

Les interventions urbaines, un genre artistique démocratique. Les années soixante-dix, leur décennie de référence

Alain Snyers

Number 111, Spring 2012

Pratiques artistiques et imaginaires sociaux : 11^e Biennale de la Havane

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66637ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Snyers, A. (2012). Les interventions urbaines, un genre artistique démocratique. Les années soixante-dix, leur décennie de référence. *Inter*, (111), 29–32.



LES INTERVENTIONS URBAINES, UN GENRE ARTISTIQUE DÉMOCRATIQUE

Les années soixante-dix, leur décennie de référence

PAR ALAIN SNYERS

Avec un peu de recul, j'ai éprouvé le besoin de porter l'attention sur le domaine hétérogène de l'intervention urbaine en m'appuyant sur celles des années soixante-dix, ici considérées comme une décennie de référence pour ce courant encore mal connu que je qualifie de genre artistique à vocation démocratique.

Au cours de ces années, de nombreuses voies ont été ouvertes, des questions ont été posées tant à l'art lui-même qu'à la société par des formes d'actions dont le sens et la pertinence sont toujours d'actualité, bien au-delà des contextes spécifiques de l'époque. Ce regard rétrospectif permet non seulement de mieux inscrire le principe de l'intervention urbaine dans sa légitimité artistique et son histoire, mais aussi de comprendre ses filiations qui se ramifient dans les pratiques actuelles.

> *Le bonheur, qu'est-ce que c'est pour vous ?* Parade de rue interrogative du groupe Untel et distribution de tracts, Bordeaux, octobre 1975. Photo : Untel.

Une pratique contextuelle

À l'examen des différentes formes de pratiques interventionnistes dans l'espace public, j'en viens à considérer le champ de ces actions éphémères comme un genre artistique à part entière, genre qui s'inscrit dans le mouvement plus large de l'art action dont il est l'une des formes urbaines socialement engagées.

Ce genre qui fut longtemps ignoré ou considéré comme marginal, voire anecdotique ou fantaisiste, réunit suffisamment de paramètres et d'intentions pour lui donner une assise théorique et le crédibiliser, notamment par ses liens avec la société. L'intervention urbaine se présente comme un mode opératoire véritablement contextuel, au sens large du terme.

Ce mouvement, dont l'identité est certainement l'une des plus composites de l'art contemporain, a connu une sorte

d'apogée au cours des années soixante-dix en Europe comme en Amérique du Nord, période qui a vu se concrétiser ses paradigmes et établir une grammaire issue des pratiques interventionnistes antérieures, et qui, surtout, s'est mise en place pour les décennies suivantes. Les contextes sociaux et politiques de cette époque ont favorisé le développement de l'action dans l'espace public, conférant de ce fait à ces pratiques une forte inscription dans leur présent. Ainsi, l'observation des pratiques d'intervention à la charnière des années soixante-dix et quatre-vingt donne essentiellement à voir, en plus d'une grande variété de fonctionnements et de formes, l'établissement de liens très étroits entre l'art et le politique, le social et l'urbain. Les interventions urbaines de cette période ont illustré de façon très explicite l'engagement des artistes par des confrontations avec le réel. Face aux multiples expériences d'art urbain, d'art sociologique et même d'art corporel, s'est posée la question des limites de l'art. Si les utopies militantes furent nombreuses, nombreuses furent aussi les désillusions qui ont contribué à réduire l'engagement de l'art sur le terrain extérieur, ce qui allait « dater » les interventions. Celles-ci ont néanmoins laissé à leur postérité une grammaire opérationnelle.

Il importe alors de dégager le spécifique de l'époque de ce qui peut toujours demeurer d'actualité pour l'art d'aujourd'hui face à ses environnements politiques ou sociaux. Les questions du regard sur le quotidien, sur l'engagement des artistes, sur leur inscription dans la société, sont posées et peuvent à la fois se reformuler de tous temps et avoir une actualité. Les interventions urbaines des années soixante-dix ont ouvert des voies, celles d'outils méthodologiques comme d'appareils critiques dont on peut penser qu'ils peuvent toujours être opérants.

