Prolégomènes à une herméneutique de l'engagement artistique

Europa Oxalá *versus* Pussy Riot

Beat FÖLLMI

Université de Strasbourg, UR 4378 « Théologie protestante »

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9443

Résumé : L'engagement artistique ne peut exister sans le contexte sur lequel il est censé interagir, sans ce triangle herméneutique entre artiste, œuvre d'art et récepteurs. Cette contribution examinera, à titre d'exemple, deux cas de figure qui représentent deux types opposés de configuration herméneutique. 1/ L'exposition *Europa Oxalá* de 2022, montrée successivement à Marseille, Lisbonne et Bruxelles, présente des objets variés, des installations et vidéos sur le thème de la présence de la colonisation de l'Afrique dans l'Europe contemporaine, dans un contexte muséographique classique sur des haut-lieux de la culture dominante ; notamment une installation photographique de Katia Kameli. 2/ Le groupe russe féministe Pussy Riot investit, en 2012, la cathédrale orthodoxe du Christ-Sauveur et y organise une performance artistique provocatrice contre la politique et l'idéologie impérialistes de Poutine et la collaboration de l'Église orthodoxe, ce qui valut à ses membres l'arrestation, la condamnation et des peines d'emprisonnement. Alors qu'*Europa Oxalá* s'inscrit dans une discursivité académique déconnectée de l'expérience esthétique de l'œuvre d'art – tout en déconstruisant en même temps les discours de la muséologie mémorielle –, les actions de Pussy Riot sont des performances sur le vif qui impliquent les artistes comme partie intégrante de l'acte artistique même.

Mots-clés : engagement artistique – Katia Kameli – Pussy Riot – muséographie

Abstract: Artistic engagement cannot exist without the context in which it is supposed to interact, without this hermeneutic triangle between artist, work of art and receivers. By way of example, this paper looks at two cases that represent two opposite types of hermeneutic configuration. 1/ The 2022 exhibition *Europa Oxalá*, shown successively in Marseilles, Lisbon, and Brussels, presents a variety of objects, installations and videos on the theme of the presence of the colonisation of Africa in contemporary Europe, in a classical museographic context of the high places of the dominant culture; in particular, a photographic installation by Katia Kameli. 2/ In 2012, the Russian feminist group Pussy Riot took over Christ the Saviour Orthodox Cathedral and staged a provocative artistic performance against Putin's imperialist policies and ideology and the collaboration of the Orthodox Church, which led to the arrest, conviction and imprisonment of its members. Whereas *Europa Oxalá* is part of an academic discursivity disconnected from the aesthetic experience of the work of art - while at the same time deconstructing the discourses of memorial museology - the actions of Pussy Riot are live performances that involve the artists as an integral part of the artistic act itself.

Keywords: artistic engagement – Katia Kameli – Pussy Riot – museography

Dans un des romans policiers du commissaire Brunetti de Donna Leon, une jeune photographe de succès se plaint de son sort d'artiste engagée. D'origine Rrom, elle réalise d'impressionnantes photos de gens de voyage qu'elle expose dans des galeries de Venise à Tokyo :

> Avec de telles photos, dit-elle avec amertume, vous gagnerez facilement des concours, surtout quand vous êtes une femme et une Rrom. Ils vous élèvent au rang d'une icône multi-ethnique et tout le monde souhaite publier vos photos. Mais si jamais ils rencontrent une de ces photos dans les rues, ils se détournent du coup[1].

La photographe exprime là exactement le dilemme qui se présente à l'artiste engagé quand il agit dans la société. Jusqu'à quel point, pour avoir une visibilité, l'artiste dit "engagé" peut-il se compromettre avec le pouvoir, vendre à prix cher son art, exposer sur des lieux prestigieux, accepter des distinctions honorifiques ? Peut-il vraiment se passer de ces circuits ? Quelle sera l'efficacité d'un art engagé s'il reste enfermé dans les cénacles d'amateurs d'art peu désireux d'affronter les réalités dont témoigne l'art qu'ils adulent ?

L'engagement artistique se déroule dans un contexte qui est défini par les lieux, les structures de réception, les codes, les discours. L'artiste engagé agit dans un triangle herméneutique : son œuvre (l'objet culturel) se situe entre le scandale (la "cause" qui déclenche la production artistique) et un environnement social (la société, les acteurs politiques et économiques) sur lequel l'œuvre est censée produire des effets.

