



Dissimuler son identité, effacer le caractère artistique de l'action ; des outils de transformation sociale ?

Sophie LAPALU

(École Supérieure d'Art de Clermont Métropole)

Pour citer cet article :

Sophie LAPALU, « Dissimuler son identité, effacer le caractère artistique de l'action ; des outils de transformation sociale ? », *Revue Proteus*, n° 15, (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2019, p. 65-71.

Résumé

Adrian Piper et Pilvi Takala sont deux artistes femmes qui, dans certaines de leurs œuvres, ont opéré une double désidentification : de leur identité d'une part et du statut artistique de leur action d'autre part. Toutes deux, dans des contextes très différents, souhaitent transformer la conscience et la perception du public, l'amener à acquérir une compréhension supérieure de ce qu'il expérimente dans sa vie quotidienne. Leurs travaux traduisent alors l'imbrication des systèmes de domination – du patriarcat, du racisme, de l'art contemporain. Comment leur position marginale devient-elle une possibilité d'action radicale ? Cette désidentification permet-elle la transformation des individus, que Piper nomme « catalyse » ?

art contemporain — catalyse — discrimination — résistance infrapolitique

Abstract

Adrian Piper and Pilvi Takala are two women artists who, in some of their works, have operated a double disidentification: of their identity on the one hand and of the artistic status of their action on the other hand. Both, in very different contexts, wish to transform the public's consciousness and perception, to lead them to acquire a superior understanding of what they experience in their daily lives. Their work then reflects the intertwining of systems of domination - patriarchy, racism, contemporary art. How does their marginal position become a possibility for radical action? Does this disidentification allow the transformation of individuals, which Piper calls "catalysis"?

contemporary art — catalysis — discrimination — infrapolitical resistance

Dissimuler son identité, effacer le caractère artistique de l'action ; des outils de transformation sociale ?

En 1970, l'artiste afro-américaine Adrian Piper trempe ses vêtements dans un mélange de vinaigre, d'œufs, de lait et d'huile de foie de morue et les porte dans le métro durant l'heure de pointe ou dans une librairie où elle feuillette les magazines (*Catalysis I*). Près de 40 ans plus tard, l'artiste finlandaise Pilvi Takala se promène dans un centre commercial avec un sac plastique rempli de billets de banque (*Bag Lady*, 2006-2008). En 2009, elle se déguise en Blanche-neige et souhaite entrer dans Disneyland. Piper, en 1973, elle aussi se déguise, mais bien différemment. Elle part marcher dans les rues de New York en portant moustache et perruque afro (*The Mythic Being*).

Les deux artistes poussent ainsi les réalités identitaires et sociales à leurs extrémités, enjoignent les passants à se confronter à leurs préconceptions sociales de race, de genre et de classe.

Nous proposons de nous attarder sur les travaux de ces deux artistes femmes – choix en partie déterminé par la sous-représentativité de celles-ci dans l'histoire de l'art – car plusieurs formes de désidentification leur permettent de procéder. Bien qu'agissant dans des contextes radicalement différents, Piper comme Takala ont en commun dans leurs actions de sortir des cadres normés de l'art et de ne pas annoncer le caractère artistique de leur proposition. Leurs gestes sont indiscernables en tant qu'œuvres lorsqu'ils ont lieu ; ils réévaluent le rapport à l'œuvre et envisage une toute autre influence sur le récepteur. De plus, les artistes effacent leur identité en se travestissant et accentuent par là les problématiques liées au genre, dans une société patriarcale et, du moins pour Piper, impérialiste et raciste. En effec-



Pilvi Takala, *Bag Lady*, 2006

tuant une désidentification tant de leur identité collective que de l'identité de l'œuvre comme art, leurs travaux traduisent l'imbrication des systèmes de domination – du patriarcat, du racisme, de l'art contemporain. Comment leur position marginale devient-elle alors une possibilité d'action radicale ? Nous nous demanderons enfin, au regard de leurs œuvres, si la transformation des individus, soit la « catalyse » selon Piper, est rendue possible grâce à ces différentes tactiques d'effacement.