Définir l'intervention urbaine ?

Même s'il est toujours délicat d'enfermer une pratique artistique dans des définitions, il me paraît utile de tenter de définir le principe de l'intervention urbaine. L'adjectif *urbain* localise *de facto* le cadre de ce type de démarches. Il faut néanmoins distinguer les interventions qui se pratiquent en plein air de celles qui ont véritablement un lien avec un environnement urbain. Ce rapport contextuel leur confère une première légitimité. La notion d'intervention est plus complexe à circonscrire puisqu'elle recouvre un champ sémantique très large. Dans la confrontation avec le monde urbain, ce terme me paraît juste et plus approprié que *performance*, *gestes* ou encore *happening*.

Le mot *intervention* implique une notion de déplacement, dans une logique volontariste à travers des actions, en direction d'un milieu ambiant choisi. Dans le fait d'intervenir, il y a également le volonté d'agir, voire de modifier le milieu.

En tant que genre définissable, l'intervention urbaine se présente comme un champ suffisamment large pour inclure un ensemble de pratiques et occuper une place conséquente au sein d'un domaine encore plus large, celui de l'art action.

Les enjeux démocratiques

Si les interventions urbaines furent éparses dans le temps et l'espace, je distinguerai deux familles de motivations politiques qui légitiment différemment leurs positionnements dans la société. Ce n'est pas tant les formes artistiques employées qui les différencient l'une de l'autre, mais les contextes historiques desquels elles sont issues et auxquels elles tentent de s'adresser. La volonté d'actions dans les régimes totalitaires (notamment ceux de l'Est à l'époque) a été principalement portée par un projet politique déclaré, alors que sous des régimes démocratiques, occidentaux, cette volonté a un positionnement politique moins affirmé, sans pour autant être totalement apolitique. Leurs enjeux sont néanmoins tous les deux associés à la question démocratique et en sont des baromètres.

L'intervention urbaine en régime totalitaire

Au fil de l'histoire, l'art action s'est aussi manifesté sous la forme de gestes, souvent modestes, passant presque sur le coup inaperçus, mais qui ont représenté de véritables engagements politiques. Depuis les futuristes, nombreux furent les artistes qui ont contesté des régimes totalitaires par des interventions dans l'espace public au risque de leur vie. Régulièrement, des artistes ont bravé par des moyens simples et économiques des pouvoirs totalitaires. Ces pratiques, qualifiées de dissidentes, même marginales et souvent très limitées,

se sont posées en défi face aux régimes (par exemple, ceux du bloc soviétique ou les régimes militaires en Amérique latine). Que ce soit la performance en lieu clos ou l'intervention dans l'espace public, les artistes ont eu recours à leur corps, à des gestes simples ou à des attitudes pour affirmer d'abord leur existence comme sujets et revendiquer ensuite d'autres valeurs que celles du régime dominant. Sans pour autant surévaluer leur impact, ces actions ont été des gestes revendicatifs menés au nom de la liberté d'expression, d'abord pour l'art et plus largement pour la société. L'intrusion dans l'espace de la rue a représenté une appropriation délibérée et visible du territoire commun par des citoyens (ici, des artistes). La rue est ici considérée comme un espace de communication et de partage ayant un contact direct avec la population. La force de ces actions a plutôt résidé dans l'attitude que dans leurs esthétiques.