L'action de l'artiste est, d'une part, une descente aux enfers : dans l'univers de l'injustice, de la guerre, de la misère, de la violence intolérable, des défavorisés, des migrants, des SDF, des marginalisés – tout ce qui *a priori* n'est pas visible ou, au moins, refoulé. D'autre part, l'artiste se rapproche, avec sa production artistique, de son environnement social qu'il vise à sensibiliser et à transformer. Or ce rapprochement n'est possible qu'au prix d'une transformation fondamentale du contexte herméneutique dans lequel l'œuvre évolue : car la société n'est pas désireuse de descendre dans les bas-fonds du monde contemporain et d'être confrontée aux recoins ténébreux de la mémoire refoulée. La rencontre se produit par le truchement d'une transformation : l'injustice intolérable devient œuvre d'art, une rencontre qui a lieu dans les musées, les galeries d'art, les salles de concert et plus récemment dans l'espace anonyme de l'Internet. Ces rencontres sont hautement ritualisées selon des codes et des discours prédéfinis. La seule possibilité d'échapper à cette dissociation entre, d'une part, la réalité invisible ou refoulée et, d'autre part, l'œuvre artistique, est de transformer l'œuvre d'art elle-même en un acte intolérable – cette fois-ci au prix que paye l'artiste à la place des victimes dont l'œuvre est censée témoigner.

Nous présentons, à titre d'exemple, deux cas de figure de cette configuration herméneutique :

[1] *La Petite Fille de ses rêves*, roman policier de Donna Leon, original en américain : Londres, William Heinemann, 2008 ; traduction française par William Olivier Desmond : Paris, Calmann-Lévy, 2011. Épisode 17 de la série télévisée *(Das Mädchen seiner Träume)* réalisée par la chaîne allemande ARD, 2011, réalisateur : Sigi Rothemund ; adaptation française, 46'25".

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

1/ L'exposition *Europa Oxalá* de 2022, montrée successivement à Marseille, Lisbonne et Bruxelles, présente des objets variés, des installations et des vidéos sur le thème de la présence de la colonisation de l'Afrique aujourd'hui dans l'Europe contemporaine, dans un environnement muséographique classique installé sur des haut-lieux de la culture dominante.

2/ Le groupe féministe russe Pussy Riot a investi, en 2012, la cathédrale orthodoxe du Christ-Sauveur à Moscou et y a organisé une performance artistique très provocatrice contre le pouvoir impérialiste de Poutine et la collaboration de l'Église orthodoxe, ce qui leur a valu leur arrestation et condamnation à des peines d'emprisonnement au goulag sibérien.

1 L'exposition *Europa Oxalá*

L'exposition *Europa Oxalá* est consacrée à la question de la "post-mémoire". Des artistes de la seconde ou troisième génération d'immigrés, issus de pays jadis colonisés, revisitent les liens qui les relient à leur pays d'origine : ils utilisent les techniques et les expressions des cultures traditionnelles des anciennes colonies et pratiquent la déconstruction systématique de la culture des pays européens et des ex-colonies, notamment à travers la réécriture du récit national[2].

Sans entrer dans le débat sur le terme "post-mémoire[3]", nous le définirons comme une démarche artistique qui est moins un travail politique, qu'un acte mémoriel voire presque psychanalytique, dans la mesure où l'artiste s'approprie sa propre histoire, à la fois individuelle et collective, ses propres traumatismes, plaies et blessures. C'est donc, en première instance déjà un acte d'art engagé, puisque la propre histoire est engagée, à travers une mémoire lésée et dominée par « l'Histoire avec sa grande Hache ».

Dans une collection d'essais qui accompagne l'exposition, l'historienne d'art Fabienne Bideaud définit les objectifs d'*Europa Oxalá* comme suit :

> […] une exposition collective qui s'intéresse à la notion d'héritage et de mémoires (personnelle et collective) des artistes afro-descendant.e.s […] Elle s'inscrit dans une période où nous pouvons déceler une prise de conscience sur la dimension anthropocentrée et dominatrice de l'Occident dans l'écriture de l'histoire de l'art – notamment de la part des institutions muséales et dans le développement de l'art contemporain. (Bideaud 2022 : 51).

Ainsi l'exposition invite le visiteur à un double parcours : il s'agit d'une part de questionner l'héritage colonial et sa représentation par des artistes afro-descendants à travers les installations et objets présents, et, d'autre part, de déconstruire le travail muséographique lui-même. On comprend facilement que les deux démarches ne sont pas complémentaires, au contraire, nous nous trouvons face à une imbrication complexe qui ressemble à la guirlande éternelle de Gödel, Escher, Bach. Il en résulte une double problématique.

