistes novateurs avec le peuple, articulée autour d'une position progressiste, permet de compenser l'élitisme constitutif de l'autonomisation de l'art.

L'espace public : de la discussion au divertissement

L'espace public est un lieu de discussion sur la conduite des affaires communes et l'espace au sein duquel la pluralité humaine est rendue visible et se donne le projet de se développer dans l'intérêt commun. Cet espace est ouvert à tous, sans discrimination de culture, de religion ou de statut social. Il permet l'apprentissage de l'altérité en rassemblant des identités diverses. Il est aussi espace d'affrontement symbolique entre les acteurs qui élaborent un projet de vivre ensemble, cherchant à éviter le repli communautaire et la désaffection politique. L'espace public est un des lieux où se construit la pérennité de la communauté politique.

14. Daniel vander Gucht, 2004, *Art et politique : pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Labor, p. 8.

15. Michel Wieviorka, 2005 (c2001), *La différence*, Paris, Aube.

16. Heinrich, 2005, *L'élite artiste*.

En démocratie, l'espace public a pour rôle de fournir à la communauté politique l'occasion de s'éprouver comme sujet collectif dans la discussion opposant des points de vue. Il permet de communiquer des informations pertinentes, de réaliser des gestes civiques et de participer à des actions collectives.

À la liberté que suppose l'espace public politique répond l'espace privé ouvert au public. On n'y exprime plus son opinion sur la politique, mais on y manifeste ses préférences de consommation. La liberté requise pour la participation politique, qui repose sur le postulat d'une équité formelle, est alors confondue avec le temps discrétionnaire, par-delà les obligations, et la logique de la distinction qui prime en situation d'abondance.

La figure du sujet politique central, le peuple ou la nation, s'estompe au profit d'une myriade de contre-sujets aspirant à parler de leur propre voix, en fonction de leur représentation du bien commun, laissant présager la dissolution de l'être-ensemble de la société. Cette dynamique rend compte d'une incapacité à se donner une représentation claire du sujet de l'agir collectif, du projet de vivre ensemble et du rapport à l'histoire.

Les débats que l'on ne sait plus poser que sur le mode de l'antagonisme le plus simpliste, la recherche de personnalité charismatique, la valorisation du sens de l'humour et la mise en scène de « débats de société » destinés à la consommation rapide témoignent à leur façon d'une tendance à la banalisation de la discussion sur le pouvoir et à la théâtralisation du « vivre ensemble ».17

La réhabilitation des espaces publics urbains paraît également compromise par les nouveaux plans d'aménagement du territoire. On constate l'instrumentalisation des villes dans le phénomène de globalisation et la recomposition de la sphère locale sous la mobilité des flux financiers internationaux. Les processus à l'œuvre ne procèdent plus d'une urbanisation, au sens de croissance continue de la ville parsemée d'espaces publics, mais d'une métropolisation, soit d'un développement par pôle, où l'appropriation privative des espaces publics s'ajoute aux problèmes des inégalités spatiales. On assiste ainsi à la disparition sur les plans physique, fonctionnel et symbolique des cadres de la vie publique, auxquels on substitue des espaces marchands et la vie ludique.

Au cours des dernières années, une image troublante de la ville est apparue : celle de la ville internationale, métropole postmoderne, tellement dominée par son image de marque et ses événements touristiques majeurs internationaux qu'elle finit par ressembler à un gigantesque parc thématique où les résidents, impuissants, ne peuvent plus rien y faire d'autre que consommer.18

Dans le contexte de l'internationalisation des villes, les espaces publics sont devenus des lieux de divertissement qui offrent aux citoyens le terrain de la consommation pour construire leurs identités individuelle et communautaire. L'exercice de la vie publique repose dès lors moins sur la citoyenneté que sur la consommation de biens, de services et d'expériences. On assiste au délitement de la représentation d'ensemble de la société et à l'absence de critique directe du pouvoir. Le divertissement devient le mode privilégié d'appropriation des villes et la consommation le moyen pour le sujet de se définir en se donnant un style de vie, sans rapport au politique ou à la participation à la vie publique. La construction de l'identité culturelle de la ville l'emporte sur celle de la communauté politique urbaine.

