

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES MARIONNETTES GÉANTES RIPOSTENT:  
UNE HISTOIRE DE LA MARIONNETTE RADICALE  
À L'ÈRE DES MANIFESTATIONS ALTERMONDIALISTES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
PHILIPPE DOYLE-GOSSELIN

NOVEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement les personnes qui ont contribué à ce mémoire en répondant aux entrevues, nécessaires à la réalisation de celui-ci. Merci à Allan Antliff, Scott Harris, Morgan Fitzpatrick Andrews et Susan Simensky Bietila pour leur apport à cette recherche. Je tiens à remercier également ceux et celles qui ont contribué à ce champ d'étude et de pratiques artistiques par leurs réflexions, leurs œuvres et leurs engagements. Il aurait été impossible de réaliser ce travail sans l'apport inestimable de ma directrice, Ève Lamoureux. Ses encouragements et ses conseils donnent tout son sens à l'idée de direction de mémoire. Je dois également remercier les professeur-e-s du département d'histoire de l'art de m'avoir remis leur bourse d'excellence du 2<sup>e</sup> cycle. Merci à la direction du CÉLAT de m'avoir choisi comme récipiendaire de la bourse d'excellence de rédaction de deuxième cycle. Merci au CÉLAT-UQAM et à ses membres qui ont fourni un environnement de travail dynamique tout au long de ma rédaction. Particulièrement merci à Elizabeth Doyle et Denis Gosselin pour leur support continu tout au long de mon parcours et à mes grand-e-s pour avoir pavé le chemin avant moi et nourri mon imaginaire. Merci à Laurie Magnan pour le support émotif et intellectuel, et tous-te-s les ami-e-s qui se reconnaissent dans ce travail et sans qui je n'aurais la curiosité et la passion de transmettre ce savoir.

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures.....	vi
Résumé.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I À QUI LA RUE? MANIFESTATIONS ALTERMONDIALISTES, ARTIVISME ET MARIONNETTES : MODES D'EXPRESSION ET D'ACTION POLITIQUE.....	11
1.1 « Carnavals contre le capital ».....	13
1.2 Pensées anarchistes et mouvement altermondialiste.....	24
1.3 Art + activisme = artivisme.....	33
1.4 Les marionnettes géantes à l'épreuve de leur matérialité.....	40
1.4.1 Pour une définition de la marionnette.....	41
1.4.2 Histoire populaire, histoire engagée.....	45
1.4.3 Du pain et des marionnettes.....	48
1.4.4 <i>Art and Revolution</i> et les <i>Puppetistas</i> : « <i>The old art of puppetry in the new world order</i> ».....	51
CHAPITRE II LA RIPOSTE PAR LE PLAISIR. ÉMERGENCES DE L'ARTIVISME DANS LA CONSCIENCE MILITANTE VIA LES « MONDES DE L'ART ».....	60
2.1 Une histoire d'avant-garde : Théâtre, humour et détournement.....	62
2.1.1 L'Internationale Situationniste.....	63
2.1.2 Abbie Hoffman et le Youth International Party.....	67
2.2 Parades, couleurs et panneaux : entre guérilla et propagande.....	71
2.3 Occupation de la rue Claremont : L'approche <i>DIY en route</i> vers la manifestive altermondialiste.....	74

2.3.1 L'artiste-activiste.....	81
CHAPITRE III AUTONOMIE ET RADICALISME COMME VECTEURS	
D'UN ARTIVISME ANARCHISANT: QUATRE ÉTUDES DE CAS.....	83
3.1 De la marionnette radicale non-figurative. Considérations tactiques,	
considérations techniques.....	85
3.1.1 Tout <i>in situ</i> : contrainte artistique et militante.....	91
3.2 Une image sans marionnettes : descente au <i>Ministry of Puppetganda</i> .....	98
3.3 Contourner les règles par l'art : le cas de marionnettes (dé)pliables en carton. .	103
3.4 Partanges d'expériences, matérialité et communauté.....	114
3.4.1 ArtBuild, communauté et résistance.....	115
3.4.2 Marionnettes et critique de la rationalité moderne.....	119
3.5 Quatre études de cas : une conclusion.....	122
CHAPITRE IV ARTIVISME ALTERMONDIALISTE: PRATIQUES NON-	
HÉGÉMONIQUES ET ÉMANCIPATION PAR L'ART.....	
4.1 « Un autre monde est possible ».....	127
4.2 Artivismes anarchisants : affirmations et multitudes.....	131
4.2.1 Œuvre d'art comme action directe, et vice versa : modalités	
d'exposition.....	133
4.3 Artivismes altermondialistes : postures essentielles de la diversification	
des tactiques d'action collective.....	135
4.3.1 Convergence et multitude de points de contestation.....	138
4.4 Plaisir, politique et émancipation.....	140
4.4.1 Manif comme contexte d'exposition : communication et visibilité.....	141
4.5 Un art engagé au service du réenchancement des « mondes » militants	
et de l'art.....	145
4.5.1 Un artivisme contre la rationalité.....	148

CONCLUSION : PAR-DELÀ LE CARNAVAL.....	155
ANNEXE A : FIGURES.....	160
ANNEXE B : CANEVAS D'ENTREVUES.....	163
BIBLIOGRAPHIE.....	164

## LISTE DES FIGURES

- Fig. 1 : Bread and Puppet Theatre, *Why Cheap art? Manifesto*, 1984, Encre  
sérigraphié sur papier, dimensions variables.....160
- Fig. 2 : Deconstructionist Institute for Surreal Topology, *Teddy-bear Catapult*, 2001,  
Matériaux divers, Dimensions variables.....161
- Fig. 3 : Deconstructionist Institute for Surreal Topology, *Teddy-bear Catapult*, 2001,  
Matériaux divers, Dimensions variables.....161
- Fig. 4 : Susan Simensky, *Héron*, 2016, Papier-mâché, bois, lumières LED,  
Dimensions inconnues.....162
- Fig. 5 : Susan Simensky, *Poissons*, 2016, Papier-mâché, bois, lumières LED,  
Dimensions variables.....162

## RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la production et l'usage de marionnettes géantes dans les manifestations du mouvement altermondialiste. Plus particulièrement, je propose de réfléchir à la spécificité et à l'évolution esthétique de la marionnette géante qui s'opèrent au sein de ce mouvement, à la fin des années 1990. Lieu d'un renouvellement des pratiques d'action directe et de stratégies culturelles de résistance au capitalisme, ce dernier (re)popularise la notion de carnaval de rue politique : la manifestation typique altermondialiste est une « manifestive » où tous les arts sont convoqués. Parties intégrales de l'iconographie de ces moments de visibilité, des marionnettes géantes se démarquent par leur affinité avec la notion d'action directe. À partir de la tradition du *Bread and Puppet Theatre*, qui propulse cette iconographie manifestante, de nouvelles pratiques de la marionnette radicale témoignent d'une évolution dans le genre de la marionnette. En quoi consiste cette évolution?

L'étude réalisée a pour objectif de réfléchir au rôle d'artiste-activiste et au rapport spécifique que des artistes entretiennent avec la marionnette. Elle s'ancre dans 4 études de cas s'appuyant, notamment, sur des entretiens et analyses d'œuvres. Elle montre que les pratiques et les processus créatifs valorisés par les mouvances informelles et décentralisées des *Puppetistas* et des ateliers *Art and Revolution* relèvent de stratégies collectives orientées vers l'action directe et certains principes d'organisation issus de la tradition anarchiste comme l'autogestion et le groupe affinitaire. Comment cette affinité théorique et politique vient-elle influencer les modalités de présentation et de création des œuvres conçues expressément pour des manifestations ? En mettant en images leur critique et leur proposition d'alternatives, les artistes à l'étude contribuent à une esthétisation du politique et une politisation de l'art, favorisant une diversification des formes et œuvres issues de l'esthétique de la marionnette géante. Finalement, une approche pédagogique, favorisant la dissémination, témoigne d'un souci de démocratie culturelle participant autant à diffuser des formes d'art non institutionnelles qu'à critiquer le capitalisme et remettre en question les formes conventionnelles de militantisme.

Mots clés :

Artivisme, Art engagé, Résistance culturelle, Art and Revolution, Puppetistas, Marionnette géante, Altermondialisme, Action directe.

*«"Transformer le monde" a dit Marx;  
"changer la vie" a dit Rimbaud:  
ces deux mots d'ordre pour nous  
n'en font qu'un.»*  
André Breton

*«Cops hate puppets.»*  
David Graeber

*«[...] because there is more hope for resistance  
in an enchanted world.»*  
Erica Michelle Lagalisse

*«The only thing that makes life possible is permanent,  
intolerable uncertainty: not knowing what comes next.»*  
Ursula LeGuin

## INTRODUCTION

La marionnette géante de manifestation fait image. Actrice incontournable des manifestations du mouvement altermondialiste, elle contribue à dynamiser et revisiter le lieu de la manifestation politique de rue, à un moment dans l'histoire occidentale des mouvements sociaux où le pouvoir est considéré comme une donnée multidimensionnelle. Sans visage unique, le pouvoir ne se conteste pas de façon unidirectionnelle, mais par une multiplicité de « fronts de lutte », représentés par autant d'actions quotidiennes, locales, incarnées dans le concept de micropolitique. (Vander Gucht, 2004) Par une exploration des possibilités formelles et subversives de la marionnette géante et d'une esthétique carnavalesque (Bakhtine, 1965) de la fête de rue, les artistes altermondialistes en font un art qui célèbre tant l'action directe qu'un processus de production en collectif. Sous la bannière informelle des *Puppetistas*, ou en continuité avec les ateliers de construction de marionnettes *Art and Revolution*, des artistes contribuent à mettre ce mouvement en images ou à repousser les frontières entre art, action directe et émancipation collective.

Ce travail vise à dégager la spécificité de la manifestation festive altermondialiste pour souligner l'apport singulier des marionnettes géantes et comment elles perpétuent et renouvellent des traditions artistiques et politiques antérieures similaires. Au-delà de l'esthétique du carnaval empruntée par ces mouvements de contestation, les différents usages militants de marionnettes géantes, à la fin des années 1990, témoigne d'un rapport culturel et artistique à l'activisme. À partir de la tradition qu'inaugure la troupe américaine *Bread and Puppet Theatre* dans les années 1960, quelles sont les continuités ou les ruptures qui supposent un renouvellement ou une transformation de l'usage de ces figures géantes? Quelle place occupent les marionnettes au sein de la mouvance altermondialiste et de sa critique radicale du capitalisme? Pourquoi les marionnettes?

## Art, contestation et anarchismes

Ce mémoire porte sur l'usage, par des artistes militant-e-s<sup>1</sup> et activistes du mouvement altermondialiste, de marionnettes géantes, dans des manifestations politiques qui caractérisent ce mouvement. Je regroupe sous cette appellation toute figure aux dimensions larges, portée par un-e ou plusieurs participant-e-s et qui met de l'avant, dans la manifestation, un aspect éminemment visuel participant au caractère festif de ce qui se propose comme des « carnivals contre le capital ». (Grindon, 2004) La marionnette dite radicale, ou politique, renvoie à la production de marionnettes dont l'objectif est de porter dans l'espace public une critique sociopolitique radicale tout en promouvant l'accessibilité à des formes artistiques qui ne sont pas traditionnellement reconnues par les institutions dominantes. (Schumann, 1990) Il s'agit donc de reconnaître l'apport d'artistes au sein du mouvement altermondialiste et d'étudier le caractère indissociable de l'art et de l'action directe dans la démarche artistico-militante d'artistes « alters ».

La « marionnette radicale » (« *radical puppetry* »; Schumann, 1990) se démarque par une esthétique du *DIY* (*do-it-yourself*) et un rapport collectif à la création/manipulation des œuvres. (Schumann, 1990; Graeber, 2007; Bell, 2008) En observant les rapports qu'entretiennent les acteur-trice-s du mouvement altermondialiste avec la manifestation comme lieu de production et de diffusion artistiques, je propose de réfléchir à l'évolution esthétique et tactique de l'usage de la marionnette géante. Comment ces manifestant-e-s conçoivent-ils et elles leur rôle en tant qu'artistes, mais également en tant que militant-e-s ? Quelle est l'influence du contexte dans lequel ces œuvres sont produites et diffusées, c'est-à-dire celui d'un renouveau de la pensée anarchiste et/ou antiautoritaire ? (Graeber, 2007 ; Epstein, 2001) Où se situent les acteur-trice-s par rapport au champ de l'art, et plus

---

<sup>1</sup> Dans ce mémoire, je favorise une grammaire inclusive pour contrer l'invisibilisation des personnes femmes, trans, non binaires et *queer*.

spécifiquement par rapport à l'artivisme ? Bref, comment la marionnette évolue-t-elle au sein de sa dimension socialement engagée ?

