

MÉMOIRE DE MASTER 2

Dirigé par Samuel Bollendorff photographe documentaire

L'IMAGE, INSTRUMENT DE BANALISATION DU CORPS CONTESTATAIRE

Membres du jury :

Véronique Figini enseignante chercheure

Samuel Bollendorff photographe documentaire

Pascal Martin Maître de conférence HDR à l'ENS Louis-Lumière

Franck Maindon enseignant en photographie et traitement de l'image à l'ENS Louis-Lumière

MÉMOIRE DE MASTER 2

*Dirigé par **Samuel Bollendorff** photographe documentaire*

L'IMAGE, INSTRUMENT DE BANALISATION DU CORPS CONTESTATAIRE

Membres du jury :

Véronique Figini enseignante chercheure

Samuel Bollendorff photographe documentaire

Pascal Martin Maître de conférence HDR à l'ENS Louis-Lumière

Franck Maindon enseignant en photographie et traitement de l'image à l'ENS Louis-Lumière

Sommaire

INTRODUCTION.....	7
PARTIE 1 :	11
Le corps comme œuvre d'art à part entière et engagée: la performance.	11
I. Du début du XXème siècle à aujourd'hui: l'engagement politique et corporel	11
1. Mouvements du début du XXème siècle et prémisses de la performance.....	13
2. Les descendants du Dadaïsme : Gutaï et Nouveau Réalisme	17
a. Le Gutaï	17
b. Le Nouveau Réalisme.....	20
3. Les ancêtres de l'activisme actuel : l'Actionnisme Viennois et les Happenings Fluxus	22
a. Fluxus et happening.....	22
b. Actionnisme Viennois.....	29
II. Engagement corporel des années 70 à aujourd'hui.....	36
1. Le corps agissant.....	38
2. Le corps rituel et transgressions.....	43
3. Les limites du corps.....	48
III. La politique comme art : Le cas Pavlenski	56
1. Entre activisme et performance.....	58
2. Un nouvel art : l'art politique	63
3. Du corps à l'image : La communication	66
PARTIE 2 :	71
L'activisme social type happening des années 90 à aujourd'hui.....	71
I. Le corps mis en scène dans l'activisme.....	72
1. Act Up.....	72
2. La lutte féminine d'Europe de l'Est jusqu'en France.....	76
3. La lutte contre la société carnée.....	82
II. Le corps comme obstruction.....	86
1. ONG	86
2. ZAD	92
PARTIE 3 :	98
Le corps de l'individu comme dénonciation de sa propre répression.....	98
I. Les grèves de la faim.....	100
II. Les scarifications.....	110
III. Les auto-immolations par le feu.....	115
CONCLUSION.....	128

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Samuel Bollendorff d'avoir cru en moi, en mon sujet et d'avoir été d'un soutien sans faille. Merci aussi, pour tout son travail photographique admirable et qui constitue un moteur pour le mien.

Mes remerciements vont, ensuite, à toute l'équipe pédagogique de l'ENS Louis-Lumière et plus particulièrement à Pascale Fulghesu, Franck Maindon, Florent Fajole, Véronique Figini, Pascal Martin et Christophe Caudroy.

Merci à Jacob Khrist, à FEMEN et à Bertrand Gaudillère d'avoir participé à ce projet.

Un tendre merci à Catherine, à ses idées parfois farfelues et surtout à ses encouragements inconditionnels. Merci à Michel pour ses précieux conseils et son soutien permanent depuis toujours. Léo, pour être toi, merci aussi.

Merci du fond du cœur à Nicolas et Nicolas.

Et finalement, je voudrai remercier chaleureusement Claire, Hugo, Arthur, Sylvain, Aurélien, Camille et Laura de m'avoir tant donné.

RÉSUMÉ

L'image du corps contestataire existe depuis le début du XXe siècle et apparaît avec les mouvements d'avant-garde. Au même rythme que le corps a colonisé l'espace public, il s'est vu peu à peu sortir du champ de l'art pour être repris par l'activisme social. Il a ensuite été un ultime engagement allant parfois jusqu'à la mort. L'art de la performance va utiliser le corps comme matière première pour venir rompre avec le cadre de la peinture et la société traditionnelle. L'activisme social va se mettre en scène, reprenant les codes des artistes-performeurs, pour produire des images qui vont devenir virales jusqu'à atteindre un seuil de banalisation. Enfin, l'ultime implication corporelle, celle qui concerne une lutte personnelle contre une forme d'oppression. Grève de la faim, scarification et immolation par le feu allant jusqu'à la mort parfois.

Ce changement d'espace et de registre va changer de façon colossale la diffusion des images de ce corps contestataire. La révolution numérique et les réseaux sociaux vont faciliter la propagation de l'information et des photographies.

Nous verrons à travers des exemples concrets issus du début du XXème siècle jusqu'à aujourd'hui comment l'image de ce corps a évoluée jusqu'à nourrir la désacralisation de ce dernier.

Mots clés : corps, protestation, photographie, image, presse, performance, violence, politique, activisme, artiste.

ABSTRACT

The image of the (so called) « protest-body » exists since the early XXth and appears jointly with avant-garde movements.

As the body image was little by little invading every inch of the public space, it went out beyond the art field to be more and more used as manifests by social activists.

It became then a kind of ultimate commitment sometimes even leading to death.

From there, the art of performance is going to use the body as a raw material in order to break up with the old fashioned painting and society.

Social activism will come up the stage, showing off and using the same codes than the performers to produce images which in the end have reached up the point where they became common place. Finally, the ultimate physical implication is the one who concern a personal fight against a form of oppression. Hunger strike, scarification and fire immolation are the extrem way to have a voice leading, sometimes, to death.

This change of field and register has brought major changes in the protest, anti-system body image publishing. Moreover the digital revolution and the social networks have eased on a large scale the spreading of information and photos. We shall see through concrete examples of performances which happened between the early years of the XXth century and now on, how did the body image evolve until taking all the mystic out of the body itself.

Key words : body, demonstration, photography, journalism, performance art, violence, politic, activism, artist.

INTRODUCTION

J'ai choisi ce sujet de mémoire, car il mêlait à la fois le corps, la violence, la photographie et la contestation politique. J'ai toujours été fascinée par les violences infligées au corps, comprendre pourquoi, dans quel contexte on se fait subir ou l'on fait subir ces souffrances. Après avoir été longtemps attirée par la médecine légale, la photographie s'est peu à peu imposée à moi comme une évidence. De plus, pendant mes trois années à l'ENS Louis-Lumière l'envie de m'engager politiquement est devenue de plus en plus viscérale et j'étais à la recherche d'une façon de le faire qui me correspondait totalement. Il était donc évident pour moi que mon sujet de mémoire allait traiter du corps et de l'engagement politique afin de comprendre certains mécanismes et de savoir où j'allais me situer parmi eux.

Le corps a toujours fait parler de lui dans l'histoire, que ce soit dans l'art ou dans des lois qui régissent la société. Tout d'abord, le dessiner, le photographier, le peindre a toujours été des exercices compliqués si l'on ne voulait pas être censuré. On se souvient, par exemple, des scandales liés à la peinture : l'*Olympia* de Monet et l'*Origine du monde* de Gustave Courbet par exemple ou bien ceux liés à la photographie comme Larry Clarke (censuré en 2010 par la Mairie de Paris). La simple vue d'un corps nu, pour peu qu'il soit jugé « pornographique », apporte le scandale sur un artiste, du dégoût auprès du public et de la répression auprès de celui qui ose se montrer dans son plus simple appareil.

Parallèlement aux sentiments multiples que le corps soulève, Johanna Siméant définit la protestation comme un acte qui « *convoque l'expertise, la vertu, le scandale, l'indignation...* »¹, il était donc évident que le corps allait rapidement devenir un outil de contestation efficace. Dans le cadre artistique ou dans celui de l'activisme social, le corps devient l'objet d'une curiosité perverse de la part du public qui, même choqué, veut « voir ». Le corps constituait par sa simple implication une forme de provocation contre la société qui l'avait censuré.

À partir des années 70, on assiste à une libéralisation du corps, facilitée par un contexte géopolitique, elle fait ainsi bouger le rapport des sociétés à l'utilisation de cet outil contestataire. Le corps se désacralise avec la banalisation des images de ce dernier et la révolution numérique (années 2000). L'omniprésence des images, et la diffusion continue des informations ont déplacé le curseur de ce que l'on juge

1 Johanna Siméant, *La grève de la faim*, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2009, 142 p, p16.

intéressant, scandaleux, choquant...etc. Aujourd'hui, un simple corps nu ne suffit plus à faire entendre sa voix. En effet, il faut qu'une image soit faite d'un enfant mort sur la plage (on se souvient d'Aylan en septembre 2015) pour que les conditions de vie infligées aux migrants reviennent sur le devant de la scène. C'est cette image si violente, devenue icône, qui a fait le tour de la toile et qui a permis de mobiliser certaines consciences.

Finalement, dans un monde où les images et l'information ne cessent de circuler et dans lequel la surenchère de la violence est devenue permanente, le corps peut-il encore servir la visibilité d'un acte contestataire ?

Pour répondre à cette question, nous parlerons, en premier lieu, de l'art des performances. En effet, entre mise en scène et engagement politique, depuis les Dadaïstes, le corps permet une rébellion contre l'institution artistique et la société qui la soutient. Au début du XX^{ème} siècle, les dadaïstes et les futuristes vont mêler leur corps au théâtre, à la poésie et à la danse. Ces spectacles n'avaient pas lieu dans des salles prévues à cet effet, volontairement, ils investissaient des espaces publics (cafés, rues, ateliers d'artistes...). Puis, des mouvements comme le Gutaï et le Nouveau Réalisme vont prendre le relais de ce qu'avait initié Dada, l'implication corporelle devient plus présente, elle est un outil, sans pour autant rompre encore complètement avec la peinture. Après la Seconde Guerre mondiale, on voit des groupes émerger qui vont d'une part théoriser l'art du « *happening* » et faire participer le spectateur. Grâce au son, au corps et au rôle primordial du spectateur Fluxus va créer des spectacles surprenants qui viennent rompre avec la peinture et son cadre. D'autre part, les actionnistes viennois des années 60 en Autriche vont repousser les limites du supportable pour venir bousculer une société embourgeoisée et lui imposer un effet cathartique. Tout d'abord, l'image de ce corps mis en scène est contrôlée par les artistes, les photographes travaillent avec les artistes et même souvent pour eux. Pour les actionnistes viennois, l'image fixe va à l'encontre de l'instantanéité de l'action et de l'expérience inédite que les artistes veulent offrir au public. A partir des années 70-80, l'art corporel apparaît peu à peu sous le nom de *Body-Art*, il est alors institutionnalisé, exposé en galerie et dans des musées. Il existe alors pratiquement autant de courant que d'artistes qui impliquent

leur corps c'est pourquoi l'on parle d' « *art des performances* ». Parallèlement aux artistes qui vont réinvestir les institutions artistiques, d'autres vont, au contraire, faire le choix de la rue, ils vont même s'impliquer aux côtés d'un activisme social. Le statut de l'artiste ayant changé au fil des années, il est devenu une personnalité publique et médiatisée. L'implication de ces artistes dans des luttes spécifiques va donc permettre de créer des images et donc d'augmenter la visibilité de la protestation. Les artistes vont alors osciller entre ces deux modes d'expressions dans lesquels le corps est, pour eux, la matière première : l'activisme et l'art.

Dans un second temps, nous parlerons des héritiers de cet « *artivisme* »². Ceux, qui plutôt que de manifester traditionnellement vont eux aussi mettre en scène leur corps ou s'en servir comme obstruction dans le but de faire des images. Ils s'inspirent, sans probablement en avoir une conscience directe, des codes et des symboles déjà utilisés par les artistes performeurs qui se sont enchaînés, enfermés, déguisés, scarifiés et qui ont permis au corps de sortir de l'intimité en agissant dans l'espace public. Les images de cet activisme social sont réalisées par la presse et par des photographes mandatés par les groupes ou associations. Il y aura les images diffusées par les médias d'une part, mais aussi celles diffusées par les organismes eux-mêmes. Ce ne seront pas les mêmes discours et parfois pas les mêmes images. Les images et les vidéos vont être publiées, par les organismes, sur internet, sans cesse, sur les réseaux sociaux, allant parfois même jusqu'à une forme de propagande. Si l'on veut que le public soit touché et retienne une image parmi ce flux constant, il faudra mettre en place des techniques de communication plus incisives, plus choquantes que celles des autres.

L'implication corporelle de ces activistes leur permet aussi de braver les lois sociétales, en colonisant des territoires privés, en montrant leur corps nu dans l'espace public, en faisant barrage de leur corps devant des entreprises, ce qui va entraîner une répression policière plus ou moins importante en fonction des pays. L'intervention des forces de l'ordre et la violence qui en découle vont elles aussi participer à la production d'images. Images qui vont les faire passer pour des victimes aux yeux de tous (médias, réseaux sociaux...) et donc légitimer les raisons

2 Néologisme utilisé dans *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Stéphanie Lemoine et Samira Ouradi, Editions Alternatives, 2010, Paris.

de leur contestation. Pour certains groupes activistes, l'essentiel de l'iconographie les concernant n'est composé que d'images de la répression policière, elle devient un moyen systématique déclenché par la présence de corps pour faire passer son message.

Finalement, dans un dernier temps, nous verrons l'implication corporelle la plus extrême et la plus violente. Elle ne concerne ni des artistes, ni des activistes, mais des personnes qui luttent contre leur propre oppression. Ils vont faire des grèves de la faim, se scarifier, s'immoler par le feu, et parfois mourir pour faire entendre leur combat. Les images de ces implications corporelles vont d'une part être diffusées telles quelles lorsqu'il s'agit d'un peuple pour lequel ces pratiques sont inscrites dans une culture. D'autre part elles vont être cachées et remplacées par des images d'illustration lorsqu'il s'agit d'un pays comme la France. Ces deux choix de diffusions visent à banaliser l'acte soit en l'éloignant géographiquement ou soit en l'associant à un simple fait divers.

Ces souffrances auto-infligées, grâce à leur nombre, vont parfois réussir à contrer cette banalisation et à faire alors office de mégaphone sur la scène internationale. Obligeant ainsi les oppresseurs et les bourreaux à prendre leurs responsabilités : laisser mourir ou agir.

Ce mémoire essaiera donc de répondre à la question posée à travers des exemples concrets situés entre le XX^{ème} siècle et aujourd'hui. Ces exemples seront français et internationaux, car il convient d'admettre que le rapport au corps et sa capacité à être un outil de contestation dépendent à la fois d'une culture et d'un climat géopolitique. Nous retracerons l'histoire du corps dans la contestation et les images qu'on en a. Nous chercherons à comprendre l'utilisation faite de la photographie non seulement par ceux qui utilisent le corps comme outil de contestation, mais aussi par la presse et les différents médias. Nous essaierons aussi de comprendre comment le corps est devenu un moyen de lutte politique, jusqu'à finalement devenir politique lui-même. Ce n'est pas un hasard si l'on parle de « corps politique » pour désigner les institutions gouvernementales, car si l'on peut assimiler la politique à un corps alors il convient de reprendre possession du sien pour lutter contre celui qu'on voudrait nous imposer.

PARTIE 1 :

Le corps comme œuvre d'art à part entière et engagée: la performance.

L'art des performances m'était un monde totalement inconnu il y a encore trois ans. Quand j'ai commencé à m'y intéresser, ma fascination a été immédiate. J'ai commencé par m'enrichir de performances en rapport avec les relations homme/femme, puis grâce au travail de Marina Abramovic le corps, l'art et la dénonciation politique ce sont associés. Il paraissait donc pour moi essentiel de commencer par là mon mémoire.

I. Du début du XXème siècle à aujourd'hui: l'engagement politique et corporel

L'art de la performance est une figure de l'histoire de l'art qui est difficile à définir. En effet, on pourrait en réalité parler d'art des performances. Il est présent partout dans le monde, aux États-Unis, en Europe mais aussi en Asie. Les racines de cet art prennent, pour Roselee Goldberg³, avec les mouvements d'avant-gardes du début du XXème siècle qui sont les premiers à avoir remis en question les pratiques artistiques traditionnelles. A cette période, les prémises de la performance sont apparentées à des chorégraphies, du théâtre, et ne deviennent pas encore une nouvelle forme d'expression artistique révolutionnaire. Il faudra attendre le début des années 50, dans une Amérique conservatrice, pour voir naître, dans la peinture, une réelle sortie du cadre. Jackson Pollock est à l'initiative de cet « acte pictural », en juillet 1950, il rompt complètement avec le portrait d'artiste traditionnel. Un film et des photographies, rendent compte d'un Jackson Pollock en plein processus créatif, une toile étalée sur le sol, une chorégraphie sauvage qu'il interprète et qui va créer la première toile en *action painting* avec la technique du *dripping*⁴. La naissance des performances tient à une réelle volonté de sortir du cadre, des institutions artistiques, finalement à une rupture avec une société conventionnelle. En 1956, suite à la mort

3 Roselee Goldberg est une historienne de l'art américaine qui a fondé un organisme artistique appelé Performa. Cette organisation permet de financer, de présenter des nouveaux artistes performers et d'instruire sur ce qu'est l'art de la performance. Elle est aussi critique et organise beaucoup de performances pour des artistes comme Daniel Buren et Shirin Neshat.

4 Façon de peindre en projetant des gouttes de peintures aléatoirement sur une toile.

de Jackson Pollock, les arts des performances vont se développer, les events de John Cage et les premiers happenings d'Allan Kaprow vont marquer l'apparition d'un nouveau mode d'expression.



Illustration 1: *Pollock en train de travailler dans son studio*, Hans Namuth, 1950. URL : https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/04/17/momas-jackson-pollock-conservation-project-insight-into-the-artists-process/

1. Mouvements du début du XXème siècle et prémises de la performance

Au début du XXème siècle des courants comme le Dadaïsme, le Futurisme cherchait déjà des moyens différents d'expressions allant à l'encontre de la peinture traditionnelle et du cadre imposé. Ils vont donc repenser la photographie, la poésie, le collage, créer des affiches pour leurs revendications mais aussi impliquer leur corps.

Toujours dans l'idée de rénover l'art et la société ils vont changer les modes de diffusions pour rompre avec ce que l'on avait connu jusqu'à présent. Ils vont proclamer des manifestes en public, organiser des spectacles de cirque et cabaret. Déjà pour eux, le spectateur doit jouer un rôle primordial dans l'oeuvre jusqu'à même « *vivre au centre de l'action peinte* »⁵. En février 1909, est publié le premier manifeste futuriste dans *Le Figaro* écrit par Filippo Tommaso Marinetti. Il va résonner jusqu'en Russie et va favoriser l'éclosion de la performance dans le Constructivisme russe. Le Futurisme est un art et un activisme préfigurant Dada. Les futuristes affirment et dénoncent mais ne proposent jamais. L'esthétique accorde la primauté au mouvement et à la vitesse, dissolution des couleurs dans la lumière comparable au flou de bougé photographique. Peu à peu ce groupe nationaliste et antiféministe va sombrer dans le fascisme.

En Allemagne, le mouvement Dada, traduit une révolte face à la tuerie de la Grande Guerre. Il représente un art ludique, nihiliste, intuitif, impertinent et subversif. L'artiste est un citoyen actif, agitateur et provocateur. Ils vont remettre en cause la définition de l'art et de l'artiste en créant des *ready-made*, en inventant l'art du photomontage et en s'exprimant dans des *théâtres intimes*.

Les théâtres Dada vont constituer un moyen d'expression pour bon nombre d'artistes qui vont alors provoquer à travers des personnages grivois, libertins. Nous retiendrons surtout les prestations de Franck Wedekind qui allait jusqu'à se masturber et uriner en public. Ces spectacles vont se propager jusqu'à Vienne, grâce à l'oeuvre d'Oskar Kokoschka⁶. En effet, en 1909, Franck Wedekin représente alors

5 Ardengo Soffici cité par Mangion Éric, « Une avant-avant-garde », *Rue Descartes*, 3/2010 (n° 69), p. 39-48.

6 Ecrivain et peintre expressionniste autrichien du début du XX ème siècle.

l'offense à la morale et à la société conservatrice viennoise, qualifié de criminel et de dégénéré. Dans la pièce de théâtre *Mörder, Hoffnung der Frauen* il met en scène, dans un théâtre en plein air, des acteurs, des élèves et des amis à lui interprétant un combat violent entre l'homme et la femme, les comédiens gesticulent et exagèrent leurs expressions de visage.

En 1912, Hugo Ball⁷ va reprendre le terme d'*oeuvre totale* (théorisée par Otto Philip Runge et aboutit pour la première fois par Richard Wagner) en essayant de créer le *Kunstlertheater*⁸. L'oeuvre totale est définie par un mélange de techniques, de formes artistiques et de sens (toucher, vue, ouïe...). Pour Hugo Ball la régénération de la société passe forcément par la réalisation d'*oeuvre totale*. Il faudra attendre 1916 pour que Hugo Ball et Emmy Hennings⁹ ouvrent leur propre cabaret à Zurich, délaissant l'Allemagne et la guerre.

Le *Cabaret Voltaire* était un regroupement d'artistes comme Marcel Janco, Tristan Tzara et plus tard Richard Huelsenbeck¹⁰. Tous les soirs on y jouait de la musique, on y interprétait des pièces de théâtre, des mises en scène (notamment celles de Franck Wedekind), on lisait des poèmes. Ils étaient sans cesse à la recherche de nouvelles formes d'expressions allant à l'encontre de ce que la société avait connu. Ce cabaret eu une telle ampleur que de la Russie (Lénine et Zinoviev), à l'Allemagne en passant par l'Europe de l'Est (surtout des expressionnistes comme Leonhard Franck et Ludwig Rubiner), tous allaient à Zurich pour assister et participer à ce nouveau spectacle. Ce cabaret ne dura pas plus de onze semaines mais permit de créer Dada.

En 1917, Richard Huelsenbeck rentre à Berlin et réfléchit à la forme que va prendre le Dadaïsme. Il commence par réciter des poèmes (*Phantastische Gebete*¹¹) dans des cafés littéraires, accompagnés de poètes expressionnistes, dans lesquels il provoque en défendant l'idée que la Première Guerre mondiale n'eût pas été assez sanglante. Le lendemain il fera les gros titres et avec ce scandale va débiter les

7 Ecrivain, poète dadaïste allemand.

8 En allemand signifie le Théâtre des Artistes

9 Danseuse, poétesse et écrivain allemande du mouvement dada. Elle est l'épouse d'Hugo Ball. Elle anime les soirées du Cabaret Voltaire.

10 Ecrivain et poète allemand il est l'un des fondateurs du mouvement Dada

11 En français signifie « *Les Prières Fantastiques* ».

spectacles dada. Les dadaïstes vont remplir la ville de Berlin d'affiches avec des slogans révolutionnaires « *Dada vous botte les fesses et vous aimez ça !* ». Ils vont se donner des pseudonymes contestataires et défiler avec des costumes étranges comme celui de l'incarnation de la Mort. Les dadaïstes prennent part aux questions politiques face au communisme révolutionnaire de Berlin. En 1919, les dadaïstes rentrent à Berlin après une tournée en Tchécoslovaquie, refont des spectacles dans lesquels ils insultent directement le public et prononcent des discours toujours aussi indécents. En juin 1920, après la Première Foire internationale le mouvement Dada, qui s'était répandu partout de la Hollande à New-York en passant par Barcelone, s'essouffle et finit par s'éteindre. On retiendra entre autres le « *Dada-Vorfrühling*¹² », exposition à Cologne, qui fut censurée, mais aussi l'action de Arthur Cravan¹³ lors d'un vernissage, à Madrid. Finalement, lors d'une des dernières soirées dadaïstes à Zurich, Tristan Tzara¹⁴ déclara que le mouvement Dada avait gagné car le « *public* » avait fait « *l'expérience du bouleversement du nouveau* ».

En 1917, un nouveau type de spectacle était en train d'émerger à Paris. À l'initiative de cette oeuvre nous retrouvons Jean Cocteau qui va faire appel à Pablo Picasso pour les costumes et les décors, Erik Satie pour la musique et à Léonide Massine pour la chorégraphie. Ils créent ainsi *Parade*. Ce spectacle constituait un numéro comique pour attirer les foules et était défini par Jean Cocteau comme « *une action simple, sommaire, combinant les attractions du cirque et du music-hall* ». On y retrouvait des costumes et décors cubistes, du bruitisme¹⁵, des acrobaties obscènes sur des musiques endiablées qui firent scandale auprès de la culture conservatrice. Guillaume Apollinaire qui rédigeait la préface de cette *Parade* annonce alors le début d'un nouveau mouvement, d'une nouvelle façon de s'exprimer qui avait une part de « *sur-réalisme*¹⁶ ». L'artiste Georges Ribemont-Dessaignes était formellement opposé à ce que le public s'habitue à la dénonciation offensive que les surréalistes

12 En français signifie l « *Dada du début du printemps* »

13 Poète et boxeur suisse, il est autant considéré par les surréalistes que les dadaïstes comme étant une figure essentielle du mouvement.

14 Artiste roumain, chef de file et fondateur du mouvement Dada. Il est poète et écrivain .

15 Courant sonore né du mouvement futuriste et de Filippo Tommaso Marinetti qui constituait une façon de rompre avec les répertoires classiques et romantiques. Il prône le retour aux sons de la ville ,des machines, de la nature, de ce qui nous entoure.

16 Néologisme employé pour la première fois et que Guillaume Apollinaire réutilisera dans plusieurs articles jusqu'à la consécration du terme par André Breton en 1924

tâchaient de mettre en place. En 1921 il crée *Mise en accusation et jugement de M. Maurice Barrès*¹⁷, mise en scène théâtrale d'un procès métaphorique du mouvement Dada. Il faudra attendre 1924 pour la création du Surréalisme et de son manifeste. Les rêves et leur signification prennent une dimension majeure dans le mouvement. André Breton fait appel à l'inconscient, défini par Freud, et écrit le premier poème automatique. Déjà là, l'inconscient doit parler pour exprimer quelque chose de nouveau, de révolutionnaire, qui n'est pas contrôlé par les sociétés conservatrices et ses valeurs. Même si le Surréalisme a prouvé un renouveau dans les activités théâtrales et a pour la première fois fait intervenir l'inconscient de l'artiste beaucoup de pièces écrites n'ont pu être jouées. Ainsi le Surréalisme a moins marqué les prémisses de la performance que le Dadaïsme ou que le Futurisme à qui les artistes performeurs ont préféré l'inattendu et l'instantanéité.

Dans les années 1920 jusqu'au début des années 1930, le Bauhaus s'est essayé lui aussi à l'art théâtral grâce aux mises en scène d'Oskar Schemmler¹⁸. Lászlò Moholy Nagy a repris le concept d'*oeuvre totale*, car, pour lui, il faut faire appel à plusieurs techniques de façon à ce que le spectateur ne reste pas silencieux et puisse être dans l'action.

L'utilisation de l'image par Dada reste un moyen d'expression comme le corps ou le collage. L'image du corps en lui-même ou l'image des mises en scène de ce corps existe très peu voir pas du tout. La diffusion de Dada tient plutôt aux affiches collées de façon anarchique dans les rues, à leur production artistique particulièrement prolifique et à leur réelle volonté de rompre avec ce que l'art avait connu avant. Elle va permettre l'émergence de nouveaux groupes qui vont à leur tour explorer d'autres types d'engagements corporels et d'autres façons de les diffuser. Des artistes qui vont se servir du corps comme outil et qui vont mêler peinture et fluides corporels, oscillants sans cesse entre réalité, théâtralité et provocation. Ils vont participer eux aussi à la création de l'art des performances et des happenings. Tous, héritiers du *Cabaret Voltaire*.

17 Figure emblématique du mouvement dada il est écrivain et homme politique.

18 Peintre et décorateur de théâtre allemand.

2. Les descendants du Dadaïsme : Gutai et Nouveau Réalisme

Dans les années 60, le monde est au lendemain de la Seconde Guerre mondiale qui a été dévastatrice et qui a laissé derrière elle, après la montée des extrêmes, des sociétés conservatrices, embourgeoisées avec lesquelles certains courants artistiques cherchent à rompre.

On voit donc peu à peu apparaître des courants artistiques contemporains des uns et des autres. Ils sont représentés aussi bien en France par le Nouveau Réalisme et au Japon par le Gutai.

a. Le Gutai

Le Gutai¹⁹ est un mouvement japonais qui se révèle au monde en 1957 grâce à Michel Tapié²⁰. Son fondateur, Jiro Yoshihara, écrit le *Manifeste de l'art Gutai*, en réalité, en 1956, après plusieurs années de recherche et de théorisation. Il décrit alors « *L'art Gutai ne transforme pas, ne détourne pas la matière ; il lui donne vie. Il participe à la réconciliation de l'esprit humain et de la matière, qui ne lui est ni assimilée ni soumise et qui, une fois révélée en tant que telle se mettra à parler et même à crier. L'esprit la vivifie pleinement et, réciproquement, l'introduction de la matière dans le domaine spirituel contribue à l'élévation de celui-ci* »²¹. Il prend non seulement racine dans le Dadaïsme mais aussi dans le mouvement d'avant-garde japonaise le groupe Mavo (début du XXème siècle). Au départ le mouvement naît dans une revue dans laquelle on trouve des peintures, des papiers collés et déchirés. Pendant l'année 1955, les artistes Gutai comme Zéro, Kazuo Shiraga, Saburô Murakami et plein d'autres peignent avec les ongles, utilisent la chimie, recherchent la matière et se libèrent du pinceau comme l'avait suggéré Pollock (*dripping*). C'est entre 1955 et 1958 que va se situer la plupart des actions Gutai. En effet, on peut citer parmi elles l'exposition qui a prit place dans les ruines de réservoirs bombardés par la guerre. La peinture devient systématiquement action

19 Le terme vient de *gu* qui signifie *instrument* en japonais et de *tai*, le corps. Il renvoie aussi au terme *concret* qui s'oppose dont à l'art abstrait.

20 Né en février 1909 il est un musicien, peintre, sculpteur, organisateur d'exposition et théoricien de l'art français de renommée internationale.

21 Citation du *Manifeste de l'Art Gutai* écrit par Jirô Yoshihara en 1956.

corporelle jusqu'à, parfois même, être seulement suggérée notamment dans l'action de Murakami qui passe à travers une succession de vingt panneaux de papiers. L'empreinte sur le papier est bien présente mais elle est principalement corporelle. Kazuo Shiraga, va pour la première fois être un artiste qui va faire interagir son propre corps avec la matière elle-même. Il va se rouler dans la boue et réaliser une chorégraphie représentant un combat²², entre son propre corps et la matière boueuse. La matière agit directement sur son corps, le corps alors devient toile sous l'oeil attentif des photographes. En effet, comme on peut le voir sur l'illustration 2, un vidéaste est présent lors de la performance. A la différence de Dada qui utilisait la photographie comme moyen d'expression à part entière, il existe des films et des images des performances Gutaï. Ces images ont une valeur uniquement documentaire pour ces artistes et ne sert en aucun cas une forme quelconque de communication. Le statut purement artistique de Gutaï le cantonnait aux lieux d'expositions et donc à un public qui venaient les voir dans un espace encadré. Ce statut ne les obligeait donc pas à demander de faire des images pour documenter leur art, elles étaient déjà faites par ceux qui venaient les voir. De plus en plus, l'image des performances va être contrôlée par l'artiste.



Illustration 2: *Challenging Mud* par Kazuo Shiraga, créé pendant la Première Exposition Gutaï, Ohara Kaikan, Tokyo, 1955 (Troisième représentation).

URL :<http://fergusmccaffrey.com/artist/kazuo-shiraga/artworks/Installation/>

22 L'idée du combat théâtral avait été envisagée dans *Mörder, Hoffnung der Frauen* d'Oskar Kokoschka

Pour la première fois, l'action devient œuvre. L'implication du corps est systématique et c'est en cela que le mouvement Gutaï apporte un nouveau moyen d'expression. Ils vont aussi faire appel au *bruitisme* en insistant sur l'importance de la musique qui ne doit avoir ni début ni fin. Le Gutaï va réellement explorer toutes les techniques d'expression possibles jusqu'au cinéma (de Shimamoto et de Yamazaki notamment), c'est la première fois qu'un groupe oriental va inspirer les groupes occidentaux.

Contemporain au Gutaï, on retrouve d'autres mouvements japonais engagés politiquement mais bien moins connus du reste du monde et bien plus présents dans l'espace public. Notamment Zero Jigen, groupe qui a entamé une guérilla entre 1960 et 1972 contre la société japonaise qui niait ses problèmes (surcroissance, crise politique, pollution et guerre du Vietnam). Ils sont qualifiés de *arterroristes* à cause de leurs obscénités systématiques dans l'espace public. Leurs performances sont appelées « rituels ». Leur corps est au centre de leur moyen de dénonciation ce qui leur a valu le titre de groupe d'avant-garde le plus radical sur la scène mondiale. L'imprédictibilité de ces actions dans l'espace public va rendre nécessaire la complicité d'un photographe pour documenter l'évènement. Les images de ce groupe et comment elles sont réalisées marquent un tournant considérable. Minoru Hirata, journaliste free-lance japonais est connu pour son travail sur les performances des groupes artistiques et activistes du Japon dans les années 60. Il va photographier Zero Jigen (ainsi que d'autres groupes comme Kumo ou Hi red Center) et même prendre part aux performances du groupe. La façon dont il va les photographier (souvent en contre-plongée) rend compte de performances et d'artistes héroïques, puissants, en frontale opposition politique.

Il va publier un livre dédié entièrement à ses photographies d'actions de mouvement japonais des années 60.

Le traitement de l'image de ces performances et de ces groupes commence, de plus en plus, à se faire par un photographe mandaté par ces artistes, qui les suit, documente leurs actions mais aussi leur vie collective. L'image de ces corps prend un nouveau statut et va au-delà du simple document d'archives. Ces artistes deviennent un sujet de photoreportage à part entière, on veut savoir comment ils

s'organisent entre eux, comment les actions sont mises en place, pourquoi et dans quel but ?



Illustration 3: *Happening de Zero Jigen dans la rue* (sur les pancartes sont écrites des dénonciations provocantes et obscènes), Minoru Hirata, impression argentique noir et blanc, Japon 1969.

URL: <https://sweatid.wordpress.com>

Gtaï inspirera aussi des artistes japonais qui vont créer le magazine *Provoke* en 1968 qui est le résultat de dix années de contexte géopolitique houleux au Japon. Seulement trois numéros de la revue vont être publiés dans lesquels on va retrouver des graphismes inédits, des photographies et des images de performances. Parmi les artistes on compte trois photographes : Takuma Nakashira, Yutaka Takanashi et Daido Moriyama, un poète : Takahiko Okada et un critique d'art : Koji Taki.

b. Le Nouveau Réalisme

Le Nouveau Réalisme est un mouvement fondé en 1960 par Yves Klein et le

théoricien Pierre Restany. C'est ce dernier qui va écrire le *Premier Manifeste du Nouveau Réalisme* en 1960. L'exposition qui marquera le début du mouvement se tient à la galerie Appolinaire, à Milan, et est composée d'oeuvres des artistes comme Arman, Dufrêne, Hains, Tinguely, et bien sûr de Yves Klein.