[2] *Cf.* l'article de Pinto Ribeiro (2022).
[3] Nous renvoyons ici à l'article de Sousa Ribeiro (2022).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Premièrement, les artistes engagés sont pris dans les filets de leur propre démarche. Ils se soumettent à un environnement d'exposition qui suit nécessairement les logiques muséographiques et sociétales, environnement indispensable afin de permettre l'échange entre œuvre d'art et public (ou société). Si les objets exposés sont censés s'interroger sur les modes muséographiques eux-mêmes – il n'empêche que ces modes constituent le cadre herméneutique de la démarche artistique. Les œuvres exposées mettent en marche une réflexion portant sur les symboles de la mémoire, généralement régie par le discours dominant, or ce questionnement est basé sur une muséographique qui, elle même, est soumise à un processus de déconstruction. Pour que l'engagement de l'artiste prenne forme, s'accroche et devienne performatif, le visiteur devrait à la fois maîtriser les discours sur la décolonisation et connaître les codes muséographiques qui construisent le discours dominant.

Deuxièmement, la complexité de la démarche produit un déplacement : des objets exposés vers la discursivité extérieure, donc déplaçant le discours premier, celui de l'œuvre d'art, vers le métadiscours des cartels, des dépliants, du catalogue, de la publication d'essais, des conférences accompagnant l'exposition. Le visiteur qui serait privé de tout ce métadiscours se retrouverait complètement démuni au milieu de ces objets. Caricaturons : pour comprendre l'engagement artistique et ses enjeux, mieux vaut finalement lire le catalogue et les blogs d'experts qu'aller voir les objets exposés. L'œuvre s'inscrit donc plus dans un discours académique et pédagogique que dans une démarche artistique.

Prenons un contre-exemple. Le tableau *Guernica* de Pablo Picasso saisit immédiatement le spectateur : les membres dépecés d'humains et d'animaux, les visages crispés de douleur, la confusion dramatique, la dislocation des corps et le chaos. Nous n'avons même pas besoin de savoir quoi qu'il soit sur la guerre civile d'Espagne, ni connaître la Légion Condor. C'est l'œuvre même qui agit par le truchement des codes ancestraux – la monochromie, les gestes, les expressions – sans que le tableau renonce pour autant à s'inscrire dans la modernité de son époque. Et là encore, il ne sera pas nécessaire de connaître le cubisme pour comprendre. Ce n'est pas un hasard si ce tableau est devenu une œuvre iconique du XX^{e} siècle.

Analysons une des œuvres de cette exposition. Katia Kameli, une artiste franco-algérienne née en 1973, présente une installation photographique de 2018 : *Trou de mémoire*. Les deux photographies, accrochées côte à côte au mur, montrent le « Mémorial de la Libération » sur le boulevard Mohamed-Khemisti, surplombant la baie d'Alger. De la photo à droite sort un accordéon de cartes postales qui montrent le monument à l'époque coloniale, c'est à dire *le Grand Pavois* réalisé en 1928 en honneur des morts de la Grande guerre par le célèbre sculpteur Paul Landowski (qui a également participé au *Mur des Réformateurs* à Genève et au monumental *Christ Rédempteur* à Rio de Janeiro). La sculpture, commandée par la Ville d'Alger, devait montrer l'union qui lie les peuples, français et algérien, à travers un groupe d'Européens et d'Africains se soutenant mutuellement. Après l'indépendance de l'Algérie, le FLN fait appel, en 1978, à l'artiste M'hamed Issiakhem pour déboulonner le monument et le remplacer par une œuvre nouvelle. Or Issiakhem conserve la sculpture de Landowski mais la recouvre d'un sarcophage de ciment duquel sortent, côté baie,

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

deux mains avec des menottes brisées[4]. En 2012, des fissures sur le monument font réapparaître, par endroits, le monument caché.

Nous n'avons pas vocation ici à analyser ni à interpréter et encore moins à juger l'installation de Katia Kameli. Nous ne proposons que quelques réflexions herméneutiques. Nous nous trouvons d'abord face à trois œuvres qui se superposent et se téléscopent : la sculpture de Landowski, le sarcophage d'Issiakhem et l'installation de Kameli. La deuxième cache la première, la troisième fait réapparaître la première à travers la deuxième.

Le dépliant qui accompagne le visiteur dans son parcours de l'exposition explique : « […] le retour des fantômes prend la forme d'un accordéon de cartes postales qui, dans un jeu de dissimulation et de révélation, fait réapparaître le monument initial[5]. » L'une des commissaires de l'exposition, Cécile Bourne-Farrelle, donne une interprétation divergente ; selon elle, l'œuvre de Kameli « rend hommage au geste de l'artiste M'hamed Issiakhem et de son mémorial de la Libération […] » (Bourne-Farrell 2022 : 95).

