

détournement de l'art et des médias pour une efficacité politique

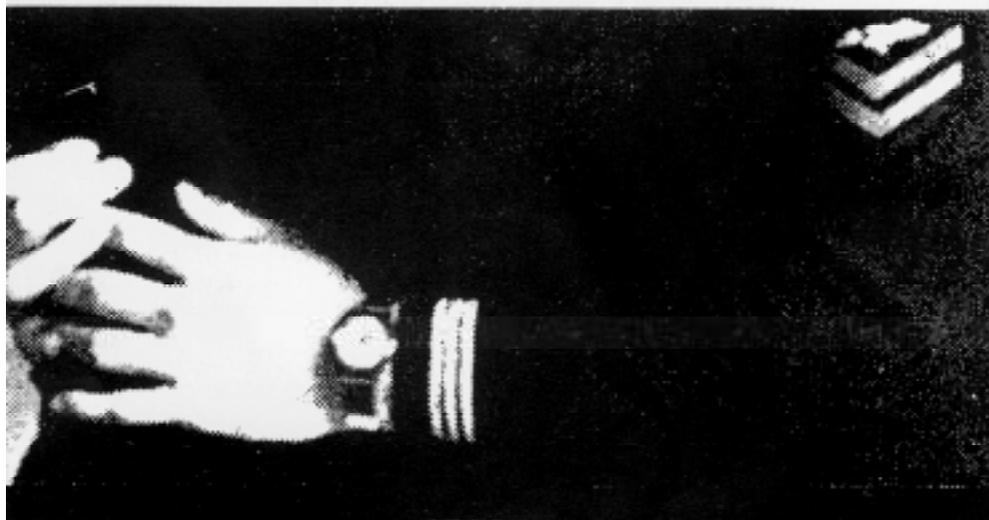
l'exemple de Gran Fury

Flora Loyau





READ MY LIPS



L'activisme culturel, à New York, à la fin des années 80, a été le terrain privilégié d'une articulation entre théorie et pratique particulièrement efficace dans la lutte contre le Sida. Les pratiques artistiques de différents collectifs constituent autant de preuves de l'efficacité possible de l'art dans un combat politique et social¹. Le travail d'un de ces collectifs, Gran Fury, servira ici de base pour une interrogation en plusieurs temps. Tout d'abord, une analyse des faits et du contexte est capitale : comment, dans une période donnée, face à une crise politique violente qui évolue et se complexifie, un (des) collectif(s) d'artistes se constitue(nt) ? Quels sont alors les outils et les stratégies convoqués ? Quelles utilisations sont faites des médias et des institutions artistiques ?

L'analyse de cette période pousse à une interrogation sur l'actualité : quel activisme culturel aujourd'hui ? Comment mettre au présent les outils d'un activisme historique ?

auto-représentation

L'activisme américain des années 80 se base sur un héritage culturel des années 70 — artistes conceptuels, féministes, etc. — mais aussi sur une remise en question des « évidences » de cette période. Je n'aurai pas ici la prétention d'écrire cette histoire, d'autant que d'autres l'ont déjà fait mieux que je ne saurais le faire². Il faut cependant rappeler que cet activisme est basé non seulement sur une critique des idéologies dominantes, comme ses prédécesseurs, mais aussi sur une critique des pensées révolutionnaires, dont les échecs ont provoqué une désillusion certaine. Ajoutons à cela le fait que le situationnisme, les études culturelles anglaises, le structuralisme français, mais aussi le mouvement punk et son éthique du do-it-yourself, se répandant aux États-Unis dans les années 80, sont porteurs d'un nouveau rapport à la notion de culture : celle-ci s'élargit jusqu'à englober toutes les manifestations populaires et devient un champ d'action privilégié de la protestation sociale. L'énonciation individuelle, les luttes communautaires contre la discrimination et pour une participation démocratique non-exclusive s'en trouvent fortement transformées.