Le matériau est partie intégrante de l'oeuvre il n'est pas seulement détourné comme dans l'art Gutai il est oeuvre. Arman va essayer d'entasser des déchets d'ordures ménagères, Spoerri va exposer une sculpture de bois que les spectateurs peuvent modifier et conçoit les autothéâtres avec Tinguely, Nikki de Saint-Phalle va tirer à la carabine dans des ballons contenant de la peinture. Mais le symbole emblématique des Nouveaux Réalistes sont les Anthropométries d'Yves Klein dans lesquels il réalise des tableaux avec des corps de femme enduits de peinture. Après plusieurs entraînements dans son atelier il va organiser une soirée en 1960 appelée *Anthropométries de l'époque bleue*. Le public pourra y voir des Anthropométries réalisées directement devant lui sur fond d'une musique composée par Klein *la symphonie monotone-silence* (enregistrement d'un son continu suivi d'un silence de 20 minutes) . Avec cette *performance* Yves Klein pose une empreinte du réel sur une toile et montre le modèle au spectateur. Il dirige son modèle comme il dirigerait des pinceaux, ce sont des *pinceaux vivants*. Cette technique d'empreinte du réel n'est pas sans rappeler le médium photographique, Yves Klein y fait référence en déclarant que « *Le tableau n'est que le témoin, la plaque sensible qui a vu ce qui s'est passé. La couleur à l'état chimique, que tous les peintres emploient, est le meilleur médium capable d'être impressionné par l'événement* »²³. Son utilisation de l'espace, de la couleur sans limites, des corps comme outil, crée des oeuvres dans lesquelles médium, objet et sujet se confondent tout en utilisant la surprise et la provocation. Lors de cette soirée Yves Klein va contrôler l'image de cette performance et va s'assurer qu'elle soit documentée.

Le Nouveau Réalisme va être photographié principalement par Harry Shunk, comme pour Zero Jigen, le mouvement s'entoure d'un photographe qui va les suivre, et

23 Citation tirée du résumé de la conférence de B.Leroux « Yves Klein (1928-1962) et le Monochrome », 16 octobre 2007.

URL : <http://www.lesmardisdelart.fr/print.php?id=45>

constituer une archive surprenante. A partir de 1959, il photographie les installations et les performances d'Yves Klein (comme « *L'envol* » par exemple). Il travaille avec tous les artistes du Nouveau Réalisme Arman, Nikki de Saint-Phalle, Tinguely et les suit même en 1967 pour l'exposition mondiale.

Que ce soit grâce au décollage des affiches, à l'utilisation du son (*Mes étoiles*, *Concert pour sept peintures* de Tinguely par exemple) les Nouveaux Réalistes visent à dématérialiser le réel jusqu'à même créer le *Théâtre du vide* (Yves Klein).



Illustration 4: Yves Klein et son modèle lors de la soirée *Anthropometries de l'époque bleue*, Galerie d'Art Contemporain, Paris, 9mars 1960. Archives Yves Klein.

URL : <http://artsplastiqueslcf.blogspot.fr/2014/01/histoire-des-arts-yves-klein.html>

3. Les ancêtres de l'activisme actuel : l'Actionnisme Viennois et les Happenings Fluxus

a. Fluxus et happening

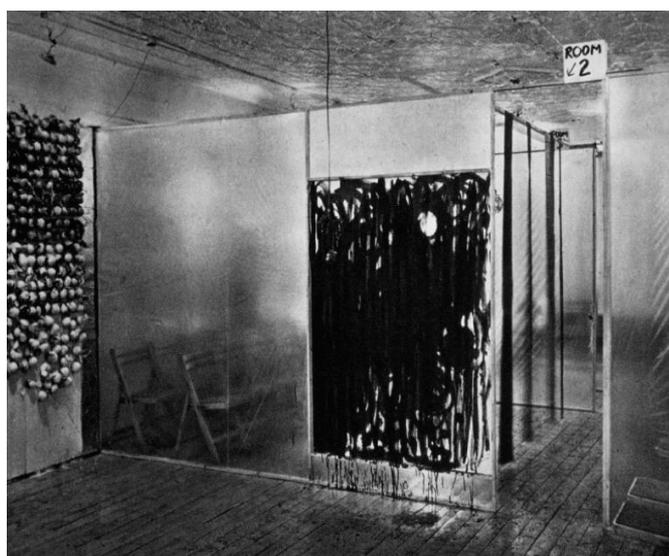
Les débuts du happening

Après l'*action painting* de Jackson Pollock et les mouvements du début du

XXème siècle on voit apparaître avec Allan Kaprow le début de ce que l'on va appeler *Happening* (première utilisation de ce mot par Allan Kaprow en 1957). On définit le mot *Happening* (de l'anglais *to happen* : se produire) par une action artistique courte, spontanée et qui fait intervenir le spectateur. Le premier : *18 Happenings in Six Part* a lieu en 1959 par Allan Kaprow à New-York.

Pour faire venir les spectateurs (élément indispensable à la réalisation d'un *Happening*) à la galerie Reuben, Allan Kaprow envoie des invitations expliquant aux invités qu'ils allaient faire partie intégrante de l'oeuvre. Elle se déroule dans trois salles divisées par des cloisons en plastiques. La performance est constituée de six parties qui contiennent trois événements se déroulant simultanément et qui s'arrêtent au son d'un tintement de cloche. Le temps par performance était précisément chronométré et le spectateur devait suivre les consignes à la lettre. Ce premier *Happening* n'avait pas réellement de discours de fond, Allan Kaprow s'est refusé de donner une interprétation, le spectateur, seul, devait la trouver. Il dit alors que « *L'espace n'est plus pictural mais réel (et parfois les deux) et le son, les odeurs, la lumière artificielle, le mouvement et le temps sont maintenant utilisés...* »²⁴.

Illustration 5: *Détail de 18 Happenings in 6 Parts* d'Allan Kaprow, Fred W. McDarrah, Ruben Gallery, New York, 1959.



24 Extrait du second essai d'Allan Kaprow cité par Olivier Lussac dans *Happening et Fluxus. Polyexpressivité et pratiques concrètes des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004 et dans *Art de l'assemblage*, url:www.artperformance.org/article-22616891.html, 10 juin 2010.

Le *happening* a été défini par Allan Kaprow dans *Les Happenings de la scène new-yorkaise*²⁵. Il est caractérisé par sa mise en scène, sa liberté, et son instantanéité. Le contexte est primordial dans sa mise en œuvre étant donné que ce n'est pas une forme d'art plastique mais plutôt de nature réelle qui permet le lien entre l'art et la vie. La mise en scène souvent anarchique de cette nouvelle forme d'expression impose la sortie des lieux institutionnalisés et oblige donc à trouver des façons d'être vu différentes. En effet, ces mises en scène s'apparentent à du théâtre mais les lieux de représentations étaient bien différents. Souvent les *happenings* avaient lieu dans des espaces publics. Le *happening* reste muet, ce qui le rapproche aussi du théâtre et offre donc un public différent, non conventionnel. Les *happenings* sont héritiers de l'*action painting* de Kaprow et des *events* de John Cage.

Performance théâtrale	Performance non-théâtrale
-Forme d'une pièce de théâtre	-Pas de forme précise (par exemple <i>Events Fluxus</i>)
-Constitution conventionnelle (intrigue, acteur...)	-Composition indéterminée
-Espace et temps déterminés	-Espace et temps non définis
-Acte imaginaire	-Travail sur le réel, le quotidien
-Jeu écrit	-Jeu indéterminé
-Esthétique fondée sur le goût	-Se débarrasser du sentiment et de l'inspiration
-Art qui ressemble à de l'art	-Art qui évacue l'art
-Sérieux	-Ironique

Tableau 1: *Tableau rassemblant les idées d'Allan Kaprow issue de Fluxus et Happening*, Olivier Lussac, 2004, L'Harmattan

Même s'il est compliqué à définir précisément le *happening* doit répondre à quatre critères : « *l'indétermination, le hasard, le caractère éphémère et l'usage de*

²⁵ *Les happenings sur la scène new-yorkaise*, Allan Kaprow, 1961. Article présent dans *L'art et la vie confondus*, textes d'Allan Kaprow réunis par Jeff Kelley ; trad. par Jacques Donguy. Paris : Centre Georges Pompidou, 1996, p. 46-56.

matériaux de récupération. »²⁶

Du *happening* que l'on appelle « *pur* » va découler d'autres types de *happening* comme le scénique, la performance scénique et l'environnement cinétique. Tous différenciés selon trois critères : l'espace, le temps et l'action.

Genre	Espace	Temps	Action
Happening pur	ouvert	variable	variable
Happening scénique	fermé	variable	variable
Performance scénique	fermé	fixe	fixe
Environnement cinétique	fermé	variable	fixe

Tableau 2: Tableau qui rassemble les différences entre les différents types de *happening* issu de *Happening et Fluxus*, Olivier Lussac, 2004, L'Harmattan

Naissance de Fluxus

Le Fluxus naît en partie du travail de John Cage. Il va puiser son essence dans l'utilisation du *bruitisme* que l'on retrouve régulièrement à travers les mouvements ayant une implication corporelle, et qui tient son origine du Futurisme. Compositeur, il va rester dans le domaine de la musique, réalisant des expériences élargissant le domaine sonore. John Cage va mêler sa connaissance musicale à un théâtre d'actions à la fois visuel et sonore. La musique de John Cage va influencer de façon élémentaire le mouvement Fluxus et le *happening*.

En 1952 a lieu le premier *event* de l'histoire (le mot *happening* n'existait pas encore) : *Untitled Event*. John Cage et Merce Cunningham (danseur) sont au Black Mountain College et ils organisent une soirée performance devant des spectateurs.

John Cage va collaborer avec beaucoup d'artistes compositeurs, de théoriciens de la musique par exemple Monte Young et ce sont toutes ces collaborations musicales qui mèneront à l'émergence de Fluxus.

26 Citation extraite de *Happening et Fluxus*, Olivier Lussac, 2004, L'Harmattan.

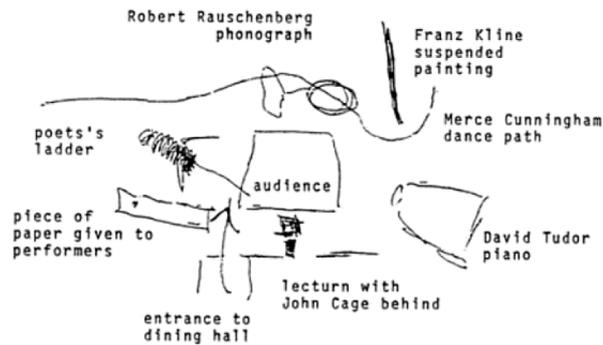


Illustration 6: Croquis préparatoire destiné à préciser le partage des tâches lors de l'Untitled Event. Source : Photo FETTERMAN (William), John Cage's Theatre Pieces, Notations and Performances, Amsterdam, Harwood Academic Publishers GmbH (coll. « Contemporary Music Studies »), 1996, p.100.

URL : <http://www.koregos.org/en/pierre-arese-robert-rauschenberg-arts-sceniques-et-spatialites/>

Au milieu des années 50 John Cage va profondément marquer George Brecht. Ce dernier va mettre en place des *events* : événements dans lesquels le public est invité à participer en suivant des consignes vagues « *Déterminez le centre d'un objet ou d'un événement. Déterminez le centre plus précisément. Répétez jusqu'à ce que vous ne puissiez pas être plus précis.* », ou au contraire très précises « *Allumez la radio. Au premier son éteignez-la !* ». Le happening de George Brecht appelé *Motor Vehicule Sundown* (1960), consiste en un alignement de plusieurs véhicules à l'intérieur des quels il y a un « conducteur » à qui l'artiste a distribué une carte de façon aléatoire. Il y est écrit des ordres que les conducteurs doivent suivre pour créer un concert de lumières et sons.



Illustration 7: George Brecht dans sa performance du Solo pour Violon, 25 Avril 1964 au 359 Canal Street, New York City pendant le Flux Fest.
URL : <http://preparedguitar.blogspot.fr/2015/10/george-brecht.html>

Il faudra attendre 1961, pour que l'on parle pour la première fois du mot *Fluxus*. George Maciunas est élève de Richard Maxfield quand il rencontre La Monte Young, il va ainsi rapidement rejoindre l'idéologie insufflée par John Cage. En effet, après une enfance engagée dans les camps de réfugiés, sous les bombes à Berlin en 1945, il va théoriser le mouvement Fluxus. Il donne alors trois conférences « *Musica Antica et Nova* » dont la cotisation de trois dollars permettra de publier la toute première revue Fluxus.

Le mot *Fluxus* a été choisi par George Maciunas en 1961. Plus qu'un mouvement il définit un état d'esprit. Maciunas écrit le premier manifeste Fluxus, *Manifesto*, qui est créé suite à l'influence d'artistes, comme John Cage et Marcel Duchamp. Ce mouvement est défini comme un « *non-art* » mondial, qui est influencé par le Dadaïsme (surtout du manifeste de Richard Huelsenbeck et de celui de Tristan Tzara), par le futurisme et naît du travail de John Cage, compositeur de musique et plasticien. Allan Kaprow sera d'ailleurs un des élèves de John Cage. Le moteur de ce mouvement est la volonté de révolutionner, et de purger le monde de la culture et de la société de consommation.

Jusqu'à la mort de George Maciunas c'est Peter Moore qui va photographier et même réaliser des vidéos des *happenings* Fluxus. Il va notamment filmer la représentation d'*Originale* de Karlheinz Stockhausen au Judson Hall, se rend à Berlin en 1976 à l'invitation de George Maciunas, pour photographier *Flux Labyrinth* à

l'Akademie der Kunst. Il participe en 1967 au début de Implosions Inc, entreprise destinée à la production d'objets Fluxus. Ses photographies témoignent de festivals, *happenings* et concerts Fluxus, mais aussi de certains artistes qui posent pour lui. La photographie chez Fluxus est aussi un moyen de documenter les événements et le mouvement dans son intégralité. Là, encore, un seul photographe essentiel et proche des artistes participe à imprimer sur la pellicule toute l'oeuvre de Fluxus.



Illustration 8: *Flux Collage*, Peter Moore, 53 photographies noir et blanc originales collées sur panneau de bois, 250x180cm, 1990.

URL :<http://www.fondationdudoute.fr/oeuvre/47/1584-presentation.htm>

Du mouvement Fluxus nous retiendrons surtout les performances concerts de Yoko Ono et de La Monte Young au 112 Chamber Street à New-York entre 1960 et 1961. Mais aussi le travail de George Maciunas dans sa propre galerie entre mars et juin 1961.

Avec le mouvement Fluxus et le happening, l'artiste a changé son statut, il était uniquement créateur, il est devenu spectateur, témoin, acteur et œuvre lui-même.

b. Actionnisme Viennois

L'Actionnisme Viennois prend racine dans une Autriche collaboratrice du Nazisme après avoir subi l'Austrofascisme. Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, le gouvernement autrichien est dans le déni et se pose en victime par rapport aux horreurs commises par le Troisième Reich. La société s'embourgeoise et s'enterre dans des valeurs conservatrices. C'est dans ce contexte géopolitique et presque négationniste que les actionnistes viennois vont se donner la mission d'ouvrir les yeux, de provoquer cette société à laquelle ils refusent d'appartenir. Pour rompre avec cette dernière ils vont aller au-delà de l'humainement acceptable, souffrance, dégoût, implication extrême du corps vont être leur moyen de s'exprimer. Le début de l'Actionnisme Viennois, en 1962, est marqué par la performance de Otto Muehl, Adolf Frohner et Hermann Nitsch. Ils se sont emmurés dans une cave et demandent aux spectateurs de les libérer. Cette première mise en scène n'a pas été choisie au hasard puisque c'est elle qui va libérer l'Actionnisme Viennois avec l'aide du peuple lui-même. En plus de la performance, à côté d'eux, est affiché le manifeste *Orgue de sang* dans lequel Otto Muehl formule précisément ce que sera son art : l'intégration totale du corps de l'artiste. Le corps est le moyen stratégique d'ancrer l'action dans le réel, il devient l'espace dans lequel l'art existe.

Les actionnistes viennois vont enchaîner des performances scénarisées, plus ou moins imagées, en utilisant tout ce que le corps humain possède : matière fécale, sang, urine. Au dégoût que peuvent dégager ces performances, la souffrance va s'ajouter et devenir omniprésente. Ils vont égorgés des animaux, se lacérer les parties génitales, jusqu'à créer une forme d'art intolérable et insupportable pour la société qu'ils dénoncent. Les actionnistes viennois s'accordent sur ce qu'ils dénoncent et sur la forme de la dénonciation, ils réalisent des performances ensemble mais aussi séparément. Chaque artiste va avoir une façon personnelle de s'exprimer et empreinte de leur vécu. Finalement, seul le but est commun aux quatre artistes.

Les actionnistes viennois vont utiliser le corps en tant qu'élément central et qui devient matériau à part entière pour modifier directement la conscience du

spectateur, on parle alors de l'action en tant que catharsis²⁷. La rationalité de la morale induite par la société est alors mise à mal dans ces performances. Ils repoussent sans cesse les limites imposées par la raison, par le contrôle et veulent que le spectateur laisse sortir ses pulsions inavouables.

Dans ce mouvement, le travail d'Hermann Nitsch (le plus prolifique des Actionnistes et qui défend encore ce mouvement aujourd'hui) est primordial. Chacune de ses performances a pour but de créer, finalement, une œuvre totale (reprise du concept d' Otto Philip Runge que l'on retrouve aussi chez Dada) dans laquelle le spectateur peut intervenir jusqu'à prendre conscience de sa propre existence. Il développe et organise le *Théâtre des Orgies et Mystères*, rassemblement au cours duquel il pratique ses performances. Lui, prend la place de maître de cérémonie et fait subir au spectateur des actes excessifs allant parfois jusqu'au crime (inceste, castration...). Ces transgressions sont possibles car incluses dans un cadre artistique et non plus dans une société hiérarchisée, et limitée par des lois et des règles.



Illustration 9: *Aktion 29*, Hermann Nitsch, 1968.

URL :<http://www.nitsch-foundation.com/de/werk/aktionen/aktion/artikel/29-aktion/>

Otto Muehl est aussi cofondateur des actionnistes viennois. C'est dans son atelier, en 1963, qu'a lieu la première manifestation publique du mouvement, qui sera

²⁷ La catharsis va permettre de convertir les passions, émotions en rhétorique, politique et esthétique. Il existe d'une part la définition philosophique d'Aristote et de Platon et d'autre part la définition psychanalytique. Dans les deux cas la catharsis repose sur la volonté de vouloir purifier l'âme, la parole et de libérer l'inconscient (par l'hypnose par exemple chez Freud qui va lui permettre de mieux comprendre l'hystérie).

interrompue par la police, il fera quatorze jours de prison. Son domaine est la peinture et s'inspire, au début de Vincent Van Gogh. Il rencontre Günter Brus (actionniste viennois lui aussi) qui va l'initier au tachisme²⁸. C'est à partir de là qu'Otto Muehl s'oriente vers l'actionnisme, qu'il considère, selon lui, comme une de ses trois périodes artistiques. En 1962, il exprime son processus de création : s'émanciper des règles et des lois, adopter une intention éthique qui lui est propre définie par le sadisme, la perversité et l'obscénité. C'est, pour lui, le meilleur moyen de lutter contre le conformisme. Son œuvre au sein des actionnistes lui permet d'intégrer des pulsions, des frustrations par le plaisir, la joie et le rire et non pas par la souffrance ou la répression. L'actionnisme d'Otto Muehl a lui aussi un caractère cathartique. Il a un lien très fort avec la thérapie par l'art et considère que c'est un moyen de se libérer de ce qu'on a enfoui, caché dans l'inconscient, de la même façon que l'hypnose a pu le faire dans la psychanalyse freudienne. Il cherche à sublimer l'insublimable et à faire avouer l'inavouable : le plaisir pervers.

Les débuts d'Otto Muehl chez les actionnistes viennois commencent d'abord par la destruction de l'art, en découpant des toiles, des tableaux pour en faire des sculptures. Puis, débute un cycle de ce qu'il appelle *actions-matérielles* et qu'il commencera par *Dégradation d'un corps de femme* en 1963. Il déverse sur le corps nu d'une femme, qui semble réjouie, des liquides alimentaires. Le caractère blasphématoire de son art est grandissant, souvent des femmes nues, attachées, sur lesquelles sont déversés des liquides. Il ira jusqu'à mettre en scène sa propre femme lesbienne puis commence lui-même à se dénuder dans *Nature morte avec un pénis*. Sa série d'*actions-matérielles* évolue et finit par inclure à la nudité, à l'humiliation et à la nourriture une dimension scatophile avec la présence d'excréments. Il va encore plus loin lorsqu'il inclut la masturbation et la pénétration. Ces représentations sont réalisées en public, il enchaîne les scandales et subit la répression policière. Avec son travail il vise directement la société catholique,

28 Le tachisme correspond à un mouvement pictural. Il fait écho à deux types de techniques. La première est la couleur déposée comme une unité distincte et non pas comme un mélange continu. Elle fait référence à la technique utilisée par les peintres impressionnistes et néo-impressionnistes. La seconde, est plus récente et date de 1952. Elle a été théorisée par Michel Tapié et fait écho à l'art non-figuratif. La tache est ici entendue comme éclaboussure, le peintre ne contrôle plus la tache de couleur, mais il contrôle l'énergie mise dans le geste pour former l'éclaboussure sur la toile. L'émotion de l'artiste est au cœur de cette technique.

conservatrice, fascisante que les Actionnistes dénoncent.

Otto Muehl sait que l'art devient gênant et intolérable lorsqu'il sort de son cadre traditionnel, lorsqu'il devient vivant, qu'il sort des musées. Il va donc à l'encontre des œuvres immobiles et considère l'actionnisme comme « extériorisation thérapeutique »

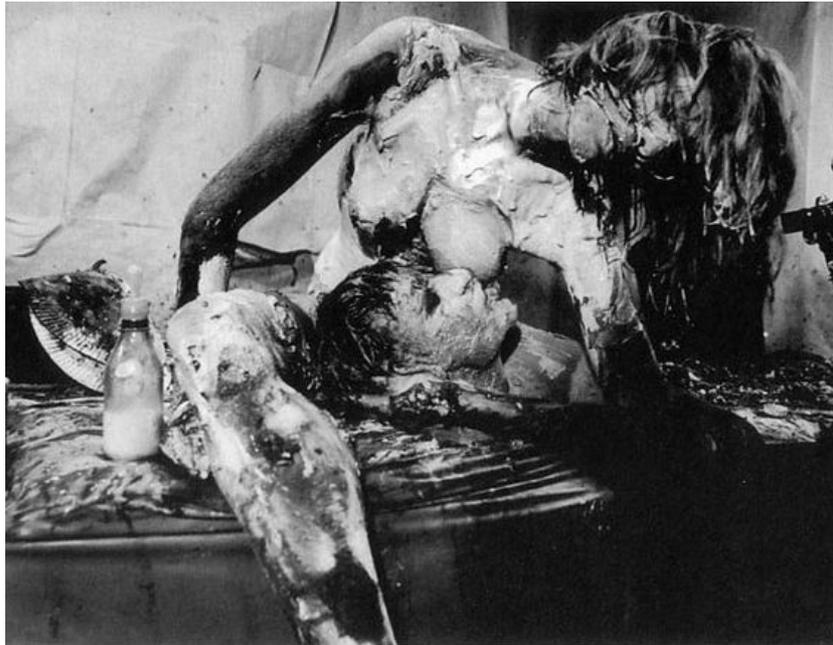


Illustration 10: *Mama und Papa* d'Otto Muehl, photographie n/b, Ludwig Hoffenreich, 1964.

URL : <http://brooklynrail.org/2013/06/artseen/transgressing-transgressionreflections-on-filmmaker-kurt-kren-and-the-vienna-actionists>

Günter Brus, lui aussi inspiré par Jackson Pollock, commence par s'intéresser à la peinture et fait vite en sorte que son corps soit au centre de son processus créatif. Il intègre non seulement son corps dans son œuvre mais aussi la totalité de l'espace public. En 1965, il défile dans les rues de Vienne, entièrement peint en blanc et avec une ligne noire qui parcourt l'intégralité de son corps de haut en bas. Peindre devient alors une action corporelle publique. Grâce à cette performance, *Promenade à Vienne*, il rompt avec les codes établis. Non seulement il peint son propre corps ce qui crée une fracture avec l'art traditionnel, mais il s'expose dans la rue et non pas dans un musée ce qui va questionner la place de l'art dans la société et finalement le trait noir vient séparer l'homme de l'artiste. La police vient

interrompre son action, il se fait verbaliser et prouve ainsi le refus de l'art en dehors des limites imposées par la société.



Illustration 11: *Promenade à Vienne*, Günther Brus, 5 juillet 1965, photographie n/b , Ludwig Hoffenreich, 48.5 x 38.7 cm, édition de photographies des Galeries Heike Curtze et Krinzing, Wien ; Courtesy Günther Brus & Galerie Heike Curtze.

Le 19 juin 1970, *Epreuve de déchirement* est la performance la plus intense et viendra poursuivre le travail commencé dans *Promenade à Vienne*. Dans cette performance d'automutilation, il n'utilise qu'une lame de rasoir, et va détruire presque totalement son corps à coup d'incisions allant presque jusqu'au suicide. La souffrance subie par l'Homme dans la société il la transpose sur son corps. Une fois de plus le physique et le psychique sont connectés, se répondent et font partie du processus créatif. Les blessures sur la peau sont directement liées au fait que l'artiste cherche à briser la barrière qu'il existe entre intérieur du corps (inconscient) et extérieur du corps (le réel). Il utilise la torture sur son propre corps comme pour obtenir une forme de vérité, sa propre vérité. La ligne noire de *Promenade à Vienne* est alors devenue sang.

Rudolf Schwarzkogler, est le dernier artiste majeur qui compose l'Actionnisme Viennois. Il est né en 1940 à Vienne, lui aussi étudie les Arts Appliqués. Son œuvre est essentiellement photographique et textuelle. Il réalise néanmoins des mises en scène violentes, mais seulement destinées à l'appareil photographique. Dans ses images, il suggère la destruction et l'horreur dans la tête du spectateur.

Dans son *action n°3*, une photographie d'un pénis entouré de compresses est posée sur une table sur laquelle on peut voir des lames de rasoir qui laisse entendre qu'une scarification ou une castration a eu lieu. Il profite du caractère documentaire de la photographie pour faire émerger toute l'horreur dans la tête du spectateur, le faisant quelque part admettre la présence d'un inconscient torturé. Ce choc émotionnel empêche le spectateur d'accéder à une réflexion rationnelle et réfléchie. Il perd le contrôle, sort des limites de la morale et accepte de succomber pour ainsi faire apparaître ce qu'il a refoulé. Il montre au spectateur une action finie, révolue, d'un temps passé et laisse au spectateur la liberté d'imaginer ce qu'il s'est passé avant et après. Tout se passe dans l'imagination, l'horreur est accentuée par la véracité du médium photographique considéré comme vérité « ça a été ».

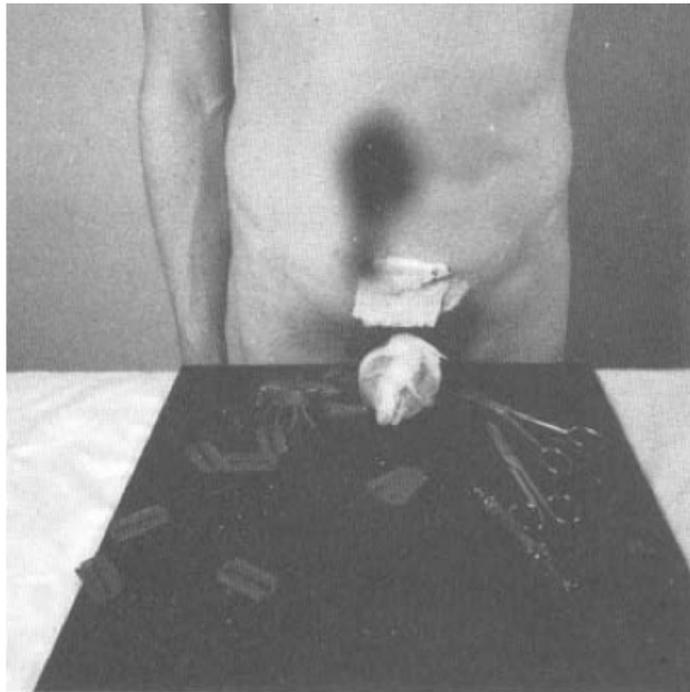


Illustration 12: *Action n° 3*, Rudolf Schwarzkogler, été 1965, photographie n/b de Ludwig Hoffenreich, 23.2 x 17.8 cm, coll. Österreichische Stiftung Ludwig, Wien Courtesy Galerie Krinziuger

Rudolf Schwarzkogler, se place en marge de ses confrères puisqu'il accorde à la photographie une place centrale au même titre que le corps dans son œuvre. Pour lui une performance n'existe pas si on n'en a pas d'images.

Dès le début du mouvement et des premières actions, l'utilisation de la photographie et plus rarement du film cinématographique est partie prenante du processus créatif. Günter Brus et Otto Muehl vont se tourner vers le film cinématographique et l'œil de Kurt Kren quant à Rudolf Schwarzkogler il va se tourner vers la photographie et le regard de Ludwig Hoffenreich (il va aussi photographier certaines performances des autres actionnistes). La photographie est une représentation de l'action qui va perdurer dans le temps à la différence de la performance. L'action et la photographie évoluent parallèlement sans jamais se croiser. La photographie ne pourra pas rendre la vitalité, le ressenti, l'émotionnel provoqué par l'expérience elle-même au moment où elle a lieu précisément. Elle établit en revanche, avec le film cinématographique, un espace temps, une durée de l'action et l'inscrit dans le réel. Même si Hermann Nitsch déclare que « *la photographie et le film ne peuvent être que documentation. L'évènement réel ne peut nullement être remplacé* »²⁹ il n'en est pas moins que l'esthétisation des montages de Kurt Kren sur les performances d'Otto Muehl et les mises en scène photographiques de Rudolf Schwarzkogler donnent tout de même à l'image (fixe ou animée) le statut d'œuvre à part entière. Une tension réside donc chez les actionnistes viennois entre l'utilisation à des fins esthétiques de la photographie et le refus de son utilisation car l'on perd les conditions émotionnelles et la vitalité de l'action.

L'implication du corps dans l'Actionnisme Viennois diffère de l'implication corporelle qu'il y avait eu auparavant. L'omniprésence de la souffrance, auto-infligée, va inspirer profondément l'activisme du XXI^{ème} siècle. Les limites du supportable repoussées par les Actionnistes Viennois va rendre compliqué le travail des activistes ou des artistes, qui ont suivi ce mouvement, pour s'engager en provoquant et en choquant.

²⁹ Citation tirée de Schafer Matthias sous la direction de Bruno Foucart, *Du corps à l'image : le rôle du médium dans l'Actionnisme Viennois*, S.I, 2005, 2 vol, 532p.

II. Engagement corporel des années 70 à aujourd'hui

Après le travail des mouvements d'avant-garde de la première grande moitié du XXème siècle, on assiste à l'isolation des artistes. En effet, les courants et groupes vont de moins en moins exister. Ils vont laisser place à des artistes ayant pour seul lien l'engagement corporel. Mais il existe autant de façon d'engager le corps qu'il existe d'artistes, les manifestes qui permettaient aux artistes d'avoir une voix commune n'existe plus et chacun va développer son esthétique personnelle inspirée de toute la première partie du XXème siècle.

Le début des années 70 marque l'émergence de la société civile, de la création des ONG (Organisations Non Gouvernementales), des groupes activistes qui vont se rebeller contre le contexte géopolitique. En effet, on voit apparaître aux Etats-Unis des protestations suite à la guerre du Vietnam qui est un véritable échec, et qui révèle une propagande sans limites de la part de l'Etat américain. En Europe, mai 68 fait rage, les protestations étudiantes et populaires sont partout. Les manifestations sociales de 1972 pour l'émancipation des femmes, les crises monétaires et pétrolières marquent un tournant majeur dans la relation des artistes au sujet d'actualités. A cet égard Joseph Beuys, artiste du mouvement Fluxus a été l'un des premiers à voir l'art comme une issue à la vie quotidienne, et comme un moyen pour éveiller les consciences sur des sujets politiques. Il voulait « *révolutionner la pensée humaine* » et pour y arriver il fallait que l'homme devienne « *un être réellement libre et créatif, capable de créer quelque chose de nouveau et d'original* ». En 1974, le mouvement Fluxus n'existe plus et pourtant Joseph Beuys va réaliser une performance à New-York appelée *I like America and America likes me*. Joseph Beuys arrive à l'aéroport enveloppé entièrement de feutre et est conduit en ambulance jusque dans la galerie René Block qu'il devait partager avec un coyote pendant sept jours. Les spectateurs assistaient à la relation qui se créait entre l'animal et l'humain. Cette action visait à dénoncer le conflit Amérindiens et les relations entre l'Europe et les Etats-Unis. Le coyote était une représentation métaphorique de l'Amérique. Joseph Beuys voulait donner à l'art un sens, une

idéologie qui aurait permis d'éveiller une société. Pour cela il crée l'Université libre qui est un réseau international rassemblant artistes, psychologues, économistes afin de réfléchir ensemble à une « sculpture sociale ». Il va même jusqu'à créer le Parti Vert en Allemagne.



Illustration 13: *Coyote: I Like America and America Likes Me*, Joseph Beuys, 1974. Block Galery. NYC.

video 37:07 min., sound, b/w, René Block Collection.

URL : <http://www.artperformance.org/article-20316435.html>

De plus, un second précurseur dans le militantisme politique performatif est à retenir. Le travail de Michel Journiac dans lequel il questionne la famille dans la société avec des performances sur l'inceste, les travestis et l'homosexualité qui sont des sujets qui vont animés particulièrement les artistes des années 70-80, date à laquelle le SIDA fait rage.

Les artistes cherchent à redéfinir la signification de l'art en ayant un dédain profond pour le marché de l'art et donc pour l'objet d'art en tant que tel. La performance paraît alors être le meilleur moyen pour éviter la notion d'objet, c'est ainsi que naît le *Body-Art*. On assiste, alors, à un changement de statut de l'artiste. En effet, leurs performances, bien que choquantes et violentes, vont être exposées en galerie, sans être victime d'une censure trop présente chez les mouvements d'avant-garde. Cette institutionnalisation va leur conférer le statut d'artistes

performeurs et donc leur réserver une place de choix dans le monde de l'art. L'initiative de ces performances reste purement artistique (même si engagée politiquement) de par le public qui est visé, les lieux où les performances sont réalisées et l'intention derrière cet engagement. Finalement on assiste à une implication corporelle très personnelle qui concerne l'artiste, le pousse à bout comme un défi personnel. Autrement dit l'artiste va s'infliger une souffrance sur son propre corps signifiant métaphoriquement la souffrance que la société fait subir aux populations. Le spectateur est alors témoin de ces performances qui repoussent la douleur psychique et physique de l'artiste.