Effacer le statut artistique de l'action lorsqu'elle a lieu

En 2008, l'artiste finlandaise Pilvi Takala (née en 1981 à Helsinki) décide durant une semaine de se promener tous les jours dans un centre commercial berlinois, le Arkaden Shopping Mall, place Potsdamer, avec un sac plastique transparent rempli de billets de banque parfaitement visibles (*Bag Lady*). Ne parlant pas l'allemand, elle bénéficie du

doute que l'on peut accorder à l'étranger, non familier des codes qui régissent les comportements des citoyens d'une nation. Même si elle se comporte comme une cliente modèle, essayant un pantalon ou un parfum, consommant un café, elle représente « tant une menace pour la sécurité qu'un sujet de protection¹ ». Aussi perturbe-t-elle l'atmosphère supposément rassurante du centre commercial : plusieurs vendeurs et vigiles lui proposent de changer de sac, une vendeuse devient même très nerveuse. Cela semble d'autant plus paradoxal dans ce contexte que la valeur des marchandises exposées autour d'elle vaut bien plus que la somme exhibée dans son sac. Lieux de concentration de marchandises à portée de main et de toutes les tentations, les centres commerciaux sont particulièrement contrôlés : caméras de surveillance et vigiles sont en permanence à l'affût. Takala pointe avec justesse combien l'ordre social est fragile, d'autant plus lorsque l'on expose de l'argent, objet sous « contrôle public intuitif et constant² ».

Je m'intéresse au comportement social, notamment à ce territoire vague, sans frontières précises, qui se trouve entre les règles non dites qu'on croit évidentes. Par mes interventions, je cherche à cibler cet espace et rendre visible ce qui est caché, invisible³.

Ainsi Takala met en lumière les règles que nous avons intégrées. Elle est même, selon le critique Elena Filipovic, une casseuse de règles⁴. Sauf que



Pilvi Takala, *Real Snow White*, 2009

les règles qu'elle transgresse ne sont jamais clairement énoncées ; ainsi son attitude est toujours apparemment inoffensive – ce qui lui permet de feindre la naïveté en cas de conflit. Elle n'est jamais hors la loi, mais toujours dérange et signale la forme de contrôle intériorisé caractéristique de notre société.

Pour *Real Snow White* (2009), l'artiste s'habille en Blanche Neige et tente de rentrer à Disneyland. Ceci lui est refusé sous prétexte qu'elle n'est pas la « vraie » Blanche Neige. Elle agit aussi dans un temple de la consommation, surveillé comme une prison.

Dans leur article *Du panoptique à Disneyworld : permanence et évolution de la discipline*, les criminologues Shearing et Stenning considèrent [les parcs d'attraction Disney] comme de[s] établissement[s] policier[s] moderne[s] qui arrive[nt] à gérer les masses de manière exemplaire et où le contrôle est caché⁵.

Ici Takala le révèle ; elle met en lumière quelle attitude les employés de Disneyland, parfaitement encadrés et suivant des consignes précises, adoptent vis-à-vis de ceux qui n'ont pas intériorisé la logique de contrôle et de domination. En agis-

1. Pilvi TAKALA, « Bag Lady », <<http://pilvitakala.com/bag-lady/>>, consultée le 10 juillet 2019. Nous traduisons.

2. *Ibid.*

3. Pilvi TAKALA, entretien avec le centre culturel finlandais, <<http://www.finncult.be/pilvi-takala-interview/?lang=fr>>, consultée le 10 juillet 2019.

4. Elena FILIPOVIC, « Pilvi Takala », *ArtReview*, mars 2011, p. 94.

5. Pilvi TAKALA, entretien avec le centre culturel finlandais, art. cit.

sant sans dévoiler le caractère artistique de ses actes, Takala touche directement les normes et peurs intériorisées des citoyens. Elle provoque des comportements sans être protégée par des cadres artistiques qui signaleraient ses gestes comme étant de la fiction. Elle interfère de cette façon directement dans la réalité. Son action n'aurait évidemment pas la même portée avec un public convié ou l'accord de Disneyland. Afin d'être effective, elle doit s'effacer en tant qu'artiste en acte, être secrète et se fondre dans le défilé des consommateurs.

