

Michaël La Chance

ŒUVRES-BOMBES *et* BIOTERREUR

L'ART AU TEMPS DES BOMBES



inter
EDITEUR

productions nad

Aujourd'hui l'art devient « politique » lorsqu'il retient l'attention d'une organisation de maintien de l'ordre¹.

Nous constatons un recours systématique à la censure politique, de nombreuses dénonciations de l'art comme menace à la sécurité des personnes et des institutions. Aujourd'hui l'art est condamné en tant qu'activité ou attentat terroriste. Certes, l'art a toujours été provocant, il est parfois accusé de terroriser le grand public lorsque la violence de ses provocations dépasse son public restreint d'amateurs éclairés. La vache enceinte coupée en deux de Damien Hirst, la tête de fœtus humain sur un corps de mouette de Xiao Yu, la balle de .22 dans son bras pour Chris Burden, la coupe d'une phalange de son doigt dans un rituel de Pinoncelli, le jeu de la roulette russe pour Serge Oldenburg, etc., autant d'œuvres et d'actions qui conduisent les médias à qualifier l'artiste de terroriste. Mais ce n'est là qu'un usage métaphorique du mot. Car heurter des présupposés de bienséance et de morale, perturber des habitudes de goût et de comportement, c'est heurter et perturber, ce n'est pas *terroriser*. Nous devrions réserver l'appellation d'art terroriste aux œuvres explosives qui s'emploient à répandre un climat de peur et peut-être aussi à renverser un gouvernement. Dans les années soixante-dix, Andy Warhol avait intitulé une série d'événements *Exploding Plastic Inevitable*. Cela fait-il de Warhol un terroriste ?

Nous proposons dans ces pages d'analyser l'apparition d'une nouvelle génération d'œuvres caractérisées par leur charge *pathique*, c'est-à-dire à la fois affective et pathologique, soit aussi un capital de souffrance qui peut se révéler explosif. Nous examinons entre autres *Blanche-Neige et la folie de la vérité* de Dror et Gunila Feiler, des

1 Anna Munster, « Why is Bioart Not Terrorism ? Some Critical Nodes in the Networks of Informatic Life », *Culture Machine*, #7, doss Biopolitics, 2005, [En ligne]. [www.culturemachine.tees.ac.uk/frm_f1.htm]. (Nous indiquons « En ligne » lorsque la page Web était encore en ligne au moment d'aller sous presse.)

artistes suédois engagés dans la question israélo-palestinienne. Nous proposons aussi une étude de *Free Range Grain*, une œuvre saisie au domicile de Steven Kurtz par le FBI. Ces œuvres ont provoqué des réactions assez fortes, les artistes ayant été accusés de justifier le génocide, de comploter contre le capitalisme, de travailler à la destruction de l'Amérique, de bioterroriser les populations, de vouloir relancer l'holocauste, etc. C'est ainsi que nous prenons appui sur quelques œuvres contestées pour réfléchir sur le statut de l'art au temps des bombes ou, plus succinctement, sur ce que sont les œuvres-bombes. Nous tentons de comprendre le rôle de l'artiste dans le contexte des économies symboliques qui régissent la capitalisation de la souffrance (chapitre I). Nous développons une réflexion préliminaire sur le terrorisme *soft*, quand il apparaît que la mise en scène d'une violence fictive maintient une atomisation de la société, quand il apparaît aussi qu'une violence secrète est fondatrice de l'ordre symbolique, et ce, afin de décrire le nouveau paysage psychopolitique d'émergence des œuvres.

Puis, nous analysons l'attaque d'un site hautement symbolique : les bouddhas géants de Bâmiyân (chapitre II). Les talibans ont attaqué un site représentatif de la culture occidentale, classé patrimoine mondial par l'UNESCO, dans le but d'intimider l'Occident. Les statues monumentales de Bâmiyân sont le produit d'une rencontre exceptionnelle entre deux civilisations, le monde grec et le monde bouddhiste ; aujourd'hui encore elles symbolisent la rencontre possible entre l'Occident et le monde musulman. La destruction de ces statues résulte d'un refus par le régime taliban de distinguer la politique de la religion, un refus de reconnaître l'art en tant qu'espace intermédiaire entre la politique et la religion. Un refus encore de reconnaître l'art en tant que possibilité pour les générations à venir de recevoir l'héritage culturel des précédentes. Rappelons qu'à l'époque du bombardement des statues en mars 2001, la portée de cette attaque nous paraissait limitée, car ces destructions se situaient sur le territoire afghan. Nous le savons maintenant, elles annonçaient la destruction des tours géantes de New York.

