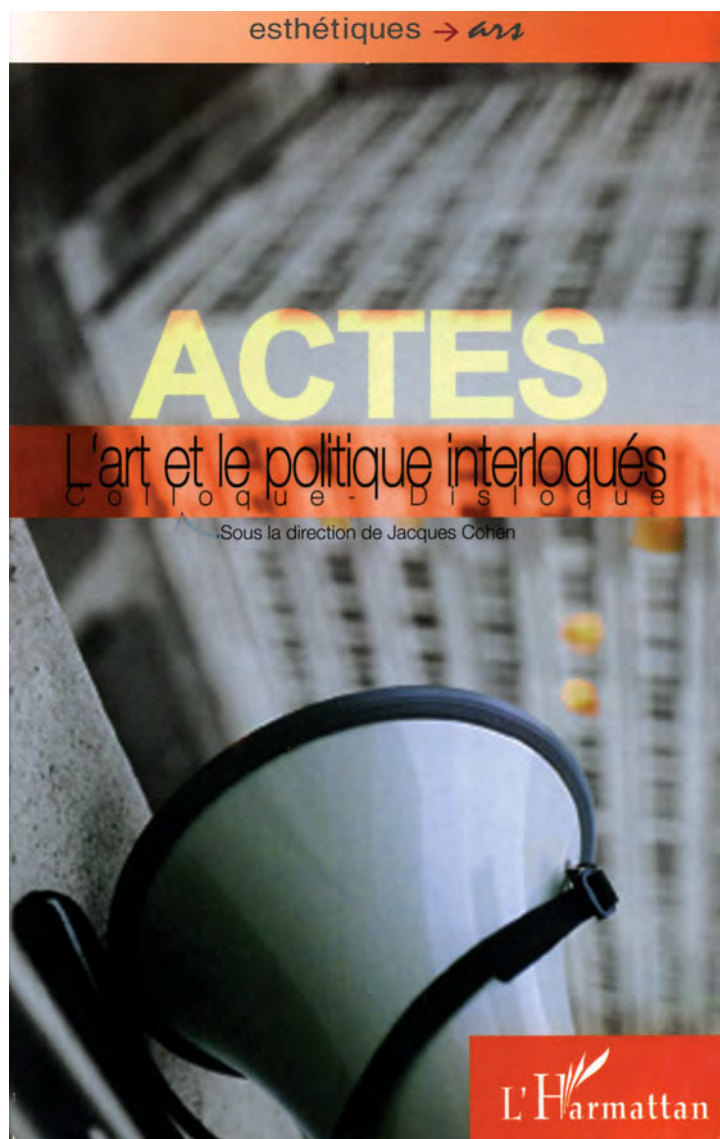




Katrin Gattinger, « Quelques repères pour réorienter le réel », in Jacques Cohen (dir.), *Actes Colloque-Disloque : L'art et le politique interloqués*, Centre d'études et de Recherches en arts plastiques, Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne, L'Harmattan, 2006, p. 181-190.

[Article dans ouvrage scientifique collectif avec comité de rédaction](#)

Quelques réorientations pour le réel et ses représentations

Katrin Gattinger

Hors champ

« L'art de la représentation est double, politique et artistique »²¹³, note Olivier Mongin dans *L'artiste et la politique*, qui pratique l'examen des productions culturelles pour en détecter la représentation du politique.²¹⁴ Il affirme que le malaise de la représentation politique dérive d'une difficulté de voir la société qu'il faudrait pourtant *représenter*. Ce sont, selon lui, notamment les productions d'images et de scénarios de cette société qui peuvent « être un guide »²¹⁵.

En s'inspirant de cette démarche, l'article qui suit va tenter de débusquer, à partir de l'installation-performance *Drop*, mais aussi en s'appuyant sur d'autres exemples, la manière dont s'articulent l'art et le politique à l'intérieur même d'une production artistique, de déceler le principe d'une esthétique qui serait, selon Jacques Rancière, « à la base de la politique »²¹⁶.

