

TERRORISME ARTISTIQUE

ACTES DE LANGAGE DANS L'ESPACE PUBLIC*

L'artiste contemporain Gianni Motti semble appartenir à cette catégorie mythique des artistes sans œuvre : il paraît en effet ne rien fabriquer pour lui-même, ne pas signer d'œuvres de sa main, et ne rien vendre pour son propre compte. À ce titre, G. Motti prétend mener comme les saints « une vie exemplaire¹ ». Cette légende dorée est cependant émaillée d'interventions moins prodigieuses que spectaculaires : en 1989, il met en scène ses propres funérailles pour finir par s'en évader. Dans la foule des croyants, certains crient au miracle. En 1997, il organise avec la complicité des médias de gauche un entretien télépathique avec le président colombien Samper et lui intime l'ordre de démissionner. Le quotidien *El Espectador* titre : « *Nada por la fuerza, todo con la mente* » (rien par la force, tout par l'esprit). La même année, il usurpe la place du représentant indonésien aux Nations Unies et prend la parole en faveur des minorités ethniques. Enfin, en 2004, alors que le président américain George W. Bush est en visite à Paris, il assiste en détenu à la demi-finale hommes de Roland Garros, sac sur la tête et mains dans le dos, pour protester contre les traitements indignes infligés aux prisonniers d'Abu Graib. On le comprend : qu'il prenne la parole ou bien qu'il s'impose symboliquement le silence, l'art de G. Motti s'inscrit dans ce qu'il est convenu d'appeler l'« espace public ». On définit ici espace public comme une tribune à la fois métaphorique et matérielle dans laquelle trouvent à s'exprimer les membres d'une large communauté, sous

l'égide d'un pouvoir central. Désormais largement utilisée, l'expression a été problématisée pour la première fois par le philosophe Jürgen Habermas qui – retrouvant le Kant de *Qu'est-ce que les Lumières ?* – fait de l'espace public le lieu abstrait d'une critique directement adressée au pouvoir étatique par ses sujets mêmes². Ce faisant, la libre circulation des discours propres à constituer cet ensemble appartenant à la fois à tout le monde et à personne, la sphère de la *publicité* (*Öffentlichkeit*), favorisait aussi le désamorçage de cette critique par les intérêts marchands, les « standards » imposés par la réclame.

La domination – s'il faut ainsi la voir – des intérêts consuméristes sur les raisons citoyennes a engendré des procédés de court-circuitage qui semblent articulés autour d'un seul levier : la revendication. Si l'on érige ce phénomène linguistique de revendication en concept faisant du discours le principe de l'action directe dans l'espace public, on peut alors observer un phénomène de parenté logique entre des types d'intervention allant de la pratique artistique comme celle de G. Motti au terrorisme, de la culture à la barbarie. Les deux définissent en effet des cibles de l'action qu'ils vont mener, et se désignent eux-mêmes comme en étant les responsables. L'espace public comme cible de l'art n'offre-t-il aux artistes que la possibilité de le transgresser pour exister ? La visibilité médiatique peut-elle à elle seule faire œuvre ? Loin, on le devine, des moyens d'expression « autorisés » il s'agit de voir que ce n'est que par le prisme du phénomène de revendication que peut se comprendre cette expression abusive de « terrorisme artistique » – utilisée par certains critiques d'art – et se lire la réalité des pratiques qu'elle désigne.

*. Le présent article provient d'une communication du 4 novembre 2010, issue du séminaire Art2Day : « Les mises en récit du réel », dirigé par Aline Caillet.

1. Cf. *Gianni Motti*, catalogue de l'exposition au Migros Museum de Zurich, H. Munder (éd.), Paris, Presses du réel, 2005, p. 260. Être saint, c'est accomplir des miracles et mener une vie exempte de péché, à l'exemple de Jésus-Christ tel qu'il est écrit dans la Bible ; voir *Jean*, VIII, 46 et *I Pierre*, II, 21-22 : « car le Christ lui aussi a souffert pour vous et s'est donné en exemple afin que vous suiviez ses traces, lui qui n'a pas commis de fautes et "dont la bouche n'a jamais proféré de mensonges" ».

