

DÉCLINAISON DE VIDE : ESPACES ET LIEUX PUBLICS

CHRISTIAN RUBY



FESTIVAL DES ARTS MUTANTS - AMALGAME
SAMEDI 10 MAI 2025, STRASBOURG.


Contexte

Le Festival des arts mutants est un espace de déploiement et de diffusion d'œuvres artistiques performanciennes. [Amalgame](#), 15e édition du festival, constitue un laboratoire de rencontres et de réflexions entre auteurs, amateurs, concernés et curieux. Cette édition, déclinée en plusieurs soirées, interroge l'apparente congruence de notre univers, les tensions et puissances d'attraction qui maintiennent une vision du monde cohérente, mais échappe souvent à une recherche approfondie.

L'association INACT et la Haute École des Arts du Rhin (HEAR) invitent le philosophe Christian Ruby à apporter un éclairage théorique à la pratique de l'art performance et ses influences dans l'espace public et le quotidien de la ville.

L'objet de réflexion, lieu et espace public dans le cadre de l'art vivant, interroge la spécificité de l'espace public, de notre histoire artistique et esthétique, ainsi que les notions politiques d'exercice, de trajectoire, d'archipel et la nécessité de rendre intelligible le vide constitutif du culturel et du politique – au sens du refus des absolus, dogmes, clôtures.

Arthur Poutignat
Directeur artistique et co-fondateur

A man with grey hair and glasses, wearing a maroon hoodie over a yellow shirt, is seated at a dark podium. He is looking towards the camera. On the podium are a laptop, a stack of books, and a microphone. Behind him, a large circular screen displays the text 'Public (adjectif et substantif)'. The scene is dimly lit, with a spotlight on the speaker and the screen. The silhouettes of two audience members are visible in the foreground.

Public
(adjectif et
substantif)

Déclinaison de Vide: Espaces et lieux publics

Christian Ruby



Liminaire

Qu'il soit clair que cette intervention philosophique se situe volontairement après celle des artistes dans les lieux publics de Strasbourg non pour imposer la vérité de leurs performances mais parce que, dans le rapport philosophie / art, je privilégie toujours le voir des œuvres sur le commentaire, et m'oppose à tout discours autour d'œuvres non-vues. En cela, je suis heureux d'articuler mon propos aux performances observées hier, ainsi d'ailleurs qu'à la visite des œuvres-protocoles exposées au musée des Beaux-Arts.

J'ajoute que depuis longtemps, ma manière de philosopher est centrée sur les notions politiques d'exercice, de trajectoire et d'archipel, articulées sur le cri dans les lieux et l'espace publics ainsi que sur la nécessité de rendre intelligible le vide constitutif du culturel et du politique, c'est-à-dire sur les processus de travail contre soi (tant à l'échelle individuelle que collective), de déprise de soi et de composition politique. J'en poursuis actuellement le fil en ferraillant sur ce qui est «public», sur ce que l'on met «en public» et sur «le» public (au sens des spectateurs).

L'approche

L'objet qu'Arthur m'a confié se déduit de la relation potentielle des pratiques des performeurs et de mon travail.

En dehors du fait que la notion de «performance» – coincée dans le dictionnaire entre «perforer» et «perfusion» – est, dans la pratique artistique contemporaine, relativement à une société de compétition, plus complexe à utiliser que les usages indifférents ne le laissent entendre, les performances artistiques effectives, dans les lieux publics, les lieux matériels, durant ce festival par exemple, renvoient à des réflexions centrales qui concernent non moins l'espace public, surtout à l'époque de l'incrustation des «promesses conservatrices» (ou du nationalisme capitaliste autoritaire) dans les esprits et dans certains pays du monde.

Pointons d'emblée quelques notations qui intéressent le propos dont Arthur m'a donné la charge, pour ce jour.

