

Pour la rentrée :

Changez de tête !

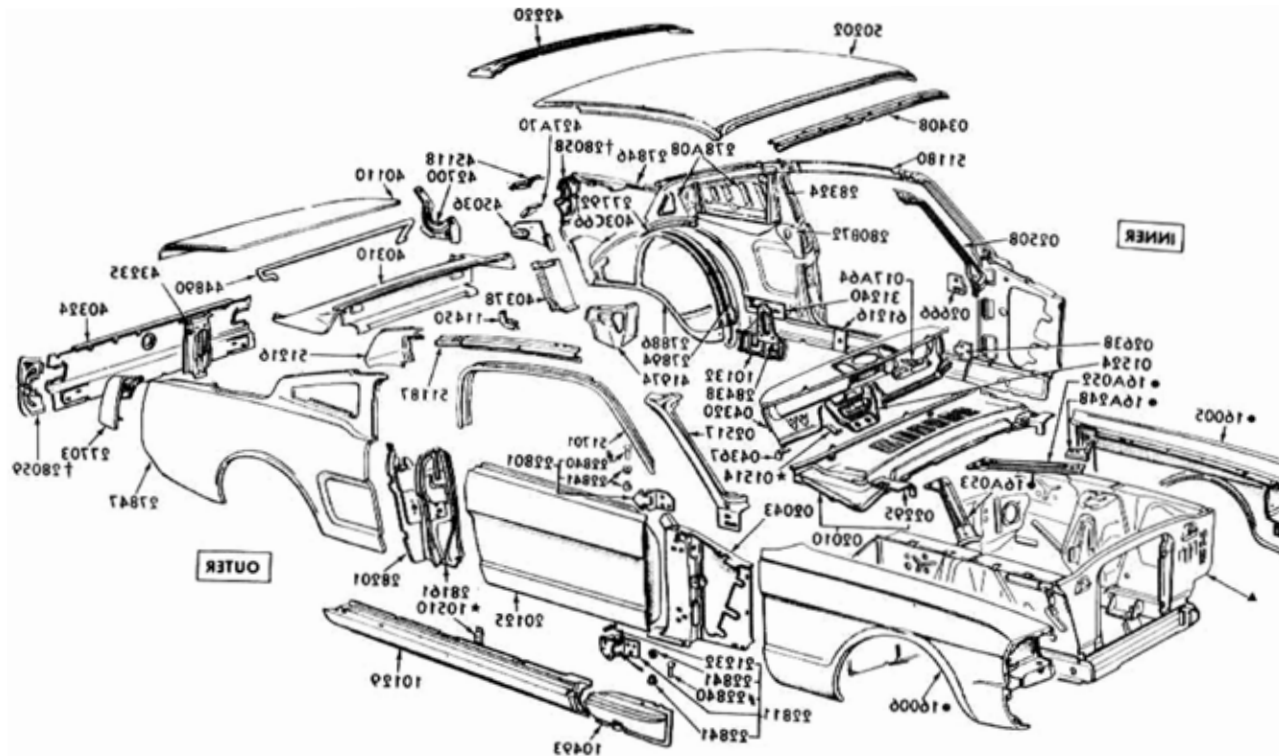
**Dossier
p. 3 - 28**

02  **PERIODIQUE AUX VISEES LARGES**

09-10/2003 | 2€
OBSCURESCENCE ■

5	SOMMAIRE	
4	Edito <i>A. Dupret</i>	p.03
3	"Attentat n°1" - Communiqué <i>A. Roy (ATSA)</i>	p.05
2	L'économie de la violence (1) : De l'art dont on hérite <i>A. Van Haverbeke</i>	p.07
1	L'Histoire n'a pas de sens <i>Jibril</i>	p.12
0	La stratégie du Soldat inconnu : Entretien avec Kendell Geers* <i>A. Dupret</i>	p.13
1	L'économie de la violence (2) : Du terrorisme que l'on mérite <i>A. Van Haverbeke</i>	p.27

* Les astérisques signalent les textes écrits préalablement en une autre langue que le Français.
Les versions en langue originale de ces textes seront disponibles ultérieurement sur notre site web



collimateur

L'esthétique et la violence peuvent-elles se conjuguer ? Cette question (qui ne date pas d'hier) apparaît en filigrane dans ce deuxième numéro du COLLIMATEUR. Loin de chercher à y répondre, les personnes ayant collaboré à cette publication ont surtout tenté de mettre en exergue certains mécanismes de sclérose propres à la société actuelle et les moyens qui peuvent être mis en œuvre pour y faire face.

Il faut parler de la violence actuelle et de ses formes d'apparition dans notre quotidien. Il faut la localiser, l'identifier, dans un contexte où la prolifération virale du *politiquement correct* tend à la dissimuler, voire à la masquer complètement. Nier l'existence même de la violence ou croire qu'il est possible de la résorber en s'interdisant d'avance de la regarder en face semble être, sinon un moyen de se donner *bonne conscience*, en tout cas une vaine entreprise.

C'est dans cette optique que l'on pourra lire l'article de Alain Van Haverbeke *L'économie de la violence (2) – Du terrorisme que l'on mérite* qui se présente comme une tentative d'état des lieux de la société médiatisée actuelle, et de la liberté de mouvement absolue qu'elle offre au terrorisme spectaculaire (par exemple), de par son absence totale de finalité politique. On observe aujourd'hui une nouvelle forme de terrorisme qui ne se justifie plus que par l'*écran de fumée* qu'il exhale et qu'il tente de généraliser. Dans ce contexte, l'individu/artiste peut se donner pour tâche de briser le confort dans lequel le spectateur s'est désormais confiné. De même, cette situation nouvelle impose à l'artiste de se positionner bien plus comme *provocateur* que comme simple *révélateur*. Car, s'il se situe à l'encontre d'une logique qui tend à phagocytter toute conscience individuelle, ce n'est qu'à *coups de marteau* qu'il peut agir.

C'est dans ce sens que nous nous sommes intéressés à l'acharnement plastique de l'artiste sud-africain Kendell Geers. Voici, à titre d'exemple, quelques extraits de sa déclaration *By any means necessary* (1995) qui témoignent de la situation *précaire* qu'il réserve (non sans sarcasme) aux personnes *exposées* à son œuvre :

A bomb has been hidden, somewhere within this exhibition, set to explode at a time known to the artist alone. (...) In this matter I have no choice, being as much a victim of the course of Art History and contemporary politics as those who are hurt in the process. I take consolation in the fact that chance will be entirely responsible for the final statistics. (...)

And finally, but most importantly, Art Historians, Critics, Philosophers and Sociologists will be called upon to explain why my actions constitute a relevant work of art at this point in time. History will later debate and decide on the merits of the piece.

Si ces propos incitent (ou *forcent*) à s'éloigner des frontières balisées (et plus que jamais renforcées) du *Bien du Mal*, il n'est pas étonnant qu'une parenté avec la pensée de Nietzsche s'établisse. Déjà en 1885, celui-ci écrivait dans *Par-delà bien et mal* (#110) :

Les avocats d'un malfaiteur sont rarement assez artistes pour tourner à l'avantage de leur client la belle horreur de son acte.

Annabelle DUPRET
09.2003

RECEVOIR NOTRE EDITO PAR MAIL

Demandez-le nous (gentiment) par courriel à : collimateur@hotmail.com et vous recevrez tous les deux mois notre édito ainsi que le sommaire du numéro à venir.

RECEVOIR UNE CLAQUE PAR MAIL

Le COLLIMATEUR verra un prolongement critique par la rédaction de "LA CLAQUE DE LA SEMAINE". Celle-ci paraîtra aléatoirement sous la forme d'un "feuillet" électronique, transmis par des voies qui ne le seront pas moins. Nos abonnés en bénéficieront automatiquement. Quant aux autres lecteurs, ils pourront en faire la demande (gentiment toujours) via collimateur@hotmail.com, et ils recevront régulièrement ainsi cette fameuse "claque", dès alors bien méritée.

Ce numéro du collimateur n'est complet qu'avec son encart détachable en couleurs, disposé entre les pages centrales.

Tous les textes qui paraissent dans le COLLIMATEUR relèvent de la seule responsabilité de leur auteur.

Communiqué : Avis à la population

L'ACTION TERRORISTE SOCIALEMENT ACCEPTABLE

Revendique son

ATTENTAT no.1

du 14 au 17 août – Coin Ste-Catherine et St-Dominique. Dévoilement : le 14 août à partir de 17:00 : sans danger pour les enfants !

Contre les **4X4** et les **Véhicules Utilitaires Sports** (sans violence physique contre leurs utilisateurs), symbole d'une suprématie outrageuse de l'industrie automobile envers l'environnement : nous les appelons les **Véhicule Ultra Smog**.

MANIFESTE :

Parce que le seul **VUS** utile est un **VUS** mort.

Parce qu'une industrie qui retarde la production de véhicule propre à prix abordable est une industrie coupable.

Parce qu'un gouvernement qui n'oblige pas l'industrie à faire de son mieux pour protéger le bien commun devrait démissionner ou générer une révolution contre industrielle.

Parce qu'un conducteur au comportement *environnementalement* inadéquat ne devrait pas avoir de permis.

EXPLICATIONS :

Compte tenu de la très bonne connaissance des liens directs de la consommation d'essence sur l'effet de serre, engendrant des problèmes irréparables sur la santé humaine et l'écologie de la planète, nous accusons l'industrie automobile, endossée par l'industrie pétrolière et les gouvernements, de produire des véhicules qui, en plus de ne pas se conformer aux normes de pollution des voitures, ne devraient même pas exister comme un choix aux consommateurs.

Nous trouvons injustifiable, irresponsable et outrageux d'avoir laissé libre cours à la production et à la prolifération de ces engins *énergivores*, ultra polluants et non sécuritaires et de les vendre tel le style de vie rêvé, de la même manière que nous vendions les cigarettes dans les années cinquante.

Nous jugeons inacceptable les sommes dépensées à encourager une telle consommation versus celle à l'en dissuader et à produire des véhicules propres. L'achat de VUS est maintenant supérieur à l'achat de voitures. Un jour très rapproché viendra ou les citoyens faisant leur effort face au respect du bien commun se révolteront contre ceux qui ne s'en préoccupent pas.

Avant que la violence entre citoyens n'éclate voici nos REVENDEICATIONS :

Les torts fait à l'environnement et à la santé humaine ne se compensent pas en argent et les citoyens qui font leur part pour éviter l'achat de tels véhicules ne demandent pas encore de compensation mais une action urgente pour en premier lieu :

Dissuader de nouveaux **acheteurs de VUS** par de l'**information soutenue** sur le mal fondé de leur existence.

Condamner l'industrie automobile au même titre que l'industrie du tabac : le Smog peut causer la mort : le taux de **rejet de GES** (Gaz à Effet de Serre) du véhicule devrait obligatoirement être **diffusé dans sa publicité**.

Informers les consommateurs à propos des **véhicules propres** et les faire bénéficier d'une **aide à l'achat** substantielle.

Obligation de faire **vérifier l'état de tous les véhicules** à chaque renouvellement d'assurance automobile.

De plus, tous les nouveaux véhicules à essence devraient être munis de la **technologie Stop & Go** qui réduit considérablement la consommation d'essence (jusqu'à 10 %). Les conducteurs de véhicules existants devraient s'en faire subventionner la pose par l'industrie et le gouvernement et être obligés d'**arrêter leur véhicule manuellement** après plus de quinze seconde d'arrêt (soit au feu rouge, en embouteillage ou en attente quelconque), comme cela se fait déjà en Suisse, sous peine de forte amende et d'enlèvement de permis après trois arrestations.

Les **chroniqueurs de trafic** routiers de tous les médias devraient se donner le **mandat** de diffuser ces informations. ATSA s'engage dans une **campagne terroriste** envers ces véhicules et les comportements inadéquats des conducteurs (ex. : ne pas éteindre son moteur à l'arrêt, l'existence des démarreurs à distance, vitesse excessive...).

Annie ROY (ATSA)
Montréal
08.2003

Contact : www.atsa.qc.ca
info@atsa.qc.ca



1. Aktionismus : 1962-2002 Eine Bilanz

BRUS Günter
Dessin : \$ 3188 - € 2760
"Es gibt eine Gefahr, die eine Gefahr so in sich birgt wie ein Mensch"
Technique mixte/papier (64x49 cm). Vienne 1998.

MÜHL Otto
Peinture : \$ 12735 - € 10901
"Parndorfer Heide"
Huile/Toile (100x130 cm). Vienne. 1998.

NITSCH Hermann
Peinture : \$ 18474 - € 20580
"Schütt-Bild mit Malhemd"
Acrylique (200,5x300 cm). Munich. 2000.

SCHWARZKOGLER Rudolf 1940-1969
Dessin : \$ 9776 - € 11628
"Ohne Titel"
Aquarelle (53,2x30,5 cm). Vienne. 2000.¹

2. Passage à l'acte

A la fois anticipant sur la radicalisation politique des années septante et ancrant leur propre radicalisation –artistique – dans la condamnation d'un passé national jamais assumé, les Actionnistes firent de Vienne un champ de bataille dès 1962. Le corps *projeté* en avant et la couleur brisant le cadre – au sens propre comme au figuré -, Nitsch, Muehl, Brus et Schwarzkogler, prirent à partie pendant près de dix ans, le système qui les contenait, avec une violence jamais vue en Art. C'était pire qu'une simple révolte et personne ne s'y est trompé – certainement pas l'Autorité.² La charge était frontale, brutale, agressive, déterminée. Elle est apparue sans sommation aucune.³

En juin 1968, eut lieu le happening "Art et Révolution" à l'Université de Vienne où Brus déféqua sur le bureau d'un professeur en chantant l'hymne national autrichien. Condamné à une peine de prison ferme, il s'exila en

Allemagne, à l'instar de Muehl, où il réalisa encore plusieurs actions, jusqu'en 1971.