2. Voir le thèse de Jürgen HABERMAS, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1961), Paris, Payot, 1997.

Pas plus fabuliste qu'il n'est artiste performeur¹, Gianni Motti cristallise le paradoxe d'une démarche anti-plastique par excellence, puisqu'elle ne se donne que dans l'espace qu'il réussit à occuper au sein des médias d'information. C'est pourquoi, occupé à ne pas « faire de l'art », l'œuvre de Motti se donne néanmoins comme création d'un espace public façonné seulement par des actes de langage. Pour le montrer, on va s'intéresser à un cas particulier de l'utilisation des médias par G. Motti. Il s'agit de la série des *Revendications* réalisées par l'artiste entre 1986 et 1996 et que l'on peut prolonger, avec la série des *Éclipses*, jusqu'en 1999. Cette appellation de « revendication » est principalement le nom donné par les galeristes et divers centres d'art à plusieurs interventions de G. Motti, par lesquelles il prétend que certaines catastrophes réputées naturelles sont son œuvre propre. On peut classer ces revendications en trois groupes :

1) La revendication d'un accident, comme l'explosion en plein ciel de la navette américaine Challenger, le 28 janvier 1986.

2) La revendication de catastrophes naturelles comme les tremblements de terre de Californie en juin 1992, Genève en décembre 1994 et Rhône Alpes en juillet 1996.

3) Enfin, la revendication de phénomènes atmosphériques sans conséquences comme les éclipses de lune et les chutes de météorites ; ces dernières ne sont cependant qu'implicites, car Motti se contente d'inviter le public dans une galerie le jour et l'heure de l'éclipse. Par conséquent, ces actions ne constituent pas des revendications performatives, mais prolongent la démarche de Motti. Il n'en sera donc pas question ici.

Faciles à décrire, ces œuvres sont néanmoins délicates à analyser. Mais une stratégie possible est d'examiner la notion de revendication comme relevant d'un langage performatif par lequel l'acte accompagne la parole pour produire un certain effet de torsion du réel. C'est pourquoi il faudra s'appuyer sur la théorie des actes de langage élaborée par John L. Austin dans le cadre de conférences données à Harvard en 1955, pour analyser

les travaux de Motti. On pourra tenter ensuite de comprendre d'autres modes d'intervention au sein de l'espace public, situant le travail de Motti à l'extrémité d'une gamme d'actions allant de la plus langagière à la plus activiste.

Performer les médias

Dans l'ouvrage majeur regroupant ses conférences, *How to do things with words*, J. Austin développe la thèse selon laquelle certains actes de langage effectuent dans leur profération même des actions, par opposition à d'autres qui ne produisent que des constats dont la valeur est réglée sur une dualité logique (vrai/faux). Ces énoncés-ci sont appelés constatifs. Soit la phrase : « la navette Challenger a explosé en plein ciel ». L'énoncé constatif est donné pour vrai tant qu'il n'est pas contredit par le témoignage contraire, donc aussi longtemps que personne ne se trouve confronté à une navette Challenger intacte.

Les autres énoncés, ceux auxquels s'intéresse J. Austin tout particulièrement, entrent dans la catégorie des performatifs : se sont des paroles qui réalisent l'action qu'elles signifient par le simple fait de les prononcer dans un contexte adéquat, par exemple : « je vous déclare mari et femme » dans une église. À partir de là, J. Austin essaie de dresser une typologie des différents types de performatifs² et il en identifie cinq parmi lesquels se trouvent ceux qui nous intéressent ici : les verdictifs et les exercitifs.

1) Les verdictifs sont des énoncés qui amènent instantanément à l'existence l'état de fait exprimé. Simplement ils ne peuvent le faire que conformément à un pouvoir ou à un droit spécifique. Ces performatifs sont très nombreux et se rapportent souvent au domaine de l'institution judiciaire (acquiescer, licencier, excommunier, etc.). Par ailleurs, J. Austin prend la précaution d'indiquer qu'ils peuvent être bien ou mal fondés : ainsi en est-il par exemple des situations d'arbitrage sportif, où des erreurs peuvent être commises sans que cela invalide le pouvoir performatif de la parole de l'arbitre.

1. Christophe KIHM, « Jeter le Trouble » dans *Art Press* 2, n° 7, 2008, p. 78.

2. John L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, G. Lane (trad.), Paris, Seuil, 1970, p. 153 (douzième conférence).

2) Les exercitifs, quant à eux, « [renvoient] à l'exercice de pouvoirs, de droits ou d'influences¹ », et par là, ils engagent les auditeurs à qui ils sont adressés à modifier leur comportement. Ils requièrent un contexte quelque peu officiel pour fonctionner.

Ces catégories sont, de l'aveu même de leur auteur, tout à fait sommaires. Elles présentent notamment le défaut de parfois se recouper, si bien qu'un énoncé performatif peut se trouver appartenir à deux types selon le contexte. C'est le cas de la revendication.

