

1:1

Brouillon général

Brouillon général 4 novembre 2013
Copie de travail pour L'école erratique

Vers un art à l'échelle 1:1

Stephen Wright

Raivo Puusemp

Allan Kaprow

Opérer à l'échelle 1:1

Stephen Wright

La « crise de la représentation » n'est pas quelque chose à laquelle succombe la représentation quand elle se retrouve à bout de souffle ; ni quelque chose qu'elle découvre en elle-même en vieillissant ; pas plus que ce n'est l'ampleur des catastrophes morales du vingtième siècle qui pousse la représentation au paroxysme de l'« irréprésentable ». Cette crise est inhérente à la représentation depuis toujours. C'est Platon qui a, le premier, théorisé ce qu'il percevait comme une *discontinuité* – une discontinuité ontologique, relevant de l'être et non pas de la seule logique – entre l'art et la réalité. Il a su dramatiser cette discontinuité dans sa célèbre critique de ce qu'il appelle la « mimésis », faisant valoir l'idée que sur le plan des apparences, les signes ont tendance à dissimuler leur propre existence, du moins aux yeux des usagers non avertis. Le potentiel poétique de telles méprises est considérable, mais Platon n'était pas un partisan de l'ironie pour tous. Pour lui, le fait que la représentation ressemble, à s'y méprendre, à ce qui est représenté constituait une illusion aux conséquences funestes pour l'ordre établi dont il était un si ardent défenseur. Puisqu'il n'existe aucune méthode fiable de garantir une correspondance, ni de démontrer une discontinuité, entre art et réalité, entre représentation et représenté, Platon s'appuyait sur les hiérarchies sociales stratifiées du monde grec pour faire

respecter cette discontinuité. En termes contemporains, on pourrait dire que Platon se sert d'un « argument institutionnel », puisque la différence ontologique entre l'art mimétique et ce qu'il représente repose en fin de compte sur un cadre institutionnel – dans le cas de Platon, sur le fameux ordre du cosmos à trois niveaux (l'Idée des choses, connues aux seuls philosophes ; les choses elles-mêmes, réalisées par des artisans ; et enfin, la représentation des choses... la piètre imitation faite par des artistes).

Or suggérer que Platon ait recours à un « cadre institutionnel » est un brin provocateur dans la mesure où la théorie institutionnelle contemporaine – la théorie hégémonique de l'art aujourd'hui, qui s'incarne dans les édifices conceptuels du monde de l'art dominant – s'enorgueillit d'avoir définitivement balayé la conception platonicienne de l'art comme imitation. Depuis les années 60, Arthur Danto, George Dickie, Nelson Goodman et d'autres protagonistes de la théorie institutionnelle s'efforcent de promouvoir une théorie de l'art capable de tenir compte des pratiques non-mimétiques de l'art, introduites par les avant-gardes et désormais répandues, qu'ils considèrent comme tout aussi recevables que des pratiques relevant du régime de la représentation. Or, pour ce faire, ils ont besoin de pouvoir distinguer les œuvres non-mimétiques (ready-mades, ou ready-mades aidés) de ce qu'Arthur Danto aime à appeler « *the mere real thing* » (« la simple réalité ordinaire »). Et cette opération les ramène à la case du départ... en l'improbable compagnie de Platon. Car rien ne distingue les objets, les actions et les gestes « artistiques » de leurs homologues « réels » sauf la présence d'un cadre institutionnel (maintenu en place par une sorte de

« monde de l'art ») qui épaula et valide leur prétention à la reconnaissance en tant qu'art. En l'absence d'un tel dispositif de cadrage institutionnellement garanti, ils ne relèveraient pas de l'art du tout. À cet égard, au moins, la théorie institutionnelle reste sous influence platonicienne. Ce qui explique, au moins partiellement, la curieuse insistance chez Danto – constatée par plusieurs commentateurs – sur la séparation *ontologique* de l'art du réel. Dans cette perspective, la velléité des artistes mimétiques de vouloir détourner le réquisitoire de Platon contre l'art (et surtout contre ses praticiens) et de réduire tant soit peu l'écart entre l'art et la réalité est non seulement erronée, mais futile : « Quel que soit la ressemblance entre une image et ce dont elle est l'image, écrit Danto, l'image demeure une entité d'un ordre ontologiquement distinct, même si elle est une image d'une image. » Aux yeux de l'auteur de la *Transfiguration du banal*, et tout récemment de *What Art Is*, la condition de possibilité même de l'art dans le sillage de Duchamp consiste à ne jamais combler cet écart, à ne jamais vouloir le combler, que ce soit par des moyens mimétiques ou modernistes.