3. L'économie comme politique

L'œuvre d'art admise pour élément probable et finalement probant du débat, en ce qu'elle constitue une *praxis* susceptible d'être critique comme expression individuelle agissante du *médium intellectuel*, est au centre de cette question, tant les enjeux politiques qu'elle intègre sont cruciaux, fusse à son corps défendant. Du refus de la passivité intellectuelle, dont la création d'une œuvre d'art serait un symptôme, naît inmanquablement une tension manifeste, qui se nourrit tant de la considération propre à ce qu'elle admet pour une forme de lucidité à l'encontre d'un système *normatif* – ou *a contrario laxiste* -, que du constat continu de l'acceptation fonctionnelle dudit système par la majorité écrasante de ses composantes sociales. En ce sens, l'œuvre d'art qui prétend tout à la fois *s'exposer* et réaliser la neutralité politique de son contenu – au moins formel – s'annule, au mieux comme propos individuel, au pire comme œuvre d'art à proprement parler. Admettre la condition primordialement politique de l'apparition de l'œuvre d'art c'est admettre nécessairement l'œuvre d'art comme une condition du Politique. On sait à ce titre toute l'ambivalence du rapport qu'entretient l'œuvre avec le monde politique quand elle s'assujettit à lui au point de se confondre avec les enjeux et les buts de ce dernier en suppléant à son discours, jusqu'à accompagner, tel un *ornement argumentaire*, la représentation politique en mal d'*image* ou de visibilité médiatique (propagande). La même remarque s'applique évidemment au monde économique dans son ensemble, avec des entreprises qui ont depuis longtemps fait leur une politique quasi systématique de *mécénat culturel*⁴ en affirmant à tout crin leur profonde "vocation [à] aider la création artistique contemporaine et [à] en diffuser la connaissance"⁵ ou qui à l'inverse se sont rien moins que constituées autour du commerce des œuvres d'art (galeries, foires internationales, sales de vente... etc.), en s'instituant pratiquement comme *fournisseurs* des premières citées et comme *vitrines*

"présent[ant] les dernières tendances en matière d'art contemporain et favoris[ant] l'innovation".⁶ L'apparition de l'œuvre dans ce cadre particulier de la représentation d'un *autre* restaure symboliquement la pratique d'une sorte de droit de cuissage intellectuel sur la jouissance de l'œuvre et certainement sur son appréhension politique par le spectateur. Le Sens ainsi vassalisé revêt les insignes de sa soumission par un ânonnement perpétuel de ses formes et propos, dont le sourire béat de la résignation *volontaire* – outre la stupidité formelle et conceptuelle qu'il suppose d'entretenir et d'afficher – n'est certes pas le moindre des avatars, ni certainement le moins *agissant*, à l'encontre d'un public déjà largement décérébré par la complaisance assistée, vers l'abdication définitive de son droit à une culture au moins générale, et par-là, de son sens critique le plus élémentaire. Il serait sans doute excessif (et naïf) de considérer que ledit public *en souffre*, sans verser dans le romantisme prétendument libérateur de sa *condition*, par la tentative désespérée d'une objectivation de ses chaînes, mais pour autant, est-il soutenable de ne rien opposer du tout à la persistance quasi bactérienne de la bêtise ?

4. Le constat sans conteste du contexte

On a beau jeu aujourd'hui de faire le constat confortable de l'abdication politique de l'art, au profit – plus monnayable – d'une sempiternelle réaffirmation *expositoire* d'un état d'empathie convenu à l'endroit du monde, doublé d'une très olympienne *prise de recul*. A bien y regarder en effet, le recul (admis pour ironique) est tel à ce jour dans le chef des artistes, qu'en termes *spectaculaires*, ils sont manifestement cantonnés dans les *coulisses de l'histoire* – sur un ring, on dirait qu'ils sont *dans les cordes*. Autre époque autres mœurs, la question s'est posée avec urgence depuis les avant-gardes jusque dans les années septante de savoir si l'œuvre d'art – avec la Toile comme paradigme – était encore capable de faire face aux images insoutenables de l'*actualité* (La Grande Guerre, les Camps de la mort, le Viêt-nam...) ; aujourd'hui, outre la fin admise de l'*urgence*, la question s'est clairement déplacée dans le sens de savoir si l'art est seulement susceptible de se mesurer formellement à la machinerie lourde du *quotidien*, qui n'a comme double perspective que

le travail autorisant à la consommation et la consommation obligeant au travail, indéfiniment. Or, en se radicalisant tout azimut dans les années soixante et septante, un nombre important d'artistes affichait nommément le refus d'une *normalisation* des rapports avec le monde économique (Fluxus), mais aussi avec le monde politique. Ce faisant, ils ne se contentaient pas de faire le constat consensuel d'une médiocrité triomphante, mais refusaient en bloc, cette médiocrité et son triomphalisme en agissant directement contre eux, au cours d'actions (happenings) ouvertement artistiques et ce à l'encontre même d'autre courants artistiques contemporains tels que le Pop art. Actuellement, le constat est devenu un *art en soi*, en prétendant non seulement faire l'économie de la contestation elle-même, mais en s'inscrivant sciemment de surcroît dans une autre économie, celle du Marché. L'art est passé sans transition de la *représentativité sociétale* (politique) du possible à la *représentation spectaculaire* (économique) acquise, dans le sens où, acceptant de se (laisser) positionner comme acteur essentiellement économique, il a renoncé définitivement à toute prétention politique, en devenant un simple produit (de luxe). De la tutelle politique, sociétale et formelle dont avait prétendu se libérer Dada et la plupart de ceux qui l'ont suivi, jusqu'à pratiquement réaliser la synthèse du politique et de l'artistique avec les Situationnistes, la mainmise de l'idéologie économique s'est imposée *a contrario* avec une force telle, qu'elle passe pour avoir toujours existé, ce d'autant que la plupart des artistes en ont nommément accepté les règles du jeu, par exemple en tolérant de n'apparaître que comme une branche particulière (le Culturel) de l'Industrie générale du Divertissement. Le Musée, dont il a été clairement question pour les artistes et tant d'autres de refuser la condition de *fossilisation* culturelle au cri de : "La Beauté est dans la rue !" ⁷, draine aujourd'hui par cars entiers son lot *sacraliste* de masses *en-diverties*, poussées – comme dans un véritable *mouvement réflexe* à l'endroit de la Culture qu'on leur vend – vers les cymaises, pour *consommer* du chef-d'œuvre et du produit dérivé (merchandising). L'action principale de l'Industrie du Divertissement est de mettre en concurrence directe l'art et Disneyland, nonobstant une incongruité de fait qu'un nivellement intellectuel systématique empêche désormais de relever. Mais outre que cet amalgame s'ajoute à la

transformation du spectateur en strict consommateur du spectacle, tout en finalisant l'uniformisation du langage, il crée et entretient dans le même temps un véritable écran entre l'art et le politique, reléguant toute velléité critique à l'échelle de l'Agora, au rang de simple accessoire intellectuel et de *parti pris personnel* de l'artiste. Mieux, il ne s'agirait plus que d'une *tendance* purement formelle, comme une Manière ou un Genre artistique particulier, que d'aucuns adopteraient comme d'autres pratiqueraient la peinture abstraite ou la *performance* (au sens désormais quasi théâtral, s'entend)... !
Ce n'est donc plus tant de se faire entendre, que de savoir à *quel prix* ?

5. La violence symbolique comme praxis artistique

A partir du constat de la *nécessité critique*, se pose donc tout aussi nécessairement la question du recours éventuel à la virulence, puis à la violence comme modalité potentiellement *pratique* du débat et dont le "*terrorisme*" – au sens le plus galvaudé qui soit fait de ce terme, aujourd'hui – ne serait à voir *de facto* que comme une évolution formelle particulière dans l'expression de la contestation radicale.

Les actionnistes n'ont pas seulement encouru des amendes pour avoir *artistement* contesté le système en place, mais bien des peines de prison ferme, pour avoir usé d'une violence jugée *blasphématoire* à l'encontre d'une certaine idée de l'ordre public, qui tolérait par ailleurs en son sein, rien moins que l'excrément idéologique nazi, encore toujours admis pour *respectable*. Les happenings de Fluxus dans les Universités ont plusieurs fois dégénéré en bagarres au sein des auditoriums, de par la réaction violente des étudiants à l'encontre des artistes et de la virulence de leur critique anti-bourgeoise. L'art corporel en France a vu Gina Pane ingérer de la viande avariée alors qu'elle regardait les actualités à la télévision ⁸, ou gravir pieds et mains nus une échelle dont les barreaux étaient hérissés de pointes métalliques, symbolisant autant l'escalade de la guerre du Viêt-nam, que l'ascension sociale de l'artiste. Chris Burden aux Etats-Unis a réalisé à cette même époque plusieurs performances le mettant directement en danger, notamment par l'usage d'une arme

à feu à sa propre rencontre – il s'est fait tirer une balle dans le bras. ⁹ Enfin, et pour y revenir, citons Günter Brus qui fit écarteler son corps au cours d'une action publique, jusqu'à la limite de ses résistances physiques ¹⁰... etc.

Même si dans la plupart des cas ces artistes ne prétendent pas user *directement* de violence à l'encontre du public et/ou de la société – préférant généralement parler *a contrario* d'une "[défense] contre l'agression émanant de la vie urbaine et d'une société qui (...) aliène" ¹¹ – force est de constater que dans le même temps, de par leur propre mise en danger et la douleur physique qu'ils ressentent le plus souvent dans leurs actions, les artistes corporels recherchent ou au moins admettent que : "L'élément douleur est reçu au niveau psychique, émotif [par le spectateur] (...) exactement comme [si les artistes eux-mêmes infligeaient] une blessure sur son corps, car la réaction psychique est souvent plus forte que la réaction physiologique". ¹² Ici, *s'ouvrir* à l'Autre, en tant qu'être social (également) aliéné, revient pratiquement à redonner à ce verbe le sens fort de l'entaille, de la blessure et du sang qui en sort et à "Saisir le corps comme viande consciente, donné à lui-même par le réel sociologique (...)" ¹³. La dimension proprement *politique* de gestes d'une telle nature n'existe donc pas seulement vis-à-vis de soi-même, mais évidemment aussi vis-à-vis du spectateur, auquel est demandé lors des actions, bien plus que le ressenti d'une possible empathie à l'endroit de l'artiste, une véritable tentative intime de *se libérer de l'enfermement du corps socialisé* par le Corps social normatif. Le recours au sang dans ce contexte apparaît précisément comme une modalité de cette libération possible et du franchissement des limites du corps, en tant que ce dernier est l'expression même de l'*individuation*, mais également de l'expérience collective : Ouvrir son propre corps à la vue des autres, c'est inévitablement leur tendre un miroir *identitaire* de ce qui les constitue comme corps physique. Et si cette ouverture passe par la nudité ou par la blessure du corps (mais cela revient presque au même), il est à peu près certain qu'une réaction de rejet collectif s'ensuivra, face à ce qui sera tout aussi évidemment admis pour une *agression* – même indirecte – au corps de chacun, mais inscrit inconsciemment dans une perspective sociale. Le passage de l'œuvre au corps s'est fait dans la violence,

au moins parce que cette destruction littérale du cadre ¹⁴ contenait la résolution ferme d'en finir avec le carcan idéologique et sociétal au sens large. L'automutilation mise à la vue de tous – et c'est en cela qu'elle refusait nommément la *spectacularisation* facile du corps blessé – ne pouvait valablement se concevoir comme une fin en soi, mais à l'évidence comme la seule expression possible d'une rupture effectivement vécue comme irréversible et qui avait largement précédé le passage au public : "Parfois [Günter] Brus se déchirait les mains jusqu'au sang parce que dans sa furie il touchait le bord du tableau où les clous dépassaient". ¹⁵

6. De l'art artificiel à l'artiste artificiel ¹⁶

En 1968, Antonioni réalisait "Zabriskie Point" aux Etats-Unis et posait la question du recours à la violence, au travers des manifestations étudiantes qui avaient enflammé plus tôt, les campus universitaires américains, provoquant une répression policière déterminée contre l'occupation protestataire de ces sites. La réponse qu'il donne à la fin du film semble aller dans le sens de la pensée de Sartre – "On a raison de se révolter" ¹⁷ – avec la mise en scène, restée fameuse, de la destruction par explosion d'une villa perchée sur un rocher en plein désert, et des divers symboles de l'American way of life – télévision, frigidaire, table de jardin... Cette explosion traduit en fait la vision intérieure d'une jeune fille en qui une rupture définitive semble bien s'être produite face précisément à un système dont la nature répressive à l'égard de toute opposition structurée, n'a d'égale que la prédation qu'il exerce spontanément à l'encontre de ses propres composantes sociales et individuelles. Cependant, la question qui était posée tenait sans doute moins au *nécessaire* usage de la violence à l'encontre d'une oppression manifeste (disons, *de droite*), qu'à la nécessité bien réelle de constituer une opposition résolue (disons, *de gauche*) audit système de valeur dominant, afin de proposer une *alternative* structurellement efficace, tout en ne refusant pas, le cas échéant, le recours motivé à une certaine violence. Or, ce n'était pas en tant qu'homme politique ou révolutionnaire marxiste que s'exprimait Antonioni, ni par l'usage effectif de la violence, mais en tant que cinéaste (artiste) posant

la question – tant à l'adresse du système oppressif, qu'à celle de ses opposants possibles – du seuil minimum de l'apparition de la violence politique. Plus tard, en 1974, Claude Chabrol n'en pensait sans doute pas moins quand il réalisa "Nada", film qui raconte l'enlèvement et la séquestration de l'Ambassadeur des Etats-Unis par un groupe "terroriste" anarchiste – Nada – en prenant ouvertement (comme cinéaste là encore) le parti des insurgés, contre la machine policière capitaliste. Cette structure qui s'auto-protège par le coulissement continu de strates hiérarchiques, fractionnant sans cesse les ordres donnés et reçus, finit par faire assassiner froidement par sa police tous les membres de Nada – au mépris délibéré de la vie de l'otage qui sera dès lors exécuté -, alors même que la plupart avait montré explicitement la volonté de se rendre, au cours de la fusillade. Une fiction – le film est lui-même tiré d'un livre de la Série Noire ? Peut-être oui, car à cette époque, Andreas Baader n'avait pas encore été *suicidé* par les Autorités, dans sa cellule de Stammheim (18 octobre 1977). Néanmoins, avec Chabrol, nous sommes en 1974, ce qui fait dire à l'anarchiste seul rescapé du carnage, en guise de testament politique : "Le terrorisme étatique, le terrorisme gauchiste – quoique leurs mobiles soient incomparables – sont les deux mâchoires du même piège à cons. Evidemment, l'Etat n'aime pas le terrorisme, mais il le préfère encore à la Révolution. Quand chacun a reconnu en rêve la nécessité de détruire l'Etat, l'Etat rêve à la destruction de tous (...). C'est pourquoi, le desperado (*sic*) assassin devient un modèle de comportement socialement consommable. Entre la Révolution et la mort, l'Etat a choisi, et il espère que tous feront le même choix. C'est le piège qui est tendu aux révoltés, et je suis tombé dedans". ¹⁸ On fait aujourd'hui le bilan de la charge artistique et idéologique frontale des années 60-70, à l'encontre du capitalisme, en soulignant toute la limite dogmatique de l'utopie d'alors, et inévitablement, de son échec cuisant, dont bien peu se sont finalement relevés autrement qu'en collaborant de plus belle à l'idéologie du *vainqueur* admis. Les actionnistes – hormis Hermann Nitsch qui réalise toujours des actions, mais, là encore, on a basculé définitivement dans la *théâtralité systémique* (folklore) *auto-référencée* sans confrontation réelle au système dominant – ont tous fait le constat de l'échec apparent de

leur *praxis* artistique et politique *actionniste* (en se réfugiant bien vite dans le dessin et la peinture !), s'agissant de laquelle Günter Brus déclarait encore récemment dans une émission télévisée sur Arte : "A l'époque, la question de savoir si une action [artistique] était politique ou non ne se posait même pas" ¹⁹.