DROP

Dans un tohu-bohu sonore de fausses déflagrations de bombes et de couacs de canards imités, l'installation *Drop*²¹⁷ sert de dispositif pour la production de petites « bombes » en pain sec, que je réalise à la meuleuse au bruit strident, toute la journée du 24 avril 2003 à l'UFR des Arts plastiques et Sciences de l'Art de l'Université Paris 1²¹⁸.

²¹³ Olivier Mongin, *L'artiste et le politique – éloge de la scène dans la société des écrans*, Entretien par Philippe Petit, Textuel, coll. Conversations pour demain N° 26, 2004, p. 77.

²¹⁴ Olivier Mongin, *La peur du vide. Essai sur les passions démocratiques*, tome 1, Seuil, 1991 ; rééd. Coll. « Points », 2003.

²¹⁵ Olivier Mongin, *L'artiste et le politique – éloge de la scène dans la société des écrans*, Entretien par Philippe Petit, Textuel, coll. Conversations pour demain N° 26, 2004, p. 77.

²¹⁶ Jacques Rancière, *Le partage du sensible – esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000, p. 12.

²¹⁷ Du verbe anglais *to drop* « larguer » et du nom *drop* « bonbon » ou « goutte », *Drop*, (2003) voir cahier central d'illustration, Fig.1

²¹⁸ L'installation-performance « Drop » a été réalisée dans le cadre de l'exposition *24 jours* organisée par APPA (cerap) à la salle d'exposition Michel Journiac, UFR 04,

Fabriquées selon le modèle de bombes véritables, comme celles par exemple aux noms surprenants de « Big Boy » lâchée sur Hiroshima ou « Little Boy » ayant détruit Nagasaki, ces petites sculptures phalliques et fragiles peuvent être emportées par les visiteurs. Des sacs en papier jaune, imprimés d'un liseré de silhouettes de bombes réelles et du mot « Drop », ont été prévus à cet effet.

Le terme « Drop » peut alors être considéré comme logo, ou comme logo-slogan, tels le *Just do it !* ou le *Think different !* d'entreprises mondialement connues. Tout en se dissimulant derrière sa signification de friandise, ce serait peut-être une invitation faite aux visiteurs de participer à un lâcher de bombes.

Encore faut-il trouver une cible. Cette installation-performance avait été présentée une première fois, intitulée alors *Your best*²¹⁹. A cette occasion, l'accent était mis davantage sur le lancer des projectiles en pain dur et ranci, que sur la fabrication qui alors n'a pas été faite en public. Le public pouvait utiliser une grande quantité de ces « bombes » et les jeter sur des images projetées de canards nageant dans un lac. Se présentant comme un grand stand de tir, *Your best* est devenu un défouloir pour les visiteurs.

Dans la salle Michel Journiac à Fontenay-aux-Roses, les mêmes photographies de canards dans un environnement bucolique sont projetées en petit format à quelques centimètres du sol sur un mur. Elles rappellent cette première version de l'installation et elles sont ici encore « canardées » par quelques visiteurs.

Pendant que la meuleuse tourne bruyamment et la salle se couvre d'une fine couche de poussière de pain, on entend une voix vociférer « Je l'ai, moi aussi ! Moi aussi, je l'ai ! ». Ce cri, qui tente de faire concurrence en volume à la meuleuse et à la diffusion des sons de bombes et de canards, provient de la vidéo *Jel'ai*, projetée derrière une bâche en plastique noir. Deux plans y sont montés successivement : l'un me montrant filmée en plongée, sautant et hurlant d'une manière menaçante et agressive en direction de l'objectif, et l'autre où je suis montrée de face, sereine, simulant vocalement le sifflement et la détonation d'une bombe. Ces deux visages alternent avec de légères variantes, se faisant écho. Ce que je prétends avoir en ma possession par le biais de l'image vidéo, c'est *la bombe*, dont je fais la démonstration par imitation vocale.