Adrian Piper avant elle était aussi allée s'insérer dans des espaces non consacrés à l'art en vue d'en révéler les règles sociales sous-jacentes. En 1970 à New York, elle part acheter des lunettes de soleil dans la chaîne de magasins Macy's, vêtue de vêtements peints en blanc à la peinture, un panneau « peinture fraîche » suspendu autour du cou (*Catalysis III*). Cette œuvre appartient à une série d'actions réalisées dans la rue, *Catalysis*. Alors que son travail conceptuel est au même moment exposé dans les grandes institutions – elle est présentée au New York Cultural Center et se prépare pour une exposition au MoMA – elle décide de réaliser son travail dans la rue, indépendamment d'une manifestation quelconque, et de quitter l'espace des galeries et des musées. Ces derniers ne lui paraissent plus être des contextes appropriés. Le président Nixon vient d'annoncer l'invasion du Cambodge, six étudiants protestataires non armés sont tués à l'université de Kent et de Jackson, des grèves s'organisent au City College de New York, où Piper vient justement de s'inscrire en philosophie. En guise de réponse à cette crise, l'artiste sort dans la rue, quitte les espaces habituellement consacrés à l'art tout en n'invitant personne à assister à ses actions. Lors de la première « catalyse », Piper décide de tremper ses vêtements dans un mélange alimentaire malodorant et de prendre le métro durant l'heure de pointe (*Catalysis I*). Elle adopte la position d'une personne stigmatisée, elle qui l'est déjà à plus d'un titre, en tant que femme, afro-américaine et artiste – nous y reviendrons. Elle réagit à l'invasion du monde extérieur sur son propre corps. Elle gonfle sa bouche en y enfonçant une serviette de bain avant de partir prendre les transports en commun ou l'ascenseur de l'Empire State Building (*Catalysis IV*) ; elle diffuse des

rots préenregistrés (via un appareil qu'elle portait sur elle) alors qu'elle consulte des ouvrages à la bibliothèque Donnel (une succursale de la bibliothèque nationale) (*Catalysis V*) ; elle attache des ballons d'hélium à son nez, ses dents, ses oreilles et marche dans Central Park, avant d'entrer dans le vestibule de l'hôtel Plaza ou de prendre le métro le matin aux heures de pointe (*Catalysis VI*). Piper explore les limites de la bienséance et de ce qui peut être accepté dans l'espace public. Toutefois, selon ses dires, et comme Takala, jamais elle n'a enfreint un code de conduite explicite¹ ; ses gestes ne sont ainsi pas interdits. Elle pousse l'impertinence jusqu'à l'absurde, à travers des actions qui peuvent paraître, pour certaines, fortuites et non intentionnelles. D'autres en revanche sont provocatrices, mais ceux qui la croisent sont dans l'impossibilité de déterminer si ces manières d'agir sont volontaires ou non. Ce doute est une véritable tactique artistique. Les actions sont dérangeantes et engendrent une série de réactions, que Piper souhaite susciter à travers ces actes empreints d'une forme de violence. L'artiste se confronte directement tant à la misogynie qu'aux diverses formes de racisme, dans un pays impérialiste à une époque où les revendications pour les droits civiques sont extrêmement virulentes.

Elle réalise ainsi ce qu'elle appelle des « formes discrètes » et insère de l'art dans des situations de non-art, cherchant à explorer ce qu'elle nomme « l'indexation du présent ». L'indexation est une « augmentation » du présent, « l'ici et maintenant concret et direct² », visant à accroître les qualités perspectives de l'instant. Pour cela, l'artiste crée des dispositifs intersubjectifs qui permettent l'in-

1. « Un aspect important du format de ces pièces était de ne jamais violer aucun code de conduite. L'idée était de se comporter normalement et d'altérer simplement mon apparence physique comme l'aurait fait celui qui changerait sculpturalement un objet matériel. » Adrian PIPER, « From xenophobia and the indexical present II : lecture » (1993), dans Jan COHEN CRUZ, *Radical Street Performance : An International Anthology*, London, New York, Routledge, 2003, p. 125-132. Nous traduisons.

2. Adrian PIPER, « La Xénophobie et l'indexation du présent I : essai » (1989), dans *Textes d'œuvres et Essai*, M.-F. Foex (trad.), Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 2003, p. 102. (Voir aussi Adrian PIPER, *Here and Now*, livre d'artiste, éd. Inconnue, 1968.)

teraction entre artiste et récepteur. En transformant la conscience et la perception du public, Piper souhaite l'amener à acquérir une compréhension supérieure de ce qu'il expérimente dans sa vie quotidienne. Le but n'est pas de faire des passants des protagonistes d'un spectacle ; elle veut engendrer un vrai processus catalytique qui implique la confrontation humaine.

