

24 mars - 14 mai 2006

ANTISOCIAL





Tu bosses toute ta vie pour payer ta pierre tombale
Tu masques ton visage en lisant ton journal
Tu marches tel un robot dans les couloirs du métro
Les gens ne te touchent pas, il faut faire le premier pas
Tu voudrais dialoguer sans renvoyer la balle
Impossible d'avancer sans ton gilet pare-balle
Tu voudrais donner des yeux à la justice
Impossible de violer cette femme pleine de vices

Antisocial, tu perds ton sang froid
Repense à toutes ces années de service
Antisocial, bientôt les années de sévices
Enfin le temps perdu qu'on ne rattrape plus

Ecraser les gens est devenu ton passe-temps
En les éclaboussant, tu deviens gênant
Dans ton désespoir il reste un peu d'espoir
Celui de voir les gens sans fard et moins bâtards
Mais cesse de faire le point, serre plutôt les poings
Bouge de ta retraite, ta conduite est trop parfaite
Relève la gueule, je suis là, t'es pas seul
Ceux qui t'enviaient, aujourd'hui te jugeraient

Antisocial, antisocial, antisocial, antisocial...

Trust, album Répression, 1980

« L'homme est taillé dans un bois si tordu qu'on n'en pourra jamais tirer quelque chose de tout à fait droit »

Emmanuel Kant

L'une des découvertes universitaires les plus fascinantes de ces dernières années provient de ce qu'on appelle la « recherche sur la diffusion », qui révèle que de nombreux phénomènes sociaux distincts et apparemment isolés émergent et se répandent d'une façon cohérente et prévisible dans une population. Un grand nombre de tendances - des vagues de criminalité aux styles de coiffure, en passant par la musique ou les modes - semblent toutes obéir au même schéma de développement. Encore plus étonnant : le meilleur modèle de repérage de ce schéma ne vient pas de la sociologie, mais de l'épidémiologie. C'est-à-dire que les idées et les comportements semblent se propager de la même façon que les virus comme le rhume et la grippe.

Cette théorie, rapportée par Joseph Health et Andrew Potter dans leur livre *Révolte consommée, le mythe de la contre-culture* (Editions Naïve, 2005, p.258-259), propose de traiter sur le mode de l'épidémie la manière dont les phénomènes sociaux se développent à l'intérieur d'une société donnée et invite également à comprendre qu'un événement survenu dans un domaine donné puisse avoir d'insoupçonnées répercussions dans d'autres domaines que le sien propre.

La conséquence d'une telle découverte est qu'elle confère aux divers phénomènes sociaux une complexité telle qu'ils ne sauraient être compris et expliqués par un simple raisonnement de « cause à effet », mais par la conjonction d'une multiplicité de facteurs très différents diffusant peu à peu dans les sociétés et les mentalités.

Ainsi ne peut-on comprendre les tensions intercommunautaires aux Pays-Bas sans évoquer l'assassinat de Théo van Gogh qui lui-même nécessite un éclairage passant par les événements du 11 septembre 2001. Ainsi doit-on comprendre également que certaines poussées antisociales issues d'un extrémisme terroriste ne puissent être analysées avec pertinence si l'on ne remonte pas au creuset de nos sociétés, à savoir l'école, comme le démontre Joseph Henrotin dans un texte reproduit dans ce journal.

Nous avons choisi pour cette exposition de réunir des œuvres de la collection du FRAC Auvergne créées par des artistes dont les préoccupations sociales et politiques se manifestent, justement, par l'utilisation du phénomène de diffusion, par capillarité du sens. Accompagnant les textes de présentation de ces œuvres, quelques extraits issus de divers ouvrages pourront sans doute prolonger la réflexion par « diffusion » de considérations annexes.

Cette exposition doit donc être vue et lue comme l'addition de flux multiples qui se croisent, s'effleurent, se superposent, additionnant influences et associations d'idées.

Les textes, sauf mention contraire, sont rédigés par Jean-Charles Vergne,
Directeur du FRAC Auvergne.

Fabian Marcaccio

Né en Argentine en 1963 - Vit à New York

Depuis plus de dix ans, toutes les œuvres de Fabian Marcaccio sont réunies par le terme *paintant*. Contraction de l'expression *that paints* (« qui peint » ou « peignant »), ce terme provoque la fusion des mots *painting* et *mutant*, ce qui, pour l'artiste, est une manière d'enraciner l'ensemble de son œuvre dans une tradition historique de la peinture en proposant les extensions possibles du genre pictural vers de nouvelles formes, hybrides, mutantes, hétérogènes, évolutives.

Il utilise, pour constituer les fonds de ses peintures, une importante base de données de photographies numérisées et retouchées. Ainsi, paysages, vues urbaines, images politiques, d'actualité, imagerie technologique, représentations de corps, références cinématographiques... deviennent le support de son vocabulaire, auquel se mêle la peinture et l'ajout de matériaux synthétiques comme le silicone.

Babylon Noise, œuvre acquise par le FRAC Auvergne, joue du registre cinématographique (zooms, travellings, accélérations, ralentis, flous, fondus) pour créer un trouble : difficilement perceptible dans sa totalité, elle se donne à voir par zones juxtaposées et les reliefs créés par les modules de silicone moulés et collés renforcent cette impossibilité de faire la mise au point sur la surface du tableau.

Réalisée à partir de la sérigraphie de vues aériennes de mégapoles américaines, *Babylon Noise* est structurée par quatre traces de silicone évoquant les trajectoires des 4 avions du 11 septembre 2001 et se propose d'établir un parallèle entre les attaques d'Al-Qaïda et l'épisode biblique de Babylone.

Dans la Genèse, l'épisode de Babylone raconte comment les hommes, unis par une langue commune, décident de bâtir une tour immense, vouée à atteindre les cieux et comment Dieu, offusqué par cette démesure, choisit d'empêcher cette construction et de punir les hommes en détruisant la tour et en brisant la langue unique en de multiples dialectes, source d'incompréhension et de discorde au sein de l'espèce humaine.

Le World Trade Center et ses Twin Towers, les plus grandes du monde au moment de leur conception, sont un des centres névralgiques au sein duquel se télescopent d'effarants flux financiers via le langage binaire, universel, des ordinateurs. Leur destruction, dans le contexte d'un acte terroriste, a été, comme on le sait, l'origine d'une importante discorde internationale sur les modalités d'une réplique armée en Afghanistan puis en Irak. Mais, au-delà de l'acte guerrier criminel porté par la logique terroriste, les événements du 11

septembre auront eu, et continuent d'avoir, d'incroyables répercussions sociales dans le monde, dont les effets, évidemment très visibles en Irak ou en Afghanistan sur le plan économique et humain, se font sentir plus indirectement dans tous les pays occidentaux.

A l'image des multiples réseaux figurant à la surface de *Babylon Noise* (réseaux de routes, tracés du métro, image brouillée au centre imageant le réseau télévisuel...), les actes terroristes perpétrés aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne, en Espagne ou ailleurs se sont diffusés par de multiples canaux, déclenchant, à l'instar d'une épidémie, une réaction en chaîne aux conséquences diverses, et l'on sait à présent qu'ils ont contribué à faire naître un climat social délétère dans de nombreuses sociétés. La manière de traiter et de comprendre le fait religieux, la sécurité intérieure et les questions liées à l'immigration, entre autres, font depuis l'objet de débat souvent virulents, parfois très violents, comme en témoignent certains événements localisés comme l'assassinat de Théo van Gogh aux Pays-Bas, les récentes émeutes urbaines en France ou les récents événements liés aux caricatures du prophète Mahomet publiées au Danemark et en France. Sans aller cependant jusqu'à affirmer que les attentats en sont l'unique cause, force est de constater qu'ils en sont au moins l'un des facteurs, sinon un accélérateur, dans un monde de plus en plus assimilable à un village global. En ceci, la logique terroriste de destruction d'édifices civils menée par Al-Qaïda se double-t-elle indubitablement d'une stratégie de déstabilisation sociale.

NB : le FRAC Auvergne a publié en 2005 un livre consacré à Fabian Marcaccio, intitulé *Paintant Archeology*.

Les cibles du terrorisme ne sont peut-être pas celles que nous croyons et les bonnes réponses ne sont pas toujours celles auxquelles nous pensons. Le terrorisme a comme principale caractéristique d'engendrer des effets bien plus importants que les seuls effets physiques des détonations qu'il essaime en visant ses cibles. Lorsque nous répondons au terrorisme par plus de présence militaire et policière, lorsque nous équipons nos lieux publics de systèmes de reconnaissance biométriques, nous restons d'abord dans une sphère technicienne, n'accomplissant ainsi qu'une partie du travail de prévention du terrorisme.