Donné comme exercitif dans la longue liste de verbes² proposée par J. Austin à sa douzième conférence sur les actes de langage, <revendiquer>, peut aussi être verdictif dans la mesure où cette action impose une lecture alternative du réel. Dans le cas d'un procès, l'accusé arrive au tribunal en tant que suspect présumé, mais à la faveur de son jugement, il en ressort en principe innocent ou coupable devant la justice. Tout se passe comme si un seuil ontologique était franchi. C'est semble-t-il ce qui se produit avec les *Revendications* de G. Motti. Lorsque la navette Challenger explose dans le ciel de Floride le 28 janvier 1986, 73 secondes après son décollage, causant la mort de l'ensemble de son équipage, la thèse de l'accident est immédiatement retenue et relayée par les médias du monde entier. Par conséquent, quand G. Motti, revendique par voie de presse la destruction spectaculaire de l'appareil comme son œuvre d'art, ce qu'il propose est une relecture des événements, un changement radical de perspective et de signification du fait réel, lequel déplace l'attention non sur la cause technique de la tragédie mais sur son agent supposé, c'est-à-dire lui-même. Que s'agit-il de montrer ? Où se trouve l'art dans pareille intervention ?

Pour comprendre cette œuvre, et plus précisément de quoi elle se compose et en quoi elle consiste, il est utile de mener un raisonnement par l'absurde. Soit notre proposition : l'énoncé de revendication de la catastrophe constitue une œuvre d'art de G. Motti ; l'œuvre ne tient qu'à cette seule intervention médiatique. Si tel n'était pas le cas, il

ne resterait plus alors qu'à se laisser hypothétiquement emporter par la beauté de la catastrophe elle-même, jusqu'à la tenir pour la « meilleure manifestation de l'art ». C'est cette position saugrenue qu'a choisi d'adopter publiquement le compositeur Karlheinz Stockhausen en 2001, à propos des attentats du 11 septembre³. À la condition d'admettre que l'explosion de l'appareil fait œuvre, celle-ci est nécessairement éphémère, son éclat n'ayant été perçu directement que par peu de personnes, lors du décollage de la navette à 11h38 du matin, par un jour plus froid qu'à l'accoutumée. Les personnes présentes sur le tarmac n'ont pas imaginé un seul instant qu'il s'agissait d'une œuvre d'art, qu'ils en étaient les témoins privilégiés. Comment pouvaient-elles seulement s'en douter, alors qu'elles étaient raisonnablement éloignées du monde de l'art : il s'agissait du personnel technique de l'aérospatiale, mais également de beaucoup d'écoliers, parce que le personnel navigant de Challenger comptait une maîtresse d'école. Peu étaient seulement disposées à saisir les qualités esthétiques de la déflagration même comme relevant de l'art. Tous les autres spectateurs de l'œuvre, et ce depuis les 26 années qui nous séparent de l'événement, ne l'ont en revanche connu que de façon indirecte, médiatique. Mais afin de créer l'événement, l'artiste n'a pas placé prosaïquement une bombe dans la navette, pour appuyer sur le détonateur au moment où tous les yeux étaient rivés dessus, opération difficilement réalisable. L'état de fait que G. Motti nous demande d'examiner est plus absurde encore : c'est la possibilité qu'il dispose d'un esprit si puissant qu'il peut réduire une mission spatiale à un événement artistique, tout simplement en faisant exploser le vaisseau par la pensée, tuant du coup les sept personnes à son bord. Bien que parfaitement impossible, l'œuvre serait alors à apprécier comme une parabole du génie de l'art, lequel par la suggestion peut détourner le réel de son cours et changer un tragique accident en feu d'artifice.

3. Ces propos furent tenus lors d'une conférence de presse donnée à l'hôtel Atlantic de Hambourg, le 16 septembre 2001 et ensuite repris par le quotidien *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

1. *Ibid.*, p. 154.

2. *Ibid.*, p. 157.

Or, il est bien évident que le crime artistique de G. Motti n'est pas comme il le prétend d'avoir provoqué l'explosion de Challenger, mais plus scandaleusement encore d'attirer l'attention sur le potentiel esthétique réalisé de ce geste. Ce faisant, il est clair que l'accident en lui-même ne constitue pas l'œuvre d'art : c'est le fait de prétendre que c'en est une qui est au centre des préoccupations de G. Motti. Ceci nous ramène à notre proposition : l'existence de l'œuvre en tant qu'action est entièrement due à l'énoncé performatif suivant : « je revendique l'explosion de la navette Challenger survenue le 28 janvier 1986 ». Il en va de même de plusieurs autres œuvres, comme la revendication des tremblements de terre en Suisse et en Rhône-Alpes, à la faveur desquels Motti a été qualifié par la presse d'artiste « tellurique¹ ». Or s'il s'agit bien pour les médias de traiter l'information, comment l'artiste a-t-il pu mettre en place cette dramaturgie ?