Mon œuvre est issue de la croyance que nous sommes transformés – et parfois reformés – par l'expérience directe, indépendamment des appréciations abstraites que nous portons sur elle et malgré nos tentatives de lui résister¹.

Au-delà de l'appréciation esthétique, l'artiste désire opérer un véritable changement politique sur le spectateur.

Le titre de la série – *Catalysis* – se réfère à l'idée que le travail peut « être un agent catalytique, en cela qu'il promet un changement sur d'autres entités (spectateurs) sans subir de changement lui-même² ». Réalisée dans la rue, les bibliothèques, les halls d'immeubles ou le métro, l'action déclenche des réactions chez les usagers et produit des modifications de comportements. Si une catalyse est « une modification de la vitesse d'une réaction chimique sous l'influence d'une substance capable, par sa seule présence, de déclencher cette réaction sans subir elle-même d'altération finale³ », la valeur de son action serait à mesurer « en termes de force de changement⁴ » et non plus selon des standards esthétiques. Cette place fondamentale du regardeur est confirmée tout au long des écrits, comme ici où elle définit justement l'art comme « catalyse » :

1. *Ibid.*

2. Adrian PIPER, « Art as catalysis », dans *Parlando a me stressa, Talking to Myself*, Bari, Edizione a cura di Marilena Bonomo, 1975, p. 41. Nous traduisons.

3. Définition « catalyse », Centre National des Ressources Textuelles, <<http://www.cnrtl.fr/definition/catalyse>>, consultée le 10 juillet 2019.

4. « La valeur du travail peut alors être mesurée en termes de force de changement, plutôt qu'en changement qui s'accorde positivement ou négativement avec une certaine norme, esthétique. », Adrian PIPER, « Art as Catalysis », *op. cit.*, p. 41. Nous traduisons.

Une des raisons de produire et d'exposer un travail est d'inciter une réaction ou un changement chez le regardeur. Plus fort est le travail, plus fort est son impact et plus totale est la réaction du regardeur (physiologique, psychologique, intellectuelle, etc.)⁵.

L'artiste va jusqu'à faire de la transformation de ce regardeur la condition même de son travail :

J'ai fait des pièces dont la signification et l'expérience sont définies autant que possible par la réaction et l'interprétation du regardeur. Idéalement le travail n'a pas de signification ou d'existence indépendante en dehors de sa fonction comme moyen de changement. Il existe seulement comme un agent catalytique entre moi et le regardeur⁶.

Piper souhaite avec ses œuvres changer la société. Or ce changement est rendu possible grâce à l'« expérience directe », sans médiateur, entre l'artiste en action et le public qui s'ignore. Le pouvoir catalyseur de l'art est selon Piper bien plus faible lorsque la production est séparée de l'artiste. Elle choisit de supprimer la distance entre l'artiste et le public. Pilvi Takala fait de même :

L'objectif de mes interventions est de remettre en question les vérités établies et les règles non écrites. Jusqu'ici toutes mes actions ont suscité des réactions. [...] Si les réactions ne me surprenaient pas, je crois que je n'aurais pas le courage de continuer. Il s'agit toujours de choquer, de perturber un groupe sur un certain plan. Voir comment cette perturbation se manifeste, c'est toujours nouveau et surprenant⁷.

L'art ne doit pas s'incarner dans un objet, sorte de médiateur, mais dans le processus de création lui-même, présenté en direct. Enfin, pour être effective, cette « catalyse » doit être réalisée sans que Piper s'annonce en tant qu'artiste, comme elle le confirme dans un entretien datant de 1976 :

5. *Ibid.* Nous traduisons.

6. Adrian PIPER, « Concretized Ideas I've Been Working Around » (1971), dans *Parlando a me stressa, op. cit.*, p. 53. Nous traduisons.