Face au Sida, la nécessité d'action se fait sentir dans l'urgence : la réaction des pouvoirs publics américains a été, au cours des années 80, littéralement criminelle. Le refus de prendre en considération les minorités touchées dans les premières années de la maladie (homosexuels, toxicomanes, immigrants haïtiens, personnes de couleur, etc.) impliquait une censure posée sur la maladie elle-même, sur ses modes de transmission et sur les moyens de s'en protéger. Le combat pour la représentation et la parole devint une question de vie ou de mort. De toute urgence,

un dialogue qui prenne en compte toutes les dimensions de la maladie — y compris les dimensions sociales, politiques, économiques, etc. — dut être mis en place, un dialogue basé sur une structure apte à impliquer toutes les communautés, minoritaires ou dominantes, dans un réel débat social.

C'est face à cette nécessité que se met en place une quantité importante d'organisations, dont Act Up, au sein de laquelle sont développés de très nombreux projets visuels. Le collectif Gran Fury y voit le jour en 1987 pour travailler à des campagnes pointant les principaux problèmes politiques liés au Sida : racisme, misogynie, rapacité des entreprises pharmaceutiques, irresponsabilité du gouvernement... Gran Fury interpelle les autorités en place pour qu'elles-mêmes passent à l'acte et assument leurs responsabilités et, parallèlement le collectif comble les manques de ces autorités en travaillant à une prévention sans bigoterie ni tabou auprès des communautés concernées. Il lance ouvertement un débat sur les préjugés, l'indifférence, la discrimination, le puritanisme, la cupidité et leurs conséquences mortelles en convoquant, pour ce faire, le soutien du monde de l'art et les stratégies de la communication de masse. Gran Fury est un hybride construit dans un but politique et utilisant les structures de la communication et de l'art en tant qu'outils pratiques dans la réalisation de cet objectif.

détournement du pouvoir de la communication de masse

Au cours des années 80, la critique des médias se fait de plus en plus acerbe. L'existence sociale est plus que jamais liée à la représentation. L'activisme culturel connaît alors un glissement qui le fait passer d'un travail de propagande traditionnel à la stratégie plus subversive de réappropriation des formes dominantes de communication : si les médias ont un pouvoir réel, leur détournement s'avère lui aussi très efficace. Dans cette stratégie de détournement, Gran Fury ne brûle aucune étape : travail de définition de l'émetteur, articulation du message, conception formelle, diffusion et enfin accompagnement des campagnes. Chacune de ces phases est décisive pour la réussite des projets.

Gran Fury, dans cette chaîne de communication, définit clairement sa place et sa fonction : il est transmetteur plutôt qu'émetteur. Il prête sa voix et son pouvoir à ceux qui en ont moins, appliquant un principe de démocratie directe interne (le fait de fonctionner en collectif implique une participation plurielle) et externe (consultation et travail avec les communautés concernées). Ce fonctionnement inclusif permet une certaine souplesse et évite les dérives d'un système basé sur la représentation indirecte : « si nous voulons faire d'autres projets destinés à une

communauté non-blanche et /ou non-anglophone, au lieu de nous efforcer d'inculquer nos idées, nous devons aller vers ces communautés et tâcher d'agir en fonction des préoccupations et des voix qui s'y expriment déjà »³. Ce travail de participation se fait aussi dans le retour sur les campagnes : Gran Fury est à l'écoute de l'impact qu'elles ont eu et les remodèle, les adapte aux nouveaux contextes, pour mieux pointer la nouvelle cible ou pour mieux répondre aux évolutions des problèmes liés au Sida et aux attentes des communautés.

La recette de Gran Fury — images et slogans chocs sur fond d'esthétique publicitaire — permet de transmettre les messages avec une efficacité directe : le regard du public n'a pas besoin d'être éduqué, il assimile ce type d'images au quotidien. Comme le souligne Avram Finkelstein⁴ : « C'est un jeu de confrontation. (...) les gens, qui ne sont pas dans un état d'esprit conditionné pour recevoir le genre d'information que nous dispensons, la perçoivent dans un tout autre contexte, dans un tout autre environnement. Ils sont moins sur la défensive ».

Sur l'affiche *Kissing Doesn't Kill* (1989), six personnes de couleurs de peau différentes composent trois couples — hétéro, lesbien et gay — s'embrassant devant un fond immaculé. Le graphisme est une reprise directe de celui de la marque italienne Benetton, mais le message porté ici n'est pas commercial : « Embrasser ne tue pas : la cupidité et l'indifférence tuent. La cupidité des entrepreneurs, l'inaction du gouvernement, et l'indifférence générale font du Sida une crise politique ». L'affiche, conçue pour les panneaux publicitaires de bus, circule dans de nombreuses villes américaines.