Alors qu'il incarnait un espace de délibération démocratique, lieu d'expression des valeurs communes et de l'identité, l'espace public urbain n'accueille plus aujourd'hui que des échanges

17. Jacques Beauchemin, 2007, « Le règne de l'opinion comme symptôme de la dépolitisation de l'espace public », dans *Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement*, sous la direction de Charles Perraton, Étienne Paquette et Pierre Barrette, Québec, PUQ, p. 21.

18. Mark Douglas Lowes, 2005 (c2002), *Mégalomanie urbaine : la spoliation des espaces publics*, Montréal, Écosociété, p. 17.

marchands et des formes d'art-divertissement. Il ne s'identifie plus aux grandes institutions de la vie politique mais aux grandes corporations. Alors qu'il incarnait un lieu d'exercice de la citoyenneté, favorisant la recherche du vivre ensemble en procurant l'expérience de l'altérité, il est devenu le terrain de jeu du consommateur solvable.

Les politiques publiques actuelles consolident le vedettariat plutôt que de contrebalancer la logique du marché. Le financement des productions fonctionne sur la base de primes aux recettes et donc du recours aux vedettes. Dans les faits, l'action culturelle dans les espaces publics urbains consiste souvent en une ornementation simpliste qui ne s'accompagne pas d'une élévation des compétences civiques. Lorsqu'une médiation intervient, elle porte principalement sur les qualités esthétiques de l'œuvre et peu sur la prise de position ou l'opinion politique qu'elle incarne.

Le procès d'appauvrissement des espaces publics est-il inéluctable à l'ère de la globalisation ? Les nouveaux espaces publics, espaces privés ouverts au public, contribuent-ils au déclin de la dimension symbolique de la ville, comprise comme élément constitutif de l'identité collective orientée vers le vivre ensemble ?¹⁹ À défaut de redonner sens aux cadres spatiaux de la vie publique, à l'ère du nomadisme et du cyberspace, le repli identitaire accentuera les conflits sociaux et affaiblira la vie politique.

Il existe une différence entre vivre dans une matérialité urbaine et faire partie d'une communauté politique urbaine. Dans le second cas se posent les problèmes de la construction politique à l'échelle métropolitaine et de l'aménagement des espaces publics où pourra se dérouler la vie publique. La dimension symbolique des espaces publics se situe à la jonction de la forme économique-politique et du sens culturel : elle est constitutive d'une identité collective fondée sur le vivre ensemble.

Les métropoles qui ne sont pas en même temps le siège du pouvoir national sont livrées aux seules stratégies d'occupation du sol des promoteurs privés. Les icônes qui ornent les espaces publics de divertissement fournissent l'inspiration aux artistes engagés. Les artistes activistes doivent quitter les galeries et les institutions pour descendre dans la rue, occuper les transports en commun pour faire leurs performances, actions ou occupations. Si l'espace public est devenu un espace publicitaire, les arts de la rue se présentent comme des interventions anti-publicitaires. Assistons-nous à l'avènement d'un divertissement engagé ? La frontière est mince entre les stratégies de vente du spectacle et de résistance au spectacle comme en témoignent certains documentaires engagés devenus des succès qui rapportent.

L'espace public est peut-être toujours le lieu de la discussion rationnelle des affaires communes, mais il ne se construit plus tant dans l'espace physique que dans les médias de masse. L'architecture s'est détournée de l'agora si bien que la sphère médiatique devient le dernier refuge de la vie publique, ce qui n'a rien de rassurant du point de vue des conditions de la pratique démocratique.

Rejet de la société du spectacle et guérilla artistique

Articulé dans le sillage des travaux de Guy Debord²⁰ et des actions de l'Internationale situationniste à la fin des années 1960, le rejet de la société du spectacle constitue l'arrière-plan de la guérilla artistique. Ce rejet repose sur la critique du pseudo-épanouissement des individus dans le champ

19. Cynthia Ghorra-Gobin, 2001, « Réinvestir la dimension symbolique des espaces publics », dans *Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*, sous la direction de Cynthia Ghorra-Gobin, Paris, L'Harmattan, p. 5-15.