Son coup d'éclat resté le plus célèbre est sans doute le tremblement de terre de Californie du 28 juin 1992. L'artiste s'est fait connaître auprès de l'agence de presse Keystone pour revendiquer la catastrophe, à l'aide d'une photographie le représentant muni d'un écriteau sur lequel était écrit : « je revendique le tremblement de terre qui a frappé la Californie le 28/06/92 et qui a atteint une magnitude de 7,4 sur l'échelle de Richter » [*I claim the earthquake which hit the California on 6. 28. 92 and which reached a 7,4 magitude (sic) on the Richter scale*]. Lapsus, malice, ou erreur de l'éditeur², l'absence du « n » dans le terme technique « magnitude » laisse penser que l'artiste veut donner l'impression qu'il est un être magique, extra-ordinaire, ou tout du moins capable de fictionnaliser la réalité.

Mais la différence entre réalité et fiction est de toute façon hors de propos si l'on accepte, avec R. Barthes, de considérer que « le fait n'a jamais qu'une existence linguistique³ », car réalité et fiction procèdent du même type d'énoncé structurel détaché de l'objet du monde.

Si donc on décidait de prendre l'artiste au mot, il y aurait quelques raisons de qualifier G. Motti de terroriste, comme n'hésite pas à le faire le critique Marc-Olivier Wahler⁴ entre autres. Art et terrorisme ne sont en effet pas tant semblable sur le plan esthétique que sur le plan linguistique. Il serait imprudent de prendre au premier degré cette appellation journalistique « terrorisme artistique », le terrorisme étant dans sa froide réalité une chose grave, criminelle et meurtrière. C'est pourquoi il faut tenter de discuter prudemment le parallèle entre activisme artistique et terrorisme, les deux opérant dans l'espace public une percée destinée à le redéfinir.

Activisme/terrorisme

Le terrorisme peut être défini sommairement comme un activisme violent, un trouble volontaire de l'ordre public à visée idéologique. Il prend régulièrement pour cible les gouvernés de manière à atteindre les gouvernants, les institutions ou plus généralement les symboles de l'autorité. C'est assez dire combien il prend essentiellement place dans l'espace public ; c'est peut-être même là son seul lieu propre, son seul horizon. Il se caractérise par une forme d'agression politique ponctuelle, dans la mesure où il n'est pas proprement la démonstration de force d'une armée constituée par une nation mais une action de guerre clandestine⁵, bafouant à la fois les critères définissant le droit de faire la guerre (*ius ad bellum*) et les règles de la pratique guerrière (*ius in bello*)⁶. En proportion, le terrorisme échappe aux responsabilités nationales devant les faits de guerre, de même qu'il est plus qu'un crime isolé perpétré par un individu n'appartenant à aucune organisation. Par conséquent, en tant qu'elle est structurée et souvent hiérarchi-

1. Dépêche AFP du 15 juillet 1995 par Patrick Aviolat, voir *Gianni Motti, op. cit.*, p. 195.

2. L'écriteau est reproduit en quatrième de couverture du catalogue *Gianni Motti, op. cit.*

3. Roland BARTHES, « L'effet de réel », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 175 et suiv.

4. Marc-Olivier WAHLER, « Gianni Motti : au delà du réel », dans *Art Press*, n° 268, 2001, p. 45.

5. Daniel DAYAN, « Terrorisme, performance, représentation : notes sur un genre discursif contemporain », dans D. DAYAN (dir.), *La Terreur spectacle*, Bruxelles, De Boeck/Paris, INA, 2006, p. 14.

6. Ce couple de notions, censé avoir été défini pour la première fois par Grotius dans son traité *De iure belli ac pacis* (1625), n'apparaît réellement qu'après la Seconde Guerre mondiale. Voir Peter HAGGENMACHER, *Grotius et la Doctrine de la guerre juste*, Paris, PUF, 1983.

sée, l'action terroriste n'a pas besoin d'être perpétrée par toute une collectivité pour signifier collectivement ; il faut en cela la distinguer du meurtre de masse, dont la responsabilité est individuelle. De plus cette signification englobe tous les dommages matériels et humains causés par l'attentat, ou quelque autre forme d'exaction.