Gran Fury adapte ainsi le mode de diffusion à la cible. Le détournement subversif fait preuve d'une réelle efficacité dès lors qu'il s'étend au-delà du pastiche et touche la mise en circuit des images. Le collectif utilise tout un éventail de supports liés aux médias et à l'espace public : inserts dans les journaux, spots TV, panneaux de bus et de signalisation, stickers, banderoles, etc. Mais le travail de diffusion ne s'arrête pas à une distribution massive d'images. Le collectif s'attache à créer et déplacer le scandale : « Quand nous montons des manifestations, nous tentons de fournir un contexte pour leur compréhension. Leur portée tient à plusieurs facteurs : il faut parler aux gens, sur un plan médiatique, en fonction des communautés — il faut s'appliquer à contextualiser autant que faire se peut. D'un côté il y a une image, mais d'un autre, il faut répandre une information, tenter de cerner le problème, ne pas être ambigu mais faire sens »⁵. Les projets ont tous un lourd potentiel provocateur qui incite l'instauration d'un débat social. Gran Fury en-

clenche ce débat à partir d'images et de slogans chocs, puis l'alimente et l'oriente vers les problèmes véritables liés au Sida. Ce travail en aval pousse la réappropriation des médias à un très haut degré : Gran Fury non seulement reprend la forme, les supports et les modes de diffusion mais il détourne aussi l'attention des médias, leurs sujets, leurs contenus. Par exemple *Kissing Doesn't Kill* est à l'origine d'un débat au sénat de l'Illinois, largement relayé par la presse, sur la représentation des homosexuels. Gran Fury, par le scandale, atteint ainsi son but : sortir de l'indifférence générale les communautés atteintes par la maladie et leur donner une visibilité et une voix. En 1990, c'est à la biennale de Venise que Gran Fury déclenche une polémique et frôle la censure avec *Pope Piece*, une installation mettant face à face une photo du Pape et celle d'un pénis en érection. Gran Fury saisit l'occasion : « On a discuté entre nous et décidé que nous devons travailler pour reporter l'attention de la presse sur le véritable scandale qu'est le problème du Sida, plutôt que sur celui qu'avait provoqué le montage de l'installation »⁶. Dans les jours qui suivent, les journaux italiens écrivent sur la biennale et parallèlement, publient en pleine page des articles sur le Sida en Italie.

À partir de 1993, la mise à jour des campagnes et la création de nouveaux projets deviennent de plus en plus difficiles. Le contexte a changé : le Sida est devenu mal social banalisé, les organisations activistes se sont institutionnalisées, reprenant, en les polissant, les campagnes de Gran Fury, et l'épidémie s'est étendue géographiquement et temporellement. Un désespoir et une lassitude envahissent les groupes activistes qui s'interrogent sur l'efficacité à long terme de leurs actions. Gran Fury fait le constat de son incapacité à répondre avec pertinence à ce nouveau contexte et annonce sa dissolution. Le texte publié à cette occasion⁷ n'est cependant pas un constat d'échec : il conclut par la nécessité de continuer le combat, d'insister sur la prévention et, plus que jamais, de favoriser un dialogue avec les communautés.

détournement du monde de l'art : doubler la valeur symbolique d'une valeur d'usage (et vice versa)

Gran Fury doit son existence à un commissaire d'exposition, Bill Olander, qui a invité Act Up à faire une installation dans la vitrine du New Museum de New York⁸. Il a ainsi fait comprendre aux activistes que le système de l'art pouvait être un outil pour leur cause et, dans un même mouvement, a ouvert la voie à un engagement (engouement ?) du monde de l'art dans cette même cause. Il faut cependant noter le fait qu'une majorité des membres de Gran Fury étaient artistes, conscients, voire acteurs, d'un mouvement de critique de la représentation



One million [People with AIDS] isn't a market
that's exciting. Sure it's growing,
but it's not asthma.

—Patrick Gage
Hoffman-La Roche, Inc.