Université de Paris 1 (Panthéon Sorbonne), Fontenay-aux-Roses, avril 2004 (catalogue cd-Rom). Chaque participant de 24 jours avait accepté de se mettre au défi de n'intervenir dans la salle que durant une seule journée.

²¹⁹ *Your Best* a été réalisé en juillet 2002 au *Festival du Plaisir* organisé par Lo-Renzo et Sylvain Ciavaldini au *Jardin d'Héllys* à Saint Médard d'Excideuil en Dordogne. En automne 2003, à l'occasion de l'exposition « L'art est ouvert » (organisée par ADDC Arts Plastiques Dordogne), j'ai rassemblé les installations-performances *Drop* et *Your Best* dans une même installation dans les 180m² de la cave du château du *Jardin d'Héllys*. Cette cave voûtée, avec ses nombreuses pièces, se présentait alors comme un laboratoire clandestin de fabrication d'explosifs.

Simuler une bombe, ce n'est pas encore en posséder une, et aucun spectateur ne serait assez dupe pour croire à un tel bluff, alors qu'il me voit d'une part en image dans la vidéo et d'autre part en chair et en os, produisant (là encore) de faux explosifs.

Cette tension entre représentation et présence, entre vrai et faux, se retrouve dans le fait que sont associées de véritables plantes carnivores à un grand tirage photographique : le titre de la structure en acier est *Geile Geier Geifern (Des vautours lascifs bavent)*. La photographie ne représente rien en particulier et ne présente aucune figure ni forme précise, si ce n'est une gamme de couleurs harmonieuses structurées par une trame importante et une mosaïque de pixels. Les plantes carnivores, qui ont la capacité d'attirer, de capturer et de digérer leur proie, poussent d'ordinaire dans des sols pauvres. L'image mal définie et l'absence de ressemblance avec un référent serait-elle un terrain approprié pour ces végétaux spécialistes de l'illusion afin de tromper leurs victimes ? Ou auraient-ils dévoré le référent ?

Étant donné que cette photographie a été prise sur l'écran de télévision lors des transmissions en direct des bombardements de Bagdad, on peut constater qu'elle est, en fin de compte, l'« empreinte » d'une explosion. Une empreinte lumineuse pour laquelle la notion de contact est une affaire de procuration, car ce contact y est transféré à plusieurs reprises, compressé, codé et décodé par la technologie de reproduction, en vue d'une image *live*, simultanée aux événements, ce que Pascal Convert nomme « dynamitage du lien unissant l'image à son référent »²²⁰ et que je qualifie de « digestion technologique »²²¹.

La présence de cette espèce végétale prend alors une signification toute différente, à la limite de l'obscène. Étant donné la difficulté à identifier, dans cette photographie, l'image d'une explosion de bombe, on peut avancer qu'il y a un manque d'analogie visuelle avec le référent. Mais la perte que les plantes carnivores suggèrent concernant cette image, est surtout celle des victimes des bombardements, blessées dans leur chair. Les plantes *carnivores* seraient-elles là pour dévorer ces corps en putréfaction, tels des vautours ? Ou attendent-elles de pouvoir piéger les insectes attirés par ces victimes ?

²²⁰ Pascal Convert, « Des images en mercure liquide », *Arts Press*, N°251, novembre 1999, p. 40.

²²¹ Communication « Geile Geier Geifern (*Des vautours lascifs bavent*) : Comment planter l'image », à l'invitation de la revue *La Voix Du Regard* pour la présentation de son numéro 15 « L'Obscène, acte ou image ? », 25 mai 2003, *Lieu Unique* à Nantes, manifestation « Le Livre et l'Art ». Voir aussi « Dévorer l'inconsistance », revue *Livraison* N°3, juin 2004, non paginé.