En effet, le terrorisme est d'abord psychologique, parce qu'il vise à influencer des politiques, des comportements et des attitudes, quel que soit celui qui l'utilise. Aussi, à la lecture de Jean Baudrillard ou d'Edgar Morin, le terrorisme est d'abord *le résultat d'une perception*. Aujourd'hui, le nombre de policiers et de militaires déployés, le développement de codes juridiques antiterroristes, deviennent des réponses politiquement défendues et promues mais engendrent le malaise. Ameutant les organisations de défense des droits de l'homme, créant une ambiance de suspicion, elles fragmentent le champ social au moment où il a besoin d'être le plus resserré et le plus cohérent possible, car la sécurité n'est pas une réalité matérielle. C'est une réalité au sens de la perception de la sécurité. Après le 11 septembre, le lancement d'opérations en Afghanistan, en Irak, la multiplication des attentats en tous genres a modifié ce

que nous pensons être la sécurité. A ce stade, le terrorisme marque déjà des points : il fait peur. Et c'est précisément son objectif. L'ayant compris, Q.Liang et W.Xiangsui, les auteurs de *La guerre hors limites*, montrent à quel point nos sociétés sont perceptuellement vulnérables. Le développement comme les conclusions des deux chinois sont sans appel : l'abus de technologie nous enferme dans un carcan de fausse rationalité nous rendant vulnérables à toute action sur nos esprits. L'attaque de ce qui peut rester de nos valeurs, fragilisées par une pensée mathématisante et linéaire devient alors une ligne de conduite stratégique radicale, n'épargnant ni civils, ni infrastructures. Face aux défis actuels, le gagnant est le belligérant qui conserve mieux ses valeurs que l'autre. Dans l'optique de cette *guerre néo-corticale*, les différentes opérations sont intrinsèquement de nature psychologique et s'attaquent directement aux croyances, aux cultures, aux valeurs. Ce type de guerre a un contenu social très fort, y cherchant plus la rupture que la destruction. Attaqués sur un territoire qui ne l'avait jamais été, les Américains ont répliqué de façon linéaire et technicienne sans réellement préparer les esprits alors que les tours jumelles comme le Pentagone étaient d'abord et avant tout des symboles et des formalisations architecturales de leur culture.

Joseph Henrotin
Doctorant en Sciences Politiques
Mind is the weapon, Février 2004

Si l'Université ou toute autre école n'ont jamais vacciné contre l'inhumanité, elles restent des lignes de fracture privilégiées. L'éducation en général et l'enseignement en particulier, c'est la possibilité de la conscience du monde comme la possibilité de sa connaissance. Nous savons tous au moins intuitivement que l'enseignement est largement un vecteur de développement durable et les rapports de l'ONU nous montrent qu'il existe une corrélation entre effondrement du nombre de livres parus et violence. Dans l'optique de la sécurité plus que de la stratégie, l'enseignement devient alors un vecteur de développement et de stabilisation politique des États.

Mais, trop axé sur les mathématiques et la linéarité en général de schémas cause-conséquence trop simplistes, il a l'inconvénient de nous spécialiser dans des tâches qui limiteront notre vision de la complexité du monde. Aussi, sans doute avons-nous besoin de plus de philosophie, plus de sociologie, plus d'histoire, autant de disciplines dont les principes et les applications, non linéaires par essence, préparent bien plus à la réalité de la vie.

C'est aussi l'enseignement qui modèle le plus l'esprit, formant une base intellectuelle qui seulement ensuite accueillera des sciences dites dures dont nous ne pourrions pas nous passer si nous désirons assumer des combinaisons harmonieuses avec un degré d'intensité technologique qui sera toujours plus important.

Moins immédiatement rentable, c'est aussi le secteur le plus défavorisé : les cours d'art ou d'analyse littéraire disparaissent peu à peu alors qu'ils font le plus appel à un instinct dont nous connaissons l'utilité et qui, sans eux, sera plus difficile à acquérir : dans une société technicienne et plus généralement pour l'intérêt général, tout a été fait pour que l'instinct ne soit en effet plus une question de survie. Or, d'année en année, et sans pour autant tomber dans le pessimisme, nous perdons notre culture générale comme notre goût du savoir.

Joseph Henrotin
(op.cit)

Clemens von Wedemeyer

Né en Allemagne en 1974 - Vit à Berlin

Depuis 1998, Clemens von Wedemeyer réalise des films expérimentaux et des courts métrages de fiction, plusieurs fois primés dans de nombreux festivals internationaux. Son travail est symptomatique d'une nouvelle génération d'artistes qui parvient à croiser les syntaxes du cinéma, de la photographie et de la vidéo. Jouant de cette ambiguïté des médias, ses films font preuve d'une précision de l'image, d'une extrême méticulosité du montage, d'un choix des décors et des acteurs dignes d'un long métrage tourné avec les moyens traditionnels du genre.

Sur une pelouse, la nuit, deux cent personnes attendent les instructions d'une équipe de tournage. Les deux cent figurants jouent dans un film tourné par une fausse équipe – constituée de comédiens du théâtre municipal de Leipzig – elle-même dirigée par une équipe que l'on ne verra pas. Le tournage du film a été annoncé dans les médias et le casting a été réalisé à la suite d'annonces parues dans les journaux et sur Internet. Ils ne savent pas vraiment pour quel genre de film ils ont été choisis et n'en connaissent que le titre, *Occupation*, dont la traduction, équivoque, signifie à la fois « métier », et « occupation » pris dans le sens de « passe-temps » ou d'action d'occuper, d'envahir un territoire et d'en assujettir la population.

De « métier », il en est clairement question dans cette oeuvre puisque Clemens von Wedemeyer s'ingénie à disséquer les mécanismes qui régissent la réalisation d'un film : acheminement du matériel et difficultés de la maîtrise de l'environnement naturel, choix et briefing des figurants, équipe de tournage, éclairages, prise de son... Le langage du cinéma est lui-même décrit et soigneusement découpé afin d'en faire apparaître toute la structure. La vidéo projetée (le tournage d'un film), le making of diffusé sur écran TV (le tournage du tournage d'un tournage), les dialogues transcrits sur papier, la distinction entre cinéma et télévision... sont autant de manières de décrypter le langage filmique. Ce décryptage procède aussi par évocations et références à d'autres réalisateurs : Sergueï Eisenstein (montage de l'image dans *Le Cuirassé Potemkine* en 1924), Jean-Luc Godard (montage sonore dans *Pierrot le Fou* en 1965), Woody Allen (le film dans le film avec *La Rose pourpre du Caire* en 1985), Frederico Fellini (histoire de l'histoire d'un film avec *Huit et Demi* en 1963)... Mais, au-delà de cette dissection filmique, *Occupation* est aussi une métaphore du contrôle, de l'ordre et de la relation du pouvoir à la société et à la sphère sociale. Le mépris de l'équipe de tournage (l'élite) pour les figurants (la masse), la manière dont un peu de nourriture - un beignet - est jetée cyniquement au groupe, les ordres illogiques du réalisateur et de son

assistante, pressant peu à peu les deux cent figurants dans un espace de plus en plus réduit, montrent la dérive d'un pouvoir en pleine démesure, jusqu'à ce que le groupe se disloque brutalement, s'évadant littéralement du cadre. Durant le tournage, le groupe de figurant est doublement circonscrit par l'équipe de réalisation postée en cercle et par une zone délimitée par des lignes blanches peintes au sol, frontière immatérielle que les figurants ne peuvent franchir sous peine d'injures hurlées dans un mégaphone. Ces lignes rappellent celles d'un stade et transforment du coup le terrain en arène. Par ailleurs, le contexte du film laisse planer l'ombre des camps et du passé allemand grâce à quelques indices judicieusement essaimés : éclairages violents, animalisation de la masse parquée, surveillance oppressante, neutralisation des identités, pouvoir distant et autocratique du chef, parole distanciée et déshumanisée par l'emploi mécanisé du mégaphone... Néanmoins, Clemens von Wedemeyer parvient à procéder au basculement de l'univers concentrationnaire « classique » vers une forme de surveillance et de contingentement des corps sans barrières ni menace armée. Dès lors, *Occupation* reconstitue la trame de tous les systèmes répressifs et de toutes les sociétés de contrôle (si bien décrites par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, publié en 1975) et de leur évolution récente. A l'instar des systèmes de surveillance vidéo urbains, dont on ne sait jamais si quelqu'un se trouve effectivement derrière l'œil de la caméra, *Occupation* montre l'oppression d'un groupe d'individu par le seul pouvoir d'un réalisateur - dont on ne sait s'il est absent ou présent -, supposé diriger une fausse équipe de tournage, mais avec de vraies caméras qui filment. Là où les choses tournent au cynisme, comme le révèle le making of, c'est qu'en définitive, la fuite des figurants fait bien partie d'un scénario prédéfini, la morale du film semblant être alors que la révolte sociale elle-même est un facteur prévisible et maîtrisable.