Si l'on met de côté la dimension collective, G. Motti se réclame à l'image d'un terroriste des dégâts matériels issus de catastrophes. Dans sa revendication du tremblement de terre, G. Motti se rend explicitement responsable des 92 millions de dollars de pertes matérielles ainsi que du décès de deux personnes survenu à cause de la secousse. Il s'agit là peut-être d'une réflexion sur le pouvoir de l'artiste dont l'œuvre est maintenant plus virtuose dans la destruction des lieux et des objets que jadis dans la fabrication et l'édification. Ce pouvoir, il lui faut cependant le partager, aux deux sens du terme (communiquer et co-diriger). Autrement dit, il faut d'abord faire savoir au public qu'un individu est capable de provoquer seul de tels prodiges. Par suite, ce pouvoir n'est rien sans le soutien de la presse pour le médiatiser. Cela revient à dire que les médias ont le pouvoir d'exhiber le pouvoir, et à peu de frais, ils l'exercent tout aussi bien que l'artiste, ils en sont en quelque sorte les dépositaires complices.

Structurellement, il n'est pas insensé de faire le rapprochement entre cette manifestation de la puissance médiatique suite à un événement et le terrorisme. Dans la mesure où l'action terroriste gagne en ampleur à mesure qu'elle est soudaine et inattendue, la volonté de se faire connaître à tous comme l'instigateur d'une violence qui n'épargne personne et tombe comme la foudre, vient redéfinir l'espace public tout entier en révélant son instabilité et en reliant l'événement réel à tout un imaginaire sinistre d'événements pouvant advenir tout aussi bien dans le futur. La parole du terroriste dans la revendication a cela de remarquable qu'elle assimile par un raccourci simpliste des opérations préméditées à un bon vouloir. C'est le contraire d'un performatif (des faits suivis de la parole au lieu de la parole qui est instantanément un fait) exhibant en creux un autre performatif, lié à une menace : « par ma parole advient le désastre, nul n'est plus à l'abri ».

La parole de l'artiste, répondant à celle du terroriste nous place face à l'absurdité d'une telle efficacité du discours. Ce qui est absurde dans le fait que G. Motti revendique un tremblement de terre, ce n'est pas que ce soit impossible, c'est que le fait que ce soit impossible est occulté au moins pour un court instant par la souveraineté de discours. Cette souveraineté est précisément ce que cherche le terroriste dans sa revendication.

Ainsi la démarche artistique, de par sa structure auctoriale, est moins du ressort du terrorisme que le terrorisme n'est d'un certain point de vue du ressort artistique ; autrement dit l'analogie entre art et terrorisme si elle repose effectivement sur des postures d'artistes imitant des perturbateurs de l'ordre social, peut aussi s'envisager linguistiquement depuis le terrorisme même. La revendication terroriste semble en effet correspondre à la recherche d'un statut d'auteur associé à un événement, mais ce d'une manière restreinte. Elle ne délivre pas exactement une information de type « c'est moi qui l'ai fait » – qui est une signature – elle vise plutôt à mettre en phase la signification d'une action avec une intentionnalité : « je l'ai souhaité et c'est arrivé », laissant par là apparaître que la violence n'est pas gratuite mais la conséquence d'un état de fait inacceptable. En rappelant la motivation d'un attentat, le terroriste replace les événements dans une logique causale, réactive, par laquelle il se décharge pour ainsi dire de sa dimension criminelle, tout en trouvant légitime la violence qu'il a déployée dans l'action¹. Il semble dire « vous m'avez poussé à », comme si devant son devoir idéologiquement fixé, il n'avait plus d'autre choix que celui d'agir. Le terroriste serait donc en ce sens toujours d'abord un résistant. Mais si toute cette dramatisation du discours se laisse déduire à partir d'actes de langage, c'est-à-dire d'énoncés qui sont également des actions, force est de constater que l'efficace de ce discours tient à son caractère spectaculairement laconique. Le terroriste dit mais dit peu.

1. Georges MINOIS, *Le Couteau et le poison : l'assassinat politique en Europe (1400-1800)*, Paris, Fayard, 1997, p. 405 : « L'attentat terroriste marque la société des droits, où les individus convaincus de la légitimité de leurs revendications se prétendent justifiés à frapper les représentants d'un ordre qu'ils disent inique. »

Aussi, alors que la violence et la disproportion des dégradations d'un attentat nous rendent incapables pour un moment de le qualifier, de le concevoir, le message terroriste lui octroie une raison d'être dans une extrême économie de moyens, ce qui suscite un effroi du monde civilisé l'amenant à nommer ces activités non pas selon leur modalité mais selon leur impact psychologique¹ : la terreur. Barthes remarque ainsi que la violence s'accroît à mesure que le discours qui l'accompagne (l'idéosphère) est ténue. Il observe que « l'idéosphère terroriste est très peu explicitée : on ne sait pas bien sur quelle idéosphère l'acte de violence s'articule². »