Le monument d'Issiakhem est-il un acte protecteur, en sauvegardant un chef d'œuvre de la sculpture française de la première moitié du XX^{e} siècle ? Est-il un geste d'espérance : le béton cache l'œuvre des anciens colonisateurs, mais cette dernière est juste endormie et témoignerait ainsi d'une réconciliation possible[6] ? Est-il un symbole brutaliste de revanche sur l'Histoire : l'œuvre des anciens colonisateurs est désormais domptée par le béton des nouveaux maîtres ?

Le titre de l'installation de Kameli, *Trou de mémoire*, est aussi énigmatique que polysémique : « trou de mémoire » par rapport aux trous du coffrage de béton qui nous laissent désormais entrevoir le monument caché ? « Trou de mémoire » de la part des admirateurs de l'œuvre de Landowski qui déplorent le masquage du *Grand Pavois* en oubliant l'injustice de la période coloniale ? « Trou de mémoire » de la part des artistes algériens des années 1970 qui souhaitent tourner la page ? Ou finalement « trou de mémoire » de nous-mêmes qui, peut-être, ne connaissons ni le monument de Landowski ni l'actuel d'Issiakhem et pour qui l'installation de Kameli constitue la reconnaissance de notre propre « trou de mémoire » ?

La question de fond, celle qui nous intéresse, est la suivante : l'œuvre d'art, l'installation de Kameli, avec qui dialogue-t-elle ? Quel est le pouvoir performatif de cette œuvre engagée ? Certes, on pourrait considérer cette œuvre d'art comme une porte qui permettra au visiteur de découvrir d'autres réalités. Mais cette porte ne s'ouvre qu'à celui qui en a la clé. Cette clé herméneutique, nous ne la trouverons qu'en dehors de l'œuvre, dans les discours présents dans les catalogues, conférences, visites guidées… Et si la porte s'ouvre finalement, elle donne sur une discursivité polyphonique et complexe qui n'appartient plus à l'œuvre mais à un univers académique et

[4] https://www.founoune.com/index.php/pavois-de-paul-landowski-cachez-moi-cette-oeuvre-ne-saurais-voir (consulté le 25/10/2024).

[5] *Europa Oxalá*, dépliant de l'exposition [2022], traduit d'après le texte anglais : "[…] the return of ghosts takes the form of an accordion of postcards which, in a game of concealment and revelation, unveils the original monument."

[6] C'est l'interprétation faite par l'ASAF (Association de Soutien de l'Armée Française : https://www.asafrance.fr/item/histoire-le-grand-pavois-d-alger-monument-aux-morts-d-alger-1914-1918.html (consulté le 27/09/2022). Ce lien n'est désormais plus accessible, mais le texte a été reproduit dans un blog : http://algerazur.canalblog.com/archives/2019/05/04/37308379.html (consulté le 25/10/2024).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

intellectuel. C'est là toute la difficulté de l'exposition *Europa Oxalá* : la discursivité se trouve en amont et en aval de l'œuvre mais difficilement dans l'œuvre elle-même. La discursivité de l'œuvre est encore déterminée par un autre élément herméneutique qui n'entre pas en jeu dans le schéma classique triangulaire (artiste-œuvre-récepteur) : les lieux où se fait la rencontre entre œuvre d'art et récepteur. Pour ce qui est d'*Europa Oxalá*, l'exposition s'est déroulée sur trois lieux différents, mais toujours des grands musées situés dans des capitales ou grandes villes. Ces lieux déterminent forcément la muséographie.

La première exposition – à Marseille, d'octobre 2021 à janvier 2022 – s'est déroulée sous l'égide du gouvernement français, dans le cadre de la présidence française du Conseil de l'Union européenne. Elle a été présentée au fort Saint-Jean, lieu d'exposition du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Le MuCEM est un musée national, qui relève du Ministère de la Culture ; il a été inauguré par le président Hollande en 2013. Ses collections proviennent pour une grande partie de l'ancien Musée du Trocadéro et du Musée de l'Homme ainsi que du Musée national des Arts et traditions populaires. Le musée marseillais a vocation de questionner les cultures autour de la Méditerranée et leurs échanges mutuels. Les expositions temporaires font écho à des questions actuelles, sociétales et culturelles. Ce statut "officiel" de l'édition marseillaise d'*Europa Oxalá* – le chapeautage par l'État français (mise à disposition de lieux, financement, marketing, intégration au programme de la présidence du Conseil de l'Union européenne) – a des conséquences pour le récepteur qui visite l'exposition. Devrait-il y voir la volonté de l'État (français) de revisiter l'histoire du colonialisme (et dans quel sens ?) ou plutôt y voir l'intention de l'État de contrôler le discours sur la "post-mémoire", les identités et leurs expressions ?