Danger figuré, danger véritable

Au-delà d'un premier abord ludique, on s'aperçoit qu'un danger omniprésent plane au-dessus de cette journée d'exposition. De nombreuses menaces figurées ou hurlées, symboliques ou véritables, sont perpétrées ce jour-là dans la salle Michel Journiac : par les bombes présentes de plusieurs manières, les plantes carnivores, le titre *Geile Geier Geifern*, les couleurs de signalisation et de sécurité (rouge et blanc, noir et jaune), une séparation de l'espace pour la protection des visiteurs, les hurlements de la bande vidéo, l'utilisation de gants et de lunettes de sécurité et, finalement, par la meuleuse tournant à pleine puissance.

Drop a eu lieu quelques jours après la fin des bombardements en Irak et pendant l'invasion des troupes américaines. De ce fait, l'émergence de « bombes » dans le lieu institutionnel qu'est la salle d'exposition Michel Journiac de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, tisse un lien fort avec l'actualité. Les « explosifs en pain » retracent l'analogie entre les largages simultanés de paquets de nourritures et de bombes au-dessus de l'Afghanistan en 2002 relevée une première fois par *Your best* au Jardin d'Héllys, juste après ces événements. Nourriture et bombes, toutes deux tombaient du ciel afghan, et elles étaient de la même couleur jaune, comme s'il s'agissait de pousser (ou de camoufler) le paradoxe et l'ironie jusqu'à leur paroxysme. La guerre et l'humanitaire ont en commun, à mon sens, d'être des contretemps de la politique ; ils existent quand la politique a échoué.

Dénouer les stratégies de manipulation

Sans être une prise de position claire dans ces conflits, *Drop* peut être vu comme une tentative de pointer, les stratégies de manipulation utilisant l'image, puisque les éléments authentiques (de vraies plantes carnivores, du véritable pain, la présence physique de l'artiste) se confrontent à d'autres éléments représentés, imités, simulés, figurés et stipulés. Ces imitations se font selon différentes méthodes. Des explosions de bombes, par exemple, sont imitées par la voix (diffusion sonore et vidéo *Je l'ai*) et représentées sur la photographie de *Geile Geier Geifern* ; les silhouettes de véritables bombes sont imprimées sur les sacs ; les pains sculptés ressemblent de loin à ces mêmes engins, des bombes et missiles de toute sorte. Les canards y figurent à la fois par la projection de diapositives photographiques et par l'imitation sonore de leurs couacs. Ma présence physique dans les lieux trouve un alter ego sur l'image vidéo. Les sons enregistrés concurrencent celui, strident et *live*, de la meuleuse. Dans son texte à propos de *Drop*, Nathalie Delbard note, en y trouvant la clé du dispositif général :

« [...] jonchant le sol, des morceaux de pain dispersés, miettes qu'aucun volatile ne mangera jamais, stigmatisent par leur vaine

présence toute l'absurdité d'un monde où l'on confond aisément image et réalité, où l'on peut se repaître du visible comme d'un spectacle. »²²²

Drop pose effectivement la question de la représentation d'un conflit et de l'usage de cette représentation. Ce conflit représenté n'est pas seulement le conflit effectif (Etats-Unis/Afghanistan, Etats-Unis/Irak), mais aussi ce qui ressemble à un duel à l'intérieur même de la représentation, un duel entre le réel et son image. Cependant, ces deux conflits ne sont pas de la même nature.

La représentation et la guerre

L'exposition *En guerre* au Centre de Culture Contemporain de Barcelone²²³ mettait l'accent sur les invariants de la guerre à travers ses représentations. Tout en se basant sur des documents, témoignages, objets et images de guerres du monde entier du siècle dernier, mais aussi sur des œuvres d'artistes, *En guerre* n'est pas une exposition historique. Ses curateurs ont plutôt tenté de la concentrer sur les éléments cycliques et récurrents de la guerre. Ils proposent cinq volets, comme des temps appartenant à chaque guerre : la socialisation de la violence, la construction de l'ennemi, les hostilités, la victoire et la défaite, la mémoire.