Bien évidemment, Danto n'a rien à voir ni à faire avec la théorie platonicienne de l'art comme mimésis ; mais paradoxalement, cela ne fait que radicaliser son insistance sur la discontinuité ontologique entre art et réalité. Il ouvre son livre, au titre extraordinairement ontologique, *What Philosophy Is*, par un souvenir de lecture d'une sorte de conte philosophique par Lewis Carroll, où les personnages parlent de la cartographie ; plus précisément, ils se demandent à partir de quelle grandeur d'échelle une carte cesserait d'être utile. Comme le relate Danto, une fois qu'une carte atteint une

certaine échelle, s'approchant de celle du territoire même, voire y correspondant, elle perd son utilité en tant que carte. A l'en croire, la raison d'être d'une carte, et sa valeur d'usage, c'est d'être *autre* que ce qu'elle représente ; dire qu'en réalité New York ne ressemble pas à un point noir, ajoute-t-il, n'est pas évoquer la déficience d'une carte.

L'exemple de Danto, ainsi que les conclusions qu'il en tire, sont intéressants à double titre. D'une part, parce que la discontinuité en question ne concerne pas tant la représentation que l'échelle. Essentiellement, selon Danto, une carte à l'échelle 1:1 n'est pas une carte du tout. Et d'autre part, parce que le passage dont Danto « se souvient » chez Lewis Carroll, et auquel il se réfère pour étayer son propre projet de cartographier la philosophie, n'existe tout simplement pas. Danto se souvient d'une argumentation qui ne se trouve nulle part, sauf dans son propre souvenir...

Le passage auquel Danto fait apparemment (quoique erronément) référence, se trouve dans le roman *Sylvie and Bruno Concluded*, qu'a publié Carroll en 1893. Mais il dit tout à fait autre chose. Si sa reconstruction créative permet à Danto d'avancer un argument philosophique stratégique, la version de Carroll ouvre des perspectives bien plus vastes. Avant de l'examiner de plus près, notons que l'on attribue bien souvent – mais à tort – à Jorge Luis Borges l'invention du paradoxe de la cartographie à l'échelle réelle du territoire, dans sa parabole fascinante d'un paragraphe, intitulée « De la rigueur de la science », écrite en 1960. Le texte de Borgès s'inspire indubitablement de celui de Carroll qui le précède de plus d'un demi-siècle, mais reste bien en deçà de ce qui reste la

trouvaille la plus saisissante de Carroll, qui survient lors d'une conversation imprévue entre Mein Herr – personnage extravagant voire extraterrestre – et le narrateur britannique :

« C'est une autre chose que nous avons apprise de votre Nation », dit Mein Herr, « la cartographie. Mais nous l'avons menée beaucoup plus loin que vous. Selon vous, à quelle échelle une carte détaillée est-elle réellement utile ? »

« Environ six pouces pour un mile. »

« Six pouces seulement ! » s'exclama Mein Herr. « Nous sommes rapidement parvenus à six yards pour un mile. Et puis est venue l'idée la plus grandiose de toutes. En fait, nous avons réalisé une carte du pays, à l'échelle d'un mile pour un mile ! »

« L'avez-vous beaucoup utilisée ? » demandai-je.

« Elle n'a jamais été dépliée jusqu'à présent », dit Mein Herr. « Les fermiers ont protesté : ils ont dit qu'elle allait couvrir tout le pays et cacher le soleil ! Aussi nous utilisons maintenant le pays lui-même, comme sa propre carte, et je vous assure que cela convient presque aussi bien. »

Toujours capable d'engendrer des narrations pleines de distorsions vertigineuses dans la structure de l'espace et du temps, Carroll joue ici avec quelques-unes des conventions fondamentales de la représentation : sa fonction de substitution ; son statut abstrait ; et son utilisation comme référence au réel auquel elle reste logiquement subordonnée. Or la carte qu'évoque Mein Herr, puisqu'elle est remplaçable par le territoire dont elle fait le levé, pose la question de savoir ce que devient la représentation lorsque, tirée à ses limites, elle ressemble tellement à son sujet qu'elle confond la distinction entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. En