Autre changement majeur dans cette seconde partie du XXème siècle est le systématisme de la présence de lieu institutionnalisé pour la réalisation de ces performances. En effet, les limites de la souffrance et de l'implication corporelle ayant été repoussées au maximum de ce que le corps peut endurer (jusqu'au suicide nous penserons notamment au *Happening Noir* de Joseph Ronik) ont fini par être acceptées et institutionnalisées. L'escalade de la violence avait atteint un point de non-retour à partir duquel il fallait réinventer des nouvelles façons de se faire voir et entendre.

L'implication corporelle à partir des années 60-70 peut se regrouper en trois catégories : le corps agissant, le corps comme rituel et transgression, et enfin les limites du corps. A eux trois ils permettent de dénoncer un climat politique et de dépasser encore et toujours les limites imposées par les valeurs sociétales.

1. Le corps agissant

Il est important de déterminer le degré d'implication corporel, mais aussi les codes et les symboles utilisés. Ici, dans le corps agissant, l'artiste s'implique par la gestuelle, les comportements et les situations et c'est seulement par ces facteurs là que l'oeuvre d'art se crée. Les activités de la vie quotidienne sont alors considérées comme « art » et la présence de la peinture devient de moins en moins systématique. En revanche c'est le médium photographique qui va intervenir et permettre aux performances de se fixer dans le temps, puisque ces dernières ne

durent que le temps du geste.

En 1964, les mouvements étudiants aux Etats-Unis commencent à émerger particulièrement sur le campus de l'Université de Berkeley, en Californie, soumis à la censure. Initié, alors, par des étudiants le Free Speech Movement (FSM) contre le racisme, la guerre du Vietnam, et porte la voix d'une génération. En 1969, ils organisent la People's Park Parade (qui va finalement dégénérer et être d'une grande violence) à laquelle l'artiste Paul Cotton participe et crée *The People's Prick* (La Bite du Peuple). Il est déguisé en pénis de taille humaine, il est nu sous son costume et masqué. Il dénonce la censure de la liberté d'expression étudiante de Ronald Reagan et la violence de la *National Guard* en utilisant son corps comme sculpture. La « bite du peuple » sera aussi exposée en galerie à Berkeley dans le cadre d'une performance appelée *The Benefit of the Doubt or the Upper Birth of Paul Man Son* ». Ce double statut entre artiste et militant, exposé à la fois dans la rue et dans une institution commence à brouiller la limite et à rendre poreux les échanges entre art et activisme.



Illustration 14: *The People's Prick, The Benefit of the Doubt or the Upper Birth of Paul Man Son*, Paul Cotton, Berkeley, Californie, 1969.

Illustration tirée de *Le corps de l'artiste*, Tracey Warr et Amelia Jones, Phaidon, 2005, 204p

En 1968, l'artiste Yayoi Kusama monte plusieurs *happenings* à Manhattan, Wall Street, Statue de la Liberté, les Nations unies... L'héritage de *Fluxus*, et des

mouvements d'avant-garde de la première moitié du XXème siècle est bel et bien toujours présent. Ces *happenings* font notamment penser au groupe Zero Jigen (héritier de *Gutai*). Ils sont composés d'hommes et de femmes nus sur lesquels on peut voir des pois peints (l'utilisation de la peinture sur le corps rappelle évidemment Günter Brus , Yves Klein et bien d'autre) qui sont la marque de fabrique de l'artiste. Ils dansent jusqu'à l'arrivée de la police Yayoi Kusama préside et dirige les chorégraphies et devient même porte-parole de ces évènements à portée politique. Elle utilise la nudité, car c'est pour elle « la seule chose qui ne coûte rien » et donc le meilleur moyen pour lutter contre une société de surconsommation. En effet, ces *happenings* célèbrent l'amour libre et dénoncent la guerre, le capitalisme et l'*establishment*. Là encore, l'artiste va à la fois exposer des performances dans des institutions mais aussi dans des lieux publics qu'elle appellera « *naked demonstration* ». Ces dernières seront presque à chaque fois interrompues par la police.



Illustration 15: Yayoi Kusama

Anti-War happening nu, Brooklyn Bridge, New York, 1968, Harry Shunk et János Kender. Impression argentique noir et blanc, 254 x 203mm.

URL : <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/hold-still>

Finalement, il existe une tension entre ce qui est acceptable au sein d'un

musée ou d'une galerie et ce qui ne l'est pas dans l'espace public. A cette tension s'ajoute la volonté profonde de dénoncer certaines injustices politiques. Tous ces éléments vont pousser Yayoi Kusama à se questionner sur « ce qui est art ». Cette réflexion va à l'encontre de celle de Joseph Beuys, pour lui tout est art et tout le monde peut être artiste. Yayoi Kusama est aussi l'une des toutes premières artistes de performances engagées à être profondément intéressée par la diffusion des images de ses *happenings* dans la presse et les différents relais de l'époque. Elle va même jusqu'à s'assurer que la presse est belle et bien présente à ses interventions. Pour la première fois, le corps de l'artiste devient aussi un support de communication, dans lequel le lieu, la mise en scène et la place de l'artiste (elle se place systématiquement au centre de ses *happenings*) ne sont jamais dus au hasard.

Dans les années 70-80 on assiste aussi à un début de prise de conscience écologique. Les artistes vont alors s'engager dans ces causes, parfois aux côtés de groupes activistes créés à cette époque (Greenpeace, WWF...etc)

L'artiste Bonnie Sherk, qui est aussi architecte et spécialiste de l'environnement a été la première à oeuvrer pour l'écologie. En 1971, elle fait une performance au zoo de San Francisco appelée *Public Lunch*. Elle est enfermée dans une cage aux côtés de félins dans laquelle elle mange un repas luxueux dans une gamelle, entourée de la saleté des animaux (déjections en tout genre). Elle dénonce ainsi le gâchis créé par les activités pratiquées par les Américains. Cette façon d'enfermer son corps avait déjà été utilisée lors de la première performance, *Orgue de Sang*, des actionnistes viennois. Cette fois-ci le public ne peut pas libérer l'artiste néanmoins la contextualisation du lieu, et la transformation du visiteur de zoo en spectateur de performance à son insu, surprend d'autant plus et va permettre à l'artiste de faire entendre son combat.

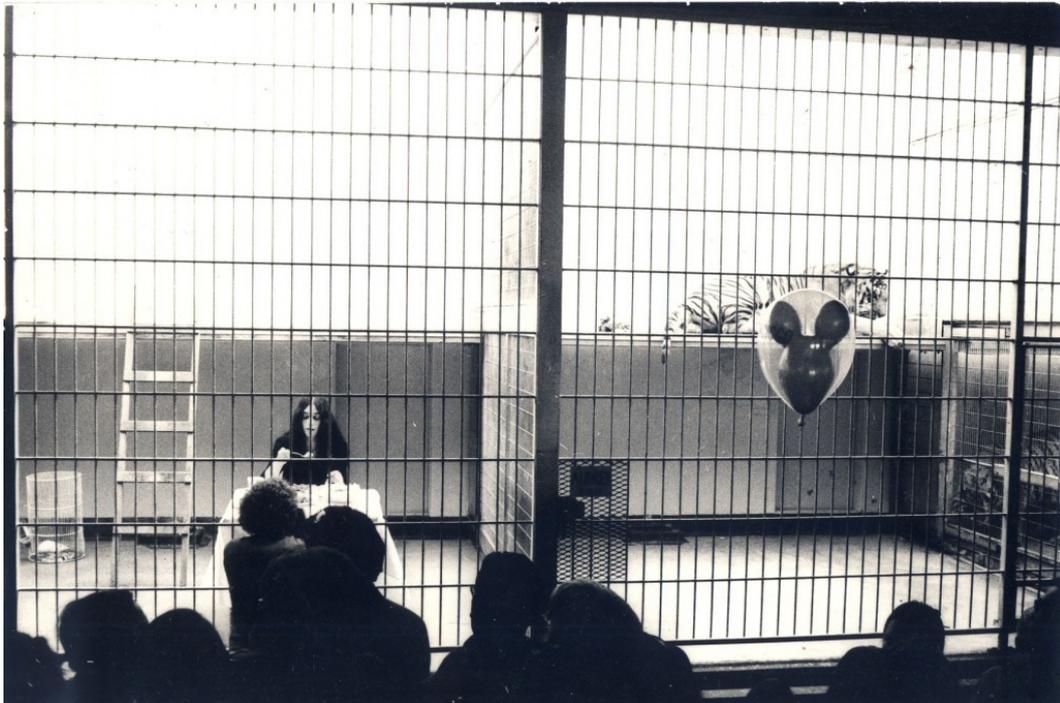


Illustration 16: *Bonnie Sherk dans Public Lunch*, Cages aux fauves, zoo de San Francisco, Bonnie Ora Sherk, 1971.

URL : <http://siteworks.exeter.ac.uk/interviews/bonnieorasherker>

Les années 90-2000 sont marquées par les guerres de Yougoslavie et de Tchétchénie, le génocide des Tutsi au Rwanda, l'effondrement du bloc soviétique en 1991 et la fin de la guerre froide. La Chine se met à exporter et à échanger avec l'international, le traité de Maastricht est signé ce qui produit immédiatement un équilibre des puissances et va rapidement mener à la mondialisation.

Dans ce contexte géopolitique, des artistes russes comme Oleg Kulik vont s'engager. Oleg Kulik va dénoncer l'animalité dont sont accusés les Russes en incarnant des personnages à mi-chemin entre l'animal et l'humain dans ses performances. Il dénonce aussi l'impérialisme américain qui voit les « non-Américains » comme des animaux. En 1993, il crée une série de photographies, *Deep into Russia*, dans laquelle on peut voir l'artiste avoir des rapports presque zoophiles avec des chiens, des moutons... Ces photographies sont tellement insupportables que la FIAC décide de les censurer. En 1997, il fait un clin d'oeil à Joseph Beuys et à sa performance *America likes me and I like America*, et crée *America bites me and I bite America*

qui est une forme de revanche contre les Etats-Unis post guerre froide. De la même façon, il arrive à l'aéroport Kennedy d'où il est emmené. Cette fois-ci dans un véhicule de fourrière. Il est nu et se comporte comme un chien. Arrivé à la galerie il va se faire enfermer par son « maître » qui est sa femme et sa collaboratrice. Il reste enfermé pendant deux semaines à manger dans une gamelle, uriner devant le public.



Illustration 17: *I Bite America and America Bites Me*, Vue d'installation, Oleg Kulik, 1997, Courtesy of Deitch Projects.

URL : <http://www.vogue.com/article/jeffrey-deitch-live-the-art-book-interview>

Oleg Kulik va aussi s'engager auprès de la cause animale et faire des interventions publiques cette fois-ci. Notamment au marché de Danilovsky en 1994, où il met en scène une sorte de messe, il est déguisé en Jesus avec un cochon mort dans les bras.

2 . Le corps rituel et transgressions

L'art corporel des années 60 qui a été marqué par l'Actionnisme Viennois en Autriche a laissé des restes. La volonté de mettre le public et l'artiste lui-même dans un état de catharsis est toujours bien présente.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'on va retrouver Hermann Nitsch, dans cette démarche de rituel et de transgression, qui n'a cessé son travail sur le *Théâtre des Orgies et des Mystères*. La présence paradoxale du blasphème de la religion catholique et du comportement de gourou qu'adopte Hermann Nitsch ajoute à la provocation du rituel. Hermann Nitsch, dénonce toujours une société, une religion qui ne permettent pas de laisser parler l'inconscient et de faire sortir les pulsions enfouies. A contrario, les rituels mis en scène par Hermann Nitsch ont l'ambition de permettre à l'artiste et au spectateur/acteur de transgresser les valeurs sociétales et prennent ainsi le contre-pied du conformisme de la société. Dans les années 80, il va jusqu'à déverser du sang, des entrailles par hélicoptère sur des tanks, et dénonce ainsi les guerres et les atrocités commises.



Illustration 18: 80e action: *Théâtre des Orgies et des Mystères*, 1984, Château de Prizendorf, Autriche

Illustration tirée de *Le corps de l'artiste*, Tracey Warr et Amelia Jones, Phaidon, 2005, 204p

Pendant la Guerre Froide, beaucoup de pays ont pris parti pour le géant américain ou la puissance du bloc soviétique. Cuba ne va pas y échapper. Après

avoir vécu les révolutions cubaines de 1961, le parti communiste de Fidel Castro s'impose. En 1961, c'est l'invasion de la Baie des Cochons. A ce moment là l'artiste Ana Mendieta a 12 ans et fuit le régime castriste en se réfugiant aux Etats-Unis grâce à des organismes de bienfaisance catholiques. Ana Mendieta devient une artiste cubaine de référence. Elle s'implique corporellement contre les violences en tout genre et dans des combats féministes. Dans *Blood Tracks* elle réalise une performance autobiographique dénonçant le régime de Fidèle Castro qui l'avait forcé à fuir ses propres racines, son propre sang. Cette performance rappelle directement les *Anthropométries* d'Yves Klein mais aussi le travail des actionnistes viennois (particulièrement le travail d'Hermann Nitsch). Ses performances ne sont pour autant pas violentes mais viscérales.

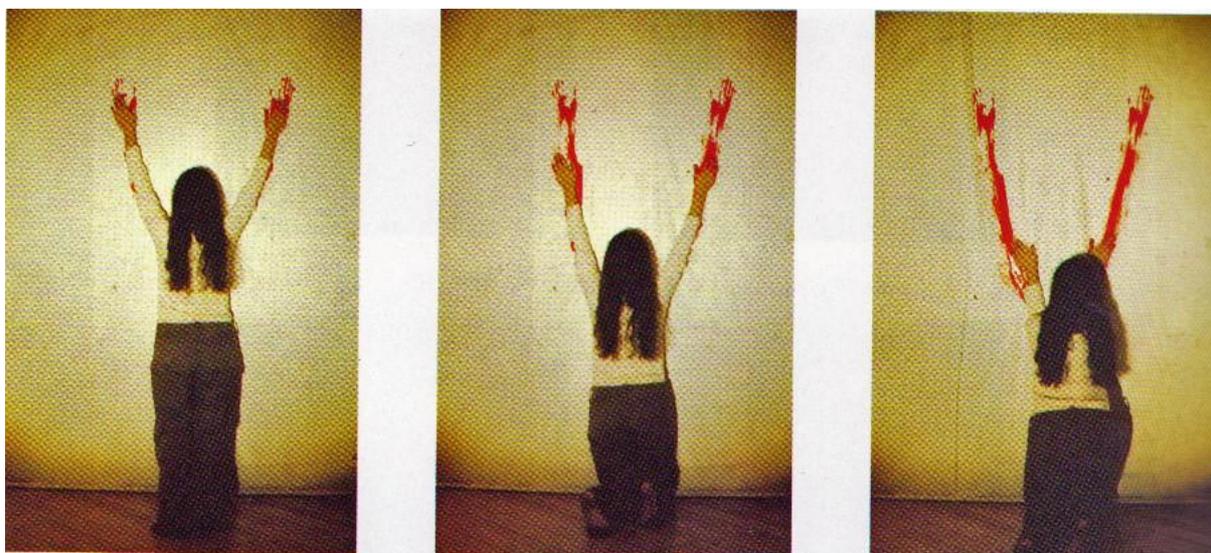


Illustration 19: Ana Mendieta en train de réaliser *Body Tracks*, Université de l'Iowa, Iowa City, The estate of Ana Mendieta, 1974

Illustration tirée de *Le corps de l'artiste*, Tracey Warr et Amelia Jones, Phaidon, 2005, 204p

Son engagement pour le droit des femmes va la pousser à réaliser la performance *Rape Scene* dans laquelle elle met en scène un viol grâce à des photographies d'elle mises bout à bout et qui suggèrent le crime. Elle veut briser la loi du silence en faisant du viol un événement « anonyme et général » et non plus un événement « non particulier et personnel ».³⁰ Cette façon de se mettre en scène rappelle évidemment le travail de Rudolf Schwarzkogler dans lequel le medium

30 Citation extraite du *Corps de l'artiste*, conçu par Tracey Warr, essai d'Amelia Jones, Ed Phaidon, 2005.

photographique, de part la véracité des faits qu'il induit, augmente le choc et l'indignation ressentis par le spectateur.

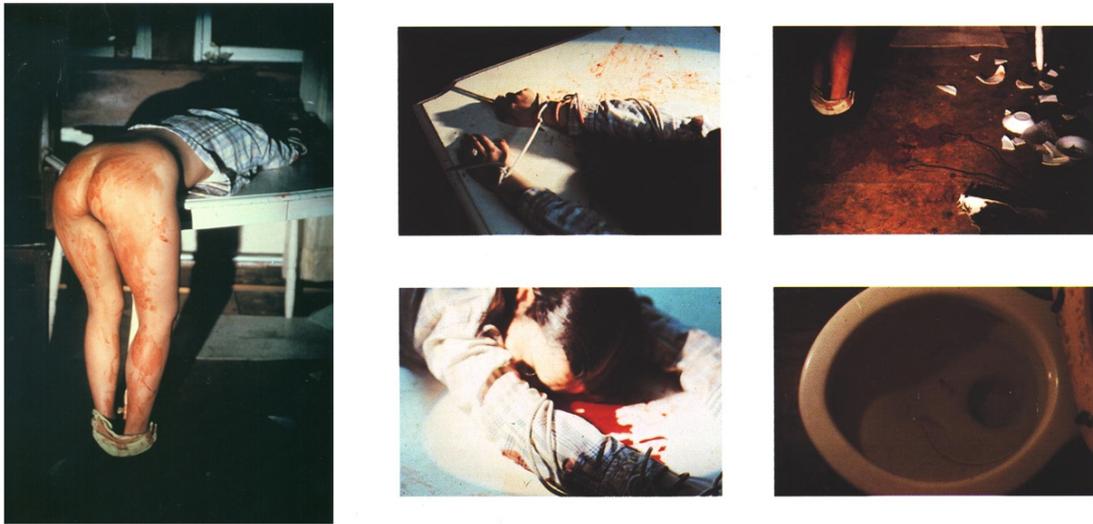


Illustration 20: *Untitled (Rape Scene)*, Ana Mendieta, tirage argentique couleur, 254x203mm, The estate of Ana Mendieta, 1973

Illustration tirée de *Le corps de l'artiste*, Tracey Warr et Amelia Jones, Phaidon, 2005, 204p

La propagation du SIDA et l'impuissance médicale face à la maladie va révolter les artistes. Parmi eux, l'artiste Franko B, qui, à la suite d'une décision de justice interdisant aux homosexuels de filmer leur rapports sexuels sadomasochistes va réaliser *Mama, I can't sing* en 1996. Le mot « democracy » est gravé sur son corps et le mot « freedom » est gravé sur le corps de son ami. Il s'incise la peau et est entièrement peint en blanc, cette esthétique rappelle celle de Günter Brus.



Illustration 21: *Mama, I can't sing* de Franko B, Manuel Vason, 1995.

Illustration tirée de *Le corps de l'artiste*, Tracey Warr et Amelia Jones, Phaidon, 2005, 204p

Dans l'engagement du corps transgressif, on retrouve aussi l'artiste américain Chris Burden. À travers plusieurs performances il s'est mis en danger en guise de rébellion contre le capitalisme et le consumérisme. Dans sa performance *Trans-fixed*, en 1974, il mélange symbole christique et dénonciation de l'industrialisation automobile. Il va se clouer les paumes de main sur le dessus de la carrosserie d'une *Volkswagen* roulant pendant deux minutes à une vitesse très rapide. Il devient l'emblème d'une contre-culture, d'une jeunesse américaine post guerre du Vietnam qui se sent trahi. Pour rendre compte de l'horreur de la guerre, et des dérives de la société, il veut la banaliser. Dans *Shoot* il demande à un complice de lui tirer dessus à la carabine à 4,5m de distance. Chris Burden pensait que l'art devait être « *en lien*

avec un changement sociétal » .Au-delà de la souffrance subie, il va aussi placer son corps comme obstruction dans *Deadman* et se placer au milieu de la route pour gêner le trafic des voitures. Le corps utilisé comme obstruction n'était pas encore une pratique très étendue.

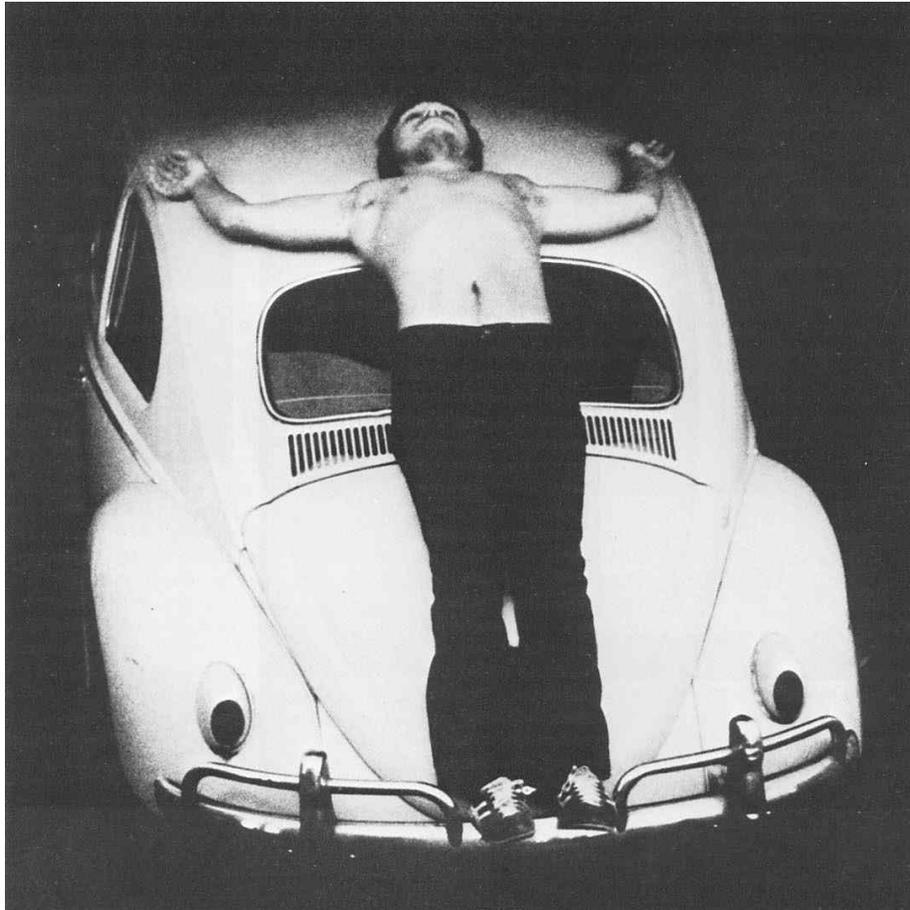


Illustration 22: *Chris Burden dans Trans-Fixed*, Chris Burden, Venice, Californie, 1974.

Illustration tirée de *Le corps de l'artiste*, Tracey Warr et Amelia Jones, Phaidon, 2005, 204p

3. Les limites du corps

Là encore, L'Actionnisme Viennois a réellement laissé des traces dans la performance des années 70 à aujourd'hui. En effet, les limites du corps ce sont eux

qui les ont atteintes en premier, en ayant réussi une escalade de l'échelle de la violence et du dégoût particulièrement surprenante. Le travail sur l'intérieur et l'extérieur du corps va être repris et traité par les artistes contemporains. Ici, nous parlerons à la fois des limites géographiques corporelles (l'espace intérieur/ extérieur du corps) mais aussi les limites en termes de souffrance, de douleur subie par l'artiste et le spectateur. Ces limites sont en réalité des métaphores et désignent non seulement ce qui est toléré d'un point de vue physique, par le corps, mais aussi d'un point de vue social. Le corps devient le support d'expression et subit toutes les formes de violences contemporaines que l'individu endure dans la société.

Marina Abramovic est probablement l'une des figures les plus importantes de l'engagement corporel, de la performance, et de l'étude de ses propres limites. La quasi-totalité de son œuvre est orientée vers la recherche et la connaissance de son propre corps, et la mise à l'épreuve de ce dernier (physiquement et psychologiquement). Pour la souffrance physique on retiendra évidemment la performance *Rythme 0* dans laquelle elle dispose soixante-douze objets sur une table (lame de rasoir, ballon, scie, pinceau, mais aussi un pistolet chargé), elle offre alors la possibilité d'utiliser tous ces objets sur elle pendant six heures. Cette épreuve visait à démontrer que l'Homme pouvait être capable du pire, et que dans des circonstances inhabituelles l'Homme choisissait la violence (la performance s'est arrêtée quand un homme a pointé le pistolet chargé sur la tempe de Marina.). En 1974, elle crée *Rythme 4* pour critiquer la politique communiste. Elle construit une étoile rouge en bois géante à laquelle elle met le feu grâce à 100 litres de pétrole et se place au centre des flammes. Son corps épouse les formes de l'étoile, elle a les bras et les jambes écartés. Elle manque de prendre feu lorsque des spectateurs se décident à la sauver. L'utilisation du feu avait déjà été faite par Chris Burden un an auparavant dans sa performance *Icarus* mais c'est la première fois que le brasier prend une telle dimension.



Illustration 23: *Rythme 5* de Marina Abramovic, Marina Abramović, courtesy of Sean Kelly Gallery/(ARS), tirage argentique noir et blanc 23 3/8 x 33 1/4 inches (59.4 x 84.5 cm), 1974.

URL :<https://www.guggenheim.org/artwork/5190>

La souffrance physique ne va pas être la seule étude sur son corps qu'elle va faire. En effet la souffrance psychologique va elle aussi constituer un centre d'intérêt majeur pour l'artiste. En 1997, elle réalise *Balkan Baroque* à la Biennale de Venise. Elle crée cette performance en signe de deuil suite à la guerre des Balkans. Elle va utiliser des ossements et du sang d'animaux (surtout du bœuf) ce qui rappelle évidemment le travail d'Hermann Nitsch et son utilisation systématique de carcasses animales. L'installation est complexe il y a trois écrans vidéo sur lesquels le spectateur peut voir les parents de l'artiste, trois baignoires de cuivres qui renvoient à la purification (symbole d'un rituel sacré) et au centre Marina règne sur un tas d'ossements (1500 os exactement). Six heures par jour pendant cinq jours elle va nettoyer ces ossements en chantonnant des chansons de son enfance, expérience profondément traumatisante pour cette Ex-Yougoslave née à Belgrade. Elle joue sur les oppositions entre théâtralité et réalité. Le tableau ainsi créé, renvoie à une réalisésesthétique picturale romantique, aux tableaux de Eugène Delacroix

notamment.

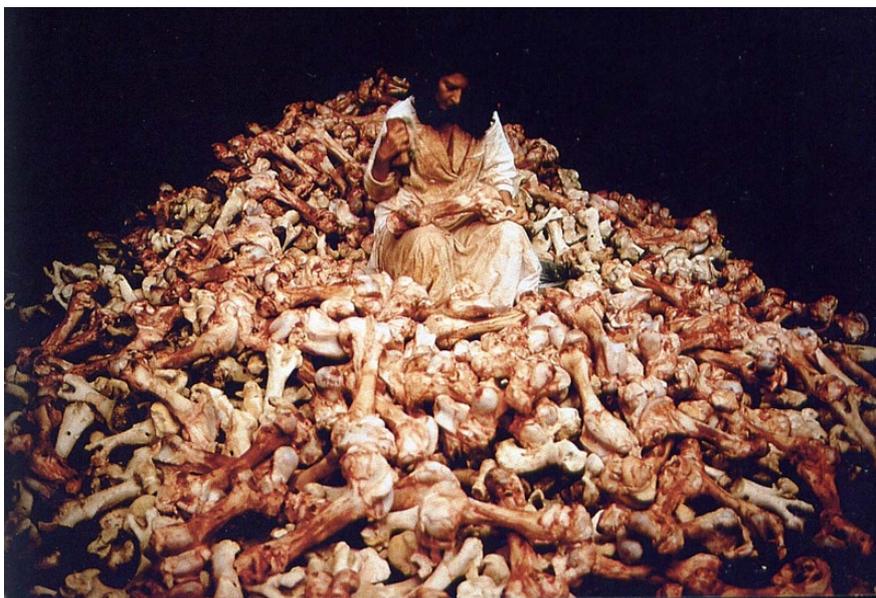


Illustration 24: *Balkan Baroque*, Marina Abramovic, Biennale de Venise, 1997.

Illustration tirée de *Le corps de l'artiste*, Tracey Warr et Amelia Jones, Phaidon, 2005, 204p

En 1980, deux artistes vont réaliser deux performances bien différentes. Tout d'abord, Diamela Eltit, au départ poétesse elle se rallie à Raúl Zurita sous la dictature chilienne. Elle rejoint alors le groupe *Colectivo de acciones de arte*, activistes politiques. Elle s'engage corps et âme pour défendre les marginaux au sens propre comme au figuré. Elle se taillade, se brûle les bras et les jambes, pour se rendre ensuite dans des « zones de souffrance » où elle va lire des poèmes qu'elle a écrits. Cette démarche poétique rappelle les cabarets Dada du début du XXème siècle. Ces « zones de souffrance », comme elle les appelle, sont des lieux où les marginaux, les exclus de la société sont. Les prisons, les hôpitaux psychiatriques, les bordels en font partie. Ses cicatrices sont pour elle les symptômes de l'exclusion qu'elle cache derrière des vêtements qui sont eux les symboles du système. A la différence des autres artistes déjà cités, elle ne correspond pas vraiment à une artiste institutionnelle. Elle n'expose pas dans les musées, ni les galeries, et à partir des années 70 le statut d'artiste devient compliqué à acquérir s'il n'est pas au service d'institutions. Les artistes engagés et oeuvrant exclusivement dans l'espace public

prennent de plus en plus le statut d'*artiviste* (mélange entre artiste et activiste).

Le deuxième artiste qui va oeuvrer en 1980 est Zbigniew Warpechowski, poète et peintre polonais. Il dénonce le catholicisme à la *Documenta VIII* avec une performance éprouvante inspirée de rituels chamanique qui a duré deux jours et dans laquelle il s'est cloué la main pendant les six dernières heures. Le choix des clous et de la main n'est absolument pas dû au hasard pour dénoncer la religion catholique et son oppression.

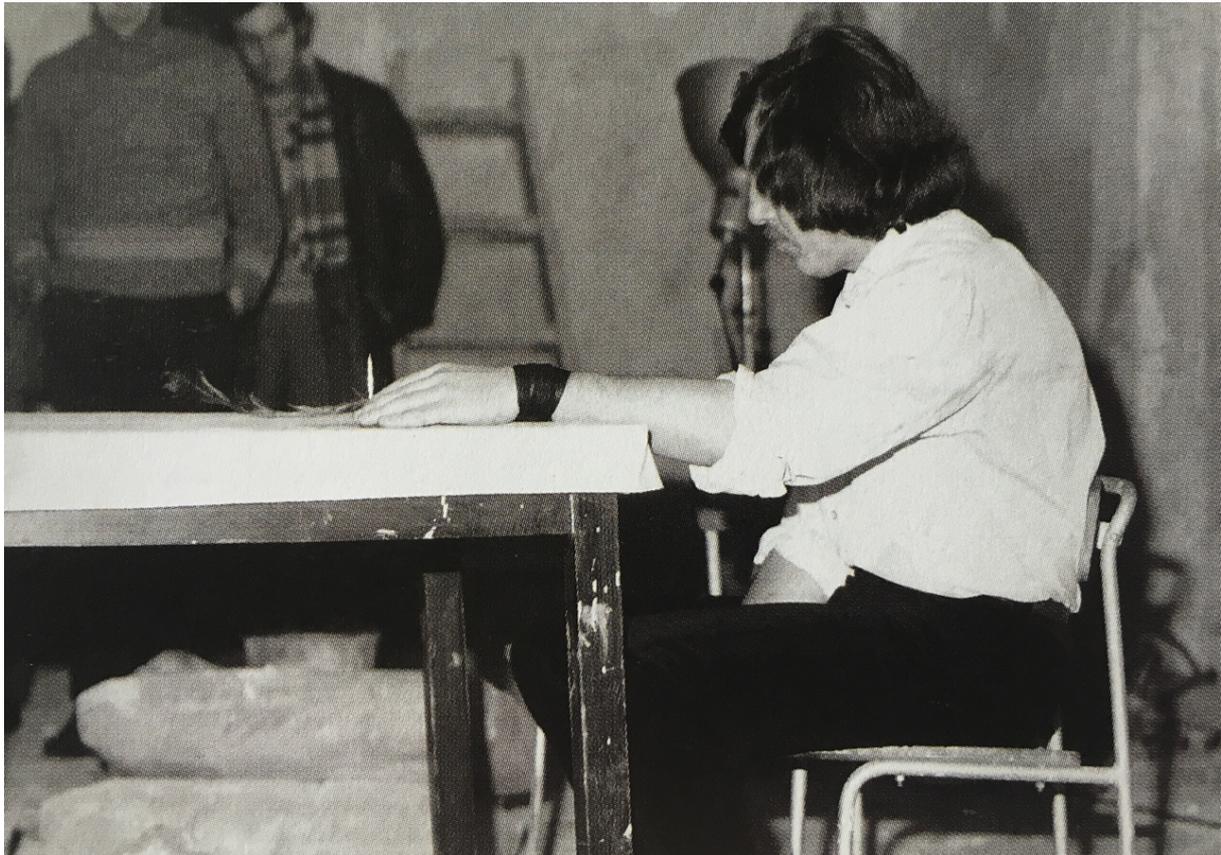


Illustration 25: Zbigniew Warpechowski effectuant *Clou planté dans la main*, Documenta VIII, Cassel, Allemagne, 1980.

Illustration tirée de *Le corps de l'artiste*, Tracey Warr et Amelia Jones, Phaidon, 2005, 204p

Orlan, artiste engagée dans le combat pour les droits des femmes, principalement, va réaliser beaucoup de performances en utilisant son corps comme une matière première modifiable. Elle interroge, à travers son travail, (peinture, photographie, performances) les pressions politiques, sociales et religieuses faites au corps des femmes. A travers des performances comme *Drapé le Baroque* elle va

dénoncer les pressions religieuses et l'oppression sur l'identité féminine. Dans la *Réincarnation de Sainte Orlan*, elle va se faire subir des opérations de chirurgie esthétique (en tout neuf chirurgies) qu'elle va photographier et filmer. Avec cette action elle remet en cause les codes de la beauté imposés aux femmes. Dans *Omniprésence*, elle va jusqu'à se mettre des implants chirurgicaux pour transformer radicalement son visage toujours dans une idée de questionner l'identité et la violence faites aux femmes. Son travail de la photographie la pousse à documenter de façon quasi systématique ses performances et son travail. Chez elle l'image a un rôle primordial, elle documente, elle archive et elle fait office de preuve lorsqu'il n'y a pas de public (comme pour ses performances chirurgicales par exemple).

Orlan va aussi créer *MesuRages* qui est une performance où elle invente une unité de mesure à partir de son propre corps : l'*Orlan-corps*. Elle insiste sur le mot *rage* car les institutions qu'elle mesure incarnent pour la plupart une domination masculine (le Centre George Pompidou, le Musée Guggenheim à New-York, la place Saint-Pierre de Rome...). Sur la place de Saint-Lambert à Liège, qui est menacée par des travaux d'urbanisme, Orlan va militer avec une association qui défend la protection de cette place. Elle va donc performer *MesuRages* pour soutenir leurs actions.