7. Pilvi TAKALA, entretien avec le centre culturel finlandais, art. cit.

Une chose que je ne fais pas, c'est de dire « je fais une pièce », j'essaie d'éviter. Cela établit immédiatement une séparation avec le public – « Maintenant nous allons nous produire » – ça détruit toute la chose. Aussitôt que vous dites ceci est une pièce, ou une expérience, ou du théâtre de guérilla – cela fait que ça va, tout est aussi prévu et attendu que si vous étiez assis devant une scène. La situation du public et le contexte artistique dans son entier rendent impossible l'opportunité de faire quoi que ce soit. [...] Il semble que depuis que j'ai arrêté d'utiliser l'espace de la galerie et arrêté d'annoncer les pièces, j'ai arrêté d'utiliser les cadres de l'art¹.

En agissant en dehors d'un champ de l'art annoncé comme tel, en ne convoquant pas de spectateurs à assister à l'œuvre, en se confrontant en direct à un public qui s'ignore en tant que tel, les deux artistes réévaluent totalement le rapport à l'œuvre et l'influence de la création sur le récepteur. Du point de vue de l'artiste, la catalyse reste du domaine de l'esthétique mais elle ouvre un champ dont la puissance dépasse largement celles engendrées par les formes – même ténues.

Effacer ou accentuer le statut de la femme. Les discriminations

S'il y a un effacement délibéré auprès du regard du statut artistique de leur action – une invisibilité artistique – nous pouvons également noter un effacement imposé par la société patriarcale dans laquelle chacune d'elles agissent. En effet, ce sont des artistes femmes. Ces deux artistes se situent donc dans une position minoritaire, à la marge. Rappelons le texte phare de Linda Nochlin paru en janvier 1971 dans ARTnews « Pourquoi n'y a-t-il jamais eu de grandes artistes femmes ? ». La critique d'art américaine pose ici pour la première fois la question du genre dans l'histoire de l'art ; elle montre que la notion de « grand artiste » se fonde sur un discours genré et que le canon de l'histoire de l'art est fondé sur un ensemble d'exclusions et de privilèges qu'il est nécessaire de

comprendre à travers le prisme du genre. S'intéresser à ces deux exemples d'artistes femmes permet en filigrane d'interroger l'histoire de l'art en tant que discipline formatée par des questions sociales et politiques. Il faut considérer le travail de ces artistes comme intimement mêlé à une situation sociale. Chacune d'elles soulèvent dans leurs travaux la place des femmes dans une société patriarcale et Piper a été largement influencée par la montée du mouvement féministe.

Pilvi Takala révèle, dans *The Bag Lady*, l'un des rôles assignée traditionnellement à la femme, celui de faire fonctionner l'économie par la consommation liée au ménage. En allant chaque jour dans un centre commercial pour y dépenser l'argent contenu dans son sac transparent, elle relève de ce que Christine Delphy a nommé l'économie familiale². Avec *The Real Snow White*, elle démontre une autre forme d'exploitation, celui de l'image des femmes. L'entrée lui est refusée sous le prétexte qu'elle n'est pas la « vraie » Blanche Neige. Sachant qu'il s'agit d'un personnage de fiction, qui peut-elle être ? Les jeunes filles rémunérées pour cela ? À Disneyland, les employées qui jouent ce rôle ont exactement la même taille et ont appris à donner un autographe absolument identique. Elles n'ont plus d'identité, elles sont la vraie Blanche Neige, le vrai personnage de fiction.

Pour Piper, la question est d'être une femme et une noire. Née en 1948 à Harlem d'une famille issue de la classe moyenne afro-américaine, elle a étudié l'art à la School of Visual Arts de New York, d'où elle sort diplômée en 1969, l'année même où Frances Beal publie *The Double Jeopardy : to Be Black and Female*. Cet essai montre les difficultés qui surgissent lorsque l'on essaie d'analyser le rôle d'une femme noire dans la société. Elle démontre par exemple qu'une femme non-blanche américaine gagne en moyenne trois fois moins d'argent qu'un homme blanc. Elle expose la raison économique concrète du racisme et du sexisme : il est payant, pour certains, de soutenir de telles idéologies réactionnaires et séparatistes, car plus un groupe de personnes est marginalisé et discriminé, plus il est facile d'exploiter son travail.

1. Adrian PIPER, « Catalysis. An Interview with Adrian Piper », *The Drama Review* n° 1, mars 1972, p. 76-78, repris dans *From the Center, feminist essays on women's art*, New York, A Dutton Paperback, 1976, p. 167-171. Nous traduisons.