Tout comme il nous semblerait aujourd'hui ahurissant que de simples lycéens se constituent en véritables groupements politiques embryonnaires à prétentions contestataires, voire révolutionnaires²⁰, la question qui se poserait à l'esprit commun, du caractère *politique* d'une action artistique n'aurait pour toute réponse qu'un "non" admis par surcroît pour absolument tautologique. Le problème, outre l'interprétation contemporaine *a contrario* des propos de Brus, est que cette réponse-là précède désormais la question, pour empêcher sa formulation même. "Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil". ²¹

Face à la domination spectaculaire des couples travail/divertissement et impérialisme/obscurantisme, il y a un enjeu politique fondamental à créer des œuvres *diverticides* !

La violence dont elles procéderaient ou dont relèverait leur création même, n'est pas à exclure *a priori*...

Alain VAN HAVERBEKE
08.2003

¹ N. Ehrmann (dir.), *Artprice Indicator "Chiner malin" 2002*, Paris, Ed. Ehrmann, 2002.

² Robert Fleck évoque la répression contre les Actionnistes en ces mots : "Les réactions de la société (...) se sont situées, tout au long des années soixante, sur un terrain strictement juridique. Nitsch fut condamné à plusieurs reprises pour blasphème envers l'église catholique (auquel l'Etat autrichien est lié par un concordat), et en 1967, l'artiste dut quitter son pays (...) devenant ainsi le premier des actionnistes viennois à choisir un exil temporaire (...) avant que Brus et Muehl ne soient contraints à leur tour, en 1968, de prendre le large ou de se retirer de la sphère publique". R. Fleck, "L'actionnisme viennois" in : *L'art au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marseille, Galeries contemporaines des musées de Marseille, 1996, p.79.

³ Robert Fleck raconte : "Lors du vernissage de son exposition personnelle (en tant que jeune peintre) à la galerie Junge Generation à Vienne en 1963, Brus – qui n'avait pas annoncé vouloir faire une action et n'était présent, en costume, qu'en tant qu'artiste dont l'exposition allait être inaugurée – s'est soudainement jeté par terre, lançant son propre corps contre les quatre murs

et le sol (...) au point que les spectateurs, horrifiés, avaient l'impression d'assister à un acte suicidaire". *Ibid.*, p.81.

⁴ La plupart des entreprises multinationales ont leur collection privée d'œuvres d'art en sorte de "patrimoine mobilier", à commencer par les banques (Dexia – ex-Crédit Communal, ING - ex-BBL... pour ne parler que de la Belgique) qui en font l'argument systématique de leur largesse de vue, tant culturelle que sociale ou qui, comme la Sabena en son temps, avec "L'oiseau de ciel" de Magritte en 1966, commanditent une œuvre d'art dans le but précis d'en faire le logo autour duquel se définira la stratégie marketing de la compagnie, donc son "image" publique.

⁵ Extrait de l'argumentaire de la Fondation Cartier disponible sur le site internet : www.fondation.cartier.fr

⁶ Extrait du communiqué de presse de la foire d'art contemporain de Bruxelles à l'occasion d'*ArtBrussels 2003*, disponible sur le site internet : www.artexis.com/artbrussels/cprfr.html

⁷ Il s'agit d'un des nombreux slogans qui s'est répandu au cours de Mai 68.

⁸ Gina Pane, *Action Nourriture – Actualités télévisées – Feu*, performance, 1971.

⁹ Chris Burden, *Shoot*, performance, 1971.

¹⁰ Günter Brus, (*Zerreisprobe*), performance, 1970.

¹¹ G. Pane, I. Lebeer, "Extrait d'un entretien inédit" in : *L'art au corps (...)*, p.348.

¹² *Ibid.*, p.352.

¹³ M. Journiac, cité in : C. Millet, "L'espace du corps" in : *L'art au corps (...)*, p.178-179.

¹⁴ Otto Muehl raconte en ces termes son passage de la peinture vers l'Actionnisme : "(...) pendant que je peignais, le tableau se mit à glisser, je ne pouvais le maintenir et, ce fut le tournant décisif. Je pris un couteau de cuisine, je tailladai le tableau. Je déchirai la toile des deux mains, mis le cadre en morceaux, le piétinai. Le bois vola en éclats, je tordis le tout, j'étranglai le tableau comme si je tordais le cou à quelqu'un". O. Muehl, *Sortir du bourbier*, Paris, Les presses du Réel, 2001, p.110.

¹⁵ *Ibid.*, p107.

¹⁶ Cette phrase est extraite d'un tract distribué par le groupe OBSCURESCENCE à l'occasion de l'exposition Art6 qui s'est déroulée au Centre Dansaert du 20 au 24 avril 2001 à Bruxelles : A. Van Haverbeke, *Busine\$\$ in progre\$\$*, s.l.n.é., janvier 2001.

¹⁷ Titre du livre homonyme de Jean-Paul Sartre. Ph. Gavi, J-P. Sartre, P. Victor, *On a raison de se révolter. Discussions*, Paris, Gallimard (Coll. "Nouvelle Revue Française"), 1974.

¹⁸ C. Chabrol, *Nada*, A Genovese, (1973).

¹⁹ H-P. Schwerfel, *Contestation, rébellion, subversion ; l'art critique depuis Fluxus*, Artcore film, 1996.

²⁰ R. Goupil, *Mourir à 30 ans*, MK2 Productions, 1982.

²¹ G. Debord, *La société du Spectacle*, Paris, Gallimard (Coll. "Folio poche"), 1967, p.24-25.

L'Histoire n'est pas l'accumulation objective de l'entièreté de ce qui a lieu sur la ligne du temps. En tant qu'elle est avant tout un récit, il est juste possible d'affirmer que l'Histoire possède un sens (une direction) chronologique : celui de la lecture¹. L'*Histoire-récit* possède AUCUN une signification : les événements présentés dans un ordre d'apparition diachronique s'enchaînent et font apparaître un sens causal. Mais l'Histoire, prise comme un ensemble objectif et déterminé d'événements observés à travers des "sources", n'a pas de sens ni de finalité qui puissent être perçus par l'être humain.

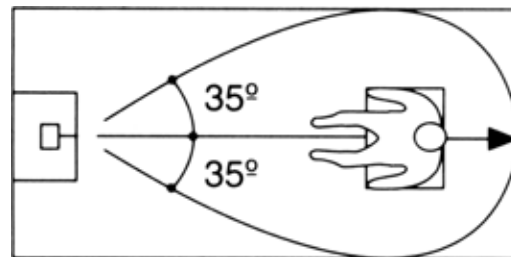
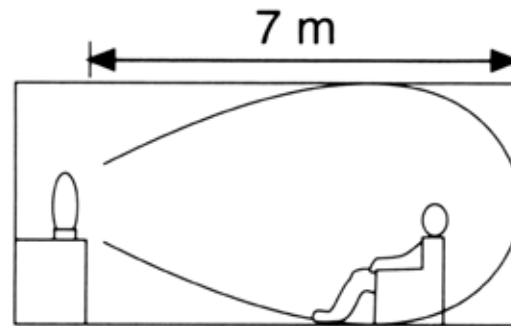
L'Histoire ne tend pas, comme la thermodynamique, vers un "état" plus ou moins déterminé.

Il n'y a pas d'Histoire en tant que somme absolue de tous les événements qui se sont produits. Il y a seulement des récits historiques qui dégagent une signification en tant qu'ils réfèrent tous à des catégories et des événements communs, et qui constituent, par les méthodes d'investigation similaires qui les caractérisent, une "forme" littéraire particulière. Parler de l'Histoire comme phénomène objectif, définir une finalité en Histoire, c'est se référer à un *arrière-monde* inexistant.

Il n'y a pas de "Grand Soir" ou de "fin de l'Histoire", l'Histoire se termine lorsqu'il n'y a plus de récit historique.

Jibril
08.2003

¹ L'Histoire ouvre aussi un sens spatial fondamental, la carte reste son support principal avant même la reconstitution *illustrative* ou la reproduction iconographique. Pour preuve, la carte reste un des outils principaux de re-création du passé national mythique dans la plupart des enseignements officiels (la Belgique de César doit préfigurer par le nom et par la représentation cartographique l'Etat national créé au XIX^e siècle). En ce sens, et parce qu'elle est devenue récit et mise en scène de la propagande nationale, l'Histoire acquiert une dimension spectaculaire !



Annabelle Dupret : Je ne souhaitais pas faire une interview traditionnelle avec des questions et des réponses. Comme je ne voulais pas que vous m'expliquiez vos installations et vos travaux, en donnant sans doute des informations que l'on pourrait trouver sur votre site web ¹ [ou dans votre monographie ?], j'ai décidé de prendre des images avec moi (...). J'attends donc vos réactions par rapport à ces images, vos positions (...).

On va commencer avec cette photographie que j'ai prise [dans ma rue hier]. (...) J'ai simplement pris [une reproduction de votre série *Suburbia* ³ qui montre des façades de Johannesburg]. En sortant dans ma [propre] rue (...), j'ai observé des murs : j'imagine que ce ne sont pas les mêmes mais ils ont des similitudes...

Kendell Geers : Oui, bien sûr (...). C'est une très bonne observation parce que l'un des problèmes que je rencontre avec cette série en particulier (présentée à la *Documenta*) est que les gens restent souvent attachés à des éléments extérieurs évidents qui sont la Sécurité et la Paranoïa, même en Afrique du Sud. C'est très intéressant. J'étais à Johannesburg la semaine dernière et j'ai présenté exactement la même série. Un journaliste m'a interviewé : il se focalisait sur les questions de violence et de paranoïa (...). [Ce qui m'intéresse, personnellement, c'est que] tous les signes de sécurité deviennent quotidiens au point qu'on ne les voit même plus... ils deviennent complètement invisibles. Mes photographies comprennent également d'autres éléments comme les [revêtements] roses, les fleurs, les petits chemins, etc. En somme, le même type de chose que l'on peut trouver en Belgique, aux Etats-Unis, ou n'importe où ailleurs dans le monde (...). [En fait,] mon travail fonctionne souvent sur base de structures répétitives. [Les images sont présentées] à travers la même structure mais [avec, chaque fois, certaines variantes]. [Cela donne une] impression de banalité [au phénomène] et met en exergue son caractère immuable. [En montrant les différences qui existent, je mets en évidence la faculté qu'a chaque personne de créer] son petit cercle "physiquement". D'une certaine manière, je conçois le fonctionnement de la banlieue comme un [bout] de paradis. Chaque personne

crée sa propre idée de ce qu'est un foyer...

Oui, mais quel paradis !...

En fait, (...) je pense toujours en termes de conséquences (qu'il s'agisse de mon travail ou du monde dans lequel je vis). L'existence de ce [type de paradis, entraîne] des conséquences ailleurs. A Johannesburg, ce qui m'intéresse au niveau des signes, c'est que la [construction du paradis entraîne, inéluctablement, l'apparition] de la banlieue. Certaines personnes possèdent ces maisons, d'autres non. Cela aboutit à une forme de "permutation" s'opérant la nuit... Quand vous dormez, quand les choses disparaissent, (...) quand des gens viennent... Les questions que je pose en tant qu'artiste sont : "Comment communique-t-on la sécurité ?" ; (...) "Comment communique-t-on le danger ?". Ce qui m'intéresse le plus, avec ce type de signes, c'est qu'ils ne [s'adressent] pas réellement aux (...) cambrioleurs venant la nuit pour voler quelque chose : ils ne regardent pas ces signes. Les signaux sont là pour que les personnes qui vivent dans les maisons [se sentent] en sécurité. (...) La signalétique n'est là pour personne d'autre. Et je trouve cela intéressant, parce que ça ne communique pas le danger, ça communique en fait la sécurité aux personnes qui vivent [dans ces maisons].

Bien sûr... Le sens de la communauté et de l'identité [intervient également]. (...) Le code est aussi important dans la mesure où il indique de quel côté de la barrière vous vous trouvez, de quel côté du mur vous êtes.

(...) Ca devient d'une certaine manière pervers, parce que d'un côté, il y a des murs pour *garder* les gens dehors, et de l'autre, il y a des murs pour *garder* les gens à l'intérieur. Du coup, ce paradis se révèle être une prison. Et les gens sont heureux de vivre à l'intérieur d'une prison, pour se sentir bien (*rire*), et libres !

Je ne sais pas si vous connaissez ce livre ? (...) Son titre, [*Histoire politique du barbelé. La prairie, la tranchée, le camp* ⁴], évoque les trois étapes [clés de l'usage du barbelé au cours des siècles] (...).

Je n'ai pas lu ce livre (à moins que je ne l'aie lu en Anglais), [mais] j'ai lu beaucoup de livres sur l'histoire du barbelé. En fait, je suis [cité dans un ouvrage]. [C'est] un livre sur l'histoire culturelle du barbelé, qui aborde la manière dont il

a été utilisé en art ⁵... Savez-vous quand est-ce que l'on a utilisé du barbelé au cours d'une guerre, pour la première fois (...) ?

Mm... c'était par les Américains ?

Non, au cours d'une *guerre*.

Ah,... oui...

(...) La toute première fois que du barbelé a été utilisé en situation militaire, c'était pendant la *Guerre des Boers* de 1898, en Afrique du Sud (par les Anglais, contre les Hollandais).