L'intervention urbaine en démocratie

Les conditions de développement des interventions urbaines à l'Ouest ne furent pas comparables à celles de l'Est, même si elles ont des origines communes. Ici, la liberté d'expression n'était pas à conquérir puisqu'elle était depuis longtemps acquise. Les différentes avant-gardes ont parfaitement illustré ce droit en se l'appropriant et en le déclinant, même jusqu'à l'excès. Cette liberté d'expression qui explose au cours des années soixante-dix serait à mettre en lien avec le fonctionnement démocratique de nos pays où la tolérance est une valeur. Deux facteurs alimentent ce mouvement : l'héritage historique et l'accélération du « besoin de démocratie », sentiment idéologique qui s'est renforcé dans le contexte de la guerre froide et de la construction européenne. L'Occident, presque par défi, s'autorise à « tout dire ». Dans une Europe pacifiée et une Amérique victorieuse, les citoyens peuvent désormais profiter non seulement de nouveaux pouvoirs d'achat, mais de libertés et notamment celles de l'expression ou de la libre circulation. Les artistes n'ont plus de retenue et les mouvements contestataires de la fin des années soixante ont ouvert tous les territoires où il est désormais « interdit d'interdire ». Ainsi, intervenir librement dans l'espace public est devenu pour les artistes du dernier tiers du XX^e siècle non seulement un droit mais une réalité de pratique si acquise qu'elle n'a plus à se justifier.

L'intervention urbaine, un genre artistique démocratique

Face à ces différentes situations géopolitiques, l'intervention urbaine apparaît comme un véritable art contextuel et une pratique de la démocratie. En régime totalitaire, l'acte d'intervention exprime une aspiration à la liberté d'expression et, à l'Ouest, l'intervention *profite* des acquis de la démocratie pour les vivre pleinement. Ces deux familles d'attitudes ont en commun une volonté de dire, de dénoncer, en étant en phase avec leur environnement. Elles font globalement appel à la même grammaire formelle pour exprimer une liberté.

L'intervention évolue sur le terrain de la démocratie : dans l'espace public et face à l'autorité qu'elle interpelle directement. Cet aspect la différencie d'autres formes d'actions contestataires comme la poésie, l'écrit (théâtral ou littéraire) ou la peinture qui connaissent un « retard » dans le déclenchement de l'effet de leurs propos. L'immédiété de l'art action en fait un outil direct de prise de parole pour interpeller l'ordre établi.

Quelles que soient les formes et propositions des interventions, elles portent en elles des valeurs de liberté liées à la démocratie :

- la liberté de penser en choisissant les sujets ou thématiques traités ;
- la liberté de dire (tout peut s'exprimer sur tous types de supports et par tous les langages possibles) ;
- la liberté de se réunir spontanément et de circuler librement dans l'espace public.

À ces trois formes de libertés fondamentales (à acquérir pour les uns et à intensifier pour les autres, qui en oublient souvent la valeur !) s'ajoute la notion de partage avec le public. Cette forme de rencontre et d'échange appartient à part entière au processus démocratique.

L'intervention est une pratique pour laquelle peu de compétences techniques sont requises, ce qui la rend largement accessible à tout un chacun.

Ces différents points font de cette forme d'art action un genre artistique d'essence démocratique, et il suffit de constater comment, aujourd'hui, il est librement et partout pratiqué, voire revendiqué. Que ce soit de façon occasionnelle, légère ou rigoureuse, festive ou politique, la pratique de l'intervention



est désormais inscrite dans l'histoire de l'art, non plus exclusivement européenne, mais mondiale. Si la liberté d'expression est réelle dans nos sociétés, sa remise en question est toujours possible. Les sujets d'interpellation sur le présent, le questionnement sur nos environnements et modes de vie, sont toujours d'actualité, l'engagement libertaire de l'interventionniste demeurant signifiant.

Les années soixante-dix, le temps des mises en place

La décennie des années soixante-dix réunit un ensemble de facteurs et de convergences qui font que le principe de l'intervention urbaine définit un genre artistique à part entière. Cette période voit se concrétiser un mouvement amorcé dans les époques précédentes et qui s'est accéléré à la fin des années soixante, moment charnière qui ouvrira de nouveaux territoires et autorisera la prise de parole. L'acquis est grand et influencera les décennies suivantes.