Sur le versant de la «réception» (je viens d'en vivre), telle performance peut intervenir sur une place, dans une rue ou une halle, comme une sorte de coup de dés qui propose et/ou impose, pourquoi pas par surprise, en brisant donc le temps quotidien, un écart par rapport aux circulations, déambulations ou flâneries de l'expérience urbaine ordinaire. Une rencontre esthétique fortuite en somme, temporelle et spatiale,

imprévue, mais assez curieuse – et plaisante – pour provoquer à la fois la détermination d'un présent par arrêt/l'attrait et d'un lieu. Cette performance entraîne non moins des affects esthétiques des passants en fonction des régimes d'identification qu'ils se font de l'art, portant à l'interrogation et à la parole dans les lieux publics.

Sur le versant «création», la même performance ne saurait être interprétée, à l'instar du lieu commun sur l'action picturale, comme une trace produite sur une page blanche, puisque dès lors que la performeuse ou le performeur choisit de concevoir un événement culturel pour et sur un tel lieu public, les caractéristiques de cet exercice deviennent une question à dimension multiple : sur l'autorisation de se produire ici ou là, les règlements d'urbanisme locaux, l'accessibilité des lieux publics, les identitarismes civils parfois sectaires, le rapport aux partages sociaux, aux passants et en eux aux générations, aux genres, aux approbations ou invectives, qui peuvent être suscités.

De même que, du point de vue de la performance, l'accroche aux lieux publics divers nie l'attache contraignante aux lieux déterminés de l'art classique (des églises aux musées), renforce un mouvement nomade, et critique la hiérarchie des arts, de même, du point de vue des passants – puisque le passant est l'aune à laquelle la vie urbaine se fait et se défait

ou se concentre en agglomérat vivant de l'attrait momentané –, les performances publiques ouvrent une sphère d'attention et d'exercice qui rend possible une subjectivation et promeut des manières de dire et de faire qui ne confortent pas le « lieu » commun, ici l'habitude qui finit par coincer nos pensées dans la servitude volontaire.

Il n'y a nulle révélation dans ce propos. Mais l'insistance sur une difficulté. D'une part le lieu visé, dans lequel les artistes ou performeurs-euses en public cherchent à délimiter, momentanément, un territoire et un temps de l'art, est bien d'abord physique (telle rue, telle place). J'insiste. Il implique par conséquent l'organisation d'une ville et des présupposés de police. C'est un lieu public. Il n'est pas un vide dans lequel errer, car on s'y trouve aux prises avec des choses préalables et des normes¹. Ce lieu est ordonné à la politique (d'État ou celle de la propriété), à la distinction public/privé, il est plein et plein de sens.

D'autre part, ce qui s'y noue ou s'y dénoue configure un espace d'expérience qui implique non moins une décision des autorités locales, parfois un enrôlement dans le maillage du lien social et du territoire social, ou dans son remaillage, s'il est détérioré, ainsi que des exercices sensibles, proprement esthétiques, et des échanges de parole au droit de la cité (*polis*). C'est un espace public.

Certes, police et *polis* s'agencent autour des performances. C'est connu. Ce qui est moins relevé, c'est le double paradoxe qui les lie : le lieu public est toujours déjà plein – de personnes (cf. les tableaux de Caillebotte, Monet), de choses (mobiliers urbains), d'œuvres en scènes de pouvoir (art public) et de cris –, quoiqu'on parle à son sujet d'investir un lieu « vide » ; l'espace public a la réputation de nos jours d'être vide, alors qu'il ne cesse d'être rempli de discours pleins de bavardages et, pour ne pas parler ici de l'espace public en ligne, de ces mots de personnels politiques, d'influenceurs ou d'aboyeurs frappants auxquels certain(e)s confient leur jugement politique en se déresponsabilisant, notamment de la tâche d'inventer encore des possibilités de vie dans ce monde.

Cette traversée rapide de ce qui a été observé hier dans les lieux publics de Strasbourg, signale la nécessité de s'arrêter sur les points suivants de réflexion :

Espaces et lieux publics

Le vide et le faire commun

Le public n'existe pas, il est à faire

¹ Est-ce par différence que, dans son essai sur l'espace théâtral, Peter Brook décrit la scène comme un espace vide à remplir : un comédien se déplacerait sur un lieu vide, et tout un monde se tricoterait dans son pas et dans l'œil du spectateur ? Trop Simple!



Espaces et lieux publics²

Commençons par un exercice sémantique auquel on se dérobe généralement, non sans provoquer des ambiguïtés et des difficultés politiques.