2. Voir Christine DELPHY, *L'Ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 2013.

La série *Catalysis* met au jour les arrières-fonds culturels et les attaches idéologiques qui pré-déterminent la structure de l'agir individuel comme celles des appareils institutionnels. Piper utilise son propre corps comme sujet et objet de son travail. Elle le transforme au travers d'interventions critiques pour soulever, et dénoncer, les notions essentialistes de race, de genre et d'identité. Lorsqu'elle marche dans New York avec un panneau « peinture fraîche » suspendu autour du cou (*Catalysis III*), elle se conforme à l'image stéréotypée qu'a la société américaine de l'individu noir : il est sale d'y toucher. Et, comme elle le démontre lorsqu'elle a la bouche remplie par une serviette (*Catalysis IV*), elle est réduite au silence. Piper s'attache de la sorte à rendre visible les frontières invisibles dans les hiérarchies sociales, les transgresse et révèle leur violence. En 1970, lorsqu'elle réalise la série de *Catalysis*, il ne s'agit pas encore de « remettre en cause le système capitaliste impérialiste suprématisant blanc », comme elle le fera plus tard, par exemple avec la série *Calling Card* (1986-90). Ces cartes de visite servent à des performances du quotidien, que l'artiste appelle *Performances du guérillero réactif* et qu'elle distribue lorsqu'une personne se permet une réflexion raciste en sa présence.

Cher ami, Je suis noire. Je suis sûre que vous ne vous en êtes pas rendu compte lorsque vous avez fait / ri / acquiescé à cette réflexion raciste. [...] Je regrette tout l'inconfort que vous devez subir à cause de ma présence, tout comme je suis sûre que vous regrettez l'inconfort que je dois subir à cause de votre racisme. Avec mes cordiales salutations,
Adrian Margaret Smith Piper.

Ces cartes se destinent à combattre les stéréotypes, faisant subir à l'offenseur l'expérience concrète vécue lorsque l'on est l'objet de ce type de réflexions. En 1989, Piper pense déjà « à contrer cette intrication à laquelle font face les femmes noires¹ », à mettre en avant « les interrelations entre les rapports sociaux de classe, de race et de sexe, dans cette société états-unienne² ». Elle

exprime sa défiance face au contrôle impérialiste, qui impose le silence, l'invisibilisation et la mauvaise représentation. Elle est d'ailleurs la seule noire, et seule femme, du mouvement conceptuel new-yorkais.

Dans l'ouvrage publié en 1984 *De la marge au centre*, bell hooks relève l'absence de textes écrits par des femmes noires et considérés comme théoriques. « Une telle absence ou invisibilité dans le champ de la pensée entretient le rapport de domination³ » des blancs qui maintiennent leur hégémonisme et leur propre lecture « biaisée » des réalités, des rapports de pouvoir, qui fait l'économie des politiques de race et de classe sociale. bell hooks constate également la délégitimation des productions qui sortent des cadres universitaires. Or Piper développe sa recherche sous des formes tant artistiques – performance, vidéo, installation, texte, photographie – que théoriques. En 1971, elle s'inscrit en licence de philosophie, et obtient un doctorat 10 ans plus tard à Harvard. En 1989, elle est la première femme afro-américaine professeur de philosophie à recevoir le titre de professeur titulaire aux États-Unis. Piper atteint le centre, mais fait de la marge un site de possibilité radicale⁴.

En 1973, elle se déguise en homme noir cool (*Mythic Being* 1973). Elle porte une moustache, une coupe afro postiche et des lunettes de soleil réfléchissantes et sort dans la rue. Cette apparence (moustache exagérée et coiffure afro) renvoie aux stéréotypes communs sur les noirs américains. Sorte d'alter ego masculin de Piper, elle se rend à des événements publics, fume, tout en récitant une pensée personnelle de son journal d'adolescente. Le projet, qui comprend des photographies, des dessins et des performances, a d'abord pris forme dans une série de dix-sept publicités dans les journaux du Village Voice à New York. Dans chaque publicité, l'artiste apparaît en homme, accompagnée d'une « bulle de pensée » remplie de texte écrit à l'adolescence (« Aujourd'hui c'était le premier jour de classe. Les seuls garçons conve-

1. Nassira HEDJERASSI, préface de bell hooks, *De la marge au centre, théorie féministe* (1984), Paris, Cambourakis, 2017, p. 19.
2. *Ibid.*, p. 19-20.