Il en va de même pour l'activisme artistique, aussi appelé parfois « artivisme³ » : les motivations de l'action ne sont pas toujours bien claires. Chez Motti, qui prétend pourtant « secouer les consciences⁴ » elles sont même tout à fait gratuites, ne renvoyant à aucune idéologie ou engagement cohérent. En ce sens, il n'y a vraiment que notre conscience de l'art qui est inquiétée. Le thème du terrorisme vient ainsi fixer le registre de signification performatif dans lequel la revendication s'inscrit mais aussi qualifie la manière limite par laquelle certaines démarches artistiques abandonnent l'autonomie close de l'œuvre d'art pour forcer le dialogue entre l'art et le réel à partir des années 1960-70. L'artiste n'intervient plus seulement dans l'enceinte protégée de la galerie, mais dans l'espace public, que désormais rien ne protège non plus.

Peinture et dépeinture de l'espace public

S'il y a un terrorisme artistique, un ensemble de pratiques évadées du musée ou de la galerie, c'est sans doute sur le mode de la récupération, allant

de la parodie au mimétisme menaçant. À une extrémité du spectre de ses manifestations se trouve l'acte de langage terroriste proféré par Motti, à l'autre l'exaction.

Depuis 1972, où l'américain Chris Burden⁵ a pris en otage une présentatrice de télévision dans le studio de la chaîne Channel 3 dans le but de faire diffuser en direct un film d'artiste (*TV Hijack*), puis tiré à balles réelles l'année d'après sur un avion de ligne avec un revolver (747), on observe qu'une partie de l'art contemporain s'est mise en phase avec une forme de prise à partie de l'espace public recourant à la violence. Le réel est ainsi à la fois une cible et une *praxis*, qui s'impose aux artistes pour contrer la *société* dans sa dimension aliénante, le *marché* dans son hypocrisie et les *politiques* dans leur délire sécuritaire et répressif. L'activité artistique trouve alors comme le terrorisme sa raison d'être dans la contestation, mais pas nécessairement dans une politisation de l'action. Plutôt que de détruire, il s'agit de faire tomber les masques. Ainsi, quand on qualifie G. Motti de « hacker » d'événements politiques, sociaux ou autre, celui-ci répond :

Si je suis un hacker, alors la plupart des hommes politiques le sont également. Eux aussi transforment la réalité, détournent des fonds. La nature l'est aussi d'une certaine manière, avec ses catastrophes (tremblements de terre, ouragans). Finalement, il ne me reste plus que les interstices⁶.

Non étrangère à une forme de jeu, la démarche activiste cultive une liberté des formes et des moyens qui la place au seuil de la légalité, et lui fait préférer l'action directe, sur le modèle des pirates⁷, gangsters, et autres terroristes. Ainsi c'est davantage pour revisiter l'imagerie du terrorisme, pour y ressembler, que G. Motti se présente vêtu d'une cagoule noire pour revendiquer l'attentat spatial de Challenger, tenant dans ses mains à titre de preuve de son méfait la couverture du journal

1. Comme l'indique Raymond ARON : « Une action est dénommée terroriste lorsque ses effets psychologiques sont hors de proportion avec ses résultats purement physiques. » *Guerre et Paix entre les nations*, Paris, Calman-Levy, 1962, p. 176.

2. Roland BARTHES, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, T. Clerc (éd.), Paris, Seuil, 2002, p. 128. Je remercie Guillaume Bellon de m'avoir indiqué cette référence.

3. Cf. Stéphanie LEMOINE et Samira OUARDI, *Artivisme : Art, action politique, et résistance culturelle*, Paris, Altern, 2011.

4. Voir *supra*, note 1, p. 47.

5. Voir le catalogue *Chris Burden*, P. Schimmel et F. Hoffman (éd.), Newcastle, Locus+, 2007.

6. Jérôme SANS, « Nada por la fuerza, todo con la mente », dans J. SANS (dir.), *Hardcore, vers un nouvel activisme*, Paris, Cercle d'Art, 2003, p. 144.

7. Cf. Claire JACQUET, « Gianni Motti et Maurizio Cattelan, le pirate et le corsaire », *Art press* 2, n° 3, 2006-2007, p. 78-92.

italien *La Repubblica*, datant du 31 janvier 1986, soit trois jours après la catastrophe. Lorsqu'il revendique le tremblement de terre de Californie en 1992, dans le journal *Le Matin* du 4 juillet, il n'apparaît plus qu'avec un rectangle noir à la place des yeux. Cette précaution, somme toute utile quand il s'agit comme lui de s'attaquer à l'Amérique par deux fois, est tout à fait dérisoire étant donné que G. Motti ne cherche pas du tout à garder l'anonymat ; il se joue de l'imagerie guerrière de combattants sans visage, œuvrant pour une cause transcendante derrière la mesquinerie de leur action.

