

Article

"Art et pouvoir: Rejouer le politique / Art and Power: Replaying the Political"

André-Louis Paré

Espace Sculpture, n° 89, 2009, p. 7-11.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/8818ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Art et pouvoir: rejouer le politique *Art and Power: Replaying the Political*

André-Louis PARÉ

Il m'est difficile de croire qu'il a fallu attendre le XX^e siècle pour que cette question — pourquoi la question du pouvoir aujourd'hui? — soit enfin soulevée.

— Michel FOUCAULT¹

Lorsqu'on associe les mots « art » et « pouvoir », on pense d'abord aux liens qu'entretiennent depuis des lustres les artistes avec les pouvoirs politique et religieux. Qu'ils soient monarchiques et absolus, fascistes et autoritaires, démocratiques et libéraux, les régimes politiques ont toujours voulu faire de l'artiste un allié et le voir travailler pour eux et non contre eux. À cet égard, plusieurs musées des beaux-arts proposent des visites sur le thème « art et pouvoir » offrant l'opportunité de parcourir une collection d'œuvres illustrant cette relation parfois complexe qui a coexisté entre le monde de l'art et celui des autorités à la recherche de prestige.

Pourtant, le mot « pouvoir », même s'il demeure essentiellement d'ordre politique en ce qu'il réfère à l'espace public, ne doit pas se réduire à l'art de gouverner et de maintenir par sa police l'ordre social. Compris dans son sens étymologique, le mot pouvoir s'identifie à la capacité d'être ou de faire certaines choses. Il entretient un lien essentiel avec la subjectivité des individus capables de liberté. Conséquemment, le pouvoir n'est pas unilatéral, il s'inscrit dans un espace relationnel où les individus interagissent entre eux. Comme nous l'a signalé depuis plus de trente ans Michel Foucault, le pouvoir est à repenser sur un autre terrain, défini par des relations de pouvoir. Aux questions : *Qu'est-ce que l'art ?* ou *Quand y a-t-il art ?* s'ajoutent désormais celles-ci : *Que peut l'art ?* et surtout *Quelle est sa puissance dans le contexte politico-culturel actuel ?*

Hormis quelques analyses d'œuvres musicales et littéraires, Foucault a très peu consacré d'études à des œuvres visuelles. Sa plus célèbre

I feel skeptical about the assumption that this question — why is the notion of power raised today? — has been raised for the first time in the twentieth century.

— Michel FOUCAULT¹

When one associates the words “art” and “power,” one thinks first of the age-old relationship that artists have maintained with political and religious powers. Whether monarchist and absolute, fascist and authoritarian, democratic and liberal, these political regimes have always sought to turn the artist into an ally who will work for and not against them. In this regard, various fine arts museums propose tours on the theme of “art and power” which give one the opportunity to go through a collection of works illustrating this at times complex relationship that has coexisted between the art world and authorities in search of prestige.

However, the word “power,” even if it remains essentially political when referring to public space, must not be reduced to the art of governance and the maintenance of social order by one's police. In its etymological meaning the word power is identified with the capacity to be or to do certain things. It maintains an essential link with the subjectivity of individuals who can exercise freedom. Consequently power is not unilateral, for it is inscribed in a relational space where individuals interact with each other. As Michel Foucault pointed out over thirty years ago, power needs to be rethought on another ground, one which is defined by power relations. To the questions: *What is art?* or *When is it art?* one can henceforth add the following: *What can art do?*, and above all: *What is its power in the current political and cultural context?*

Besides several musical and literary works, Foucault devoted very few of his analyses to the visual arts. His most famous makes up the first



Renaud AUGUSTE-DORMEUIL, Contre-Projet Panopticon, 2001. Vélo, structure en plexiglas, miroirs / Bicycle, plexiglass structure, mirrors. 230 x 200 x 140 cm. Avec l'aimable autorisation/Courtesy in situ Fabienne Lederc, Paris. Photo : R. Auguste-Dormeuil.