Je propose que le mouvement « alter » et son expression manifestante forment un contexte favorable au développement d'un langage « mani-festif » de la marionnette géante, répondant à la fois de conceptions actuelles du théâtre d'objet, d'art contemporain et d'anarchisme postmoderne. Au cours du mouvement altermondialiste, les marionnettes géantes de manifestation sont de plus en plus associées à des stratégies d'action directe, radicalisant l'appel de Schumann de produire un art qui ne se limite pas à lui-même, un art qui prend une place « radicale » dans l'espace public, qui (se) manifeste. (Schumann, 1990)

Sans proposer que ce mouvement soit anarchiste, il s'agit simplement de comprendre en quoi cette dimension anarchisante influence l'artivisme, et plus précisément le genre de la marionnette. (Day, 2005) Il ne s'agit pas ici de cartographier l'éventail des pratiques altermondialistes de la marionnette géante, mais plutôt de montrer, à l'intérieur de ces tendances, des acteur-trice-s et des œuvres qui font histoire en enrichissant des traditions artistiques et politiques singulières. Ainsi, la présente étude se consacre au croisement entre politisation de l'art et esthétisation du politique, observant le renouvellement des pensées anarchistes et des stratégies culturelles d'action politique. Il s'agit de réfléchir au rapport entre esthétique et théorie de la marionnette, tel que convoqué par les stratégies formelles employées dans un contexte militant, produisant de la signification par le *vu*, mais aussi par le *faire*; je m'intéresserai tout autant à l'action matérielle et collective que suppose, autour de ce *faire* et de ce *voir*, la création d'une communauté agissante.

L'étude se fera à partir d'un corpus nord-américain, principalement au Québec et aux États-Unis, mais proposera un cheminement théorique international, tout comme l'a été le mouvement altermondialiste et pour ainsi dire l'usage de cet art militant. Il n'y a, à ma connaissance, aucune étude académique d'envergure traitant de ce sujet. Il m'apparaît donc pertinent de m'y intéresser pour cerner cette pratique artistique militante et la situer dans l'histoire de pratiques artistiques dont le seul lieu de

diffusion et, pour ainsi dire, d'activation est la manifestation.

Ce sujet présente un intérêt pour le champ d'études de la marionnette dans un contexte militant, afin de l'intégrer à une histoire des arts et de la culture comme lieu de contestation. Il porte également un intérêt pour l'histoire de l'art, dans l'idée de reconnaître l'importance que prend, pour un mouvement de contestation sociale, un art militant, qui s'inscrit dans la tradition singulière de l'art engagé et de la production culturelle non institutionnelle, rattachée aujourd'hui à la notion d'artivisme.

## QUESTIONS ET OBJECTIFS DE RECHERCHE

Il semble que les marionnettes géantes utilisées dans un contexte de manifestation politique par les militant-e-s anarchistes actif-ve-s durant le mouvement altermondialiste répondent d'une conception particulière de la lutte politique et plus particulièrement de la lutte altermondialiste. En effet, la mise en évidence du caractère festif de la lutte sociopolitique représente l'élément propre à ces manifestations, et est à l'image d'une conception renouvelée de la pensée libertaire, puisque cette manifestation festive permet une libération temporaire des espaces publics et des façons de se comporter sur la voie publique. Le recours à l'action directe et aux blocages témoigne également d'une reconnaissance de l'apport des luttes et modes d'action libertaires dans l'histoire des mouvements sociaux et d'une affinité solidaire, entre autres, avec la lutte armée contemporaine des zapatistes et leur interprétation de la lutte anticapitaliste. De plus, les conceptions contemporaines de la marionnette mettent en évidence son caractère fondamentalement subversif.

Les objectifs de ce mémoire sont de déterminer à quoi cette combinaison des champs politique et artistique répond. Ce projet vise à mesurer, analyser et proposer des pistes pour comprendre la transformation qui s'opère au sein d'un mouvement social et de la conception du pouvoir contesté, au regard de leur rapport à la culture. Il s'agit de

trois objectifs distincts et interdépendants :

- a) proposer une réflexion sur ces stratégies renouvelées d'action culturelle et leur apport à un contexte artisticopolitique singulier;
- b) générer une réflexion sur le renouvellement des tactiques dans les manifestations qui combinent l'action politique et artistique;
- c) observer le renouvellement du genre de la marionnette dans un contexte militant, comme pratique artistique engagée, voire radicale.

Mes intentions sont de deux ordres : en premier lieu, il s'agit de théoriser et de placer dans son contexte historique cette pratique pour en faire ressortir les spécificités vis-à-vis la tradition de l'art engagé qui se porte dans l'espace public ainsi que dégager une réflexion sur l'apport singulier de pratiques artistiques à des mouvements sociaux et des pratiques d'action directe. Cette première phase vise à situer le sujet dans une tradition plus ample, alliant le théâtral et le réel pour dégager des moments artisticopolitiques, aux limites de la représentation.

En second lieu, je souhaiterais démontrer comment l'usage particulier des marionnettes géantes par des militant-e-s se revendiquant à la fois de l'altermondialisme et de pensées libertaires découle d'une conception culturelle de la lutte sociale, embrassant plusieurs aspects d'un caractère postmoderne de l'anarchisme.

La réflexion proposée dans ce mémoire émerge des lacunes observées dans la revue de littérature, qui a permis de répondre que partiellement aux questions que le sujet induit dans une recherche en histoire de l'art. Ces lacunes, du point de vue de l'apport particulier d'artistes et d'activistes aux mouvements sociaux reconnus comme faisant partie de l'altermondialisme, justifient donc une démarche itérative et la nature de la méthodologie employée. Afin de mettre en relation les théories sociales et politiques de la manifestation altermondialiste avec celles de la tradition artisticopolitique de la marionnette géante, je privilégie une approche exploratoire et qualitative, qui me

permet de compléter la documentation à laquelle j'ai déjà accès.

## MÉTHODOLOGIE

La méthodologie adoptée pour ce mémoire se déploie en deux temps : la collecte de données, composée d'une revue de littérature et d'une série d'entrevues avec des participant-e-s, permet d'abord de recueillir le matériel nécessaire à la deuxième étape du traitement des données, soit une analyse thématique fondée sur quatre études de cas ancrées dans un dialogue entre les entrevues et la revue de littérature. Ces méthodes de collecte suggèrent une recherche de nature exploratoire et qualitative (Paillé 2006; Paillé et Muchielli 2003; Deslauriers 1991; Huberman et Miles 1991) permettant de définir l'importance de stratégies d'action politique par le biais de l'art dans la pratique des participant-e-s. Cette recherche se situe donc dans l'approche sociologique des arts et de la culture. (Heinich, 1998) Sous forme d'étude de cas, cette enquête espère mieux définir le rôle et les responsabilités des différents acteur-trice-s et la conception qu'ils et elles se font de leur contribution à la manifestation politique – et à terme définir qui sont ces acteur-trice-s, et comment ils et elles s'identifient aux « mondes de l'art ». (Becker, 2010) L'enquête réalisée permet d'enrichir la réflexion sur la dimension artistique de cette tactique militante, avec une insistance particulière sur les processus de création, de diffusion ainsi que sur les conceptions esthétique et artistique proposées par ces artistes.

Collecte de données

Revue de littérature et entrevues

Premièrement, la revue de littérature me permet d'élaborer un cadre théorique et de développer une connaissance approfondie des sujets abordés et des enjeux soulevés à travers la lecture d'ouvrages et d'articles scientifiques. Cette étape de la collecte de données permet de situer le champ d'activité artistique concerné et de mieux comprendre le contexte dans lequel les œuvres ont été produites et diffusées, c'est-à-dire le contexte particulier du mouvement altermondialiste. La revue de littérature aborde également le médium de la marionnette, afin de cerner les contours de son évolution.<sup>2</sup>

Il s'agit donc de s'intéresser à des ouvrages théoriques portant sur la marionnette en général, autant que des réflexions, écrits d'artistes et comptes-rendus insistant sur la marionnette dite radicale en particulier. Je définis également dans mon cadre théorique l'artivisme comme une grille d'analyse permettant de situer les pratiques spécifiquement altermondialistes de la marionnette géante dans une histoire des arts engagés. Ceci permettra de mettre en lien art et manifestations politiques dans la tradition singulière de la manifestive. Cette revue de littérature révèle aussi des lacunes, du point de vue de l'analyse historique et artistique de ces pratiques artistico-militantes, qui mettent de l'avant la nécessité de faire des entrevues à partir desquelles réfléchir au rapport entre art et altermondialisme avec des acteur-trice-s du mouvement.

Les entrevues ont été réalisées avec trois artistes-activistes et un historien de l'art. Je propose de faire dialoguer la revue de littérature avec les réflexions d'artistes et activistes qui ont été actif-ve-s durant, entre autres, ces manifestations. Les entrevues permettent de réfléchir aux enjeux que soulèvent eux et elles-mêmes les producteur-trice-s de ces marionnettes, et de comprendre comment ils et elles en arrivent à intégrer l'art dans leur pratique militante ou l'activisme dans leur pratique artistique. Les praticien-ne-s sont Morgan Fitzpatrick, Susan Simensky et Scott Harris et le

---

<sup>2</sup> Le-la lecteur-lectrice ne sera peut-être pas surpris-e d'apprendre qu'aucune formation sur ce médium n'est dispensée dans les cours généraux d'histoire de l'art.

spécialiste, Allan Antliff. Ces acteur-trice-s ont été participant-e-s dans la production ou la manipulation des œuvres analysées en études de cas et les entrevues menées éclairent leur rapport à leurs processus de création, leurs choix esthétiques ainsi que les raisons et motivations qui les poussent à faire ces combinaisons particulières entre création artistique et tactiques militantes.

À travers la réalisation de ces entrevues, cette recherche ne prétend pas à l'objectivité statistique ou à la représentativité de l'activité militante et artistique altermondialiste. Les critères de sélection pour les personnes questionnées étaient d'avoir participé, de près ou de loin, à la confection et/ou à la manipulation d'une marionnette géante diffusée dans une manifestive altermondialiste ayant eu lieu entre 1995 et aujourd'hui en Amérique du Nord. Les personnes interviewées ont été contactées par courriel, grâce à la coopération de plusieurs personnes me référant à d'ancien-ne-s collègues, camarades ou ami-e-s. Ces entretiens ont été rendus possibles, pour ainsi dire, par un effet boule-de-neige qui m'a mené d'un contact à l'autre.

Les entrevues, réalisées au printemps et à l'été 2017, ont pris la forme de discussions semi-dirigées où les répondant-e-s pouvaient formuler leur pensée librement. En suivant de manière parfois non-linéaire le canevas d'entrevue (voir annexe B), auquel les participant-e-s ont eu accès quelques semaines avant l'entrevue, la discussion pouvait évoluer naturellement au gré des réflexions, plutôt que de prendre la forme, plus rigide, d'un questionnaire. D'une durée approximative d'une heure trente, les entretiens ont été réalisés avec le logiciel Skype afin de permettre un contact visuel, et en anglais, soit la langue des participant-e-s ayant accepté de me rencontrer. Un seul participant a préféré répondre aux questions par courriel, par contrainte de temps. Les réponses, enregistrées sur dictaphone portable, ont ensuite été transcrites fidèlement et codifiées manuellement par moi-même afin d'en extraire des thématiques et des catégories permettant de mettre en relation les réponses, découlant d'expériences différentes.

### Études de cas

Les études de cas, au nombre de quatre, permettent d'ancrer l'analyse dans une démarche propre à l'histoire de l'art. J'y présente, avec le soutien des réflexions avancées par les personnes interviewées, une catapulte à toutous, une arrestation de masse et une saisie de marionnettes, une marionnette (dé)pliable en carton et une série de pancartes-marionnettes représentant des animaux. Les œuvres à l'étude informent du développement altermondialiste de cette tradition artisticopolitique. Ce sont des œuvres qui sont exemplaires en ce sens qu'elles opèrent un croisement entre œuvre et action directe et qu'elles permettent de réfléchir à l'engagement par l'art dans un contexte spécifique. Il s'agit d'œuvres dont des témoignages (photographiques, verbaux, écrits) rendent l'existence pérenne, ces œuvres étant souvent de nature éphémère. Les œuvres retenues ont été produites collectivement, sont issues des différentes modalités de la marionnette géante, et font office de tactique artisticopolitique relevant de l'action directe. Ce corpus permet à mon sens d'approfondir, dans une démarche heuristique, la connaissance de ce champ d'études.

### Analyse des données

Enfin, l'analyse thématique des données permet de faire entrer en dialogue les théories et les pratiques relevées dans les premiers temps de la recherche. Ces dernières feront l'objet d'une analyse thématique réalisée en fonction de mes objectifs et de mon cadre d'analyse, tout en restant ouverte à l'émergence de nouveaux éléments. J'adopterai une approche qui laisse place à l'induction, grâce à une démarche itérative. Les phases d'entrevue, d'observation, de codification et d'analyse se chevaucheront, chacune des étapes devant alimenter et orienter les autres. La

codification du matériel et la création de matrices de sens ont été réalisées par un découpage thématique sur document Word.

### Plan du mémoire

Dans le premier chapitre, j'explore les notions théoriques mobilisées dans ce mémoire. Je présente les caractéristiques de la manifestation festive et du mouvement altermondialiste, ainsi que les pensées anarchistes contemporaines qui nourrissent ce mouvement. C'est également dans ce chapitre que j'historiciserai la tradition de l'artivisme ainsi que la théorie du genre de la marionnette et celle plus spécifique de la marionnette dite radicale.