Illustration 26: *MesuRAGE*, ORLAN, performance au Musée Guggenheim, New York, photographie argentique noir et blanc, dimensions variables, 1983

URL : <http://www.roots-routes.org/?p=18847>



Finalement, David Wojnarowicz va faire de son corps un support de dénonciation de l'homophobie, du racisme et du sexisme. Il s'engage auprès de *Act Up*, il est séropositif, l'omniprésence de la mort et de la peur de perdre ses proches dans cette maladie qui décime va avoir une influence sur lui. Après une exposition de Nan Golding dans laquelle elle déclare dans le texte d'introduction « *il n'y a plus de trentenaires. Nous sommes en voie d'extinction.* », le sénateur américain Jesse Helms et le cardinal O'Connor vont lancer une série de campagnes intolérantes. David Wojnarowicz va se battre et désigner un par un tous les acteurs de cette campagne plus que douteuse car pour lui rien n'est pire que le silence. Les gouvernements tiennent en otage les victimes du SIDA en refusant d'agir et de soutenir les malades. Les artistes vont se mobiliser aux côtés d'*Act Up* en déclarant « *si le silence a déjà été synonyme d'oppression et de répression, maintenant il est synonyme de mort* ». Pour appuyer leur message, ils vont réaliser un film, « *SILENCE=DEATH* », qui va devenir un support de campagne pour *Act Up*. David

Wojnarowicz va manifester son soutien en se cousant les lèvres dans ce film. Là, encore, c'est l'image de la performance qui va être vue par le public, une photographie et la vidéo vont servir de documentation et de preuve de son acte.



Illustration 27: *Untitled (Silence=Death)*, Capture d'écran de SILENCE=DEATH, Act Up, Estate of David Wojnarowicz, 1990.

URL : <http://www.gnovisjournal.org/2014/12/10/art-is-not-enough-the-artists-body-as-protest/>

Finalement, l'utilisation de l'image à partir des années 70-80 devient quasi-systématique pour documenter et faire voir la performance. L'utilisation d'un photographe en particulier devient une pratique courante pour les artistes qui contrôlent leur image et l'image de leur œuvre. Il est important de souligner que dans beaucoup des images de performances on se rend compte que le copyright est celui de la galerie qui représente l'artiste ou de l'artiste lui-même. Le rôle de ces images est bien sûr celui de documenter et de créer des archives néanmoins la manière dont elles sont réalisées changent leur signification. Lorsqu'elles sont signées de l'artiste alors que l'on sait qu'il ne pouvait pas être sur l'image et la faire au même moment on devine évidemment que l'artiste a composé l'image qu'il voulait de sa performance ignorant la volonté du photographe. Il est même probable que dans certains cas que

la performance ait été adaptée pour que la réalisation d'image soit possible. En revanche lorsque l'image est signée d'un photographe, il naît alors une collaboration entre l'artiste performeur et celui qui photographie. Jusqu'à parfois même, laisser le photographe, y apporter sa propre interprétation.

De plus, ce qui a particulièrement changé entre les artistes corporellement engagés de la première moitié du XX^{ème} siècle et ceux de la seconde moitié est probablement le statut de l'artiste. En effet, dans la première partie les artistes cherchent à trouver des nouvelles formes d'expressions, une sortie du cadre qui va non seulement passer par l'utilisation du corps mais aussi par un renouveau des techniques déjà existantes (comme la photographie par exemple). En revanche dans la seconde partie, les artistes s'engagent personnellement, de façon isolée et quasiment toujours au sein d'institution. On remarque aussi qu'aussitôt l'artiste sorti d'un contexte institutionnel il devient alors davantage activiste qu'artiste. La limite entre ces deux domaines devient alors de plus en plus floue et perméable.

Ainsi, une nouvelle forme d'engagement corporel et politique apparaît.

III. La politique comme art : Le cas Pavlenski

Le terme « politique » vient du mot grec « polis » (πόλις – la Cité-État) le terme « politique » signifie « qui concerne le citoyen ». Ainsi l'art est politique lorsqu'il est en rapport avec la société civile. Paul Ardenne³¹ parle de trois voies d'actions possibles pour l'art : la tutelle pour l'art qui sert le pouvoir ; la collusion pour le travail mutuel de l'art et le pouvoir et l'opposition pour un engagement de l'art contre le pouvoir. Nous nous concentrerons uniquement sur le troisième point : celui de la contestation du pouvoir en place par l'art, qui est, en Russie, l'une des seules façons de pouvoir critiquer l'Etat.

L'art politique ou *artivisme* a pris bien des formes depuis plusieurs décennies. En effet, quels sont les arts et les actions possibles dans une société de marché ? On a collé des affiches comme les dadaïstes le faisaient, on a réalisé des

³¹ ARDENNE, Paul. « *Art et politique: ce que change l'art «contextuel»* ». Ministère de la Communauté française de Belgique, L'art même n°14. 2008: pp. 2-7.

performances, des manifestations et on a impliqué son corps. Ce corps-là n'est pas celui du marché, des publicités, d'une économie capitaliste mais bien celui fait de sang, d'eau, d'entrailles et d'organes. Pourquoi ce corps ? Pour en reprendre possession et l'utiliser comme un slogan. Un artiste en particulier, a repoussé les limites de cet artivisme et se l'est approprié avec ses propres codes et ses propres théories sur l'art et la politique. Cet artiste c'est Piotr Pavlenski un artiste russe né en 1984 à Léninegrad. Il crée avec Oksana Shalygina un journal en ligne en 2012, *Political Propaganda*. La même année il va engager son corps dans l'espace public russe.

Il surgit brutalement sur la scène politique russe en juillet 2012. Son terrain : l'espace public, son mode d'opération : la douleur physique et la provocation. Il reprend, évidemment les codes de la performance, des Actionnistes Viennois et d'autres mouvements d'avant-garde que l'on a pu voir. La différence majeure avec tout ce qui a pu être fait jusqu'à présent est son statut. En effet, il est entièrement désinstitutionnalisé, il n'expose dans aucune galerie et son art n'est pas commercialisé ni commercialisable puisqu'entièrement composé d'actions. De plus, il agit seul, dans le cadre de ses propres revendications personnelles, il ne fait parti d'aucun collectif. Il se situe exactement à la frontière entre la manifestation et la performance ou autrement dit entre l'art et l'activisme. Trois points sont essentiels pour comprendre comment cet artiste est venu apporter un regard nouveau sur l'implication corporelle dans l'engagement politique. Tout d'abord, l'étude de ses actions est très importante car c'est en cela que le rapport à l'histoire de l'art se crée, d'autre part sa vision de l'organisation de la politique en Russie montre la réflexion complexe et aboutie de l'artiste. Et enfin, son utilisation des médias, sa façon de communiquer est une chose complètement nouvelle dans le monde de l'art et de la performance. Cette utilisation n'est plus vue comme un outil mais comme un but : celui de produire des images, diffuser ses actions dans la presse qui constitue un tournant, là aussi, majeur pour le monde de l'art.

1. Entre activisme et performance

Piotr Pavlenski commence son implication sur la scène de l'*artivisme* en juillet 2012. Les *Pussy Riot*³² sont alors en procès pour avoir profané une église orthodoxe, trois d'entre elles seront condamnées à deux ans de camp de travail pour vandalisme et incitation à la haine religieuse (depuis 2013, il existe une loi sur l'offense aux sentiments des croyants adoptée par le Parlement russe). Piotr Pavlenski (comme plusieurs artistes anglo-saxon surtout) va se mobiliser en se cousant les lèvres. Ce geste rappelle, évidemment, celui de David Wojnarowicz quelques années plus tôt. Le fil est rouge et Piotr reste debout, immobile, devant la cathédrale de Kazan à Saint-Pétersbourg. La performance s'appellera *Suture*. Elle dénonce le manque de liberté d'expression qu'il y a en Russie, que lorsque l'on est en désaccord avec le pouvoir le peuple est censuré et opprimé. Il exécute alors sur son propre corps ce que l'Etat russe impose : être en accord avec ce dernier ou se taire. Ce qui change ici c'est le déroulement de l'action. En effet, ce n'est pas se coudre les lèvres qui sont ici l'action puisque l'artiste arrive sur place avec les lèvres déjà cousues. Le fil rouge symbolise le sang qui a disparu ce qui esthétise beaucoup la figure de l'artiste et son geste. L'action est essentiellement dans la symbolique du lieu, du geste, mais aussi dans le fait qu'il reste stoïque, *avec une pancarte défendant la « prière punk » des Pussy Riot.*

32 Groupe de punk rock féministe qui défend les droits des femmes en Russie grâce à des performances et des actions coups de poing



Illustration 28: *Suture*, Piotr Pavlenski, Saint Petersburg, 2012 .

Illustration tirée de *Le cas Pavlenski, la politique comme art*, Piotr Pavlenski, Louison Edition, 2016.

A la suite de l'action *Suture*, en mai 2013, il crée *Cascade*. Vladimir Poutine est de nouveau au pouvoir, soupçonné d'élections douteuses. Il fait alors adopter des lois répressives, assumant pleinement le caractère autoritaire de son gouvernement. Piotr Pavlenski va protester contre ses lois qui diminuent la liberté individuelle il choisit ainsi de s'emprisonner nu dans du fil barbelé devant le Parlement de Saint-Petersbourg. La symbolique est finalement assez évidente, privée de ses libertés le citoyen se retrouve nu à la merci de la main de fer étatique. Ici encore, l'action n'est pas de voir l'artiste s'emprisonner, il se fait déposer aux pieds du Parlement déjà dans sa cage de fil barbelé. Il reste immobile, attendant patiemment les forces de l'ordre venant le déloger, on peut même parler de libération dans ce cas. En effet, on devine déjà que le but de Piotr Pavlenski est d'obliger les forces de répressions (qui sont évidemment aux ordres de l'Etat) à rendre à l'artiste sa liberté. La police est donc forcée d'agir contre les nouvelles lois que Vladimir Poutine veut faire appliquer. On voit déjà qu'une des caractéristiques principales de l'art de Piotr est la présence policière et le rôle essentiel voir principal qu'elle joue dans les actions. Elle fait l'action, elle est l'action.

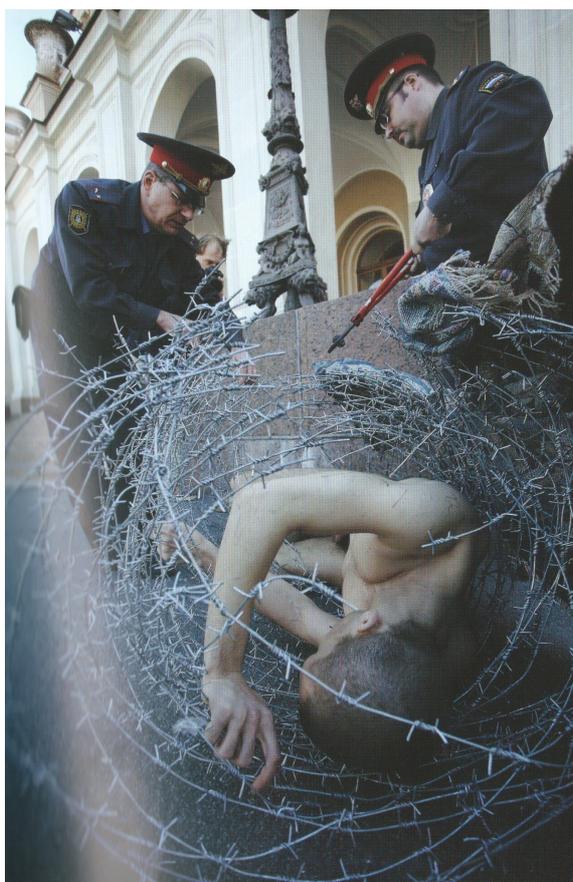


Illustration 29: *Carcasse*, Piotr Pavlenski, Saint Petersburg, 2013.

Illustration tirée de *Le cas Pavlenski, la politique comme art*, Piotr Pavlenski, Louison Edition, 2016.

Les actions de Piotr Pavlenski se font de moins en moins rare. En effet, celle qui a suivi *Carcasse* s'est passée la même année. En novembre 2013, plus précisément le 10 novembre jour de la police en Russie. Sur les pavés de la Place Rouge, à Moscou, il va se clouer le scrotum dans l'action *Fixation*. Il reste immobile une fois le geste fait, la tête baissée. Il dénonce ainsi « *l'apathie, l'indifférence politique et le fatalisme de la société russe contemporaine* », pour lui la société ne doit pas rester focalisée sur ses échecs car c'est cela même qui la cloue au pavé du Kremlin. Ce geste de se clouer une partie du corps fait directement échos à l'*action n°3* de Rudolf Schwarzkogler mais aussi à Chris Burden. Au delà des ancêtres artistiques de Piotr Pavlenski, le clou dans la peau fait évidemment référence au Christ et donc au martyr ce qui n'est pas non plus un choix dû au hasard puisqu'en Russie l'Eglise orthodoxe occupe une place centrale dans le pouvoir. Le mode

opérateur de Piotr reste le même que pour ses actions précédentes, le lieu particulièrement symbolique , le corps nu dans la souffrance, et les forces de l'ordre obligées d'intervenir, cacher sa nudité et faire venir une ambulance. De toute évidence, le choix de la date n'est pas fait au hasard, Piotr Pavlenski oblige la police à intervenir le jour où elle est censée être fêter. Il va même être poursuivit pour hooliganisme, une enquête sera ouverte par des enquêteurs pour qu'il soit finalement acquitté. Cette performance lui vaudra le Prix de l'art activiste russe.



Illustration 30: *Fixation*, Piotr Pavlenski, Moscou, 2013.

Illustration tirée de *Le cas Pavlenski, la politique comme art*, Piotr Pavlenski, Louison Edition, 2016.

Se clouer le scrotum ou bien se coudre les lèvres sont toutes deux des actions que les prisonniers russes pratiquent déjà pour dénoncer le système carcéral. La douleur qu'ils vivent et qu'ils se font subir est tout aussi importante que celle de Piotr Pavlenski sauf que leur revendication se passe derrière des murs infranchissable, dans lesquels les médias sont inexistant et d'où il est impossible de faire fuiter des images vers l'extérieur.

En octobre 2014, il réalise *Séparation*. Action qui rappelle Vincent Van Gogh, il se présente nu, sur le mur de l'Institut psychiatrique Serbski à Moscou et se découpe l'oreille. De la même façon que le mur sépare les sains d'esprits des malades mentaux, il sépare alors son lobe d'oreille de son corps. À cause de beaucoup de ses performances, Piotr, a du subir des tests psychologiques pour déterminer son état mental, tests qu'il a passé avec brio mais qui en dit tout de même long sur la façon dont l'Etat cherche à se débarrasser de certains opposants. Là encore l'action est courte mais il attend ensuite patiemment les forces de l'ordre pour venir le déloger et lui apporter des soins médicaux.



Illustration 31: *Séparation*, Piotr Pavlenski, Moscou, 2014

Illustration tirée de *Le cas Pavlenski, la politique comme art*, Piotr Pavlenski, Louison Edition, 2016.

Finalement, la dernière action en date de Piotr Pavlenski est *Menace* le 9 novembre 2015. Il va enflammer le portail du siège historique du FSB (service de renseignements de l'Etat Russe) il insulte ainsi directement la menace de l'Etat. Il dénonce la terreur dont se servent les services de renseignements et la façon dont ils exercent leur pouvoir sur toute une société. Ici, il n'implique pas directement son corps et n'est pas dans la même démarche que pour ses autres actions. En effet, dans *Menace* il attaque directement l'institution alors que pour les autres il leur fait jouer un rôle différent de celui qu'elles sont censées jouer. En revanche, comme pour

toutes les autres, il sera arrêté pour cette action après être resté stoïque devant son œuvre sans rien dire. On pourra remarquer le lien entre la performance *Rythme 5* de Marina Abramovic dans laquelle elle met le feu à une étoile à l'intérieur de laquelle son corps est emprisonnée. La différence, ici, est bien sur l'interpellation directe de l'institution (celle de Marina étant beaucoup plus imagée avec une étoile comme symbole) et le cadre dans lequel la performance a lieu (cadre institutionnel pour Marina, espace public pour Piotr).

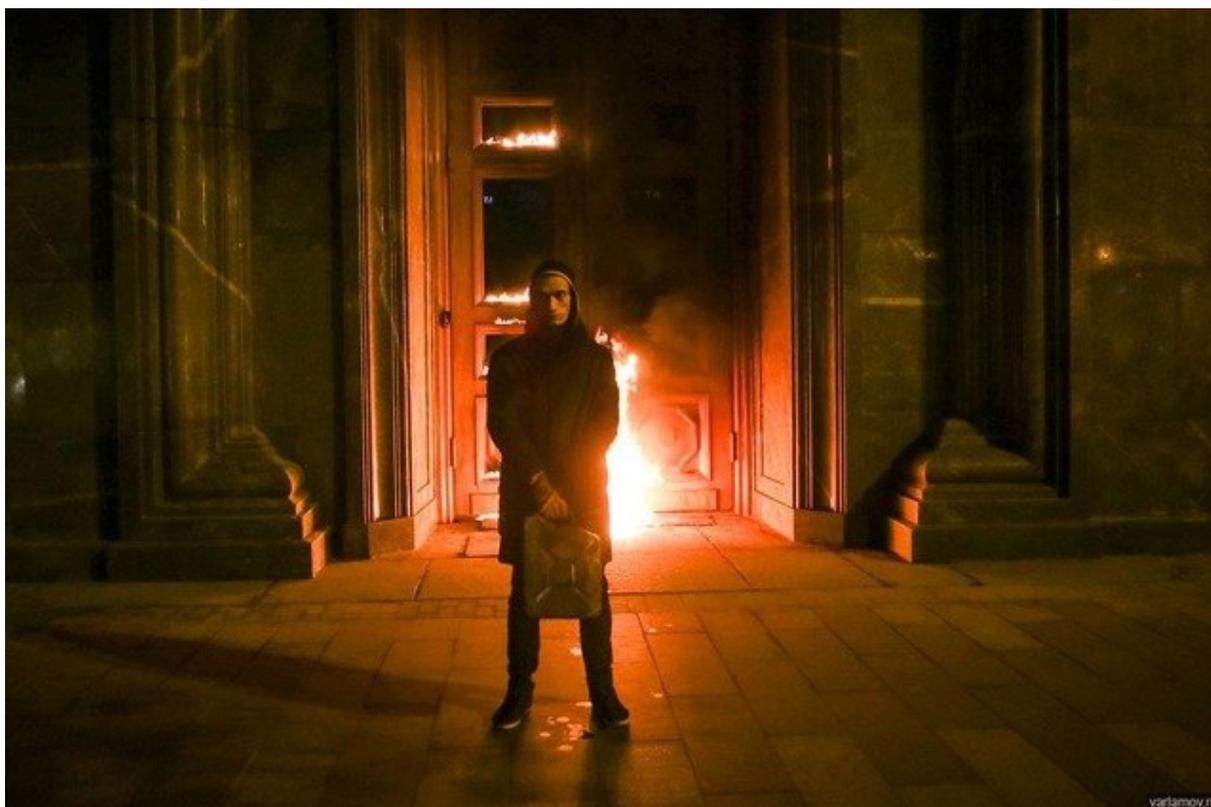


Illustration 32: *Menace*, Piotr Pavlenski, place moscovite de la Loubianka, 2015

Illustration tirée de *Le cas Pavlenski, la politique comme art*, Piotr Pavlenski, Louison Edition, 2016.

2. Un nouvel art : l'art politique

Des années 90 à aujourd'hui, la Russie a vécu des événements géopolitiques qui ont défini par la suite le climat actuel. Face aux Etats-Unis le bloc de l'Est perd pied avec la Russie comme seule nation restante. Plus tard, la politique menée par

Vladimir Poutine va redonner à la Russie la place centrale qu'elle avait avant la Guerre Froide. Il renforce le pouvoir des services de renseignements, de l'armée et de la police (forces de répressions). Il censure et contrôle les médias en évinçant certains de ceux qui les possèdent. Au-delà de la liberté d'expression contrôlée et parfois bafouée, les droits des femmes (dépénalisation des violences domestiques) et ceux des homosexuels sont réduits voir inexistantes. Ainsi dans ce contexte politique des artistes mais aussi beaucoup d'activistes vont lutter contre cette politique de fer.

Piotr Pavlenski, après avoir étudié l'art, russe depuis toujours, va théoriser ce qu'il appelle l'*art politique* qui s'oppose à l'*art décoratif*.

Ce qu'il appelle *art* décoratif est celui qui est au service des institutions, d'un client ou d'une commande. Il est monnayable et incarne l'opposé de la « *pensée libre* ». Pour Piotr Pavlenski, pour dénoncer, il faut être désinstitutionnalisé et retrouver la fonction première de l'art, celle qui est anarchique, aléatoire et qui ne subit aucun contrôle de la part de l'Etat.

Même si la politique et l'art ont, depuis toujours, été très liés comme on l'a démontré plus haut, Piotr va décortiquer toute l'organisation du *Pouvoir*, de l'Etat, des organes d'informations et de répression afin de mettre en place son *art politique* au sein d'un gouvernement autoritaire russe.

Par définition l'*art politique* refuse de servir le *Pouvoir*, il a donc une fonction *libératrice*. L'objectif de l'*art politique* est de réfuter le discours imposé par le Pouvoir mis en place et de le déstabiliser. Pour réussir, il faut agir rapidement, aléatoirement d'où l'utilisation de l'action/performance par Piotr Pavlenski. Il veut ainsi perturber le récit officiel, qui a peu à peu, gagné l'opinion publique.

De par le caractère aléatoire de ses actions, il entend rendre impuissant les instruments de contrôle et de répression qui servent l'Etat. Puisque l'art action ne s'inscrit pas dans un Code Pénal de façon précise, il révèle toute l'impuissance du mécanisme d'encadrement. La loi est efficace et sert de barrière à chaque fois que l'art n'est pas politique. Grâce à l'*art politique* Piotr oblige les forces de répressions à agir puisque le *Pouvoir* ne permet pas que l'on prône un message contre lui. Il exige alors une réaction et fait intervenir son système de répression. Or, dans les actions

de Piotr Pavlenski, l'intervention policière fait l'action (on pensera évidemment aux actions de Yayoi Kusama, qui elle aussi attendait l'arrivée de la police, ou bien à celles des Actionnistes Viennois qui se sont servis des rapports de polices de leurs arrestations comme œuvres publiables). Les performances seraient inutiles si l'Etat ne donnait pas l'ordre de venir déloger, arrêter l'artiste. Les actions de Piotr soulignent, grâce à la violence de l'implication corporelle, la présence de tous ces instruments de contrôle destinés à opprimer et à diriger le peuple. Les forces de répressions vont être obligées d'agir afin de faire taire la dénonciation, mais cette arrestation va mener directement à une bureaucratie lente et mal préparée pour juger une action artistique engagée. Les opposants au système mis en place sont accusés de violences qui justifieraient alors la violence que l'Etat va leur infliger. En intervenant, le *Pouvoir* admet que la seule violence qui est autorisée est celle de l'Etat lui-même. Piotr Pavlenski parle alors de « *droit monopolistique à la violence* » qui serait affirmé par le gouvernement en intervenant.

Après une étude des avis, des arrêtés, des rapports de police et de la loi, l'action ne devient plus une énigme, elle va correspondre à un chef d'accusation bien précis qui va permettre à l'Etat de la sanctionner. En essayant de maîtriser les dénominations de l'action artistique (crime, exhibition sexuelle, trouble à l'ordre public...) les enquêteurs vont soumettre la culture à leur propre mode de pensée. Piotr Pavlenski se pose alors une question : pourquoi les actions en faveur du pouvoir en question sont-elles plus facilement qualifiées d'*Art* à la différence de celles qui dénoncent l'Etat ? Finalement, c'est le procès qui va définir les limites de l'*art politique* et c'est exactement pour cette raison que Piotr va ridiculiser le sien notamment en faisant venir témoigner des prostitués.

L'*art politique* œuvre donc à retourner les instruments de l'Etat contre lui. Il est ainsi obligé de composer avec les différents organes de l'Etat : répressions, législatifs, fédéraux, parquet et tribunaux... Son argument est de réfuter la nécessité de ces organes dans l'organisation de la société et ne cesse, ainsi, de les déstabiliser, de venir en bloquer les rouages. Pour cela, il doit agir tout en montrant un « *potentiel artistique* ». L'artiste reprend possession de son corps et de son temps (jusqu'ici au service du sommeil et du travail), se libérant ainsi de la volonté étatique. Piotr

Pavlenski différencie l'*art* de l'*art politique* par l'utilisation et le contrôle de son propre corps et de la « libération des mains » de l'artiste ce qui empêcherait le pouvoir d'imposer sa volonté.

Toute la théorie de Piotr Pavlenski sur l'organisation du pouvoir et la place qu'occupe l'artiste politique a du sens dans des pays autoritaires ou totalitaires. Cependant, dans des pays démocratiques la multiplication des espaces qui permettent de se cultiver, de s'indigner, de dénoncer, de faire grève crée le besoin de le faire d'autant plus. Ce besoin s'autoalimente non seulement grâce aux espaces mais aussi à cause d'un contexte politique de plus en plus complexe qui ne permet plus de classer les gouvernements, de façon définitive et franche. Autrement dit, aujourd'hui certaines démocraties vont prendre des décisions parfois contre le vote citoyen (par exemple le référendum de 2005 en France et plus récemment l'utilisation répétée de l'article 49.3 qui a suscité énormément de débats).

Finalement ce besoin de dénoncer survient dans des pays où les libertés sont bafouées de par la ligne gouvernementale du pays (dictatures, Etats autoritaires...). Mais également, dans des démocraties dans lesquelles les espaces sont multipliés (et crée un besoin) et dans lesquelles le peuple a eu le sentiment qu'on lui ôtait, niait sa voix électorale .

3. Du corps à l'image : La communication

Piotr Pavlenski ne va pas seulement se servir des forces de répressions pour faire ses actions il va aussi utiliser les médias.

En effet, pour l'artiste, les médias sont contrôlés par le pouvoir et permettent de créer l'opinion publique. Dans un Etat autoritaire, contrôler les médias c'est contrôler les masses, les pensées et éviter l'opposition. Les médias n'ont de cesse que de présenter les choses comme si elles oscillaient entre la criminalité et la démence.

Or, il existe un point faible à cet instrument d'embrigadement, si le pouvoir peut

modifier l'information (rajouter une virgule, trafiquer des images, déformer des propos) il ne peut pas empêcher sa diffusion. Ce point faible est d'autant plus vrai à l'époque du numérique, d'internet et des réseaux sociaux où toute image est diffusable et peut être diffusée.

Piotr Pavlenski a bien compris les enjeux et de l'importance des médias et de la communication pour faire entendre son combat. Il va donc non seulement aller donner des conférences dans des écoles d'art (les Beaux Arts de Paris par exemple) mais il va aussi systématiquement faire des images de ses actions qu'il va mettre en scène lui-même. A la différence des Actionnistes Viennois, le médium photographique est indispensable et ne vient absolument pas compromettre l'action, il en fait partie intégrante. Les Actionnistes avaient peur de compromettre l'intensité de l'action en la capturant pour toujours sur un support photosensible mais Piotr Pavlenski voit les choses de façon bien différentes. S'il n'y a pas de capture photographique et si il n'y a pas d'intervention policière, l'action est inutile, car le message politique ne peut pas se propager et ne correspond plus à ce que l'artiste dénonce. Ces deux éléments sont les principaux constituants de son processus créatif sans eux son art politique n'est ni de l'art ni politique.

Les images des actions de Piotr Pavlenski ne sont pas celles réalisées dans un temps court par des photographes de presse présents sur place (images de l'activisme en général), elles sont organisées, posées et calculées. Paradoxalement, l'action impose un temps court, une rapidité, alors que les images de ses actions donnent l'impression qu'elles ont été réalisées dans un temps lent. Cette notion de « temps » est centrale dans l'oeuvre de Pavlenski puisqu'elle fait elle aussi partie de son engagement politique. Pour lui, ce sont le travail et le sommeil qui occupent la plupart des journées du peuple. Plus précisément, le temps oscille entre l'obligation d'être au service de quelqu'un d'autre et celle de répondre à un besoin vital. Avec ses actions et ses images orchestrées, il reprend possession de son temps.

Piotr Pavlenski, met tout en scène ses images et ses actions. Son nom fait office de copyright pour la plupart de ses images. Même s'il n'est pas derrière l'appareil photo il garde une main mise sur son image, il façonne l'image comme il façonne l'action. L'un étant, pour lui, aussi important que l'autre.

Sur les images on voit Pavlenski dans des positions frontales, qui font face à l'appareil photo comme il fait face et défi l'Etat. Il est nu, ce qui renvoie à un symbole de misère, et pour autant il tient tête à ce pouvoir russe qui essaie de le mettre à nu en le destituant de ses libertés. Quand il n'est pas de face, il est en position de force, en haut d'un mur, ou entourée de policiers qui le libèrent, ou qui lui portent secours. Il ne les regarde pas, il garde la tête baissée, il attend patiemment qu'ils trouvent comment le libérer, puis comment le faire parler (lorsqu'il a la bouche cousue), puis enfin comment l'inculper et l'empêcher de recommencer.

Selon Michel Eltchaninoff³³, Piotr « *crée des événements et fait circuler des images à haute portée symbolique. Les siennes ne travestissent jamais la réalité* »³⁴. Cette notion de réalité est primordiale et c'est d'ailleurs, au-delà la volonté créatrice de l'artiste, ce qui pousse Pavlenski à prendre le contrôle de ses images. C'est pour lui, une façon d'être absolument certain qu'elles rendront compte de l'action et du message politique sans les déformer, censurer, retoucher (comme pourrait le faire l'Etat avec la presse). Toujours dans l'idée de contrôler le pouvoir de la même façon qu'il essaie de le contrôler il fait participer les policiers à l'action qui sont alors toujours présents sur ses images.

Par leur aspect sensationnel, violent et choquant, les photographies des actions de Piotr sont aussi là pour hanter le peuple et l'empêcher d'oublier. Il choisit les sentiments de dégoût et de colère que vont susciter ces images à l'indifférence constante que la télévision sert à tout un peuple content d'être bercé par la censure et la propagande. Croire ce que le pouvoir dit c'est rester dans une situation confortable dans laquelle on ne se pose pas de questions, dans laquelle l'humain se sent rassuré et c'est exactement ce que Piotr Pavlenski veut éviter en diffusant ses images. Elles lui permettent aussi de faire entendre son combat dans le monde entier, il n'est auteur que de six actions et pour autant plusieurs radio, et chaîne de télévisions françaises, américaines lui ont déjà dédié un reportage. Cette médiatisation importante a donné à l'oeuvre de Pavlenski et à son discours une valeur de réalité, son discours n'est plus seulement celui d'un individu il est devenu celui de tout un peuple qui n'ose s'exprimer.

³³ Journaliste, essayiste et philosophe français.

³⁴ Citation extraite de *Le cas Pavlenski, la politique comme art*, Piotr Pavlenski, Louison Edition, 2016.

Piotr Pavlenski défie l'Etat russe à travers une réflexion de fond avec laquelle on peut être en désaccord mais qui a le mérite d'être particulièrement bien argumentée. Il ornemente son message politique d'action corporelle calculée, organisée et qui désarme le gouvernement, impuissant face au caractère aléatoire et inqualifiable de l'action. C'est la pluralité des symboles utilisés aussi bien sur le fond que sur la forme qui en fait un artiste à part entière sur la scène activiste internationale.

A travers cette première partie, nous avons pu parcourir brièvement l'histoire de l'implication du corps dans des revendications politiques et artistiques. Des mouvements d'avant-garde du début du XXème siècle jusqu'à Piotr Pavlenski, tous, ont d'une façon ou d'une autre essayé de sortir du cadre imposé par la peinture, de faire réagir des spectateurs en les invitant à participer et en impliquant un corps, qui, jusqu'à présent était caché ou seulement dessiné. L'Art est politisé par définition, il est « *une représentation, une réflexion ou un rejet de la société dont il fait partie* »³⁵. Les artistes dont on a parlé sont des artistes activistes dans le sens où leur art est créé en vue de faire bouger la société, et avoir un impact dans les sociétés. Ils ont remis en question et ont repoussé les limites acceptées par la société. En repoussant ces limites, certaines dénonciations politiques ont doucement mené, en parallèle de l'activisme ordinaire, à des réformes pour transformer les lois et les règles sociétales. Cette alliance d'artistes et d'activistes permet les changements par l'association du nombre (activistes mobilisés) et de la médiatisation (les artistes sont des figures admirées et forcément médiatisées).

Aujourd'hui, de plus en plus d'activistes ressentent le besoin, parfois sans en avoir conscience, d'emprunter ces codes et de prendre aux artistes des modes

35 Stephen Duncombe, fondateur du Center for Artistic Activism et Professeur au département *Media and Culture* à la New York University.

d'action plus chocs, plus violents, plus surprenants que l'activisme qui existait jusque dans les années 90. Adopter ces nouveaux modes est devenu, pour eux, indispensable pour faire entendre et diffuser leur message dans les médias.

PARTIE 2 :

L'activisme social type happening des années 90 à aujourd'hui

A la suite de cette analyse de l'histoire des performances, il était évident pour moi de poursuivre mon mémoire avec l'activisme social qui met son corps en scène. Il faisait le lien direct avec ma pratique photographique, d'une part, puisque cette implication vise à produire des images et à se faire voir dans les médias. D'autre part, il m'est toujours apparu comme une forme d'héroïsme qui résonnait en moi et qui me donnait une envie profonde de m'engager. Analyser ces héros m'a permis, à la fois de confirmer certains de mes engagements mais aussi de prendre de la distance et de me forger une opinion moins naïve.

L'activisme est la pratique de s'engager dans un combat politique en vue de faire changer les choses, de faire adopter de nouvelles lois, d'alerter les gouvernements et les populations sur des problèmes sociétaux. Dans les années 90-2000, on voit apparaître des protestations mises en scène inspirées du Dadaïsme et de tous les autres mouvements d'avant-garde que nous avons vus. Certains mouvements des années 80 ont eux aussi presque systématisé la théâtralité des actions qui est devenue monnaie courante aujourd'hui pour plusieurs groupes activistes. L' « Alternative Orange » des années 80, groupe anarchiste, a notamment été l'un des premiers groupes politiques à reprendre l'idée du happening. Ils composaient leurs actions en Pologne contre le régime communiste, de déguisements (lutin orange), de graphismes muraux (graffiti, affiches...). Protester ne se résumait plus à brandir des pancartes et à exprimer un désaccord, il fallait que manifester son mécontentement produise des images. Dans les années 80, on pensera aussi aux *blocks-roses* activistes « anarcho-queer » anti-capitalistes masqué de rose et aux manifestations des intermittents en France. Au-delà de quelques manifestations, cette mobilisation mise en scène reste occasionnelle. A partir de 1989, des mouvements vont se créer autour de la symbolique de l'action, en plus du message politique qu'ils vont porter. Cette démocratisation de la mise en scène dans les combats politiques va augmenter proportionnellement à l'apparition d'internet et des réseaux sociaux. Pour faire entendre un message, parmi tout le flux

d'images continu, il faut choquer, provoquer de façon bien plus offensive qu'avec des pancartes que l'on se contentait, jusqu'à présent, d'écrire et de porter.