Certes, du point de vue lexical, chacun(e) a remarqué que les termes choisis, lieux et espace publics, sont unis par l'adjectif «public». Pour autant, cela n'autorise pas à les confondre. Il convient donc d'en apprécier la portée et les limites différentielles.

Du point de vue historico-politique, en premier lieu, il importe de saisir que par et dans l'histoire moderne de la constitution de ce qui réfère à «public³», c'est-à-dire depuis la Renaissance et la codification de l'idée de démocratie et de république au sens moderne des termes, l'existence publique renvoie à celle de citoyennes (modérément) et de citoyens, et se réalise dans la mise à disposition d'une certaine espèce d'espace, l'espace public, celui de la manifestation de la parole visant la *polis*, et d'un autre type de lieux, ceux physiques de l'aménagement urbain ou villageois. Centralement, c'est donc aussi par cette différence qu'ils sont réputés «publics», et qu'il convient de les penser dans leurs advenir par vides et cris communs (donc leurs rapports).

L'espace public, renvoie à une communauté sensible et langagière citoyenne, une structuration institutionnelle et désormais étatique d'un espace de paroles et d'échanges d'idées, entretenu par des mœurs

qui devraient être consensuelles⁴: la civilité, l'attention, la patience de l'écoute, la décence de la polémique⁵, etc. Cet espace n'est pas, n'est pas donné, il est à faire, et constamment à refaire. Cela, même si cet espace est souvent devenu, par fait de nations, exclusif – et le soi-disant débat sur le thème «qu'est-ce qu'être français?» n'arrangeant rien.

Les lieux publics, lieux matériels d'usages civils (rue, places, etc.), faits par les urbanistes, ne se déploient pas moins sous certaines exclusives: autorisations d'usages, notamment politiques, lieux de manifestations et de cris, lieux occupés par les exclus, SDF, migrants sans logement, lieux couverts aussi par l'idéal d'un consensus évidemment problématique puisqu'énoncé comme positif mais traversé par racisme, antisémitisme, bancs inconfortables, manières d'expulser, etc.

Sans doute pour en évacuer les interrogations, les doutes et les suspicions, certains ont intérêt à faire régner la plus grande confusion sur cette distinction. En effet, en embrouillant lieu et espace publics, il est possible de faire croire qu'une seule réglementation s'impose pour les deux, transférant ainsi les contraintes de l'obéissance sécuritaire de l'un à l'autre. Cela facilite aussi la méprise entre la liberté d'expression (au sens de l'espace public, au sens politique) et le fait de dire n'importe quoi dans la rue à sa voisine. À quoi s'ajoute encore l'idée de brouiller l'espace public avec les

4 Sachant que le consensus n'est pas un accord majoritaire, comme on le croit souvent, mais une univocité de données sensibles, la configuration d'un champ de perception commun, on s'aperçoit, comme le montre fort bien Jacques Rancière, que le consensus supprime la politique... Le consensus est prétention du discours dominant à valoir comme discours commun.

5 Les maximes de la pensée élargie... Kant...

espaces vécus de la belle âme singulière, des espaces urbains restreints, etc.

En quoi, la distinction entre espaces et lieux publics doit rester centrale au sein de la perspective démocratique, sans pour autant tenter de la figer ou congeler dans des essences immuables, des attributions de fonctions uniformisantes, à l'aide du dictionnaire ou non. Elle doit insister sur des modes de partages et des frontières sociaux, culturels et politiques différents, des distributions des corps en places et en fonctions qui peuvent se distordre⁶, mais sans empêcher de les penser.

Surtout qu'en fond de ces dimensions, se trouve encore la question du «commun», de la définition de la communauté que nous formons, de sa configuration, des personnes qui en participent et en décident et des autres qui crient à l'encontre des décisions des précédents, et ainsi de suite. Or, plus les notions en question sont figées, plus on voit bien que le résultat en est d'éliminer la pensée des conflits (du dissensus) et des polémiques.