l'occurrence, non seulement la représentation refuse de se subordonner à son sujet, elle s'avère interchangeable avec lui ; voire même, comme Carroll laisse malicieusement entendre, elle lui est peut-être supérieure. Il est révélateur que la plainte contre le projet cartographique à l'échelle d'un mile pour un mile soit formulée par les fermiers – c'est-à-dire depuis la perspective de l'écologie politique. Révélateur car la cartographie tend à se concevoir comme l'expression consommée du projet des Lumières, focalisant l'attention sur tout ce qui n'en bénéficie pas, jetant de la lumière sur ce qui se trouve à l'ombre. Et pourtant, comme l'ont fait observer les fermiers, ce rêve blanc des Lumières possède son propre côté ombreux – inhérent d'ailleurs à toute représentation. De fait, tout dispositif d'éclairage, toute source lumineuse projette également de l'ombre ; aussi une carte (ou toute représentation quelle qu'elle soit) est-elle en même temps un dispositif d'occlusion de lumière. En fin de compte – et c'est ceci qui ouvre une nouvelle perspective heuristique – Carroll parvient à la conclusion diamétralement opposée à celle dont se souvient Arthur Danto : *la discontinuité ontologique entre la cartographie et le territoire disparaît dès lors que le territoire est appelé à fonctionner à l'échelle 1:1 comme sa propre cartographie*. Cette activation de la fonction cartographique du territoire, ou mieux, le devenir-cartographie de celui-ci, est d'une importance cruciale à une époque où l'on voit les pratiques participatives de « cartographie cognitive » se généraliser, à côté d'autres pratiques cartographies piétonnières et cheminatoires dans l'espace urbain, périurbain et ailleurs. C'est dans ce contexte général de changement d'échelle que le récit de Carroll vient élucider une logique et une pulsion communes à un nombre croissant de pratiques qui ont en effet agrandi

leur échelle d'opérations, récusant tout à la fois le paradigme représentationnel et le régime d'échelle réduite qui détermine l'art depuis la Renaissance.

Si Arthur Danto prend la suggestion carrollienne d'une carte à l'échelle 1:1 au deuxième degré – comme une sorte de *reductio ad absurdum* de la possibilité d'une cartographie si radicalement en dehors d'elle-même qu'elle investit le territoire même – le tournant usologique en cours dans l'art laisse penser qu'elle est à l'œuvre chez bien des praticiens. Il n'aura échappé à personne – même si le phénomène demeure sous-théorisé – que toujours plus de pratiques aujourd'hui se pensent et fonctionnent à précisément la même échelle, et dans le même espace-temps, que l'activité qu'elles investissent et avec laquelle elles se collettent. Ces pratiques sont tout à la fois ce qu'elles sont, et des *propositions* de ce qu'elles sont. Elles utilisent, pour ainsi dire, le territoire comme leur propre carte. À quoi ressemblent ces pratiques à l'échelle 1:1 ? À rien d'autre que ce qu'elles ne sont effectivement ; en tout cas, elles ne ressemblent sûrement pas à l'art, leur coefficient de visibilité spécifique étant tactiquement affaibli. Peut-être, si l'on tenait à tout prix à perpétuer l'héritage platonico-institutionnel, pourrait-on décrire ces pratiques comme étant positivement « redondantes », c'est-à-dire s'acquittant d'une fonction déjà remplie par quelque chose d'autre – ayant, en d'autres termes, une « ontologie double ». Tout à la fois ce qu'elles sont (bibliothèques, archives, colloques, charges électives, la liste est inépuisable) et une proposition artistique de ce qu'elles sont. Mais dans un sens, n'est-ce pas précisément à un tel dédoublement ontologique qu'elles cherchent à échapper ? Certes elles s'attachent à éviter la capture idéologique et

institutionnelle – dans laquelle elles risquent de se voir recadrer comme représentations, sans prise sur le réel – mais ce souci semble presque accessoire. Ce dont il semble s'agir, c'est de se donner le moyen d'éviter toute capture performative et ontologique comme art en tant que tel. Éluder, ou du moins différer la capture performative – surtout dans le domaine de l'art, où la performativité, dispositif principal du capitalisme contemporain et de ses nouveaux modes d'accumulation, sévit encore sans conteste – est aujourd'hui un enjeu aussi vital que difficile. Et c'est peut-être bien cela qui motive ces pratiques instruites par une silencieuse auto-compréhension artistique, sans être encadrées comme de l'art. S'il est certes possible de décrire ces pratiques comme jouissant d'une ontologie double, ce serait au prix de les déterminer ontologiquement. Conforme à leur propre manière de s'appréhender, la question qu'elles soulèvent est moins ontologique que pragmatique : dans quelle mesure sont-elles informées par un certain coefficient d'art ?

Prenons deux exemples, parmi tant d'autres, des pratiques qui opèrent à l'échelle 1:1, utilisant pour ainsi dire le territoire comme sa propre carte. Commençons par un cas « historique » : le mandat de maire qu'exerça pendant deux ans le conceptualiste Raivo Puusemp dans la commune de Rosendale, dans l'état de New York, entre 1975 et 1977. Selon Allan Kaprow, qui évoque cette « véritable expérimentation » dans *L'art et la vie confondus*, il s'agissait pour Puusemp d'appliquer à Rosendale « ce qu'il avait pratiqué en tant qu'artiste à travers la dynamique de groupe et la psychologie du comportement. Il voulait considérer le projet comme une œuvre d'art sous la forme d'un problème politique. Aussi, il a