Vacher began his essay by writing: "One more effort 'Artists' if you want to be revolutionaries."⁵

Filled with Marxist-leaning ideals, Vacher's words strove for a politically engaged art. Published the same year as *Discipline and Punish*, the book shares the notion that the artist plays an educational role as part of a collective liberation project. But this was without taking into account an historical situation which Jacques Rancière has qualified as "post-utopian."⁶ In this context the idea of revolution, if it still has meaning, is no longer situated solely in relation to a direct confrontation with the State. May '68 in France showed, to the great dismay of orthodox Marxists, that there are no longer any inevitable forms of revolution. Moreover, in order to ensure the internationalization of art, the cultural State began to encourage the creation of contemporary works. As Rainer Rochlitz has remarked, artistic production, even when it seeks to be critical, is from here on in to be expressed in a framework that is "at once indispensable and stifling."⁷ This is also why, according to several other philosophers and theorists of contemporary art, this situation makes political art difficult. For Rancière, in flirting with entertainment, humour and the humanitarian, contemporary art has become "uncertain in its politics" and has thus reduced its critical contribution to an undecidability without any real provocative shock.⁸ As for Dominique Baqué, she states that contemporary art is "ideologically weak" so that "the political effectiveness of art has *de facto* been rendered inoperative."⁹ Finally, for Marc Jimenez, such indifference has led the power of art power to search for a collusion with the economic, political and technological system, with the result that it now tends to be confused with the art of power (see my review at the end of the magazine).

In this consensual relationship between art and power, the accusation of irresponsibility made by Vacher seems to persist. One thing is certain: "to be political in art in the last moments of the 20th century is not so simple."¹⁰ In a political-cultural context in which the State promotes art, subversion can only be subtle. It is within this situation that Paul Ardenne gives an account of artistic actions that, since the 60s, attempted to conserve a critical element by adopting a "micro-political" expression. But it is also in this context that the analysis of power, according to Foucault, will counter Marxist theory with a Nietzschean vision in which "freedom may well appear as the condition for the exercise of power."¹¹ At this point a vocabulary emerged that the art milieu immediately took up for itself. For Foucault, words such as "resistance", "strategy" and "tactic" correspond to the actions carried out within power relations. Now, these relations no longer occur on the horizon of an historical progress, but rather on a spatial and territorial level. For Guy Debord and the Situationists, public space is increasingly at the mercy of a society of the spectacle, which deprives us of everyday reality, while for Foucault public space is above all under the control of a society obsessed by the idea of surveillance.

To symbolize this society of surveillance Foucault refers to the Panopticon developed by Jeremy Bentham. Though initially conceived to guarantee a general surveillance of prisons, Foucault viewed the Panopticon as an effective means to establish a politics of visibility, to be transformed into a policing of behaviour. Faced with this phenomenon, some artists sought to develop strategies of resistance to the panoptism of contemporary cities. For about ten years the artist Renaud Auguste-Dormeuil has developed a work on the presence of video-surveillance in public space. The idea was to speak out about it by inverting the role of the surveyed and surveyor. With *Mabuse Paris Visit Tour*, he proposed guided tours during which he identified the placement of cameras in various Parisian neighbourhoods. In 2004, he also put together a "guide" for representatives of the international press called to cover possible armed

icipation participant au développement social, leur combat sous-entendait plutôt un individualisme socialement irresponsable qui visait davantage à intégrer le musée ou les galeries qu'à s'engager au nom du peuple à changer le monde. Afin de leur rappeler la voie à suivre, Vacher écrivit au début de son essai : « Artistes, encore un effort pour devenir révolutionnaire⁵. »

Imbus d'un idéal marxisant, les propos de Vacher visaient un art politiquement engagé. Publié la même année que *Surveiller et punir*, le livre participe de cette idée que l'artiste a un rôle d'éducateur au sein d'un projet d'émancipation collective. Mais c'était sans compter sur une situation historique qualifiée, par Jacques Rancière, de « post-utopique⁶ ». Dans ce contexte, l'idée de révolution, si elle a toujours un sens, ne se situe plus seulement dans un rapport de confrontation directe avec l'État. L'événement Mai 68 en France démontra, au grand dam des marxistes orthodoxes, qu'il n'y a plus de formes obligées de la révolution. De plus, afin d'assurer l'internationalisation de l'art, l'État culturel commençait à encourager la création d'œuvres contemporaines. Comme le faisait remarquer Rainer Rochlitz, la production artistique, même lorsqu'elle se veut critique, s'exprimera dorénavant dans un cadre « à la fois indispensable et étouffant⁷ ». C'est pourquoi aussi, selon plusieurs autres philosophes et théoriciens de l'art actuel, cette situation rend l'art politique difficile. Pour Rancière, en flirtant avec l'entertainment, l'humour et l'humanitaire, l'art contemporain est devenu « incertain de sa politique » et réduit ainsi son apport critique à une indécidabilité sans véritable choc provocateur⁸. Dominique Baqué affirme, quant à elle, que l'art contemporain est « idéologiquement faible », de sorte que « l'efficacité politique de l'art se voit *de facto* déstabilisée⁹ ». Enfin, pour Marc Jimenez, une telle situation d'indifférence fait que le pouvoir de l'art est amené à rechercher la collusion





avec le système économique, politique et technique et tend ainsi à se confondre à l'art du pouvoir (voir mon compte rendu à la fin du magazine).