Mais qu'est-ce qu'on expose sous le thème de la guerre ?

« Represented experience and experienced representation »²²⁴, répondent les commissaires de cette exposition. C'est bien la représentation qui est le véhicule de l'expérience entre ceux « qui y sont allés » et ceux « qui sont restés à la maison ». Récits, dessins, photographies et films venant directement du front, mais aussi des œuvres artistiques et des fictions²²⁵, témoignent souvent de cet inimaginable auprès de ceux qui vivent alors une expérience de la représentation de la guerre. Parce que la guerre ne débute pas avec le premier tir et ne finit pas avec quelques déclarations de paix, la représentation participe à la construction de l'ennemi autant qu'à la mémoire des hostilités passées.

²²² Nathalie Delbard, « Katrin Gattinger – DROP », Catalogue cd-rom de l'exposition *24 jours* (2003), APPA Cerap, Université Paris de 1 Panthéon Sorbonne, 2003 (ce texte est également consultable sur le site Internet www.paris-art.com dans la rubrique « Nomades »).

²²³ *En guerre*, Centre de culture contemporaine de Barcelone, du 17 mai au 26 septembre 2004, commissaires d'exposition : Antonio Monegal, Francesc Torres, José Maria Ridao.

²²⁴ En français : « de l'expérience représentée et de la représentation expérimentée », Antonio Monegal et Francesc Torres, « At war – The culture of war », *At war*, (Catalogue), Consortium of the centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2004, Barcelone, p. 16.

²²⁵ Les œuvres artistiques s'articulent de manière très pertinente avec les éléments de valeur historique.

Du réel qui déborde la représentation

Un élément clé de l'accrochage à Barcelone sont les six photographies de John Hoagland, reporter durant la guerre au Salvador, prises au moment même de sa mort par balle.²²⁶ Alors qu'on scrute cette mort dans les photographies, qu'on tente d'en saisir un indice et de reconstituer la chute mortelle du photographe on constate que les clichés montrent le sol et une ombre noire semblant envahir l'image. Toute l'importance de ces documents n'apparaît que lorsque l'on prend conscience que c'est la trajectoire d'une balle qui a fait dévier le viseur de l'appareil photographique. Deux viseurs sont dans une sorte de face à face immédiat : l'un dont le projectile atteint son but, tue John Hoagland, l'autre dont l'objectif ne prend pas l'image prévue mais nous touche avec d'autant plus de violence.

Ce n'est pas seulement l'image la plus représentative de la guerre ou l'image qui tue²²⁷ : la volonté d'image à l'origine de la mort du reporter, ce que certains appellent « le risque du métier ». En cela, les derniers clichés de John Hoagland sont peut-être les photographies les plus représentatives d'une représentation de la guerre. Mais ces images sont aussi le lieu où coïncident le monde de l'expérience vécue et représentée et le monde de l'expérience de la représentation de la guerre.²²⁸

Quand Dominique Baqué²²⁹ reprend l'expression de Walter Benjamin, *le réel a brûlé l'image même*, elle donne entre autres l'exemple de la photographie de Nick Ut montrant une petite vietnamienne brûlée par le napalm fuyant sur une route²³⁰, une photographie qui a durablement marqué la conscience publique.

²²⁶ John Hoagland, *War at San Salvador*, 1984, ©Eros Hoagland

²²⁷ On ne peut plus désormais utiliser le terme « l'image tue » sans se référer à l'essai pertinent de Marie José Mondzain sur la question « L'image peut-elle tuer ? ». Elle affirme que la responsabilité ne revient pas à l'image, mais bien au producteur de celle-ci. (Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard, coll. Le temps d'une question, 2002)