fait campagne, avec succès, pour le poste de maire. Mais sa campagne ne parlait pas d'art. » En fait, la commune était en faillite et la seule solution viable était d'en redessiner ses limites, l'incorporant dans la ville voisine – ce qui impliquait sa « dissolution », difficile à admettre pour la population. Sans jamais dire qu'il s'agissait d'une proposition artistique – et, comme il le reconnaît aujourd'hui, sans lui-même savoir s'il s'agissait d'une « œuvre » invisible ou d'un processus informé par une réflexivité artistique – Puusemp a mené la consultation publique à terme, c'est-à-dire à la dissolution de Rosendale. Puis, son intervention terminée, il a démissionné, évoquant des raisons de santé familiale. Comme il l'a reconnu récemment, le « statut » de son action, son coefficient d'art pour ainsi dire, évoluait au fur et à mesure que son mandat avançait. Or, à aucun moment, il n'a « signé » son « œuvre », préférant agir en connaissance – mais sans reconnaissance – de cause, pour éviter que ses administrés se sentent manipulés. Dans un cas comme celui-ci, l'art ne « bénéficie » d'aucune autonomie par rapport à l'action effectuée ; mais il n'en souffre d'aucune non plus (il n'est pas « que de l'art »).

Si l'intervention de Raivo Puusemp est exemplaire d'une pratique à l'échelle « d'un mile pour un mile » – une opération artistique clandestine qui se dissout avec la dissolution de la commune, un artiste qui se retire de la vie publique dès lors que la commune est redessinée – son exemplarité ne dépend ni de l'ampleur de son action ni de l'impact de ses conséquences, mais plutôt de l'inséparabilité du geste artistique de l'acte usuel (qu'il soit ordinaire ou extraordinaire) en termes d'échelle. En ce sens, les « insertions » de Hugo Vidal, apparemment bien plus modestes, sont tout aussi exemplaires.

En tant qu'artiste, Vidal est particulièrement attentif à ce qu'on pourrait appeler les « signifiants subalternes » dans l'espace public de Buenos Aires, où il vit et travaille : tous ces mots, phrases, noms et signes du commerce quotidien, qui excèdent leur finalité première pour révéler d'autres significations contextuelles. Afin de combattre ce qu'on appelle la « troisième disparition » du célèbre activiste Julio Lopez (ancien « disparu » et témoin à charge dans le procès des responsables du génocide lors de la dictature militaire en Argentine, Lopez est à nouveau depuis 2005 porté « disparu », en dépit du retour affiché à la démocratie), Vidal prend la marque populaire de vin LOPEZ comme support, apposant habilement avec un tampon une petite phrase sur l'étiquette des bouteilles se trouvant sur les rayons du supermarché du quartier. « *Aparición con vida de Julio* », tamponne-t-il juste au-dessus du nom de la marque qui, en quelque sorte malgré lui, vient compléter et ponctuer l'interpolation. L'action – discrète insertion d'une compétence artistique sous forme d'une exigence politique dans l'espace commun – n'est pas moins à l'échelle 1:1 pour être aussi à l'échelle d'une bouteille de vin quelconque, qui finira sur la table d'un consommateur qui saura, ou non, lire et donc activer ce qu'il voit. Des fois le signifiant subalterne saura lui parler ; des fois, peut-être, il saura l'entendre. Disons que dans tous les cas de figure, le devenir cartographie d'un territoire s'active dès lors que la vision du monde qu'il dessine rencontre un usager secondaire.

Rosendale, une œuvre publique 1975

A public work by Raivo Puusemp

Extrait de : *Beyond Art, Dissolution of Rosendale*, NY, 1980

Traduction Stephen Wright.

L'art n'a pas de paramètres... Les artistes, si: ils les redéfinissent continuellement.

C'est dans ce contexte de redéfinition des paramètres que « Rosendale » a été entrepris. Je crois que ceux qui redéfinissent constamment la forme perçoivent la réalité différemment. Ils conçoivent visuellement, et peuvent donc retenir et examiner les concepts abstraits d'une structure formelle. L'esthétique est particulièrement bien adaptée à ce genre de conceptualisation visuelle.

La structure et la forme esthétiques peuvent être appliquées aussi bien aux systèmes sociaux et politiques qu'aux systèmes physiques. La plupart des structures politiques manquent de concept formel et passent simplement de crise en crise. Le manque de structure conceptuelle les contraint à rester réactives au lieu de devenir initiatrices.

« Rosendale, une oeuvre publique » tentait justement de superposer un concept formel sur un microsystème politique qui était au point mort, et, ce faisant, de modifier durablement ce système. Politiquement, ce fut un succès. Une commune de

1500 habitants, fondée en 1669, ayant connu un passé riche et varié, se trouvant face à un présent moins que glorieux, a été dissoute définitivement.