20. Guy Debord, 1992 (c1967), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.

de la consommation, considéré comme l'extension d'un travail aliénant, et des satisfactions faciles où l'avoir et le paraître l'emportent sur l'agir et le faire. Il dénonce également la logique commerciale qui préside au développement urbain et la pauvreté des activités socioculturelles qui ont pour cadres les centres d'achat et de divertissement, les complexes culturels et les centres sportifs.

Le spectacle de la consommation s'érige dans un environnement fantasmagorique, dont Disneyland procure une forme archétypale, où l'amusement et l'aventure se déroulent dans une architecture de surveillance. Ce type d'aménagement a pour effet d'anesthésier la population dans le confort et le jeu comme formes de contrôle social et d'homogénéiser les expériences de divertissement structurées autour de thématiques visuelles. Ainsi se présente également la critique du développement urbain mobilisé par le spectacle, mettant à l'avant-scène des images de vitalité, rattachées à des équipements majeurs, projetées par les élites économiques et culturelles en contexte de concurrence des villes pour les investissements et le tourisme. Ces initiatives aseptisent l'imaginaire urbain et s'adressent plus aux touristes qu'aux résidents. Elles détournent les ressources collectives vers la fabrication de décors destinés à tromper l'œil plutôt que vers la satisfaction des besoins de la population. Bref, la ville spectaculaire substitue à une vie urbaine authentique une ville simulée. Elle masque la banalité de l'oppression de l'ordre capitaliste en aménageant des environnements de consommation contrôlés où les expériences ludiques sont standardisées.

La résistance spectaculaire prend la forme de performances culturelles conflictuelles qui perturbent la voie publique et s'érigent sur des signes et images relayées par les médias. Elle fait ainsi le pont entre les espaces publics urbains et la sphère médiatique. Bien que cette perspective manque d'ancrage théorique, met de l'avant une conception infantilisante de la culture populaire et tourne le dos à la communauté politique²¹, elle donne lieu à une pratique politique qui verse dans des expériences authentiques et a animé l'engagement de nombreux artistes. Parmi les multiples ruses et techniques de luttes contre les pouvoirs²², bon nombre interpellent les artistes dans les espaces publics urbains et dans le milieu médiatique. L'examen du répertoire d'action de la guérilla artistique permet d'illustrer la diversité des interventions mises en œuvre et d'identifier leurs logiques et modalités opératoires communes.

Arts de la rue

En tant qu'art paysager, le graffiti peut être considéré comme un acte de vandalisme, mais aussi comme un mode de réappropriation de l'espace urbain. En dehors des messages directement politiques qu'elle présente parfois, la pratique du graffiti est une forme de résistance qui possède ses codes et qui introduit une nouvelle communication sur les murs des villes. Pour sa part, la fête de rue renverse de manière carnavalesque les manifestations convenues des forces sociales instituées²³. À travers ce type d'intervention, qui favorise la réappropriation des lieux publics sur le mode du rassemblement festif, les artistes investissent autrement l'espace de la ville.

Le théâtre de rue est une des formes d'expression des revendications qui a l'avantage de la souplesse par rapport au théâtre engagé traditionnel, tout en se faisant moins didactique. Il permet

21. Timothy A. Gibson, 2006, « La ville et le spectacle : commentaire sur l'utilisation du spectacle dans la sociologie urbaine contemporaine », *Sociologie et Sociétés*, vol. 37, no 1, p. 171-195.

22. Baba, 2008, *Guérilla kit*.

23. Le *May Day* tenu annuellement à Londres incarne bien ce phénomène.

souvent de révéler les revendications des manifestants selon une forme originale et collective sous des modalités plus participatives que les discours²⁴. Mentionnons également l'existence de la robotique contestataire, qui relève de la conception et de la construction de machines programmables pouvant se substituer aux humains pour intervenir dans l'espace public²⁵. Il s'agit ici de recourir à des robots distributeurs de tracts ou à des chahuteurs télécommandés perturbant à distances des réunions officielles.

Communication guérilla

La communication guérilla prend pour cible les modes de communication dominants dont elle détourne les messages²⁶. Elle ne repose pas sur un argumentaire indépendant, mais cherche à prendre en défaut l'argumentaire de l'élite dirigeante en révélant les intérêts cachés derrière la fabrication de leur image publique. Deux principes d'action sont privilégiés²⁷. Le dépaysement consiste à altérer des formes publicitaires existantes en recontextualisant les messages. La sur-identification cherche au contraire dans un premier temps à coller le plus fidèlement possible à la logique interne de l'objet de la dénonciation, puis dans un second temps, à recombinaison les éléments clés des messages pour provoquer une situation scandaleuse ou ridicule.