3. bell hooks, *De la marge au centre, théorie féministe*, *op. cit.*, p. 82.

4. bell hooks, *Yearning : Race, Class and cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990, p. 153 et p. 149

nables de ma classe sont Robbie et Clyde. Je crois que j'aime bien Klide¹ ». 21 septembre 1961) Ces textes deviennent les mantras personnels de l'artiste qu'elle répète encore et encore, pour le « ré-expérimenter, l'examiner et l'analyser ». La combinaison de la révélation publique et de la contemplation privée est un exorcisme, a expliqué l'artiste. Elle révèle ici le *blackness* et s'engage dans une bataille pour définir sa propre identité sociale.

Quand quelqu'un me demandait pourquoi j'avais des airs exotiques, j'aurais aimé dire soit Je suis antillaise (ma mère est jamaïcaine) soit s'il semblait vraiment intéressé j'aurais aimé détailler plus longuement mon arbre généalogique : comment la famille de ma mère est anglaise ; indienne d'Inde et africaine, [...] comment à l'origine il s'agissait d'une seule famille anglaise [...] dont les membres s'étaient reniés entre eux (c'est-à-dire que les riches avaient déshérité les pauvres) car les pauvres avaient publiquement admis être les descendants des esclaves qui travaillent dans les plantations et les riches ne voulaient pas reconnaître qu'ils avaient du sang africain dans la famille ; et enfin comment pour les pauvres il s'agissait d'une question d'honneur après la Guerre Civile de ne pas passer pour des blancs².

C'est aussi à l'oppression des femmes noires par les hommes noirs qu'elle s'attaque ici en se travestissant. bell hooks l'écrit en 1982,

les femmes noires sont dans une position particulière dans cette société. Non seulement elles sont collectivement en bas de l'échelle professionnelle, mais leur statut social en général est plus bas que celui de n'importe quel autre groupe. Dans une telle position, elles supportent le poids de l'oppression raciste, sexiste et classiste³.

Résistance infrapolitique

Ces artistes femmes se trouvent d'emblée dans une position d'invisibilité. Leur minorité et marginalité est imposée par les structures oppressives mais elles vont faire de cette marge un espace de résistance, utiliser leur position pour rendre visibles les normes sociales intégrées. En ne se conformant en rien à ce qui est attendu d'une artiste (en agissant hors des cadres normés sans prévenir qui que ce soit et se confrontant à un public qui n'en est même pas un, voire même, pour Piper, en ne documentant pas la plupart de ses actions) et d'une femme dans l'espace public, les deux artistes se mettent dans une position de faillite sociale. Elles semblent incapables d'opérer selon les normes attendues d'un artiste et d'une femme, qui plus est considérée comme noire ou comme étrangère. Leurs travaux tournent ainsi à l'impossible, à l'invraisemblable et à l'inaperçu tout en même temps. Or selon Jack Halberstam⁴, l'échec peut être envisagé comme un outil. Outil que James C. Scott a appelé en 1985 « les armes du faible », décrivant par là la résistance paysanne dans un village de Malaisie. Il identifie certaines activités comme des « résistance infrapolitique » à l'encontre du pouvoir dominant. Ce sont des pratiques qui ne sont pas partagées ouvertement sur la scène publique car elles seraient symboliquement ou légalement réprimées, mais qui s'y insinuent discrètement sans pouvoir être totalement identifiées. On peut alors se demander si ce n'est pas ainsi qu'œuvrent Piper et Takala, quittant les espaces dédiés à l'art et cachant leur propre identité pour dénoncer les structures idéologiques qui sous-tendent nos sociétés et repenser ainsi les dynamiques de pouvoir. Leurs œuvres sont autant de tactiques en vue de refuser d'acquiescer face aux logiques dominantes. En ne se désignant pas comme artistes en action, elles permettent d'exploiter l'imprévisibilité au sein de l'idéologie dominante.

Sophie LAPALU

1. Adrian PIPER, *The Mythic Being*, Village Voice Ads, 1973-1975.

2. Adrian PIPER, « Autoportrait politique n° 2 », (1978), dans *Adrian Piper, Textes d'œuvre et essais, op. cit.*, p. 31.

3. bell hooks, *op. cit.*, p. 83.

4. Jack HALBERSTAM, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.