I. Le corps mis en scène dans l'activisme

1. Act Up

Act Up est une association militante américaine pour les droits des femmes et des homosexuels mais surtout qui se bat depuis 1987 contre le virus du SIDA. Elle veille à aider les victimes, les encadrer, et de dénoncer le silence autour de cette maladie de la part des gouvernements, qui selon elle n'en font pas assez. Aux Etats-Unis, le président Reagan est soupçonné d'homophobie et d'avoir laissé mourir des centaines de milliers de personnes. En 1989, Act Up s'installe aussi en France et les actions se font de moins en moins rares.



Illustration 33: Campagnes de sensibilisation d'Act Up à gauche *Women get it too*, fin 1980 à droite *fiers d'être pédés, fiers de lutter contre le sida*, 1994

URL :<http://www.actupparis.org/spip.php?article5550>

Les modes d'actions et de communications d'Act Up' sont particulièrement nouveaux et étonnant dans le domaine de l'activisme. En effet, les campagnes de sensibilisations vont être réalisées par des artistes médiatisés de l'époque (Paul

Cotton, Keith Haring, et bien sur David Wojnarowicz, Nan Golding...etc). Ils font parti à la fois d'un monde qui n'a pas sa place dans l'« American Dream » (drogués, prostituées, transsexuels, homosexuels...Etc) et ils sont à la fois des célébrités artistiques. Act Up' va même communiquer sur la mort (due au SIDA) de ces artistes, nous penserons notamment à celle de David Wojnarowicz (qui s'est cousu les lèvres pour protester dans la campagne SILENCE=DETAH). La célébrité de ces artistes et le rôle qu'ils vont jouer dans Act Up' va permettre à la lutte de sensibiliser un public plus large. Ce public qui est touché par le SIDA uniquement à travers la mort de personnalités connues. Pour leur campagne, on reconnaît, encore une fois, des codes des affiches dada avec des images souvent en noir et blanc, soulignées de textes en couleurs vives et qui seront même parfois censurées (Lionel Jospin en 2001). Dans ces campagnes de sensibilisation le corps est omniprésent, et finalement, quoi de plus logique lorsque l'on vise une maladie sexuellement transmissible qui fait environ un peu plus d'un million de morts par an dans le monde. Il est souvent nu, à moitié caché et accompagné de messages forts et violents. Les campagnes censurées mettaient en scène des corps nus ayant des relations sexuelles, ce qui, pour Ségolène Royale et Lionel Jospin « incitait à la débauche ». Encore une fois, ce mode de communication fonctionne s'il a la possibilité d'être vu. La réflexion autour du message s'inscrit forcément entre les règles et les limites définies par la société. Si l'association refuse de suivre ces lois son message est alors supprimé et invisible. L'activisme, à la différence de l'art, est obligé de respecter les règles de la société s'il veut que son combat soit entendu. Sans parler de forces policières comme chez Piotr Panslavisme qui viennent réagir à un message qui a déjà été passé, la censure, elle, ne permet pas une diffusion aussi courte soit elle. Les Actionnistes Viennois avaient déjà été victimes de cette problématique : faire entendre un message en dehors des institutions d'Etat, en balayant les règles sociétales tout en refusant d'être victime de la censure. Pour Act Up c'est assez différent puisqu'il s'agit d'une association régie par la loi de 1905, qui est donc sous le coup de l'Etat et est donc soumise à ses lois.

Act Up' est aussi connue pour ses modes d'actions héritiers directs des happenings des années 60. Ces happenings appelés *Die-In* sont composés de militants allongés dans la rue, devant des endroits particulièrement symboliques impliquants directement les gouvernements et la finance comme l'Elysée, The New York Exchange (principale plateforme d'échange boursier), le Ministère de Santé et des Sports à Paris. La mise en scène des Die-In d'Act Up est parfois ponctuée de pancartes en forme de pierres tombales, de faux sang étalé par terre et sur les institutions visées.



Illustration 34: *Die-In d'Act UP* devant le Ministère de la Santé et des Sports, William Hamon, 2007, Paris

URL : <https://www.flickr.com/photos/william-hamon/sets/72157603071844765/>

Même si l'inspiration est flagrante avec certains artistes performeurs vus précédemment il existe tout de même des différences, notamment en termes d'implication corporelle. Chez les activistes d'Act Up' il n'existe pas de souffrance physique. Ils vont s'enchaîner au cours de certaines manifestations mais nous sommes ici loin de l'emmurement d'Otto Muehl pour marquer le début de l'Actionnisme Viennois. Le sang est faux, il n'est pas animal, et il est là pour représenter le sang des malades dans l'espace public ou sur l'institution coupable

d'avoir « du sang sur les mains ». La force des actions d'Act Up, non pas en terme de fond, mais plutôt en termes de forme varie beaucoup entre les actions et les faits d'actualités dénoncés. Après cette intervention du 10 novembre 2007 (illustration 34), ils vont ré intervenir en réponse au manque d'engagement de la part de Roselyne Bachelot, le 19 mai, mais cette fois-ci en déversant des foies de porcs (260 pour être exacte) qui symbolisent les foies des malades d'hépatites B et C. On retrouve la matière première utilisée par Hermann Nitsch, les militants d'Act Up' escaladent un échelon supplémentaire de la violence psychologique et déclenchent parallèlement à la tristesse, le dégoût chez le spectateur. L'absence de souffrance physique n'en diminue pas pour autant la force du combat puisque la mise en scène de cette violence suffit à produire des images. Images qui vont servir à Act Up' de tremplin pour faire passer leur message dans les médias, et à dénoncer publiquement l'absence d'implication gouvernementale face à la crise du SIDA. Ils vont aussi pouvoir contrôler la façon dont ils veulent faire passer le message. A la différence d'une manifestation traditionnelle, qui regroupe bien plus de personnes et qui pourrait parfois dégénérer. Là, les militants d'Act Up' gèrent entièrement la situation entre eux, la spontanéité de l'action surprend, interroge et évite la censure puisqu'ils colonisent la rue sans autorisation. L'action dans l'espace public permet aussi de toucher un public plus large que celui déjà sensibilisé par la cause.

Les images d'Act Up ne vont pas être réalisées par un photographe en particulier comme on a pu le voir chez les actionnistes viennois, les nouveaux réalistes ou chez Fluxus elles vont être réalisées par des photographes de presse. Le fait que les médias se mettent à couvrir ces événements de la même façon qu'ils couvraient les manifestations sociales augmentent non seulement la visibilité de ces mises en scène mais les admettent comme nouveaux moyens de protester. Les images n'ont plus pour unique rôle celui de documenter elles deviennent outil de communication.



Illustration 35: *Manifestation d'Act Up devant le ministère de la santé*, Bertrand Langlois, 19 mai 2010, Paris.
URL : http://www.lemonde.fr/societe/article/2014/03/20/symbole-de-la-lutte-contre-le-sida-act-up-est-menacee-de-disparition_4386223_3224.html

2. La lutte féminine d'Europe de l'Est jusqu'en France

Pendant et après les suffragettes³⁶ dans le début du XX^{ème} siècle, beaucoup d'artistes se sont engagées (Orlan...) dans le combat pour le droit des femmes. Des groupes activistes se sont alors créés, organisés pour poursuivre le combat initié précédemment (droit de vote, IVG...etc). Ces activistes aujourd'hui ont pour beaucoup rejoint des organisations traditionnelles, s'exprimant à travers des manifestations et des communiqués. Néanmoins, il existe dans les années 90 des mouvements féministes qui utilisent des codes qui mélangent mouvement artistique, happening, déguisements théâtralisés, et activisme provocant. Ce nouveau féminisme occupe une place médiatique majoritaire, contrôle son image et les symboles utilisés. On pourra citer parmi eux, les MLF qui ont jetés des placentas de veaux pour dénoncer les lois anti IVG. Dans les années 70. *Ni Putes Ni Soumises* qui a réalisé des happenings, dans l'espace public, dans lesquelles plusieurs femmes sont allongées part terre avec, sur leur figure, des maquillages de violence et de blessure. Le collectif *La Barbe* qui réalise des manifestations dans lesquelles

³⁶ Désigne les militantes du mouvement Women's Social and Political Union

les activistes portent des barbes. Et bien sûr les Femen, groupe ukrainien, mondialement médiatisé depuis 2008 et leur alter ego russe les *Pussy Riot*.

Femen a été fondé à Kiev, en Ukraine, dans un contexte géopolitique d'oppression et de tension avec la Russie. Anna Hutsol en est la présidente et ce sont Oksana Chatchko et Alexandra Chevtchenko qui l'ont aidée à créer Femen. Elles luttent contre trois formes d'oppressions : les dictatures, l'industrie du sexe et les religions qui, pour elles, n'existeraient pas si l'on n'était pas dans une société patriarcale. Leur combat va résonner auprès de plusieurs autres femmes dans le monde notamment au Maroc, en France, en Belgique, au Canada...etc.

Leurs actions sont composées de militantes Femen, seins nus, sur lesquels sont écrits des messages de dénonciation (souvent en anglais pour être compris dans le monde entier). Elles interviennent dans des lieux ou des manifestations qui défendent ce qu'elles dénoncent : meeting de Marine Le Pen, églises, Manif Pour Tous, Parlement Européen de Bruxelles...

Les happenings des Femen sont non-violent physiquement, mais ce qu'elles dénoncent et comment elles le font entraînent des réactions violentes de la part des forces de répressions (étatiques ou privées). Leurs seins sont des étendards, des pancartes, dont elles veulent reprendre le contrôle. Contrôle, qui jusqu'ici était entre les mains de la société patriarcale. Dans ce féminisme radical mais non violent, les méthodes d'actions sont alors libératrices pour les militantes à la manière des œuvres cathartiques des Actionnistes Viennois. De plus, elles portent des couronnes de fleurs, symbole très cher aux Ukrainiens, les fleurs protègent contre les maladies, et sont une forme de talisman qui protège celui qui les porte. Elle pare la douleur et offre force et courage. La couronne de fleurs était aussi donnée aux hommes de la part de leur femme lorsqu'ils partaient à la guerre pour leur donner du courage. Chaque fleur dans la couronne a une signification bien précise dans la culture ukrainienne. Ce symbole permet de donner aux Femen le statut de guerrières qui vont combattre. Elles renversent ainsi l'image de la femme qui doit attendre à la maison que l'homme se batte pour elle. Leur façon de s'habiller est aussi une façon de retourner les codes patriarcaux de la société, elles portent donc des talons, des tenues très sexualisées assumant pleinement la sexualité que les hommes leur ont

attribuée.

Ces amazones présentent sur la scène politique à travers plusieurs pays utilisent ces symboles pour une seule raison selon elles³⁷ : se faire voir des médias. Ce n'est pas du tout étonnant que les Femen choisissent un mode d'action théâtralisé et provocant, la présidente du mouvement a fait des études de théâtre et de mise en scène. Impossible donc de détacher complètement les Femen d'une forme d'action artistique on parle d'ailleurs parfois de performances pour désigner les actions des Femen. Le lien avec *Zero Jigen* ou avec Yayoi Kusama est d'ailleurs assez évident. D'après les Femen interviewées, il n'existe aucun lien entre elles et l'art de la performance ou le théâtre plutôt étonnant lorsque l'on sait d'où vient la présidente du mouvement. Selon elles, l'activisme prime dans leur mouvement dans la mesure où ce sera toujours un message politique avant tout. Elles défendent aussi le fait qu'elles sont obligées d'intervenir avec autant de symboles-chocs car sans cela elles ne seraient pas écoutées. Ainsi la forme et le fond sont indissociables et c'est en cela que le lien avec l'art de la performance est impossible à nier. Parallèlement à cette notion d'appartenance au domaine artistique, leur lien avec les *Pussy Riot* est tellement étroit qu'il était important d'éclaircir leurs différences essentielles selon les Femen. Ce qui est particulièrement étonnant c'est que selon elles les *Pussy Riot* sont des performeuses, politiquement engagées certes, mais des artistes avant tout. Là encore, il est délicat pour l'auditeur de cerner de façon claire les raisons de cette étiquette. Après quelques recherches on se rend compte que si l'on appelle l'activisme des *Pussy Riot* « happening » et celui des Femen plutôt « manifestation » c'est essentiellement dû à une définition personnelle de leur part et non pas à une définition objective. Les *Pussy Riot* revendiquent leur combat comme héritiers des actionnistes viennois mais aussi d'Oleg Kulik (notion d'animalité chez l'Homme) il est donc logique de les apparenter comme descendantes de l'art engagé. Objectivement en revanche, même si l'on admet que les costumes et le contenu de l'action ne sont pas identiques (seins nus criant de revendications le poing en l'air pour les unes, cagoules colorées et danse sur fond de musique punk pour les autres), que l'origine de formation diffère elle aussi (Ukraine pour les unes, groupe de punk russe pour les

37 Voir l'interview des Femen en annexe 1

autres) il n'en est pas moins que les lieux, et ce pour quoi elles se battent sont très proches. Depuis quelques années les Femen ont pratiquement toutes exilé en France, il n'existe donc quasiment plus de combat en Ukraine. La liberté qui règne en France permet finalement de placer le curseur de la provocation bien plus haut qu'un gouvernement autoritaire russe ou ukrainien ne le permet. Pour leur action à l'Eglise de Moscou les Pussy Riot ont été condamnées à deux ans de camp de travail ce qui n'a absolument rien à voir avec les condamnations encourues par les Femen. La loi française n'a d'ailleurs qu'un seul chef d'accusation pour condamner les Femen et c'est celui « d'exhibition sexuelle »³⁸. On peut se demander si finalement leur combat est vraiment légitime en France, se battre contre la religion, l'industrie du sexe et le totalitarisme dans un pays comme celui-ci a-t-il vraiment du sens ? Même si évidemment qu'il y a des combats à mener pour le droit des femmes en France, la politique de la laïcité, la protection de la liberté d'expression (qui finalement leur permet d'aller jusqu'à pénétrer seins nus dans une église, perturber une fête religieuse et n'être que très peu condamnées par la loi française) et l'industrie du sexe sans cesse combattue (récemment des lois pour pénaliser les clients des prostituées ont été votées en France) rendent leur combat très largement critiquable. Lorsqu'elles menaient ce combat en Ukraine, qui alors, dans ce contexte géopolitique avait déjà bien plus de sens, il a fini par être interrompu et censuré par l'Etat les obligeant à s'exiler. C'est d'ailleurs ce que l'on voit chez les Pussy Riot qui interviennent essentiellement en Russie, envoyées dans des camps pendant deux ans pour avoir chanté du punk dans une église.

38 Article 222-32 du Code Pénal : L'exhibition sexuelle imposée à la vue d'autrui dans un lieu accessible aux regards du public est punie d'un an d'emprisonnement et de 15 000 euros d'amende.



Illustration 36: Protestation des Femen à Notre-Dame de Paris, Jacob Khrist, 2013, Paris



Illustration 37: Happening des Pussy Riot, Eglise de Moscou, Moscou, 2012

Les images faites de cet activisme féministe sont essentiellement des images de la répression policières, ou de forces de l'ordre privées, sur les Femen. Comme pour Piotr Pavlenski il est évident que la répression policière fait l'action en partie, néanmoins les Femen le nient complètement selon celles interviewées « *on attend qu'une seule chose ce soit que la police arrête d'intervenir car cela voudra dire que la société ait changé et que notre combat ait été entendu* ». Il est certain que le jour où cela arrivera il n'y aura absolument pas de lien avec un éventuel changement de société orchestré par les Femen. Il sera plutôt en lien avec la lassitude exprimée par un désintérêt médiatique et par un désintérêt des spectateurs, ce qui, finalement, arrive peu à peu. Cette lassitude est directement en lien avec une diffusion exponentielle, depuis récemment jusque sur les réseaux sociaux, qui finit par créer

une banalisation de ces mises en scène. Ces images de répressions qu'elles le veuillent ou non sont un moyen de communication brillant. Elles leur permettent de se faire passer pour des victimes par l'opinion publique et de garder ainsi le contrôle sur leur image de la même façon que Piotr Pavlenski le fait. Lors de l'interview, les Femen ont précisé leur façon d'organiser une action. En effet, une fois le lieu et l'évènement trouvés, elles font appel à un photographe qui travaille tout le temps pour elles (Jacob Khrist en France) et compose l'action de façon à ce qu'elles soient systématiquement face au photographe. L'action se fait autour de l'image. Là encore leur façon de composer les images, de les mettre en scène et de tourner leur action vers les médias fait directement échos à l'art politique de Piotr Pavlenski. Les images de leurs répressions sont évidemment moins contrôlées, mais sont pour autant les plus diffusées par les médias. Il est donc impensable qu'elles n'optent pas pour un discours qui soit en accord avec ces images de victimes. Elles déclarent souvent « *nous faisons des actions non violentes c'est la réponse à ces actions qui est violente* »³⁹, elles s'étonnent aussi que l'opinion publique les voie encore comme des activistes violentes « *les gens nous disent souvent que nous sommes violentes parce que l'on crie et que ce n'est pas l'image des femmes que la société est habituée à avoir* »⁴⁰. Finalement, les images de leur répression forgent dans l'opinion publique des images de violence qu'elle associe aux Femen ce qui dessert quelque part leur mouvement. A cela elles répondent que « *les médias passent leur temps à les faire passer pour des cruches qui méritent ce qui leur arrive* »⁴¹, il y a donc une lutte et une opposition entre les médias et la communication des Femen et entre les Femen et les forces de répressions de l'Etat. On pourrait se demander si finalement l'un ne nourrit pas l'autre.

Il est néanmoins important de préciser que la répression policière et le risque encouru par les Femen varient énormément entre des pays comme la Russie et des pays comme la France. On peut donc logiquement se demander si l'engagement politique des Femen françaises est aussi profond que celles de la Russie. La réponse est bien évidemment non, non seulement à cause de la différence de risque

39 Voir l'interview des Femen en annexe 1

40 Voir l'interview des Femen en annexe 1

41 Voir l'interview des Femen en annexe 1

encouru et aussi celle du quotidien vécu (l'un va évidemment avec l'autre). La répression et l'oppression sur les femmes en Russie et en Ukraine n'ont pas grand-chose à voir avec celles subies par les femmes françaises. Et pourtant même façon d'agir, mêmes symboles mais évidemment des différences de revendications et d'explications de sens. Cet aspect protéiforme du mouvement manque de rigueur sur le fond. Reproduire une forme d'un pays à l'autre est chose assez simple, en revanche s'emparer d'un discours de femmes ukrainiennes par des femmes françaises est une chose bien plus compliquée.

Les Femen sont un mouvement énormément controversé. En effet, d'abord par l'utilisation d'une forme de nudité, comme seul moyen de se faire entendre et voir, qui pour la journaliste Mona Chollet est l'aveu d'un « *féminisme qui s'incline devant la domination masculine* »⁴². L'absence de diversité physique sur les images des Femen et au sein de leur rang est aussi dénoncée. Elles deviennent alors fidèles aux diktats de beauté qu'elles dénoncent. Beaucoup d'autres paradoxes sont mis en lumière, notamment par les anciennes Femen Éloïse Bouton et Caroline Fourest, tous liés aux modes d'action (peu sur le fond bien plus sur la forme).

De la même façon que chez les actionnistes viennois, la forme dessert le fond. Eux étaient censurés et presque inconnus du public. Elles, en revanche, sont attaquées sur la forme et sur le fond, elles n'arrivent pas à faire adhérer et rassembler les femmes derrière leur mouvement et sont parfois ridiculisées car mises face à des contradictions sur leur message politique.

3. La lutte contre la société carnée.

Un nouveau combat est apparu depuis les années 2000 est celui des végétariens⁴³ et végans⁴⁴ qui se battent contre la société carnée qui pollue et fait souffrir des animaux. En effet, les dénonciations répétées autour de l'élevage animal qui favorise la productivité plutôt que le respect de l'animal, et celle de l'industrie de

42 Citation tirée de l'article *Femen partout, féminisme nulle part*, Mona Chollet, Le Monde diplomatique , 12 mars 2013.

URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/carnet/2013-03-12-Femen>

43 Personne ne mangeant pas de viande.

44 Personne ne mangeant et n'utilisant aucun produit issu de l'animal (lait, œuf, cuir, fourrure...)

la fourrure dans laquelle les animaux sont élevés et tués de façon abominable ont mené petit à petit à un activisme issu du happening. Il serait particulièrement réducteur de penser que le combat n'a qu'une dizaine d'années mais il est arrivé réellement sur la scène médiatique très récemment. La principale raison de cette médiatisation sont ces nouvelles façons de s'exprimer et de se faire voir. Ces associations qui adoptent ces nouveaux moyens de communication ont été créées pendant les dix dernières années L214 en 2008 par exemple et 269 Life en 2013. A la différence d'ONG comme WWF il n'est plus question de réaliser des campagnes de sensibilisations, mais bien d'agir, dans l'espace public et à travers les réseaux sociaux.

Ils vont ainsi tracter beaucoup, mais aussi organiser des « happenings », et faire circuler des montages vidéo choquants de ce qu'il se passe vraiment dans les élevages. Ces nouvelles façons d'intervenir sont des clés et des outils pour gagner en visibilité. Ils le précisent d'ailleurs eux-mêmes « si l'on ne faisait pas ça personne ne nous entendrait ». Ils agissent toujours de la même façon, il ne s'agit absolument pas pour eux de surprendre puisqu'ils créent des événements publics sur Facebook qui permettent à n'importe qui d'être au courant de ce qu'il va se passer. La préfecture est prévenue et les militants sont ainsi dans l'attente de son accord. Ils préviennent la presse qui vient faire des photos et les interviewer sur leur combat. Ici, pas de lois transgressées, pas de répression policière, seulement la colère de certains passants culpabilisés par ce que les militants dénoncent. Une notion complètement nouvelle dans l'implication corporelle, qui jusqu'à présent dépendait de la répression policière. Les activistes travaillent avec la police, en accord, ils peuvent alors choquer et mettre en scène comme ils le veulent mais dans un cadre sociétal. Société qu'ils dénoncent à travers la consommation animale ce qui traduit la présence d'un paradoxe dans ces activismes. Il est évident que dénoncer en se détachant des lois et des sociétés c'est forcément affronter une forme de censure ou de répression violente et dénoncer en jouant les règles sociétales empêche une critique efficace de celle-ci.

Pour leurs happenings, plusieurs mises en scène sont possibles, ils sont souvent à moitié nus (culotte et seins cachés par les mains, ou entièrement nus mais cachés là

aussi) pour éviter de passer sous le coup de la loi, la présence de faux sang, parfois d'animaux, les corps humains sont transformés en corps d'animaux placés dans des barquettes géantes avec du cellophane. Ils recréent des scènes de boucher, avec le corps humain suspendu comme une carcasse animale, ils s'enferment dans des cages de zoo à la manière de Bonnie Sherk⁴⁵.

Les images faites de ces actions rappellent les images faites pendant le *Théâtre des Orgies et des Mystères* d'Hermann Nitsch.

Pour ceux qui ne voient pas les actions en vrai, les images prises circulent partout sur le net et dans les médias créant le même choc que les montages vidéo (composés d'images issues de la réalité) qu'ils diffusent.

Il est évident que la violence ici n'est pas physique (comme pour Act Up) pour le militant elle est simplement psychologique pour le spectateur, le passant, il doit être choqué par tout ce sang (faux sang et parfois ils utilisent de la peinture). L'association de ces tableaux avec des massacres de masse est facile à faire grâce au nombre impressionnant de militants qui participent à ces mises en scène.

Les corps des militants sont systématiquement utilisés à la place du corps de l'animal, remplaçant l'homme à sa place phylogénétique⁴⁶. Ils interpellent ainsi les « carnivores » sur le fait que manger un animal revient à manger un homme puisqu'ils sont deux êtres vivants. Leur discours est donc d'admettre qu'à chaque fois qu'on tue un animal cela revient à si l'on tuait un homme, sauf que le choix de l'animal se fait parce qu'il est « animal », impliquant alors la qualification de génocide par les militants. Difficilement audible pour la plupart des personnes, dénonçant alors une forme d'extrémisme chez ces nouveaux activistes.

45 Voir page 42

46 Méthode de classification des êtres vivants basés sur des caractères physiques, de développement et qui permet de déterminer de qui telle ou telle espèce est la plus proche.

Ce qui est intéressant chez ces associations c'est que l'on voit apparaître un statut différent de l'activisme. Jusqu'à présent il était opposé à la police et faisait passer un



Illustration 38: Happening Viande Humaine, 269 Life Rhône Alpe, 2015



Illustration 39: Action mondiale, 269 Life France, Viviane De SSP, Paris, 2015

message politique. Ici, non seulement la police est complice mais les activistes appellent leur mise en scène « happening » ce qui est loin d'être dénué de sens. On est alors face à un art de rue, contrôlé par l'Etat, dénonçant une société de consommation et des lois opposées aux droits animaliers. Difficile alors de qualifier ces actes. Une seule explication, les mots utilisés sont dénués de leur sens premier, les activistes appellent leur action « happening » simplement par la racine linguistique de l'anglais « ce qu'il se passe » et non pas dans un héritage artistique

d'Allan Kaprow. Un simple abus de langage mais il reste tout de même la question de la dénonciation en accord avec le gouvernement. Cette dénonciation ne serait-elle pas un peu hypocrite ? Et si finalement cette hypocrisie permettait réellement de faire bouger les choses ? En effet, puisque ces activistes bénéficient d'une scène pour être entendus et protégés d'une quelconque censure, ne serait-ce pas eux qui ont le plus atteint leur but ? Dénoncer en choquant pour être entendu et sans être censuré voilà le pari que ces activistes ont réussi.

Une réussite qui a aidé à la propagation du végétarisme en France (10% des Français souhaiteraient devenir végétariens).

La mise en scène du corps dans l'activisme permet de se faire voir et entendre car elle déclenche l'intérêt des médias qui créent alors des images. Pour certains ce sont des images de répressions qui permettent de se présenter en victime, d'autres des images choquantes par l'omniprésence de références à la mort (sang, corps allongés, parfois organes d'animaux utilisés...).

L'implication du corps dans l'activisme ne s'arrête pas à la simple mise en scène, elle va jusqu'à une autre forme de théâtralité, celle du corps comme obstruction.

II. Le corps comme obstruction

L'implication du corps dans l'activisme s'est vue prendre une nouvelle forme, héritière des manifestations traditionnelles et des performances comme celle de Chris Burden⁴⁷, elle consiste à faire barrière avec son corps. Les activistes empêchent le bon fonctionnement de ce qu'ils dénoncent en créant une barrière humaine devant des lieux stratégiques à la fois en terme d'activité mais aussi en terme d'actualités médiatiques.

1. ONG

Beaucoup d'ONG s'impliquent corporellement, se rendent sur place, agissent pour soigner les conséquences issues de causes géopolitiques. Amnesty International, Médecin du Monde, WWF, sont toutes des ONG de terrain mais qui ne

⁴⁷ Cette performance s'appelait Deadman, l'artiste est resté allongé au milieu de la route bloquant ainsi la circulation.

sont néanmoins pas dans l'activisme corporel mis en scène. Elles se contentent de créer des campagnes de sensibilisation parfois un peu violentes mais ne participent pas à des revendications théâtrales, dans lesquelles le corps du militant est central. En revanche une ONG est particulièrement connue pour cela, ses actions de terrain mais aussi ses blocus coup de poing lui ont permis d'être mondialement reconnue. Greenpeace est une organisation non gouvernementale créée en 1971. C'est au départ le nom d'un bateau, mis à l'eau par Irving et Dorothy Stowe. A cette époque les Etats-Unis font des essais nucléaires en Alaska qui vont crever le tympan des loutres s'échouant ainsi sur l'Île d'Amchitka⁴⁸. Le bateau sera alors envoyé pour observer les essais nucléaires, de loin car il sera bloqué par les forces américaines. Des photographies vont immortaliser l'expédition et permettre, ainsi, au public de s'interroger. L'opinion publique sensibilisée par l'expédition permettra l'arrêt des essais l'année d'après. De cette première action naît Greenpeace. Cette action directe, bien que très peu mise en scène, va marquer un tournant décisif dans l'activisme. Celui d'aller agir directement contre les gouvernements et à la source des causes.

En 1985, ils font la même action mais cette fois-ci contre les essais nucléaires français, le bateau sera coulé par les services secrets Néo-Zélandais et le photographe de l'expédition mourra. De nombreuses autres actions vont avoir lieu pour tenir tête aux gouvernements, risquant la vie des activistes.

En 2005 aura lieu une des toutes premières actions mises en scène par Greenpeace. Alors contre le désamiantage et la destruction du port-avion français en Inde, les activistes vont escalader une grue à Toulon qui surplombe le navire. Ils vont y accrocher des banderoles, ils vont aussi en accrocher sur le mât du port-avion. Les images de cette action vont faire le tour de la presse ce qui obligera les autorités à renoncer au démantèlement.

En 2008, ils prennent en chasse la flotte baleinière japonaise et agissent encore une fois directement sur le terrain contre les autorités. La même année ils vont s'enchaîner à une ancre de bateau rempli d'huile de palme pour l'empêcher de quitter l'Indonésie en ayant écrit « Forest Crime » sur leur coque.

48 Ile située en Alaska

En 2009, des militants vont s'enchaîner aux portes du ministère des Ressources naturelles et de la Faune au Québec dénonçant la destruction de la forêt boréale. Plusieurs centaines d'actions depuis 1971 que l'on pourrait ranger en trois types d'actions : action sur le terrain, action de type happening, et action d'obstruction corporelle.

Tout d'abord, parler des modes d'action de Greenpeace, revient à parler plus largement de sa façon de communiquer. Une stratégie de communication se met en place une fois que l'on a défini la cible visée par cette communication : l'opinion publique, les gouvernements et les lobby⁴⁹ et enfin la presse. Tout d'abord cette organisation est pacifique et non-violente, point central dans sa communication. Ensuite, Greenpeace s'applique à avoir la plus grande transparence économique pour éviter toutes hypothèses sur des financements douteux (comme c'est le cas par exemple pour l'ONG Sea Sheperd). Pour cela elle publie tous les ans ses comptes dans les médias. De plus, Greenpeace est sans cesse en recherche de solutions durables et est contre des compromis, elle est radicale dans ses prises de positions (convention de Bâle par exemple⁵⁰). Sa crédibilité est essentielle dans sa communication. En effet, elle fait appel à beaucoup de scientifiques qui ont rejoint cette organisation ce qui lui a permis d'être consultée par plusieurs organismes internationaux (Organisation Mondiale de la Santé par exemple). Enfin, son mode d'action directe est un élément essentiel de sa communication et découle logiquement de toutes les autres caractéristiques. C'est ce type d'activisme qui explique l'essentiel de l'impact de l'organisation. Il est à la fois mis en scène et à la fois particulièrement concret (action sur le terrain, création de centres de recherche en Ukraine pour mesurer le taux de radioactivité..etc.)

Lorsque l'on s'intéresse aux modes d'action de Greenpeace, on s'aperçoit à quel point ils sont diversifiés et révèlent ainsi un message clair : la façon dont on fait passer le message doit être suffisamment intéressante médiatiquement pour le faire entendre. Ici, pas de systématisme, on retrouve chez Greenpeace autant d'actions

49 organe de défense d'intérêts ou de valeurs, qui essaie par divers moyens (campagnes, action directe, pressions, etc.) d'influencer la décision politique dans un sens qui lui soit favorable.

50 Convention de 1989 sur le commerce des déchets dangereux et leur élimination, que beaucoup d'ONG ont signé mais que Greenpeace a trouvé insuffisante et s'y est opposé.

directes sur le terrain, que d'interventions type happening (en 2009 des militants de Greenpeace pénètrent dans l'Assemblée Nationale et perturbent ainsi le débat sur Copenhague et le climat), que d'actions dans lesquelles le corps de l'activiste est un rempart et bloque des usines, des convois de train...etc.

Même si l'action directe sur le terrain est très médiatisée néanmoins le corps de l'activiste n'est absolument pas mis en scène. De plus l'action de type happening chez Greenpeace est bien moins présente que celle où le corps de l'activiste fait obstruction et bien moins intéressante que les exemples cités plus haut.

La mise en scène du corps comme barrière est un moyen de faire passer un discours qui ne se résume plus seulement à choquer pour produire des images de presse. Ce ne sont plus les simples spectateurs ou les gens présents dans l'espace public que cet activisme dérange. Ici, ce sont ceux qu'on empêche de travailler, ce sont ceux qui sont directement l'objet de la dénonciation qui sont alors gênés par cette obstruction et qui appellent les forces de l'ordre pour déloger les activistes. En attaquant directement la cause, et non plus en se contentant de sensibiliser les populations, ils réalisent une mise en scène particulièrement efficace.

La stratégie est simple. Tout d'abord le message doit être clair, limpide (comme pour les Femen, il doit être compris par tous) il est constitué d'un visuel fort (tête de mort, symbole de la radioactivité...) d'un texte militant et des arguments scientifiques.

De plus, l'efficacité de l'action tient au fait que les militants payent de leur personne. Ils font barrière de leur corps et mettent en scène les risques encourus, au-delà des condamnations judiciaires, leur propre vie. Il est fort probable que lorsqu'ils enchaînent aux rails pour empêcher un train russe chargé de déchets radioactifs le chauffeur de train ait été prévenu à l'avance de la même façon que les journalistes et la police. Ce constat est facile à faire à partir du moment où l'on a des images de presse avant que le train n'arrive et des activistes en train de s'enchaîner. Néanmoins, même si la prise de risque est mise en scène au même titre que l'obstruction elle-même il n'en est pas moins que les images médiatiques nourrissent l'opinion publique d'adrénaline. Ces images sont systématiquement réalisées par un cameraman et un photographe de Greenpeace. Ce n'est pas la première fois que l'on voit ce besoin de contrôler l'image, on le retrouve chez les Femen et Piotr Pavlenski.

Cette main mise sur l'image alimente l'héroïsation de Greenpeace, ils ne sont pas des amazones mais des « chevaliers modernes »⁵¹. La communication de Greenpeace repose alors sur deux plans . Le premier est émotionnel, nourri par les images des actions directes, il vise à sensibiliser l'opinion publique. Le second est rationnel et scientifique, contenu dans les messages, les banderoles affichées, il vise les gouvernements et les lobbys.