(...) Dans cet ouvrage-ci, l'accent est [surtout] mis sur trois étapes [clés] de son usage... [Il est d'abord utilisé pendant] la conquête de l'Ouest [(pour délimiter physiquement la "Propriété")]; ensuite, pendant la première guerre mondiale [(pour freiner l'ennemi approchant des tranchées)]; et enfin, dans les camps [de concentration] pendant la seconde guerre mondiale.

(...) Pour le tout premier camp de concentration, c'est la même chose : en Afrique du Sud, [pendant la *Guerre des Boers*]. Cependant, je n'ai jamais travaillé avec des barbelés, jamais (...). C'est très important à comprendre. Le fil barbelé (...) [est utilisé] pour les animaux. Le *Razor Wire* ⁶ [(le *fil-rasoir*)], [par contre], [est strictement utilisé] pour les humains.

Je vois.

C'est une structure vraiment différente. [C'est en Afrique du Sud qu'il a été dessiné], par une Entreprise. Je travaille avec le *Razor Wire* que l'on appelle, en Europe, quelque chose comme le *NATO Wire* (parce qu'il est lié au contrôle des mouvements). C'est un [phénomène] récent [qui remonte aux] 30 dernières années. Ce matériel [a été inventé en Afrique du Sud] et maintenant, il est utilisé par toutes les armées du monde, et par toutes les polices. Le glissement, assez extrême, du fil barbelé au *Razor Wire* m'intéresse énormément.

Juste pour en finir avec ces images (...). En fait, [je me demandais] quelle était votre place ici en Belgique et à Bruxelles en particulier ? (...) J'ai choisi ces images, parce que je les associe au travail de Magritte. (...) Dans ses peintures, on retrouve [souvent] des paysages [urbains] avec des maisons et des murs. Les murs sont vraiment très présents dans sa peinture. Je

me souviens d'une lettre de Paul Nougé [adressée] à René Magritte, où il lui explique comment, [à son sens,] ce dernier a [complètement] détruit "le mur". ⁷ Etes-vous d'accord avec [cette formulation] ? C'est [une question] difficile !

(...) Oui, elle est difficile. Je veux dire,... je pense que Magritte a détruit le mur de la représentation, certainement. (...) Je pense [également] qu'il est très difficile de... Enfin, il faut remonter (...) au moment où Magritte travaillait (ce qui n'est pas évident) afin de comprendre comment le monde était façonné à cette époque. (...) J'essaye de me projeter dans ce monde-là et de le comprendre politiquement et psychologiquement. Vous savez, je pense, par exemple, que son travail était extrêmement violent. Mais ce n'est pas quelque chose que l'on peut imaginer aujourd'hui, parce que son travail a été complètement assimilé et transformé en... kitscheries ! Son travail est devenu une blague, il est présent dans la publicité,... Il [est sorti de tout] contexte. Pourtant, [lorsque Magritte peignait] – [par exemple] une pomme sur le visage d'un homme ⁸ – c'était extrêmement violent... Extrêmement violent en termes de (...) "destruction de ces murs" de la représentation, mais également [de par le] changement [qui s'opère dans l'appréhension de la construction] des images. Aujourd'hui, avec *Photoshop*, c'est très facile de faire cela. Mais lorsqu'il l'a fait, ce n'était pas [le cas].

***Photoshop* est venu ensuite, [sans doute parce qu'il est le fruit d'une] manière de penser [catégorielle] : "la pomme", ["la pipe"] etc. Nous apprenons à parler et à lire de cette manière, nous apprenons à penser de cette manière. Et c'est une façon de penser très restreinte. Peut-être Magritte s'en est-il aperçu ?**

Vous savez, la question des frontières est présente dans quasiment tout mon travail : qu'il s'agisse de frontières physiques ou psychologiques. La limite de votre maison est du même ordre que les frontières de... votre pays. Ce sont les mêmes frontières (...) qu'il y a 2000 ans, lorsque les gens pensaient que le "bout du monde" existait et (...) que des monstres y vivaient. Sur les cartes, il y avait des monstres. Ces frontières persistent. Aujourd'hui, nous considérons (*we imagine*) que la terre est ronde et nous ne plaçons donc pas de monstres au bout du monde. Mais nous mettons des monstres au pas de notre maison (...).

Au niveau artistique, ces limites m'intéressent également [en termes de] représentation : (...) il y a [toujours] une frontière au-delà de laquelle [on ne peut] pas aller, on ne peut pas représenter. (...)

(...) J'ai [choisi] cette [deuxième] image parce que je trouvais que [le film *Suture* ⁹] était [au confluent des] questions [posées par] Magritte [et par vous-même]. [Ici, la question de la trahison de l'image s'étend à] la couleur, [et même à] la couleur de peau (...), [c'est-à-dire à] la dualité que l'on crée dans la société [à ce sujet].

(...) En fait, je suis dans une situation où, si je vous disais que je suis un Africain, vous penseriez que je mens et, si je vous disais que je suis un Européen, vous penseriez [également] que je mens. Alors que suis-je ? (...) Ma famille a habité pendant 300 ans [en Afrique du Sud] mais je ne suis pas encore Africain. Cependant, lorsque je retourne en Europe, je suis absolument Africain. C'est sur mon passeport, mon visa. Chaque aspect de ma vie quotidienne me rappelle que je suis un Africain, mais je ne le suis pas. (...) Et je pense que mon intérêt pour ce type de travail, mon [intérêt] à produire des œuvres qui fonctionnent sur base de ce type de contradiction ("des choses qui ne sont pas ce qu'elles semblent être") vient de mon expérience vécue, politiquement. Je veux dire [que] la politique est dans tout. (...) Mon expérience est une expérience physique, où le fait que je sois un Africain blanc devient très complexe dans le monde. Car il y a un grand nombre de préjugés (...) qui font que lorsque je suis présent dans une exposition, ou lorsque je vais simplement "dans le monde", les gens ont des attentes sur ce que je "devrais" être, et ce sont des phantasmes. Et si vous ne correspondez pas à [cette] projection, les gens sont vraiment très fâchés contre vous. "Vous étiez supposé être comme ceci", "Vous étiez supposé être comme cela". (...) Je suis (...) arrivé un jour à Berlin et la personne qui est venue me chercher s'est fâchée sur moi : "Mais vous étiez supposé être noir !" (...)

(...) [Dans le film *Suture*, les deux individus qu'on vous montre à l'écran] sont des jumeaux [mais l'un est noir et l'autre est blanc].

Ah oui, je le connais, oui.

Personne ne vous signale qu'il y a un problème au

niveau de la représentation. (...) J'ai choisi cette image-ci pour compléter cette idée d'identité. (...) Nous [interroignons la peinture de] Magritte et le fait qu'il a été complètement assimilé par les médias aujourd'hui. (...) Les premières personnes qui s'en sont aperçues, je pense, sont les Situationnistes (...). Ils ont réalisé que [Magritte] était vraiment...

...récupéré.

Mais leur position était vraiment radicale dans la mesure où ils ont décidé (ou peut-être réalisé ?) qu'ils ne feraient plus d'Art [en tant que tel]. [Ils se sont focalisés sur les principes] de "subversion" et de "détournement". [De leur côté], ils prétendent (ou disent ?) "qu'ils ne font pas d'Art". [Mais est-ce vraiment le cas ?] C'est une question difficile (...). Je pense que l'on ne choisit pas vraiment. Quelle est votre position à vous ?

(...) J'ai souvent dit : "j'utilise l'Art pour compliquer la vie et j'utilise la vie pour compliquer l'Art" ¹⁰. Je pense que je n'ai jamais vraiment été intéressé par le "Milieu de l'Art" (*the Art system*). Manifestement (et malheureusement) je vis dans le "Monde de l'Art" et ça concerne donc 90 % de ce que je fais. Mais (...) c'est clairement de la foutaise (*bullshit*) et c'est quelque chose pour lequel, vraiment, je n'éprouve rien – excepté pour le compliquer (ce que j'essaye de faire). Mais en fait, je pense que ce qui m'intéresse, avant tout, c'est de vivre dans un monde, et d'avoir une expérience vécue. Et les produits de cette expérience deviennent de l'Art. Je n'essaye pas d'être un artiste, je vis en tant que personne qui réalise des choses dans le monde.

Bien sûr...

(...) Vous avez des choses qui, d'une certaine manière (...), ne peuvent être utilisées. (...) "Ceci est une tasse", elle a une fonction, "Ceci est une cuillère", vous pouvez l'utiliser. A partir du moment où elles deviennent inutiles, (...) elles deviennent de l'Art. Et donc, lorsque les éléments de ma vie deviennent inutiles, je les *introduis* dans le contexte artistique. Lorsque je marche dans la rue et que je vois des informations inutiles, j'en prends des photos. Ou [encore], lorsque mon interaction avec le monde génère des objets ou des images, alors ils sont détournés dans le contexte artistique. (...) Vous savez, je me suis [intéressé] au surréalisme assez tard. Lorsque je l'ai étudié (...), cela ne



m'intéressait vraiment pas. J'en suis venu à l'apprécier bien plus tard. Oui, bien sûr, au tout début, j'ai été influencé par le texte au sujet "d'une pipe qui n'était pas une pipe". Mais, à part cela, je pensais que c'était vraiment kitsch. Je trouvais que c'était très ennuyeux et je ne faisais absolument aucun lien [entre mon travail et] le surréalisme. Je pensais que c'était une récupération très "bourgeoise" de Dada. J'ai donc été très absorbé par Dada et les Situationnistes. (...) J'ai découvert l'ensemble des théories de Guy Debord (...). Tout ce qui s'est produit en mai 68 m'a fortement influencé au point que j'ai resitué ma date de naissance en mai 68 (ce que vous devez savoir). J'étais [certain] que la politique précédait la production. C'était incontournable. Même si vous peignez des belles fleurs, la politique précède les fleurs, parce que ce que vous êtes détermine ce que vous peignez. Et ce que vous êtes est déterminé politiquement, économiquement, socialement, (...). Pour comprendre les images de cette manière, je suis retourné au Surréalisme, mais pas à travers les arts plastiques, à travers Georges Bataille, Michel Leiris, Antonin Artaud : les écrivains [donc]. D'une certaine manière, (...) ils m'ont [permis de retrouver] une forme de sensualité [au sein de] l'image. Parce que les Situationnistes étaient vraiment intéressants, mais étaient très "coriaces" et ne laissaient aucune place à la beauté et à l'esthétique. Avec Georges Bataille, j'ai commencé à comprendre que la sensualité pouvait aussi être subversive et pouvait aussi avoir beaucoup de force. Par ce biais, je suis revenu à Magritte (...) et c'est comme ça que j'ai découvert la violence au sein de son travail. (...) Et donc, c'était une forme d'ouverture.

Pour compléter [ce propos], j'aimerais avoir plus d'informations sur [l'œuvre *Title Withheld (Brick)* ¹¹].

La brique à travers la fenêtre...

...dans une galerie.

Oui.

Je voulais vraiment connaître le contexte de cette installation et ses conséquences.

Bien sûr. Je l'ai déjà réalisée deux fois. La première fois c'était en Afrique du Sud, dans une galerie qui est en fait un "monument national" ¹² ! Il était donc interdit de toucher aux murs ou (...) de briser les fenêtres, puisque c'est un bâtiment très ancien. La deuxième fois que je l'ai réalisée, c'était à Amsterdam au *Appel Centre for Contemporary Art*.

(...) Il faut toujours que ce soit une brique et pas une pierre. La brique est clairement liée à Carl Andre, mais également (...) à la structure de la société occidentale qui est construite autour du carré, des angles, des briques, des cubes et des modules. Par ailleurs, la brique est toujours une "brique indigène" : c'est une brique qui provient du contexte local. Donc, à Amsterdam par exemple, [comme] ils faisaient une reconstruction du Rijksmuseum, j'ai pu trouver une brique du 17^{ème} siècle [pour l'installation].

OK.

Lorsque je l'ai faite à Johannesburg, ils faisaient [des travaux de] construction juste à côté de l'entrée de la galerie. Donc, vous aviez cet élément [posé] au hasard, qui donnait l'impression que c'était un passant qui avait jeté la brique à travers la fenêtre. [La brique] est exposée, seule dans une pièce, avec le verre brisé. Ce n'est pas une performance publique, c'est une performance privée. De telle sorte que, lorsque vous la voyez, en tant que spectateur, vous devez essayer de [reconstituer] ce qui s'est produit. C'est l'idée d'un crime. Vous devez enquêter, reconstruire et imaginer ce qui s'est passé. Parce que, comme je l'ai dit, l'Art n'est pas la chose la plus importante, et donc, la performance est privée. Ce n'est pas du "spectacle". L'élément le plus évident, et qui peut-être vous intéressera, est [lié au] concept de verre. [Ce travail] est *composé selon les lois du hasard* (titre d'une autre œuvre de la période surréaliste ¹³). (...) Il n'y a aucun moyen de prédire (...) ce que le projet sera au final. [Les conséquences du geste sont imprévisibles : sur le plan] de l'esthétique, de l'identité, de la politique... Le hasard (*chance*) est une chose très dangereuse parce que l'on ne peut pas le prédire. Vous ne savez pas ce qui va se passer. [Il faut beaucoup de précision] pour que cela fonctionne.

J'aimerais aussi avoir plus d'informations sur la réaction de la galerie et la manière dont vous l'avez préparée à cela ou non.

Bien sûr.

Comment avez-vous fait cela ?

Par exemple, à Amsterdam, ce qui [était] très intéressant, [c'était] le curateur. (...) Très souvent, vous avez un curateur qui aime votre travail et il croit en ce que vous présentez. Et ensuite, vous avez l'institution qui est plus... mitigée (*not supporting*) !

Je sais.

Ca devient intéressant à partir du moment où le curateur essaye de convaincre : "D'accord, on poursuit avec ce procédé mais...". Ce qui est très intéressant avec [l'exposition] à Amsterdam c'est que, au début, la personne responsable (pas le curateur mais la personne responsable de l'exposition pour l'institution) était très agressive, très hostile et pensait que c'était une idée vraiment stupide (...). Elle n'était pas encore réalisée. Tout le monde savait déjà ce qu'il allait arriver. Mais la personne responsable pensait que c'était une blague. Quoi qu'il en soit, nous avons réalisé l'œuvre. On a brisé la fenêtre... Tout était fait, et là, il y eu un silence vraiment intéressant qui suivit l'intervention, comme après le décès de quelqu'un. Il y avait un silence étrange. Alors cette personne vint et me dit : "Mais, vous savez, les morceaux de verre sur le sol, c'est vraiment beau !".