Pendant le printemps et l'été 2022, l'exposition est passée à Lisbonne, dans le musée Gulbenkian. La Fondation Calouste Gulbenkian est l'institution privée la plus importante du Portugal. Outre le musée, situé dans un parc au centre de la capitale, la fondation dispose d'un orchestre, d'un chœur, d'un ballet et d'un institut de recherche, spécialisé notamment dans le domaine de la biomédecine. Les fonds s'élèvent à 3,4 billions d'euros environ et les recettes annuelles sont de 482 millions d'euros (chiffre 2021[7]). Le budget annuel pour la culture seule est de 29 millions d'euros. La fondation dépense donc l'équivalent de presque 10 % du budget de l'État portugais dédié à la culture[8]. Cette manne vient de Calouste Gulbenkian, un richissime Arménien, acteur important dans le secteur du pétrole au cours de la première moitié du XX^{e} siècle. Que dire aujourd'hui d'une exposition sur le colonialisme et la mémoire organisée dans un musée financé par l'argent d'un magnat du pétrole, une industrie qui, encore de nos jours, exerce une emprise néfaste sur de vastes régions jadis colonisées ?

La situation n'est pas moins étonnante dans le cas du troisième lieu pour cette exposition : l'*Africa Museum* à Tervuren dans la banlieue de Bruxelles. Le bâtiment est un lieu emblématique. Construit par le roi des Belges, Léopold II, en 1897, pour l'exposition coloniale, il abritait, sous le nom de « Musée du Congo belge », de prestigieuses collections ethnologiques, zoologiques et botaniques afin de promouvoir l'idéologie du

[7] Source : le bilan annuel de 2021 https://gulbenkian.pt/en/the-foundation/legal-documents (consulté le 25/10/2024).

[8] 390 millions d'euros, chiffre pour la culture seule (sans médias).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

colonialisme et d'attirer de futurs financeurs de la colonie (privée d'abord, puis étatique). Fermé en 2013, le musée a été soumis à un réaménagement profond touchant à la fois le concept des expositions et la muséographie ; il est rouvert fin 2018 et propose désormais une lecture critique de la période coloniale, tout en gardant les collections et le mobilier des salles. Mais la nouvelle présentation ne fait pas l'unanimité ; pour certains la décolonisation du musée n'est pas allée assez loin.

Une exposition comme *Europa Oxalá,* qui a vocation de réécrire le roman national, peut-elle se dérouler dans un musée si fortement marqué par les fantômes du passé ? Un musée financé par l'argent extorqué dans la colonie privée du roi, avec des objets africains toujours présents, acquis dans des conditions plus que douteuses.

2 Pussy Riot

Examinons une autre forme d'art engagé à l'exemple du groupe féministe russe Pussy Riot. Il s'agit d'un groupe d'environ dix jeunes femmes militantes, dont le noyau dur est constitué de Nadejda Tolokonnikova, Ekaterina Samoutsevitch et Maria Alekhina. Cette dernière, qui a pu quitter clandestinement la Russie en mai 2022, a publié un ouvrage également traduit en français : *Jours d'insurrection* (Seuil, 2017).

Les positions politiques de Pussy Riot s'étendent de la gauche libérale à l'anarchisme. Le groupe s'oppose notamment à Poutine et à son idéologie et sa politique impérialistes, mais il critique également les institutions russes, le système d'éducation, la centralisation forcée, la discrimination des homosexuels, le non-respect de la constitution et des droits de l'hommes ainsi que l'omniprésente corruption qui gangrène la société russe. Leur combat contre le machisme et la domination masculine oppose aussi ces militantes à l'Église orthodoxe à laquelle elles reprochent de s'être laissée corrompre par le pouvoir en place : le patriarche « croit en Poutine ; ce salaud ferait mieux de croire en Dieu à la place, » disent-elles dans leur *Prière punk*.