²²⁸ Après avoir suivi durant plusieurs jours la compagnie américaine Bravo du premier bataillon du 8^e régiment des marines, Dexter Filkins note dans son article sur le combat dans la ville irakienne Fallouja, quelque chose de curieux : « Rien, absolument rien du combat que j'ai vu à Fallouja ne ressemblait aux films de guerre du cinéma. Par moments, pourtant, il ne semblait guère plus réel. » (Dexter Filkins, « Dans l'enfer de Fallouja », *Le Monde*, mercredi 24 nov. 2004, p. 22). Le réel peut-il ici être abordé uniquement en terme de fiction, dans un mécanisme de refus ? Ou s'agirait-il d'un réel qui tend vers la fiction comme les films tendent vers le réel (en se servant de différents degrés de réalisme) ? L'expérience de la lecture de l'article, ne pourrait-elle pas donner une idée plus réelle des événements, comparée à celle de l'expérience du combat ? Ou faut-il comprendre dans cette remarque une part d'irréalité, dans le sens d'insensé, incroyable, comme s'il s'agissait d'un trop plein de réel ?

²²⁹ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique – De l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, 2004, p. 176.

²³⁰ Photographie prise par Huynh Cong (Nick) Ut le 8 juin 1972 au Vietnam, représentant Phan Thi Kim Phuc sur la route 1 qui mène au village de Trang Bang.

L'expression de Benjamin me semble être davantage révélatrice quand elle est mise en relation avec ces clichés de la mort de John Hoagland. Ici, ce sont les conditions et les modes opératoires de la prise de vue, eux-mêmes conditionnés par le fait de la guerre et la volonté de visibilité de celle-ci, qui font l'image. D'une certaine manière, ce sont les conséquences matérielles de la guerre qui sont à la fois objet et sujet de l'enregistrement, un peu comme la silhouette d'un homme dont l'ombre a été imprimée sur un rocher qui impressionna tant Yves Klein lors de sa visite d'Hiroshima en 1953.

Les photographies de Hoagland sont au plus près de l'événement, car le cadrage, la pose, le sujet, tout y est dicté par la mort, aucune intervention consciente de la part du photographe n'est possible. Le réel y déborde toute intention de mise en scène. Et c'est ce débordement de réel qui a été capturé par la photographie, un débordement qui dans la représentation déploie tout son sens, un débordement qui se met accidentellement en scène.

Il me semble important dans le cas de ces photographies prises en 1984, qui sont certes des images fortes contre la guerre, de noter qu'elles-mêmes n'ont pas pu faire l'objet d'une manipulation par le photographe.²³¹

Donner un certain point de vue aux sujets est propre à la représentation plane qui est ainsi toujours la proie d'interprétations. Elle est à ce titre un outil idéal pour la manipulation d'opinion, comme le savait si bien Goebbels, et cela non seulement en temps de guerre.

Le photojournalisme de Robert Capa et d'Eugène Richards avait quelque chose de séduisant liée au fait qu'on croyait à la possibilité d'y détecter une part de la « vérité » et de l'implication du photographe dans le contexte, et ce, malgré le grain de la photographie en noir et blanc. Mais on peut aussi bien dire que le regardeur suit sans hésitation le point de vue de ces photographes. Une sorte de suspicion accrue s'est emparée de l'information avec les images de la Guerre du Golfe du début des années 90, images en noir et blanc d'une très mauvaise qualité censées démontrer au téléspectateur la précision chirurgicale du lâché de bombes de l'OTAN, et les clichés pris en direct, mais pixellisés à outrance, de Bagdad lors des bombardements au printemps 2003.²³²

²³¹ Ce qui n'exclut en aucun cas qu'elles puissent servir à une manipulation. D'ailleurs, comment savoir si la légende de ces images, « The last frames from Hoagland's roll of film which record the moment of his own death in El Salvador » (catalogue *At war*, Consortium of the centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2004, p. 194), n'est pas, quant à elle, une manipulation ?

²³² Notons qu'à l'origine de l'accroissement de cette suspicion, de nombreuses « affaires » mettant en cause l'authenticité d'une image liée à l'information et à l'actualité ont éclaté dans un temps relativement court.