Mais c'est assez cynique, d'une certaine manière.

Non ! C'était comme si, soudainement, cette personne aimait vraiment le travail, parce que c'était beau, parce que le verre s'était brisé et que l'on avait des morceaux sur le sol... C'est une *White Cube Gallery*, avec la lumière venant de..., c'est vraiment beau.

Oui mais, ne pensez-vous pas que...

Et, soudainement, le travail est légitimé parce qu'il est beau.

Oui,... mais alors vous avez un nouveau travail à faire !

Non, non... !

Je veux dire, ensuite. (*rire*)

Non, non ! Pas du tout ! Ca fait aussi partie de mon travail. J'ai déjà dit que l'esthétique était une incidence. Mais si vous voulez vous focaliser sur l'esthétique, ce n'est pas mon problème ! (...) Au même moment, il y avait deux [autres] artistes dans cette exposition : Henrik Plenge Jakobsen et Jes Brinch, qui travaillaient en collaboration. Des artistes du Danemark, de Copenhague. Et Jes Brinch devint vraiment... Ce qu'ils ont fait, dans la galerie, c'était une exposition explorant en quelque sorte les thèmes du vandalisme et de la violence, et d'autres choses encore... Ils avaient un bureau qu'ils ont [saccagé]. Ils ont mis tout le bureau sans dessus dessous, par terre, les tables retournées, brisées, fracassées, les papiers déchirés, (...). Et Jes Brinch se fâcha contre moi. Il était

très, très fâché, très agressif, parce que, selon lui, l'œuvre avait quitté les [frontières convenues] de l'esthétique (*the safety of esthetic*). Parce que c'était une brique venue de l'extérieur, ça devenait la réalité. "Maintenant c'en est trop !". Et il y eu une discussion vraiment intéressante, vraiment "coriace". Il criait littéralement sur moi parce que, selon lui, j'avais clairement dépassé la limite qui ne devait pas être franchie, au-delà de laquelle il ne s'agit plus d'esthétique. (...) "Tu peux faire tout ce que tu veux dans une galerie : tu peux la brûler, tu peux l'éclater, tu peux faire tout ce que tu veux tant que cela relève d'une question esthétique" sans jamais devenir une question "réelle". Et pour lui, c'était trop. (...) Vous savez, beaucoup de personnes ont réagi très violemment à cette action si simple. Plus tard, [il y a même quelqu'un qui] a volé la brique (...). Pour moi, c'était vraiment pur et beau parce qu'il y avait énormément de réactions à cette action pourtant si simple. Une des plus grosse critique de mon travail est que ce n'est pas assez : "C'est trop facile, vous jetez simplement la brique et c'est fait !". Mais [ces réactions ne me tracassent pas] dans la mesure où, avec tant de personnes se plaignant, j'ai touché quelque chose qui est lié à l'Histoire de l'Art. Ca concerne Carl Andre, Ana Mendieta, Gordon Matta-Clark. Ca concerne le "Etant donné" de Duchamp où vous regardez à travers un trou dans un mur. C'est un mur brisé (...) entre vous et l'objet. Vous savez, c'est un travail qui est, pour moi, vraiment pur. Et c'est pour cela que je l'apprécie.

Je pense que c'est assez intéressant de faire un lien, ici, avec [la série d'interventions *Soldes* du groupe *Obscurecence* ¹⁴]. Tout d'abord, parce que certaines personnes qui ont réalisé cette installation travaillent pour le périodique et que cela exprime donc notre esprit et notre philosophie. Je pense que c'est également intéressant dans la mesure où vous avez expliqué que, dans votre installation, il s'agit de [permettre à] quelque chose venant de l'extérieur [de pénétrer] *dans* la galerie. Ici, avec ces affichettes de soldes [placées] sur les vitrines de la galerie, c'est l'opposé. Il s'agit de quelque chose [qui semble avoir été mis en place, de l'intérieur, par le galeriste lui-même, même si] cette chose vient de l'extérieur ! [La mise en question du] marché de l'Art [est omniprésente] dans le travail d'*Obscurecence*. (...) J'ai également une autre

question : (...) N'avez-vous jamais réalisé (...) de travail *in situ* (c'est-à-dire dans un lieu qui fasse partie de la vie quotidienne) ? (...) Au lieu [d'introduire un élément du quotidien dans le "monde de l'art", il s'agirait de faire l'opposé : essayer d'introduire un [élément] plastique, (...) visuel, (...) directement dans la vie quotidienne.

Oui, bien sûr. (...) Sur mon site internet, [vous trouverez des informations à propos de] *Guilty*¹⁵. (...) C'est un travail que j'ai réalisé (...) en Afrique du Sud, en 1997. Il fonctionne (...) absolument en-dehors du "Monde de l'Art" (...). Il a engendré des situations catastrophiques, ce qui est très intéressant parce que, vous savez...

Je pense que c'est une des questions centrale qu'un artiste se pose aujourd'hui. (...) Je ne sais pas si vous connaissez ce travail... Non ? (...) En 1962, Magritte a fait une très grande rétrospective à Knokke-le-Zoute et [Marcel Mariën], l'un de ses amis (l'un de ses "meilleurs" amis, je devrais dire) qui travaillait avec lui et qui avait trouvé beaucoup de titres pour ses peintures, (...) réagit à cela (...). Du jour au lendemain, le peintre devenait célèbre. Il était assez pauvre et, il a eu une vie difficile pendant longtemps et, soudainement, il devient célèbre et produit beaucoup de copies de son propre travail. (...) On pourrait débattre [de cette question] interminablement mais ce n'est pas mon objectif. Les copies étaient peut-être faites pour des raisons artistiques mais, selon Mariën, les raisons étaient aussi financières, et il l'a donc vivement critiqué. Mais, plutôt que d'écrire un article, (...) il fit le tract [*La Grande Baisse*] et le signa du nom de Magritte.¹⁶ Ensuite, il le distribua à toute la "clique" surréaliste, ici, en Belgique. [Sur le tract figurait] un texte singeant le "style littéraire" de Magritte. Mariën fit également une liste de toutes les œuvres [exposées], mais [en leur attribuant] des prix excessivement bas. Les prix différaient en fonction [des sujets représentés] : par exemple, le portrait d'une vieille femme était prétendument moins cher que celui [d'une jeune femme]...

C'est incroyable !

(...) Je vous ai parlé de l'article que j'écris pour *Les Annales de Philosophie de l'Université Libre de Bruxelles*¹⁷. Ce tract [y est présenté comme une

charnière]. On part de Magritte et [on aboutit à un] questionnement politique (...). Je trouvais que c'était assez intéressant, parce que c'est encore une fois une œuvre d'Art qui ne dit pas qu'elle est une œuvre d'Art. Et ça a vraiment fonctionné : André Breton, par exemple, a écrit sur-le-champ un article dans le journal *Combat* [pour féliciter l'initiative de Magritte] ! Mais nous ne savons [toujours] pas s'il pensait que c'était [écrit par] Magritte ou non. Il a juste profité de l'occasion pour...

Non, mais c'est génial ! (...) J'ai réalisé un certain nombre d'œuvres avec de l'argent, ... de l'argent réel. L'un [des billets utilisés] est le vieux billet de [500 fb], sur lequel il y a Magritte. Je l'ai déchiré.

C'est assez incroyable, parce qu'il a fait cela en 1962.

Je vais jeter un coup d'œil à cela, ça semble incroyable.

(...) Peut-être pourriez-vous choisir des images vous-même [maintenant] ?

Est-ce... ? C'est quoi comme vidéo ? Quel est son nom ? (...)

Zabriskie point. C'est la dernière séquence, où tout explose. [Je l'ai choisie parce qu'elle évoque, pour moi, l'étendue du] spectacle. [Il y a aussi cette image de la performance de Marina Abramovic : *The World is my Country. The sex life of flowers*¹⁸]. D'habitude, quand on parle aux gens de Body Art, de Performance, et de toutes ces recherches liées, [par exemple,] aux textes d'Antonin Artaud, ils ont une réaction très négative et sont simplement incapables d'imaginer que l'on peut aussi y trouver de l'humour.

(Rire) Pour en revenir à Breton, et à son *Anthologie de l'Humour Noir*¹⁹ : vous savez que, c'est dans ce livre que le terme "Humour Noir" a été inventé ? Vous saviez qu'il n'existait pas avant ?

Oui.

(...) Sa conception de l'humour noir était très raciste parce [qu'elle était assimilée aux] personnes venant d'Afrique "semblables à des singes et rigolant"... [Il témoigne d'un] racisme (...) colonial (...) français [très présent] à cette époque. L'idée d'Humour Noir m'intéresse [d'autant plus qu'elle est étroitement liée] à l'Afrique (...). C'est incroyable parce que, vous savez, je viens d'Afrique et je ne suis pas noir. Dès le départ, la situation est pervertie, c'est un *autre*

type d'humour noir. Je fais énormément appel à l'humour. C'est peut-être l'aspect le plus important de mon travail et personne ne le voit.

Non, bien sûr !

(...) Je peux vous donner un très bon exemple [qui montre] à quel point *je n'aime pas* le monde de l'Art et comment le monde de l'Art fonctionne comme un *virus*. Un jour, dans une interview, je répondais à quelqu'un : il me disait que j'étais un *Européen* posant des questions sur l'identité et il me demandait pourquoi je n'étais pas noir (...). Je lui ai répondu : "*I wear black on the outside 'cause I'm black on the inside*" – parce que, à l'époque, je m'habillais en noir. C'est lié à "la théorie du Pottlach". (...) Vous la connaissez ?

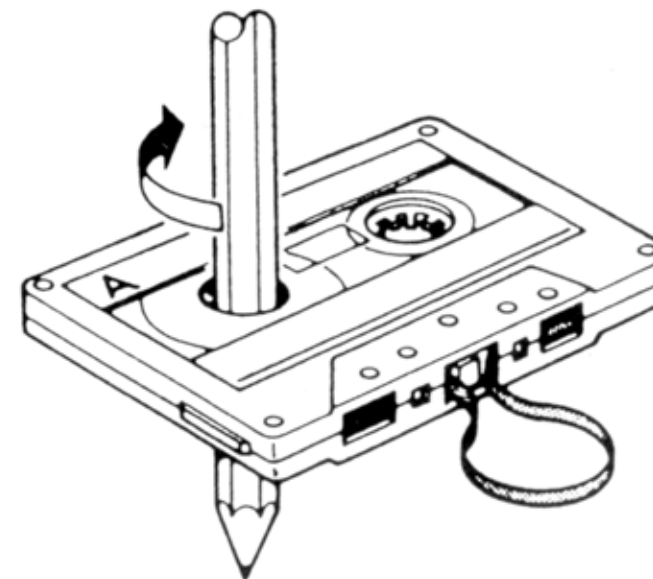
Oui.

OK. Donc, pour moi, il s'agissait d'un *Pottlach*. C'était un défi lancé à la personne qui réalisait l'interview pour qu'elle fasse une recherche, qu'elle pense, qu'elle utilise sa cervelle... Parce que, ce que j'avais dit était très drôle, mais elle ne le savait pas. En conséquence, cette citation

me suit partout dans le monde ! Les gens citent : "Kendell Geers a dit qu'il était habillé en noir à l'extérieur parce qu'il était noir à l'intérieur". (...) J'ai toujours dit que la musique était très importante pour moi. [Il faut tenir compte de la place de] la musique [et de] la culture populaire dans mon travail pour comprendre ce que je fais. Lorsqu'elles lisent cette déclaration, certaines personnes ne peuvent s'arrêter de rire, parce que c'est une citation de Steven Patrick Morrissey, le leader des Smiths.²⁰ (...) Il était très dépressif. C'est un Britannique, c'est un Anglais, il est complètement... et il a dit ça. C'est une de ses très célèbres déclarations. C'est comme si je disais "Ceci n'est pas une pipe" et que les gens pensaient que c'est de moi !

Oui, je vois.

Donc, oui, c'est un *Pottlach*. Oui, j'utilisais l'humour d'une manière très ironique. Je ris de moi-même, mais la personne garda la citation et maintenant, la citation me suit. Et, chaque fois que je la lis, je ris sur-le-champ parce que c'est tellement drôle et tellement stupide ! (...)



Je pense que c'est un élément clé dans l'humour : (...) lorsque vous l'utilisez dans votre travail, les personnes qui ne réalisent pas que vous riez deviennent des sortes de cibles. [Avec le tract de Mariën], le plus significatif, c'est que Magritte n'a pas rigolé du tout.

Effectivement.

Il a directement compris qui l'avait fait, parce qu'il connaissait la personne, la manière de procéder... dans la mesure où lui-même avait fait ce genre de choses auparavant, [avec Mariën].

Bien sûr, mais, vous savez... je ne vois pas vraiment d'humour chez Magritte. Je vois de l'humour chez Duchamp, très clairement. Je vois certainement de l'humour chez Bataille, Masson,... [Mais] je ne vois pas d'humour chez Magritte.

Je pense que ça ne pourrait pas être démontré. Mais, ce que l'on peut dire, c'est que dans certains travaux (qui n'étaient pas des peintures), Magritte travaillait dans ce sens. [Par exemple,] il réalisa un tract [annonçant le nouveau programme de séminaires du Palais des Beaux-Arts. Celui-ci annonçait les conférences : "Sexualité simple, sublimée et onirique", "Sexualité païenne, chrétienne et logique" et "Le sexe en Art et en Politique"²¹]. Je pense que, parfois, on est sûr qu'il riait de certaines choses, mais cela ne signifie pas qu'il faille rire lorsqu'on regarde sa peinture.

Oui, d'accord, mais l'humour ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse c'est l'humour *noir*.

Oui,...

Parce que c'est vraiment différent. Il doit effectivement y avoir une certaine dose d'humour chez Magritte, mais je pense qu'il ne s'agit pas d'humour *sombre* (...). Je ne le vois pas. [L'humour noir] serait plus, d'une certaine manière...

...cynique.

Jusqu'à un certain point, cynique. Je pense [qu'il y a une question de] "conscience de soi" [qui y apparaît]. C'est plus analytique. Cela va plus à l'encontre de soi-même. [Il y a un humour noir lorsqu'une blague – à l'encontre de quelque chose – se retourne également contre son auteur]. Ça c'est vraiment l'humour noir. (...) Et vous savez, peut-être que je le vois dans les titres de Magritte, mais [en fait] ça vient de Marcel Mariën.

Oui, ou d'autres, ... Il n'était pas le seul.