« Est toujours périlleux le pouvoir qu'un homme exerce sur un autre. Je ne dis pas que le pouvoir, par nature, est un mal ; je dis que le pouvoir, par ses mécanismes est infini (ce qui ne veut pas dire qu'il est tout-puissant, bien au contraire).

Pour le limiter, les règles ne sont jamais assez rigoureuses ; pour le dessaisir de toutes les occasions dont il s'empare, jamais les principes universels ne sont assez stricts.

Au pouvoir il faut toujours opposer des lois infranchissables et des droits sans restrictions. »

Michel Foucault, Le Monde,
11-12 mai 1979.

On essaie, depuis quelques années, de nous convaincre d'accepter comme les dimensions humaines et normales de notre existence des pratiques de contrôle qui avaient toujours été considérées comme exceptionnelles et proprement inhumaines. Nul n'ignore ainsi que le contrôle exercé par l'Etat sur les individus à travers l'usage de dispositifs électroniques, comme les cartes de crédit ou les téléphones portables, a atteint des limites naguère insoupçonnables.

On ne saurait pourtant dépasser certains seuils dans le contrôle et dans la manipulation des corps sans pénétrer dans une nouvelle ère biopolitique, sans franchir un pas de plus dans ce que Michel Foucault appelait une animalisation progressive de l'homme mise en œuvre à travers les techniques les plus sophistiquées.

Le fichage électronique des empreintes digitales et de la rétine, le tatouage sous-cutané et d'autres pratiques du même genre sont des éléments qui contribuent à définir ce seuil. Les raisons de sécurité qui sont invoquées pour les justifier ne doivent pas nous impressionner : elles ne font rien à l'affaire. L'histoire nous apprend combien les pratiques qui ont d'abord été réservées aux étrangers se trouvent ensuite appliquées à l'ensemble des citoyens. Ce qui est en jeu ici n'est rien de moins que la nouvelle relation biopolitique "normale" entre les citoyens et l'Etat. Cette relation n'a plus rien à voir avec la participation libre et active à la sphère publique, mais concerne l'inscription et le fichage de l'élément le plus privé et le plus incommuni-

cable de la subjectivité : je veux parler de la vie biologique des corps. Ainsi, en appliquant au citoyen, ou plutôt à l'être humain, les techniques et les dispositifs qu'ils avaient inventés pour les classes dangereuses, les Etats, qui devraient constituer le lieu même de la vie politique, ont fait de lui le suspect par excellence, au point que c'est l'humanité elle-même qui est devenue la classe dangereuse. Il y a quelques années, j'avais écrit que le paradigme politique de l'Occident n'était plus la cité, mais le camp de concentration, et que nous étions passés d'Athènes à Auschwitz. Il s'agissait évidemment d'une thèse philosophique, et non pas d'un récit historique, car on ne saurait confondre des phénomènes qu'il convient au contraire de distinguer.

Je voudrais suggérer que le tatouage était sans doute apparu à Auschwitz comme la manière la plus normale et la plus économique de régler l'inscription et l'enregistrement des déportés dans les camps de concentration. Le tatouage biopolitique que nous imposent maintenant les Etats-Unis pour pénétrer sur leur territoire pourrait bien être le signe avant-coureur de ce que l'on nous demandera plus tard d'accepter comme l'inscription normale de l'identité du bon citoyen dans les mécanismes et les engrenages de l'Etat. C'est pourquoi il faut s'y opposer.

Giorgio Agamben, Philosophe
Professeur aux Universités de Venise et New
York. (Extrait d'un article paru dans
Le Monde en 2004)

Sébastien Maloberti

Né en 1976 en France - Vit à Clermont-Ferrand

L'œuvre d'art se situe irrémédiablement dans le champ du social et du politique, au moins partiellement car son créateur évolue bon gré mal gré dans le réel. Face à la violence d'une époque tourmentée, Sébastien Maloberti préfère la subtile puissance de l'évocation poétique au didactisme désuet de la dénonciation frontale. A ses yeux, le monde s'écoule tel un torrent. Dans l'espoir, vain, de garder la tête hors de l'eau, les hommes s'évertuent à tout comprendre, inventorier, cataloguer, classifier pour finalement mieux se noyer dans l'emprisonnement rassurant de la connaissance et du matérialisme. Dans ses mains, ce monde, son matériau principal, se transforme. Le jeune plasticien le dilate dans l'étrange, le distille en une poésie « sociofantastique ». [...]

Regard personnel, en distanciation, posé sur la réalité, cette dimension parallèle dévoile une critique sociale acerbe. Elle s'incarne dans *Idf #1 (Identité du fleuve)*. Point de jonction et de rupture, œil du cyclone, une chaise minuscule traverse la baie vitrée d'un décor miniature. La scène, accident plastique et narratif, diffuse une intensité digne d'Henri Miller. L'environnement, le mobilier, sa disposition, les fenêtres, l'éclairage au néon revendiquent l'héritage esthétique des films de Stanley Kubrick, de *2001 : l'Odyssée de l'espace* notamment. Ce cube désert, totalement déshumanisé, n'offre aucune porte de sortie, aucune issue. Impossible alors de s'extraire de cet espace d'aliénation mentale, sociale et politique sans briser la vitre. L'acte libérateur s'impose. Le geste de colère s'affirme, métaphore d'un mouvement d'opposition aux règles édictées par les tenants du pouvoir, parabole d'une révolte contre la mondialisation néolibérale et ses mauvais génies. Djinns des temps modernes, les flots ininterrompus de l'information et de la communication se déversent dans les consciences pour mieux les endormir dans le cocon douillet du consumérisme. Allégorie de la fuite, éloge de l'évasion, cette architecture minimale suscite une force, la force du partir. Partir, quitter le groupe, abandonner un confort économique et social, délaisser un conformisme intellectuel pour se lancer dans l'exploration aventureuse de nouveaux territoires plastiques ou philosophiques. Ainsi, par cette brèche dans la paroi de verre éclatée, l'artiste ouvre un passage, indique une voie, invite chacun à se glisser de l'intérieur vers l'extérieur, à s'affranchir des complaisances, à écrouler le mur des certitudes pour prendre en main sa propre destinée. Contre le cynisme d'un monde de plus en plus oppressant, Sébastien Maloberti défend une quête d'absolu.

Eric Fayet

L'évocation d'un peuple ignorant demeure le principe d'affirmation des supériorités sociales. Combien de fois fulmina-t-on contre l'ignorance politique du peuple, des paysans ou des ouvriers dans un 19^{ème} siècle réputé progressiste ?

« Oui, la multitude est inintelligente et aveugle », proclame Proudhon en 1863.

« Un dernier trait de cette race excellente, c'est sa parfaite crédulité », ajoute Jules Ferry la même année.

« Le paysan ignorant est moins absurde que l'ouvrier à moitié éclairé », complète Alfred Fouillé en 1884.

« Si vous saviez avec quelles bourdes on les abrutit, c'est à n'y pas croire », s'amuse Jules Joffrin, conseiller municipal et député du 18^{ème} arrondissement parisien en 1888.

« Je ne m'attendais pas, je l'avoue, à rencontrer chez les ouvriers une aussi complète ignorance des notions économiques les plus simples », explique le Préfet des Vosges en 1906...

Alain Garrigou
Histoire sociale du suffrage universel en France (1848 – 2000)
Editions du Seuil, 2002

Bjarne Melgaard

Né en Australie – Vit à Berlin.

De nationalité norvégienne, Bjarne Melgaard vit et travaille aujourd'hui à Berlin. Artiste de la transgression, il est connu pour ses peintures et installations expressives, souvent très violentes.

Ses installations qui mélangent peintures, dessins, sculptures, objets et écriture, formellement proches d'autres artistes qui se sont fait connaître pendant les années 90 comme Fabrice Hybert ou Keith Tyson, comportent fréquemment des éléments autobiographiques que l'on retrouve également dans ses peintures récentes. Ils vont de son amour pour son chien (un chihuahua) à son intérêt pour la scène musicale du hard metal en passant par sa fréquentation de la scène homosexuelle sado-masochiste. Mots et phrases plus ou moins lisibles coexistent avec des formes qui se répètent ; dans *Sans titre*, 2004, une figure humaine simplifiée, qui est plus un alter ego qu'un autoportrait proprement dit. A la fois constatation, dénonciation et expérience vécue, les références au sexe, à la drogue et à la mort sont intégrées dans un langage pictural de tradition expressionniste – on peut y voir une réaction à la peinture d'Edvard Munch, figure incontournable de l'art norvégien de la première moitié du 20^{ème} siècle. L'autodestruction y cohabite avec une vigueur extrême, la fureur de peindre avec un goût du morbide qui frôle parfois l'insupportable.