Dans ce rapport consensuel entre art et pouvoir, l'accusation d'irresponsabilité de l'artiste déjà portée par Vacher semble persister. Une chose est sûre : « être politique en art, dans les derniers moments du XX^e siècle, n'est pas si simple¹⁰ ». Dans un contexte politico-culturel où l'État favorise l'art, la subversion ne peut qu'être subtile. Au sein de cette situation, Paul Ardenne va rendre compte d'actions artistiques qui, depuis les années soixante, tentent de conserver une part critique en adoptant une expression « micro-politique ». Mais c'est également dans ce contexte que l'analyse du pouvoir, selon Foucault, va opposer à la théorie marxiste une vision nietzschéenne dans laquelle « la liberté va apparaître comme condition d'existence du pouvoir¹¹ ». Dès lors va se constituer un vocabulaire qui sera immédiatement repris par le milieu de l'art. Des mots tels que « résistance », « stratégie » et « tactique » correspondent, pour Foucault, aux actions à mener au sein des relations de pouvoir. Or, ces relations n'interviennent plus dans l'horizon d'un progrès historique, mais aux niveaux spatial et territorial. Ainsi, pour Guy Debord et les Situationnistes, l'espace public est de plus en plus à la merci d'une société du spectacle qui nous prive de la réalité quotidienne, alors que pour Foucault, l'espace public est surtout sous le contrôle d'une société obnubilée par l'idée de surveillance.

Pour symboliser cette société de surveillance, Foucault se réfère au Panopticon élaboré par Jérémy Bentham. Bien que conçue d'abord pour garantir une surveillance généralisée des prisons, Foucault l'interprétera aussi comme un moyen efficace d'instaurer une politique de la visibilité, transformée en police des conduites. Devant ce phénomène, certains artistes seront alors tentés d'élaborer des stratégies de résistance au panoptisme de l'urbanité contemporaine. Pendant une dizaine d'années, l'artiste Renaud Auguste-Dormeuil a développé un travail sur la présence de la vidéosurveillance dans l'espace public. L'idée était d'en parler en inversant le rôle du surveillant et du surveillé. Avec *Mabuse Paris Visit Tour*, il proposera des tours guidés où il identifiera les emplacements de ces caméras dans certains quartiers de Paris. Mais il a aussi constitué, en 2004, une sorte de « guide » pour les représentants de la presse internationale amenés à couvrir d'éventuels conflits armés. Pour chaque capitale de l'Union européenne, ce projet intitulé *Hôtel des transmissions jusqu'à un certain point* propose donc la vue panoramique qu'offre la terrasse de l'hôtel répertorié. Il suggère également les divers endroits

conflits. For each capital of the European Union, this project, titled *Hôtel des transmissions jusqu'à un certain point*, proposed the panoramic view from the terrace of the listed hotel. He furthermore suggested various places that could be attacked and where journalists were invited to aim their cameras. As part of the exhibition *Mobile Space*, presented at galerie Vox (Montreal) in the spring of 2008, Auguste-Dormeuil once again took an interest in this pinpointing exercise. The project consisted of using the tourist itineraries proposed by the official tourism guide and to graft on the missing information regarding security in the city. In parallel to this project, he thought about a way in which to make himself invisible and to escape the gaze of others. For example, in 2001 he created a mobile sculpture called *Contre-projet panopticon*, which was made up of a bicycle and four mirrors fastened above it. Placed in a certain way, the mirrors mutually reflect each other so that the image captured by satellites shows the ground around the bicycle and not the cyclist.

In a different perspective, but also in reference to a public space under constant surveillance, the artist photographer Emmanuelle Léonard used a hidden camera to film the security guards and policemen in Mexico City's Constitution Square. To observe these individuals, who are paid to keep an eye out for anything that may appear unusual, she hid her surveillance camera in her hat. The video installation titled *Guardia, resguárdeme* (guard, protect me), which she produced from these images, raises questions about urban territory and its omnipresent surveillance.¹² Léonard has reflected on the possibilities of using photography to intervene in public space for quite some time now. The privatization of this space has been carried out in the name of security, not only that of the public, but above all that of private property. Nevertheless, during tense situations, such as a demonstration, cameras are futile to maintain order. This is why the State dispatches the police. One of the artist's recent projects is to photograph policemen on the job. In this case, they are not ordinary citizens, they represent public order and the law. They are the eye of power.