Un autre exemple du rapport mimétique entre artiste et terroriste est l'enlèvement de la *pin up* Lavazza par l'artiste de rue Zevs, en 2004. La *pin up* Lavazza est une affiche de deux mètres sur trois consistant en une publicité pour la célèbre marque de café. Elle se trouvait sur Alexanderplatz à Berlin, avant d'être véritablement kidnappée par l'artiste. Armé d'un scalpel et le visage dissimulé sous un collant, il découpe le contour du modèle posant pour la campagne et la tient bâillonnée dans la galerie Patricia Dorfman. La pièce porte le titre *Imposture légitime*. Naturellement, comme pour tout enlèvement, Zevs demande à la firme une rançon pour délivrer la belle : 500 000 € sont ainsi réclamés, ce qui correspond au montant estimé de la campagne publicitaire. En cas de refus d'obtempérer, l'artiste se verra contraint à la torture en envoyant un doigt découpé de la *pin up* dans une enveloppe, référence appuyée aux pratiques de la mafia au cinéma. Là encore, à travers ce banditisme fantoche, et non dénué d'humour, la question est celle du mode de saisie possible de l'espace public. Il s'opère comme un renversement de la prise d'otage de l'espace de la communauté par le message publicitaire. Sur l'Alexanderplatz, c'est la publicité qui est littéralement prise en otage. Au-dessus de la silhouette découpée, l'artiste inscrit à la bombe « *visual kidnapping pay now* ». Ce message lisible à même l'affiche, non pas dans la langue de Shakespeare mais dans celle du commerce international, vise tout autant la firme que ses clients potentiels, lesquels sont confrontés à un impératif ironiquement consumériste. L'injonction de consommer sonne alors comme l'impossibilité d'échapper à un système dont la puissance repose sur nos réflexes d'achat. Pour Jean Baudrillard,

c'est le système lui-même, entretenant le mythe de son infaillibilité, qui génère ces conduites, lesquelles ramènent l'activisme artistique et le terrorisme sur le même plan, parce qu'ils ont tous les deux – mais à des intensités différentes – un effet de déstabilisation. En somme une telle percée de l'art dans la vie produit une radicalisation des pratiques plutôt que leur dilution. J. Baudrillard observe :

L'utopie situationniste d'une équivalence de l'art et de la vie était terroriste en substance : terroriste est le point extrême où la radicalité de la performance ou de l'idée, est passée dans les choses elles-mêmes, dans l'écriture automatique de la réalité, selon un transfert poétique de situation¹.

Il semble légitime d'appliquer cette idée de « transfert poétique de situation » à des actions intempestives que la référence à l'imagerie criminelle véhiculée notamment par la télévision remplace dans un monde commun. Zevs n'en est pas à son coup d'essai. Il s'est auparavant rendu célèbre à Paris en 2001 pour les « contrats » exécutés à la bombe de peinture rouge sang sur les supports publicitaires de la ville. On pouvait y voir des mannequins posant pour des grandes marques de luxe dans des positions diversement alanguies comme les victimes d'un assassinat pictural à bout portant (la série des *Visual Attacks*). À force d'anonymat, Zevs finit par produire des interventions qui tiennent presque entièrement de la signature. Ainsi en va-t-il de ses *Liquidated logos*, entamés en 2000, et consistant simplement en l'ajout de peinture dégoulinante semblant émaner directement du logo d'une grande enseigne. Le « m » jaune en relief de la chaîne de restauration rapide McDonald's semble alors dégouliner sur les murs de la graisse contenue dans ses plats, tandis que le même procédé appliqué sur le logo de la marque Chanel évoque les produits chimiques utilisés pour la teinture du cuir et des textiles. Dans le moment même où il active une dénonciation de l'omniprésence des intérêts marchands dans notre cadre de vie, le geste, répété à l'envi, identifie son

1. Jean BAUDRILLARD, *Power Inferno, hypothèses sur le terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, p. 20.

auteur comme une sorte d'anti-marque. À cet égard le *street art* est représentatif de ce nouvel espace public « moins structuré par une logique de rassemblement et de recherche de consensus d'une communauté nationale que par celle d'une circulation chaotique d'énoncés à la recherche de publics potentiels susceptible de s'y reconnaître¹ ». Comme révélé par la négativité agressive dans le geste de peintre qui est celui du street artiste Zevs, l'espace urbain saturé de messages publicitaires se donne métaphoriquement pour ce qu'il est, une surcharge de matière, un débordement, un recouvrement excessif des surfaces pouvant être lui-même considéré comme visuellement agressif.