La falsification et l'imposture sont des procédés qui consistent en la production de faux (documents, événements, personnages) ou en l'usurpation d'identités à des fins subversives²⁸. À la différence de la contrefaçon frauduleuse, la supercherie doit être révélée à un moment donné, l'objectif étant moins de tromper le public que de faire apparaître la manière dont il se fait ordinairement berner.

Le brouillage culturel désigne à l'origine la pratique illégale consistant à interrompre les émissions de radio ou les conversations entre amateurs de radio par des blagues de mauvais goût²⁹. Il recouvre aujourd'hui une diversité de pratiques consistant à retravailler perversément des mécanismes soutenant la société de consommation. Parmi les modes opératoires, citons le brouillage des transmissions, le piratage informatique, les télévisions pirates et la contre-surveillance vidéo. Une forme récente de brouillage culturelle est le *hacktivism*, contraction de *hacking* et d'activisme, qui désigne un usage non conventionnel de l'ordinateur visant à améliorer son utilité sociale, politique et culturelle. La conviction des *hackers* vis-à-vis des vertus publiques du logiciel libre les amène parfois à transgresser des systèmes de sécurité, sans toutefois verser dans la fraude puisque le profit n'est pas visé. Le brouillage culturel peut être conçu comme une pratique qui redonne du pouvoir aux individus et aux groupes sociaux davantage que comme un type de média ou de forme de communication. Les brouilleurs sont des producteurs culturels.

En marge des médias d'État ou de conglomérats privés, les médias indépendants sont une composante essentielle des luttes actuelles en ce qu'ils permettent de préserver des espaces de libre expression et de paroles militantes³⁰. Cette stratégie est portée par des journalistes indépendants

24. L'exemple classique est le *Living Theater*, né des luttes pour les droits civiques aux États-Unis au cours des années 1970.

25. Discipline développée par l'*Institute for Applied Autonomy* et la *Critical Art Ensemble*.

26. Un des exemples parmi les plus connus est le groupe *Adbuster*, fondé à Vancouver.

27. Baba, 2008, *Guérilla kit*.

28. Ainsi en 1996, Alan Socal a soumis un pastiche de philosophie post-moderne bourré d'inepties scientifiques, mais qu'à quand même acceptée la revue américaine *Social Texts*. L'auteur révéla le canular après la publication et en profita pour dénoncer le manque de rigueur dans l'usage des concepts scientifiques en sciences humaines, ce qui déclencha une vive polémique.

29. L'expression est utilisée pour la première fois par le groupe d'étudiants *Negativland* pour décrire des opérations de sabotage des médias.

30. D'Indymedia (Seattle, 1999) au CMAQ (Centre des médias alternatifs du Québec, 2002).

et des médias alternatifs. L'indépendance et la liberté d'expression sont des luttes permanentes même dans les réseaux associatifs et alternatifs.

De Chris Marker à Michael Moore, le documentaire a une longue histoire militante. Il appuie un discours qui porte sur des événements précis et une recherche sur les mécanismes du pouvoir. Les média-activistes s'affairent également à documenter d'autres mémoires, celles des oubliés. Le regain actuel du documentaire n'est pas étranger aux récentes avancées technologiques qui permettent aujourd'hui de réaliser des productions de qualité *broadcast* avec de petits budgets. Dans la même veine, le vidéoactivisme est une forme de défi adressé aux médias officiels, en abordant des informations cachées ou des sujets marginalisés ou censurés. Cette pratique s'incarne également en une veille active lors de manifestations. Les vidéoactivistes sont les témoins des agissements des forces de l'ordre. L'accès à l'Internet facilite la diffusion des images et compense le problème de la distribution des productions, compte tenu notamment de l'exiguïté des publics.