Le mode d'action du groupe consiste en des performances publiques et souvent illégales sur des lieux que les femmes ont investis – *co-opted public space* (Chernov 2012). Elles portent des vêtements de couleurs criardes et se masquent avec des cagoules (pour ne pas offrir leur visage au regard masculin concupiscent). Le caractère illégal des actions est indispensable : il faut que ces spectacles deviennent menaçants pour le pouvoir en place. Les vidéos réalisées lors de ces actions sont par la suite diffusées sur Internet. Les spectacles sont provocateurs, mais non démunis d'humour, tout comme le nom du groupe qu'on pourrait traduire en français par « émeute de filles » ou encore par « émeute de chattes ». Maria Alekhina, l'une de ses membres, disait lors d'une entrevue sur TV5 Monde : « Nous faisons de l'art politique, joyeux[9]. »

Nous présenterons ici leur action la plus connue, celle qui les a rendues mondialement célèbres mais qui leur a aussi valu deux ans de camp d'internement : la protestation contre Poutine dans la cathédrale du Christ-Sauveur à Moscou le 21 février 2012. Cette église est un bâtiment emblématique. Erigée après la victoire sur Napoléon, à partir de 1817, la cathédrale a été finalement consacrée en 1883 sous le tsar Alexandre III.

[9] Entretien sur TV5 Monde, 8 octobre 2017 : https://information.tv5monde.com/info/russie-entretien-avec-une-pussy-riot-196164 (consulté le 16/08/2024).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Un monument en l'honneur de ce dernier est ajouté en 1912 sur le parvis, suite à la victoire russe sur la France. Après la Révolution russe, la cathédrale devient un haut symbole de la tyrannie tsariste. Lénine ordonne sa destruction en 1931 pour y construire un gigantesque Palais des Soviets, finalement jamais réalisé. Après la fin de l'Union soviétique, la reconstruction à l'identique est décidée, financée par des dons privés ; l'inauguration a lieu en 2000. La cathédrale est désormais le centre spirituel de l'Église orthodoxe russe. Les funérailles de grandes personnalités y ont lieu (par exemple de Boris Eltsine) ainsi que l'intronisation des patriarches russes comme l'actuel, Cyrille, qui est également dans le collimateur de Pussy Riot.

Un élément déclencheur de la performance de Pussy Riot de février 2012 est sans doute l'exposition de la relique de la Sainte Ceinture de la Vierge, juste deux mois auparavant, en décembre 2011. La relique, normalement conservée au monastère de Vatopédi sur le mont Athos, a été montrée, pendant une semaine, en l'église Christ-Sauveur de Moscou. Plus de 800.000 fidèles s'y sont empressés de la voir. Les médias ont vu dans cette mobilisation un signe de la résurgence de la religion dans les anciens pays communistes, mais on aurait pu y voir surtout l'alliance malsaine de l'Église et du pouvoir politique en faveur du nationalisme – la suite des événements a malheureusement donné raison à cette interprétation.

Le 21 février 2012, quatre femmes de Pussy Riot, vêtues de robes multicolores et cagoulées, investissent l'espace devant l'ambon pour y scander une *Prière punk* : « Vierge Marie, Mère de Dieu, chasse Poutine ! » Elles dénoncent le visage totalitaire de l'État russe et de leur chef suprême, l'influence néfaste de l'Église orthodoxe sur la société, le machisme rampant et le soutien de l'Église en faveur de la réélection de Poutine.

Il existe deux versions de la performance dans l'église Christ-Sauveur : la vidéo originale enregistrée pendant l'action du 21 février 2012 et une version retravaillée, notamment avec une nouvelle bande sonore, d'une durée de 1 min. 52 sec. Cette dernière a été diffusée sur Internet. On a ajouté le chant *Bogoroditse Devo, Raduisya* (l'équivalent de l'*Ave Maria* catholique), composé par Sergueï Rachmaninov (*Les Vêpres*, op. 37).

La riposte du pouvoir a été immédiate. Trois des jeunes femmes sont arrêtées (une quatrième a pu s'échapper). Elles sont accusées d'hooliganisme et condamnées à deux ans de prison. Bénéficiant d'une amnistie, elles sont libérées quelques mois avant la fin des peines, en décembre 2013 (probablement pour redorer le blason de la Russie en vue des Jeux olympiques de Sotchi).