Depuis son installation à Berlin, l'artiste s'est sciemment transformé en montagne de muscle grâce aux stéroïdes anabolisants, comme s'il voulait devenir un des personnages androïdes de son propre art, comme s'il voulait prolonger son entreprise de dénonciation de la déviance sociale en impliquant son propre corps de manière directe et violente.

Jonas Storsve

Bruno Perramant

Né en 1963 en France – Vit à Paris

L'œuvre de Bruno Perramant puise dans un ensemble d'images très vaste, issues de l'histoire de l'art, de l'information, du cinéma, de la littérature, etc.

A l'identique, les techniques de peinture qu'il utilise sont, elles aussi, variées, allant de l'huile, à l'aspect lisse et transparent, à l'utilisation d'effets picturaux inspirés du pop art, en passant par une exploitation de la sémantique et des signes.

Five Points propose ainsi, de manière très simple, la collision de deux sphères. La sphère du politique, en premier lieu, avec une étoile qui n'est pas sans rappeler l'emblème national figurant sur les drapeaux de nombreuses nations – Chine, ex-URSS, USA... et qui, par la puissance de sa valeur symbolique, porte en elle le condensé de pans entiers de l'histoire contemporaine.

La sphère du signe publicitaire, ensuite, avec l'évocation assez directe du logo de Texaco, grand conglomérat américain de l'industrie pétrolière dont l'enseigne lumineuse brille sur les stations services, dont l'image est profondément ancrée dans le stéréotype du paysage américain.

La connexion entre les sphères du politique, du pouvoir, de l'histoire et du pétrole apparaissent évidentes, surtout depuis quelques décennies. L'œuvre de Bruno Perramant joue ici parfaitement son rôle de signe déclencheur de sens par associations d'idées comme le font tous les bons logos et il est à noter que l'iridescence affaiblie de l'étoile et les coulures salies recouvrant le fond prennent une valeur très symbolique en regard des thèmes liés à cette peinture.

Mais cette oeuvre - dont la présence physique étonnante est indéniable - prend toute sa valeur lorsqu'elle est replacée dans le contexte historique dévoilé par son titre (voir pages suivantes). *Five Points* est en effet le nom d'un quartier mal famé du New York de la fin du 19^{ème} siècle où se sont déroulés de très violents affrontements sociaux et communautaires entre américains de souche et immigrés irlandais, sur fond d'assassinats racistes de membres de la communauté Noire. La peinture de Bruno Perramant devient alors un signe politique, historique et commémoratif de la construction douloureuse de l'Histoire des Etats-Unis. Elle révèle aussi combien l'Histoire peut être une éternelle répétition...

Même Dickens, pourtant familier de l'East End de Londres, avait cru défaillir en visitant les taudis de Five Points, ce cœur légendaire du Manhattan malfamé où convergeaient cinq rues sordides et toute la misère du monde. Entre 1840 et 1860, bien avant l'immense vague venue d'Italie et d'Europe de l'Est, 15000 Irlandais faméliques, catholiques et le plus souvent ignorant toute autre langue que le gaélique, débarquaient chaque semaine au port sous les crachats des «natifs», ces «Américains de souche» protestants, anglais, gallois ou hollandais. Une ville grandissait et une nation naissait dans un chaudron de violence. Les gangs des deux bords s'étripaient, mais la rage des humiliés culmina lors des quatre nuits d'émeutes et d'épouvante de l'été 1863. Ce moment rayé des mémoires où les victimes se sont muées en bourreaux. [...]

Entre Bayard, Doyers Street et les enfilades de bordels du fameux Bowery, les batailles rangées se faisaient de plus en plus fréquentes. Elles incluaient, rituellement, les «confettis irlandais», une pluie de cailloux servie des fenêtres. [...]

La démocratie locale, jusqu'en 1870, s'accommodait de manipulations grotesques, et la participation électorale importait moins que l'aptitude d'un clan à mieux bourrer les urnes que l'autre. L'appui politique était la condition posée par les élus à la délivrance, en retour, des précieuses licences d'alcool, des dérogations aux fermetures dominicales et à la libération systématique des malfrats emprisonnés.

A New York, le nom du maire pouvait changer, mais le pouvoir restait entre les mains de Tammany Hall, l'association caritative et patriote démocrate. Toute l'aide sociale aux immigrants y transitait, remplissant au passage les poches de son grassouillet président, William Tweed, dit Boss Tweed, véritable légende de la corruption locale. La guerre de Sécession faisait rage et le popolo irlandais craignait qu'une victoire des Nordistes ne provoque l'afflux des esclaves libérés vers les industries de New York. Progressivement évincés de leurs jobs par les nouveaux immigrants, les Noirs devaient souvent se résoudre à servir de main-d'œuvre de remplacement pendant les grèves. La haine des exploités blancs, des damnés de Five Points, avait trouvé son exutoire.

Les violences de la police métropolitaine, créée par l'Etat de New York, républicain et nordiste, pour éviter le passage de la ville à l'ennemi, avaient déjà exacerbé les tensions. Lincoln s'est chargé de mettre le feu aux poudres. En manque de soldats, le président institue, en 1863, la conscription obligatoire par tirage au sort, dont n'étaient exemptés que ceux capables de payer une taxe de 300 dollars. Le 12 juillet au matin, à la publication des noms des conscrits, pour la plupart pauvres, irlandais et catholiques, la foule sort des taudis. Elle n'y reviendra que trois jours plus tard, après une orgie de violence inimaginable. 70000 insurgés franchissent la frontière de leur immense ghetto pour mettre à sac les

rues chics de l'Upper East Side. En chemin, l'insurrection de classe tourne à la guerre religieuse (avec l'incendie d'une dizaine de temples protestants), aux massacres de soldats et de policiers et, surtout, au lynchage frénétique des Noirs. Les malheureux sont traqués pendant des heures avant d'être pendus aux réverbères, ébouillantés, découpés au tranchoir. Des nouveau-nés sont défenestrés tandis que la foule en liesse s'amuse à noyer, un à un, ses prisonniers dans des baquets d'eau sur les trottoirs. L'horreur en amène vite une autre : une répression sanglante par des troupes remontant de la bataille de Gettysburg. L'aube du 17 juillet révèle un désastre. Des centaines de morts. Des quartiers entiers ravagés. Dans les mois qui suivent, 20% des Noirs

quittent la ville; les autres sont repoussés aux confins de Brooklyn, interdits de travail et réduits à la misère. L'association des commerçants de New York, qui lève pour eux une souscription de 50000 dollars - près de 5 millions en monnaie actuelle - s'inquiète de leur sort : « Ces honnêtes travailleurs vont être réduits à un peuple d'assistés démunis », regrette leur communiqué. Qu'importe, les Blancs miséreux de Five Points ont, eux, gagné l'attention des pouvoirs publics. Les premières vraies lois sociales et sanitaires adoucissent bientôt leur sort. Sans soulager les consciences.

Philippe Coste
L'Express, 2 janvier 2003

Marc Geneix

Né en 1975 en France – Vit à Clermont-Ferrand

Un enfant, coiffé d'un chapeau de sheriff, vêtu d'un habit de cow-boy, portant une épée en plastique à la ceinture, allume des pétards qu'il projette dans une cour d'école où se déroule l'action principale. Le film, lors de sa première présentation, a été projeté dans cette même cour d'école, en pleine nuit, avec, pendu à la branche d'un arbre, un néon – seconde partie de l'œuvre - reconstituant, dans une écriture maladroite, les mots « même pas mort ». Cette oeuvre est incontestablement la plus juste, la plus réussie, la plus touchante que Marc Geneix ait réalisé jusqu'alors. Elle s'inscrit de toute évidence au sein d'un corpus débuté il y a quelques années et dont les thèmes récurrents se trouvent ici traités avec une économie de moyens qui ne peut que servir un propos lourd de tragique, de constats amers et d'interrogations angoissantes.

Marc Geneix avait utilisé à plusieurs reprises la figure symbolique du gorille, chef de meute sauvage et intelligent, dans des œuvres antérieures traitant de l'ambiguïté de la mécanique terroriste. Il avait précédemment mis en scène, de manière assez directe, la figure de l'encagoulé, du poseur de bombes idéologue, interrogeant la problématique cruciale du point de vue et de la relativité du jugement face à l'acte violent, qu'il soit nationaliste, religieux ou révolutionnaire. Il choisit, pour *Même pas mort*, de retourner le problème en adoptant une dialectique plus sensible.