Disons, vous l'avez compris, que l'espace public est un espace immatériel, qui n'est pas matérialisé comme places, esplanades, carrefours, tous ces pôles urbains qu'on peut traiter sous l'angle de la circulation, de la majesté du pouvoir, du loisir, de la surveillance vidéo-policière. Il n'est pas un contenant à remplir par des objets ou des corps comme un lieu, une localisation,

6 Un partage du sensible. Qu'entendre par là ?
Cf. Anecdote : «ils sentent mauvais», Bref,
l'espace public pose un ordre des corps,
un mode de visibilité imposé, une forme
de visibilité, de dicibilité, de pensabilité.

avec limitation physique restreinte. L'espace public reste toujours à faire, ce sont des paroles échangées, fussent-elles criées, et des rapports qui ne se matérialisent que dans des relations. Il peut se démultiplier, et doit absolument envelopper le commerce des voix, des migrations, des oppositions, ce dont rendent compte les mouvements sociaux contemporains autour d'imaginaires vivifiants cherchant à formuler des expressions publiques, allant à l'encontre du consensus⁷.

En ce sens, il n'existe pas d'espace public en soi ni d'ailleurs de commun en soi (cf. ci-dessous), donné quelque part ou originaire, pur et pouvant servir de modèle de référence absolu pour tout engagement présent ou toute visée d'un futur.

Ce pourquoi je tente, comme d'autres collègues, de faire exister un concept critique d'espace public, autour de la notion de vide, afin de définir une possibilité de communauté sans cesse nouvelle, mettant en question et l'État et la forme actuelle de la communauté et le primat du masculin en la nôtre, etc. Le concept d'espace public doit inclure des mouvements effectifs, des mouvements que l'on peut alors appeler proprement politiques, dont la propriété est, à chaque fois, d'entreprendre de reconfigurer cet espace par des démonstrations, des cris, des scènes (Hannah Arendt, Rancière), des mises en œuvre publiques de forces.

⁷ Comment ne pas penser à une analogie : la construction dans les arts d'une multiplicité de foyers artistiques au cours du XX et XXI^{ème} siècles. Déplacements, décentrement, scissions, subversions, contaminations ont fait le lot de l'espace artistique.



une AGORA
Éphémère
pour prendre
la Parole
dans l'espace
Public

Le vide et le (faire) commun

Ces éléments rapides incitent à se méfier de stéréotypes contemporains, notamment pour leurs conséquences. Voici le plus inquiétant : celui selon lequel l'espace public mais aussi le commun seraient des espaces donnés, par essence vertueux, des espaces de citoyenneté porteurs intrinsèquement des vertus de l'échange interpersonnel et d'une soi-disant transmission (version patrimoine ou non).

Un espace parfois associé à tort au modèle de l'Agora grecque (un modèle lui-même fantasmé : cf. Vernant, Nicole Loreau,...). Un espace dont on gomme le rapport à l'État moderne. Bref, toute une série de mythologies bien commodes pour imaginer une scène délibérative publicisée merveilleuse, que, selon les cas :

- On croit réelle au point de vouloir la prolonger ;
- On appelle de ses vœux (reconnaissant qu'elle n'existe pas) ;
- On croit perdue et que l'on voudrait retrouver ;
- On a vue ailleurs et qu'on veut importer...

Chacun de ces cas fait croire d'une manière ou d'une autre que :

- «C'était mieux avant» et encourage tant de discours sur la «comédie du pouvoir actuel» pesée à l'aune du passé ;
- Nous avons acquis un espace public, mais il a encore des défauts, c'est encore améliorable, attendez, cela va se faire, ce ne sont que des défauts techniques, corrigeables ; question d'habileté des gouvernants ;
- Qu'il faut développer un humanitarisme de la victime et de l'exclusion : il faudrait donc renforcer l'intégration des exclus dans l'espace public (ce qui suppose qu'il existe et qu'il n'ait rien rejeté!).

Chacun(e) de vous, à la faveur d'analyses un peu courtes sur lesdites «incivilités», ou la «perte des repères», voire à la faveur de dénonciations injustes de «la passivité des citoyens», a entendu prétendre qu'il convenait ou conviendrait de renouer avec un sens commun qui aurait eu lieu et qui pourrait servir de modèle pour un «renouveau». Et, comme artistes, vous savez y entendre l'appel aux artistes et aux arts pour pallier ces «défauts»⁸ de nos contemporains par des animations urbaines «restauratrices».