L'effet que cette performance a produit est mitigé. En Russie, la propagande, politique et religieuse, dénonce les « actes blasphématoires » de Pussy Riot et les assimile à la politique anti-chrétienne qui a suivi la Révolution russe[10]. Un mois après l'intrusion de Pussy Riot, plusieurs dizaines de milliers de personnes ont manifesté devant la cathédrale pour exprimer leur soutien à l'Église et à l'État. Une majorité de la population russe semble réprouver l'action de Pussy Riot. Selon les sondages réalisés par

[10] *The Guardian*, édition en ligne du 22 avril 2012 : https://www.theguardian.com/world/2012/apr/22/russians-support-orthodox-church-pussy-riot (consulté le 16/08/2024).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

les médias russes, 78 % des personnes interrogées ont entendu parler de l'action, 27 % condamnent les actions et 42 % expriment un avis plutôt négatif, alors que seulement 6 % expriment leur sympathie et 2 % un avis plutôt positif. Pour le procès et les peines, plus de la moitié des personnes interrogées croient en un procès juste, mais 24 % soupçonnent quand même le pouvoir d'avoir influencé la sentence[11].

En revanche, en Occident, les Pussy Riot ont pu bénéficier d'un large soutien, notamment de la part des artistes. Ce fut le cas de Madonna qui a soutenu publiquement les Pussy Riot lors de son concert à Moscou en août 2012. Plusieurs manifestations anticléricales se sont produites, un peu partout, copiant celle des Pussy Riot : à Kiev, à Cologne, à Vienne. La ville de Wittenberg a nominé Pussy Riot pour le prix Martin Luther en 2012, mais, sous la pression de protestations des milieux ecclésiaux, le comité a reculé. Cependant, on s'est généralement plutôt mobilisés contre les peines, jugées trop élevées et disproportionnées par rapport à l'action, que l'on approuve ou non la performance elle-même. Des voix critiques se sont quand-même fait aussi entendre en Occident. Mireille Mathieu a ainsi critiqué les Pussy Riot sur une chaîne russe, jugeant leur action comme un "blasphème", tout en demandant la clémence pour les artistes[12]. Les réactions négatives sont surtout venues des représentants des Églises, catholique et protestante.

Le cadre herméneutique de la démarche engagée et politique de Pussy Riot est très différent de notre premier cas de figure, *Europa Oxalá*. Cependant, si les lieux de leurs performances ne sont pas davantage neutres, dans leur cas, ils ont été choisis par les artistes et font partie intégrante de la performance. L'église du Christ-Sauveur n'est pas seulement l'espace où se rencontrent l'œuvre d'art (la performance) et les spectateurs. Dans cette performance, tout fait partie de l'œuvre d'art : l'église, les artistes, les spectateurs. L'église par son histoire (cathédrale tsariste, détruite par les révolutionnaires et reconstruite après la chute du communisme) et par sa symbolique (d'une Russie forte et chrétienne, de l'alliance entre Église et pouvoir) ; les artistes parce que leur engagement a de lourdes conséquences pour leur vie (l'arrestation, le jugement démesuré, les conditions de détention) ; et, finalement, les spectateurs présents dans la cathédrale ce 21 février 2012 assistant au spectacle des gardiens traînant les femmes dehors, des religieuses essayant d'empêcher de filmer, des fidèles sidérés. Ce sont aussi ceux qui ont réagi suite à la diffusion de la vidéo sur Internet : manifestations de masse devant la cathédrale à Moscou, imitations des actions dans d'autres églises, interviews, déclarations (de soutien ou de rejet), concerts de solidarité. Tout cela fait partie de toute œuvre d'art engagée de ce type.

3 Conclusion

Nous avons présenté deux cas de figure, deux types d'engagement artistique. Dans la première démarche, l'artiste profite des circuits culturels et politiques : lieux de so-

[11] Source : Newsru.com du 12 septembre 2013 (un portail d'information russe relativement indépendant) ; https://www.newsru.com/russia/12sep2013/pr.html (consulté le 25/10/2024).

[12] L'entretien donné sur la chaîne russe Tsentr en août 2012 a été apparemment manipulé par les Russes, mais France 2 l'a quand-même rediffusé. *Cf.* l'article en ligne publié dans *Le Monde* du 8 décembre 2014. https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/12/08/la-chanteuse-mireille-mathieu-fait-condamner-france-televisions_4536775_3246.html (consulté le 25/10/2024).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

ciabilité, réseaux, patronage. Cela lui permet de profiter des ressources (financières et logistiques) et d'entrer en dialogue avec les décisionnaires politiques et sociétaux. Le revers de la médaille : il n'est plus maître du jeu. Il perd son indépendance et sa souveraineté par rapport à sa démarche "engagée". Cela crée toute une série de contraintes. D'une part, la plateforme utilisée par l'artiste (musée, galerie, salle de concert) est fournie par le pouvoir ou au moins par un acteur puissant qui a ses propres intérêts. D'autre part, ces lieux de la haute culture opèrent par exclusion et cloisonnement, puisque l'accessibilité à de tels lieux est généralement limitée : bâtiments de type "bobo", prix d'entrée, code vestimentaire, muséographie, discursivité.