L'engagement politique

Les années soixante-dix sont certainement les plus politisées de ce dernier demi-siècle, montées en puissance dès 1968, qui a déclenché de larges mobilisations de l'opinion. Le monde de l'art a fortement véhiculé ces différents engagements militants. Ceux-ci s'essouffleront jusqu'à disparaître de l'avant-scène artistique avec les années quatre-vingt qui, elles, seront sous le signe d'un marché de l'art en expansion. Que ce soit la peinture avec les diverses figurations politiquement engagées, le mouvement Support-Surface en France, l'art abstrait avec l'Op Art, la sculpture et bien sûr les courants d'art corporel, d'art sociologique et bien d'autres, les artistes des années soixante-dix devaient être « positionnés » politiquement. La période est très idéologique et nombre d'intellectuels et d'artistes croient encore aux utopies politiques. Le temps des déceptions viendra à la fin de la décennie avec la connaissance de la réalité de ces systèmes mais, avant cela, les artistes auront le sentiment de pouvoir contribuer à un vaste chantier de rénovation sociale pour lequel l'art est requis.

L'engagement de l'art

Dans cette vaste dynamique de la période, nombreux furent les artistes engagés qui ont pensé que l'art avait un rôle social et politique à jouer. La peinture avait des « messages » à véhiculer, les artistes militants avaient pensé « révolutionner » l'art et l'art sociologique a cherché à faire le lien entre l'art et la société. Cette politisation est vite devenue excessive, et les mythes idéologiques disparurent les uns après les autres. Ainsi, l'engagement politique mis en œuvre a contribué à élaborer un corpus pour l'action dans l'espace public, et les frontières entre l'expression du militantisme revendicatif et l'art sont devenues poreuses. Les limites de l'art et de son territoire se sont alors posées aux artistes.

L'art et la société

Si aujourd'hui les régimes totalitaires des années soixante-dix ont disparu, les artistes de ces pays n'ont plus à conquérir la liberté d'expression. L'interventionnisme urbain demeure toujours une pratique possible pour les artistes qui agissent désormais en terrain découvert. Le « tout est possible et partout » de l'Occident s'est généralisé comme un mode commun de pratiques ainsi banalisées. La question de la remise en cause de l'ordre établi, comme cela fut directement le cas jusqu'au début des années quatre-vingt, s'est dissoute dans d'autres formes de dénonciations, certainement moins frontales. La conquête démocratique s'est déplacée vers les pays émergents où, d'ailleurs, les artistes découvrent l'usage

de l'intervention. Dans certains pays, il est encore interdit d'intervenir spontanément dans l'espace public.

Depuis la fin de la guerre froide, les sociétés ne sont pas pour autant devenues idylliques et paisibles ! Loin s'en faut ! La vie contemporaine, l'élaboration de métropoles déshumanisées, l'organisation du travail, celle du cadre de vie... ne sont pas sans poser question. Les artistes sont dans la ville : ils sont les témoins de ses mouvements, de ses contradictions, de ses aberrations. La matière à débattre est conséquente et les sujets d'interventions critiques, nombreux, si l'on considère l'artiste comme un observateur concerné qui répercute par le médium de l'art un questionnement social.

La voie est désormais libre pour s'approprier l'espace public. Les frontières de l'interdit ont été repoussées si loin qu'aujourd'hui, une jeune génération semble ignorer qu'il ait pu y en avoir ! Ceci pose deux questions : la première est celle de la mémoire non seulement des pratiques antérieures, par exemple les interventions des années soixante-dix, mais aussi de l'existence des régimes condamnant la liberté culturelle ; la seconde est celle du rapport à la société. Sa confrontation est devenue probablement plus difficile aujourd'hui qu'hier, car l'« ennemi » était alors clairement identifiable. Aujourd'hui, par une dématérialisation des formes et une atomisation des pouvoirs, l'artiste n'a plus le même face à face que son homologue des années de la guerre froide. Et pourtant, les sujets à contestation demeurent présents !

> *Voir de près les gens de la rue.* Intervention sauvage répétée plusieurs fois dans la rue avec un escabeau et une paire de jumelles pour mieux voir les passants, 1975-1977. Photo : Alain Snyers.





> 350 mètres d'information. Déroulement d'une bande de papier de 350 mètres sur laquelle le groupe Untel (Albinet/Cazal/Snyers) écrit une phrase composée des paroles des passants, Macon, juin 1976. Photo : Untel.