Si la question de la représentation est au cœur de l'exposition *En guerre*, c'est bien comme véhicule de toute la complexité de l'expérience, impliquant l'articulation auteur-récepteur et tous les clivages, dérives et spéculations qui y participent.

Réagencement du signifié et du signifiant

Nous sommes alors au cœur de la proposition de *Drop*, car l'installation-performance ainsi intitulée, joue des codes de représentation, se sert des disjonctions entre le réel et le représenté et les articule de manière différente dans un réagencement du signifiant et du signifié. Elle relève des données visuelles, les place dans un contexte nouveau, introduit des éléments inattendus, réoriente des scènes et rassemble des données hétérogènes sur de multiples « supports de communication » (la photographie, la vidéo, l'acte, la parole, la sculpture, l'impression, le son). Cet ensemble puise ses références dans l'information médiatique de l'actualité mondiale et plus précisément dans les codes de représentation de cette information.

Du politique à l'œuvre

Le caractère politique de *Drop* tient bien plus à ses modes opératoires, qu'à la référence récurrente à l'actualité politique ou à une possible prise de position dans les conflits. La manifestation dans la salle Michel Journiac à Fontenay-aux-Roses, n'est pas politique parce qu'elle relève d'un événement de la politique mondiale. Renvoyer à un événement politique n'est pas un acte politique en soi. Pourtant, il peut le devenir si ce renvoi se fait d'une certaine manière. Pour cela, il dépend de choix précis, le choix du moment et des circonstances, du support, du contexte et des références ; d'un système de mise en relation et de décalage de signes. Il me semble que c'est ce que Olivier Mongin entend par *mise en scène* : « la capacité de recul et de décalage »²³³, la « volonté de "donner forme" à une réalité en marquant une coupure, une discontinuité et en s'efforçant d'enrichir notre compréhension du réel. »²³⁴ Cette mise en scène est à la fois esthétique et politique.

Pour montrer comment le politique se manifeste, voici deux exemples.

Quand Jessie Owens gagne quatre médailles aux Jeux olympiques de Berlin et établit un nouveau record olympique de la course de 100 m, c'est un événement politique.

²³³ Olivier Mongin, *L'artiste et le politique – éloge de la scène dans la société des écrans*, Entretien par Philippe Petit, Textuel, coll. Conversations pour demain N°26, 2004, p. 21.

²³⁴ *Ibid.*, p. 20.

Cela ne sous-entend pas que gagner une médaille est un acte politique mais que lorsque cette victoire a lieu en 1936, à Berlin, et que le gagnant est un noir américain, ce fait devient politique. De même la réaction de Hitler, quittant le stade puisqu'il ne peut plus espérer que ces jeux deviennent la manifestation triomphante de la supériorité de la race blanche, est-elle uniquement politique parce qu'on sait que Hitler ne veut pas féliciter Owens pour sa victoire qu'il juge inacceptable et qu'il agit de cette manière pour démontrer au monde entier, son rejet des « races non aryennes ».

En 1959, Friedensreich Hundertwasser trace *La ligne sans fin*²³⁵ à l'Ecole des beaux-arts de Hambourg. Durant deux jours et deux nuits, il dessine, en se relayant avec deux de ses étudiants, une ligne recouvrant les murs d'une pièce de l'école. Il commence par le bas, fait le tour de la pièce en passant par dessus tous les obstacles (les portes, les fenêtres et les radiateurs). Quand la ligne repasse par son point de départ, elle suit son propre tracé un centimètre plus haut. La ligne en spirale atteindra 16 km de long. On peut effectivement reconnaître à cette ligne une valeur symbolique de résistance, puisqu'elle est plus longue que l'espace le permettrait si elle était droite, et qu'elle se poursuit malgré les « obstacles ».

Pourtant, *La ligne sans fin* de Hundertwasser se fait politique pour d'autres raisons. Artiste et enseignant aux Beaux-Arts de Hambourg, il avait choisi de dessiner cette ligne lors d'une conférence à laquelle de nombreux visiteurs et journalistes étaient invités. Là où le public attend un discours, il fait un dessin. Il se met à quatre pattes pour dessiner au milieu du public au ras du sol.