On l'a vu pour l'exposition *Europa Oxalá* : les œuvres qui y déconstruisent l'histoire coloniale en appelant à la réécriture du récit national sont exposées dans et par un Musée national, un musée colonial et un musée privé financé par une fondation alimentée par l'industrie pétrolière. L'artiste devient lui-même profiteur de ce système : plus prestigieux est le lieu où il présente son art, plus s'élève le prix de son art. On pourrait multiplier les exemples. Il y en aussi dans le domaine de la musique : que dire de la démarche du compositeur Benjamin Britten, pacifiste et objecteur de conscience, qui accepte la commande du gouvernement britannique d'écrire, en 1962, un *War Requiem* pour commémorer la destruction de la cathédrale de Coventry – une musique qui, certes, appelle à la réconciliation des peuples mais dans le cadre officiel d'une commémoration nationale de guerre d'un pays belligérant.

Dans le deuxième cas de figure, les artistes de Pussy Riot sont en opposition fondamentale au pouvoir, politique, religieux et sociétal. Les lieux qu'elles choisissent sont publics et souvent squattés, les moyens financiers nécessaires à l'exécution sont dérisoires (quelques portables pour enregistrer), les interactions avec les personnes présentes faisant partie des performances. Ces dernières se caractérisent par la simplicité, la provocation et souvent l'illégalité. Or, dans ce type d'art engagé, l'engagement ne se limite pas à la durée de la performance (exposition, concert, projection) mais "engage" les artistes mêmes à devenir une part de l'œuvre d'art : par l'exclusion, le harcèlement, la persécution, l'emprisonnement ou même, ultime conséquence, par la mort.

Il reste une question : laquelle des deux démarches atteint mieux son but ? Quelle démarche est plus efficace et plus adaptée pour sensibiliser, mobiliser et éventuellement faire évoluer ?

Si on pouvait reprocher aux artistes d'*Europa Oxalá* de s'isoler dans une tour d'ivoire discursive et de faire le jeu des puissants, on pourrait reprocher à Pussy Riot de se présenter sur un mode délibérément vulgaire et simpliste afin de déclencher le grand *buzz*. Mais les apparences sont trompeuses : la performance de Pussy Riot a certes connu un retentissement planétaire, mais au-delà de l'action provocatrice, puérile et, admettons-le, esthétiquement nulle, très peu de personnes (artistes et intellectuels) n'en ont finalement pas fait une lecture au simple premier degré, mais bien une interprétation au second degré, comprenant parfaitement les enjeux politiques et sociétaux derrière une action iconoclaste.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Bibliographie

Bideaud, Fabienne (2022), « Exposer la mémoire des symboles, du corps, des images : le possible vocabulaire des artistes afro-descendant.e.s », in : *Europa Oxalá*, Centre d'études de l'Université de Coimbra, Mucem Marseille, Fondation Calouste Gulbenkian Paris-Lisbonne, Musée royal de l'Afrique centrale Tervuren, p. 51-61.

Bourne-Farrell, Cécile (2022), « Retourner le gant de l'histoire », in : *Europa Oxalá*, Centre d'études de l'Université de Coimbra, Mucem Marseille, Fondation Calouste Gulbenkian Paris-Lisbonne, Musée royal de l'Afrique centrale Tervuren, p. 91-108.

Sergey Chernov, Sergey (2012), « Female Fury », *St. Petersburg Times*, 1er février 2012.

Europa Oxalá. Essais, catalogue d'exposition (2022), Centre d'études de l'Université de Coimbra, Mucem Marseille, Fondation Calouste Gulbenkian Paris-Lisbonne, Musée royal de l'Afrique centrale Tervuren.

Pinto Ribeiro, António (2022), « Œuvres d'art dans des situations de postmémoire », in : *Europa Oxalá*, Centre d'études de l'Université de Coimbra, Mucem Marseille, Fondation Calouste Gulbenkian Paris-Lisbonne, Musée royal de l'Afrique centrale Tervuren, p. 7-17.

Sousa Ribeiro, António (2022), « Postmémoire : passé et futur d'un concept », in : *Europa Oxalá*, Centre d'études de l'Université de Coimbra, Mucem Marseille, Fondation Calouste Gulbenkian Paris-Lisbonne, Musée royal de l'Afrique centrale Tervuren, p. 19-25.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793