PAGE 40: GRAN FURY, **READ MY LIPS**,
AFFICHES ET IMPRESSIONS SUR T-SHIRT, 1988.
CETTE PAGE: GRAN FURY, **ONE MILLION
[PEOPLE WITH AIDS]...**, 1989.
CETTE CAMPAGNE A ÉTÉ PUBLIÉE, À L'ORIGINE,
AU DOS DU *NEW YORK CRIMES* DE GRAN FURY
(PASTICHE DU *NEW YORK TIMES* PORTANT
EXCLUSIVEMENT SUR LES QUESTIONS LIÉES AU
SIDA), PUIS DANS *ARTFORUM* VOL XXVIII, N°2.
PAGE 48: GRAN FURY, **KISSING DOESN'T KILL.
GREED AND INDIFFERENCE DO**,
AFFICHE POUR BUS, 1989.

et des médias engagé dans la seconde moitié des années 70 (avec Barbara Kruger, Jenny Holzer, Richard Prince, etc.). Bill Olander a assumé le pouvoir de légitimation que détient tout acteur de la scène culturelle : il a pointé l'intérêt conceptuel d'une activité militante, dans la continuité d'un mouvement déjà reconnu, et a participé à l'élargissement de sa définition.

Gran Fury, dans ce contrat tacite, accepte la « valeur artistique ajoutée » — une valeur symbolique — qu'implique son inclusion dans le monde de l'art, à la condition de bénéficier de privilèges venant renforcer la valeur d'usage des projets. « Nos travaux devaient être vus par un public aussi nombreux que possible et le plus souvent exposés en dehors des espaces d'art. (...) Les institutions artistiques nous permettaient d'utiliser des espaces publics auxquels un groupe comme le nôtre n'aurait normalement jamais pu avoir accès »⁹. C'est en effet dans cette phase de diffusion que le monde de l'art devient un outil de choix pour Gran Fury. Non seulement il met à disposition du collectif des financements pour produire les projets et pour louer les espaces publicitaires, mais il confère aussi un pouvoir supplémentaire, comme le souligne Michael Nesline¹⁰ : « l'artiste fait partie des rares personnes de notre société qui puisse dire : “je veux présenter mon travail au beau milieu de l'aéroport” et qui a une chance que la permission lui en soit accordée ».

Mais Gran Fury est conscient que cette exploitation du monde de l'art comprend des risques. Si le fait de fonctionner en collectif permet d'en éviter certains (mythification de l'artiste et de l'expression subjective...), d'autres sont encore présents : « Je suis parfaitement disposé à utiliser le pouvoir que détient le monde de l'art si ça peut nous permettre de faire ce que l'on veut, là où l'on veut. Mais je suis absolument atterré à l'idée que, si cette année le Sida est un sujet branché dans le monde artistique, l'année prochaine, ce sera passé. Si cela signifie que Gran Fury est dépassé, ce n'est pas grave, mais le Sida n'est pas un sujet dont on peut se débarrasser parce qu'il date de l'année dernière »¹¹. En effet, si Bill Olander, lui-même activiste à Act Up, avait conscience de la possibilité d'une hybridation des pratiques et des bénéfices d'une exploitation mutuelle sur le long terme, ce n'est pas le cas de l'ensemble des institutions artistiques. Beaucoup traitent les collectifs d'artistes comme des prestataires de service permettant d'acquérir une plus grande crédibilité politique. Beaucoup, aussi, se sont emparés de cette valeur symbolique ajoutée aux travaux de Gran Fury sans prendre conscience de l'ouverture que ces pratiques impliquaient : il fallait en effet accepter d'être le diffuseur d'une valeur d'usage, d'être un moyen, un outil qui serve une cause, et non plus une fin en soi.

C'est à ce stade que beaucoup de nos institutions culturelles françaises en sont restées : l'activisme culturel fascine mais le contrat tacite d'utilisation mutuelle est rarement effectif. S'interroger sur la place de l'activisme culturel dans nos institutions revient à se poser la question de la fonction sociale de ces mêmes institutions. La majorité d'entre elles jouent un rôle symbolique de laboratoires où le politique et le social sont des champs très prisés mais où la mise en pratique est secondaire. Ce qui est attendu de l'artiste, de manière générale, tient plus du discours et de la figure de style que de l'action.