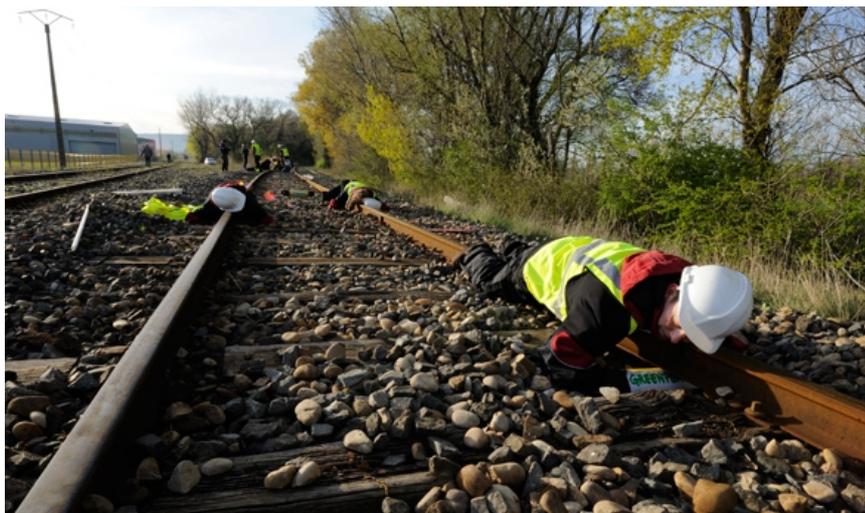


Illustration 40: Des militants de Greenpeace bloquent le train nucléaire envoyé pour jeter des déchets nucléaires en Russie, Alain Combemorel, Greenpeace, 2010

Finalement, cet activisme et sa façon de communiquer est plutôt efficace. En effet, dans beaucoup de combats menés par Greenpeace les gouvernements ont cédés (seize en 2016 exactement).

Les images de Greenpeace ont tracé un tournant décisif, car elles ont marqué les esprits. En effet, lorsque l'on parle de Greenpeace beaucoup diront « ceux qui se sont enchaînés aux rails d'un train », plus récemment leur intervention suite à l'élection de Donald Trump a fait le tour de la toile. Leurs actions marquent et les images que l'on en fait permettent de les graver dans les mémoires. En allant même plus loin, il suffit de regarder la page Facebook de Greenpeace ou même de d'autres associations du même type comme Sea Sheperd pour voir l'impact et l'importance de l'image dans leur communication. Ils sont systématiquement les héros qui agissent sur le terrain, ceux qui protègent, les seuls qui se battent au quotidien pour défendre

⁵¹Éric Dacheux, « Greenpeace : entre médias, espace public et marché, quelle logique communicationnelle ? », *Hermès, La Revue* 1997/1 (n° 21), p. 191-201.

ce qui est juste. Leur technique de communication frôle parfois la propagande par son caractère incisif et extrême. Créant, autour d'un combat justifier, comme une secte de fan qui les admire.

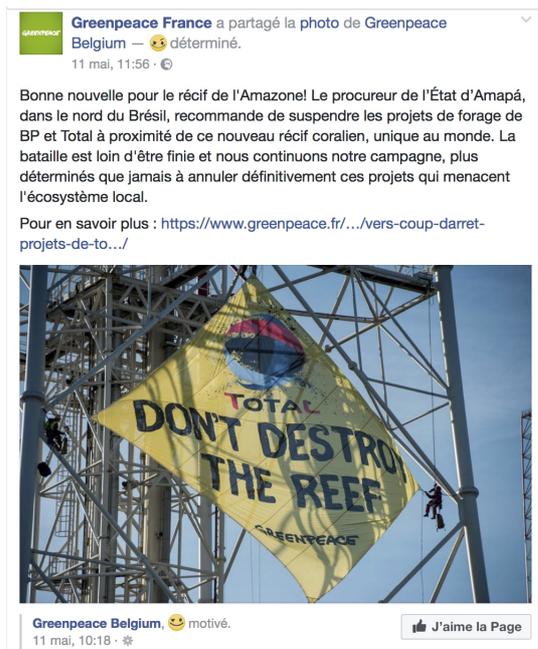


Illustration 41: Capture écran réalisée sur la page Facebook de Greenpeace



Illustration 42: Capture écran réalisée sur la page Facebook de Sea Sheperd



Illustration 43: Capture écran réalisée sur la page Facebook de Greenpeace



Illustration 44: Capture écran réalisée sur la page Facebook de Sea Sheperd

2. ZAD

Dans le corps comme obstruction, on retrouve aussi une pratique différente de celle employée par Greenpeace lorsqu'ils bloquent les entrées des usines. Nous parlerons ici d'un activisme dans lequel les activistes choisissent de coloniser un territoire, de façon illégale, de s'y installer et d'y habiter parfois. Cette pratique a été initiée dans les mouvements de mai 68, dans lequel plus de 400 étudiants ont occupé la cour de la Sorbonne, puis la grève générale où les ouvriers ont colonisé et bloqué le fonctionnement de leurs propres usines. Au-delà de cette pratique de colonisation, on retrouve des clins d'oeil fait aux graphismes dada avec la création de slogans et de codes couleur.



Illustration 45: Rassemblement dans la cour de la Sorbonne, mai 68, Paris

Les héritiers, aujourd'hui, de ces mouvements révolutionnaires dans lesquels le corps a été un outil précieux, sont les ZAD et plus récemment Nuit Debout. Ces deux mouvements sont indirectement liés. Ils se ressemblent car ils colonisent tous deux des lieux néanmoins les raisons et l'engagement sont complètement différentes.

Le terme ZAD qui signifie Zone à Défendre et est issu d'une appellation militaire. Cette dénomination dans l'activisme apparaît en 2010 avec le conflit de Notre Dames des Landes mais ce type d'occupation avait déjà eu lieu dans le Larzac en 1971. Les ZAD sont des zones occupées par des activistes pour empêcher l'Etat de construire ou de détruire des bâtiments qui mettraient en péril l'écologie et la qualité de vie des habitants des alentours. Les occupations de ces territoires sont illégales et ceux qui y participent savent parfaitement ce qu'ils encourent d'un point de vue légal. Les forces de répressions ont plusieurs fois tenté de les déloger, ce ne sont pas des luttes non violentes, bien au contraire puisqu'un militant est même mort

sous les coups de la police. La ZAD de Notre Dame des Landes s'apparente désormais à un village où les militants se sont organisés entre eux, cultivent leur nourriture, une espèce de société dans la société. Ils se sont barricadés et ont créé leur propre frontières illégales. Dans cette micro civilisation l'opposition à l'Etat et au système politique actuel est omniprésent, les zadistes refusent toute récupération politique de leur mouvement et donc toute association à un parti politique.

La ZAD de Notre Dame des Landes a permis l'émergence de plusieurs autres ZAD en France (une dizaine environ).

Toujours les mêmes codes, des pancartes avec des messages clairs (rappelant là aussi les affiches dada), dépassant parfois le simple combat qui les poussent à coloniser les lieux (aéroport, enterrement de déchets radioactifs., constructions de barrage..etc.), ils sont contre toute la société capitaliste . Ils taguent aussi tous les alentours de la ZAD signifiant à celui qui s'introduit que c'est une zone de non-droit autoattribuée par des activistes et régie par leurs propres lois.

L'essentiel des images produites des ZAD sont celles où l'on voit des conflits entre policiers et zadistes. Image donc, de la répression des ZAD, victimes des policiers qu'il faudrait désarmer. La violence est présente des deux côtés, les zadistes ne se revendiquent pas comme non-violent comme les autres activistes que l'on a pu voir avant. Un combat d'image par média interposés naît alors, dans lequel s'opposent des articles dénonçant la violence des zadistes et des images d'abus de pouvoir policier. En effet l'accès à la ZAD étant particulièrement compliqué seul les moments où la police tente de les délocaliser sont couverts par la presse. Les images de la ZAD servent aussi à médiatiser le combat et à le faire entendre partout en France.

Finalement pour contrer l'injustice les zadistes n'ont, pour eux qu'un seul moyen, la colonisation d'un territoire de façon illégale. Demander des lois plus justes tout en étant contre les lois, la société , l'Etat et les forces policières créé un paradoxe qui permet la critique du mouvement. En effet, de plus en plus cette méthode d'occupation nuit à leur combat on ne s'y intéresse plus et on ne les écoute plus sur le fond puisque ce sont des « hors-la-loi »⁵².

Les zadistes sont d'ailleurs vivement critiqués par les mouvements pacifiques

⁵² Qualificatif utilisé par François Fillon lors d'un discours du 28 mars.

cherchant à négocier sereinement avec les politiques. Le fond est le même mais pas la forme. Ils sont contre les tags et les barricades, ils accusent les zadistes de nuire à un discours légitime en étant dans l'illégalité. On entendait exactement les mêmes critiques sur les Femen de la part d'autres féministes. Sur le fait que la forme dessert le combat. Les ZAD sont pour autant particulièrement défendues par des mouvements comme Nuit Debout, qui eux aussi ont colonisé la place de la République suite à la loi travail. Nuit Debout est resté pacifiste et n'a pas été un lieu de vie et de construction d'un village mais plutôt d'un forum où plusieurs débats citoyens avaient lieu.

Il est trop tôt pour savoir si l'occupation des ZAD permettra de faire basculer le gouvernement de leur côté néanmoins les mouvements d'occupations de mai 68, de par leur nombre et leur intensité, ont quand même permis des réformes et le départ du Général de Gaulle. Le corps et l'image chez les zadistes sont utilisés de façon bien précise. Le corps de tous comme outil d'obstruction et de résistance violente et, l'image comme moyen de propagation du mouvement, forment à eux deux la seule lutte efficace contre l'Etat.



Illustration 46: Le camp construit pour protester contre l'implantation de l'aéroport, Notre Dame des Landes, Stéphane Mahe, 2012

L'activisme s'inspire de l'art de la performance qu'il en ai conscience ou pas. Il utilise son corps, non pas dans une démarche artistique dans laquelle le besoin de repousser des limites personnelles ou de travailler sur la valeur cathartique de l'oeuvre est primordial, mais pour faire des images qui communiqueront sur leur combat. Ces images sont soit complètement contrôlées soit pas du tout mais ce qui est sur c'est que sans cette implication corporelle certaines luttes n'existeraient pas sur la scène politique. Les mêmes critiques qui étaient faites au mouvement d'avant-garde comme les actionnistes viennois sont toujours présentes, à savoir que le choix de cette forme, de ces mises en scène, de ces obstructions rendent illégitime le fond. Ce type d'activisme va mener à un degré bien supérieur d'implication corporelle, allant bien plus loin que les souffrances subies par les artistes performances et ne pouvant être critiqué sur la forme. Un activisme qui n'est ni issu du monde de l'art ni de celui de l'engagement social et qui pourtant s'inspire de ces deux voix-là.

L'activisme qui n'est celui que d'un seul homme qui n'est pas entendu dans son cas particulier. Des Hommes qui subissent une répression telle que les souffrances psychologique et physique qu'il subit vont finalement le mener à se les faire subir mais cette fois-ci pour produire des images et envoyer un message.

PARTIE 3 :

Le corps de l'individu comme dénonciation de sa propre répression

Pour cette dernière partie, je cherchais, alors, quelle était l'implication corporelle politiquement engagée la plus ultime et totale. Ultime et totale, à la fois dans la forme mais aussi dans le fond. Finalement, qu'est-ce-qui allait rompre avec l'art des performances et l'activisme social tout en s'en inspirant inconsciemment ? Mes recherches m'ont alors mené sur la voie de l'activisme corporel personnel, qui dénonce la répression politique de celui qui s'engage. Ces actes solitaires souvent repris par d'autres âmes isolées sont des protestations de dernière chance menant souvent à la mort. C'est la mortalité du geste et comment elle est traitée par les médias qui m'a réellement poussée à m'intéresser à cet activisme du désespoir.

Les violences infligées à son propre corps étaient jusqu'à présent réservées à des rites religieux et culturels ou bien à des démarches artistiques, comme vues dans la première partie, inspirées de ces mêmes rites. Lorsque ces souffrances auto-infligées sont séparées d'une pratique artistique ou culturelle elles sont immédiatement associées à la maladie mentale (comme on l'a vu dans le cas Pavlenski qui a du subir des tests psychologiques intenses et pénibles pour être sûr qu'il n'était pas malade). Cette association se fait à cause de la frontière si mince qu'il existe entre se faire du mal en ayant dans l'idée de se donner la mort (suicide) ou se faire mal sans avoir cette dimension finale. Or associer directement la souffrance auto-infligée à une maladie mentale réduit en réalité la complexité de ce geste. En effet, qu'en est-il des modifications corporelles parfois simplement esthétiques (tatouage, piercing...) et qu'en est-il alors des violences contre-soi ayant une dimension politique ?

Depuis les années 70 on assiste à des douleurs auto-infligées non seulement politiquement engagées mais surtout dans la dénonciation de sa propre répression. La souffrance n'est plus un choix, elle est une obligation pour se faire voir, c'est l'ultime étape pour attirer les médias. Elle est accompagnée parfois de communiqués et de textes écrits par les martyrs eux-mêmes pour expliquer leur geste et l'inscrire dans une démarche politique. Cette multiplication de ce type d'activisme depuis les

années 90 s'explique par le climat géopolitique qui s'est imposé. En 2006, Saïd Ali Koussay déclare que nous vivons dans une société où « *les pays dits du tiers-monde [...] décident de moins en moins de leur avenir et de leur devenir. Des centres de décisions et d'influences liés aux puissances financières, aux complexes militaro-industriels, aux institutions internationales : FMI, Banque Mondiale, aux organismes commerciaux, telles les Structures de fixation des prix des matières premières, organisent avec une autorité croissante, les conditions de vie des populations concernées. De ce fait, les peuples et les individus sont de moins en moins libres.* »⁵³. Ainsi, reprendre possession de son corps pour se libérer de l'oppression est l'argument partagé avec les artistes performeurs (voir Partie 1). Le second argument cette fois-ci partagé avec l'activisme culturel (voir Partie 2) est de se faire voir, rendre son combat médiatique. L'historien Claude Quétel s'était d'ailleurs exprimé suite à la fusillade qui a eu lieu à Grasse en mars 2017 : « *Ce n'est pas un hasard si des événements comme ceux-là se multiplient à l'époque actuelle. Notre société vit à l'heure de l'hyper-information, avec ses images en boucle, commente l'historien Claude Quétel, le moindre fait tragique connaît tout de suite un retentissement énorme et cela peut malheureusement susciter des vocations, dans un phénomène de mimétisme. A l'heure de l'Internet, des réseaux sociaux et de l'inflation des images, l'aveuglement n'a plus ni barrière, ni frontière.* »⁵⁴

Ce type d'action va, à la fois, concerner un individu revendiquant une cause individuelle mais aussi un individu qui va lutter pour les droits d'un ensemble d'individus. Ce sacrifice n'est pas religieux ni artistique, même si l'on peut en voir une forme d'inspiration, il n'est ni plus ni moins la dernière chance de personnes fatiguées de lutter dans des combats extrêmement asymétriques, dans lesquels le bourreau dispose de bien plus de ressources que la victime.

Il est important de souligner le caractère non violent de ces actions dans la mesure où elles ne sont violentes qu'envers celui qui se porte volontaire pour les subir et non pas pour autrui.

53 Koussay Saïd Ali, « Le Kamikaze ou le mobile de se donner la mort ! », *Études sur la mort*, 2/2006 (n° 130), p. 71-88.

54 Propos recueilli par Frédéric de Monicault dans l'article *Les gestes fous remontent à la nuit des temps* mis en ligne sur www.historia.fr le 23 mars 2017. URL : <http://www.historia.fr/actu/les-gestes-fous-remontent-a-la-nuit-des-temps>

Nous retiendrons trois modes d'action. Tout d'abord celui de la grève de la faim, puis celui de la scarification et enfin l'ultime mode d'expression qui entraîne la mort dans la grande majorité des cas.

I. Les grèves de la faim

Le jeûne est issu communément des religions catholique, musulmane, bouddhiste...etc. Il ne concerne que celui qui le pratique, il n'y a pas d'adversaire, c'est un dépassement de soi (purification, maîtrise du corps...etc.) qui est limité dans le temps. Ce qu'on appelle « grève de la faim » est un jeûne mais cette fois-ci avec une dimension politique, il existe peu décrits sur la grève de la faim en France, l'un des seuls est *La grève de la faim*⁵⁵ par Johanna Siméant, professeur de sciences politiques à l'Université Paris I. Selon elle, les premiers jeûnes de protestation collectifs apparaissent lors des prémices de la guerre d'indépendance américaine (1775-1783).

Au début du XIXème siècle, les premières grèves de la faim ayant un caractère militant et individuel apparaissent en milieu carcéral, d'abord en Russie (Léon Troski pour dénoncer le chantage de la part de la police par exemple) puis dans d'autres pays (Nomin no Fukuin au Japon).

Les grèves de la faim deviennent un réel moyen de protestation publique au début du XXème siècle. En 1905 ce sont les suffragettes anglaises qui entament une grève de la faim suite à leur incarcération pour avoir réclamé le droit de vote.

Les grèves de la faim en milieu carcéral vont réellement se propager au début du XXème siècle. Quatre-vingt-dix chômeurs emprisonnés aux Etats-Unis en 1914 après des marches de la faim dans l'Iowa, des détenus trotskistes dans les Goulags en 1936. En 1940 quatre cent détenus communistes entament une grève de la faim pour dénoncer les conditions d'emprisonnement en France qu'ils subissent (mode d'action très utilisé par les communistes pendant la Seconde Guerre Mondiale). Les combats sociaux et conflits ouvriers vont eux-aussi déclencher des grèves de la faim :

55 Johanna Siméant, *La grève de la faim*, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2009, 142 p.

le syndicaliste Oscar Quintela en 1947, les mineurs de charbon en Hongrie en 1937...etc.

En 1920, ce sont les membres de l'IRA⁵⁶ qui rendront ce mode d'action populaire. Ils entament plusieurs jeûne exclusivement en prison, dont un qui durera quatre-vingt-quatorze jours. Jusqu'en 1980, les grèves de la faim et les morts qu'elles ont entraîné vont se multiplier. Le film *Hunger* de Steve McQueen et le livre *Ten men dead*⁵⁷ de David Beresford retracent d'ailleurs le cas de Bobby Sands⁵⁸ mort à 27 ans , en 1981, après une grève de la faim de soixante-six jours. Il dénonce la dignité des prisonniers politiques et la défense de la liberté, devenu alors symbole de la cause républicaine et martyr. La mort de l'activiste suite à une grève de la faim n'est pas rare. En effet, on observe que lorsqu'il s'agit de personnes emprisonnées pour violence politique ou terrorisme les gouvernements se sont abstenus d'intervenir.⁵⁹



Illustration 47: Raymond McCartney prisonnier de Long Kesh et activiste de l'IRA, capture écran issue du documentaire radiophonique de France Culture "Bobby Sands (1954-1981): une vie, une oeuvre" dirigé par Matthieu Garrigou-Lagrange, mai 2014.

Aujourd'hui encore, on assiste à des emprisonnements injustes, sans procès qui

56 Armée républicaine irlandaise

57 *Ten men dead*, David Beresford, 1987, Ed.Grafton

58 Membre de l'IRA provisoire

59 En 1980, Margareth Thatcher a laissé mourir les prisonniers irlandais de l'IRA provisoire. Mais aussi les grèves de la faim en Allemagne au sein de la Fraction armée rouge (organisation terroriste) ont provoqué de nombreux décès.

donnent lieu à des grèves de la faim. Par exemple le journaliste palestinien, Mohammed al-Qiq, qui a fait près de deux mois de grève de la faim pour mettre fin à son propre emprisonnement. Accusé par l'Etat israélien de rapprochement avec le mouvement islamiste le Hamas, il demande sa libération depuis 2008.



Illustration 48: Mohammed al-Qiq pendant sa grève de la faim, Ahmad Gharabli/AFP, 2008.

Ou encore le cas de Nadia Savtchenko, une pilote ukrainienne emprisonnée en Russie pour avoir dénoncé la position de deux journalistes russes à l'armée ukrainienne. Elle entame une grève de la faim qui durera 80 jours en mars 2015.

Lorsque l'on parle de grève de la faim, on pense à Gandhi comme le précurseur de ce mode d'action. Il est en fait erroné de faire ce raccourci car ce sont bien les membres de l'IRA qui ont inspiré Gandhi. Néanmoins, la diffusion et la médiatisation de Gandhi va contribuer à donner un nouveau souffle à ce mode d'action. Ses jeûnes vont pour beaucoup être destinés à ses propres alliés, les convaincre de ne pas céder à la violence ou les excuser lorsqu'ils y ont cédé (jeûnes de 1913 et de 1918 par exemple). En 1924, les grèves de la faim de Gandhi vont être plus offensives et être déclarées illimitées pour protéger les intouchables, ou réconcilier les hindous et les musulmans. L'exemplarité de Gandhi qui rend honteux l'absence d'intervention de l'adversaire, sa détermination à aller jusqu'au bout (la mort), la médiatisation dont il bénéficie, permettent l'instauration d'un rapport de force sans faille qui a permis le

succès de la grève de la faim et de permettre à d'autres de se réappropriier par la suite ce mode d'action tout en ayant compris les enjeux.



Illustration 49: Mahatma Gandhi and Indira Gandhi lors de la grève de la faim de Mahatma Gandhi en 1924.

Les grèves de la faim vont donc être réutilisées dans plusieurs conflits géopolitiques au delà de la lutte non-violente défendue par Gandhi. Pendant la guerre d'Algérie Lanza del Vasto appel à la grève de la faim contre la torture, contre la bombe atomique, contre l'extension du camp militaire dans le Larzac... Puis, Louis Lecoq en 1958 qui se met en grève de la faim pour défendre le statut d'objecteur de conscience (le gouvernement français finit par céder). Pendant la guerre du Vietnam, mai 68 et les militants incarcérés, les activistes pacifistes, la Fraction armée rouge en Allemagne, les juifs soviétiques en 1973 et mêmes certains prêtres activistes tous ont recours à la grève de la faim pour faire entendre leur combat. Dans les années 2000 ce sont les kurdes qui mènent des « *grèves à mort* » dans les prisons turcs, de même pour les prisonniers de Guantanamo contre leur condition de détention.



Illustration 50: Le 18 mai 2013 marquait la centième journée de grève de la faim pour la plupart des prisonniers de Guantanamo. Des activistes londoniens en ont profité pour manifester devant l'ambassade américaine et rappeler l'engagement pris par le président Barack Obama durant sa première campagne électorale de fermer cette prison militaire, PC/Lefteris Pitarakis, 2013

L'image de ces grèves de la faim se répètent (voir illustration 44, 45, 47 et même 48), l'esthétique est souvent la même le gréviste est dans son lit, il est rarement pris au début de la grève mais bien vers la fin quand son état s'est dégradé. La répétition de ces mêmes images finit par n'en créer qu'une dans l'imaginaire collectif. Cette réduction iconographique crée une banalisation de l'acte dont le traitement médiatique est sensiblement le même.



Illustration 51: L'ex-détenu de Guantanamo, le Syrien Jihad Diyab, chez lui pendant sa grève de la faim, le 9 septembre 2016 à Montevideo, en Uruguay, Dante FERNANDEZ/AFP

Peu à peu la grève de la faim sort du contexte carcéral et entame un combat dans l'espace public. Au départ, il est toujours beaucoup question de combats dans l'intérêt collectif, puis de plus en plus se multiplie alors des grèves entre individualisme et politique : travailleurs sociaux licenciés, agriculteurs, intermittents du spectacles, etc. En 1970, « *émerge alors en France le recours collectif à la grève de la faim d'un groupe spécifique* »⁶⁰: sans-papiers, migrants...

Enfin, en France, ces quelques dernières années, des personnalités politiques ce sont engagées : Jean Lassale contre la délocalisation d'une usine, José Bové contre les OGM, Evelyne Flacher contre les rythmes scolaires...

60 Johanna Siméant, *La grève de la faim*, p.12, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2009, 142 p.



Illustration 52: Evelyne Flacher est en grève de la faim depuis six jours, Maxppp.

URL : http://www.francetvinfo.fr/societe/education/rythmes-scolaires/une-maire-en-greve-de-la-faim-contre-les-rythmes-scolaires-hospitalisee_640473.html

Au-delà de ces aspects spectaculaire des grèves de la faim les médias documentent aussi les grèves de la faim qu'ils pourront décrypter simplement et mettre en relation avec des faits de sociétés auxquels n'importe qui peut s'identifier : une enseignante qui dénonce sa mutation injuste, un père de famille qui perd la garde de son enfant, un agriculteur qui perd une partie de ses terres...etc.

La grève de la faim d'Evelyne Flacher a créé des images différentes. En effet, le fait qu'elle ait choisi de mettre en scène sa grève de la faim non seulement par l'acte lui-même mais aussi par le lieu qui représentait sa dénonciation. Elle était donc aux yeux de tous dans une école créant ainsi des images fortes qui ont permis de documenter, tel un journal de bord, sa grève de la faim. Elle a aussi redécoré entièrement la façade de sa mairie pour brandir son étendard de gréviste et en expliquer les raisons.



Illustration 53: Aurélie, devant la mairie d'Auxerre (Yonne). Photo de sa page Facebook "j'ai le droit de vivre de mon travail". - DR - Facebook

L'illustration 49 met réellement en évidence la banalisation de la grève de la faim. La jeune femme est dans la rue, elle décide, seule, de faire une grève de la faim pour ses revendications personnelles. N'intéressant pas les médias elle est obligée de documenter et de faire voir sa grève par ses propres moyens et donc par son propre profil Facebook. Si les médias ne sont pas intéressés c'est bien parce que non seulement les images des grèves de la faim se ressemblent toutes, elles ont en plus déjà été diffusées par centaine et surtout elles ont témoigné de grève de la faim gigantesque (longue, douloureuse, mortelle) par le passé. Ces trois faits rendent totalement banale la grève de la faim d'Aurélie, même si pour elle, son mode d'action a une symbolique forte.

Les grèves de la faim ont donc été utilisées comme moyen de revendication par plusieurs groupes ou individus différents, revendiquant des positions individuelles ou collectives, en prison ou dans l'espace public. Cette multiplication d'utilisation crée forcément une forme de banalisation du moyen d'action qui paraissait pourtant extrême et avant-gardiste au début du XIXème siècle. Ce dernier est aussi un mode de protestation auquel on a attribué tout un tas d'étiquettes. Ceux qui choisissent ce dernier sont « fous » ou « hystériques et anorexiques » (si ce sont des femmes),

termes psychiatriques qui voudraient faire croire à l'opinion publique que le message de fond n'est qu'une élucubration de fait porté par des malades. Néanmoins la grève de la faim est aussi le moyen le plus rationnel quand on est démuné de tout moyen logistique (comme en prison) ou financier et que l'on veut interpeller l'opinion. Encore faut-il être dans un pays qui prend la menace au sérieux, que « *l'égalité et le respect des personnes soient posés comme valeurs fondamentales* »⁶¹ et que l'opinion publique que l'on cherche à toucher existe.

En effet, pour faire exister cette opinion publique il est indispensable que le combat soit médiatisé. La grève de la faim, de par le risque impressionnant et donc par la compassion qu'elle suscite la rend particulièrement intéressante pour les médias de masse. Intéressante sur la forme, oui, encore faut-il que sur le fond les grévistes soit en phase avec l'actualité du moment pour que les différents médias parlent d'eux. De plus, si la grève de la faim n'est pas menée avec ou par une célébrité il faudra qu'elle dure plus longtemps pour préoccuper les médias. Néanmoins, si la publication de sa grève de la faim dans la presse paraît importante il n'est pas forcément essentiel d'être vu dans les médias de masse. La presse régionale ou les sites défenseurs des droits dénoncés par la grève de la faim sont déjà des moyens de pression énormes pour l'activiste car c'est « *la mobilisation d'opinions favorables, et de soutiens, qui compte d'abord* »⁶². Certaines publications dans les médias d'opposition à ces mêmes droits ont elles aussi permis d'assurer une couverture médiatique favorable (cas des prisonniers de l'IRA par exemple).

Ainsi, pour qu'une grève de la faim soit efficace et ai une place dans les médias elle doit répondre au moins à un des deux critères : fond et forme. Le discours (fond) doit être en symbiose avec l'actualité ou consensuelle (comme on en a parlé plus haut), la forme, elle, doit être composée et réfléchi. La forme passe donc par le choix d'un lieu (sauf en milieu carcéral, la question ne se pose pas) et par le rapport au temps dont fait preuve le gréviste. En effet, le lieu doit pouvoir permettre aux médias ainsi qu'aux militants d'y accéder. Le choix est souvent aussi fait symboliquement en faveur de la cause dénoncée et est souvent utilisé sans autorisation du propriétaire (mêlant occupation et jeûne).

61 Johanna Siméant, *La grève de la faim*, p.47, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2009, 142 p.

62 Johanna Siméant, *La grève de la faim*, p.56, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2009, 142 p.

En 1996, 300 sans-papiers se sont réfugiés dans l'église Saint-Bernard (les églises en France appartiennent à l'Etat) à Paris, dix se sont mis en grève de la faim, 480 CRS ont enfoncé la porte de l'église au bélier en août, créant un engouement médiatique énorme. Des manifestations ont même eu lieu après pour défendre le droit de ces réfugiés. Les images de la fin de la grève sont particulièrement marquantes. Les corps des grévistes sont sortis de l'église devant une foule qui fait corps et qui fait face aux forces de répressions. Une haie d'honneur se dessine alors dans laquelle les deux camps se font face. Les activistes face à ceux qui viennent les déloger et qui sont mandatés par l'Etat.



Illustration 54: *Un gréviste de la faim est sorti sur un brancard de l'église Saint-Bernard, alors qu'un groupe de sympathisants des sans-papiers est encadré par les forces de l'ordre, Pierre Boussel, 23 août 1996, Paris.*

Finalement, l'efficacité de cette action corporelle réside aussi dans le rapport au temps et donc à la démonstration de l'engagement du gréviste. Plus la grève dure longtemps, plus le gréviste risque sa vie et plus son engagement paraît profond et crédible. La grève de la faim « *atteste d'une double authenticité, celle de l'engagement pour une cause, et de la valeur de cette dernière* »⁶³ aux yeux du gréviste mais aussi aux yeux du public.

63 Johanna Siméant, *La grève de la faim*, p.122, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2009, 142 p.

II. Les scarifications

La scarification tient son origine dans des pratiques culturelles et sociales mais aussi médicales (saignées du XVIème au XVIIIème siècle) . On appelle scarification toutes blessures auto-infligées sans intentions de se donner la mort.

Elles existent depuis toujours dans la culture africaine (particulièrement à l'ouest) pour différencier les tribus, ou marquer un rituel de passage à l'âge adulte (les tatouages se voyant moins sur les peaux sombres). On les retrouve aussi dans les rituels sacrificiels de la mésoamérique (correspond aujourd'hui au Mexique, Costa Rica, Belize, Guatemala et l'ouest de l'Honduras) dans lesquels on faisait couler du sang de sa propre bouche ou de son propre sexe. En occident aujourd'hui, la scarification a une tout autre signification. Elle vient soit marquer le corps esthétiquement, de la même façon qu'un tatouage, elles sont exposées fièrement et n'ont pas de racines culturelles, elles suivent une mode. Elles peuvent être aussi vues comme une pathologie, surtout chez les adolescents, plutôt présentes sur les avant-bras. Elles sont alors symbole de mal-être et sont souvent cachées par les individus malades.

Les méthodes de scarifications sont diverses incisions, décollement de la peau, brûlures (à chaud, à froid ou chimique).

Aujourd'hui, l'automutilation n'est majoritairement connue que dans des cas de pathologies psychologiques ou dans l'art de la performance. Depuis ces quelques dernières années, on voit apparaître une nouvelle forme de scarification, celle de la dénonciation politique faite par des personnes opprimées. Elle peut mener à la mort, l'activiste se coud les lèvres impliquant une grève de la faim sans parfois la possibilité de s'hydrater. On trouve peu d'exemples de scarifications politiques (en dehors du domaine artistique), mais elles concernent surtout les migrants (sauf les employés de Général Motors à Bogota) de ces quelques dernières années. Ce mode d'action précis choisi par les migrants n'est pas dû au hasard. Il permet non seulement de faire une grève de la faim mais aussi de créer une image percutante et très symbolique devenant ainsi une situation particulièrement médiatique. La souffrance auto-infligée rend la gravité de l'action immédiate, il n'y a pas de

négociations possibles le geste est déjà fait, la douleur déjà endurée au même titre que l'oppression qu'ils subissent qu'eux aussi n'ont pas eu la chance de négocier. Avec ce geste, ils reprennent aussi possession de leur corps et donc d'une forme de liberté qu'on leur a volée. A la manière de Piotr Pavlenski et de David Wojnarowicz dont ils reprennent les symboles et les modes d'action tout en les faisant durer sur le long terme (grève de la faim) ne s'arrêtant pas à la performance d'un instant. Néanmoins, le traitement de la presse réservé à ces événements reste l'affaire d'un instant. En effet, les médias vont parler du geste sur l'instant, réaliser des images fortes mais peu d'articles sortent après sur le suivi des grèves de la faim entamées et sur leur lèvres une fois décousues. Il est fort probable qu'ils n'aient pas obtenu gain de cause et ce sont laissés mourir ou bien ont cédés à la place des gouvernements ou alors ils ont obtenu gain de cause. Mais si cette dernière solution est la bonne, il n'est pas impossible que l'information ne soit pas diffusée pour éviter d'encourager ce type de comportement.

Tout d'abord en 2010, des Iraniens réfugiés à Athènes entament la série des automutilations. Ils sont dans le centre d'Athènes (devant l'Université précisément) et se cousent les lèvres dans l'espace public, à la vue de tous. Ils font alors une grève de la faim d'une durée de douze jours pour obtenir le statut de réfugiés. Ils dénoncent les conditions d'accueil par la police grecque qui a été tout aussi répressive que les Bassidji⁶⁴.

Massoud Faramarzi Khosravi, demandeur d'asile s'exprime sur ces gestes « *Nous avons décidé de faire cette grève de la faim - et même de nous coudre les lèvres pour certains - parce que notre situation ici, en Grèce, est absolument insupportable et que, jusqu'à présent, l'ensemble de nos démarches sont restées sans effet. La seule réponse que nous avons eue du gouvernement, nous l'avons eu par les médias.* »⁶⁵. Le rôle des médias est donc là aussi primordial, se faire connaître de l'opinion publique, éveiller les consciences est le but à atteindre pour ces migrants privés de dignité et de liberté. Ils le font donc dans un geste ultime qui leur donnera

64 Force paramilitaire iranienne fondée par l'ayatollah Khomeini en 1979. Elle fournit des jeunes volontaires aux troupes iraniennes pendant la guerre Iran-Irak.

65 Propos recueillis sur <http://observers.france24.com/fr/20101026-iraniens-refugies-athenes-cousent-bouche-obtenir-l'asile>

la parole à eux qu'elle soit déformée.



Illustration 55: Mandana Daneshnia, une gréviste de la faim. Photo postée par Amir Mohsen sur Facebook.

En 2013, ce sont cette fois-ci des migrants maghrébins (d'abord quatre Tunisien suivit par cinq Marocains) qui se cousent les lèvres à leur tour dans un centre de rétention de Ponte Galeria (banlieue de Rome en Italie). A défaut d'avoir le matériel chirurgical nécessaire (étant en centre de détention) ils se sont servis du fil de leur couverture pour protester contre leur condition de détention. En effet, dans ce centre « d'identification et d'expulsion » se mêlent clandestins, petits délinquants et drogués entassés dans des conditions d'hygiène déplorable. Suite à ce geste, Amine, jeune tunisien, a été invité à témoigné sur sa situation et faire part de ses revendications sur France Inter. La façon dont leurs lèvres ont été cousues ne les empêchaient pas de boire mais en revanche de manger et ont refusé qu'on leur enlève le fil. Ce geste suivit des vidéos tournées à l'intérieur de Lampedusa et qui ont fait le tour de la toile ont permis de relancer le débat autour des conditions et le traitements des clandestins en Europe.