It is certain that the shrinking of public space, and its protection in the name of security is a matter of concern. Considering this state of things, the power of art is limited. However, by inventing various stratagems art can at least enable us to understand the present by making it possible to question power's mechanisms.

In order to pursue this issue's reflection on the theme of "art and power," Fabien Loszach recalls the conflicts that took place in Quebec between cultural policy and public art during the 60s and 70s. By identifying three events (the Symposium de sculpture d'Alma, the République

←
Emmanuelle LÉONARD,
Guardia, resguàrdeme,
2005. Image tirée de
l'installation vidéo/Still
from the video installation.
Avec l'aimable autorisation
de l'artiste./Courtesy of
the artist.

pouvant être attaqués et sur lesquels les journalistes sont invités à diriger leur caméra. Dans le cadre de l'exposition *Espace mobile*, présentée par la galerie Vox (Montréal) au printemps 2008, Auguste-Dormeuil s'intéressera de nouveau à ce travail de repérage. Le projet consistait à reprendre les itinéraires touristiques proposés dans le guide de l'Office du tourisme et à leur greffer des renseignements manquants au sujet de la sécurité de la ville. Parallèlement à ce projet, il a réfléchi à la manière de se rendre invisible et d'échapper aux regards de l'autre. Par exemple, il a réalisé, en 2001, une sculpture mobile ayant pour titre *Contre-projet panopticon* et constituée d'un vélo et de quatre miroirs fixés au-dessus de lui. Placés d'une certaine manière, les miroirs se réfléchissent mutuellement et donnent à voir aux satellites non pas l'image du cycliste, mais le sol entourant le vélo.

Dans une perspective différente, mais se rapportant aussi à l'idée d'un espace public constamment surveillé, l'artiste photographe Emmanuelle Léonard a filmé de façon incognito des gardiens de sécurité et des policiers sur la place de la Constitution, à Mexico. Pour observer de près ces individus payés pour jeter un œil sur tout ce qui peut paraître anormal, Léonard a dissimulé une caméra de surveillance dans son chapeau. Intitulée *Guardia, resguàrdeme* (Gardien, protège-moi), l'installation vidéo qu'elle a produite à partir de ces images soulève des questions sur le territoire urbain et son contrôle omniprésent¹². Depuis longtemps, Léonard s'interroge sur les possibilités d'intervenir par la photographie dans l'espace supposément public. La privatisation de cet espace s'est faite au nom de la sécurité. Non pas celle du public, mais surtout celle des biens privés. Toutefois, lors de situations tendues, telle une manifestation, les caméras sont inutiles pour maintenir l'ordre. C'est pourquoi l'État y dépêche sa police. Un projet récent de l'artiste est de photographier des policiers dans l'exercice de leur fonction. Dans ce cas, ils ne sont pas des citoyens ordinaires, ils sont les représentants de l'ordre, de la loi. Ils sont l'œil du pouvoir.

Certes, le rétrécissement de l'espace public, sa mise en protection au nom de la sécurité, est un sujet de préoccupation. Devant ce constat, le pouvoir de l'art est limité. Par l'invention de divers stratagèmes, l'art peut tout de même nous faire comprendre le présent en rendant possibles des interrogations sur les mécanismes de pouvoir.

Afin de poursuivre la réflexion de ce dossier sur le thème « art et pouvoir », Fabien Loszach nous rappelle les désaccords qui ont eu lieu au Québec durant les années soixante et soixante-dix entre la politique culturelle et l'art public. En identifiant trois événements (le Symposium de sculpture d'Alma, la République des Beaux-Arts et Corridart), il montre que, malgré certains rapprochements entre la culture officielle et les artistes, une incompréhension devait subsister entre un certain public et la revendication des artistes à l'autonomie sur le plan de la création. Le texte de Patrice Loubier analyse et critique la position de Jacques Rancière à propos des paradoxes de l'art politique. En s'appuyant sur une œuvre de Mathieu Laurette, Loubier montre comment celle-ci agit sur nous autrement que si c'était la simple représentation d'une action passée. Pour Loubier, elle a un pouvoir sur le spectateur, autant comme œuvre que comme geste réel. Enfin, Aline Caillet poursuit et complète la thèse développée dans son livre *Quelle critique artiste ?* (L'Harmattan, 2008), dans lequel elle défend la possibilité critique de certaines formes d'art contemporain. En s'intéressant tout particulièrement à des pratiques d'art furtif, elle montre en quoi celles-ci sont à même de mettre en place une position critique. Mais l'efficacité politique d'une œuvre nécessite aussi une esthétique de la réception. Pour être politique, l'art doit être communicationnel. Si, comme le pense Foucault, le pouvoir s'exerce dans un espace relationnel, peut-être est-ce là, en effet, une voie possible afin « de promouvoir de nouvelles formes de subjectivités¹³ » ? ←