L'enfant, grimé en justicier vengeur, jetant ça et là ses pétards inoffensifs, est mis en balance avec la violence véritable de notre contemporanéité déchirée par les conflits, les génocides, les destructions massives - naturelles ou orchestrées -, les foules en déshérence, les nationalismes s'entrechoquant dans le sang et les gravas, le triste stéréotype de clôtures hérissées de barbelés, les écrans de surveillance, les puits de pétroles en flammes... Le montage cut fait ainsi se succéder les scènes de cour d'école avec des documents en noir et blanc issus pour la plupart de journaux zoomés au plus près. Ils se succèdent avec force, effleurant avec révérence le souvenir de *La Jetée*, formidable collage photographique en mouvement réalisé par Chris Marker en 1962, additionnant les constats d'échecs à de rares images que l'on voudrait être porteuses d'espoir, à l'instar de ce tee-shirt portant l'inscription altermondialiste « un autre monde est possible ».

Cet enfant est l'enfant générique du monde d'aujourd'hui tout en étant également l'enfant de tous les passés. Il réactive le personnage d'Edmund, ce

jeune garçon de quinze ans filmé dans *Allemagne année zéro* par Roberto Rossellini en 1947, dans les décombres d'un Berlin déchiqueté, et qui finira par se suicider de désarroi face à la désolation sociale et morale d'un pays mort. L'enfant filmé par Marc Geneix n'est pourtant pas si clairement défini et comme dans toutes les œuvres de l'artiste, l'ambivalence doit être notre principale plateforme de réflexion pour accéder au sens de l'œuvre. Car s'il porte en lui, malgré lui, comme tout individu, le poids d'un passé terrible, cet enfant doit être perçu sous l'angle d'un devenir incertain. Ce que montre le film, c'est le jeu des possibles à l'œuvre, la possibilité d'une rédemption par le changement ou la probabilité d'une permanence des attitudes et des mentalités.

Le néon scintille d'un « même pas mort » avec l'écriture maladroite d'un enfant qui est aussi celle d'un vieillard (et je songe ici à Claude Lévêque dont les néons sont la plupart du temps « rédigés » par la main de sa mère âgée). La graphologie tremblante affirme simultanément l'enfance et la fin de l'enfance et l'on se surprend à noter à plusieurs reprises dans le regard de l'enfant l'éclat affaibli de l'épuisement.

Et, au fond de la cour, un mur sur lequel sont peints des animaux - lapins, écureuils, papillons... - et le support vide d'une poubelle publique enlevée pour cause de plan Vigipirate...

Jonathan Meese

Né en 1971 au Japon - Vit et travaille à Berlin

L'univers ambigu créé par Jonathan Meese dans ses oeuvres ne laisse pas indifférent. L'omniprésence d'un langage codé, de références multiples au cinéma, de symboles archaïques issus de diverses mythologies et, surtout, l'extrême violence formelle qu'il déploie contribuent depuis quelques années à le rendre difficilement classable.

Ses peintures sont peuplées d'un étrange et hétéroclite bestiaire fait d'improbables rencontres : Alex de Large (adolescent ultra-violent du roman *Orange Mécanique* écrit en 1962 par Anthony Burgess, adapté en 1971 par Stanley Kubrick), Caligula et sa sœur incestueuse Drusilla, le film *Zardoz* (réalisé par John Boorman en 1974), Dr No, Goldfinger, le Marquis de Sade, Néron, Mishima, Maldoror, Adolf Hitler, Flash Gordon, Charles Bronson, Björk, Joseph Staline, Klaus Kinsky, Louis de Funès, Dr Folamour, Zarathoustra, Balthus... Cet univers s'accompagne d'une langue étrange teintée d'intonations fascisantes et de vocabulaire ésotérique – Ez, Erz (traduisible par « archi ») – et par des concaténations de mots (*Zardoz de Large, Ez de Large, Totaldance de Large...*).

Jonathan Meese mêle en permanence sa propre identité à celles des personnalités qu'il utilise. Cette forme de personnalité multiple peut être comprise comme une plongée dans le flux bouillonnant de la petite et de la grande Histoire - affirmant ainsi le caractère de l'homme comme réceptacle permanent de l'Histoire passée, présente et à venir. Cette attitude peut évoquer la méthode fasciste de personnification à outrance et de capture des mythes et de l'irrationnel d'un peuple par un despote, comme Hitler a su capturer le mythe et l'irrationnel allemand. En poussant ce procédé à l'extrême, Jonathan Meese trouve une grandiloquence comparable à celle d'Alfred Jarry avec *Ubu Roi*. En beaucoup plus violent.

Les mots Ez, Saal, Erz et leurs multiples combinaisons (*Ezardoz, Ez de Large...*) constituent le fondement d'une langue codée. Ce choix est tout autant motivé par la volonté d'échapper à la loi commune du langage que par l'idée d'inscrire le verbe dans une sphère ésotérique, symboliquement réservée à un cercle d'initiés, comme le font les confréries occultes. La grammaire, parce qu'elle est sensée s'appliquer à tous, est un marqueur de pouvoir. Se soumettre à la grammaire commune est pour l'individu le préalable de toute soumission aux lois sociales. L'unité d'une langue est d'abord politique et, comme le précise Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux*, « le langage n'est pas la vie, il donne des ordres à la vie. » Il en va de la langue de Jonathan Meese

comme du *nadsat* inventé par Anthony Burgess pour *Orange Mécanique*, ou du novlangue utilisé par la classe dirigeante pour manipuler les classes subalternes dans *1984* de Georges Orwell.

Le triptyque *Soylent Gott* est emblématique de tous ces aspects. Au centre, une tête de loup, chef de meute aux cils inspirés de ceux d'*Orange Mécanique*, décoré de la croix de fer allemande, jouxte une croix sur laquelle est clouée une forme animale. Ailleurs, une potence surmontée du nom de Fantômas et de la phrase *Eis in der Stinkfratze* (littéralement « glace dans la gueule puante »), les mots Drusilla de Large, Alex de Large, Ezardoz, la triple répétition de cercles et de X évoquant le triple K du Ku Klux Klan...

Le titre de l'œuvre est celui d'un film réalisé en 1973 par Richard Fleischer, avec Charlton Heston qui - ce n'est pas innocent dans le choix de Meese - deviendra par la suite le président du plus grand lobby américain de ventes d'armes aux particuliers, la National Rifle Association, et le porte-parole d'une Amérique blanche et fière de l'être. Traduit en français par *Soleil Vert*, l'action de *Soylent Green* se déroule en 2022, dans un contexte de désastre écologique, économique et social, et décrit la situation monopolistique d'un conglomérat, unique pourvoyeur de l'humanité en nourriture sous la forme de pastilles nutritives appelées *Soleil*, fabriquées à l'insu de tous à partir du recyclage de cadavres humains sous forme de farines animales. L'œuvre utilise divers symboles de puissance et croise l'ultra-violence de l'adolescent de *Orange Mécanique*, le mensonge d'Etat dans *Soleil Vert*, avec une terminologie lexicale propre à l'artiste. L'œuvre constitue en définitive une réflexion sur la nature humaine, le pouvoir exclusif, le conflit du bien et du mal et les fondamentalismes politiques et religieux. A l'instar d'Anthony Burgess, du George Orwell de *1984*, du théâtre de Heiner Müller (voir *Germania 3*) ou de Marilyn Manson et ses guignolades antéchristiques, Jonathan Meese porte le poids historique légué par les différents fascismes et procède à la dissection abominable des rouages du pouvoir perverti par la soif inextinguible de contrôle omnipotent dont la violence adolescente d'Alex de Large n'est qu'un possible rejeton.

Peter Saul

Né en 1934 aux Etats-Unis – Vit à New York

Peter Saul est une figure légendaire de la contre-culture américaine incarnant la pensée libertaire des années 70. Sa verve pamphlétaire inscrit indubitablement son œuvre au sein d'un héritage historique allant de Goya à Picasso en passant par Otto Dix et Max Beckmann. Comme dans toutes ses œuvres, Peter Saul délivre ici un message social et politique, agrémenté d'un humour inspiré des bandes dessinées satyriques.

Mr Wall Street date de 1971, alors que les Etats-Unis connaissent leur premier déficit commercial et que le dollar perd sa suprématie mondiale. Le personnage représente Wall Street, haut lieu de la spéculation boursière mondiale. A vif, le corps monstrueux est ponctionné de seringues où figurent les mots profit, nouvelle économie, pertes, investissement, en slang, l'argot américain. Sa nudité obscène, son narcissisme symbolisé par sa posture sexuée, le tapis d'or font de *Mr Wall Street* une figure concentrée de vénalité, de démesure et de décadence. On remarquera le caractère intemporel de cette peinture, dont le sujet est un grand poncif de l'Histoire. On remarquera aussi à quel point certains détails peuvent dévoiler le caractère irrémédiablement cyclique des événements, à l'instar de cette expression « nouvelle économie » que l'on retrouve 30 ans plus tard, en 2000, comme symbole éphémère d'une vague mondiale de spéculation sur des titres boursiers émis par les « start up » de la bulle Internet, ou à l'image du contexte de crise pétrolière dans lequel est réalisée l'œuvre, pas si éloigné des récentes flambées du prix du baril d'or noir.