Le deuxième chapitre se propose comme un retour historique sur des pratiques artistiques mobilisant des notions d'action directe et de théâtre guérilla. Il s'agit ainsi d'offrir un retour plus approfondi sur des pratiques relevant de l'artivisme et ayant eu un certain degré d'influence sur les pratiques artistiques à l'étude.

Quatre études de cas réalisées à partir des entrevues faites spécifiquement pour cette recherche seront présentées au troisième chapitre. Chacune d'elles mobilise des conceptions propres à l'engagement par l'art dans ce contexte particulier. À leur manière, elles participent à perpétuer ou renouveler une tradition artisticopolitique issue de l'iconographie de la marionnette géante.

Finalement, un quatrième chapitre permet un retour thématique sur les notions artistiques et politiques convoquées dans les œuvres étudiées. Ce chapitre représente également les résultats d'une analyse transversale et synthétique des études de cas et de la revue de littérature.

## CHAPITRE I

### À QUI LA RUE ? MANIFESTATIONS ALTERMONDIALISTES, ARTIVISME ET MARIONNETTES: MODES D'EXPRESSION ET D'ACTION POLITIQUES

Le premier chapitre de ce mémoire s'attarde à démontrer, d'une part, comment le mouvement altermondialiste renouvelle, en certaines de ces pratiques, des aspects de la pensée anarchiste, mettant de l'avant une conception culturelle et sociale de la « révolution » et à démontrer, d'autre part, la spécificité de la marionnette « de rue » comme genre artistique engagé. Un bref retour historique sur la tradition politisée de la marionnette dans/de la rue permettra de saisir d'où ce genre provient et comment, avec l'aide de la théorie contemporaine du genre, il en est venu à croiser, dans l'altermondialisme, une critique anarchisante de la mondialisation capitaliste. J'aborderai les différent-e-s auteur-e-s qui composent un cadre théorique à même de proposer une lecture particulière de l'usage de la marionnette radicale au sein du mouvement sociopolitique reconnu comme « l'altermondialisme ». (Dupuis-Déri, 2009)

Une analyse de la manifestation publique telle que conçue à l'intérieur du mouvement altermondialiste permet de présenter les enjeux principaux portés par ce « mouvement des mouvements », et la façon dont ses acteur-trice-s les portent dans la rue. Les enjeux discutés seront ceux relevés dans une lecture nord-américaine du mouvement, et non internationalement, puisque ce mouvement, bien que global, est composé d'une pluralité de mouvements locaux et autonomes qui s'articulent et qui proposent différentes façons de s'opposer à la globalisation capitaliste, qui s'impose de façons différentes selon les communautés touchées. J'observerai donc le caractère festif de la contestation, caractéristique de la manifestation de rue altermondialiste, aussi reconnue comme une « manifestive ». (Dupuis-Déri, 2010)

La mouvance altermondialiste, à travers son expression, ses modes d'action et d'organisation, est le contexte propice et particulier d'expression d'un renouveau de

l'anarchisme et de la tradition de l'action directe. (Gordon, 2007 ; Graeber, 2002 et 2009 ; Dupuis-Déri, 2009 ; Epstein, 2001) Je mettrai ainsi en lien les conceptions actuelles de l'anarchisme et le phénomène des marionnettes géantes dans les manifestations qui mettent en œuvre les alternatives et les critiques du capitalisme que formulent les manifestant-e-s altermondialistes.

La tradition artistique de laquelle répond et émane cette pratique militante enjoint à réfléchir aux pratiques issues de la résistance culturelle, aussi nommées « artivisme ». (Lemoine et Ouardi, 2010) L'artivisme se définit comme une tendance à réduire le plus possible les frontières entre actions artistique et politique, suivant le parangon de l'art d'avant-garde de fusionner l'art et la vie. Finalement, toutes ces théories seront mobilisées afin de réfléchir à l'apport spécifique des marionnettes à un terrain de lutte politique et l'apport particulier de ce contexte au genre de la marionnette. Ainsi je proposerai une définition de la marionnette et un survol historique de son usage comme outil de mobilisation et de contestation politique, en Occident d'abord, mais dans la tradition progressiste américaine plus particulièrement. (Bell, 2008 ; Schumann, 1991)

Avec les ouvrages de Brunella Eruli et Steve Tillis, je réfléchirai à la définition de la marionnette dans sa dimension esthétique et théâtrale, et plus spécifiquement celle qui est géante et dans la rue. Margaret Williams, pour sa part, propose la notion de post-marionnette, de façon à inclure, dans sa définition du genre, des pratiques du théâtre d'objet qui évacuent la marionnette figurative. (Williams, 2014) Quels potentiels ces définitions et perspectives théoriques offrent-elles à la mobilisation politique, à la perturbation du quotidien?

Ainsi, les différentes théories présentées mèneront à l'analyse de l'articulation entre art et politique qui se déploie dans l'usage particulier des marionnettes géantes par des artistes se réclamant d'*Art and Revolution* et/ou des *Puppetistas*.

### 1.1 « Carnavals contre le capital »

Les manifestations altermondialistes sont des espaces de contestation qui témoignent de la multiplicité des façons de lutter dans l'espace public au tournant du 21<sup>e</sup> siècle. Ces manifestations expriment la multiplicité des conceptions politiques qui se côtoient dans des espaces déterminés comme sociopolitiques. On y discerne, flottant au-dessus de la foule bigarrée et festive venue contester le capitalisme néolibéral, des structures bien particulières. Ces formes géantes souvent faites de papier-mâché ou de tissus, montées sur des pôles de fer, sont venues prendre d'assaut les centres-villes et les quartiers d'affaires. Ce sont des marionnettes, ces formes monumentales et souvent grotesques que l'on rencontre presque inévitablement dans les « manifestives ». À cette époque où bouillonne un militantisme créatif, investi et organisé (Starhawk, 2002), les manifestations de rue deviennent un lieu, notamment, de production et de diffusion artistique : un des lieux de l'art. Ce dernier répond de conceptions culturelles de la résistance politique et est symptomatique d'un renouvellement croisé entre pratiques artistiques et pratiques politiques.

C'est entre autres à travers la manifestive que le mouvement altermondialiste développe sa façon spécifique de se déployer dans l'espace public et médiatique : c'est l'*image* que ce mouvement veut projeter. Ce type de manifestation de rue, comme le mouvement altermondialiste, est caractérisé par une convergence de groupes sociaux et de citoyen-ne-s mobilisé-e-s contre les projets de globalisation capitaliste. (Dupuis-Déri, 2009 : 33) Par le déploiement d'une esthétique carnavalesque, ce type de manifestation politique est une rencontre entre militant-e-s mais aussi entre les arts et l'action politique. Les marionnettes agissent donc dans ces manifs des comme témoins, mais aussi comme actrices d'un renouvellement des moyens d'action politique. Outre la convergence de groupes, ces manifestations supposent la convergence de traditions politiques et artistiques.

Ce type de manifestation, aux États-Unis, n'est pas étranger à une culture de

résistance qui s'est développée dans les décennies précédant le mouvement altermondialiste. Des années 1960 aux années 1990 qui m'intéressent pour cette recherche, des groupes activistes ayant recours à l'action directe<sup>3</sup> (contre le nucléaire et contre la guerre du Vietnam d'abord, puis les mouvements écologistes, féministes, LGBT, et éventuellement *queer* et les militant-e-s d'ACT UP<sup>4</sup>) (Kauffman, 2002) forment un paysage politique radical qui renouvelle les expériences de l'action directe tout en empruntant à des éléments proches de la culture anarchiste comme les groupes d'affinité<sup>5</sup> ou les prises de décision par consensus, par exemple. (Kauffman, 2002 : 36) Les manifestations historiques de Seattle (1999) et de Québec (2001) étaient donc un terrain bien connu dans une culture activiste nord-américaine. « *Seattle was the culmination of a thirty-year-long process of political reinvention : the creation, in the decades after the 1960's, of an effective, decentralized, multivocal radicalism based on direct action.* » (Kauffman, 2002 : 35) La nouveauté, et une des raisons pour lesquelles ces moments font histoire, réside dans la nature de la collaboration et de la convergence entre les différents fronts de lutte. (Kauffman, 2002 : 38) Je reviendrai plus tard sur les affinités avec les stratégies d'action directe. Il s'agit ici simplement d'insister sur l'idée que la manifestive est une stratégie artisticopolitique émanant d'une longue et riche tradition d'expérimentation en action politique.

La mouvance altermondialiste représente un renouveau de l'action politique citoyenne dans la tradition américaine puisqu'elle naît d'une convergence et de moyens d'organisation « *decentralized, based on coordination rather than unification, deriving its strength and vitality from the autonomy and self-*

<sup>3</sup> On peut penser au Direct Action Network (DAN), qui en plus d'avoir recours à l'« action directe non violente » dans ses campagnes militantes, propose des ateliers de formation dans plusieurs secteurs d'activité militante. (Epstein, 1991)

<sup>4</sup> ACT UP est une organisation activiste LGBT prônant l'action directe qui vise à informer et sensibiliser le public à la question du SIDA et est un acteur très important de ce renouvellement artisticopolitique de la lutte sociale et de l'action directe. (Shepard et Hayduk, 2002 : 35-40)

<sup>5</sup> Le groupe d'affinité provient de la guerre civile espagnole dans les années 1930 et renvoie à une structure d'organisation clandestine qui met en œuvre les principes anarchistes de liberté d'association et de décentralisation du pouvoir.

*determination of its component parts* ». (Kauffman, 2002 : 40) Les manifestations altermondialistes placent une nouvelle légitimité politique au front : celle de la convergence citoyenne et de plusieurs causes, notamment identitaires, mais plus encore celle du mouvement indéterminé des masses – masses, qui apportent à ces manifestations leur individualité, plutôt qu'une volonté unificatrice.

En quoi ces manifestations s'opposent-elles aux principes plus conventionnels de la manifestation telle que pratiquée au 20<sup>e</sup> siècle ? Olivier Filleule et Danielle Tartakowsky proposent une étude sociologique et ethnographique de la manifestation et avancent, avec des définitions, un parcours conceptuel qui permet de saisir comment elle se conçoit alors. D'abord une tentative de définition :

[La] manifestation étant l'expression *en acte* d'une opinion politique, les individus et les personnes collectives qui y participent s'y donnent à voir comme représentants de groupes de référence plus larges, au moyen de stratégies de présentation d'eux-mêmes, notamment par des mises en scène spécifiques, par la construction de façades. La manifestation est donc bien un moyen décisif par lequel les groupes font parler le nombre pour se construire comme groupe, pour exister comme groupe. La construction d'identités collectives stratégiques s'appuie sur les scénographies manifestantes. (Filleule et Tartakowsky, 2008 : 155)

« Façades », « identités collectives ». Cette définition amorce une réflexion autour d'une unité qui représente une entité cohérente, cohésive, comme essence de la manifestation. Selon les auteur-e-s, les groupes tentent de présenter une image unifiée d'eux-mêmes. On parle de la manifestation syndicale unitaire qui porte les mêmes bannières, slogans, banderoles : les mêmes couleurs. Les « forêts de banderoles » qui la caractérisent proposent un caractère uni, presque homogène dans son acception esthétique. (Filleule et Tartakowsky, 2008 : 158) Si certains éléments carnavalesques peuvent apparaître, c'est au nom d'une union des voix : enterrements symboliques, détournement d'éléments de la culture populaire pour leur donner une saveur

politique. (Fillieule et Tartakowsky, 2008 : 158) Fillieule et Tartakowsky mobilisent l'idée d'une « sémiologie manifestante » en insistant sur l'importance des corps, la façon dont ces corps se présentent : « Jusqu'en 1968, les dirigeants syndicaux des carrés de tête portent presque toujours une cravate ». (Fillieule et Tartakowsky, 2008 : 159) La bonne tenue est caractéristique de l'image que souhaitent diffuser ces grandes manifestations syndicales, qui cherchent à gagner en légitimité politique. Selon les auteur-e-s, la manifestation devient une forme politique de plus en plus conventionnelle, au point où elle se retrouve, suggèrent-ils et elle, banalisée, ritualisée, figée dans des codes qui font appel à une tradition syndicale qui peine à se renouveler. Fillieule et Tartakowsky avancent en conclusion que la manifestation syndicale ainsi banalisée a perdu en « efficacité politique » : elle est au mieux un exercice politique symbolique et, au pire, une parade. Cette banalisation entraînerait la pacification tendancielle des conflits sociaux dans la rue, puisque la forme de contestation ne correspond plus aux objectifs des militant-e-s. (Fillieule et Tartakowsky, 2008 : 149)

Or, les manifestives que je décris comme contexte de diffusion des marionnettes géantes à l'étude n'ont rien de banal. Leur efficacité politique se mesure d'ailleurs à la répression sévère qui s'y déploie. Ce sont des manifestations qui ne banalisent pas la lutte sociale, au contraire elles se démarquent même comme unités politiques incontournables dans la discussion sur la globalisation néolibérale dans les années 1990. En effet, par une forme de contestation qui répond à un contenu, à des objectifs de lutte sociopolitique et culturelle, les militant-e-s qui s'y engagent mettent en œuvre une critique radicale du capitalisme : « *We were in Seattle for the world and for justice. [...] But we were also there for ourselves, to create a new culture* », explique un militant de Boston. (Boyd, 2002 : 248)

Cette culture que j'oppose aux grands cortèges syndicaux, aux « forêts de banderoles », c'est celle de la multiplicité, du *DIY*, de la rue. Si les manifestations conventionnelles se caractérisent surtout par un enjeu unique et des slogans qui lui correspondent, la manifestive éclate cette attente en proposant que c'est la manière

d'occuper l'espace public qui importe davantage, et qu'il faut, pour unifier les masses, plutôt que de renoncer à sa position située, l'exalter. L'anthropologue Serge Collet affirme à propos de la manifestation de rue : « Le rendement politico-symbolique se mesure à l'aptitude des [manifestant-e-s] à mettre en œuvre des stratégies signifiantes d'occupation de l'espace en recourant aux différentes manières dont ceux-ci entendent "se" manifester ». (Collet, 1982 : 176) Cette définition plus large englobe davantage l'idée individualisée du carnaval qui caractérise la manifestive.