Je n'affirme pas ici qu'il n'existe plus d'artiste engagé ou de pratique artistique ayant un réel potentiel d'efficacité, mais ces pratiques n'ont pas le soutien que le monde de l'art pourrait leur apporter. Elles ont donc deux alternatives : se scléroser dans nos institutions ou être activées dans le réseau associatif et activiste en perdant le soutien et la légitimation institutionnels (performances de Panthères Roses, nombreuses actions et travaux graphiques d'Act Up, etc.)¹².

C'est à nous, acteurs culturels — critiques, commissaires d'exposition, responsables d'institutions, etc. — de remédier à cette triste dichotomie en élargissant notre champ d'investigation, en prenant la responsabilité de défendre, promouvoir, soutenir l'activisme culturel. Pour cela, une écriture positive de l'histoire des années 80 est capitale.

Les deux décennies nécessaires à cette mise en histoire sont sur le point d'être écoulées. Cette phase doit permettre une prise de conscience du pouvoir politique auquel peut prétendre l'art, elle doit permettre d'actualiser les outils, d'en inventer de nouveaux, adaptés à de nouveaux contextes, pour que l'activisme culturel reste efficace et évolue sans se mordre la queue et que le monde de l'art participe à cette évolution.

(1) Les travaux, stratégies et outils des collectifs DIVA TV, General Idea, Gran Fury, Group Material et Testing the Limits sont présentés et commentés à travers des textes et interviews de première main dans le livre *AIDS RIOT : collectifs d'artistes face au Sida, New York, 1987-1994* (ouvrage bilingue français / anglais, édition Le Magasin, Grenoble, 2003). Cet ouvrage a été conçu et réalisé, sur une proposition des commissaires d'exposition Fabrice Stroun et Lionel Bovier, par la douzième session de l'École du Magasin — Centre National d'Art Contemporain de Grenoble — session dont j'ai fait partie aux côtés de Caroline Engel, Nicolas Fenouillat, Aurélie Guitton, Benedetta di Loreto, Ivana Mestrov et Anna Olszewska.

(2) Cf. Lucy R. Lippard, *Get The Message? A Decade of Art for Social Change*, U.P. Dutton, New York, 1984. Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, The University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1992. Brian Wallis, *Art After Modernism : Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984, incluant le texte « Trojan Horses : Activist Art and Power » de Lucy R. Lippard. Nina Felshin, *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle, 1995. Hal Foster, *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983. Russell Fergusson, William Olander, Marcia Tucker, Karen Fiss, *Discourses, Conversations in Postmodern Art and Culture*, The New Museum



KISSING DOESN'T KILL: GREED AND INDIFFERENCE DO.



SHOOD CHURCH

of Contemporary Art, New York, MIT Press, Cambridge, 1990.

(3) Tom Kalin in David Deitcher, « Gran Fury — interview » initialement publié dans *Discourses : Conversations in Postmodern Art and Culture*, édition New Museum of Contemporary Art, New York / MIT Press, Cambridge, 1990, republié et traduit en français dans *AIDS RIOT*, *op cit.*

(4) In David Deitcher, « Gran Fury — interview » , *op cit.*

(5) In Robert Gober « Gran Fury — interview », initialement publié dans *Bomb Magazine* n°34, hiver 1991, republié et traduit en français dans *AIDS RIOT*, *op cit.*

(6) In Robert Gober, « Gran Fury — interview », *op cit.*

(7) Gran Fury, *Good Luck, Miss You... Gran Fury*, (*Bonne Chance, vous allez nous manquer... Gran Fury*), tract édité en 1995 lors de l'exposition *Temporarily Possessed* au New Museum de New York. Il est republié et traduit en français dans *AIDS RIOT*, *op.cit.*

(8) Le New Museum est un lieu conçu et dirigé par Marcia Tucker dont les objectifs originaux tendent vers une plus grande visibilité des travaux de femmes et des communautés marginalisées.

(9) Gran Fury, *Good Luck, Miss You... Gran Fury*, *op. cit.*

(10) In David Deitcher, « Gran Fury — interview », *op. cit.*

(11) Michael Nesline in David Deitcher, « Gran Fury — interview », *op. cit.*

(12) Voir les sites d'Act up Paris (www.actup.org) et des Panthères Roses (<http://pantheres.roses.free.fr>).