Notre réflexion sur Bâmiyân nous a permis de mesurer le fossé culturel – et la faille épistémologique – qui sépare la culture iconophile occidentale de la culture iconoclaste des islamistes talibans. Cette violence contre l'œuvre, perpétrée au lance-roquette et à la dynamite

dans une vallée de l'Afghanistan, nous conduit à reconsidérer le destin de l'image et des œuvres dans le monde occidental. Car si nous avons aussi le droit de critiquer les images et les œuvres, nous travaillons à les déconstruire et non pas à les dynamiter.

Nous pouvons en effet critiquer les excès médiatiques et consuméristes des sociétés nord-américaines et européennes sans néanmoins souhaiter la mort des personnes qui vivent dans ces sociétés. Nous pouvons radicaliser un discours critique sans toutefois être séduits par l'anarchie violente ou l'action terroriste. Pourtant, une tendance nouvelle voit le jour : elle consiste à sortir l'épithète *terroriste* dès qu'il y a discours critique ; elle exige la destruction des œuvres dès qu'il y a atteinte aux valeurs religieuses et politiques.

D'une certaine façon, le cyberterrorisme de nos sociétés technologiques se révèle symétrique au terrorisme jihad. Pour le cyberterroriste version *Matrix*, les agents de l'ordre n'ont pas d'humanité, car ce ne sont que des avatars du contrôle². Pour le terroriste version fondamentaliste, tous ceux qui n'adhèrent pas à certaines croyances, qui ne se soumettent pas à une idéologie, perdent leur humanité. La visée ultime du terrorisme, c'est la déshumanisation de l'autre. L'art nous apparaît comme ce lieu intermédiaire où nous accueillons l'expérience humaine la plus diversifiée, où les individus qui ne partagent pas nos croyances, de même que ceux qui nous paraissent entièrement aliénés par une idéologie mensongère, nous semblent néanmoins humains. Mieux que cela, en cet espace, nous sommes prêts à reconnaître à nos adversaires une humanité que leur propre idéologie ne leur reconnaît pas.

Quand chacun vivrait dans une bulle, entouré de simulacres et de mensonges politiques, absorbé dans un mode de vie artificiel ou dans une fureur entretenue par la propagande, il n'en resterait pas moins réel. Ce que nous avons oublié, c'est que la société est à la fois règne du simulacre – ici nous donnons raison aux talibans – et force coercitive : irréelle et réelle. Ici comme ailleurs, la société est à la fois insanité

2 C'est le cyberterrorisme préconisé par la trilogie *Matrix* et les jeux vidéo associés : chacun peut tuer autant de policiers et de soldats qu'il le peut puisque ceux-ci ne sont que des illusions créées par la « Matrice ». Cf. notre *Capture totale, Matrix, mythologie de la cyberculture*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. Intercultures, 2006, p. 84.

bruyante, clameur dans laquelle nous ne pouvons rien entendre et, tout à la fois, décence des personnes qui font entendre leur voix singulière. Des voix qui, entendues une par une, font preuve de mesure et de vigilance critique sont gardiennes d'humanité. C'est à partir de ces voix singulières que nous pouvons attendre un renouvellement de la subjectivité, que nous pouvons envisager de nouveau un « vivre ensemble ». L'art et la littérature cherchent à dire le singulier, et cela parce que toute souffrance reste tragiquement individuelle. Cette question doit être considérée lorsque nous nous interrogeons sur les rapports entre l'art et la politique, tout particulièrement lorsque cette souffrance est collective et que son expression devient enjeu politique.

C'est ainsi que nous avons voulu analyser de plus près la réaction violente d'un ambassadeur qui a détruit une œuvre dans un musée de Stockholm ainsi que le concert médiatique qui s'ensuivit (chapitre III). Cette œuvre, parce qu'elle évoque un attentat-suicide et montre le visage d'une kamikaze palestinienne, lui parut soudain être un attentat. Détruire l'œuvre participe à la répression d'un désespoir : pour les uns comme pour les autres, de part et d'autre de la frontière Israël/Palestine, tout n'est que haine et folie. L'œuvre des Feiler tente de donner un visage humain au conflit. Cependant, pour l'ambassadeur qui entreprend de démanteler l'œuvre, le désespoir ne saurait avoir de visage. Pour les médias qui s'emparent du scandale, tout est prétexte à une mise à plat de l'expression artistique et du message culturel dans la saynète d'une dispute diplomatique et de *controverses* mélodramatiques entre artistes : par exemple, d'aucuns confondent la symbolisation du sang et le sang réel ; d'aucuns confondent l'évocation du conflit et l'approbation de celui-ci.