Or, d'un point de vue politique, il ne suffit pas de disposer d'un cadre commun, d'un commun, qui s'appellerait «public» sous forme de régime de légitimité, d'espaces et de lieux. Il faut encore, non pas que ce cadre soit rendu actif par des acteurs privilégiés indiquant aux autres ce qu'ils doivent faire en dénonçant leur «paresse et lâcheté», mais qu'on reconnaisse que ce cadre n'a de signification et d'effectivité que si chacune et chacun le prend pour ce qu'il est, une forme commune qui est sienne par conquête historique et par action permanente, impliquant le travail sur soi de chacune et de chacun (privé et public), le travail articulé à un régime de gouvernement collectivement activé.

C'est là le statut du vide⁹, tel que je le pense, dans une théorie politique possible de la démocratie, de l'espace public et du commun, chacun conçu comme

⁸ Cette perception du secteur culturel sous l'angle du «développement» urbain engage un rapport au soutien public.

Pour la majorité des producteurs de street art, le soutien de l'Etat ou des collectivités territoriales est en effet subordonné à la propension à présenter son art comme un opérateur de valorisation territoriale, et non à justifier de la valeur intrinsèque de celui-ci.

⁹ Dictionnaire: le vide est ce qui «ne contient rien [...], ce qui ne contient pas ce qu'il devrait normalement contenir. Espace libre de corps, d'objets ou de substance d'un quelconque type et grand manque»

à faire. Sous forme, si l'on veut, d'un paradoxe pratique, celui de la nécessité de comprendre que ce qu'on nous présente constamment l'est dans de faux pleins satisfaits d'eux-mêmes, alors que le présent et l'avenir sont toujours vides et doivent le rester. Qu'il importe de le reconnaître afin de proposer sans cesse l'ouverture vers des projets constamment à refaire. Ce qui rend compte aussi d'un autre paradoxe : en tant que modernes, nous sommes habitués à percevoir le monde comme défectueux, à partir de l'image d'un monde traité comme la copie d'un monde parfait disparu que nous devons aider à revenir, ou sous la perspective d'un progrès à accomplir, alors que nous adorons l'immédiatement donné. Alors que nous devrions percevoir le commun non comme défectueux par rapport à un modèle, mais comme à corriger en permanence face aux problèmes que nous rencontrons.

Nous sommes ici à la croisée de notre époque et des performances contemporaines. Après l'ère des grands schémas d'explication du monde, fondés essentiellement sur des théories disposées autour de flèches (le progrès, la société sans classe, un monde parfait...), est venue l'ère de la déconstruction dite postmoderne (tout se vaut, rien ne vaut), en même temps que celle des théories du liquide, des écumes, et autres états gazeux, etc. Après l'ère de l'assise réciproque du capitalisme et de la démocratie, le capitalisme a décidé

de se passer de la démocratie (mais pas de l'État¹⁰). Après les morales du débat se sont installés la haine et le mensonge publics appelés curieusement «ère de la post-vérité». Après les organisations politiques de l'unité par surplomb est venu le populisme.

Au lieu de nous demander si la situation actuelle ne serait pas porteuse de nouveaux horizons à engendrer, pour peu que les protagonistes eux-mêmes acceptent de travailler autrement et de croiser leurs approches et leurs méthodes aux fins de fécondation réciproque et commune, nous nous angoissons autour de scissions réactives, nous nous laissons tomber dans des jeux d'opposition figés entre des rhétoriques trop bien rôdées. Elles se déplacent d'un conservatisme uniformisant: revenons à la transmission et au patrimoine, restaurons des liens entre les générations, réenchantons le monde et la ville, etc. aux tenants d'une dispersion sans rapport au public: individualisme, leurre d'une souveraineté du «moi», etc.