Conclusion

Dans le cadre de la globalisation, se demandait J. Clair³¹, l'art retrouvera-t-il ses vertus d'avant-garde ou sera-t-il strictement soumis aux pouvoirs ? Pour répondre à cette question, nous avons présenté le contexte actuel de ce rapport, au sein des pays occidentaux, caractérisé par l'institutionnalisation des formes de transgression en art, la généralisation du thème de la marginalité, conçu comme une opposition a priori au pouvoir, la diminution de la charge utopique requise pour la refondation d'un pouvoir ainsi que la question de la violence et des luttes symboliques.³²

L'étude des rapports entre l'art et la dynamique sociale fait appel au concept de domination symbolique, axé sur le principe de la prescription légitime des codes culturels dans la dynamique entre les classes, et aux approches reliées aux *cultural studies*, fondées sur l'analyse de la dynamique des groupes minoritaires. Elle débouche sur les thèmes de la responsabilité de l'artiste, toujours déjà engagé dans des luttes, et du danger du communautarisme, que peuvent susciter les mouvements artistiques, pour la qualité de la vie publique. « Reconnaître le caractère public de l'art, c'est replacer l'art, entendu comme mode d'accès au monde et comme qualité d'expérience, au cœur de la Cité, non sur le mode passif d'un droit à la culture mais sur le mode participatif d'un droit politique à prendre part à la vie de la Cité »³³. On constate parallèlement la tendance à faire des artistes les porte-parole légitimes du peuple, contre les représentants élus.

Articulées autour de la libre expression et de l'authenticité des expériences, les luttes de l'art et l'art des luttes contre le Prince et le Marché sont traversés par des logiques contradictoires. Autant les artistes engagés se sont-ils donnés les conditions d'une pratique intensive, loin des institutions et près du peuple, autant ils ont réduit la perspective de leurs actions à la transformation lente des consciences individuelles et restreint la portée de leurs démarches en l'isolant vis-à-vis des forces collectives de changement (partis et mouvements sociaux).

L'état des rapports entre l'art et les pouvoirs tient également de la redéfinition du rôle social de l'artiste et de l'espace public. À défaut d'être engagé directement dans la joute politique, ce qui ne lui garantit pas nécessairement une plus grande autonomie puisqu'il reste sous l'emprise du Marché, le nouvel art militant est relationnel, au sens où il cherche à éveiller les consciences et à

31. Jean Clair, 1997, *La responsabilité de l'artiste*, Paris, Gallimard.

32. Heinrich, 2005, *L'élite artiste*.

33. Gucht, 2004, *Art et politique*, p. 43.

développer la qualité des interactions. Les actions provocatrices que mènent les artistes de la rue consistent souvent à prendre les gens au piège de leurs représentations afin de les amener à tirer des conclusions critiques sur le fonctionnement de la société où ils évoluent. Il n'est toutefois pas aisé de ramener l'art dans les lieux publics à l'ère des privatisations puisque les entraves au commerce s'ajoutent au nombre des actes répréhensibles sur le plan de l'ordre public.

La transformation récente de l'espace public en a d'abord fait un espace publicitaire, puis un espace spectaculaire. Chaque nouveau développement médiatique entraîne l'ouverture d'une nouvelle sphère publique et d'une nouvelle dynamique de débat. Mais la concentration de la propriété des médias et le phénomène de convergence qui l'accompagne confinent souvent d'entrée de jeu cette nouvelle sphère publique à la logique du spectacle.

La communication guérilla, ou l'activisme média, constitue alors, comme stratégie de communication militante et pratique culturelle, la principale voie de résistance à la culture de consommation. Elle équivaut à une réplique culturelle qui consiste en un jeu de formes, parodies et simulations publicitaires de nature subversive qui utilisent le langage du pouvoir établi³⁴. Cette stratégie de lutte rencontre rapidement des limites. Elle tend à se réduire à des réactions plus ou moins spontanées à la culture dominante. Elle éveille les consciences et enrichit surtout les personnes en contact, mais transforme peu les structures sociales. Elle est néanmoins appelée à connaître un essor alors que l'espace public physique se raréfie et que l'accès aux outils de conception et de diffusion numérique se généralise.

34. Tom Liacas, 2006, « Les 101 tours à jouer à la culture dominante : le brouillage culturel comme re-création subversive », dans *Médias autonomes : nourrir la résistance et la dissidence*, sous la direction d'Andrea Langlois et Frédéric Dubois, Montréal, Lux, p. 79-95