Les militant-e-s, dans ces fêtes de rue politiques, s'approprient la manifestation comme une forme malléable, avec laquelle on peut jouer. « *The carnival protest, possibly by nature, often lacks a clear or unified message. [...] One of the great strengths of the new style of protest – its plural and expressive character – is also one of its greatest weaknesses.* » (Boyd, 2002 : 249) Ainsi, le potentiel expressif de l'individualité exacerbée représente le contenu et la forme de la manifestive. Comme le mentionne l'architecte Rem Koolhaas à propos de ce rapport entre l'individualité et l'unité de l'expression collective : « *The costume ball is the one formal convention in which the desire for individuality and extreme originality does not endanger collective performance but is actually a condition for it* ». (Koolhaas dans Boyd, 2002 : 245) La manifestive prend tous les aspects d'une performance de rue, d'une œuvre d'art totale où se combinent affrontement politique et festival excentrique. Et cet éclatement des attentes, cette individualité exacerbée qui se déploie sans volonté de « faire passer un message », c'est son message : un « *one no [...] many yeses* » (Khasnabish, 2011 : 83) qui atteste de la force politique de la convergence. Un « non » et plusieurs « oui », c'est dans ce jeu que prennent place les activistes qui utilisent le carnaval, la marionnette et l'excentricité comme modes d'action. Cette capacité de converger pour s'opposer en bloc à partir de plusieurs propositions politiques fait la spécificité mise de l'avant dans la manifestive.

La fusion entre les arts, la présence excentrique et originale des manifestant-e-s dans la rue agit à la fois comme forme de contestation et comme fond de la contestation.

Selon Claudia Orenstein, « *forms like puppetry and street theatre [...] provide a cultural alternative to the mainstream, high-tech corporate world* ». (Orenstein, 2001 : 145) La manifestive offre un divertissement non commercial et vise à renverser celui que propose le monde capitaliste auquel les « alters » s'opposent : les moyens rencontrent la fin. Voyons plus avant ce qui compose cette manifestation typique altermondialiste.

Les marionnettes géantes ont une présence iconique importante. Ces œuvres aux dimensions impressionnantes, bien qu'inséparables du contexte qui les voit apparaître, doivent être prises à part et être étudiées pour ce qu'elles apportent de spécifique à ces manifestations, à ce mouvement : c'est l'objectif de ce mémoire. Elles semblent correspondre aux visées politiques de ce mouvement qui prétend qu'« un autre monde est possible ». « C'est leur message : "un autre monde est possible". Et cela veut dire également qu'un autre monde est possible pour l'art, en dehors des circuits constitués de production et de diffusion. » (Holmes, 2007 : 39) Quel autre monde ? Un monde qui ressemble à la spontanéité d'un carnaval de gens masqués et déguisés dans la rue. Un monde qui permet à toutes les personnes d'être à la fois artistes et activistes (le croisement de ces deux rôles sera analysé plus loin dans ce chapitre). Cet autre monde de l'art, c'est ici et maintenant, c'est tout à l'opposé de la course aux subventions et des concours. Mais la manifestive n'est pas que lieu de diffusion de l'art, elle demeure une forme essentiellement politique d'expression.

La manifestive est composée, comme une manifestation traditionnelle, de plusieurs contingents. Cela dit, ces contingents prennent d'autres formes, d'autres couleurs : souvent moins étanches, ils sont constitués d'autres affinités que strictement syndicales, bien que les syndicats représentent, à Seattle en 1999 et à Québec en 2001, les masses les plus nombreuses. (Dupuis-Déri, 2009 : 53) Dans ces manifestations festives qui s'opposent à des sommets, des congrès ou d'autres réunions qui symbolisent la mondialisation néolibérale, convergent, entre autres personnages, musicien-ne-s, artistes du cirque (échassier-ère-s, jongleur-se-s), clowns

rebelles, citoyen-ne-s engagé-e-s et marionnettes géantes. Par exemple, les tactiques des « Pink » ou « Black Blocks », sont portées par des groupes d'affinité respectivement *queer* radical et anarchiste, qui utilisent de différentes façons l'espace public pour diffuser leur critique radicale du capitalisme, de l'hétéronormativité ou de la cisnormativité. Les Pink Blocks sont des interprétations *queer* du Black Block, une tactique, souvent offensive, qui apparaît en Amérique du Nord dans les années 1990 suite à plusieurs apparitions au sein du mouvement autonome allemand qui défend ses réseaux de squats politiques menacés d'expulsion. (Dupuis-Déri, 2009 : 36) Un des objectifs de la manifestive est de bloquer, perturber, occuper la rue, en proposant une critique radicale vécue de façon ludique, qui peut prendre forme dans plusieurs productions, objets ou attitudes artistiques qui reprennent momentanément l'espace public. L'idée est également de formuler une vision du monde libéré des différentes polices qui surveillent et punissent. Faire bloc permet ainsi de se rassembler et de faire masse dans la masse en insistant sur une manière particulière d'être, de vivre, de rendre son « autre monde » possible.

Ayant des origines dans Dada et l'Internationale Situationniste (Holmes, 2007 : 32), mais aussi dans la tradition plus récente du Direct Action Network (DAN), du Youth International Party, actif aux États-Unis à partir des années 1970 (Kauffman, 2002) ou des *Reclaim the Streets!* (RTS) anglais dans les années 1990, la manifestive représente et rend public le plaisir de la révolte. En effet, elle invoque, à la croisée entre les traditions d'action politique et d'arts engagés, plusieurs formes de dissension qui aspirent à plus que seulement décorer. « *We feel that art shouldn't be just an ornament, but rather an integral part of the movement.* » (Solnit dans Boyd, 2002 : 247) Ainsi, l'art est perçu comme une façon de redéfinir et renouveler les paramètres de la contestation dans la rue.

En opposition claire avec la manifestation traditionnelle, la manifestive brise les conventions : « *Everything is theatrical. Traditional protest – the march, the rally, the chants – is just bad theater.* » (Solnit dans Boyd, 2002 : 247) Un nouveau théâtre,

conscient de lui-même cette fois-ci, prend la rue et son apparition n'est pas anodine dans le contexte altermondialiste. « *Colourful, mobile performances and sculptures have become increasingly common alternatives to the more traditional modes of discursive communication.* » (Day, 2005 : 24) Ces modes de communication plus traditionnels auxquels fait référence Richard Day, penseur des mouvements sociaux contemporains, sont les manifestations devenues banales et pacifiques. Les manifestatives se présentent donc aux activistes comme la version améliorée de ce théâtre politique de la rue, avec l'extravagance comme seule contrainte et les marionnettes comme monuments.

Si cerner les dates d'un mouvement social peut s'avérer une tâche minutieuse, je me contenterai ici de présenter un évènement qui, à défaut de marquer un point de départ à la mouvance altermondialiste, marque l'imaginaire anticapitaliste presque à travers le monde. L'insurrection armée zapatiste, menée par l'EZLN<sup>6</sup> dans la région montagnarde du Chiapas, au sud du Mexique, à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1994, a lancé un vigoureux débat autour des traités de libre-échange nord-américains, puisque cette date correspond à l'entrée en vigueur du controversé ALENA (Accord de libre-échange nord-américain). (Dupuis-Déri, 2009 : 55) Les zapatistes réclament, entre autres, les droits à leurs terres ancestrales et l'autonomie politique à tous les niveaux. Ils et elles s'opposent également à la centralisation de la richesse et à la destruction de l'environnement, faisant naître une culture internationale de solidarité anticapitaliste, préoccupée par ces mêmes causes. Cette insurrection, bien que limitée dans l'espace, a eu une répercussion médiatique et symbolique significative, et parvient à agiter les activistes anticapitalistes de plusieurs pays occidentaux, notamment à travers l'organisation de leurs fameux *encuentros*, des convergences internationales de militant-e-s anticapitalistes et antiautoritaires. Par ailleurs, « [l']adhésion à

---

<sup>6</sup> Acronyme pour *Ejercito Zapatista de Liberacion Nacional* : Armée Zapatiste de Libération Nationale. C'est une armée formée principalement de militant-e-s guérillero-as autochtones, représenté-e-s par le sous-commandant Marcos, figure hautement médiatisée de cette rébellion – qui se fait reconnaître, malgré sa cagoule, à la pipe à tabac qu'il tient toujours au bec.

l'anarchisme chez plusieurs activistes a [...] été inspirée par le contact direct avec les modes d'organisation et de résistance des communautés autochtones au Guatemala ou des zapatistes au Chiapas, au début des années 1990 ». (Dupuis-Déri, 2009 : 56) Ces contacts et cette influence politique participent au développement des modes de contestation et de communication qui se sont avérées lors des grandes manifestations de Seattle et de Québec. C'est pourquoi la date du 1<sup>er</sup> janvier 1994 a une incidence directe sur la suite des événements associés à l'altermondialisme. Je reviendrai sur les liens entre anarchisme et altermondialisme plus loin dans ce chapitre.

Sans utiliser les mêmes moyens d'action que leurs camarades zapatistes, c'est-à-dire l'insurrection armée, certain-e-s militant-e-s commencent à organiser la résistance au néolibéralisme tel que véhiculé par les institutions multinationales que sont la Banque Mondiale, le Fonds Monétaire International (FMI) et l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC), pour ne nommer qu'eux. C'est ainsi qu'à ces élites économiques, qui parviennent à dicter des programmes politiques à certains gouvernements (Dupuis-Déri, 2009 : 18) s'oppose une population qui, comme le sous-commandant Marcos, connaît le rôle médiatique de l'image dans un mouvement social. Or, certaines personnes associent le coup d'envoi de ce mouvement en Amérique du Nord à la « Bataille de Seattle » de 1999. Cette manifestation dorénavant mythique<sup>7</sup> dans la tradition anticapitaliste est un véritable coup d'éclat qui parvient, non sans confrontations avec une force policière submergée par une coordination militante efficace, à bloquer entièrement le centre-ville de Seattle, empêchant du même coup une rencontre importante de l'OMC. Il faut d'ailleurs préciser que cette manifestation n'est pas constituée que d'une journée de blocages et d'actions (que les médias à grande écoute ont largement rapportées), mais bien des semaines qui l'ont précédée et de la campagne de mobilisation internationale qui l'a rendue possible (qui a été oblitérée par ces mêmes médias), des confections de marionnettes aux ateliers de

<sup>7</sup> Outre le nom « Bataille de Seattle » (peu de manifestations contemporaines ont l'honneur d'être nommées et reconnues de la même façon à travers un continent), un film hollywoodien a été réalisé sur ces jours de militantisme très actif sur la côte ouest américaine. Cela démontre l'impact de cette « bataille » sur l'imaginaire politique contemporain.

formation sur la désobéissance civile. (Starhawk, 2002 : 53) Il en va donc de repérer certaines formes de contestation qui tentent de rendre visibles les aspirations sociopolitiques du mouvement.

*Rarely has a large-scale protest come off as splendidly as the extraordinary WTO blockade of November 30, 1999, or « N30 », as it was called in the activist shorthand of the time. [...] For a week beforehand, organizers held trainings on everything from basic principles of nonviolent protest to Earth First! lockdown techniques in a sprawling warehouse just east of downtown Seattle, dubbed the convergence center. People built protest props in abundance : colorful puppets and flags and banners and costumes, many with focused messages about the WTO and the perils of corporate-driven trade agreements, and others with open-ended calls to « RESIST » and « IMAGINE ». (Kauffman, 2017 : 144)*

Et le slogan « *This is what democracy looks like* » répété à Seattle après la réussite du blocage (Kauffman, 2017 : 145) annonce que pour quelques années, cette contestation radicale alliant blocages, marionnettes et Black blocks deviendrait une norme, une *image* que l'on tenterait de répéter à tout prix.