Nous nous demandons ce que ces diplomates auraient pensé de la Barbie kamikaze de Simon Tyszko. L'artiste britannique Simon Tyszko, dans un projet intitulé *Suicide Bomber Barbie* (2002), a affublé des poupées Barbie d'accessoires qui rappellent les ceintures d'explosifs des femmes kamikazes palestiniennes. L'artiste provoque une condensation violente entre une icône consumériste qui consacre la frivolité du capitalisme et le désespoir des Palestiniens³. Quand la

3 Simon Tyszko, « The Culture », 2006, [En ligne]. [www.theculture.net/tyszko/index.htm].

petite Palestinienne ne pourrait aspirer à autre chose que ce mode de vie. Quand la femme kamikaze ne serait plus voilée pour devenir une blonde aux jambes démesurées. Alors, l'ironie cruelle de *Suicide Bomber Barbie*, c'est de présenter le commando-suicide en tant que style de vie aussi *fashion* que celui de porter des *piercings* et de s'afficher avec un téléphone cellulaire. La proposition artistique de Tyszko introduit un élément d'humour dans un sujet hautement dramatique ; il ne banalise pas cette forme de suicide, mais signale à quel point elle nous paraît déjà banale. Voilà qui expliquerait peut-être pourquoi les artistes ne s'impliquent pas dans l'actualité – car les images fortes de l'actualité internationale sont déjà banalisées par les médias. Tyszko a déclaré à ce propos : « Je regardais *Newsnight* et je me suis mis en colère. Les artistes semblent éviter à tout prix d'avoir à commenter les événements de l'actualité⁴. »

Nous analysons une autre œuvre-attentat et le terrorisme juridique qu'elle occasionna lorsque les agents du FBI ont trouvé un laboratoire de biologie chez un professeur en art de Buffalo, membre du groupe Critical Art Ensemble (CAE). Le FBI croit avoir mis à jour une organisation terroriste dans les hautes sphères du monde universitaire, il croit avoir mis en lumière des liens complices entre Ben Laden et la gauche américaine. Avec cette poursuite, l'occasion lui est donnée de démontrer que l'art serait devenu le fer de lance de la dissidence aux États-Unis, que l'art contemporain serait devenu un prétexte pour diffuser des idées subversives (chapitre V). De toute évidence, les agents du FBI ne savent pas distinguer un intellectuel de gauche et un subversif réel⁵. Ils ne font davantage la différence entre un artiste contemporain qui

4 [Notre traduction] Simon Tysko, cité dans Julie Burchill, « Bitching about Artists », *The Guardian*, 17 août 2002. « *I was watching Newsnight and I got really angry. Artists don't seem to want to comment on current events.* »

5 Selon Tom Bower, la nouvelle génération des officiers du MI5 britannique dans les années cinquante était de compétence douteuse et démontrait une incapacité à distinguer un gauchiste agressif d'un vrai subversif : « [...] *fuzzy understanding about the distinction between an aggressive leftist and a subversive* » (Tom Bower, *The Perfect English Spy*, London, Heinemann, 1995.) Par contre, ils n'ont pas su confondre Anthony Blunt, un professeur en art proche de la reine et membre de l'*establishment*, qui s'est révélé un véritable ennemi de l'intérieur. Cf. Miranda Carter, *Anthony Blunt, His Lives*, New York, Picador, Farra, Strauss and Giroux, 2001, p. 399

travaille aux frontières de sa discipline et un artiste traditionnel qui illustre sa discipline et enrichit le capital marchand de notre société. L'aveuglement du FBI serait en fait volontaire, quand les œuvres sont « aplaties » par les agents de l'ordre, comme elles le seront par les médias, afin que ceux-ci puissent (ne) lire en celles-ci (que) l'allégeance politique sur laquelle ils ont prise. Car qui dit « signification » dit par avance « potentiel de perturbation et de désordre social ».