Par exemple, *La trahison des images*, c'est un concept très intéressant.

Je pense pourtant qu'il y a de l'humour noir [dans son œuvre]. Je prendrais un exemple qui est, je pense, assez important. [Il s'agit de la peinture] *Perspective. Madame Récamier*²².

Je vois.

(...) En fait, Magritte a d'abord réalisé [une] peinture avec (...) un cercueil assis. Ses amis se sont rendus là où il travaillait et se sont directement mis à rire [en voyant le tableau]. Alors, Paul Nougé a proposé le titre : *Perspective*. [Le terme] perspective [évoquait] la "fin dernière", le fait que nous allons tous mourir, mais il [faisait aussi allusion au fait que] le cercueil était [dans la même direction que les lignes de fuite]²³.

Excellent.

(...) Parfois, je pense qu'il se regarde travailler et [qu'on peut donc y trouver une forme d'ironie]. [Il en va de même] lorsqu'il peint plusieurs fois la pipe [et qu'il écrit] : "Ceci continue à ne pas être une pipe"²⁴, etc. [C'est peut-être un mélange de cynisme et de provocation]. Ici, c'est également un travail de Marcel Mariën : *La Guerre civile*. Je ne sais pas comment on appelle [ces objets] en anglais...

Lesquels ?

En fait, en français, c'est le même terme.

Ah, d'accord !

[Ce sont] des "dés à coudre" et des "dés à jouer".

OK.

C'est le même mot.

Excellent. Vous savez ce qui m'a vraiment frustré quand j'ai exposé les photographies de *Suburbia* à la *Documenta* ? (...) Je suis arrivé et j'ai regardé autour de moi et [ça faisait] tellement "Documenta". Il y avait les photos d'une maison, ensuite, [on voyait] une autre maison, puis une architecture et alors, une autre architecture et (...). Cela me mettait mal à l'aise parce que ce n'était pas ce dont mon travail [parlait]. Il ne concerne pas l'architecture. (...) Et je l'ai dit au directeur, Okwui [Enwezor], (...). Je ne comprends vraiment pas mon travail [dans ce contexte]. Et il a demandé "dans quel contexte imagineriez-vous que ces photos fonctionnent ?". J'ai dit que, pour moi, [c'était plus proche de l'œuvre] de

Dan Graham : *Suburbia* et des travaux de Gordon Matta-Clark. Et il n'a pas compris ! Je veux dire, oui, ces travaux concernent l'architecture mais ils concernent surtout..., comme chez Dan Graham, la fin de l'utopie. [Dans son travail,] le rêve utopique, la vision utopique de la banlieue s'effondre. Et il s'effondre, parce que économiquement [et] politiquement, la banlieue est une situation fautive. Ce n'est pas une réalité. (...) Vous savez, ces foyers étaient conçus pour des familles nucléaires. Dans les années cinquantes, les gens imaginaient que vous auriez trois enfants, un chien, une piscine, une femme, et (...) : cela ne fonctionne plus. La [cellule familiale] s'est brisée. Gordon Matta-Clark vivait aussi les rapports compliqués entre sa mère et son père.²⁵ Dès lors, cela avait un sens qu'il prenne une maison de banlieue et qu'il la coupe en deux.²⁶ (...) C'était au New Jersey, donc au même endroit où Dan Graham a pris ses photos. C'est la même région. (...) Ces images sont, pour moi, (...) directement liées à ces questions de famille, de foyer, de sécurité, de vie privée, d'espace privé.

Je pense, également au marché (...). Ces maisons semblent sortir de catalogues.

Oui, effectivement. Vous voyez, la différence entre le contexte [dans lequel Edward Hopper peint] et le contexte [dans lequel Gordon Matta-Clark travaille], c'est que, pendant les années cinquante, la banlieue a proliféré et s'est étendue de manière virale. Et chaque maison s'est retrouvée à côté d'une autre maison, [elle-même à côté d'une autre] maison (...). L'idée de Paradis s'en est allée. (...) C'est juste trop de maisons et trop de gens vivant les uns sur les autres. Et, d'une certaine manière, ces stupides clôtures [sont posées] dans le but de créer un espace (...) qui soit différent de celui du voisin. [Dans la peinture de Hopper], l'espace était ouvert et chacun avait [sa part de] ciel bleu et de l'espace pour respirer (...). Cette œuvre-ci, *The family that prays together*²⁷, concerne aussi la famille. Vous savez qu'il en existe deux versions ? L'autre a cinq trous. (...) Je l'ai réalisée avec un revolver. En Afrique du Sud, il y a une chose très étrange qui s'est développée jusqu'à la fin l'apartheid, en particulier dans les familles noires. On a observé un phénomène de meurtres familiaux où, un homme (le père) qui n'arrivait pas à trouver de l'argent pour toute sa famille, [parce qu'il] avait perdu son emploi ou autre chose, prenait la décision, plutôt que de se

tuer, de tuer d'abord toute sa famille, et ensuite, de se tuer lui-même. Ce qui est un geste très étrange. Et, pour ce faire, il mettait un oreiller sur les enfants en train de dormir et leur tirait dessus. Ensuite, [il tirait sur sa] femme, et enfin, ... sur lui-même. [Ce travail est vraiment lié à] l'idée de confort que représente l'oreiller – l'idée de ce sur quoi vous dormez – c'est-à-dire aux rêves. [C'est lié] à l'endroit où l'on dort, à l'idée de... sécurité, à la sécurité de la banlieue. Les gens, dans la rue, (...) ne peuvent pas s'offrir le luxe d'un oreiller. Un aspect pervers se révèle à travers les petits trous (...). C'est [comme dans le cas de la vitrine de la galerie] : vous ne connaissez pas l'histoire, vous ne connaissez pas le contexte [dans lequel l'œuvre a été réalisée].

En fait, je l'ai choisie parce que (...) je pourrais [l'associer à un de mes travaux] (...). La forme est assez différente mais le contexte est important, parce que c'était l'un de mes premiers travaux. J'étais à Londres et j'étais très isolée. J'ai alors commencé à réfléchir à mon identité, à ma famille, d'où je venais, ... ce que j'allais être. Et j'ai soudainement pris conscience du fait que mon grand père avait été tué. C'est comme si j'avais fait l'expérience de ce meurtre. J'étais réellement exposée à cette violence, je veux dire, du fait de cette situation isolée. D'un autre côté, (et je pense que c'est très important parce que vous parliez vous-même de ce questionnement sur la sensualité dans le travail (...)), durant la même période, je me suis interrogée sur ce que représentait la virginité et le fait de la perdre. C'est pour cela que j'ai réalisé un travail qui faisait le lien entre ces deux questionnements. C'était une installation très simple, [très minimale], simplement constituée de disques blancs [suspendus en enfilade dans une petite pièce blanche]. Ils étaient plus petits [à l'avant plan et plus grands à l'arrière]. Et donc, lorsque l'on se trouvait à l'extérieur de l'installation, on avait l'impression que les disques avaient la même taille. Mais lorsqu'on la pénétrait, on vivait une expérience [particulière : on constatait que chaque cercle avait une taille différente]. C'était un vrai questionnement sur le temps, sur l'histoire, sur ce qui s'est passé avant et ce qui s'est passé après... le lien entre moi et mon père, mon grand-père et, ... et... est-ce la même histoire ? Est-ce autre chose ? J'étais très critique parce que l'histoire de ma

famille n'est pas... Je veux dire... Si je me focalise sur mon grand-père, je me rends compte que j'ai [d'abord] été choquée par sa mort, [avant de m'interroger] sur ses responsabilités [politiques et personnelles dans le contexte de la décolonisation du Congo – à cette époque Il y était ambassadeur de Belgique] ²⁸. En fait, c'est [à cela que j'associe, personnellement,] votre œuvre *The family that prays together*. Je trouvais intéressant de vous le dire.

Oui, effectivement... ! Il y a une autre œuvre dans mon livre : il s'agit du certificat de mort de mon grand-père.

Je l'ai vu. (...)

Quelle musique est-ce ?

J'ai juste pris, [avec moi, l'album *Reign in blood* de *Slayer*] car je ne savais pas du tout ce que vous écoutiez. Et j'ai pensé à votre performance *Body Hell* (*version 2*), [où l'on vous voit couvert de sang]. ²⁹

Je n'écoute pas de Heavy Metal ! (...) Mais j'aime les titres. J'aime les titres dans le Heavy Metal (...). Pour moi, la musique rock, c'est comme la peinture : (...) je la situe dans le même contexte. Je ne peux pas écouter de musique rock et je ne peux pas regarder de peintures. En tout cas, pas celles d'aujourd'hui. La musique rock du passé, ... certainement. Mais la musique qui m'influence plus, c'est la musique industrielle et la musique électronique. (...) Vous savez, des groupes comme *Front 242* (Belgique), (...), ou Swans, ou même les premiers *Nick Cave*... [J'écoute] également la musique d'un groupe appelé *The Birthday Party*, [la musique de] *23 Skidoo*, de *SPK*, (...). Je suis bien plus influencé par la musique électronique et la culture populaire en général. Une grande partie de mon travail cite la culture populaire, bien plus que la culture artistique. (...) Beaucoup de mes titres sont issus de la culture populaire (des proverbes ou des expressions), qu'il s'agisse de titres comme *Between the Devil and the Deep Blue Sea* ou *The family that prays together*. En fait, le mot "pray" a un double sens en anglais : "vous priez Dieu" (*pray*) et vous mangez votre proie (*prey*) comme un animal ; (...) l'épellation est différente : soit avec un "e", soit avec un "a". (...) Cette logique se retrouve] dans mes titres, dans ma manière de travailler. (...) Je pense que dans mes vidéos la façon dont je travaille avec la culture populaire est encore plus explicite.

Oui, parce que vous prenez la source directement à partir du cinéma ou...

Oui, exactement. (...) Dans mes vidéos, je n'ai en fait jamais utilisé de caméra. Je choisis toujours mes vidéos au supermarché, au magasin ou au vidéo club. C'est comme ça que je construis mes images (...). Je suis très influencé par Guy Debord. Je ne *fais* pas les choses, je les *vole*. Je *prélève* les choses (*I sample things*). Qu'il s'agisse d'images (...) ou d'objets (...). Oui, pour le moment, je *construits* plus de choses mais, d'une certaine manière, je les *retravaille* plus que je ne les *fabrique*. (...)

C'est clairement l'idée des situationnistes lorsqu'ils parlaient de *détournement* ³⁰. Vous prenez une chose qui existe et vous permutez [un élément au niveau de son contexte].

(...) Pour en revenir à la musique : certains principes de base de la musique industrielle ont fortement été influencés par William Burrough et son idée de prendre un texte et de le couper. Vous faites ensuite un nouveau texte. [Les concepteurs] utilisent un enregistreur (...), prennent une chanson qui existe (...), et, [ensuite,] ils changent l'ordre des mots et créent une [nouvelle] chanson. La musique électronique n'est pas liée, pour moi, (...) au fait de composer de la musique, elle est liée au détournement : il s'agit de prendre une chanson qui existe déjà. (...) [A la base de ce procédé, aujourd'hui, on trouve le DJ.] On travaille littéralement avec des matériaux existants et on les retravaille dans un nouveau contexte. C'est ce qui explique pourquoi je suis moins intéressé par le rock'n roll. [C'est-à-dire] : être dans sa chambre, avec sa guitare, et faire de la musique... Pour moi, c'est équivalent à la peinture, je ne peux pas faire ça, ça ne me préoccupe pas [du tout, et mon travail] n'a aucun lien avec cela. Il est plus intéressant de prendre le monde tel qu'il existe tout en le pensant en terme d'*influence* et d'*abondance* (*influence and affluence*) : les ordures, l'argent... Les poubelles de la société m'intéressent, les choses que l'on évacue (...). C'est pour cela que mon autoportrait est une bouteille brisée. [Il s'agit de reprendre] des choses qui sont jetées, des choses qui sont [devenues] inutiles et de les *recycler* (*reworking*) dans l'Art. Vous voyez, ce que Simon Schama appelle "l'embarras des riches" ³¹, (...).

(...) J'ai choisi la performance *Rythm 10* de Marina Abramovic. En fait, je pense que l'on n'a pas vraiment

parlé de votre expérience performative. (...) Pourquoi choisissez-vous parfois d'être le point central de votre travail ? (...) Comment est-ce que cela a commencé ? Qu'est-ce qui a fait que vous vous êtes mis dans cette situation où vous êtes devant le public de sorte que...

Non.

Non ?

Jamais.

Ah... ?

Jamais. Lorsque je fais une performance c'est... Oui, j'aime le travail de Marina, il m'influence fortement, mais ce n'est jamais du spectacle. (...) C'est comme la brique à travers la fenêtre : [le geste] ne doit pas [spécialement] être vu du public. De même, lorsque j'étais en Afrique du Sud et que je me suis affilié à tous les partis, ça n'avait pas à être vu du public. Le travail est un résidu d'une performance privée (...). [C'est aussi le cas de] la performance *Guilty* (...). Alors que ç'avait été, pendant un certain laps de temps, une performance très publique, au moment où tout le monde a été concerné par celle-ci et impliqué dedans, il ne s'agissait plus d'une performance. Il n'y a jamais eu d'*audience* ni de situation d'*interprète*. Et, lorsque j'ai fait, il y a trois semaines, une performance au *Pompidou* (...), que s'est-il passé ? Un écran était baissé devant moi, (...) de sorte qu'il n'était pas possible de me voir. (...) Je ne suis absolument pas intéressé par l'idée classique de performance, où l'on "regarde quelqu'un" qui "fait quelque chose". Je fais quelque chose que l'on ne voit pas et ensuite, je [sors et le public peut venir] regarder le produit de la performance. [La question] : "Comment a-t-il fait ça ?" [peut alors se poser].

...

Mais l'extrême m'intéresse en tant que mouvement. L'idée que la performance est quelque chose de très physique, de très brutal, m'intéresse. J'ai réalisé une performance (*a performance*) avec Marina à Dublin, mais j'ai payé un acteur pour faire la performance (*the performing*). Je regardais quelqu'un d'autre la faire pour moi. (...) Pour en revenir à l'idée du *Heavy Metal*, il ne s'agit pas ici de quelqu'un qui s'agit sur une scène. Il s'agit bien plus de quelqu'un avec une table de mixage, mixant des disques, et d'un ordinateur reproduisant la même chose. Vous voyez, l'un, [le DJ,] le fait de manière très intime et sereine et l'autre,

[dans le Heavy Metal,] le fait de manière très extravertie. Bien que mon travail soit extraverti, le processus est en fait très introverti. (...)