Les opposant-e-s à la globalisation ainsi orchestrée organisent des manifestations en marge de sommets et de rencontres entre ces firmes capitalistes. Seattle et Québec ne font pas exception en ce sens. Je reviendrai plus amplement sur la manifestation de Québec dans un chapitre subséquent. Cette façon de riposter, à la manière de la globalisation, tend à revêtir un caractère international : des organismes et groupes civils du monde entier y convergent, armés de leur indignation locale. Les différents sommets sont perçus comme l'incarnation de ce qui rend possibles les injustices combattues, comme un des lieux où se planifie et se gère la mondialisation du capitalisme. (Dupuis-Déri, 2009 : 24) C'est dans cet esprit que RTS en appelle, le 18 juin 1999, à un « *Global Street Party* » qui a pour objectif de perturber le centre-ville de Londres (et de toute autre ville où des participant-e-s désirent s'agiter contre le capital) en y amenant une fête de rue radicale. Au rendez-vous : clowns, fées,

fanfares, paillettes et marionnettes géantes. Si cette fête politique n'est pas en marge d'un grand sommet, elle vise à prendre d'assaut les centres financiers des grandes villes du monde, et c'est cette façon de faire qui deviendra la norme pour tenter de contrer la mondialisation du capitalisme.

Ces fêtes de rue à la RTS s'organisent autour d'un principe du *rendre visible*. La « visibilité » de la manifestation ou de l'acte public de contestation est devenue, à travers la manifestive, une composante essentielle de la révolution culturelle ou de la résistance culturelle. Comme l'attestent Cronin et Robertson, « *without those qualities, it is extremely difficult to engage in acts of protest and social resistance. [...] The visual and the political are inextricably linked* ». (Cronin et Robertson, 2011 : 243) Et les manifestant-e-s à Seattle, comme à Québec, l'ont bien compris et reprennent le flambeau de ces *street parties* qui deviennent une forme manifestante incontournable à la fin du siècle. Je présenterai plus en profondeur *Reclaim the Streets!* au chapitre suivant.

Si la marionnette connaît un regain d'intérêt pour ses différentes pratiques actuelles depuis quelques années (Bell, 2001 : 1), c'est surtout dans sa dimension théâtrale et institutionnelle. En effet il semble que l'analyse des manifestations festives du mouvement altermondialiste se contente d'en parler comme d'un élément parmi tant d'autres qui composent cette œuvre d'art totale qu'est le « carnaval contre le capital ». Cela dit, à travers les performances, les paillettes et les ensembles musicaux insurrectionnels, les marionnettes se démarquent comme productions artistiques singulières qui méritent une attention particulière. Cette porosité entre l'art et l'activisme est symptomatique d'un renouveau à la fois dans la culture visuelle de la manifestation et dans la culture politisée du monde de l'art associé à la tradition de l'avant-garde et des arts contestataires. Elle suppose également une conception culturelle de la révolution, mise de l'avant dans les pensées anarchistes contemporaines.

## 1.2 Pensées anarchistes et mouvement altermondialiste

La mouvance altermondialiste se caractérise surtout par la pluralité des acteur-trice-s qui en incarnent les principes directeurs. Cela dit, une tendance déterminante au sein de ce mouvement arrive à mettre en œuvre, malgré l'hétérogénéité qui le caractérise, des réflexions issues de la pensée anarchiste, et ce sur plusieurs aspects. Que ce soit par la valorisation de l'action directe, aussi connue sous la formule du « respect de la diversité des tactiques », ou encore l'organisation non hiérarchique et la décentralisation du pouvoir, ce « mouvement des mouvements » participe à la réactualisation et à la mise en circulation, dans la pensée politique *mainstream*, de certains principes libertaires et antiautoritaires. Ainsi, il faut faire mention, à tout le moins, d'une sensibilité anarchiste qui se déplace et se manifeste de différentes façons dans ce mouvement. (Graeber, 2007; Dupuis-Déri, 2009; Epstein, 2001)

En effet, selon l'analyste des mouvements sociaux Barbara Epstein, ce sont les « jeunes radicaux » qui ont permis au mouvement altermondialiste de prendre de l'ampleur. (Epstein, 2001) Si tout le mouvement n'est pas anarchiste, du moins ce respect dans la diversité des modes d'action politique ouvre un espace pour des tactiques plus spécifiquement proches de l'anarchisme. Ceci donne lieu, notamment à Québec, à plusieurs zones définies dans la manifestation : « *affinity groups formed sectors defined by their willingness to engage in or tolerate violence, ranging from those committed to nonviolence to those intending to use "unconventional tactics"* ». (Epstein, 2001) Ces tactiques non conventionnelles sont la destruction de propriété privée, étatique, et/ou l'engagement dans une confrontation directe avec les forces policières. Voyons donc plus précisément comment cette fusion entre altermondialisme et pensée anarchiste « nouvelle » se manifeste concrètement, avant de voir dans les chapitres subséquents l'incidence de celle-ci sur les façons dont sont utilisées les marionnettes géantes à l'étude.

D'abord, avant d'en venir à un « nouvel » anarchisme, je propose de définir la notion d'anarchisme, puis de voir comment celle-ci est renouvelée et revisitée par une insistance, issue de la pensée postmoderne, sur certains aspects spécifiques à l'anarchisme moderne. Bien qu'il s'agisse d'un terme difficile à définir de façon fixe, l'anarchisme, dans ce travail, sera entendu comme une pensée politique polyforme, s'exprimant à travers une riche tradition théorique et pratique remontant, officiellement, au 19<sup>e</sup> siècle, quand le penseur anarchiste Proudhon<sup>8</sup> se déclare lui-même anarchiste, un terme jusqu'alors utilisé de façon péjorative. Selon John P. Clark, l'anarchisme, dans sa plus simple définition, peut se comprendre comme une « *theory that opposes such things as government, the state, authority, or domination, but also as a theory that proposes voluntarism, decentralization, or freedom* ». (Clark, 1978 : 6) L'anarchisme se pense ainsi dans deux pôles : l'un négatif, qui critique et dénonce la domination (idéalement de façon permanente) et l'autre positif, qui tend à construire, proposer des alternatives aux systèmes d'oppression systémiques. Voilà pourquoi on peut parler d'une pensée polyforme, ou polyphonique : si elle parle plusieurs langues, elle prend également plusieurs moyens, ou tactiques, pour dénoncer ces formes de domination qui doivent disparaître. Ce faisant, c'est une pensée qui est réfractaire à des définitions fermées, et qui demeure ouverte et en constante négociation. Cette première définition est somme toute assez simple et préoccupée principalement par des questions économiques et politiques.

Selon l'anthropologue et auteur anarchiste David Graeber, l'anarchisme « *is the heart of the [anti-globalization] movement* ». (Graeber, 2002 : 61) Le mouvement altermondialiste se conçoit en effet comme relevant d'une évolution conjointe de l'action politique et de l'action artistique dans l'idée de révolution culturelle. (Epstein, 1991) La révolution culturelle se conçoit, chez Barbara Epstein, comme une

---

<sup>8</sup> Je fais référence à cet auteur simplement de façon anecdotique. Lorsqu'il se fait demander s'il est Républicain, Monarchiste ou Démocrate, il répond : « Je suis anarchiste ». C'est ce qui aurait propulsé un usage politique positif du terme jusqu'alors utilisé comme insulte. Cela dit, je me permets de ne pas le retenir comme auteur important, puisqu'il s'est démarqué également comme un fervent antiféministe, ce qui va à l'encontre de toutes les définitions contemporaines de l'anarchisme que j'emploie dans le cadre de cette recherche.

expérimentation culturelle de l'action politique. C'est-à-dire que la culture comme lieu de contestation du pouvoir a remplacé la notion de stratégie, embrassant une nécessité révolutionnaire s'étendant au-delà de la stricte contestation politico-économique du pouvoir. (Epstein, 1991 : 16) Mais encore, la conception culturelle de la révolution traverse les mouvements sociaux de l'après-Deuxième Guerre mondiale en tant qu'esprit englobant plutôt que comme direction strictement politique. (Epstein, 1991 : 21) C'est l'apport de mouvements de résistance culturelle (féministe, noir, LGBT, etc.) qui sont reconnus comme à l'origine de ces « nouveaux mouvements sociaux ». (Epstein, 1991; Day, 2005)

Par ailleurs, et parallèlement à cette notion de révolution culturelle, des penseurs anarchistes contemporains constatent ce qu'il est convenu, pour l'instant, de nommer un « nouvel anarchisme ». Ce sont, entre autres, les penseurs anarchistes David Graeber et Uri Gordon qui conceptualisent ce rapport contemporain des luttes sociales à la pensée anarchiste. Ce nouveau tournant que prend l'anarchisme est caractérisé, selon Gordon, par un rapport renouvelé à l'action directe et par une réflexion axée sur l'ouverture et la diversité. (Gordon, 2007) Gordon propose trois préoccupations qui prévalent dans la pensée anarchiste telle qu'elle se manifeste après l'influence de ces mouvements sociaux dits nouveaux ou culturels. (Gordon, 2007) Premièrement, l'anarchisme entend expliquer et s'opposer à toute forme de domination : économique ou de classe, raciale, politique, sociale, culturelle, sexuelle, de genre, de capacité physique et intellectuelle, etc. Ensuite, il se positionne par rapport à la notion d'action directe dans la logique de la politique préfigurative, où l'action politique entend montrer l'exemple, ici et maintenant, de ce qu'elle entend accomplir. Troisièmement, la conception anarchiste du politique est ouverte et expérimentale.

Ces définitions de la pensée anarchiste contemporaine ne prétendent pas être complètes et servent uniquement de point de départ pour réfléchir comment s'exprime et se conçoit l'anarchisme au sein du mouvement altermondialiste. Cela dit, ces définitions viennent ouvrir le champ conceptuel du politique, associant cette

sensibilité « alter » à une pensée antiautoritaire, libertaire, anarchiste ; des termes qui seront utilisés de façon synonyme dans ce travail. De cette façon, une action qui n'est pas revendiquée comme anarchiste peut être lue comme répondant de cette tendance. Il est parfois question d'un « caractère anarchisant », j'entends par là toute activité ou pensée qui tend vers l'anarchisme sans expliciter son rapport à cette tradition politique.

Ainsi ces trois aspects aident à conceptualiser l'articulation entre l'avènement d'un « nouvel » anarchisme et ce qu'il convient de nommer une pensée « postmoderne ». Selon Epstein, « *Anarchism has also been associated with political theater and art, with creativity as an element of political practice. It has insisted that radical politics need not be dreary* ». (Epstein, 2001) En effet, le mouvement altermondialiste, lorsqu'il réaffirme certaines pratiques anarchisantes, accorde beaucoup d'importance à une pratique créative du politique. En activant ce rapport à la lutte politique, les pensées anarchistes qui élargissent le répertoire de l'action politique émettent à leur tour une sensibilité postmoderne. Il y a un échange à la fois culturel et théorique entre anarchisme et postmodernisme : « [...] *the postmodernists identify with the anarchist impulse in the new social movements ; they tend to see those movements as exemplifying their perspective* ». (Epstein, 1991 : 252) Mais encore, « *The new social movements are seen as postmodernism on the streets – the threat of nihilistic anarchy* ». (Epstein, 1991 : 253) C'est cette observation d'Epstein qui me pousse à regarder du côté de l'anarchisme en lien avec le postmodernisme et l'altermondialisme, en tant qu'apogée des nouveaux mouvements sociaux. Voyons en quoi ce mouvement et cette pensée convoquent un esprit dit « anarchique » et entretient des rapports étroits avec une conception très large de la notion d'action directe, expérimentée dans une recherche artistique et politique détachée des impératifs économiques de l'art bourgeois ou du militantisme partisan. Cet anarchisme nouveau, qui se veut postmoderne puisqu'il est sorti des « nouveaux mouvements sociaux » avec des apprentissages sur ses propres façons de perpétuer la

domination, se déploie dans le mouvement altermondialiste comme une conscience, une sensibilité. Au-delà du plaisir et du message lancé dans les manifestations altermondialistes, ces formes d'action politiques deviennent des sortes de lieux d'exploration des possibles. Si le « *positive message, then, was a new vision of democracy* » (Graeber, 2007 : 3), il est également couplé à un message « négatif » ou qui ne cherche pas à plaire.