Illustration 56: Un des treize migrants maghrébins qui s'est cousu les lèvres à Ponte Galeria, Ansa, Italie, 2013

Il faudra attendre 2016 pour que les gestes d'automutilation des migrants résonnent jusqu'en France. Nous sommes le 21 octobre 2016 il est 8h du matin et le démantèlement de la jungle de Calais commence officiellement. Huit migrants face à un total désespoir, ne sachant où ils allaient être envoyés après avoir déjà subi les pires souffrances se cousent eux aussi les lèvres. Cette fois-ci ils ont des panneaux « Where is your democracy ? Where is our liberty ? »⁶⁶. Le symbole est fort, on les prive de droits fondamentaux (droit d'asile notamment) dans un pays démocratique censé défendre ces mêmes droits. Cette oppression a lieu en France, soutenue par un gouvernement censé défendre les droits de l'Homme et des valeurs humanistes d'autant plus qu'il a été élu pour mener une politique de gauche. Le geste des migrants de Calais dénonce aux yeux de tous non seulement leur condition de vie (ce qui était déjà le cas sur les autres actions du même type) mais en plus interpelle directement les citoyens français, leur gouvernement et leur démocratie. La France

66 Traduction en français : « Où est votre démocratie ? Où est notre liberté ? »

est mise sur le banc des accusés, elle devient oppresseur remettant ainsi en question une histoire et son titre de « pays des Droits de l'Homme ». Le geste est violent, les images-chocs et les symboles lourds de sens.



Illustration 57: Un migrant iranien s'est cousu la bouche à Calais, 2 mars 2016, Philippe Huguen/AFP

Les images produites de ces actions sont faites soit par des photographes de presse présents sur place, soit par les migrants eux-mêmes lorsqu'ils sont dans des centres de rétention. Les images sont mises en scènes, posées pour la plupart. Elles sont réfléchies par le photographe et le migrant n'est pas en mouvement en train de manifester, il pose pour l'image comme le fait Piotr Pavlenski. Le geste est calculé et est composé pour les médias, le but est de se faire voir et entendre sous la forme du sacrifice. L'image est là pour mettre en valeur la scarification de ces lèvres, ce ne sont plus des plans larges de foules comme on avait pu le voir sur l'activisme social, ce sont des plans serrés. L'individu prime et son geste personnel suffit pour faire passer un message puissant. Chaque acte isolé est documenté et photographié ce qui donne une iconographie de plusieurs portraits d'une seule personne dans des lieux complètement différents. C'est ce modèle répété qui permet de légitimer la revendication. En revanche, cette répétition finit aussi par créer une banalisation de ce geste qui, au départ, a marqué les esprits.

En interrogeant les populations sur cette pratique de la part des migrants, beaucoup répondent en remettant en doute leur état de santé mental, ou par le dégoût, par le refus de voir ces scènes violentes de fil cousu entre deux lèvres. Mais finalement est-ce que réellement la violence est dans le geste des migrants ? Il est intéressant de s'apercevoir que des gens qui subissent des répressions ultimes et constantes sont obligés de s'en infliger d'autres pour faire entendre leur voix. Et là encore, on les trouve « trop violents » eux, les opprimés, pas les oppresseurs. Alors oui, leur geste permet de gagner de la place dans les médias et donc de sensibiliser ceux qui veulent bien l'être ou qui l'étaient déjà avant en revanche est-ce que ce geste à la portée de changer majoritairement l'opinion publique ? Les résultats de Marine Le Pen à la suite du premier tour à l'élection présidentielle de 2017 (21,3%⁶⁷) montrent bien que ses positions protectionnistes, souverainistes et inhospitalières par rapport à la crise migratoire remportent une adhésion non négligeable et sans failles.

Face à si peu de moyens et après avoir tout tenté jusqu'à s'auto-infliger des douleurs dont ils ne manquaient déjà pas pour se faire entendre, on peut se demander ce que sera la prochaine étape. Probablement celle où le choix n'est plus entre les mains de l'opresseur, celle dont l'activiste ne sort que très rarement vivant, celle qui laisse encore plus de morts sur la conscience du bourreau, celle de l'immolation par le feu.

III. Les auto-immolations par le feu

Le terme *immolation* vient du latin *immolare qui signifie « sacrifier »*. L'auto-immolation par le feu a donc un sens de sacrifice et malgré la mort lente et douloureuse qu'elle réserve elle attire un nombre de personnes assez important (40% des suicides sont des auto-immolations dans les pays émergents). Il semblerait donc qu'il y ai un contexte particulier qui résiderait dans la forme extrême de protestation, à la fois spectaculaire et violente et dans laquelle le choix du lieu est bien plus essentiel que pour les grèves de la faim et les scarifications. Dans l'auto-immolation par le feu un cap est passé celui de se donner la mort, dans la plupart

⁶⁷ Chiffre donné par France Tv Info au lendemain du premier tour de l'élection présidentielle. Il peut encore légèrement varier.

des cas peu de gens survivent à leurs blessures. C'est donc le sacrifice d'une personne dans l'espoir que sa mort déclenche des réactions, un changement pour ceux qui restent en vie. Il est néanmoins important ici de faire la différence entre les cas d'auto-immolation par le feu dans une démarche suicidaire et ceux dont la démarche est protestataire animée par un désespoir trop lourd. En effet, lorsque l'acteur de cette démarche est diagnostiqué comme malade psychologiquement (dépression, schizophrénie, tendance suicidaire...) l'auto-immolation par le feu n'a pas le même but que lorsqu'elle est motivée par une protestation politique : dans un cas l'auto-immolation par le feu est un moyen de se donner la mort (la mort étant le but à atteindre) dans l'autre cas le but est de réveiller les consciences, d'opérer un changement et la mort est un risque. Nous nous contenterons ici de ne parler que des auto-immolations par le feu déclenchées dans la volonté de protester contre une injustice politique.

Avant les années 1960, les cas d'auto-immolations par le feu sont essentiellement religieux. L'auto-immolation par le feu est en effet présente depuis des siècles dans les pratiques bouddhistes et hindouistes. Au-delà d'une pratique purement religieuse (Mahâbhârata Sati coutume hindoue qui conduit la veuve à s'immoler) elle est aussi culturelle en Inde et est donc depuis plusieurs siècles déjà une forme de protestation politique. On retrouve aussi l'auto-immolation par le feu chez les bouddhistes chinois dès l'ère médiévale, vue comme des crémations mystiques et comme un ultime sacrifice de soi-même.⁶⁸

La Bible fait elle aussi mention de l'auto-immolation par le feu comme acte de baptême par Jésus lui-même, le *baptême de feu*. Il est mentionné par Jean-Baptiste⁶⁹ à deux endroits dans la Bible⁷⁰. Au moment du Raskol (scission entre l'Eglise orthodoxe russe en 1666), les vieux-croyants⁷¹ vont faire évoluer leur

68 *Les suicides par le feu chez les bouddhistes chinois du Ve au Xe siècle*, pp.169-206, Jacques Gernet, 1960.

69 Jean-Baptiste est pour les chrétiens le dernier prophète d'Israël. Par sa prédication et le baptême qu'il propose aux foules, il annonce et prépare la venue de Jésus.

70 Tout d'abord il est mentionné au Mt.3:11 « *Moi, je vous baptise d'eau, pour vous amener à la repentance; mais celui qui vient après moi est plus puissant que moi, et je ne suis pas digne de porter ses souliers. Lui, il vous baptisera du Saint-Esprit et de feu* » et au Lu.3:16 « *il leur dit à tous: Moi, je vous baptise d'eau; mais il vient, celui qui est plus puissant que moi, et je ne suis pas digne de délier la courroie de ses souliers. Lui, il vous baptisera du Saint-Esprit et de feu.* ».

71 Ensemble de groupe qui se sont séparés de l'Eglise orthodoxe russe suite à des réformes introduites par le

implication corporelle religieuse vers une vision apocalyptique, conservatrice et certains iront jusqu'à s'immoler par le feu.

Qu'elles soient religieuses ou politiques, elles ne laissent aucun choix à celui qui en témoigne, car s'il y a témoin c'est qu'il est déjà trop tard pour intervenir. Ceux qui en sont victimes deviennent alors des martyrs, oscillant entre le sacrifice et la protestation.

A partir des années 60, l'auto-immolation par le feu bien que religieuse au départ devient de plus en plus politique. En effet, le 11 juin 1963 le bonze vietnamien Thich Quang Durc s'immole dans les rues de Saïgon pour dénoncer les persécutions perpétrées sur les bouddhistes par le président catholique en place Ngo Dinh Diêm. Trois cent cinquante religieux sont en train de manifester, lorsqu'un disciple recouvre le bonze d'essence avant qu'il s'enflamme lui-même à l'aide d'une torche. Malcolm W. Browne, photographe américain, prend alors des clichés qui témoignent de cet acte politique d'une extrême violence. Ses images feront le tour du monde, gagneront la compassion de la communauté internationale et lui permettront de remporter le World Press Photo en 1963. Elles marqueront une esthétique du traitement photographique de l'immolation par le feu puisqu'elle deviendra une image-icône mondialement connue. Les images qui vont suivre reprendront le même modèle on voit celui qui s'immole, au milieu d'une foule, dans la rue. Certaines immolations par le feu reprennent même, très probablement par hasard, le symbole de la voiture (voir Annexe 2).

Le président a été obligé de s'engager à apaiser les tensions, suite à la pression internationale, et à la multiplication des immolations par le feu qui ont suivi celle du bonze. Il a fini par être assassiné dans un coup d'Etat en novembre 1963.

patriarche Nikon qui visait à uniformiser les rites et les textes avec ceux de l'Eglise de Grèce.



Illustration 58: Quang Duc, moine bouddhiste, s'immole par le feu dans les rues de Saïgon pour protester contre les persécutions anti-bouddhistes perpétrées par le gouvernement du Vietnam du sud, Malcolm Browne, 11 juin 1963, Saïgon.

Comme pour toutes les autres luttes vues plus haut la guerre du Vietnam marque un tournant décisif dans l'engagement politique.

Après la Seconde Guerre Mondiale, le japonais Yui Chumoshi se consacre à faire connaître les victimes d'Hiroshima et de Nagasaki, s'engage dans les mouvements pacifiques et anti-nucléaires. En novembre 1967, le Premier ministre japonais Eisaku Sato se déclare favorable au bombardement américain sur le Vietnam. Le 11 novembre 1967, Yui Chumoshi s'auto-immole, jusqu'à la mort, par le feu devant le *Kantei* (résidence publique du Premier ministre japonais). Son geste est accompagné d'une lettre dans laquelle il explique qu'il espère que sa mort ne sera pas vaine et que la guerre du Vietnam cessera rapidement (il faudra tout de même attendre 1975). D'autres immolations par le feu contre la guerre du Vietnam ont eu

lieu, on retiendra aussi le jeune garçon de dix-sept, Shirakawa Kazuo, qui s'est immolé devant le Consul des Etats-Unis à Osaka en 1968.

Pendant les années 60, même si les conflits autour de la guerre du Vietnam et les dénonciations face à l'injustice de cette guerre font rage, d'autres conflits dans d'autres endroits du monde se mettent en place. En effet, le 21 août 1968 l'armée soviétique envahit la Tchécoslovaquie, c'est la fin du *Printemps de Prague*. Pour protester contre cette invasion soviétique Ryszard Siwiec, professeur et ancien soldat polonais est le premier à s'immoler par le feu. Cet acte a lieu pendant le festival national pour célébrer la récolte et est donc vu par plus de 10 000 personnes, dont les dirigeants du pays et internationaux. Des photographies et même une vidéo ont été faites de son acte permettant ainsi la documentation et l'ancrage de son geste dans l'histoire. Cette auto-immolation par le feu va inspirer Jan Palach, étudiant en histoire, qui va lui aussi s'immoler par le feu, et mourir trois jours après de ses blessures, sur la place Venceslas à Prague le 16 janvier 1969. Quelques mois après, deux autres étudiants Jan Zajíc et Evzen Plocek s'immolent à leur tour.



Illustration 59: Immolation par le feu de Ryszard Siwiec, Stade de Varsovie, 8 septembre 1968, auteur inconnu, URL:<http://histografy.pl/ryszard-siwiec/>

En 1998, c'est la première auto-immolation par le feu d'une longue série d'immolation par le feu tibétaine. New Delhi, la police indienne intervient pour mettre fin à une grève de la faim entamée par les membres du Tibetan Youth Congress, en réponse un Tibétain, Thubten Ngodrup, s'immole par le feu en criant «Vive le dalai-lama». Le choix des moines tibétains de l'auto-immolation par le feu n'est pas étonnant pour protester contre le gouvernement chinois. Katia Buffetrille, anthropologue et spécialiste du Tibet, fait bien la différence entre suicide et sacrifice, dans le cas des immolations par le feu tibétaines ce sont des sacrifices. Ils espèrent qu'avec ce geste les générations futures bénéficieront d'un Tibet libre avec sa langue, sa culture et sa religion. C'est un acte constructif. Le choix de l'immolation par le feu est évidemment religieux mais il possède un caractère spectaculaire que les médias vont vouloir relayé. C'est un moyen violent et extrême qui permet de reprendre possession de sa voix (le gouvernement chinois a interdit les manifestations), qui montre aussi qu'ils sont prêts à aller jusqu'au bout (ce qui désarme le rapport de force exercé par les Chinois, puisque d'un coup les Tibétains annoncent haut et fort qu'ils n'ont rien à perdre). A la différence de la grève de la faim moyen dans lequel l'autorité visée a le choix et dans lequel les adversaires rentrent dans un jeu de *bluff* centré sur la question du «qui cédera le premier ?».

En 2012, trente et un moines bouddhistes s'étaient immolés par le feu en un an mais ils sont restés sans réponse de la communauté internationale. Ils décident alors d'exporter leur sacrifice en dehors de leur région d'origine notamment en Inde pour gagner encore plus de visibilité et permettre de rassembler une communauté plus importante autour de leur combat. Aujourd'hui les immolations par le feu tibétaines sont mondialement connues, la situation géopolitique que vivent les Tibétains est dénoncée par beaucoup de médias internationaux, notamment depuis 2011 lorsque l'on a vu apparaître des immolations par le feu tibétaines en dehors du Tibet, et qu'elles se sont multipliées (147 immolations par le feu depuis 2011 quand on en compte 148 en tout). Les images qui sont produites de ces immolations par le feu sont particulièrement violentes, elles sont prises sur le vif, dans la précipitation. Certaines sont faites par des personnes travaillant au sein d'association défendant le Tibet libre, on devine alors que ces associations (par exemple Students for a free

Tibet) sont au courant en avance des sacrifices des Tibétains. Ces associations cautionnent donc ces gestes de détresse et les photographies, il est donc logique de se poser la question : dans quelle mesure est-il possible de les accuser de non-assistance à personne en danger ? Or il s'agit là d'un peuple opprimé, il vit déjà dans le danger et voit dans l'immolation par le feu un sacrifice nécessaire et libérateur pour espérer que les choses changent. Parallèlement à ces images d'associations qui fournissent la presse étrangère⁷², il y a aussi tous les photographes de presse appartenant à l'AFP principalement et habitant sur place qui, eux aussi, rendent visible ce combat, permettent sa médiatisation et donc légitime le combat tibétain. La Chine a répondu à ces immolations par le feu, qu'elle ne peut contrôler en amont, par une politique encore plus répressive post-immolation, enfermant ainsi les moines tibétains dans des « centres de rééducation politique ».

148 tibétains se sont immolés par le feu depuis 2009 et 118 sont morts suite à leur protestation.⁷³



Illustration 60: Janphel Yeshe, un Tibétain exilé de 27 ans, s'est immolé par le feu le 26 mars 2012 à New Delhi (Inde), pour protester contre la venue du président chinois Hu Jintao, Manish Swarup, AP.

<http://tempsreel.nouvelobs.com/monde/20120829.OBS0702/tibet-immolations-ils-offrent-leur-corps-en-offrande.html>

73 Chiffres pris sur le site de la campagne international pour le Tibet. URL :

<http://www.savetibet.org/resources/fact-sheets/self-immolations-by-tibetans/>

Parallèlement à la vague d'immolations par le feu tibétaines depuis 2011, une autre série d'immolations par le feu s'est vue débutée fin 2010 dans les pays du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Ces immolations par le feu interviennent dans des pays dans lesquels sont organisées des manifestations, au départ pacifiques, et des sit-in. Les peuples veulent rompre avec la corruption, la propagande, le parti unique qui étaient installés grâce à des arguments gouvernementaux prônant la peur de l'islamisme et d'Israël.

Le 17 décembre 2010, tout bascule. Mohamed Bouazizi, marchand ambulant tunisien, est victime une fois de plus des autorités qui lui confisquent son outil de travail (une charrette et une balance). Il tente alors de plaider sa cause auprès des autorités pour récupérer son matériel et sa marchandise sans succès. Il s'immole alors par le feu devant le siège du gouvernorat, il meurt un mois plus tard. Son geste retentira partout en Tunisie et dans les pays du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Il est important de noter qu'il y avait déjà eu des immolations par le feu dans ces pays-là qui précèdent celle de Mohamed Bouazizi notamment en Iran. Cependant la trentaine d'immolations par le feu se sont déclenchées suite à celle de Mohamed et avoue s'être inspirée de ce dernier.

Le récit de son immolation par le feu a immédiatement été repris par le responsable syndical de la ville et déformé en fonction des communautés pour rassembler derrière cet acte le maximum de personnes afin de se débarrasser ensemble d'un gouvernement malhonnête. La mort de Mohamed Bouazizi va mettre le feu aux poudres, les révolutions vont atteindre Tunis et finalement aboutir au départ du président Ben Ali.



Illustration 61: Mohamed Bouazizi s'auto-immole le 17 décembre 2010, Tunisie, Auteur inconnu, source URL : <http://hassennermin.weebly.com/la-reacuterevolution-tunisienne-par-etape.html>

Ce mode d'action se propage alors au Moyen-Orient et en Afrique grâce à la révolution Facebook dans laquelle le monde est plongé. Si des Hommes ont copié le geste de Mohamed Bouazizi c'est qu'ils ont eu accès aux images à cause de leur viralité sur les réseaux sociaux.

Ce mode d'action qu'est l'immolation par le feu mêle lutte individuelle et collective. En effet, le sacrifié prend cette décision seul souvent suite à une misère personnelle mais qui dans le contexte du « Printemps Arabe » permet de mobiliser les peuples. En Algérie Mohcin Bouterfi, 37 ans, père de famille sans emploi et sans logement, s'est immolé devant la mairie de Tebessa. Encore une fois ce geste dénonce l'attitude de mépris des gouvernements. Trois autres tentatives similaires vont avoir lieu en Algérie, un homme à qui on a refusé un logement social, un autre sans emploi s'est enflammé devant le siège de la sûreté de Wilaya.

De l'Algérie, l'acte d'auto-immolation par le feu pour protester est arrivé jusqu'en Egypte et en Mauritanie. Abdo Abdelmoneim s'est immolé au Caire devant l'Assemblée du peuple, puis Yacoub Ould Dahoud devant le Sénat à Nouakchott.

Ces immolations par le feu se propageant font entendre le désespoir de nombreux citoyens de plusieurs pays cette fois-ci, elles rendent ce combat collectif et personnel à la fois. A la différence des Tibétains qui se battent pour une même cause subissent les mêmes répressions, dans le « Printemps Arabe » tous ceux qui se sont immolés ont dénoncé les gouvernements à travers des expériences personnelles. En effet, on connaît presque systématiquement leur position sociale « chômeurs », « marchand » et l'élément déclencheur « refus de logement », « vol des outils de travail »...

L'auto-immolation par le feu est un geste fort et extrême mais d'autant plus dans ces pays musulmans, dans lesquels l'islam interdit le suicide, leurs convictions politiques et l'importance de faire entendre leur message va plus loin que leur spiritualité, laissant derrière eux un discours entièrement légitimé par le risque, le sacrifice et par la symbolique.

Jusqu'en 2010 on s'aperçoit que le choix de l'auto-immolation par le feu pour protester est propre aux pays émergents. Peu de cas sont finalement observés dans les pays développés. Plusieurs raisons peuvent expliquer cela, tout d'abord les pays

occidentaux n'admettent pas voir très peu l'auto-immolation par le feu comme une pratique inscrite dans leurs cultures sociales et religieuses (à la différence des pays comme l'Inde, l'Iran...etc.). De plus, les pays développés ont toujours été oppresseurs et non pas opprimés, donc moins de raisons de protester. Pas de guerres dans leur pays, peu de gouvernements autoritaires ou de dictatures, droit de grève et de manifester, droit de vote, tous sont des éléments qui n'ont pas ou peu justifié d'engagements ultimes et totaux du corps pour protester.

En 2009 explose le scandale France Télécom. Il est très médiatisé grâce à la notoriété de l'entreprise et au nombre de suicides par immolation par le feu dont les dirigeants sont coupables. Il existe des dizaines et des dizaines d'exemples de cette nouvelle forme d'expression du désespoir occidental.

Depuis 2011, on a vu naître une vague d'immolation en France. En effet, essentiellement dans le cadre de revendications personnelles qui n'implique peu voir pas du tout le collectif et dont il est difficile de séparer le geste complètement d'une volonté suicidaire. Une volonté de mourir parce que ce que l'on vit est horrible. Mais cette mort est planifiée, mise en scène pour culpabiliser l'opresseur, lui imposer le spectacle, mourir dignement à défaut d'avoir pu vivre dignement.

Le 21 février 2011, un homme s'immole par le feu devant le Palais de Justice de Paris désespéré par ses conditions de vie. Le choix du lieu est comme toujours hautement symbolique.

Le 11 mars 2011, une mère de six enfants âgée de 38 ans s'est immolée devant la mairie de Saint-Denis elle se battait pour une solution d'hébergement. Elle attendait un logement depuis deux ans. Elle est décédée le lendemain de son acte.

Le 13 octobre 2011, une enseignante s'immole par le feu au milieu de la cour du lycée Jean-Moulin à Béziers. Devant ces élèves, qui ont tout vu la mise en scène était totale. Elle avait des relations compliquées avec certains élèves, avec la pédagogie et le corps enseignant. Elle aurait déclaré en flamme « *Je fais ça pour vous* », désignant les élèves pour qui elle s'était battue jusqu'à sa mort.

Le lieu qui a été choisit montre bien que l'intention de la professeure n'était pas d'être vue des médias mais bien des personnes concernées et uniquement par elles.

Le 8 août 2012, un infirmier au chômage s'immole dans les locaux de la CAF car elle

ne lui versait plus d'allocation depuis 3 mois. A cette protestation violente le Mouvement national des chômeurs et précaires s'est exprimé et a pris la défense de l'infirmier (mort quatre jours après l'immolation) dénonçant directement le ministère des Affaires sociales et de la Santé.

Mais comment une forme aussi violente de dénonciation a pu s'installer progressivement dans des sociétés occidentales qui disposent de plein d'autres moyens pour s'exprimer, du moins en apparence. Les moyens démocratiques mis en place (manifestations par exemple) ayant créé une habitude et une lassitude de la part des gouvernements que se contenter de ces moyens c'est accepter de ne pas se faire entendre. À la différence de gouvernements autoritaire ou totalitaire, les démocraties sont censées défendre et protéger le peuple mais comment peuvent-elles le faire quand elles n'écoutent plus les outils démocratiques qu'elles ont mis en place ? Pour protester et se faire entendre, il devient obligatoire de sortir des clous, de décaler le curseur de la violence, de prendre à témoin le peuple. En France, entre 2011 et 2013, les morts par immolations par le feu sont comparables au nombre de mort, du Tibet. En France, une personne meurt immolée par le feu sur la place publique tous les quinze jours et pourtant les médias et les institutions responsables sont dans le déni. Ils tendent à faire passer tout ces gens désespérés pour des malades sensibles psychologiquement, sous antidépresseurs et les articles à leur sujet sont tous rédigé comme des faits-divers. Ces méthodes utilisées pour limiter la gravité de la situation facilitent l'oubli d'un acte si violent de la part de l'opinion publique.

Il est intéressant de relever qu'il n'existe aucune image en libre accès des immolations par le feu qui ont eu lieu en France à la différence des immolations tibétaines et du Moyen-Orient. Il est donc logique de se demander pour quelles raisons elles n'existent pas surtout dans une ère multimédiatisée, numérique et dans laquelle le téléphone portable fait forcément appareil photo. L'extrême solitude à laquelle ces gens-là font face explique tout d'abord l'absence d'images. De plus, il est possible que ce soit une volonté de la presse ou même de l'Etat de ne pas montrer les images pour amoindrir la gravité de la situation aux yeux de l'opinion publique. La pratique n'étant pas issue d'une culture occidentale, il est préférable de la garder

cachée pour ne pas qu'elle devienne un mode de protestation courant. Évidemment, il est aussi plus facile d'accepter et de voir des images de ce qu'il se passe loin de chez soi plutôt qu'au pôle emploi à deux rues de chez nous.

Dans le webdocumentaire de Samuel Bollendorff, *Le Grand Incendie*, les images qu'il présente prennent le contre-pied de ce que l'on a pu voir jusqu'à présent. Les images suggèrent une présence, ce sont les lieux vidés dans lesquels on peut encore voir le sol brûlé. On se retrouve alors face à des mausolées qui rendent hommage à ces gens désespérés que l'on nous ait fait tenter d'oublier, que l'on nous a fait reléguer au fin fond de notre mémoire dans la case « fou à lier ».



Illustration 62: Le Grand Incendie, Samuel Bollendorff, 2014.

Les auto-immolations par le feu qu'elles soient religieuses ou politiques, elles ne laissent aucun choix à celui qui en témoigne. C'est le dernier espoir douloureux

face à une situation profondément injuste, parfois inhumaine. Cet acte violent, ultime et extrême reste souvent incompris. Il est ainsi plus aisé pour l'opinion publique et pour les gouvernements de confondre psychopathologie et désespoir. Finalement, oui, la souffrance que ces gens-là endurent au quotidien doit rendre malade, pas eux, mais nous les témoins, nous qui restons en vie, nous pour qui ils ont tout sacrifié. Ces martyrs oscillant entre sacrifice et protestation ne doivent pas être oubliés.

CONCLUSION

Pendant toute la rédaction de mon mémoire, mon entourage n'a cessé que de me faire part de leur point de vue négatif quant à l'utilité de s'engager. Leur argument préféré est probablement celui de dire « de toute façon ça ne changera rien ». En creusant un peu plus loin je m'apercevais à chaque fois, ou presque, que les personnes n'avaient comme seul exemple l'activisme auquel ils assistent régulièrement. A savoir le tractage dans la rue ou les mises en scène ridicules du dimanche où l'on défend la cause animale en étant déguisé en vache. Après avoir vu tous ces exemples je pense que l'engagement corporel n'est pas directement lié avec une volonté de résultat il est un moyen, en tout cas, de montrer son profond désaccord. Et si dans une société on pense encore que s'opposer à certaines formes d'injustice « ne changera rien » l'individu fait alors le jeu de gouvernements totalitaires et met fin à la notion même de liberté. Si le corps s'est désacralisé et a été banalisé par les images je pense qu'il est primordial de trouver de nouvelles façons de se faire entendre et de militer contre.

Enfin, dans ce mémoire nous avons pu voir plusieurs exemples issus de deux siècles de lutte. Il est ainsi établi que le corps est encore, aujourd'hui, utilisé dans la protestation politique. Nous nous sommes aperçus que son statut changeait en fonction du type de dénonciation politique. Chacune de ces fonctions va donner un rôle différent au corps, et donc à l'image de celui-ci. La photographie du corps contestataire sert à la fois d'image d'archive mais aussi d'image de communication. Elle a longtemps offert des images-icônes qui ont fait le tour de la toile, jusqu'à ce qu'elles finissent banalisées, reléguées au rang de faits-divers.

De plus, si aujourd'hui, voir un corps nu ne choque plus personne, c'est parce que les sociétés ont évolué, que ce qui portait atteinte aux bonnes mœurs, il y a plusieurs siècles, a fini par rendre tout le monde indifférent. En effet, le corps nu ne suffit plus à être censuré, à déranger, il faut, par exemple qu'il soit empreint de pornographie. Mais si l'on s'habitue à la pornographie et qu'elle rentre dans les mœurs qu'est ce que la société va alors condamner ? Où est-ce que le curseur va se déplacer ?

De la même façon, la société et les gouvernements se sont lassés de la simple manifestation (autorisée depuis 1935) qui n'est possible qu'en demandant l'autorisation à la Préfecture de police. Ce n'est plus un moyen corporel de protestation efficace, là aussi le curseur a été déplacé. On ne manifeste plus on colonise un territoire de façon illégale et on y habite pour faire barrage (ZAD). Mais une fois que cette colonisation deviendra monnaie courante quels seront les moyens

mis en place pour contester efficacement ?

De plus, lorsque l'on parle de contestation politique, le curseur de l'implication corporelle a été repoussé bien plus loin. En effet, le flux continu d'image a obligé, ceux qui voulaient se faire entendre, à repousser les limites du choc visuel et donc à impliquer leur corps de façon de plus en plus excessive jusqu'à la mort. La limite est atteinte, la mort. Après elle, plus de surenchère, plus de possibilités de surprendre et d'horrifier.

On peut donc légitimement se demander, dans un monde où la circulation des images et de l'information ne sont pas prêtes de s'arrêter et dans lequel le corps est mortel, dans quelles mesures le corps peut-il continuer à suivre cette surenchère ? Et s'il ne le peut plus, est-ce que cela signifie la fin des luttes contestataires ?

Et si, finalement, repousser les limites pour faire entendre sa voix consistait aujourd'hui à faire souffrir plutôt qu'à se faire souffrir ? Impliquer son corps, le scarifier, le tuer tout cela ne fait du mal qu'à la personne qui se porte volontaire. Dans le climat géopolitique actuel, on pourrait même se demander si l'ultime étape de l'échelle de la violence contestataire n'est pas celle du kamikaze. Celui qui se tue mais qui tue aussi les autres, devenant à son tour bourreau, abandonnant sa place de victime opprimée.

La force des actes a permis de produire des images, images qui, par leur très grand nombre et leur moyen de diffusion (réseaux sociaux), se sont banalisées. Cette banalisation a mené directement à la désacralisation du corps. Un activisme amateur, anecdotique, va alors apparaître. Ils s'impliquent dans des luttes politiques, souvent le week-end. Ils réalisent ce qu'ils appellent des « happenings », qui sont en réalité des mises en scène ratées (rien à voir avec le mouvement Fluxus) et qui ne produisent aucune image. L'activisme est donc devenu un loisir, comme aller au centre commercial ou en forêt, on se met en scène pour dénoncer évasions fiscales, souffrances animales...etc. On peut se demander si finalement l'implication corporelle, à défaut de servir une visibilité aujourd'hui, ne servirait-elle pas à donner envie aux gens de s'engager ? A travers ce mémoire, nous avons pu voir des exemples qui présentent le corps comme symbole d'une contestation légitime, extrême et presque héroïque. Ce sont tous ces exemples qui font croire qu'impliquer

son corps suffit à faire bouger les choses, à se faire entendre, et qui, grâce à cette croyance, donnent envie de s'engager psychologiquement et corporellement. Ces activistes amateurs tentent finalement d'imiter leurs héros activistes, et même si ces imitations sont souvent ratées ne permettent-elles pas de couvrir un terrain et de sensibiliser à des endroits dans lesquels ces héros ne sont pas ? Est-ce que ce ne seraient pas ces animations, ces « *happenings* » ratés, qui permettraient de rendre visible, à force, un acte contestataire aujourd'hui ? Ou est-ce là encore le signe de la fin des luttes ?

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Ackerman Galia, *FEMEN*. Calmann-Lévy, 2013.

Bollendorff Samuel, *Le Grand Incendie*, ed textuel, 2015. 48p.

Export Valie et **Weibel** Peter, *wien. Bildkompendium wiener aktionismus und film*, Kohlkunst Verlag, 1970. 316p

Gessen Masha, *Pussy Riot*. Globe, 2015. 320p.

Lachaud Jean-Marc, *Art et aliénation* Presses Universitaires de France, 2012. 176p.

Lemoine Stéphanie et **Ouardi** Samira, *Artivisme – Art militant et activisme depuis les années 60*. Editions Alternatives, 2010. 192p.

Martel Richard (sous la direction de), *Art action 1958-1998*. Intervention, 2001. 500p.

Pavlenski Piotr, *Le cas Pavlenski-La politique comme art*. Louison Editions, 2016. 262p.

Warr Tracey et **Jones** Amelia, *Le corps de l'artiste*, Phaidon, 2005, 204p

OUVRAGES D'EXPOSITION

Vergne Philippe, **Schlatter** Christian, **Giroud** Michel, **Flexk** Robert, **Sharp** Willoughby & **Bear** Liza, **Mokhtari** Sylvie, **Pluchart** François, **Marioni** Tom, **Banes** Sally, **Millet** Chatherine, **Donguy** Jacques, **Zemanec** Jiri & **Vojtûchovsk** Miloo, **Basualdo** Carlos, **Rolnik** Suely, **Iles** Chrissie, **Cottingham** Laura, **Lebeer** Irmeline, **de Baecque** Antoine, **Saillard** Olivier, **Labau**me Vincent et **Perrin** Franck, *L'art au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Exposition, Mac, Galeries contemporaines des musées de Marseille (6 juillet-15 octobre 1996), 1996, 479p.

OUVRAGES UNIVERSITAIRES

Charpentier Lucie, *La violence à corps et à cri dans la performance des années 1960 à 1980 : l'exemple des Actionnistes viennois et de Paul McCarthy*, mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art contemporain, sous la direction d'Elvan Zabunyan, UFR Arts, Lettres et Communication, Université Rennes 2, 2002.

Grosjean Olivier, *Violences contre soi*. Dictionnaire des mouvements sociaux, Presse de Sciences Po (P.F.N.S.P), 2009.

Schafer Matthias sous la direction de Bruno Foucart, *Du corps à l'image : le rôle du médium dans l'Actionnisme Viennois*, S.I, 2005, 2 vol, 532p.

ESSAIS

Ardenne Paul, **Beausse** Pascal et **Goumarre** Laurent, *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*. Dis-voir, 1999, 128p.

Ardenne Paul, *L'art dans son moment politique*. La lettre volée, 2000. 400p.

Bouton Eloïse, *Confession d'une ex-Femen FEMEN, Femen manifeste*, Editions du Moment, 2015.

Breton André, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1962, Paris.

Cavalié Cyril et **Porte** Sébastien, *Un nouvel art de militer : Happenings, luttes festives et actions directes*. Alternatives, 2009. 144p.

Delpeux Sophie, *Le Corps-caméra (Le performer et son image)*. Textuel, 2010. 224p

Gaborit Philippe , *L'Opinion publique et la communication des associations*, Paris, La Documentation française, 1990.

Goldberg Roselee, *Performances – L'art en action*. Thames & Hudson, 1999. 240p.