Rosendale, croulant sous des charges fiscales archaïques, se trouvait en proie à des luttes de pouvoir entre des groupes irréconciliables, tout comme le reste du pays à l'époque. La structure politique se préoccupait avant tout de maintenir son pouvoir. Toute tentative de compromis avec les nouveaux arrivants au village, souvent plus progressistes, déclenchait une réaction défensive. C'est au sein de ce conflit, et de cette réalité, qu'est née « Rosendale, une oeuvre publique ».

En mars 1975, nous avons gagné une campagne électorale âprement contestée : moi-même comme maire, et Mark Phalen, comme administrateur (*trustee*), l'un et l'autre sans affiliation partisane. Inconnus politiquement, nous n'avons remporté les élections que grâce à un vote contre notre opposition. Au cours des quelques années qui suivaient, jusqu'au 31 décembre 1977, le concept de dissolution de Rosendale ne cessait d'évoluer.

Que la dissolution fût la seule option rationnelle m'est devenue évidente dès le mois de février 1975, deux mois avant les élections ; mais elle constituait un enjeu trop radical pour être entrepris avec succès par des nouveaux venus à la politique comme nous. Au cours des prochaines deux années, il a fallu établir une crédibilité et développer puis mettre en oeuvre une stratégie de rattachement à la municipalité voisine. Des changements délibérés dans des structures politiques n'arrivent pas comme ça ; ils sont planifiés et se produisent parce qu'ils

finissent par paraître inévitables. Faire en sorte que les changements paraissent inévitables nécessite une structure claire et un *processus* systématique.

La dissolution, dans un premier temps, était perçue comme radicale et politiquement controversée, mais au moment du référendum obligatoire, elle avait été acceptée comme inévitable et se voyait approuvée par plus de 70% des électeurs. C'est ce *processus*, allant de la nomination jusqu'à la dissolution, qui constitue « Rosendale, une oeuvre publique ».

Artistiquement parlant, « Rosendale » fait suite à une séquence dans ma pratique d'artiste, qui a commencé avec les oeuvres de « découvertes » et de « phénomènes » vers la fin des années 60. Cet art consistait en des exemples de découvertes physiques et perceptuelles que j'avais faites pendant cette période. Élégamment présentées selon les formes de l'art en vigueur à l'époque, ces découvertes étaient bien reçues.

Cependant, au même moment, ma réflexion sur l'art était en pleine évolution, précipitant une réorientation vers l'art politique, ce qui rendait possible « Rosendale ».

Un changement particulièrement important était ma collaboration, au niveau de l'organisation, avec un groupe qui s'appelait « Museum », un collectif artistique de l'underground new-yorkais. C'était la première occasion pour moi de participer au développement d'une structure collective formelle. Je devenais de plus en plus fasciné par le processus social et politique.

Pendant cette période, une perspective différente sur l'art m'est devenue également claire. Il m'est devenu évident que l'art était un continuum d'étapes prévisibles, chacune construite sur la précédente. Il me paraissait qu'en étant familier des paramètres formels alors en vigueur et acceptés, et en travaillant à l'intérieur de ces paramètres, il y avait une forte probabilité d'acceptation du travail qui en résultait par la communauté artistique. Des sauts créatifs étaient réduits à des innovations inévitables, des étapes prévisibles. Me détournant du produit fini, je devenais de plus en plus fasciné par le processus, de sa conception jusqu'à sa réalisation.

À partir de là, j'éprouvais de plus en plus de difficultés à continuer à faire de l'art au sein du contexte standard. Cependant, ma fascination pour le « processus », la « dynamique de groupe », et le principe d'innovation prévisible que je venais de découvrir ne diminuait pas.

Mes premières tentatives d'associer ces éléments avaient lieu en 1970, quand j'expérimentais avec mes premières « implantations d'idées », ou « pièces d'influence », comme je les appelais.

Le principe était le suivant : si c'était vrai que l'étape suivante dans l'art était prévisible, c'était sans importance qui l'effectuait. Quiconque réalisait cette étape bénéficierait d'un certain degré d'acceptation selon la justesse de l'apparente inévitabilité de l'étape en question. Les étapes pourraient être suggérées à quelqu'un d'autre qui pourrait réaliser l'oeuvre, sans se rendre compte de mon influence. Dès lors que leur pièce était acceptée, étant soit publiée, soit exposée, ma pièce serait

réalisée. Le principe fonctionnait, le processus était prévisible. Devenant quelque peu inquiet quant aux aspects manipulateurs de cette orientation, j'ai renoncé à la poursuivre plus avant.

En 1974, j'ai découvert que c'était dans la sphère politique que concept et influence s'unissaient de façon compatible. De cette découverte émerge « Rosendale, une oeuvre publique ». C'était une oeuvre très complexe et qui prenait beaucoup de temps, mais qui, rétrospectivement, en valait la peine, et était compatible avec le continuum de ma pratique artistique. Je considérais que le processus politique, comme tout autre processus, s'il était l'objet des apports contrôlés, donnerait des résultats prévisibles. Dans le cas de Rosendale, le processus sur deux ans consistait en une séquence d'événements partiellement contrôlés afin de parvenir à un produit désiré : la dissolution.