André-Louis PARÉ enseigne la philosophie au Cégep André-Laurendeau, à Montréal. Commissaire et critique d'art, il collabore à diverses revues québécoises spécialisées en arts visuels.

des Beaux-Arts and Corridart), he shows that, despite some common ground between official culture and artists, an incomprehension between a certain public and the artists' demands for autonomy at the creative level was to remain. Patrice Loubier's text analyzes and criticizes Jacques Rancière's position regarding the paradoxes of political art. Using a work by Mathieu Laurette as a reference point, Loubier shows how it acts differently upon us than it would if it were but the simple representation of a past action. For Loubier, the artwork exerts a power over the viewer, both as a work and a real gesture. Finally, Aline Caillet extends and completes the thesis she developed in her book *Quelle critique artiste ?* (L'Harmattan, 2008) in which she defends the critical possibility of some forms of contemporary art. In taking a particular interest in furtive art practices, she shows how they can establish a critical position. But the political effectiveness of a work also requires an aesthetics of reception. To be political, art must be communicational. If, as Foucault thought, power is exercised in a relational space, then perhaps this is a possible way "to promote new forms of subjectivity."¹³ ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

André-Louis PARÉ teaches philosophy at Cégep André-Laurendeau (Montreal). He is a curator and art critic who regularly contributes to various Quebecois magazines specialized in the visual arts.

NOTES

1. Voir « Deux essais sur le sujet et le pouvoir », dans Michel Foucault. *Un parcours philosophique*, de Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, trad. N. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 1984, p. 299. Citation légèrement modifiée / See "The Subject and Power" in Michel Foucault, *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow, The University of Chicago Press, Chicago, 1982, p. 209. Slightly modified citation.
2. « Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? Pourquoi un tableau ou une maison sont-ils des objets d'art, mais non pas notre vie ? », dans Michel Foucault. *Un parcours philosophique*, op. cit., p. 331 / "But couldn't everyone's life become a work of art? Why should the lamp or the house be an art object, but not our life?" *ibid.*, p. 236.
3. Ces expositions ont eu lieu au Musée de la civilisation à Québec et au Musée d'art contemporain de Montréal. À cette occasion, un livre a été publié dans lequel on trouve plusieurs textes d'historiens et de sociologues de l'art qui analysent clairement la situation. Voir *Déclics. Art et société*, Montréal, Éd. Musée de la civilisation/Musée d'art contemporain de Montréal/Fides, 1999 / These exhibitions were held at the Musée de la civilisation in Quebec City and at the Musée d'art contemporain de Montréal. On this occasion, a book was published which includes several texts by art historians and sociologists of art who clearly analyze the situation. See, *Déclics Art et société*, Montréal, Éd. Musée de la civilisation/Musée d'art contemporain de Montréal/Fides, 1999.
4. *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*, Montréal, Les éditions de l'Aurore, 1975.
5. *Op. cit.*, p. 9.
6. *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éd. Galilée, 2004, p. 31.
7. Rainer Rochlitz, *Subvention et subversion. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Éd. Gallimard, p. 179 (Our translation).
8. Voir le chapitre / See the chapter « Problèmes et transformations de l'art critique », in *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 65 à 84.
9. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris, Éd. Flammarion, 2004.
10. Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, Bruxelles, Éd. La Lettre Volée, 1999, p. 223 (Our translation).
11. « Deux essais sur le sujet et le pouvoir », op. cit., p. 314 / Foucault, "The Subject and Power," op. cit., p. 221.
12. *Guardia, resguàrdeme* a été présentée, notamment, au Musée d'art contemporain de Montréal dans le cadre d'une exposition de groupe en 2005. On peut également visionner une vidéo de ce projet à l'adresse <http://www.emmanuelleonard.org/video/guardia.html>. Voir également mon texte, « Emmanuelle Léonard : une histoire de l'œil », paru dans *CV ciel variable*, n° 71, mars 2006 / *Guardia, resguàrdeme* was presented at the Musée d'art contemporain de Montréal as part of a group show in 2005. One can also view the video of the project at <http://www.emmanuelleonard.org/video/guardia.html>. For further reference see my text, "Emmanuelle Léonard : une histoire de l'œil" published in *CV ciel variable*, n° 71, March 2006.
13. « Deux essais sur le sujet et le pouvoir », op. cit., p. 308 / Foucault, "The Subject and Power", op. cit., p. 216.