Cette dualité, selon David Graeber, est incarnée dans la diversité des stratégies d'action politique valorisées : « *If one is meant to shatter the existing Spectacle, the other is, it seems to me, to suggest the permanent capacity to create new ones* ». (Graeber, 2007 : 7) La tactique du Black block, cette entité politique anonyme et radicale, rend visible un retour de la pensée et de l'action anarchiste et exprime une critique radicale de la conquête de l'espace public par l'action directe. Cette notion d'action directe, si chère aux anarchistes, prend sa plus simple définition chez la militante féministe et anarchiste américaine Voltairine de Cleyre. Selon elle, toute action qui se pense et se porte sans l'intervention d'un-e intermédiaire relève de l'action directe :

Toute personne qui a eu un projet, et l'a effectivement mené à bien, ou qui a exposé son plan devant d'autres et a emporté leur adhésion pour qu'ils agissent tous ensemble, sans demander poliment aux autorités compétentes de le concrétiser à leur place, toute personne qui a agi ainsi a pratiqué l'action directe. Toutes les expériences qui font appel à la coopération relèvent essentiellement de l'action directe. (...) L'action directe aboutit tantôt à la violence la plus extrême, tantôt à un acte aussi pacifique que les eaux paisibles de Siloé. (De Cleyre, 2010 [1912])

Entre ces deux extrêmes (disons : l'attentat meurtrier et la pétition) se situent donc certaines pratiques qui relèvent d'une insubordination aux canaux officiels d'action politique ou qui sont marquées par un désir de transformer le rapport que les activistes entretiennent au monde, aux autres. Barbara Epstein insiste : « *But it was*

*the young radicals who blockaded the meetings of the WTO, fought the police, liberated the streets of Seattle, and whose militancy brought the attention of the media to a mobilization that would otherwise have gone relatively unnoticed outside the left* ». (Epstein, 2001) Epstein suggère que la diversité des tactiques et l'organisation d'actions directes sont à l'origine de la médiatisation du mouvement, et donc de son (relatif) succès.<sup>9</sup>

L'action directe suppose donc effectivement un désir d'immédiateté du politique, une expression ici et maintenant de sa liberté d'agir, de faire, de *faire voir*. Cela suppose que l'action politique est menée non pas uniquement pour faire advenir une politique particulière de nature réformiste, mais pour rendre opérante une critique radicale du capitalisme dans une perspective ouverte valorisant l'autodétermination. Le type d'action directe que l'on rencontre dans la manifestive est donc héritier de la pensée situationniste de renversement du spectacle, proposant d'agir selon nos désirs et en transgressant la fonction circulatoire et mercantile de l'espace public « spectaculaire » - où tout est marchandise. (Graeber, 2009 : 392) La résistance culturelle est un trait important de toute lutte anarchisante, selon Graeber, car elle ouvre sur un terrain d'expérimentation du vivre-ensemble :

*The goal is to live as long as possible in the sort of world one would prefer to live in : one in which police do not exist. Always, too, the emphasis is geographical : on opening up liberated spaces, however ephemeral, of transforming streets, squares, parks, and roadways that are – in principle – public property (« Whose streets ? Our Streets ! »), by turning them over to the community, by freeing them from the control of the community's presumptive representative, the State. (Graeber, 2009 : 392)*

Entre autres pratiques s'étant démarquées dans l'histoire des arts pour son pouvoir libérateur et son caractère carnavalesque, la marionnette géante est un exemple

---

<sup>9</sup> Cet ouvrage d'Epstein est publié à un moment fort du mouvement, qui s'essouffle dans les quelques mois et années qui ont suivi.

particulièrement fécond pour ce qui est de la période des manifestations altermondialistes. D'ailleurs, la tradition de la fête carnavalesque comme lieu subversif n'a rien de nouveau :

*Festive protest – if one counts popular festivals that challenge existing forms of social inequality [...] – would appear to be at least as old as social inequality itself. Even if we confine ourselves to Europe, we can find the ancestors of modern street parties in Roman saturnalias, medieval carnivals [...]. [...] in fact, the giant papier-mâché puppets that often grace those festivals are quite self-conscious references to the wickerwork giants and dragons of medieval carnivals. (Graeber, 2009 : 382)*

Libéré-e-s de toute contrainte esthétique dictée par un marché de l'art dominé par le bon goût bourgeois ou l'intellectualisme académique, les marionnettistes peuvent s'adonner à un art qui n'a pas à plaire (pour être acheté ou étudié) mais qui sert l'objectif plus humble d'accompagner les différents contingents et d'occuper un espace d'une manière que les humains seuls ne peuvent l'occuper. En effet, regroupé-e-s sous des collectifs, ou anonymement, plusieurs artistes l'utilisent de plusieurs façons bien originales, guidés par un principe tactique qui agit comme liant dans la tradition altermondialiste. « *If there was one central inspiration to the global justice movement, it was the principle of direct action.* » (Graeber, 2007 : 3) Ce principe central qui guide le mouvement voit donc naître la notion de *Street Party*, un moment où convergent plusieurs façons de vivre la rue autour de la notion de s'offrir un bon moment. « *This element of pleasure is considered a crucial to what makes new forms of protest new – almost as much as principles of self-organization and autonomy.* » (Graeber, 2009 : 381) Ce mélange entre art, action directe et plaisir comme gouvernant la lutte pour l'autodétermination des moyens de protester s'exprime de façon à allier détournement créatif et occupation de la voie publique :

*In one street party, organizers drove ancient cars to block off roadways and then set them on fire. In another party – everyone’s favorite – held on a newly constructed bypass road in London, two women stilt-walkers circulated about in gargantuan flounced dresses to deafening music, as underneath each of their skirts, a man with jackhammer systematically destroyed the roadway underneath, and volunteers followed behind planting trees in the openings. (Graeber, 2009 : 382)*

L'action directe devient une méthode, une façon d'agir que l'on peut adapter créativement aux besoins et aux aspirations que l'on souhaite porter dans l'espace public, selon cette idée d'être libre ici et maintenant. Ces formes de contestation opèrent une préfiguration d'un monde à venir : elles proposent une festivité qui rappelle l'idée romantique du grand soir tout en ne se faisant pas d'illusion.

*The most vibrant elements of contemporary radical activism are driven by a common political logic that escapes the categories of traditional social movement theories. Unlike revolutionary struggles, which seek totalizing effects across all aspects of the existing social order by taking state power, and unlike the politics of reform, which seeks global change on selected axes by reforming state power, these movements/networks/tactics do not seek totalizing effects on any axis at all. Instead, they set out to block, resist and render redundant both corporate and state power in local, national and transnational contexts. And in so doing, they challenge the notion that the only way to achieve meaningful social change is by way of totalizing effects across an entire « national » or « international » society. (Day, 2005 : 45)*

Cette remise en question des pouvoirs à contester et des lieux à cibler pour les déstabiliser relève d'une notion récente dans la tradition anarchiste. C'est ce que certain-e-s nomment le postanarchisme. Ce concept évoque un retour critique et théorique sur l'anarchisme classique qui entend dénoncer ce dernier, fondé sur seule l'analyse de classe, de façon à attaquer une seule oppression. Ce faisant l'anarchisme classique évacue toutes les autres dominations (de genre, de « race », de religion, etc.) de son analyse et évite une autocritique au sein même de réseaux anarchistes,

participant à perpétuer certaines dominations. (Franks, 2007 : 136) Ce concept théorique renvoie à l'idée que les mouvements de résistance culturelle et les « nouveaux mouvements sociaux » ont participé à un élargissement de la conception de la domination. Nommer le postanarchisme vise donc à remettre au centre de la pensée anarchiste l'idée que les porteurs et porteuses du projet anarchiste ne sont pas exempt-e-s de leurs propres socialisations et ont donc aussi le potentiel de perpétuer dans leurs comportements des hiérarchies et dominations dont ils et elles tentent de se défaire. (Franks, 2007 : 138) En effet, selon Franks, « *post-anarchists argue that social terrain is constructed out of a multitude of intersecting hierarchical practices rather than a single root of oppressive power* ». (Franks, 2011 : 173) La lutte politique pour contrevenir à ces lieux de pouvoirs multiples est en ce sens beaucoup plus large : le régicide, la révolution « prolétarienne », ne suffisent plus à vaincre les ramifications du pouvoir et de la domination, ou sont voués à demeurer incomplètes comme méthodes de renversement du pouvoir. (Franks, 2011 : 173)

La manifestation de masse dans la rue devient un lieu presque dépourvu de signification puisque, suivant la pensée foucauldienne, le pouvoir réside partout, autant entre les employé-e-s qu'entre patron-ne-s et employé-e-s. Il existerait une quantité innombrable d'espaces politiques, remettant en cause la conception d'un pouvoir unique. Ainsi, la manif classique unitaire qui descend dans la rue pour reprendre, par exemple, le Palais d'hiver, est à repenser : quand bien même on reprend un parlement, toutes les autres dominations continuent de se mouvoir dans l'espace social, culturel et politique. C'est ce que le postanarchisme représente : cette conscience de la subtilité du politique et de ses ramifications profondes dans les espaces sociaux. Cela dit, les mouvements sociaux dits de masse ne peuvent se passer des rassemblements et des manifestations : c'est un mode d'expression tout désigné pour prendre l'espace public et le politiser à sa manière, même pour quelques instants. Réinvestir le lieu de la manifestation avec des tactiques radicales ou encore une production artistique qui en souligne le caractère éminemment nécessaire relève donc d'une production de signification qui n'est pas étrangère à cette question

d'occupation de l'espace public pour rendre visibles tous ces fronts de lutte en convergence. Une convergence, par ailleurs, qui naît d'une nécessité de remettre en question toutes les conceptions du pouvoir et qui devient le fondement d'une culture nourrissant à la fois la nébuleuse anarchiste et celle de l'altermondialisme. Cette rencontre fait de la marionnette à la fois une forme d'expression visuelle et une stratégie d'action politique.

### 1.3 Art + activisme = « artivisme »

Dans cette section, il s'agit de discuter la théorie de l'art engagé et politique qui se regroupe sous l'appellation d'artivisme, et dans laquelle je place les pratiques politiques de la marionnette géante. L'artivisme est ce vocable qui définit des pratiques au croisement entre l'action artistique et politique – qui a des implications à la fois dans le monde de l'art et dans la vie politique. L'ouvrage *Artivisme*, de Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, analyse cette pratique et ses origines et jette les bases pour une théorie du genre, qui propose que l'art ait contaminé l'activisme et l'activisme, l'art. Je précise d'abord : tout le mouvement altermondialiste n'est pas artiviste et tout artivisme n'est pas altermondialiste, mais ces deux concepts s'articulent au sein des manifestations caractérisant ce mouvement social qui est autant hétérogène du point de vue de sa chronologie que de ses orientations politiques.

Dans le documentaire *Radical imagination : Carnivals of Resistance*, un activiste et militant<sup>10</sup> impliqué dans le groupe *Reclaim the Streets!* suggère que l'intention derrière ces fêtes politisées est d'inventer une nouvelle forme de confrontation de rue, qui vise à déjouer et déstabiliser les forces policières en faisant intervenir la créativité

<sup>10</sup> Son nom n'est pas révélé dans le documentaire.

des participant-e-s. Les manifestives agissent sur ce terrain de lutte combinant art et politique nommé artivisme. (Lemoine et Ouardi, 2010) Cette nébuleuse que Lemoine et Ouardi étudient sous la bannière d'artivisme s'étend toutefois au-delà de la manifestation de rue et concerne un plus grand éventail de pratiques, certaines qui ne se greffent pas à des manifestations de masse.

L'artivisme renvoie ainsi à un ensemble de pratiques militantes créatives qui se situent à différents endroits sur un spectre confrontationnel. Croisement entre art et activisme, l'artivisme est un art dit « sans artistes ». (Lemoine et Ouardi, 2010 : 153) Un art sans artistes : c'est l'ultime dérogation au mythe de l'artiste-génie, puisque ces œuvres vont à l'encontre de toute forme d'institutionnalisation et mettent de l'avant une posture militante plutôt qu'une identité-artiste personnelle. Revendiquer une distance avec le « monde de l'art » et son « fétichisme de la signature [qui] conduit en droite ligne à sa monétarisation » est une posture critique centrale aux avant-gardes. (Lemoine et Ouardi, 2010 : 158) Le refus de se reconnaître comme faisant partie du « monde de l'art » est une des modalités d'expression des artivistes. Selon Hakim Bey, penseur de la contre-culture américaine, « la disparition de l'artiste EST, en termes situationnistes, la suppression et la réalisation de l'art ». (Bey dans Lemoine et Ouardi, 2010 : 164) La collectivité, l'action politique, le (retour du) flirt avec l'agitation-propagande et la dissémination micropolitique sont les médiums de choix des artivistes.

Selon Lemoine et Ouardi, la mouvance reconnue comme artivisme peut définir aussi bien le dadaïsme que l'esprit situationniste ou le groupe Fluxus. (Lemoine et Ouardi, 2010 : 22) Ces regroupements incarnent la réunion entre une attitude contestataire et une autre artistique en accordant une place prépondérante à la performance comme acte de révolte, comme présence dans l'espace public, comme investissement des artivistes dans leur démarche : un engagement dans leur engagement. Ces tendances d'avant-garde propulsent l'importance de l'imaginaire comme lieu de résistance. « Pouvoir transformateur et insurrectionnel de l'imagination et du jeu, souveraineté du désir et de la surprise, localisation de la lutte sur le front culturel et donc sur celui

de la quotidienneté [...] » sont des préoccupations que partagent les artistes, de Dada aux marionnettistes altermondialistes en passant par les situationnistes. (Lemoine et Ouardi, 2010 : 25) Bref, l'artivisme réaffirme l'importance de l'agir collectif, revendique la porosité entre art et activisme, et propose une réactivation constante de l'imaginaire.