Pour Peter Saul, *Mr Wall Street* donne à voir l'allégorie déviante d'un monde où les flux économiques virtuels dépassent de très loin l'économie réelle et dont les mécanismes de fonctionnement cristallisent régulièrement les passions, soit par le mécontentement social distillé par le double mouvement paradoxal des licenciements et de l'accroissement des titres boursiers, soit par les solutions proposées (du type taxe Tobin) pour utiliser différemment les flux gigantesques générés par l'économie boursière.

Mr Wall Street est un corps qui n'est plus un corps tant il est perverti, dépeignant ainsi une économie ayant perdu sa signification première d'outil au service des hommes pour n'être plus qu'une entité narcissique, autonome, autosuffisante, antisociale. La critique est donc extrêmement virulente de la part de l'artiste mais l'histoire de l'art et des idées nous a depuis bien longtemps enseigné qu'il vaut mieux souvent hurler plutôt que de se contenter d'un simple chuchotement.

Amelie von Wulffen

Née en 1966 en Allemagne – Vit à Berlin

Amelie von Wulffen est née en plein miracle économique allemand. Elle a grandi pendant les « années de plomb », marquées par les Jeux Olympiques de Munich de 1972, la Fraction Armée Rouge (RAF), le cinéma de Fassbinder...

Très active dans le milieu intellectuel de gauche, elle ne produit pour ainsi dire pas d'œuvre pendant plusieurs années. Elle publie des articles et tourne quelques films. C'est probablement ce type de travail qui a amené l'artiste à ses grands collages. L'inclusion de plusieurs photographies ou de reproductions qui caractérise ses travaux sur papier constitue une technique picturale quasi cinématographique. Ce procédé lui permet de créer un espace pictural qui à première vue semble réel, alors qu'il réunit souvent des images à priori sans lien entre elles, comme un salon bourgeois et une piscine avec des baigneurs prêts à plonger. L'élément unificateur est la peinture qu'Amelie von Wulffen travaille dans la tradition expressionniste, avec de larges coups de pinceau qui libèrent l'œuvre de la précision de l'image photographique.

Ici, l'artiste est présente, le visage comme badigeonné de cirage, à peine reconnaissable, à travers un double autoportrait associé à des reproductions de verreries anciennes. Autour de la partie centrale, très dense en couleurs, un cadre, très peu coloré, évoque le faux marbre. Dans chaque coin figure une reproduction en noir et blanc d'autoportraits de Vincent Van Gogh.

S'il s'agit peut-être dans cette œuvre d'établir une référence avec l'artiste maudit par excellence - socialement rejeté - une autre interprétation se propose, par association d'idées. En effet, les activités artistiques et politiques d'Amelie von Wulffen entrent étonnamment en résonance avec les portraits de van Gogh et, plus précisément, avec le cinéaste Theo van Gogh, arrière petit-neveu du peintre, égorgé en pleine rue en novembre 2004 par un intégriste musulman après la diffusion de son film *Submission*, dénonçant les discriminations et les violences imposées aux femmes dans les sociétés islamistes intégristes.

Amelie von Wulffen, lorsqu'elle réalise cette oeuvre utilisant les portraits de Vincent van Gogh en 2005, et en raison de son propre engagement politique personnel, ne peut pas ne pas avoir à l'esprit le meurtre commis quelques semaines auparavant. Rien ne permet de le démontrer, mais le contexte, la noirceur de l'œuvre, le double autoportrait partiellement effacé par un « voile » de peinture, peuvent laisser supposer qu'une telle hypothèse ne soit pas dénuée de sens.

Dans un pays paisible, considéré comme le « royaume de la tolérance », l'assassinat de Theo van Gogh par un islamiste radical, le 2 novembre 2004, a provoqué de fortes tensions intercommunautaires. Toutefois, en se cantonnant au rejet ou à la défense de l'islam aux Pays-Bas, le débat qui s'est engagé prend le risque de présenter les immigrés comme des facteurs de troubles et d'insécurité et non comme les victimes d'un système social injuste. Le réalisateur Theo van Gogh avait reçu des menaces de mort après la diffusion de son court métrage *Submission* dénonçant les discriminations et les violences imposées aux femmes dans les sociétés islamistes. Son assassinat en pleine rue par un islamiste radical néerlandais-marocain, a provoqué de fortes tensions intercommunautaires et des montées d'actes antimusulmans. [...] Dès les premiers attentats contre une douzaine de mosquées et d'écoles coraniques (de même que contre des églises chrétiennes), le ministre-président, Jan Peter Balkenende, s'est rendu sur place pour exprimer sa solidarité avec la communauté musulmane. [...] Les chercheurs de la fondation Anne Frank ont révélé que, depuis le meurtre de Theo van Gogh, on avait dénombré 174 incidents à caractère raciste, dont plus de 60 % avaient visé la communauté musulmane. [...]

Avant d'être assassiné, le 6 mai 2002, par un Néerlandais « de souche », l'homosexuel militant Pim Fortuyn avait acquis une grande notoriété en dénonçant la « menace d'islamisation » de la société. [...] Le meurtre de Theo

van Gogh, survenant après celui de Pim Fortuyn, et après les attentats de New York et de Madrid, a relancé la discussion avec virulence. D'autant que, depuis le 2 novembre 2004, la députée Ayaan Hirsi Ali, d'origine somalienne et coauteur de *Submission*, a été menacée de mort et a dû passer soixante-quinze jours dans la clandestinité, sous haute protection.

Très tôt, les autorités ont élargi aux non-Néerlandais les droits (certes insuffisants) juridiques, sociaux et politiques. Les immigrés résidant sans discontinuité depuis cinq ans aux Pays-Bas sont électeurs et éligibles aux élections municipales. Plus de 200 personnes d'origine musulmane siègent à l'heure actuelle dans un conseil municipal, et les étrangers naturalisés ont tous les droits attachés à la citoyenneté. La politique d'intégration mise en place à partir de 1983 va contribuer à une plus grande visibilité de la communauté musulmane ainsi qu'à la reconnaissance de l'islam. [...] Durant les années de forte immigration, la plupart des Néerlandais ont accueilli ces nouveaux venus de manière plutôt favorable, du moins en apparence. Le rapport 2004 du Bureau du plan social et culturel (SCP) nous apprend pourtant qu'une partie des Néerlandais s'inquiète de l'arrivée de ces *gastarbeiders* (travailleurs invités), de plus en plus appelés « allochtones », qui viennent les concurrencer sur le marché du travail, notamment dans les secteurs réclamant peu de qualification. En période de récession économique, l'inquiétude fait souvent place au rejet. Mais, sur la place

publique, on n'en parle pas. Racisme et intolérance sont tabous aux Pays-Bas. [...]

En 1998 entre en vigueur la loi relative à l'intégration qui oblige tout « *nouveau venu* » à s'inscrire à une « *étude d'intégration* » à l'issue de laquelle sera décidé s'il doit suivre un programme comprenant des cours de néerlandais, d'orientation sur la société néerlandaise, ainsi que des cours d'orientation professionnelle. Par ailleurs, les pouvoirs publics [...] ont désormais mis en place une formation d'imams en néerlandais.

En janvier 2000, M. Paul Scheffer, l'un des intellectuels phares de la social-démocratie, s'inquiète de la « surreprésentation » de la deuxième génération dans les statistiques du chômage et de la délinquance. [...] La fameuse tradition de tolérance masque, selon lui, beaucoup d'indifférence et de condescendance : « *Nous vivons les uns à côté des autres, sans nous rencontrer : chacun a son propre café, sa propre école, ses propres idoles, sa propre musique, sa propre foi, son propre boucher, et bientôt sa propre rue ou son propre quartier.* »

Le meurtre de Theo Van Gogh a confronté l'ensemble de la société au terrorisme dit « islamique », phénomène qu'elle croyait réservé à l'étranger. [...] Toutefois, et même si elle fait remarquer qu'« *un faible potentiel d'extrémisme religieux peut, dans certaines circonstances, être suffisant pour provoquer un sérieux dérèglement de la société* », la publication du SCP consacrée à la religiosité des Turcs et des Marocains vivant aux Pays-Bas conclut que leur enthousiasme pour

l' « exclusion religieuse » est assez faible et que l'islam est de plus en plus vécu de façon individuelle.