Or, c'est bien cette situation, les rapports sociaux actuels qu'il faut prendre à bras-le-corps. Sans doute un détour par la relecture de Nicolas Machiavel ne serait-elle pas inutile, lui qui a fait du vide le cœur de sa réflexion, montrant que, dans un monde défait de toute garantie imposée par le poids du religieux d'Église, le vide règne sur toute conjoncture, la politique revenant à convertir le vide en un possible. Mais le vide est difficile

¹⁰ C'est pourtant ce rôle de l'État, certes changeant, et de la puissance publique qui permet de comprendre le lien contradictoire qu'entretiennent économie de marché et capitalisme. En effet, l'économie de marché ne peut exister et a fortiori fonctionner en tant que telle, c'est-à-dire selon les principes libéraux, que lorsque le marché a été institué par l'État

à aborder, car il est des vides qui sont des pleins.
Pourtant, ce qui a pris une fois peut se défaire.
Et l'exigence faite aux citoyennes et citoyens est
de penser ce qui est à faire, un commun qui n'est pas
et n'est jamais, grâce à ce vide constitutif impliquant
des «faïres».



PLACE
HANS-JEAN ARP
1886 - 1966
Musée, Palais de l'Europe

1886
HANS-JEAN ARP
Musée, Palais de l'Europe

1886
HANS-JEAN ARP
Musée, Palais de l'Europe

Le public n'existe pas, il est à faire

Dernier horizon de mon intervention, pris dans la même logique.

Il consiste à passer du public en général – ce moteur central de la modernité démocratique –, au public spécifique des arts et de la culture. Au vu des enjeux que nous connaissons tous ici, c'est un élément central. Une certaine fiction du «public» alimente le faux motif invoqué par des personnels politiques pour diminuer des crédits culturels à l'aune des spectacles vus par les autorités et non du travail fourni au cours du temps : pas assez de public, où est le public populaire, etc., dit-on ? Entre quantité et essence, entre une quantité qui sert de mesure à des finances, et une essence qui sert de discriminant.

L'idée d'une définition d'essence de ce que serait un public est absurde.

Il faut cesser de parler du public inconsidérément. Et il faut cesser d'en parler en termes d'essence. Comme si le public (des arts et de la culture) existait. Comme si le public en question relevait d'une essence.

Il faut aussi cesser d'en parler en le morcelant : jeune, adulte, campagne, ville... en le traitant comme un objet qui se trouverait là : dans les jeunes, les adultes, à la campagne, à la ville...

Car tracer une délimitation du public en soi et en enregistrer l'identité ou lui en conférer une, c'est renoncer à comprendre que «public» désigne

un rapport et non une entité.

Si l'on veut approcher le public, il faut respecter au moins trois caractéristiques : rapport, hétérogénéité, collision culturelle... Le public n'existe qu'en rapport avec les œuvres... Ce qui le montre au mieux : la censure, ou les demandes de censure des œuvres. Rappelons en effet que censure ou demande de censure impliquent que le censeur se réserve le droit de voir. Il verse du côté de ce que pourrait être un public, mais refuse qu'un public se forme.

Et ces censures ou demandes de censure prouvent évidemment a contrario qu'il n'est de public que celui qui est en rapport avec les œuvres.

Il importe donc de remarquer ceci : non seulement le public n'est pas, il est à faire, mais il n'est pas de public des arts hors de ce voir (ou avoir vu¹¹), de l'examen – qu'il soit appris soit par des œuvres, soit par l'intermédiaire d'institutions (famille comprise) – des formes sensibles de l'œuvre ou de son sujet, et de l'échange des paroles ; il n'est pas non plus de considération politique possible à l'endroit d'une œuvre si on ne l'a pas vue, dans la mesure où l'œuvre d'art relève d'un voir ou d'un écouter ; et enfin, il n'est pas de politique décisive vis-à-vis de l'œuvre si on ne s'ancre pas dans sa politicité, sa manière de proposer des découpages du visible et du dicible, sa manière de dénouer par exemple les modes de visibilité et les

¹¹ Il est des situations dans lesquelles on peut parler des œuvres en leur absence, parce qu'on les a vues auparavant. Cf. L'exemple des camps de concentration et d'extermination : Charlotte Delbo, Jean Cayrol... racontent comment on y parlait ou échangeait sur des œuvres d'art et on opposait la mémoire des œuvres à la grisaille des camps.