Si, au cours de « Rosendale » près de 1500 personnes ont participé, les efforts de Mark Phelan, des administrateurs et des employés communaux, de Pat Argiro des *New Platz News*, et des journalistes du *Kingston Freeman* et du *Huguenot Herald*, se sont distingués.

Rosendale, une œuvre publique

Chronologie

NOMINATION

ÉLECTIONS

ACCEPTATION POLITIQUE

DISSOLUTION

ÉTABLIR UNE CRÉDIBILITÉ

TRAVAUX HYDRAULIQUES

SYSTÈME D'ÉGOUTS

RÉORGANISATION DE LA POLICE MUNICIPALE

DÉBATS SUR LA DISSOLUTION AU CONSEIL COMMUNAL

PROPOSITION DE PROCÉDURE

CONSULTATION PUBLIQUE

LETTRÉ D'INFORMATION PUBLIQUE

RÉSOLUTION D'APPROBATION MUNICIPALE

ACCORD DE RATTACHEMENT ENTRE LE VILLAGE ET LA
MUNICIPALITÉ

PROPOSITION FORMELLE

RÉFÉRENDUM SUR LA DISSOLUTION

RÉFLEXIONS

DÉMISSION DU MAIRE

REMERCIEMENTS DU CONGRÈS

PROCÈS VERBAL DU DERNIER CONSEIL COMMUNAL

La véritable expérimentation

Allan Kaprow 1983

L'art et la vie confondus

Centre Georges Pompidou

1996, p. 247-250

[...]

Voici un évènement réel qui s'est passé en 1975. Un artiste du nom de Raivo Puusemp (qui avait débuté à New York comme artiste conceptuel travaillant aux frontières les plus sociométriques du genre) a fait campagne pour être maire à Rosendale, état de New York, et il a été élu. Bien qu'il vécût là à cette époque, il n'était pas originaire de ce bourg ou résident de longue date à Rosendale, et il était considéré comme un "politicien inconnu".

Le bourg de Rosendale, communauté historique de quinze cents habitants et datant du XVII^e siècle, était dans une situation financière difficile, rencontrait de sérieux problèmes d'alimentation et de traitement des eaux qu'il ne pouvait régler lui-même. La seule solution réaliste a été reconnue au bout d'un certain temps : cesser d'être un corps isolé et faire géographiquement partie d'une commune Rosendale plus grande. Mais le fait de perdre son autonomie était une solution qui comportait une grande charge émotionnelle pour beaucoup d'habitants du bourg ; et apparemment il n'y avait pas d'autre alternative, les factures n'étaient pas payées, les eaux usées refluaient dans les maisons et polluaient la rivière locale, et toute initiative humaine semblait paralysée. Puusemp, qui avait

été professeur d'art dans la région et directeur des ressources pédagogiques près de là, à l'Ulster Community College, croyait qu'il pourrait faire quelque chose de positif à ce sujet. Il appliquerait à Rosendale ce qu'il avait pratiqué en tant qu'artiste à travers la dynamique de groupe et la psychologie du comportement. Il voulait considérer le projet comme une œuvre d'art sous la forme d'un problème politique. Aussi, il a fait campagne, avec succès, pour le poste de maire. Mais sa campagne ne parlait pas d'art. Ni ne mentionnait le fait pour le bourg de perdre son autonomie. Au lieu de cela, elle proposait une évolution optimiste de la commune dans le cadre d'un processus politique "qui mette l'accent sur les aspects positifs" (comme les journaux locaux l'ont décrite).

Durant les deux années qui suivirent, Puusemp et son associé Mark Phelan, qui avait été élu sur la même liste en qualité d'administrateur, ont guidé Rosendale vers sa survie, à travers son autodissolution. Dans un livret publié en 1980, intitulé Au-delà de l'art, auto-dissolution de Rosendale, NY, Puusemp a recensé les étapes de ce processus à travers des registres officiels, des lettres administratives, des rapports publics, des procès-verbaux de séances municipales, des référendums et de nombreux comptes rendus de journaux locaux, qui suivaient les événements avec beaucoup d'intérêt.

En premier lieu, Puusemp a persuadé les habitants de Rosendale de regarder en face leur situation désastreuse, et à voir que s'ils l'affrontaient, ils pourraient, non seulement sauver le bourg, mais aussi réduire les impôts locaux et les coûts. Chacun a eu sous les yeux pour la première fois les dépenses de fonctionnement de la municipalité chapitre par chapitre, et

la manière précise dont ils pourraient s'en sortir en prenant leurs affaires en mains d'une manière responsable.