« Les gens avaient attendu une manifestation du style habituel par en haut, avec des discours faits depuis un podium etc., mais pas par en bas, entre leurs pieds »²³⁶, dit-il plus tard.

Nous avons là une transgression des attentes et des convenances, mais aussi une démonstration concrète de l'acte de dessiner comme prise de parole, comme positionnement. L'action-dessin va relever du politique à partir du moment où l'exigence de la ligne (ininterrompue et la plus longue possible) provoque un bras de fer avec l'ordre institutionnel (le respect des convenances et de l'autorité). La suite dépasse l'anecdote en ce qu'elle relève et manifeste le caractère politique de l'action-dessin : Les gardiens empêchent le public d'accéder à l'étage où l'intervention de Hundertwasser a lieu. Une bagarre sanglante et, par la suite, un scandale, éclatent. Le recteur de l'université en visite à Rome, apprend l'événement par les journaux et prend le premier avion pour retourner en Allemagne.

²³⁵ Friedensreich Hundertwasser, *la ligne sans fin* (1959), voir cahier central d'illustrations, Fig.2

²³⁶ Friedensreich Hundertwasser, dans un entretien avec Pierre Restany (fév. 1975),

Harry Rand, *Hundertwasser*, Taschen, 1991, p. 95.

Quand il veut entrer dans la pièce où Hundertwasser n'a cessé de tracer la ligne, ce dernier est en train de travailler sur la porte. Il lui dit de l'intérieur, « Attendez une minute, je ne peux pas ouvrir maintenant, la loi de la ligne l'interdit. Attendez que la ligne ait quitté la porte. »²³⁷ Le recteur tente de défoncer la porte. L'artiste viennois lui ouvre finalement, après avoir fait passer la ligne sur la porte. Hundertwasser sera renvoyé.

Le caractère politique de cette action de *La ligne sans fin*, n'est pas à trouver dans la ligne elle-même, mais dans le rapport qu'elle entretient à la fois avec le mur et les dits « obstacles » ; dans sa relation avec les circonstances et le contexte de sa réalisation et puis aussi dans sa capacité potentielle (amorcée par ces rapports) de montrer comment les enjeux qui la régissent s'articulent avec les enjeux des autres entités, notamment ceux de la communauté. Entendons-nous bien : nul besoin de la concrétisation du conflit, pour « activer » en quelque sorte le politique dans l'œuvre. Le politique y est potentiellement présent.

Ce qui se révèle comme étant politique dans ces deux événements, *La ligne sans fin* de Hundertwasser et la victoire de Owens aux Jeux Olympiques de 1936 à Berlin, ce sont les décalages, les petites réorientations du réel commun, la manifestation d'un autre réel possible.

« *La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des "fictions", c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire.* »²³⁸, observe Jacques Rancière.

La référence à l'actualité politique est interne aux modes opératoires de *Drop*. Parce que l'enjeu de cette installation-performance est la représentation, le projet artistique se sert des codes de représentation liés à cette actualité.

J'emprunte des images et des sons des récentes interventions militaires en Afghanistan et en Irak et je les réintroduis dans le réel, les réarticule, les transforme et les décale. Je sors une image des bombardements de Bagdad du flux incessant et en boucle du visuel où il n'y a « de moins en moins de coupures, de vides, de silence, de discontinuités temporelles, de respiration. »²³⁹ Pour qu'on s'y arrête, pour qu'on regarde.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Jacques Rancière, *Le partage du sensible – esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000, p. 62.

²³⁹ Philippe Petit (préface de), Olivier Mongin, *L'artiste et le politique – éloge de la scène dans la société des écrans*, Entretien par Philippe Petit, Textuel, coll. Conversations pour demain N° 26, 2004, p. 7.