Conclusion

« L'acte créateur du genevois secoue les hommes comme l'art les consciences », rapporte la dépêche AFP du tremblement de terre qui a eu lieu en Rhône-Alpes. C'est au fond tout ce dont il est question : non pas tordre le réel mais tordre les esprits. Se dire artiste « tellurique » n'a rien d'une démarche de *Land Art*, mais peut-être à la limite d'art conceptuel, n'ayant de réel impact esthétique que dans l'esprit, tout en prétendant en avoir dans l'espace public, l'environnement, l'univers, la spiritualité, etc. Dans le spectre des œuvres passibles de « terrorisme », il convient de rappeler ce que les artistes convoqués dans cette étude lui doivent effectivement : Motti mime le terrorisme dans son utilisation des actes de langage, Burden l'évoque à travers des exactions violentes, et Zevs conjugue les deux sur le mode de la parodie, de l'imposture.

On le voit, par les revendications absurdes de G. Motti, il s'agit moins de mesurer la manipulation du réel lui-même que du public auquel il est offert par le biais narrativisant des médias. De même que les médias construisent l'actualité, G. Motti agit plus sur les mécanismes de la construction que sur le réel lui-même. Il s'ensuit que tout le travail de sélection puis de traitement narratif de l'information fait de l'actualité une

sorte d'objet, d'artefact, dont la matière, on le comprend, est presque entièrement linguistique. C'est dans cette perspective que Jacques Derrida parle d'« artefactualité² », mot-valise construit à partir d'« artefact » et d'« actualité ». À ce titre, le travail de G. Motti, dans l'efficacité de son action de revendication, constitue une dé-fictionnalisation de l'espace public, appelé à dénoncer qui le façonne vraiment. Le plus ironique est que l'artiste se soucie peu de la constitution de ses œuvres du point de vue institutionnel ; il laisse à d'autres le soin de collecter les enregistrements et images susceptibles de documenter ses interventions. Ainsi les exactions de G. Motti ne nous parviennent que comme des échos lointains dont la présentation en galerie, sous la forme de coupures de presses et d'images anciennes, ressemblent à des contrefaçons d'accrochage. Peut-être faut-il en déduire que l'espace public constitue – comme pour les *street artists* – sa seule galerie légitime, d'abord extérieure au fonctionnement du marché de l'art.

Bien sûr, toutes les œuvres de G. Motti ne reposent pas sur la revendication ; en revanche, toutes s'opposent au principe de fiction, lequel peut être défini comme la mise en place d'un récit vraisemblable, c'est-à-dire le report d'une action ou d'un ensemble cousu d'actions dans le cadre d'une diégèse se posant comme parallèle au réel et ne venant le contredire en rien. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, on peut lire à l'entrée « fiction » rédigée par Marmontel : « Dès qu'on a secoué le joug de la vraisemblance et qu'on s'est affranchi de la règle des proportions, l'exagéré ne coûte plus rien. » Agissant dans l'espace public, c'est-à-dire sur la manière dont les médias d'information en constituent linguistiquement la réalité, Motti justement ne s'interdit pas des actions tout à fait invraisemblables.

C'est par la reconnaissance de ses interventions artistiques par un public déterminé que la démarche de G. Motti bénéficie des conséquences psychologiques liées au performatif. La contrepartie de la revendication est en tout premier lieu la

1. Pierre CHAMBAT, « Espace public, espace privé : le rôle de la médiation technique », dans Isabelle PAILLART et Pierre CHAMBAT (dir.), *L'Espace public et l'emprise de la communication*, Grenoble, Ellug, 1995, p. 98.

2. Jacques DERRIDA, *Échographies de la télévision, Entretiens filmés*, Paris, Galilée/Institut National de l'Audiovisuel, 1996, p. 11.

reconnaissance pour le cas de G. Motti dans la mesure où clamer faire de l'art à la manière d'un esprit frappeur entraîne l'attente d'être pris pour tel. Il a peut-être là encore remporté son pari : selon Marc-Olivier Wahler¹, il se trouve des historiens pour reconnaître que le tremblement de terre de Californie *est* une œuvre de Gianni Motti. Ce qu'ils lui concèdent alors est que la brèche de 74 km de long toujours visible dans la région, formée à la suite du tremblement de terre, est la plus grande œuvre d'art jamais « réalisée ».

Benjamin RIADO

1. Marc-Olivier WAHLER, *art. cit.*, p. 45.