On est loin d'une prétendue « menace islamique ». Pourtant, depuis le 11 septembre, on somme les musulmans de se prononcer sur le terrorisme d'Al-Qaida et de le condamner avec plus de vigueur que les non-musulmans. Le débat actuel semble négliger une donnée essentielle : en dépit de récentes et nettes améliorations, [...] seulement la moitié des « allochtones » non occidentaux ont un travail. Ils demeurent surreprésentés dans les métiers peu qualifiés et mal payés. [...] Le sociologue Frank van Tubergen vient de montrer que les employeurs préfèrent embaucher du « *personnel blanc et chrétien* ». Cette discrimination à l'embauche explique en partie pourquoi le taux de chômage chez les « allochtones » est cinq fois plus élevé que chez les autochtones.

Dans un essai très critique sur le climat actuel, l'historien Geert Mak met en garde ses concitoyens contre la propagande simplificatrice des « marchands de la peur » et la tentation du néopopulisme nationaliste. Il leur enjoint de renouer avec leur tradition du dialogue et de la concertation, et de ne pas se laisser entraîner dans un affrontement entre cultures et religions.

Marie-Claire Cécilia
Université Charles-de-Gaulle – Lille.

Paul Graham

Né en 1956 en Grande-Bretagne – Vit à New York

Membre d'un mouvement regroupant un certain nombre de photographes anglais comme Martin Parr, Paul Seawright ou Anna Fox, Paul Graham fait le choix, dans les années 80, d'une photographie axée sur la critique sociale de la politique de réformes mise en œuvre par Margaret Thatcher.

En 2003 et 2004, Paul Graham réalise une série d'expositions - réunies sous le titre générique *American Night* - en Espagne, Allemagne, Belgique, Grande-Bretagne et dans plusieurs villes des Etats-Unis. Revers annoncé d'un hypothétique et probablement chimérique « rêve Américain », cette « Nuit Américaine », conçue à partir de trois grandes séries photographiques, traite de la perception des Noirs dans le paysage américain contemporain, distillant par la même occasion une interrogation d'ordre social puissamment inscrite dans l'Histoire des Etats-Unis, de l'esclavage à la discrimination positive, en passant par les différents mouvements d'émancipation, violents ou pacifiques, et par les diverses vagues d'émeutes qu'a pu connaître l'Amérique depuis la fin du 19^{ème} siècle.

Par une photographie directe, parfois proche du genre documentaire, et par l'irruption systématique de techniques annexes empruntées à la photographie plasticienne, au cadrage ou à l'étalonnage chromatique du cinéma, Paul Graham cherche en permanence à provoquer l'intrusion du politique dans des images qui semblent en être totalement dépourvues.

« American Night » associe trois types d'images, formellement très éloignées, mais dont les thèmes se recoupent très intelligemment.

Une première série montre des Noirs, photographiés en plan serré, dans un contexte urbain. Les images, sombres et très contrastées, baignée d'une faible lumière dorée de soleil couchant, délivrent le constat miséreux d'une classe sociale délabrée, patchwork de pauvreté, de déshérence et d'exclusion, sur un mode emprunté au cinéma.

La seconde série, en totale rupture avec la précédente, est une suite d'images parfaites, aux teintes criardes, proposant une collection de vues de quartiers résidentiels huppés, avec pavillons aux architectures ostentatoires, pelouses rasées de près et voitures rutilantes, sur fond de ciel bleu acier. La rupture formelle est ici proportionnelle à la rupture de classe, les couleurs éblouissantes des pavillons symbolisant la parfaite réussite de l'*american way of life*.

Enfin, une troisième série, dont est issue la photographie *Man with no shirt walking*, est une succession d'images très pâles, comme surexposées à

l'extrême, sur lesquelles le spectateur distingue, après un laps de temps nécessaire à la mise au point visuelle, une figure humaine errant dans un quartier sans consistance ou attendant le long d'un trottoir longeant des habitations sans âme ou de vastes terrains vagues en désolation.

Cette blancheur laiteuse est une manière virtuose de mettre à vif les blessures sociales, culturelles et économiques de ces zones sans identité. Le blanchiment artificiel de la photographie en dit long sur le blanchiment social forcené de ces populations tentant vainement d'effacer leurs origines pour échapper à la marginalisation. Le blanchiment en dit long, aussi, sur le nivellement forcené d'une société sur un modèle unique. « Le blanc, déclare Paul Graham, est un moyen de traduire une fracture aux Etats-Unis, le fait que tous ces Noirs sont exclus du pays, écartés de leur paysage, effacés. On finit par ne plus les voir, on a perdu le désir de les associer au rêve américain ». Perdus dans un paysage devenu insipide, au sein duquel même les débris et les enseignes de fast-food finissent par se noyer dans une banalité tragique, les personnages esseulés de Paul Graham sont les fantômes d'un monde moribond. Ces photographies émergent, léthargiques, comme perçues par un spectateur aveugle ou ne voulant plus voir.

« L'interprétation politique des conflits sociaux extrêmes accompagnés de violences, de délits et d'actes criminels, consiste souvent à expliquer, voire justifier ou défendre, les montées de violence par des arguments les présentant comme des gestes de protestation contre le « système ». Le modèle de cette stratégie d'interprétation a pris forme dans les années 60. Ainsi, la réaction populaire aux émeutes qui ont ravagé des centaines de quartiers noirs (à commencer par Watts et Detroit) à la fin des années 60 a été d'une grande importance politique. La tendance dominante, chez les radicaux blancs, était de considérer ces émeutes comme un simple prolongement du mouvement pour les droits civils, non comme un phénomène distinct. Les Noirs avaient essayé les manifestations pacifiques sous Martin Luther King, disait-on, mais le changement avait été trop lent à venir. La frustration s'accumulant, les Noirs se tournèrent vers des leaders plus radicaux, comme Malcom X et Stockely Carmichael. Et ils commencèrent à exprimer leurs protestations par des moyens plus violents : des émeutes. Ainsi, les émeutes de Watts, selon un activiste des droits civils, constituaient une réponse « au chômage et à l'impuissance qui envahissent les ghettos ».

L'ennui, c'est que cette interprétation n'a aucun fondement empirique. Au moment des émeutes de Detroit, par exemple, l'industrie automobile était en plein essor et le chômage chez les Noirs de la ville n'était que de 3,4%. Le revenu moyen d'une famille noire

n'était que de 6% inférieur à celui des blancs et le taux de propriété résidentielle chez les Noirs était le plus élevé du pays. »

Joseph Heath et Andrew Potter
Révolte consommée, le mythe de la contre-culture,
Editions Naïve, 2005, page 175.

Les émeutes de Watts, en août 1965, ont duré 5 jours ; elles ont impliqué près de 50000 personnes, dont 16000 gardes nationaux, et ont fait 34 morts et 1000 blessés. Lors des émeutes de Detroit, en juillet 1967, 43 personnes ont été tuées. Le FBI et les autorités locales ont expliqué les « désordres » en mettant en cause des « agitateurs » venus de l'extérieur. Pour discréditer le mouvement noir, on le prétendit infiltré par des communistes. Des pancartes installées le long des routes du Sud proclamaient même que Martin Luther King serait passé par un camp d'entraînement révolutionnaire. Avec Malcom X, on préfère invoquer les influences pernicieuses de l'islam tiers-mondiste. Le Président Johnson lui-même impute d'abord les soulèvements urbains à quelques « fauteurs de troubles noirs » avant de comprendre le caractère spontané et populaire de l'explosion. En 2005, de nombreux décideurs américains continuent d'associer spontanément agitation sociale, « subversion » et ennemi « extérieur ». Il y a quelques semaines encore, la chaîne Fox News parlait d'une « insurrection musulmane en France » qui avait gagné en « férocité » en raison du refus du gouvernement français de « faire appel à l'armée ».

Les récentes émeutes en banlieue ont attiré à nouveau l'attention sur ces quelques 700 ZUS (zones urbaines sensibles) et leurs 4,5 millions d'habitants. Elles ont assez dit la déshérence de ces lieux qui ne sont pas encore (toujours pas) des villes ; elles les ont dénoncé comme ghettos ; elles ont soulevé, encore une fois, la question de la responsabilité des architectes et des urbanistes. [...] Pendant ces vingt « années-béton » [1953 – 1973], 300 cités ont vu le jour. On les imagine alors « radieuses », à la Le Corbusier ; efficaces « machines à habiter », appliquant les principes de la Charte d'Athènes, élaborée en 1933 lors du Congrès international d'architecture moderne. Cinquante ans après, la réalité est tout autre. Fondateur du mouvement Banlieues 89, l'architecte Roland Castro dénonce ce programme corbuséen comme « une forme d'idéalité absurde, une perversion de l'idéal démocratique. On a perdu la ville en chemin ». « Je ne comprends toujours pas comment on a pu faire de telles enclaves, souligne Paul Chemetov, architecte qui a participé à de nombreuses rénovations.