Les impôts, l'administration, les services et la police furent réorganisés, les actifs du bourg identifiés, évalués et passés en revue dans la perspective de possibles liquidations et de possibles revenus. Les problèmes d'eau potable et d'eaux usées furent résolus en votant l'émission d'obligations, et en recevant l'aide fédérale et régionale. En fin de compte, les habitants ont vu que la prochaine étape inévitable pour Rosendale était de cesser d'être une entité séparée. À la fin, les choses étaient mûres et ils ont voté l'autodissolution.

Les gens du bourg n'ont pas découvert, grâce à leur maire, une nouvelle solution à leurs problèmes. Ils savaient où était la solution. Il ne les a pas pressés, d'une manière romantique, à s'accrocher à leur autonomie à un moment où cela aurait été évidemment futile. Il est arrivé à Rosendale, sans lien avec l'histoire du bourg et de ses habitants, et il a fait en sorte que chacun voie ce qu'il avait à faire. Le vote pour l'autodissolution était le leur, non le sien.

Mais il faut aussi ajouter que, outre le fait d'aider le bourg à mettre ses affaires en ordre sur un plan pratique, Puusemp a été capable de réduire la portée des vieilles divisions politiques et de rassurer les habitants du bourg sur le fait que l'autodissolution ne devait pas signifier la perte du sens du voisinage ou de la communauté (comme certains le craignaient). À travers le processus de résolution des difficultés du bourg et la décision d'autodissolution, ils ont passé plus de temps ensemble et ils ont assumé plus consciemment leur

responsabilité envers la communauté qu'ils ne l'avaient fait depuis longtemps. Au cours de cette brève saga, l'essentiel fut que, tandis que Puusemp avait une approche du problème de la survie de Rosendale en tant qu'artiste conceptuel, à partir d'une théorie, dans son esprit, de comportement social, il a mis en pratique cette théorie au jour le jour en termes humains.

Après avoir accompli cette tâche, il a senti que son rôle était terminé (et l'œuvre d'art achevée). Il a donné sa démission du poste de maire pour des raisons de santé familiale, et son administrateur Mark Phelan lui a succédé. Les documents indiquent que la nouvelle a été reçue avec tristesse dans la ville. Il a éveillé dans le public un sentiment de gratitude, et il s'est installé avec sa famille dans l'Utah où, aujourd'hui, il s'occupe d'une agence qui vend des séjours dans des stations de ski et des voyages organisés. Il dit que dans la pratique il ne pense jamais plus à l'art, mais que le projet de Rosendale a eu beaucoup de signification pour tout ce qui a suivi.

Évidemment, l'histoire de Rosendale, NY, aurait pu n'avoir jamais été publiée, si un ami de Puusemp, l'artiste de performance Paul McCarthy, ne l'avait pressé de le faire. McCarthy avait raison en supposant que les artistes feraient un bon accueil au livret; depuis qu'il a été publié, il a fait sans publicité le tour de ceux qui essaient de casser les conventions de leur formation.

La succession des événements de Rosendale, à la différence des œuvres d'art innovatrices si nombreuses dans les années 60 et 70, ne fut pas simplement une nouvelle sorte d'événement artistique (ou de genre) qui par ailleurs s'inscrirait dans le

contexte parfaitement habituel de l'art muséal. Cette catégorie était inhabituelle, mais aussi son cadre, son public, et son propos. Rien de cela ne ressemblait à ce que nous avons été amenés à reconnaître pour de l'art. Voilà pourquoi c'est exemplaire.

Le genre, naturellement, c'était la municipalité et ses problèmes de survie. Le cadre était concentré dans une aire géographique, Rosendale, NY, et étendu à la commune de Rosendale et au comté de l'Ulster. Le public, ou, pour être plus précis, les participants, étaient les habitants du bourg, le maire Puusemp, les fonctionnaires du comté, les hommes de loi, les représentant du gouvernement fédéral, les éditeurs et les lecteurs des journaux locaux. Le but comme je l'ai suggéré à propos de cette sorte d'art, était thérapeutique : soigner une maladie locale et permettre à la vie du bourg et à la vie de Puusemp de continuer d'une manière plus constructive.

Prises ensemble, ces quatre caractéristiques de l'art semblable à la vie, le quoi, le où, le qui et le pourquoi, constituent ce que j'appelle une "situation complète", du moins dans la mesure où on peut l'identifier comme telle actuellement. Chacun peut voir que les quatre parties se confondent les unes les autres, exactement comme les artistes se confondent avec leur œuvre d'art et ses acteurs. Et le "travail" – le "travail" se confond avec son environnement et n'existe pas réellement par lui-même.