Mais, peut-être que Marina Abramovic agissait aussi "à la manière d'un DJ" lorsqu'elle "composait" son travail avant de le réaliser. Dans son cas, cela pouvait prendre une tournure assez cynique puisqu'elle répétait les mêmes [gestes] plusieurs fois d'affilée. Elle réalisait la performance une première fois (en enregistrant le son de celle-ci), et ensuite, elle s'imitait elle-même en répétant ce qu'elle avait exécuté auparavant. ³² Elle "s'utilisait" elle-même. Elle réalisait une performance et la refaisait pour l'exploiter à nouveau...

(...) Une des choses que vous ne pouvez pas savoir par le biais de ma monographie, c'est que je travaille très souvent en collaboration, et que je travaille également sous d'autres noms. (...)

Ah oui ? Surprenant... !

... et je veux travailler avec Marina. Je ne sais simplement pas encore ce dont il s'agirait (...) car son travail est, dans un sens, vraiment différent du mien. Elle est proche de la nature et très... Elle est vraiment "*the ultimate earth mother*". Ce que je ne suis absolument pas ! Je suis quelque chose comme... Oui, je ne sais pas (...). Bien qu'elle soit une très bonne amie et que je l'aime vraiment, je me demande également ce que nous avons en commun ? Parce que nous n'avons pas tellement de points communs, et c'est ce qui m'intéresse, une fois de plus. Donc, j'aimerais trouver le lieu où l'on peut toucher, ... où, sans compromis, elle pourrait être elle et je pourrais être moi, où nous pourrions faire une performance ensemble. Je pense que ça pourrait être intéressant.

Oui. Je pense que nous avons parlé de beaucoup de choses...

J'espère que tout est enregistré... sans quoi il vous faudra une bonne mémoire !

(...) Ceci, c'est une installation du groupe *Obscurecence* réalisée lors d'un vernissage, parallèlement à la foire d'Art Contemporain *Art Brussels*. Je pense que c'est une question que je voudrais poser, plus tard, dans mes travaux : la question de la formule "Art Contemporain", que je mets en relation avec certaines réflexions de Debord. Il explique comment, la "société du spectacle"

prétend être dans le "présent perpétuel"³³ et nulle part ailleurs. Elle nie donc l'histoire. Tout est toujours neuf et nous n'avons pas [la possibilité] de regarder en arrière. Pour moi, la formule "Art Contemporain" va dans le même sens...

Oui, bien sûr.

(...) Et je pense vraiment que si nous voulons sortir de cette situation nous devons...

Oui, mais ces mots vont changer. Je veux dire,...tous les vingt ans, ils changent le terme. (...)

Quel est le terme suivant ?

Probablement "post-contemporain", qui sait... Ou "néo-contemporain", ou "néo-post-contemporain" (...). Vous savez, je suis plus à l'aise avec le terme *contemporain* qu'avec le terme *moderne*. (...) Je ne suis pas mécontent du terme *contemporain*, parce que je pense qu'il est honnête. (...) Lorsqu'on commence à analyser le mot, on peut comprendre l'échec. Je l'apprécie parce qu'il est [associé] à l'idée d'échec, ce qui est plus intéressant que d'être associé à l'idée de modernité, plus utopique, ou *postmoderne*, qui est strictement publicitaire. Oui, je suis sûr que nous aurons un nouveau terme dans cinq ans ou moins.

(...) Voici un travail de Mariën : *L'Espion*. J'ai aussi pris cette œuvre de Hans Haacke.

Oui, mais savez-vous qu'il l'a réalisée à nouveau ?

Ah oui ?

En Afrique du Sud,... avec le drapeau dénoué. Parce que, à la fin de l'apartheid, il n'était pas nécessaire qu'il soit noué, donc il a été déployé. Celui-ci s'intitule : *Un jour les lions de Dulcie September jailliront de l'eau en jubilation*³⁴. Et, en Afrique du Sud, il a réalisé *le Monument à Dulcie September*. (...) Dulcie September était l'ambassadrice de l'ANC (African National Congress) en France et elle fut assassinée... comme Lumumba. Le gouvernement français a prétendu qu'il s'agissait d'un assassin Sud Africain (...). Lorsque Haacke a réalisé cette œuvre, à Paris, c'était clair pour lui qu'il fallait la réaliser comme cela. Mais il y a une question que je pose au sujet de son travail. Maintenant que l'apartheid est fini et que nous avons eu la "*Truth Reconciliation Commission*" et que tous les secrets sont passés au domaine publique, que fait-on de cette œuvre ? Que fait-on d'un travail comme celui-ci ? (...)

C'est pour cela que mon travail est très différent de celui de Hans Haacke. Parce qu'il travaille la [question] politique d'une manière assez "propagandiste". C'est comme l'image de Hitler en 1934. Il est très précis et très... : il n'y a pas d'ambiguïté. (...) Et lorsque l'histoire change (parce que l'histoire change tout le temps), que faites-vous du travail ? Ca m'intéresse plus de créer des situations où le travail est ambigu et trouble, ce qui signifie que le spectateur est dans une position difficile, et non l'image... C'est trop facile de rendre une image compliquée. C'est trop facile de faire cela. C'est plus compliqué de mettre le spectateur dans une situation complexe, où il doit se demander "Qu'est-ce que je pense ?". Vous savez, ça ne m'intéresse pas, en tant qu'artiste, de dire au monde quelles sont mes positions politiques, (...). Bien sûr, j'ai des opinions politiques. Tout le monde a des opinions politiques. Mais qu'est-ce qui ferait que moi, en tant qu'artiste, je considère que je suis supérieur à vous ou à quiconque ? Pourquoi mon opinion devrait-elle être meilleure que la vôtre ? Dès lors, ça m'intéresse plus de créer une sorte de catalyseur auquel vous devez confronter vos propres positions politiques. Beaucoup de personnes prétendent ne pas avoir d'opinion politique, mais, si vous les mettez dans un contexte particulier (*right context*), vous verrez très rapidement leur position politique.

[Pour conclure, j'ai choisi cette photo de presse où l'on voit une femme voter en bikini pour gagner un billet d'avion (ou autre chose)]...

J'étais là dimanche et la file des gens qui allaient voter était...

...si longue.

Je n'imagine pas que ce soit... Trois heures ! Non, je pense que c'est seulement de la publicité. Je pense que c'est un faux.

J'espère !

C'est ce qui a changé dans le monde, depuis Magritte. Vous savez, c'est un journal, c'est "Le Soir" ! (...) C'est la "réalité", mais c'est un *faux*. C'est clairement un faux, mais le faux est devenu réel. Et c'est dans ce sens que les choses ont changé, depuis l'époque de Magritte. Maintenant, il est possible de falsifier les nouvelles. [Ca prétend] être la réalité, les événements quotidiens. Peut-être que cela s'est produit, mais cette femme n'est certainement pas restée dans la file comme cela.

Non.

Peut-être qu'elle a retiré ses vêtements sur le moment ? En fait, je ne le pense même pas. Je pense que ça a été fait et construit dans une agence publicitaire.

Entretien réalisé par
Annabelle DUPRET
le 20 mai 2003 à Bruxelles

Traduit de l'anglais par Annabelle Dupret

¹ www.kendell-geers.net

² *Kendell Geers. My Tongue in your Cheek*. Paris, Palais de Tokyo, 2002.

³ Cette série, réalisée en 1999, est partiellement reproduite dans : *Ibid.* p.42-51.

⁴ O. Razac, *Histoire politique du barbelé. La prairie, la tranchée, le camp*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000.

⁵ A. Krell, *The Devil's Rope. A cultural history of Barbed Wire*, Londres, Reaktion Books, 2002.

⁶ Il se présente comme le fil barbelé, mais les "barbes" sont remplacées par des lames extrêmement tranchantes.

⁷ En 1927, Paul Nougé écrit : "(...) nous voici au pied du mur, avec tous les autres (...). Il y en a qui s'inquiètent de savoir ce qui se passe derrière le mur; il y en a qui s'accrochent au mur; il y en a qui ne se soucient pas de ce qui se passe derrière le mur, (...); il y en a qui ne voient pas le mur; il y en a qui nient le mur; il y en a qui (...) ignorent jusqu'à la possibilité du mur. Mais vous, mon cher Magritte, vous avez construit une machine infernale, vous êtes un bon ingénieur, un ingénieur consciencieux. Vous n'avez rien négligé pour faire sauter le mur". P. Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Age d'Homme (Coll. "CISTRE-Lettres Différentes"), (1980), p.219.

⁸ René Magritte, *La Grande Guerre*, 1964.

⁹ S. McGehee (dir.), D. Siegel (dir.), *Suture*, Kino-Korsakoff Picture, S. Soderbergh (prod.), M. Halberstadt (prod.), 1993.

¹⁰ "I use Art to make life complicated and I use life to make Art complicated"

¹¹ Une de ces deux interventions (réalisée en 1993) est reproduite dans : *Kendell Geers (...)*, p.32.

¹² Il s'agit de la *Market Theater Gallery*.

¹³ Hans Arp, *Collage Arranged According to the Laws of Chance*, 1916-1917. Hans Arp, *Objects Arranged According to the Laws of Chance*, 1930.

¹⁴ Sept lieux ont été les cibles de ces attentats plastiques en janvier 2000 : les galeries *Xavier Hufkens*, *Damasquine*, *Velge & Noirhomme*, *Sabine Wachters* (à Bruxelles et à Knokke), *Vedovi*, ainsi que l'espace *Kanal 20*. L'une de ces installations est reproduite dans : "Humour sombre et rire égaré" : Œuvres de André Demagriën, in : *L'Antinôme*, n°1, mai 2001, p.14.

¹⁵ Certains documents extraits de ce travail réalisé en 1997 sont reproduits dans : *Kendell Geers (...)* p.190-193. Voir : *Artpress* n°257, p.32.

¹⁶ Un dossier concernant le tract de Mariën *La Grande Baisse* se trouve aux Archives et Musée de la Littérature française de Belgique. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature française de Belgique (AML), Fonds d'Archives Marcel Mariën (FS 47), Dossier 123 "La Grande Baisse". Ce tract est également reproduit dans : *Marcel Mariën (1920-1993). Le lendemain de la mort*. La Louvière, Musée lanchelevici galerie Tendances contemporaines et Salle des périodiques, 1994, p.40.

¹⁷ A paraître : A. Dupret, *Trois figures de la mystification artistique (de la trahison de l'image au détournement de fond)* : René Magritte, Marcel Mariën et le Collectif Obscurescence, in : *Annales de Philosophie de l'Université Libre de Bruxelles*, septembre 2003.

¹⁸ Dans cette installation, réalisée en 1982, le spectateur est invité à attacher ses pieds au plafond afin de mettre en route la vidéo d'un documentaire sur "La vie sexuelle des fleurs" ! A travers ce dispositif, Marina Abramovic donne une dimension physique et contraignante à la contemplation sans s'interdire pour autant un recul ironique sur la situation créée. Voir : *Marina Abramovic : Objects performance Video Sound*. Oxford, Museum of Modern Art, 1995.

¹⁹ L'ouvrage est publié pour la première fois en 1939. A. Breton, *Anthologie de l'Humour Noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

²⁰ "Unloveable", in : *Louder Than Bombs*, Londres, Rough Trade Records, 1987.

²¹ Le tract *Une nouvelle Initiative Culturelle du Séminaire des Arts* est reproduit dans : R. Magritte, *Ecrits Complètes*, Paris, Flammarion, (Coll. "Textes"), 1979, p.171-172.

²² René Magritte, *Perspective : Madame Récamier de David*, 1950.

²³ L'anecdote est évoquée dans : M. Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer Hossmann (Coll. "Le Fil Rouge"), 1979, p.33-34.

²⁴ Voir : A. Blavier, *Ceci n'est pas une pipe. Contribution furtive à l'étude d'un tableau de René Magritte*, Verviers, Temps Mêlés (Coll. "Opinions et documents"), 1973.

²⁵ Voir à ce sujet : P. M.Lee, *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge – Londres, The MIT Press, 2000, p.2-11.

²⁶ Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.

²⁷ L'une des deux versions de ce travail est reproduite dans : *Kendell Geers (...)*, p.76.

²⁸ C'est à la lumière de l'ouvrage de Ludo De Witte "L'Assassinat de Lumumba" (qui a été publié quatre ans après mon séjour en Angleterre) que j'ai vraiment pris conscience de l'implication de mon grand-père, Marcel Dupret (ambassadeur de Belgique à Brazzaville), dans l'assassinat du premier ministre congolais Patrice Lumumba en janvier 1961. Il est clair que cette révélation a des conséquences directes sur mes préoccupations actuelles. Voir : L. De Witte, *L'assassinat de Lumumba*, Paris, Karthala (Coll. "Les Afriques"), 2000. Voir également : C. Braekman, *Lumumba, un crime d'Etat. Une lecture critique de la Commission parlementaire belge*, Bruxelles, Aden éditions (Coll. "Sur des chardons ardents"), 2002.

²⁹ *Kendell Geers, Body Hell (Version 2)*, 1990. *Kendell Geers (...)*, p.95.

³⁰ En 1955, Marcel Mariën théorisait déjà ces principes de détournements de séquences cinématographiques. Voir : M. Mariën, "Un autre cinéma", in : *Les Lèvres nues*, n°7, décembre 1955.

³¹ S. Schama, *The Embarrassment of Riches : An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Londres, Fontana Press, 1988.

³² Marina Abramovic, *Rythm 10*, 1973. Dans cette performance, Marina Abramovic reprend un jeu populaire qui consiste à déplacer la lame d'un couteau de plus en plus vite d'un interstice à l'autre de la main. Vingt couteaux sont posés sur le sol et sont utilisés successivement (chaque fois qu'elle se blesse, l'artiste se munit d'un nouveau couteau et ainsi de suite...). L'enregistrement sonore de la performance est déterminant puisqu'il va permettre à l'artiste de la refaire sur-le-champ en renouvelant les gestes posés précédemment. Voir : *Marina Abramovic (...)*, p.45.