De véritables grumeaux urbains insolubles dans la soupe de la ville ! » [...] Jusque-là lieux de mixité sociale (les cadres représentaient 34% de la population de Sarcelles en 1962), les grands ensembles deviennent des ghettos pour pauvres et immigrés. Séparant les espaces de travail, de loisir et d'habitat, le principe du zoning montre ses cruelles limites. « Ce n'est pas le décor qui a produit la misère, mais la misère qui a trouvé son décor », clame Roland Castro. Il y a des lieux où l'on est stocké, entre soi et non ensemble ; en réserve. Plus c'est moche, moins on vote. Recréer des espaces publics aide à lutter contre ce sentiment. Le lien est le lieu. »

« Réinventer les formes de la cité »,
Emmanuelle Lequeux,
Beaux-Arts Magazine 260,
février 2006.

Paolo Grassino

Né en 1967 en Italie – Vit et travaille à Turin.

Paolo Grassino multiplie les incursions dans les différents genres artistiques, menant de front une création sculpturale, photographique et filmique. Les sujets de ses œuvres explorent de manière récurrente les questions du politique, du social, et de la frontière entre humanité et animalité.

Ainsi, dans une vidéo intitulée *Mes voisins*, il filme des immigrés de la banlieue turinoise vendant les briques de leur maison délabrée, posant ainsi les bases d'une réflexion surpassant la simple question du social pour s'attacher à celle d'une lutte pour la survie, apparemment anachronique dans une société industrialisée et économiquement riche.

Comme toutes les œuvres plastiques de l'artiste, *Analgesia 900* est réalisée dans un matériau formant une peau, conçue à partir d'une mousse de polystyrène utilisée dans l'industrie pour la fabrication d'éponges synthétiques ou de tapis de bain. Paolo Grassino découpe cette matière, la tisse, la colle, dans un travail minutieux comparable à celui du couturier.

Indéniablement, le premier contact du spectateur avec *Analgesia 900* ne peut laisser indifférent. Des chiens noirs, sans oreilles ni bouche, occupent la carcasse brûlée et froissée d'un fourgon. Leur posture est très clairement celle de la meute organisée, implacable et sauvage. Elle entretient un antagonisme évident avec la douceur du matériau utilisé comme avec l'emploi domestique qui en est fait habituellement.

La vision proposée par Paolo Grassino dans cette œuvre se veut de toute évidence ambivalente, jouant à la fois sur une construction chargée de délivrer une image universelle de la violence et sur de multiples interprétations possibles de la scène ainsi composée. Accident, acte criminel, simple déchet oublié dans un terrain vague ou dans quelque cimetière d'épaves automobiles, le fourgon calciné et broyé devient ici l'articulation de plusieurs significations possibles qui emmènent consécutivement le spectateur sur les champs du terrorisme, de l'émeute urbaine, voire dans l'espace fictionnel d'une imagerie apocalyptique issue de la littérature d'anticipation. *Analgesia 900* entretient à ce titre d'étonnants liens avec le roman *Demain les chiens*, écrit par Clifford D. Simak en 1952, narrant en huit contes l'histoire de l'espèce humaine, de sa chute à sa disparition, jusqu'à l'avènement d'une civilisation de chiens doués d'une intelligence supérieure, sur toute la surface de la planète.

Vision archétypale de la violence contemporaine, du délabrement économique et social, l'œuvre de Paolo Grassino porte également en elle le germe d'une interrogation politique. Le titre *Analgesia 900* entretient de manière claire une ambiguïté avec une sphère sémantique propre à l'industrie pharmaceutique. Le titre sonne comme le nom d'un médicament analgésique, dont la principale caractéristique est d'atténuer ou de supprimer la sensation de douleur. Dès lors, *Analgesia 900* peut être envisagée comme un manifeste dénonçant l'endormissement des masses par la voie des images et par la propension des médias à esthétiser l'insoutenable. La force esthétique d'un désastre est en effet souvent très forte, surtout lorsqu'elle est relayée à outrance par une communication médiatisée : on se souvient tous de l'étrange fascination exercée par le visionnage répété à l'infini de la collision des avions dans les tours du World Trade Center, de la beauté fatale d'un champignon atomique, d'une explosion, d'un raz-de-marée ou de tout autre fait violent recontextualisé par le cadrage d'une caméra ou d'un appareil photo.

FRAC Auvergne

Administration

Rue de la Sellette - 63000 Clermont-Ferrand
04 73 318 500 – frac.auvergne@wanadoo.fr

Espace d'exposition

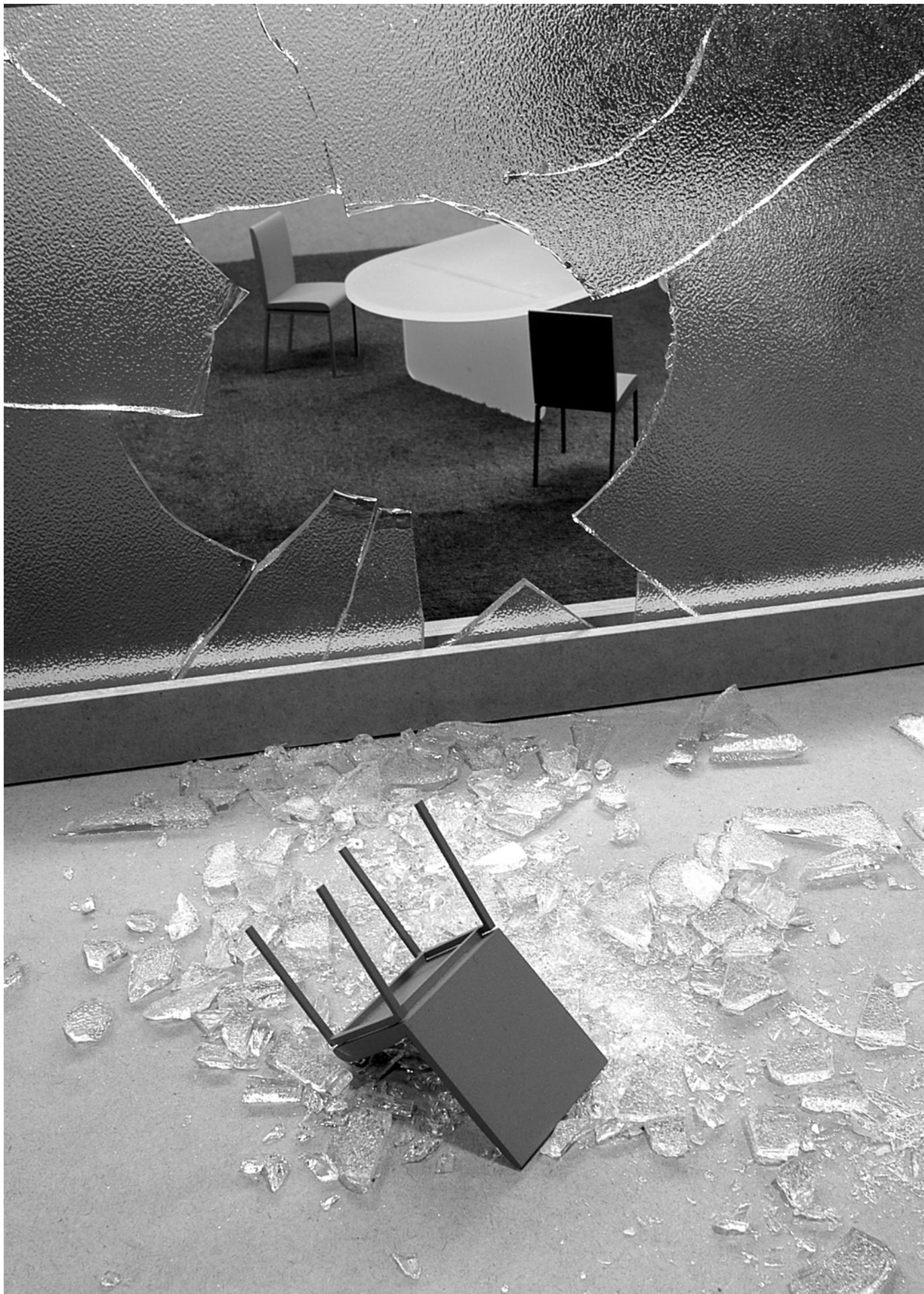
Ecuries de Chazerat - 4 rue de l'Oratoire - 63000 Clermont-Ferrand
04 73 41 27 68

Ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h, le dimanche de 14h à 17h.

Entrée libre

Visite commentée sur simple demande.

Contact pour les groupes scolaires :
Eric Provenchère, Chargé des publics - 04 73 318 608





ANTI SOCIAL



FRAC

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
D'Auvergne