Goldberg Roselee, *La performance, du futurisme à nos jours*. Thames & Hudson, réédition 2001. 256p.

Label-Rojoux Arnaud, *Acte pour l'art*. Al Dante, 2007. 647p.

Lussac Olivier, *Happening et Fluxus. Polyexpressivité et pratiques concrètes des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004

Roussel Danièle, *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Les presses du réel, 2008. 280p.

Siméant Johanna, *La grève de la faim*, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2009, 142 p.

ARTICLES

Bard Christine, « *Mon corps est une arme* » : *des suffragettes aux Femen*. Les Temps Modernes, 2/2014, p. 213-240.

Couillet Audrey *et al.*, *Entre protestation et désespoir, expliquer l'acte d'auto-immolation par le feu* , Perspectives Psy 2015/3 (Vol. 54), p. 231-238.

Dacheux Eric, *Greenpeace : entre médias, espace public et marché, quelle logique communicationnelle ?*. Hermès, La Revue, 1/1997 (n° 21), p. 191-201.

Dalibert Marion et **Quemener** Kelly, *Femen. La reconnaissance médiatique d'un féminisme aux seins nus*. Mots. Les langages du politique, 2/2016 (n°111), p. 83-102.

Do Nascimento Gonçalves Fernando, *Art, activisme et le transpolitique : étude sur des utilisations artistiques des technologies de la communication en France et au Brésil*. Sociétés 2/2009 (n° 104), p. 115-130, De Boeck Supérieur, 2009.

Grosjean Oliver, *Investissement militant et violence contre soi au sein du Parti des travailleurs du Kurdistan*. Culture et Conflits, 3/2016 (n°63), p. 101-112.

Klocker Hubert, *Actionnisme viennois. Théâtre des Orgies et des Mystères* , Multitudes 2000/2 (n° 2), p. 128-145.

Schafer Matthias, *Le corps comme garant du réel* , *La lettre de l'enfance et de*

l'adolescence, 3/2007 (n° 69), p. 87-96.

Zaytseva Anna, *Faire la part entre l'art et l'activisme : les protestations spectaculaires dans la Russie contemporaine (2000-2010)*. Critique internationale, 2:2012 (N°55), P73-90

WEB

Arts

<https://www.moma.org>

www.artperformance.org

<https://www.centrepompidou.fr>

<https://www.guggenheim.org>

<http://greenmuseum.org>

<http://www.koregos.org/>

<http://www.nitsch-foundation.com>

<http://www.archivesmuehl.org>

<https://www.saatchigallery.com>

<http://www.artnet.com>

<http://www.arte.tv>

<https://etudesphotographiques.revues.org>

<http://www.historia.fr>

Sites d'associations

<https://www.269life-france.org/>

<https://www.greenpeace.fr>

<http://femen.org>

<http://www.actupparis.org>

Presse

<http://tempsreel.nouvelobs.com>

<http://www.slate.fr>

<http://www.humanite.fr>

<http://www.parismatch.com>

<http://www.lemonde.fr>

<http://www.huffingtonpost.fr>

<http://www.liberation.fr>

Réseaux Sociaux

<https://www.facebook.com>

<https://twitter.com>

Sites universitaires

<https://www.cairn.info>

<http://www.sudoc.abes.fr/xslt/>

Dictionnaire

<http://www.universalis.fr>

<http://www.larousse.fr>

Index lexical

Abdo Abdelmoneim.....	123
Adolf Frohner.....	29
Alexandra Chevtchenko.....	77
Allan Kaprow.....	12, 23 sv, 27, 86
Ana Mendieta.....	45
André Breton.....	16
Anna Hutsol.....	77
Arman.....	21 sv
Arthur Cravan.....	15
avid Wojnarowicz.....	54, 58, 73
Bonnie Sherk.....	41, 84
Chris Burden.....	47, 49, 60, 86
Daido Moriyama.....	20
David Beresford.....	101
David Wojnarowicz.....	54, 58, 73, 111
Diamela Eltit.....	51
Dorothy Stowe.....	87
Eisaku Sato.....	118
Emmy Hennings.....	14
Erik Satie.....	15
Evelyne Flacher.....	105 sv
Evzen Plocek.....	119
Femen.....	77 sv, 89, 95
FEMEN.....	4
Filippo Tommaso Marinetti.....	13
Franck Wedekin.....	14
Franck Wedekind.....	13
Franko B.....	46
Freud.....	16
Gandhi.....	102 sv
George Brecht.....	26
George Maciunas.....	27 sv
Georges Ribemont-Dessaignes.....	15
greenpeace.....	134
Greenpeace.....	41, 87 sv, 92, 133, 145
Guillaume Appolinaire.....	15
Günter Brus.....	31 sv, 35, 40, 46
Gustave Courbet.....	7
Hains.....	21
Hermann Nitsch.....	29, 44 sv, 50, 75, 84
Hugo Ball.....	14
iro Yoshihara.....	17
Jackson Pollock.....	11 sv, 22, 32
Jan Palach.....	119

Jan Zajíc.....	119
Janphel Yeshi.....	121
Jean Cocteau.....	15
Jean Lassale.....	105
Johanna.....	7
Johanna Siméant.....	100
John Cage.....	12, 24 sv
José Bové.....	105
Joseph Beuys.....	36, 41 sv
Kazuo.....	17
Kazuo Shiraga.....	17 sv
Keith Haring.....	73
Kurt Kren.....	35
Lanza del Vasto.....	103
Larry Clarke.....	7
Làszlò Moholy Nagy.....	16
Lénine.....	14
Léon Troski.....	100
Leonhard Franck.....	14
Léonide Massine.....	15
Ludwig Rubiner.....	14
Malcolm W. Browne.....	117
Marcel Duchamp.....	27
Marcel Janco.....	14
Marina Abramovic.....	49
Massoud Faramarzi Khosravi.....	111
Maurice Barrès.....	16
Maxfield.....	27
Merce Cunningham.....	25
Michel Journiac.....	37
Michel Tapié.....	17
Mohamed Bouazizi.....	122 sv
Mohammed al-Qiq.....	102
Mohcin Bouterfi.....	123
Monet.....	7
Monte Young.....	25, 27 sv
Murakami.....	17 sv
Nadia Savtchenko.....	102
Nan Golding.....	73
Nikki de Saint-Phalle.....	21 sv
Oksana Chatchko.....	77
Oleg Kulik.....	42 sv, 78
Orlan.....	52 sv, 76
Oscar Quintela.....	101
Oskar Kokoschka.....	13
Oskar Schemmler.....	16

Otto Muehl.....	29, 31 sv, 35, 74
Otto Muehl	29, 31, 74
Otto Philip Runge.....	14, 30
Pablo Picasso.....	15
Paul Cotton.....	39, 72
Peter Moore.....	27
Pierre Restany.....	21
Piotr Pavlenski.....	57 sv, 64 sv, 80 sv, 89, 111, 114
Raül Zurita.....	51
Richard Huelsenbeck.....	14, 27
Richard Maxfield.....	27
Richard Wagner.....	14
rlan.....	53
Roselee Goldberg.....	11
Rudolf Schwarzkogler.....	33, 35, 45, 60
Ryszard Siwec.....	119
Samuel Bollendorff.....	4, 126
Sea Sheperd.....	88, 90, 145
Shimamoto.....	19
Shiraga.....	17 sv
Shirakawa Kazuo.....	119
Spoerri.....	21
Steve Mcqueen.....	101
Takahiko Okada.....	20
Takuma Nakashira.....	20
Thich Quang Durc.....	117
Thubten Ngodrup.....	120
Tinguely.....	21 sv
Tristan Tzara.....	14 sv, 27
Vincent Van Gogh.....	31, 62
Warpechowski.....	52
Yacoub Ould Dahoud.....	123
Yamazaki.....	19
Yayoi Kusama	39 sv, 78
Yoko Ono.....	28
Yui Chumoshi.....	118
Yutaka Takanashi.....	20
Yves Klein.....	20 sv, 40, 45
Zéro.....	17
Zinoviev.....	14
.....	Otto Muehl
.....	30
.....	Otto Muehl
.....	30
David	54
Dufrêne.....	21

George Maciunas.....	27
Koji Taki.....	20
Nuit Debout.....	93, 95
Pavlenski.....	64
Tinguely.....	21 sv
zad.....	94 sv
ZAD.....	92 sv

Index des illustrations

Illustration 1: Pollock en train de travailler dans son studio, Hans Namuth, 1950. URL : https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/04/17/momas-jackson-pollock-conservation-project-insight-into-the-artists-process/	12
Illustration 2: Challenging Mud par Kazuo Shiraga, créé pendant la Première Exposition Gutaï, Ohara Kaikan, Tokyo, 1955 (Troisième représentation).....	18
Illustration 3: Happening de Zero Jigen dans la rue (sur les pancartes sont écrites des dénonciations provocantes et obscènes), Minoru Hirata, impression argentique noir et blanc, Japon 1969.....	20
Illustration 4: Yves Klein et son modèle lors de la soirée Anthropometries de l'époque bleue, Galerie d'Art Contemporain, Paris, 9mars 1960. Archives Yves Klein.....	22
Illustration 5: Détail de 18 Happenings in 6 Parts d'Allan Kaprow, Fred W. McDarrah, Ruben Gallery, New York, 1959.....	23
Illustration 6: Croquis préparatoire destiné à préciser le partage des tâches lors de l'Untitled Event. Source : Photo FETTERMAN (William), John Cage's Theatre Pieces, Notations and Performances, Amsterdam, Harwood Academic Publishers GmbH (coll. « Contemporary Music Studies »), 1996, p.100.....	26
Illustration 7: George Brecht dans sa performance du Solo pour Violon, 25 Avril 1964 au 359 Canal Street, New York City pendant le Flux Fest. URL : http://preparedguitar.blogspot.fr/2015/10/george-brecht.html	27
Illustration 8: Flux Collage, Peter Moore, 53 photographies noir et blanc originales collées sur panneau de bois, 250x180cm, 1990.	28
Illustration 9: Aktion 29, Hermann Nitsch, 1968. URL : http://www.nitsch-foundation.com/de/werk/aktionen/aktion/artikel/29-aktion/	30
Illustration 10: Mama und Papa d'Otto Muehl, photographie n/b, Ludwig Hoffenreich, 1964. URL : http://brooklynrail.org/2013/06/artseen/transgressing-transgressionreflections-on-filmmaker-kurt-kren-and-the-vienna-actionists	32
Illustration 11: Promenade à Vienne, Günter Brus, 5 juillet 1965, photographie n/b , Ludwig Hoffenreich, 48.5 x 38.7 cm, édition de photographies des Galeries Heike Curtze et Krinzinger, Wien ; Courtesy Günter Brus & Galerie Heike Curtze.....	33
Illustration 12: Action n° 3, Rudolf Schwarzkogler, été 1965, photographie n/b de Ludwig Hoffenreich, 23.2 x 17.8 cm, coll. Österreichische Stiftung Ludwig, Wien Courtesy Galerie Krinziuger.....	34
Illustration 13: Coyote: I Like America and America Likes Me, Joseph Beuys, 1974. Block Galery. NYC.....	37
Illustration 14: The People's Prick, The Benefit of the Doubt or the Upper Birth of Paul Man Son, Paul Cotton, Berkeley, Californie, 1969.....	39
Illustration 15: Yayoi Kusama.....	40
Illustration 16: Bonnie Sherk dans Public Lunch, Cages aux fauves, zoo de San Francisco, Bonnie Ora Sherk, 1971.....	42
Illustration 17: I Bite America and America Bites Me, Vue d'installation, Oleg Kulik, 1997, Courtesy of Deitch Projects.....	43
Illustration 18: 80e action: Théâtre des Orgies et des Mystères, 1984, Château de Prizendorf, Autriche.....	44
Illustration 19: Ana Mendieta en train de réaliser Body Tracks, Université de l'Iowa, Iowa	

City, The estate of Ana Mendieta, 1974.....	45
Illustration 20: Untitled (Rape Scene), Ana Mendieta, tirage argentique couleur, 254x203mm, The estate of Ana Mendieta, 1973.....	46
Illustration 21: Mama, I can't sing de Franko B, Manuel Vason, 1995.	
Illustration tirée de Le corps de l'artiste, Tracey Warr et Amelia Jones, Phaidon, 2005, 204p	47
Illustration 22: Chris Burden dans Trans-Fixed, Chris Burden, Venice, Californie, 1974.	
Illustration tirée de Le corps de l'artiste, Tracey Warr et Amelia Jones, Phaidon, 2005, 204p	48
Illustration 23: Rythme 5 de Marina Abramovic, Marina Abramović, courtesy of Sean Kelly Gallery/(ARS), tirage argentique noir et blanc 23 3/8 x 33 1/4 inches (59.4 x 84.5 cm), 1974.	
.....	50
Illustration 24: Balkan Baroque, Marina Abramovic, Biennale de Venise, 1997.....	51
Illustration 25: Zbigniew Warpechowski effectuant Clou planté dans la main, Documenta VIII, Cassel, Allemagne, 1980.....	52
Illustration 26: MesuRAGE, ORLAN, performance au Musée Guggenheim, New York, photographie argentique noir et blanc, dimensions variables, 1983.....	54
Illustration 27: Untitled (Silence=Death), Capture d'écran de SILENCE=DEATH, Act Up, Estate of David Wojnarowicz, 1990.....	55
Illustration 28: Suture, Piotr Pavlenski, Saint Petersburg, 2012	59
Illustration 29: Carcasse, Piotr Pavlenski, Saint Petersburg, 2013.....	60
Illustration 30: Fixation, Piotr Pavlenski, Moscou, 2013.....	61
Illustration 31: Séparation, Piotr Pavlenski, Moscou, 2014.....	62
Illustration 32: Menace, Piotr Pavlenski, place moscovite de la Loubianka, 2015.....	63
Illustration 33: Campagnes de sensibilisation d'Act Up à gauche Women get it too, fin 1980 à droite fiers d'être pédés, fiers de lutter contre le sida, 1994.....	72
Illustration 34: Die-In d'Act UP devant le Ministère de la Santé et des Sports, William Hamon, 2007, Paris.....	74
Illustration 35: Manifestation d'Act Up devant le ministère de la santé, Bertrand Langlois, 19 mai 2010, Paris. URL : http://www.lemonde.fr/societe/article/2014/03/20/symbole-de-la-lutte-contre-le-sida-act-up-est-menacee-de-disparition_4386223_3224.html	76
Illustration 36: Protestation des Femem à Notre-Dame de Paris, Jacob Khrist, 2013, Paris.....	80
Illustration 37: Happening des Pussy Riot, Eglise de Moscou, Moscou, 2012.....	80
Illustration 38: Happening Viande Humaine, 269 Life Rhône Alpe, 2015.....	85
Illustration 39: Action mondiale, 269 Life France, Viviane De SSP, Paris, 2015.....	85
Illustration 40: Des militants de Greenpeace bloquent le train nucléaire envoyé pour jeter des déchets nucléaires en Russie, Alain Combemorel, Greenpeace, 2010.....	90
Illustration 41: Capture écran réalisée sur la page Facebook de Greenpeace.....	91
Illustration 42: Capture écran réalisée sur la page Facebook de Sea Sheperd.....	91
Illustration 43: Capture écran réalisée sur la page Facebook de Greenpeace.....	92
Illustration 44: Capture écran réalisée sur la page Facebook de Sea Sheperd.....	92
Illustration 45: Rassemblement dans la cour de la Sorbonne, mai 68, Paris.....	93
Illustration 46: Le camp construit pour protester contre l'implantation de l'aéroport, Notre Dame des Landes, Stephane Mahe, 2012.....	96
Illustration 47: Raymond McCartney prisonnier de Long Kesh et activiste de l'IRA, capture écran issue du documentaire radiophonique de France Culture "Bobby Sands (1954-1981):	

une vie, une oeuvre" dirigé par Matthieu Garrigou-Lagrange, mai 2014.....	101
Illustration 48: Mohammed al-Qiq pendant sa grève de la faim, Ahmad Gharabli/AFP, 2008.	102
Illustration 49: Mahatma Gandhi and Indira Gandhi lors de la grève de la faim de Mahatma Gandhi en 1924.....	103
Illustration 50: Le 18 mai 2013 marquait la centième journée de grève de la faim pour la plupart des prisonniers de Guantanamo. Des activistes londoniens en ont profité pour manifester devant l'ambassade américaine et rappeler l'engagement pris par le président Barack Obama durant sa première campagne électorale de fermer cette prison militaire, PC/Lefteris Pitarakis, 2013.....	104
Illustration 51: L'ex-détenu de Guantanamo, le Syrien Jihad Diyab, chez lui pendant sa grève de la faim, le 9 septembre 2016 à Montevideo, en Uruguay, Dante FERNANDEZ/AFP.....	105
Illustration 52: Evelyne Flacher est en grève de la faim depuis six jours, Maxppp.....	106
Illustration 53: Aurélie, devant la mairie d'Auxerre (Yonne). Photo de sa page Facebook "j'ai le droit de vivre de mon travail". - DR - Facebook.....	107
Illustration 54: Un gréviste de la faim est sorti sur un brancard de l'église Saint-Bernard, alors qu'un groupe de sympathisants des sans-papiers est encadré par les forces de l'ordre, Pierre Boussel, 23 août 1996, Paris.....	109
Illustration 55: Mandana Daneshnia, une gréviste de la faim. Photo postée par Amir Mohsen sur Facebook.....	112
Illustration 56: Un des treize migrants maghrébins qui s'est cousu les lèvres à Ponte Galeria, Ansa, Italie, 2013.....	113
Illustration 57: Un migrant iranien s'est cousu la bouche à Calais, 2 mars 2016, Philippe Huguen/AFP.....	114
Illustration 58: Quang Duc, moine bouddhiste, s'immole par le feu dans les rues de Saïgon pour protester contre les persécutions anti-bouddhistes perpétrées par le gouvernement du Vietnam du sud, Malcolm Browne, 11 juin 1963, Saïgon.....	118
Illustration 59: Immolation par le feu de Ryszard Siwiec, Stade de Varsovie, 8 septembre 1968, auteur inconnu, URL: http://histografy.pl/ryszard-siwiec/	119
Illustration 60: Janphel Yeshi, un Tibétain exilé de 27 ans, s'est immolé par le feu le 26 mars 2012 à New Delhi (Inde), pour protester contre la venue du président chinois Hu Jintao, Manish Swarup, AP.....	121
Illustration 61: Mohamed Bouazizi s'auto-immole le 17 décembre 2010, Tunisie, Auteur inconnu, source URL : http://hassennermin.weebly.com/la-reacuterevolution-tunisienne-par-etape.html	122
Illustration 62: Le Grand Incendie, Samuel Bollendorff, 2014.....	126
Illustration 63: Un moine tibétain en train de s'immoler par le feu dans la province du Sichuan, en novembre 2011. AFP/Students for a Free Tibet.....	144
Illustration 64: Au moins 40 Tibétains, en majorité des moines bouddhistes, se sont immolés par le feu ou ont tenté de le faire depuis début mars 2011 dans les zones tibétaines chinoises. AP.....	144
Illustration 65: Capture écran réalisée sur la page Facebook d'Alternatiba Paris.....	149
Illustration 66: Capture écran réalisée sur le groupe Facebook des bénévoles de L214.....	149
Illustration 67: Planche contact des photographies pour la PPM, Lucille Pellerin.....	150

Annexe 1 : Entretien des Femen (Constance et Lola)

Propos recueillis par Lucille Pellerin

Qu'est-ce qui vous a donné envie de rejoindre Femen ?

Constance : Pour ma part c'est l'affaire DSK. C'était la goutte d'eau, la société patriarcale avait vraiment atteint une limite que je ne pouvais plus cautionner.

Lola : Moi c'est parce que j'avais envie de m'engager et Femen je les trouvais courageuses, puissantes j'avais envie de ressentir ça moi aussi dans ma lutte.

Quelle place accordez-vous à la mise en scène ? Aux symboles que vous utilisez ?

Constance : La mise en scène est hyper importante, on n'utilise tout le temps les mêmes symboles pour qu'on sache immédiatement que c'est nous Femen et pas quelqu'un d'autre.

Pourquoi avoir continué à utiliser des symboles ukrainiens en France ?

Constance : Parce que ce sont eux qui nous ont fait connaître. Encore une fois il est primordial pour nous que partout où on agit les gens sachent que c'est Femen sans doute possible.

Si les mises en scène et les symboles constituent les composants principaux de votre action, vous voyez-vous comme des artistes performeuses autant que comme des activistes ?

Constance : Non car notre message est politique avant tout nous sommes ce qu'on appelle de l'activisme de rue.

Comme Pussy Riot par exemple ?

Constance : Non justement elles ce sont des artistes, elles font des performances, elles jouent de la musique.

Est-ce que vous contrôlez les images qui sont faites de vos actions ? Si oui, comment ?

Constance : Bien sûr. Nous avons systématiquement un photographe avec nous on lui explique exactement comment l'action va se dérouler et où est-ce qu'il doit se placer pour nous avoir face à son objectif. Il nous transmet après les images directement et nous on les utilise sur les réseaux sociaux lui peut les vendre à toute la presse pour toucher le plus large public possible. Les images de nos actions et leur diffusion sont nos seuls moyens de communication. Au-delà de notre photographe personnel il y a toujours d'autres photographes de presse sur les lieux qui eux-aussi font des images de nos actions rendant encore plus virale leur diffusion.

Trouvez-vous que la presse a un avis objectif sur votre combat et sur sa forme ?

Constance : Non je pense que la presse déforme nos propos et même nos images. Plusieurs fois on a remarqué qu'une photo avait été recadrée de façon à ce qu'on ne voie pas une de nos militantes qui était plus ronde que les autres. Ce qui déclenche souvent des débats sur le fait que comme on ne montre qu'un seul type de corps de femme nous ne sommes pas féministes. C'est une manipulation médiatique à laquelle on est obligée de faire face puisque ça reste de la pub pour nous.

Avez-vous peur que l'on arrête de parler de vous ? Que les forces de répressions n'interviennent plus ?

Constance : Je pense que le jour où on ne parlera plus de nous, que la police n'interviendra plus c'est qu'on aura réglé tous les problèmes que l'on dénonce. On n'en n'a pas peur au contraire c'est

exactement ce qu'on attend.

Vous ne pensez pas que les médias et la société pourraient tout simplement ce laisser de ce mode d'action que vous répétez systématiquement ?

Constance : Je pense que s'ils avaient dû se laisser ils l'auraient fait de puis longtemps.

Annexe 2 : iconographie des immolations par le feu



Illustration 63: Un moine tibétain en train de s'immoler par le feu dans la province du Sichuan, en novembre 2011. AFP/Students for a Free Tibet

URL : http://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2012/01/14/un-tibetain-tente-de-s-immoler-par-le-feu-en-chine_1629701_3216.html#TWSEb2oSA8F5OURo.99



Illustration 64: Au moins 40 Tibétains, en majorité des moines bouddhistes, se sont immolés par le feu ou ont tenté de le faire depuis début mars 2011 dans les zones tibétaines chinoises. AP

URL: http://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2012/06/21/nouvelles-immolations-de-tibetains-le-dalai-lama-considere-les-discussions-comme-inutiles_1722068_3216.html#q7IoIy95FMgBUfub.99

PARTIE PRATIQUE

L'idée même de ce mémoire avait déjà créé des images dans ma tête qui correspondraient à ma partie pratique. Je voulais photographier ces héros que j'admirais, qui avaient, pour moi, le courage de s'engager complètement. Sea Sheperd, Greenpeace, les Femen, tous, correspondaient à des images dans ma tête qui allaient être spectaculaires. Je voulais même m'engager à leur côté, faire des images et dans le même temps répondre à mon envie de participer à ces combats politiques. En attendant les réponses de ces associations, je me suis inscrite sur des pages Facebook, des groupes sur lesquels sont réunis des militants de plusieurs associations qui créent des événements militants. Ils les appellent « *happenings* » ils ont lieu le week-end, pour certains c'est la cause animale qui trouve faveur à leur égard, pour d'autres l'évasion fiscale...etc. Je me suis mise à réaliser des photographies de ces mises en scène, qui étaient à l'opposé de tout ce que j'admirais. Ces activistes étaient des amateurs, qui arrivaient même parfois à obscurcir le message de fond par la forme soi-disant de type « *happening* ». Ils rendaient inutile l'implication corporelle, c'était un activisme d'une efficacité telle qu'elle me déprimait parfois. Il m'est alors apparu, peu à peu, comme une évidence que mon sujet était là. Même si l'activisme héroïque déclenchait chez moi quelque chose de plus motivant il n'en était pas moins que plus j'avançais dans mon mémoire plus j'ouvrais les yeux sur la naïveté dont j'avais parfois fait preuve à leur égard. De plus, quelles images j'allais pouvoir leur apporter que les photographes de presse n'avaient pas déjà fait un nombre incalculable de fois ? Pour ces deux raisons, j'abandonnais ma première idée pour me focaliser sur cet activisme amateur qui était, finalement, le résultat direct de la banalisation des images du corps qui ont fini par le désacraliser.

Une fois que mon sujet s'est confirmé j'ai redoublé d'efforts pour repérer les mises en scène les plus absurdes par le biais des groupes que j'avais rejoints sur Facebook mais aussi par mail grâce à mon inscription au collectif « Les Désobéissants ». Je me suis donc bien moins intéressée au fond, qui était de toute façon parfois incompréhensible, qu'à la forme.

J'ai réalisé mes photographies au Fujifilm X-Pro 2 avec une optique 16-55mm f2,8 (équivalent 24x36mm optique 24x70mm). Je cadrais de façon à ce qu'il y'ait le maximum d'indices, de détails qui permettent de faire basculer complètement la mise en scène dans le ridicule. Le décor, les déguisements, le scotch, les expressions, le maquillage, tous ces détails ajoutent à l'absurdité de cet activisme qui vient contraster complètement avec tout ce dont je parle dans mon corps de mémoire. Si les images de cet activisme peuvent faire sourire il n'en ai pas moins qu'elles posent des questions sur le devenir de la lutte, son efficacité et même son utilité. Si ces mises en scène sont ce qu'il reste du corps contestataire, c'est donc soit la fin des luttes, soit le début d'une recherche de nouveaux moyens pour protester.

Pour le traitement des images, je souhaiterai faire une retouche plutôt contrastée et froide. En me nourrissant des images existant sur les pages de ces associations j'ai remarqué qu'elles sont systématiquement traitées de façon très chaleureuse (chromie plutôt solaire), les gens sourient, une esthétique presque de photographies de vacances entre amis. Je décide donc de prendre le contrepied pour ajouter une gravité aux mises en scène. Faire en sorte que le spectateur se retrouve face à des scènes absurdes mais traitées comme si elles étaient issues d'un activisme solide, efficace et impressionnant.



Illustration 65: Capture écran réalisée sur la page Facebook d'Alternatiba Paris

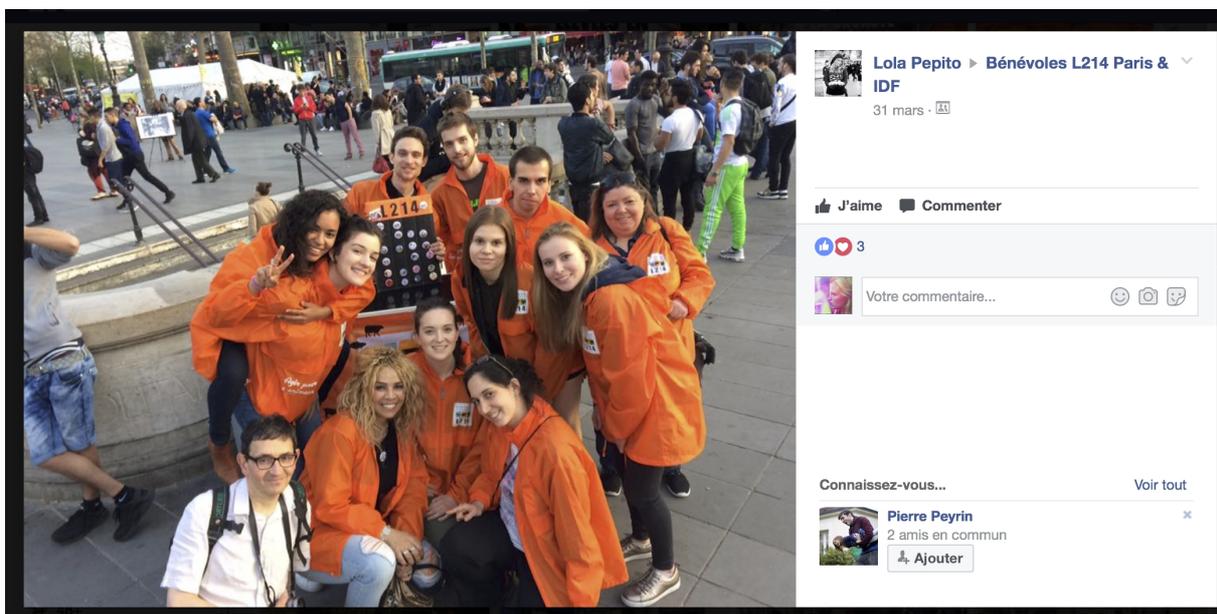


Illustration 66: Capture écran réalisée sur le groupe Facebook des bénévoles de L214

Pour la scénographie de mes images je souhaiterai faire des impressions dos bleues que je collerais sur les murs de l'ENS Louis-Lumière dans le patio. La taille n'est pas

encore définitive car j'ignore encore où précisément je pourrais afficher mes impressions mais si cela est possible le plus grand sera le mieux environ 1m en petite dimension. Je demanderai à un camarade de me prendre en photo en train de coller ces affiches. Ainsi, moi aussi je pourrais militer contre cet activisme ridicule qui fait qu'aujourd'hui la plupart des gens tiennent le même discours celui de dire « ça ne sert à rien de s'engager » et qui tue finalement la lutte.

Illustration 67: Planche contact des photographies pour la PPM, Lucille Pellerin.

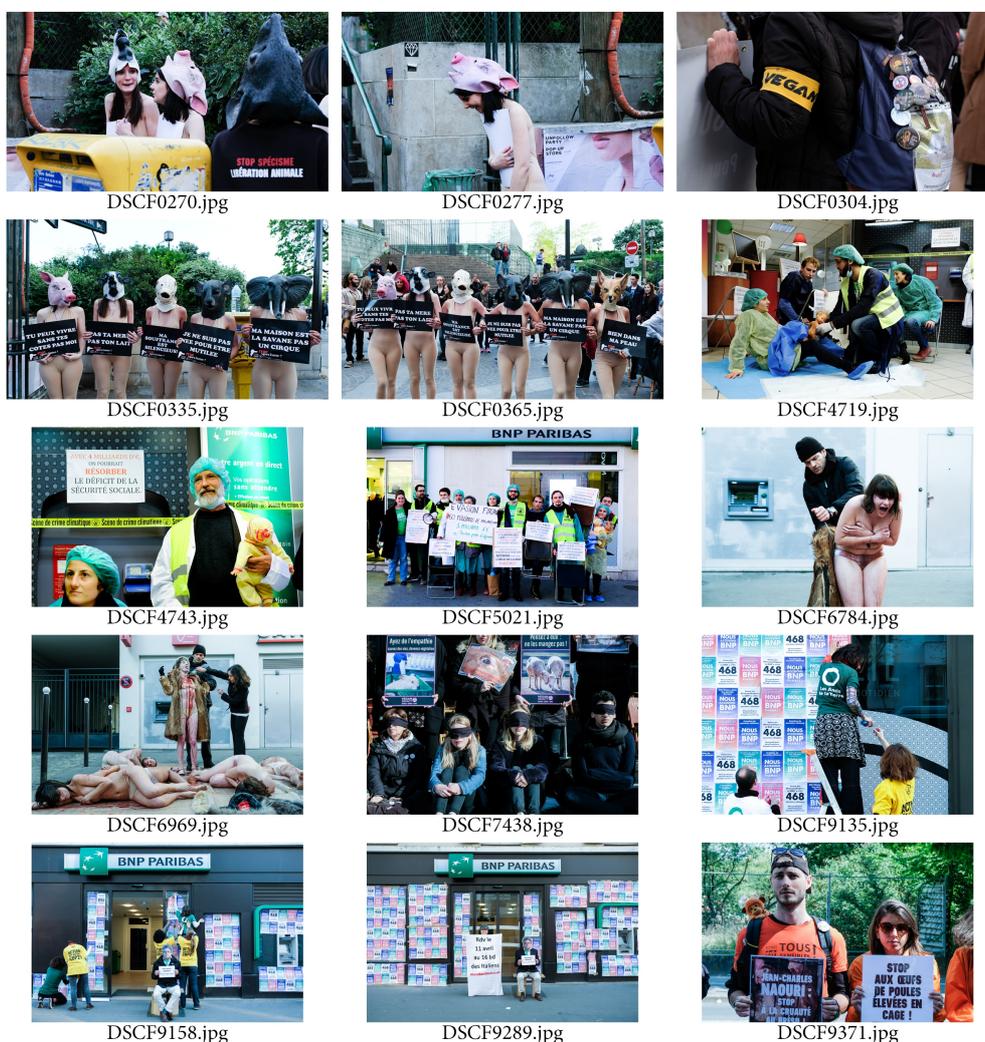


Table des matières

Sommaire.....	3
REMERCIEMENTS.....	4
RÉSUMÉ.....	5
ABSTRACT.....	6
INTRODUCTION.....	7
PARTIE 1 :	11
Le corps comme œuvre d'art à part entière et engagée: la performance.	11
I. Du début du XXème siècle à aujourd'hui: l'engagement politique et corporel	11
1. Mouvements du début du XXème siècle et prémisses de la performance.....	13
2. Les descendants du Dadaïsme : Gutai et Nouveau Réalisme	17
a. Le Gutai	17
b. Le Nouveau Réalisme.....	20
3. Les ancêtres de l'activisme actuel : l'Actionnisme Viennois et les Happenings Fluxus	22
a. Fluxus et happening.....	22
b. Actionnisme Viennois.....	29
II. Engagement corporel des années 70 à aujourd'hui.....	36
1. Le corps agissant.....	38
2. Le corps rituel et transgressions.....	43
3. Les limites du corps.....	48
III. La politique comme art : Le cas Pavlenski	56
1. Entre activisme et performance.....	58
2. Un nouvel art : l'art politique	63
3. Du corps à l'image : La communication	66
PARTIE 2 :	71
L'activisme social type happening des années 90 à aujourd'hui.....	71
I. Le corps mis en scène dans l'activisme.....	72
1. Act Up.....	72
2. La lutte féminine d'Europe de l'Est jusqu'en France.....	76
3. La lutte contre la société carnée.....	82
II. Le corps comme obstruction.....	86
1. ONG	86
2. ZAD	92
PARTIE 3 :	98
Le corps de l'individu comme dénonciation de sa propre répression.....	98
I. Les grèves de la faim.....	100
II. Les scarifications.....	110
III. Les auto-immolations par le feu.....	115
CONCLUSION.....	128
BIBLIOGRAPHIE.....	131
Index lexical.....	136
Index des illustrations.....	140
ANNEXES.....	143
PARTIE PRATIQUE.....	145