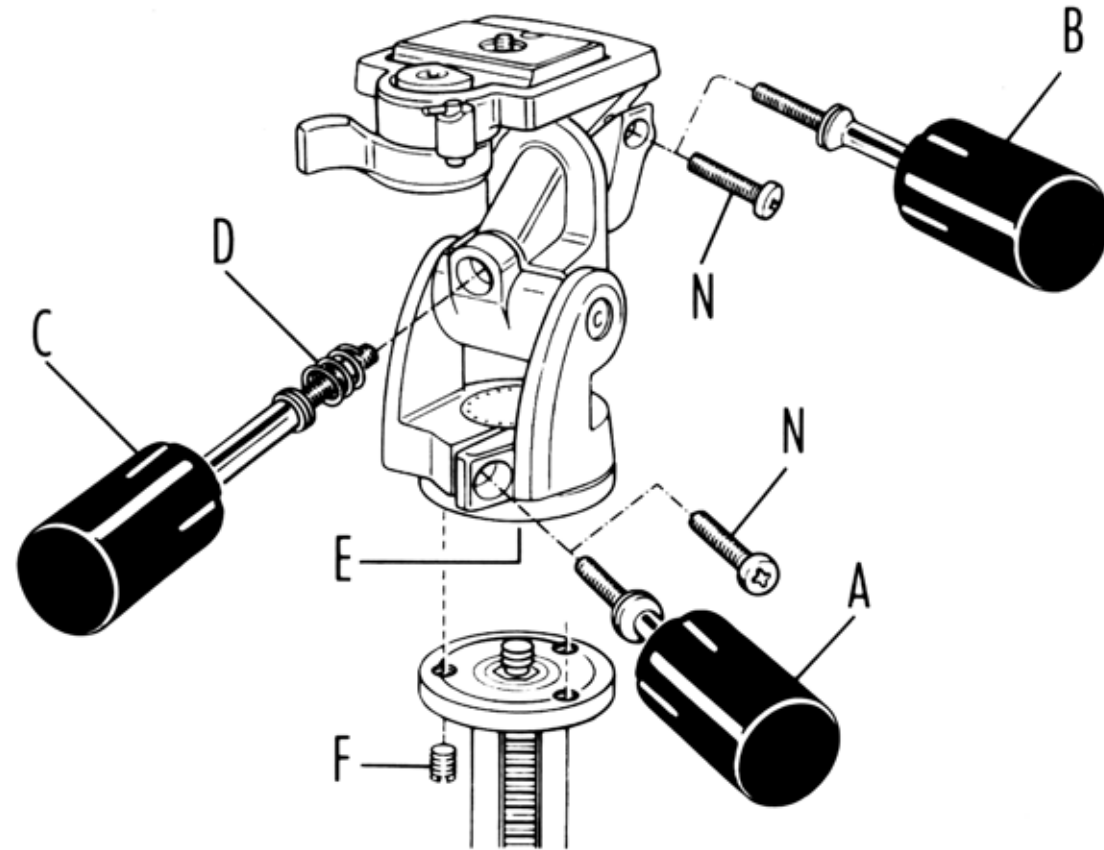
³³ G. Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard (Coll. "Folio"), 1992, p.25.

³⁴ Voir : P. Bourdieu, H. Haacke, *Libre-Échange*, Paris, Seuil – les Presses du Réel, 1994, p.106-107.

1. De la violence spectaculaire

Il y a décidément une *actualité* du corps ouvert et de l'occupation de l'espace public par celui-ci, dont l'attentat-suicide tend, de par sa récente systématisation, à constituer rien moins qu'une sorte de *genre*. L'attentat-suicide a cette particularité de mêler intimement le corps des victimes et celui de leur(s) meurtrier(s), en posant à la manière d'un symbole fort, la question même des limites de la notion de "victime". La seule façon d'individuer une masse de corps détruits, dont les chairs pêle-mêle ont littéralement *fusionné* de par leur éclatement, est de compter les têtes des morts... De tous les morts. Un effet de miroir s'engage inévitablement entre les *agresseurs* et les *agressés*, qui opère un dépassement de ces deux notions apparemment antagonistes, au profit d'une généralisation de la notion de *souffrance collective*. S'il est de bon ton (médiatique, officiel) d'admettre le porteur de bombe pour un strict *terroriste-sanguinaire*-issu-d'une-famille-de-fanatiques, force est de constater qu'il est quant à lui au moins *victime* de l'acte qu'il a posé à l'encontre de ceux qu'il a admis pour ses propres oppresseurs et de ceux qui ont commandité l'acte en question – appelons ça plus largement, et pour sortir d'un manichéisme sciemment entretenu : Le contexte politique. Car, c'est bien au niveau *contextuel* qu'il convient de se poser la question d'une limite à définir, entre le politique proprement dit et le médiatique désormais omniprésent, non plus *au sein* de l'espace public, mais *en substitution* définitive de celui-ci, sous la forme du "spectaculaire intégré" ¹, et dans lequel, comme chacun sait désormais, "(...) le vrai [n]est [plus qu']un moment du faux" ². La question se pose *de facto* quant au(x) but(s) réellement poursuivi(s) par l'action terroriste, telle qu'elle entend désormais se présenter (avec une quasi *exclusivité*) au travers du prisme spectaculaire, et certainement de la crédibilité (je n'ai pas dit "l'impact", qui est indéniable dans ce cadre précis, puisqu'il est régi par le spectacle) qu'elle peut retirer d'une telle action *face aux caméras* ? A ce titre, si les attentats du 11 septembre 2001 ont montré une parfaite assimilation par leurs auteurs des ressorts (choix précis de l'horaire, gigantisme et symbolisme de la

cible, énormité des dégâts et du nombre des victimes... etc.) propres au spectacle (télévisuel, cinématographique) de la violence et de sa diffusion vers les masses, ils montraient tout aussi sûrement leur faillite fondamentale à fédérer quiconque autre que les convaincus, dans le sens d'un projet sociétal de *rupture* n'atteignant, par ailleurs, à aucun moment à l'essence d'une véritable révolution. Et de fait, postuler l'*assentiment passif du spectateur* (applaudissements ou frissons d'horreur) en lieu et place de la *prise de conscience active du corps social*, c'est afficher un mépris imbécile vis-à-vis de la force possiblement mobilisatrice d'un projet révolutionnaire concret – c'est-à-dire qui soit porteur d'une *vision politique effective* – et même, paradoxalement, de la *juste lutte* qu'il suppose, en tant qu'il ne pourra raisonnablement pas en faire l'économie. L'essentiel de la *forme terroriste* actuelle manifeste bien plus la pauvreté de vues de quelques uns, s'accrochant au spectacle renouvelé de leur propre orgueil fanatique, que l'émergence chaotique d'un projet de Société, au sein duquel le recours à la violence politique n'apparaîtrait que comme une des modalités de la lutte à l'encontre de structures oppressives préexistantes. Au contraire de tenter – fusse par la violence – la nécessaire émancipation d'une part plus ou moins large d'un corps social donné, en vue de l'épanouissement équilibré de ses composantes, ce terrorisme entend nommément instaurer par la force un régime perpétuel (religieux, dictatorial, fascisant...) de terreur à l'encontre expresse de franges entières de la société (les femmes, les intellectuels, les artistes, les démocrates, les impies... etc.), qui, en tant qu'ils sont *aliénés*, sont conçus comme *faisant partie intégrante du système aliénant* honni. Corrompant par avance toute notion de liberté individuelle et intellectuelle, ce terrorisme prépare sciemment l'avènement de non-sociétés humaines, brassant des idéologies *nihilisantes* (elles envoient se faire déchiqueter ceux-là même à la libération desquels elles prétendent œuvrer) et *andro-centristes* postulant jusqu'à l'absurde leur propre disparition à terme, par le meurtre symbolique (viol, excision, défiguration...) et physique (meurtres familiaux, lapidation...) de la femme, admise pour simple impureté à éliminer avec la dernière



sauvagerie. Mais, les victimes sont de tous ordres dans ce système, à commencer par les bombes humaines (au rang desquelles on trouve désormais aussi des jeunes femmes *martyres*) sacrifiées sur l'autel du spectacle généralisé, qui tient lieu tout à la fois de mobile politique et de finalité éthique, tout en prétendant au *mouvement*. Ce, en relayant le discours abscons, quoique simpliste, d'un terrorisme particulier, dont il faut admettre finalement qu'il ne sert qu'à terroriser. C'est en ce sens que j'osais plus haut la définition de l'attentat-suicide comme s'agissant d'un véritable *genre* (ainsi qu'une *sous catégorie* du film d'horreur à grand spectacle, en somme), parce qu'il n'existerait pas *si bien* s'il n'y avait des caméras pour en enregistrer de manière systématique les projections de chair vive. Le *terrorisme spectaculaire* dont nous sommes abreuvés à l'heure du souper – entre deux pages de pubs et autres bandes-annonces, justement – apparaît bien plus comme une évolution irrésistible et naturelle du spectacle *en soi*, vers l'hyper-multiplication des ses propres formes et l'amalgame perpétuel de ses poncifs (vrai/faux ; réel/virtuel ; réalité/fiction ; cinéma/reportage...), que comme l'expression d'une nouvelle lutte politique et d'un nouveau radicalisme intellectuel, potentiellement générateur – ou même *détenteur* – d'un projet sociétal en germe. Ou, pour le dire autrement, le *terrorisme spectaculaire* n'est en rien l'expression d'une quelconque *rupture* consécutive à une aliénation sociale jugée insupportable, mais au contraire, il apparaît comme l'expression même de la continuation toujours plus accélérée du démembrement du corps social et de l'Agora, au profit de l'*éblouissement* entretenu par la dictature du spectacle et qui a pour nom : le Divertissement. Le terrorisme *médiatiste* actuel a rien moins que finalisé la réalisation définitive de son mode de fonctionnement intime *au sein* de la consommation de masse des images. Il faut redire ici que c'était de *fabriquer une image* qui était recherché ce 11 septembre 2001, bien avant que de faire valoir un propos politique, quel qu'il soit – le fait notable à ce titre était que l'attentat n'avait pas même été revendiqué par ses auteurs ! Ce qui fait dire encore que cette attaque *contre* le modèle capitaliste triomphant, bien qu'admise comme émanant de l'*extérieur*, s'inscrit absolument comme un *pur produit* de ce système, ni plus, ni moins. Cette sorte de *néo-terrorisme* pratiqué lors du 11

septembre, par des gens dont le seul projet politique repose pratiquement sur une opposition frontale aux Etats-Unis et, à travers eux, au Monde Occidental dans son ensemble, ne propose *in fine* que l'établissement d'un système de valeurs plus oppressif encore qui, pour prétendre palier à une fascisation indéniable des rapports internationaux et humains sous l'action de l'ultra-capitalisme, propose rien moins que le recours à la dictature pure et simple ! Ce qui est donc à voir dans ce dialogue de sourds, ce n'est pas qu'il existerait deux forces absolument antagonistes *sur le fond* (le pseudo-*choc des civilisations* et autres imbécillités !) et qui tendraient à s'accaparer tout ou en partie le Monde dans une lutte à mort, mais seulement que nous sommes en présence d'un antagonisme *sur la forme*, au sein même d'une conception fascisante des rapports de force entre ceux qui possèdent des armes (y compris économiques) et ceux qui en sont victimes à grande échelle. De part et d'autre, ce sont avant tout les civils, les travailleurs, le peuple, les enfants, les femmes..., qui font systématiquement les frais d'une violence exponentielle qui ne trouve aucune réponse progressiste à sa mesure, qui soit ferme et non résignée à la contemplation morbide de son propre échec historique. La *Fin de l'Histoire* est une invention de fascistes qui n'ont de tout temps prétendu qu'à sa falsification.

Alain VAN HAVERBEKE
08.2003

¹ G. Debord, *Commentaires sur La société du Spectacle*, Paris, Gallimard (Coll. "Folio poche"), 1988.

² G. Debord, *La société du Spectacle*, Paris, Gallimard (Coll. "Folio poche"), 1967, p.19.

COMITE DE REDACTION

Alain Van Haverbeke	Rédacteur en chef
Annabelle Dupret	Rédaction-Communication
Gabriel Dupret	Rédaction

ONT COLLABORE A CE NUMERO

Annie Roy (Action Terroriste Socialement Acceptable)
Jibril

MISE EN PAGE ET GRAPHISME

KRIMINEILZAT Productions



KrimineilzatProd@hotmail.com

CORRECTIONS

Ana do Carmo Alfacinha Leitão

IMPRESSION

Prima Copy Shop
Av. de la Couronne, 416 - 1050 Bruxelles
Tel/Fax : 02/648 76 05

COLLIMATEUR

rue Valduc 184 - 1160 Bruxelles

collimateur@hotmail.com

0485/80 95 84 - 0486/31 73 49

Bimestriel numéro 02 - 1^{ère} Année - Septembre-Octobre 2003

COLLIMATEUR ne paraît pas en Juillet-Août - Méfiez-vous des imitations !

Editeur responsable : Gabriel Dupret - rue de la Trouille 2 - 7000 Mons

NOUS LIRE

Belgique

3DÉSTRUCTURE
Grand Place 9-10 - 6001 Marcinelle

LE CHALET DE HAUTE NUIT asbl
Rue de la Source 73a - 1060 Bruxelles

Québec

ARTEXTE
Centre d'information en art contemporain
460 Rue Ste Catherine Ouest, # 508
Montreal (Québec) H3B 1A7

NOUS TROUVER

Belgique

Librairie ADEN
Av. Bréart 44 - 1060 Bruxelles

Librairie AURORA
Rue Jean Volders 45 - 1060 Bruxelles

FNAC Bruxelles
Rue Neuve 123 (City 2) - 1000 Bruxelles

Librairie PEINTURE FRAÎCHE
Rue Tabellion 10 - 1050 Bruxelles

Librairie TROPISMES
Galerie des Princes 11 - 1000 Bruxelles

Librairie NOUVELLE
Passage de la Bourse 4-6 - 6000 Charleroi

Librairie AGORA
Agora 11 - 1348 Louvain-la-Neuve

MAC's (Musée des Arts Contemporains)
Rue Ste-Louise 82 - 7301 Hornu

France

Librairie du PALAIS DE TOKYO
Av. du Président Wilson 13 - 75016 Paris

COLLIMATEUR CHEZ VOUS!*

NOM

Prénom

Adresse

e-Mail

Date

Signature

Abonnement annuel (5 n°+ port) : **14 €**

* Offre valable seulement pour la Belgique

Versement au Compte Fortis n° : 210-0118208-17
Communication : Collimateur 5 numéros Nom Prénom

> COLLIMATEUR - Prix de vente : Belgique 2 € ; France 2,50 €