Pourquoi le FBI cherche-t-il à assimiler le Critical Art Ensemble à un groupe terroriste ? Pourquoi les autorités s'efforcent-elles à créer de telles fictions, si ce n'est pour créer un climat de peur qui permet d'abroger les libertés civiles et de contrôler l'opinion publique ? Certains artistes, conscients des tentatives faites par les policiers et les politiques d'utiliser l'art contemporain pour intensifier la lutte contre le terrorisme, ont choisi de répondre à ces tentatives de détournement en le devançant par des mises en scènes non moins absurdes et outrées. Ainsi l'artiste espagnol Joan Fontcuberta a proposé, dans un scoop de l'agence de presse Al-Zour, diffusé au Journal télévisé de Spectra TV en novembre 2006, que les leaders d'Al-Qaida ne seraient que des comédiens. Le Dr. Fasqiya-Ul Junat, le second d'Osama Ben Laden, ne serait en fait que l'acteur Manbaa Mokfhi, connu du grand public des feuilletons télévisés du monde arabe et pour ses publicités MeccaCola en Algérie et au Maroc. Les scènes de combat en Afghanistan auraient été tournées dans le désert du Nevada et Manbaa Mokfhi ne serait que Joan Fontcuberta lui-même⁶.

Dans les pages qui suivent, nous proposons une réflexion sur l'efficacité symbolique, ou la puissance explosive, des œuvres d'art ; sur notre capacité d'*exprimer* une violence plutôt que de l'exercer. Tantôt les œuvres sont bombardées, tantôt les œuvres parlent métaphoriquement des bombes ; tantôt l'œuvre agit en tant que détonateur silencieux, tantôt elle est considérée comme un attentat. Nous posons la question du rôle de l'art dans la société lorsque les œuvres sont devenues des armes culturelles, et ce, à l'époque de la bioterreur et

6 Cf. Joan Fontcuberta, *Deconstructing Osama, The truth about the case of Manbaa Mokfhi*, ACTAR Fundació Pilar Juan Miró, Barcelone, 2007, 124 p. Exposition « L'agència Al-Zur. Deconstruint Osama » à la Fundació Pilar i Juan Miró a Mallorca, juin 2007.

de la répression juridico-politique (chapitre VI). Car le statut de l'art a changé depuis l'époque où Picasso peignait *Guernica* pour exprimer l'horreur du raid de la légion Condor qui a lâché 50 tonnes de bombes incendiaires, un jour de marché, sur une population civile sans défense. Aux yeux du grand public, l'art contemporain a dépassé toutes les limites de ce qui est acceptable, farfelu, absurde et inutile. À partir de ce moment, il semble que seule la souffrance peut encore authentifier l'art – ce qui donne la formule *Pas de sens s'il n'y a pas de sang*. Et nous pouvons nous attendre à une surenchère de l'art devenu expression du désespoir. Nous nous demandons alors si la peur ne serait pas devenue une émotion esthétique. Il y a une intensité d'effroi dans l'œuvre qui nous attire ou nous repousse ; il y a une fascination de la peur.

Une réflexion sur les relations entre l'art et la politique ne peut manquer d'étudier les procédés de mise à plat de l'œuvre, du laminage de ses niveaux d'interprétation, de la pratique du malentendu systématique qui mine toute forme de résistance critique, de son instrumentalisation par le pouvoir pour répandre la peur. La citation favorite de Hermann Goering redevient soudain par trop évidente et familière : « Quand j'entends le mot *culture*... je sors mon revolver⁷ ! »

En conclusion, nous voulons prolonger notre réflexion sur l'autocensure (amorcée au chapitre IV) pour prendre en considération les dangers pour l'artiste et l'écrivain qui font acte de résistance et de liberté critique, considérés comme subversifs pour la simple raison qu'ils ne se laissent pas intimider lorsqu'ils prennent le risque d'être aussitôt identifiés en tant que fomenteurs de troubles, et bientôt éreintés par des poursuites absurdes et inquisitoriales. À une époque où les autorités confondent subversion et résistance critique, complot criminel et travail collaboratif, les penseurs perdent la voix et les artistes perdent leur art : *Scared Artless* était le titre d'une activité de collecte de fonds en faveur du CAE à Seattle le 24 août 2004. Depuis lors, effrayée à en perdre l'art, essoufflée par un harcèlement politico-juridique qui ne laisse aucun répit, c'est toute une société qui pratique à son insu une autocensure afin de préserver son illusion d'autonomie et de liberté.

7 Goering cite Hans Johst, dans *Schlageter, Er starb für Deutschland [Il est mort pour l'Allemagne]*, Berlin, 1933, acte I, scène 1. « Wenn ich Kultur höre... entschere ich meinen Browning ! »