¹² Il convient de rappeler que les œuvres sont soumises à plusieurs types de règles : des règles autonomes (d'origine artistiques), de règles de reconnaissance de l'appartenance au champ de l'art et des règles hétéronomes (d'origine sociale).

hiérarchies sociaux-esthétiques, les genres ou les formes artistiques et leur assignation à la représentation de certains sujets. Toute autre politique, y compris la censure, reste extérieure à l'œuvre – mais pas forcément à l'Art, s'il s'agit là des institutions, du « monde de l'art ». Un discours politique véritable sur des œuvres requiert donc de les voir (ou avoir vues) et d'en avoir saisi la teneur ; ce qui n'interdit pas au citoyen(ne) de protester – accusateur civil professionnel ou citoyen vigilant – mais cela déplace sa parole de la question de la politicalité de l'œuvre au rôle des arts dans la société¹².

Avoir vu une œuvre, dont on peut ne pas apprécier alors la teneur, implique la possibilité d'une discussion sur ce qu'on a vu, ce qui est donné à voir, et la politicalité de l'œuvre, en sortant du théâtre, du cinéma ou du musée. Il s'agit bien là d'un commun vif et partageable. L'œuvre entre alors dans la parole échangée, dans la parole publique. Elle devient souvent une œuvre mentale partagée au-delà du public des arts, parfois sous forme de rumeur, parfois sous forme de diatribe publique, de critique virulente, parfois encore sous forme de projets pédagogiques¹³, qui ne le sont vraiment que s'ils renoncent à des pédagogies de surplomb¹⁴.

Prudence de conclusion sur ce troisième moment de réflexion. Que les termes employés ne sont pas restrictifs. Tout n'est pas résolu par le voir, soulignons-le

13 Outre la pédagogie scolaire républicaine, l'Education artistique et culturelle, les efforts des acteurs et comédiens, des milieux culturels et des institutions (dont les conditions matérielles d'accueil du public) par lesquelles une certaine promotion d'une éducation des citoyens/citoyennes est impulsée.

14 La question des médiatrices/eurs est décisive. Et le risque : noyer le regard des spectateurs dans des explications au point de ne pas regarder les œuvres ; virer au tourisme de l'art ; « L'œuvre est bien « vue » ou « entendue », mais vue ou entendue à travers le prisme du panneau ou du guide qui indique « ce qu'il faut voir » ou « ce qu'il faut entendre » (Bernard Sève, Les Matériaux de l'art, Paris, Seuil, 2024, p. 409).

pour ne pas exclure du raisonnement les installations, des œuvres à protocoles, etc. et rappeler que l'essentiel est aussi le passage à la parole, trop souvent confisqué, dans la référence aux œuvres.

Il est certain par conséquent qu'il est possible de trouver dans les arts, une autre idée du commun et de la communauté que ce qu'on en suppose habituellement. En l'occurrence, constamment, de nouvelles découps...

- Elle met en indétermination toutes les formes figées ;
- Elle déspecifie les lieux ;
- Elle réagence matériellement des signes, des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit... (partages du sensible....) ;
- Elle engage des processus de transformation des perceptions, des langages, des comportements, et écarts qui constituent des subjectivités nouvelles... ;

- Elle met en question les applaudissements ou les attentions à la seule visibilité imposée ;
- Elle produit des règles non validées par leurs effets (ou une expérience de dérèglement des sens, dirait Rimbaud) ;
- Elle engendre des troubles symboliques en produisant des écarts...

Ce serait sans conteste tout cela qui nous nourrirait de l'idée d'un commun qui n'est pas encore «fait».

Remerciements

L'association INACT remercie tous ces bénévoles, artistes, auteurs et contributeurs qui ont permis la réalisation de l'édition 2025 du festival des Arts Mutants - Amalgame.

En particulier à

Christian Ruby pour sa générosité

Les bénévoles :

Hélène, Catherine, Michel, Hanna, Liliana,
Stéphane, Quentin, Sanghee, Antje, Jens

Graphisme :

Arthur Standaert

Cet ouvrage est sous licence
créative common attribution
pas d'utilisation commerciale



Édition: Association INACT

www.inact.fr