Si pendant une minute nous considérons l'autodissolution de Rosendale comme si c'était simplement une œuvre d'art, une de ses implications les plus libératrices pour les artistes est l'absence d'artiste célèbre au travail. Cette chose, la plus chère parmi les rêves occidentaux – la célébrité – n'a pas encore

surgi dans cet article, mais voici le bon endroit : à aucun moment, Puusemp n'a fait savoir qu'il était artiste, et qu'il considérait sa condition de maire d'un bourg en difficulté comme étant une œuvre d'art. Il est peu probable aussi que son livret ait été imprimé sans les pressions de Paul Mc Carthy.

[...]



En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elle l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abimées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. (Suarez Miranda, Viajes de Varones Prudentes, Livre IV, Chapitre XIV, Lérida, 1658.) DE LA RIGUEUR DE LA SCIENCE, Jorge Luis Borgès, *Histoire universelle de l'infamie*, in *Oeuvres complètes*, t. I., Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1993, p. 1509.

L'école erratique est un espace de transition
entre l'échelle de l'individu et celle des problèmes globaux.
Faire connaissance en élaborant ensemble des problèmes,
c'est aborder les différences de perception
comme la source de nouveaux possibles.
Une situation de problème est déterminée,
la forme du problème est indéterminée.
La formulation spécifique d'un problème est stratégique.
Augmenter la valeur des problèmes
par un retard concerté des solutions,
et subjectiver les problèmes de façon imprévisible,
tel est le programme.

Une session rassemble cinq personnes, ni plus ni moins.
Elle est à l'initiative de quiconque souhaite apprendre
du problème qu'il rencontre.



brouillongeneral@free.fr

LE CONCEPTUALISTE RAYO PUUSEMP S'EST FAIT ÉLIRE MAIRE DE LA COMMUNE DE ROSENDALE, NEW YORK, UNE PETITE VILLE EN PROIE À DES PROBLÈMES D'ENDETTEMENT DONT LA SEULE SOLUTION VIABLE ÉTAIT D'EN REDESSINER SES LIMITES, L'INCORPORANT DANS LA VILLE VOISINE — CE QUI IMPLIQUAIT SA « DISSOLUTION », DIFFICILE À ADMETTRE POUR LA POPULATION. SANS JAMAIS DIRE QU'IL S'AGISSAIT D'UNE PROPOSITION ARTISTIQUE — ET, COMME IL LE RECONNAÎT AUJOURD'HUI, SANS LUI-MÊME SAVOIR S'IL S'AGISSAIT D'UNE « ŒUVRE » INVISIBLE OU D'UN PROCESSUS INFORMÉ PAR UNE RÉFLEXIVITÉ ARTISTIQUE — PUUSEMP A MENÉ LA CONSULTATION PUBLIQUE À TERME, PUIS, SON INTERVENTION TERMINÉE, A DÉMISSIONNÉ. SI L'INTERVENTION DE RAYO PUUSEMP EST EXEMPLAIRE À BIEN DES ÉGARDS : UNE OPÉRATION ARTISTIQUE CLANDESTINE QUI SE DISSOUT AVEC LA DISSOLUTION DE LA COMMUNE, UN ARTISTE QUI SE RETIRE DE L'INVISIBILITÉ DÈS LORS QUE LA COMMUNE EST REDESSINÉE — SON EXEMPLARITÉ NE DÉPEND NI DE L'AMPLEUR DE SON ACTION NI DE L'IMPACT DE SES CONSÉQUENCES, MAIS PLUTÔT DE L'INSÉPARABILITÉ DU GESTE ARTISTIQUE DE L'ACTE USUEL EN TERMES D'ÉCHELLE. PUUSEMP OPÉRAIT À L'ÉCHELLE 1:1. ET SI, À CE TITRE, IL ANTICIPAIT SUR BIEN DES PRATIQUES D'AUJOURD'HUI, DANS UN CERTAIN SENS IL METTAIT EN ŒUVRE UNE PRATIQUE DU TERRITOIRE ÉVOQUÉE UN SIÈCLE AUPARAVANT PAR UN PERSONNAGE DE LEWIS CARROLL DANS SYLVIE AND BRUNO CONCLUDED: « USE THE LAND ITSELF, AS ITS OWN MAP. » LA DISCONTINUITÉ ENTRE LA CARTOGRAPHIE ET LE TERRITOIRE — ET PAR EXTENSION, ENTRE L'ART ET LA FORME DE VIE QU'IL INVESTIT — DISPARAÎT DÈS LORS QUE LE TERRITOIRE EST APPELÉ À FONCTIONNER À L'ÉCHELLE 1:1 COMME SA PROPRE CARTOGRAPHIE. PREUVE, SI BESOIN EN ÉTAIT, QUE LE DEVENIR-CARTOGRAPHIE D'UN TERRITOIRE S'ACTIVE DÈS LORS QUE LA VISION DU MONDE QU'IL DESSINE RENCONTRE UN USAGER SECONDAIRE.