La boîte à outils des interventions des années soixante-dix

L'héritage des années soixante-dix en matière d'interventions urbaines est conséquent et encore peu analysé. Cette décennie a développé jusqu'aux limites du possible l'ensemble des paramètres constitutifs de l'art action dans l'espace public. Cette période a à la fois concrétisé les acquis artistiques antérieurs et interrogé sans détour l'« air du temps », à savoir les enjeux de la société, en inscrivant l'art dans le politique, et vice versa. Rarement, depuis l'après-guerre, les artistes ont été autant impliqués dans l'action publique et hors-les-murs ; rarement ils ont eu un rapport aussi étroit avec le politique. Ce rapport a certes rencontré de nombreux détracteurs et limites.

De cette conquête de nouveaux territoires d'expression, un solide socle théorique peut désormais être défini. Cette base caractérise la singularité de cette pratique d'art contextuel à la fois dans la temporalité de son époque (les années soixante-dix) et dans une perspective qui trouve ses échos dans les décennies suivantes et le présent.

Trois critères principaux identifient le principe de l'intervention :

- le besoin de nouvelles explorations (curiosité de l'art et expérimentation en vraie grandeur) ;
- la volonté d'agir directement dans et sur le réel en ayant un contact immédiat avec la société (considérée comme un élément du dispositif) ;
- le fait de mener des actions (seul ou en groupe) au contact d'un public.

La liberté de penser, de circuler et de s'exprimer sous-tend ces trois critères qui sont indépendants des formes et des propos mis en œuvre par les artistes lors de leurs interventions. Ce socle constitue un corpus dont les traductions et applications sont de ce fait très ouvertes. Cette « boîte à outils » opérationnelle permet alors d'agir, d'intervenir, de dire, de décrier, de dénoncer, en toutes circonstances, en tous contextes.

En guise de conclusion

Les quelques remarques précédentes soulignent la richesse et la pertinence de ce genre défini par le large corpus opérationnel de ces pratiques hors-les-murs des années soixante-dix, genre ayant une histoire, une actualité, de nombreux héritiers et avatars, et surtout une capacité à développer de nouvelles formes et réponses.

À l'aune d'une préoccupation démocratique, trois périodes peuvent ici être distinguées dans la tenue d'interventions :

- le temps des conquêtes : celui de la quête des libertés (sous les régimes totalitaires) et celui de la consolidation de la liberté d'expression en Occident. Ce temps se dissipe au moment de la chute du mur de Berlin et de la circulation des artistes ;
- le temps des usages : celui, actuel, des pratiques qui ont banalisés les éléments de la grammaire de l'intervention dans l'espace public. Ce temps est celui de la normalisation de l'expression sous toutes ses formes ;

Le temps des réactions : celui, heureusement absent, de la résistance face à la perte des libertés. Pour réagir, la boîte à outils conceptuels et méthodologiques de l'intervention demeure efficace.

Souhaitons naturellement ne pas convoquer l'intervention urbaine comme dernier recours d'urgence dans une situation de crise et de perte de libertés. Gardons et utilisons le potentiel d'agent actif de l'intervention directe pour la confrontation avec d'autres urgences que la société contemporaine donne à voir. ◀

ALAIN SNYERS observe la société pour en traduire quelques travers par des détournements et des procédures d'essence parodique. Une pluralité de moyens plastiques est mise en œuvre pour exprimer des réalités et des comportements sociaux. À partir d'une expérience d'interventions urbaines, de performances et d'art sociologique démarrée dans les années soixante-dix, il décline, par le constat et, de plus en plus, l'ironie, différentes facettes du quotidien. Par des installations éphémères, des objets détournés, des campagnes d'affiches, des jeux de mots, il brosse un portrait à la charge de l'urbanité. La plupart de ses propositions, pour lesquelles une large panoplie d'outils est utilisée, sont contextuelles. Alain Snyers, en tant qu'acteur et observateur de la scène artistique française, s'est penché sur l'histoire récente de l'engagement social et politique de l'art.