Avec ses manifs de clowns rebelles et ses marionnettes, le mouvement altermondialiste donne beaucoup de visibilité à des pratiques artistiques. En effet, l'impulsion anarchisante du mouvement « alter » agit comme mythe fondateur (notamment le lien avec la lutte zapatiste) et traverse ce mouvement comme un esprit, en latence, peu nommé, mais très actif, à travers cette idée que la manifestation incarne ici et maintenant l'autre monde possible pour lequel on se mobilise en masse. On oppose aux lentes et austères négociations syndicales l'immédiateté de l'action directe couplée à un sens de l'art et du ludisme. En ce sens, pour Lemoine et Ouardi, l'artivisme emprunte aussi à la tradition de la désobéissance civile, réfléchie et formulée par l'auteur américain Henry David Thoreau : « Un acte public, non violent, décidé en conscience mais politique, contraire à la loi et accompli le plus souvent pour amener un changement dans la loi ou bien dans la politique du gouvernement ». (Thoreau dans Lemoine et Ouardi, 2010 : 83)

Pour revenir plus près de la tradition souvent dite de l'avant-garde, de contestation des mondes de l'art, l'artivisme émane du geste de « la sortie du musée ou de l'atelier et le radicalise ». (Lemoine et Ouardi, 2010 : 90) Si les artistes occupent parfois les lieux traditionnels de l'art<sup>11</sup>, il y a une forte tendance artivistique à désertir les musées. Où se manifestent les interventions artivistiques ? Dans la rue, dans des lieux privés comme des banques, et dans des squats, ces lieux qui incarnent un des mythes pratiques de l'artivisme selon les auteures : l'hétérotopie. En dehors des musées et des réseaux de galeries, ce sont dans ces espaces dits hétérotopiques que prospèrent les artistes. Les hétérotopies, pensées par le philosophe français Michel Foucault

---

<sup>11</sup> Les « Guerilla Girls », par exemple, posent des affiches pour sensibiliser les publics des musées à l'idée que si les femmes entrent au musée, c'est souvent en tant que modèles, qui plus est, nues.

comme des contre-lieux, s'imaginent comme des interstices, présentes dans la trame du système mais qu'il faut dégager, dans lesquelles il faut oser se glisser, « sortes d'utopies effectivement réalisées », ici et maintenant. (Foucault, 1994 [1984]) C'est en ces termes qu'il faut réfléchir à l'apport particulier de l'artivisme à la nébuleuse politique que représente l'altermondialisme, plus précisément dans sa tendance à la réactualisation de concepts issus de la pensée libertaire comme l'autogestion, la liberté et la révolution sociale.

Ces concepts appliqués à la production artistique reviennent à réfléchir à l'autodétermination et à l'autoreprésentation des activistes et de leurs luttes. C'est l'écrivaine et militante indienne Arhundati Roy qui suggère que « *our strategy should be not only to confront empire, but to lay siege to it. To deprive it from oxygen. To shame it. To mock it. With our art, our music, our literature, our stubbornness, our joy, our brilliance, our sheer relentlessness – and our ability to tell our own stories* ». (Roy dans Cornin et Roberston, 2011 : 8) Cette citation démontre une des aspirations centrales de l'art activiste, qui est de reprendre le contrôle sur la représentation, et ce, par l'abolition de la différence entre art et politique qu'entame l'autoreprésentation. « *The potential of activist art, then, lies in its ability to exist despite attempts to contain it, dismiss it, erase it, or forget it.* » (Cronin et Robertson, 2011 : 8) Pour éviter l'oubli et la mise à distance de l'art dans le musée, l'artivisme se déploie ailleurs, notamment dans des manifestations politiques de rue, où l'action artistique activiste devient *in situ* et ne peut être reportée.

Selon le fondateur de *Reclaim the streets !*, John Jordan, qui a eu une grande influence sur la façon dont le mouvement altermondialiste, s'est exprimé publiquement :

*Even those artists with the most revolutionary agendas – the Dadaists, Surrealists and even Situationists – have become impotent figures in an apolitical art history ; all three movements' radical political dreams were destroyed because they still clung on, if not half-heartedly, to the question of art : its arguments over definitions, its non-participatory*

*relationship with audience and many of its traditional contexts.* (Jordan dans Cronin et Roberston, 2011 : 9)

La spécificité de l'artivisme résiderait donc dans cette capacité à délaissier les débats typiquement avant-gardistes de définition (ultime) de l'art et de désir de dépassement de l'art. (Holmes, 2007 : 32) Cette citation de Jordan renforce l'idée que la déhiérarchisation et le questionnement de toute forme d'autorité induite par l'avènement de ce qu'il est convenu d'appeler postmodernisme facilitent une production d'art qui ne se nomme pas ainsi et qui ne s'embarrasse plus de telles questions. La définition est une détermination, l'effacement entre production et participation du public détruit le rôle quasi salvateur de l'artiste génie et le contexte traditionnel de circulation de l'art est rompu, dans la manifestation où art et activisme sont confondus de façon à ce que les deux rôles soient interchangeable : on n'a pas à nommer l'art, et encore moins l'artiste. « *For Jordan, [...] every protester is an artist, every protest an art work, with the very invisibility of artists "singling it out as a historical turning point in the current of creative resistance. [...]"* ». (Cronin et Robertson, 2011 : 9) Plus encore, l'art sans artiste, l'art qui ne se nomme pas, est l'art contestataire originel : « *By making the art completely invisible... protest gives art back its originally socially transformative power* ». (Jordan dans Cronin et Roberston, 2011 : 10)

Selon Cronin et Robertson, dans la continuité de ce qu'avancent Lemoine et Ouardi, les pratiques activistes de l'art actuel oscillent entre deux objectifs : celui de dissoudre l'art dans la vie (par le biais d'un art public) et celui de politiser le monde de l'art (on pense ici à la critique institutionnelle, par exemple des *Guerilla Girls*). Ainsi la manifestive et, à plus forte raison, les marionnettes géantes sont entendues dans le penchant de l'art public, voire même de la performance publique. Selon Jessica Wyman, la performance, qui plus est lorsque publique et urbaine, est une action intimement politique qui a le potentiel de faire réaliser aux gens confrontés (le « public ») leur situation isolée, leurs mécanismes de défense contre les gens qui les

entourent, et donc est une position politique de rapprochement. « [...] *public engagement itself is a deeply political act, and [...] the call to engagement is a call to action.* » (Wyman dans Cronin et Robertson, 2011 : 14) Quoique subtil, un sentiment politique est induit par la performance publique et change le rapport des spectateur-trice-s à l'espace public, devenu espace artistique, espace politique. Par cette subtilité, l'artiste peut substituer le discours politique par la présence artistique. Ainsi, les pratiques artistiques informelles et hétérogènes caractérisant l'art activiste dans une économie néolibérale évitent et feignent l'art en même temps qu'elles en élargissent la définition.

*Such informal, frequently politicized micro-institutions are proliferating today. They create work that infiltrates high schools, flea markets, public squares, corporate websites, city streets, housing projects and local political machines in ways that do not set out to recover a specific meaning or use-value for art world discourse or other private interests. At the same time they are performing a strategic occupation of sorts, in which the cast-off shell of a now-archaic, liberal, public sphere is inhabited and possessed. A bit of mischievous necromancy or rebel clowning perhaps, but by breathing life into the dead remains of the collective body, these micro-institutions, cultural cells, and engaged artists' collectives have not only produced an entire taxonomy of interventionist-administrative forms, they have established [...] a « self-consciously perverse » relationship to neoliberal enterprise culture.* (Sholette dans Cronin et Robertson, 2011 : 43)

À la question de Sholette : « *what can be done to save the political "soul" of art under neoliberalism ?* » (Sholette dans Cronin et Robertson, 2011 : 43), l'artivisme répond par la disparition de l'artiste dans l'activiste, par un engagement qui se refuse à l'institutionnalisation, notamment en étant composé de pratiques qui évacuent l'autorité de l'artiste, soit par l'anonymat, soit par les pratiques collectives de création et de cocréation.

La tradition à laquelle je réfère à travers l'étude de la pratique artiviste de la marionnette radicale de manifestation est celle de la résistance culturelle et de

l'affirmation des désirs et de l'imaginaire comme lieux de subversion du quotidien. L'artivisme entend recouper et englober ces pratiques qui prétendent « changer la vie », « transformer le monde » ou les deux en même temps. Ces activistes, artistes et tou-te-s ceux et celles qui ne s'identifient ni à l'un ou à l'autre, jouent sans entraves<sup>12</sup>, dansent avec Emma Goldman<sup>13</sup>. L'artivisme englobe autant les pratiques politiques de l'art que les pratiques artistiques du politique. C'est dans cette deuxième veine que je situerais la manifestive et les regroupements de marionnettistes radical-e-s actif-ve-s au sein du mouvement altermondialiste. Lemoine et Ouardi nous parlent de « formes créatives de luttes », de pratiques qui visent à infuser l'action politique d'un ludisme fondé sur la création d'*expériences*. « Elles ne sont pas que des tactiques », mais visent « à réinjecter de l'espoir dans l'expérience contestataire contaminée elle aussi par l'esprit de sérieux ». (Lemoine et Ouardi, 2010 : 13)

La manifestive est donc un espace où le plaisir et l'imagination sont libérés en même temps que l'espace public, pour offrir une expérience hors du spectacle capitaliste de la marchandise devenue objet de culte. Par ailleurs, l'idée de carnaval convoquée par la manifestive met de l'avant un rapport créatif envers cet immédiat et ce désordre, insistant sur le caractère unique de l'individualité. C'est l'idée à la fois libertaire et existentialiste, que propose la penseuse Susan Brown, selon laquelle « *Human individuals create a world which simultaneously becomes a context for their own existence* ». (Brown, 1973 : 166) La créativité et l'imaginaire, politisés, permettent d'envisager le monde comme étant, puis devenant, à l'*image* de celui qui l'habite et éventuellement le bouleverse. Et c'est cette image, cette *vision* qui est réclamée dans le cri qui rallie les multiples fronts de lutte assiégeant temporairement les villes qui accueillent des Sommets valorisant la globalisation capitalise : « un autre monde est possible ».

Transgression des frontières, valorisation d'une multiplicité d'identités et d'expressions de ces identités, voilà des pratiques culturelles inhérentes à la

<sup>12</sup> Pour reprendre l'expression situationniste qui appelle à « jouer sans entraves ».

<sup>13</sup> « If I can't dance, this is not my Revolution », la citation célèbre de l'anarchiste Emma Goldman.

conception postmoderne de l'anarchisme, infusées d'un refus des déterminismes et d'une célébration de la fluidité. Selon Barbara Epstein, « *The postmodernist view of identity as multiple, fragmented, and shifting comes to life in a movement that brings together Pagans, Christians, and the non-religious ; anarchists and Marxists ; that does not take these divisions very seriously and finds theater and symbolism more important than ideological debate* ». (Epstein, 1991 : 248) Selon cette suggestion d'Epstein, l'art est utilisé par les mouvements sociaux en tant que lieu de production de signification politique. La forme d'art choisie n'est donc pas anodine et aurait tout à voir avec le contexte qui la voit naître et se déployer.

En explorant des théories de ce médium particulier, utilisé à des fins de protestation politique dans ce contexte singulier de fêtes de rue, il sera possible de comprendre ce qui intervient dans la production de marionnettes qui produit de la signification. Il s'agira de réfléchir à la façon dont ces spécificités s'articulent avec une démarche politique radicale et des tactiques proches de l'action directe, conformément aux moyens d'action valorisés et diffusés au sein de la mouvance altermondialiste.

#### 1.4 Les marionnettes géantes à l'épreuve de leur matérialité

Initiateur d'une tradition artisticopolitique alliant marionnettes géantes et manifestations politiques, dans une tendance plutôt socialiste et antiautoritaire, le *Bread and Puppet Theatre* servira de point de départ pour réfléchir au croisement entre une esthétique *DIY*, telle que mentionnée déjà, et le caractère anarchisant présents dans la tradition américaine de la marionnette radicale. Dans cette section, une brève histoire de la marionnette radicale en tant que genre artistique et tactique politique permettra de situer le genre et la pratique dans une réflexion historique et théorique. Sans proposer une définition englobante, je souhaite d'abord définir de quoi il s'agit et comment ce genre s'inscrit particulièrement dans une tradition

politique radicale aux États-Unis, surtout à partir du travail de *Bread and Puppet*, mais plus précisément chez les *Puppetistas* et *Art and Revolution*.

Le contexte nord-américain du mouvement altermondialiste sera privilégié, bien que ce mouvement embrasse une pluralité de géographies et d'enjeux. La raison de cette limitation tient avant tout à l'impossibilité de couvrir, dans un seul mémoire, plus de territoires et plus de temporalités. Il semble suffisant, pour cerner les enjeux qui font les contours de la pratique de la marionnette radicale, de se limiter à quatre études de cas exemplaires de la façon dont se décline le renouvellement du genre spécifique de la marionnette de rue couplée à une pensée politique radicale. Il me paraît donc nécessaire d'aborder la marionnette dans sa dimension théorique, comme un genre artistique à part entière, répondant à des conceptions diverses et perméables à des considérations esthétiques. En ce sens, l'approche théorique de la marionnette proposée dans cette section sera difficilement extraite de son histoire.

#### 1.4.1 Pour une définition de la marionnette

Qu'est-ce qu'une marionnette ? C'est une question à laquelle peu d'historien-ne-s de l'art se sont intéressé-e-s. La marionnette a reçu peu d'attention dans l'histoire des arts engagés et encore moins dans le champ de l'art en général. Ce seraient les romantiques allemands, au début du 19<sup>e</sup> siècle, qui commencent à s'y intéresser en même temps qu'aux cultures populaires. (Bell, 2001 : 6) Depuis, l'étude de la marionnette est demeurée marginale mais, John Bell, un chercheur académique très prolifique de ce domaine d'études, parle d'un « *current puppet renaissance* », non seulement dans l'étude mais aussi dans la pratique du genre. (Bell, 2001 : 1) Parmi ces formes qui « renaissent », il nomme celle de la manifestation politique comme lieu où s'expérimente le renouveau de la marionnette. Un renouveau qui selon Bell, passe inaperçu dans certaines couches de la société, dû à un manque de

reconnaissance pour d'autres formes de marionnette que la marionnette de main. (Bell, 2001 : 1) En effet, la marionnette connaît un développement théorique important qui réfléchit à la spécificité de ce genre et à ses potentiels artistiques autant que politiques.

En ce sens, il faut considérer comme essentiel à la réflexion le travail de Peter Schumann, fondateur du *Bread and Puppet Theatre*, pour qui les marionnettes « *are insurrectionists and therefore shunned by correct citizens – unless they pretend to be something other than what they are, like : fluffy, lovely, or digestible* ». (Schumann, dans Bell, 2003 : 46) Ainsi, les marionnettes s'opposent à la bienséance, elles sont par nature subversives et indomptables. L'artiste Schumann exploite, dans les années 1960, ce potentiel de la marionnette en pleine exploration artistique avant-gardiste et transdisciplinaire à New York. À cette époque, « *musicians acted, painters sang, sculptors (like Schumann) danced, and poets wrote plays* ». (Bell, 2003) Dans ce contexte d'exploration formelle, le travail de *Bread and Puppet* « *changed the way puppets were thought of in the United States* ». (Bell, 2001 : 52) En les apportant dans la rue, en les rendant géantes, elles apparaissaient tout d'un coup comme les formes d'un théâtre de rue présentant un potentiel politique très particulier. Celui du grotesque, celui du « *carnavalesque* », par lequel tout peut être renversé.

Et la marionnette, c'est le renversement, l'instable. Brunella Eruli suggère que ce genre « *parle des frontières instables et poreuses unissant le vivant et l'inanimé* ». (Eruli, 2006 : 8) Du même avis, Steve Tillis tente une entreprise définitionnelle de ce genre. Comme toute forme d'art, la marionnette, nous dit Tillis, ne tient pas tant « *a mirror to nature, as the opening up of a window for human artistry* ». (Tillis, 1990 : 16) En effet, la marionnette est une forme théâtrale et artistique distincte des autres en ce qu'elle évoque chez l'humain la réflexion autour de l'objet lui-même (sans vie) et sur ce que ça signifie de posséder la vie (d'être en vie). (Tillis, 1990 : 16) De la manière dont Tillis, qui en fait une étude transculturelle, comprend l'art de la marionnette, celle-ci est, pour l'humanité, « *maker and breaker of myths about itself and its world* ». (Tillis, 1990 : 17) Elle est, d'une certaine manière, entre l'art et la

vie; entre la représentation et l'être.

Au moment où Tillis écrit son mémoire, les dictionnaires proposent selon lui des définitions très réductrices de la marionnette, « myopes » au développement esthétique et culturel du genre. Même aujourd'hui, Le Petit Robert et le Grand Dictionnaire s'entendent autour de : figurine, de bois ou de carton, actionnée à la main ou avec des fils<sup>14</sup>. Le site web de l'Office québécois de la langue française propose une définition datant de 1972 qui est très semblable à ces premières définitions et fort peu concluante au sujet des possibilités esthétiques, culturelles et artistiques (encore moins politiques) de la marionnette : « Figurine représentant un être humain ou un animal, actionnée à la main par une personne cachée, qui lui fait jouer un rôle ». Cette définition ne tient pas compte de la diversité des façons actuelles de concevoir, opérer et comprendre la marionnette.

Tillis parvient toutefois à définir ce qui, selon lui, regroupe le plus de possibilités pour la marionnette : « *figures perceived by an audience to be objects, that are given design, movement and/or speech in such a way that the audience imagines them to have life* ». (Tillis, 1990 : 38) Ce qui caractérise avant tout la marionnette, c'est sa capacité à donner l'illusion de la vie. C'est l'objet (vivant ou mort) auquel on donne une seconde vie, une *autre* vie. L'autre vie devient possible.

C'est cette définition qui me semble la plus appropriée pour réfléchir au genre particulier de la marionnette politique. En effet, étant constituée d'abord de mouvement et de discours, la marionnette opère une visibilité signifiante et ouverte à différents degrés de profondeur, de complexité. Sa production émerge d'un rapport particulier au matériel et au performatif. « *The old art of puppetry in the new world order* », le titre d'un écrit de Peter Schumann, évoque cette idée d'un renversement de l'ordre temporel. Perçue comme un vieil art, la marionnette est utilisée par Schumann pour son caractère ancien et *cheap*<sup>15</sup>, évoquant par là qu'elle est accessible ; facile à construire et à comprendre. Au-delà de son accessibilité, la marionnette est le lieu

<sup>14</sup> Définition générique composée à partir des définitions puisées sur les sites web des dictionnaires mentionnés. Les deux dictionnaires proposent des définitions semblables à celle-ci.

<sup>15</sup> Le titre du manifeste du *Bread and Puppet Theatre* : « *Why cheap art ? Manifesto* ».

d'un rapport théorique dense et d'une réflexion qui renvoie à une ontologie du vivant : « une métaphore saisissante de la condition humaine ». (Eruli, 2006 : 11)

Ainsi la marionnette opère un renversement des possibles. C'est d'ailleurs ce qu'elle fait dans la rue. Elle vient « [o]ccuper les lieux, leur imposer une autre réalité » (Eruli, 1999 : 8), tout comme une manifestation, qui occupe, qui s'impose pour dire un autre rapport au monde et revendiquer un autre monde. La marionnette incarne une « dimension marginale [de la vie] rendue supportable au regard ». (Eruli, 1999 : 9) Ce qu'elle tente de rendre supportable, dans la tradition qui nous intéresse, c'est une critique politique et sociale radicale.

Brian Deller, marionnettiste et auteur contemporain anarchiste, suggère cette définition du terme « radical » associé à la marionnette politique : « *"Radical" change is not more freedom under oppression. It seeks complete freedom from oppression. Radical opinions are not passive disagreements. They are a desperate need for destruction and creation. They do not seek for the powerful to change their ways, they seek for a new way to be created without the powerful* ». (Deller, 2005 : 5) La marionnette radicale est une forme d'art populaire qui se conçoit par et pour les acteur-trice-s d'un changement souhaité. Elle devient « une forme d'engagement qui cherche davantage à amener la dimension du merveilleux, de l'inattendu ». (Eruli, 1999 : 8) La notion de populaire est entendue ici par opposition à l'art de la culture dominante, qui se limite dans l'histoire de l'art traditionnelle à l'architecture (l'art d'élite par excellence, qui s'impose et impose : les prisons et les églises), la sculpture (qui rend pérenne la mémoire des « grands hommes » : ces monuments qui décorent les places et les parcs), et la peinture (autant les peintures d'histoire à la mémoire des grands moments que les authentiques tableaux signés que l'on conserve au nom de la grande culture).

#### 1.4.2 Histoire populaire, histoire engagée

La marionnetté dans la rue a une longue histoire : celle des *Punch and Judy shows* de l'Angleterre victorienne ou celle du Guignol français révolutionnaire, pour ne nommer que deux exemples très connus des 18 et 19<sup>e</sup> siècles. La marionnette radicale est entendue comme art populaire parce qu'elle circule parmi les masses et qu'elle incarne et rend public un discours politique autre que celui dominant, officiel, remettant en cause l'autorité et le pouvoir, et ce, dès les premiers temps de l'industrialisation, en Europe.

Aux 18 et 19<sup>e</sup> siècles, en Europe, la marionnette la plus utilisée est celle que l'on enfle sur la main : le gant-marionnette ou la marionnette de main. (McCormick et Pratasik, 1998 : 7) À cette époque, la marionnette se présente souvent dans la rue et devient rapidement un élément très important dans la culture urbaine et prolétaire, avec une concentration de ses activités dans des zones plus spécifiquement fréquentées par des personnes provenant de classes ouvrières. (McCormick et Pratasik, 1998 : 1)

Sans doute un des personnages les plus célèbres du genre, Punch devient rapidement une figure emblématique de la culture des masses paupérisées de l'Angleterre en pleine expansion industrielle. Comment ? « *In England in 1642 Cromwell and his puritans locked the theaters due to fear of spreading revolutionary propaganda, but the puppets were not seen as important and so slipped through the cracks.* » (Ruby, en ligne) Certain-e-s artistes, bien souvent nomades, s'en remettent, pour détourner cette interdiction du théâtre traditionnel, au genre plus aisément transportable et plus modeste de la marionnette. Ce genre, connu des masses, correspond à un langage déjà établi, se diffusant bien dans les rues et places publiques d'Europe. C'est ainsi que la marionnette politisée connaît le lieu qui lui donnera le caractère populaire et antiautoritaire qu'on lui reconnaît aujourd'hui. « *Many of the pieces performed expressed a general populist sentiment, where villains are the rich and powerful and*

*their victims the poor and oppressed.* » (McCormick et Pratasik, 1998 : 11) En effet, les cibles de choix de Punch, ce personnage si célébré, sont des juges, des gendarmes et d'autres symboles d'institutions dominantes. Aussi, le processus de production est semblable à la dissémination : sans autorité sur le texte ni sur la manière. « *Many street performances never had a written text, and here improvisation according to certain familiar patterns was widespread through Europe.* » (McCormick et Pratasik, 1998 : 15) Théâtre de l'instant avec son personnage plurivoque, le spectacle de Punch et de plusieurs de ses homologues d'autres pays européens peut se monter en quelques minutes pour répondre à l'actualité et disparaître aussitôt pour continuer sa tournée.

Son homologue français est Guignol, « *who frequently appears as a servant, but also in other roles, including that of 'canut' (silk-weaver)* ». (McCormick et Pratasik, 1998 : 122) Des artistes de Lyon, lieu particulièrement propice à la révolte au 19<sup>e</sup> siècle, se voyaient refuser le droit de performer des Guignols, et étaient même surveillés sous Napoléon III. Ce personnage, aussi caractérisé par la possibilité de voyager et d'être repris par quiconque désire en faire un spectacle, exprime également une pensée politique antiautoritaire, bien connu qu'il est pour donner des coups de bâton aux policiers. Il représente ainsi une prise de parole fort illicite, qui est peu encouragée dans la culture dominante : « *Puppets were sometimes banned outright or forced to fight to survive. Most puppeteers lived at, or below, subsistence level, and the existence of many is not recorded, for the good reason that they left no traces whatsoever* ». (McCormick et Pratasik, 1998 : 9) En effet, ces artistes nomades ne laissent souvent pas de traces, puisque leur travail subversif doit être camouflé.

Par exemple, en Europe de l'Est en 1860, la troupe de Petrarche Grigorie se voit interdire l'usage de figures imitant l'armée et le clergé, pour les empêcher de satiriser et critiquer ces figures d'autorité. (McCormick et Pratasik, 1998 : 6) Plus tôt, à partir de 1790, plusieurs villes de Bavière et d'Autriche interdisent la marionnette, poussant les marionnettistes à une vie nomade, qui caractérisera le style de vie de ces artistes et de leurs spectacles itinérants à travers le 19<sup>e</sup> siècle, accentuant le caractère populaire

et contribuant à sa réputation grandissante de « *theatre of the poor, teatro di quattro soldi*, théâtre de quat'sous ». (McCormick et Pratasik, 1998 : 9) Cette perspective historique permet donc de saisir les origines de la marionnette politique et comment elle a pu devenir un art prisé par des artistes avec une vocation contestataire.

Mais la tradition qui nous intéresse surtout est celle des marionnettes géantes, encore moins étudiée. En Europe, elles sont liées aux fêtes carnavalesques et autres célébrations païennes. Leur origine remonte au Moyen-Âge, où leur usage n'est pas politique mais surtout religieux ou saisonnier, et ce, dans plusieurs traditions culturelles. Cela dit, elles évoquent la notion de carnaval, cette idée théorisée par le penseur russe Mikhail Bakhtine, qui convoque le renversement momentané des hiérarchies et des normes sociales. « *The pre-Lenten<sup>16</sup> festivals of the time were (and still are) characterized by a subversion of established order, drinking, sexing and disrespect of authority* ». (Ruby, en ligne) : on profane les autorités en étant déguisé-e, masqué-e (non pas sans rappeler d'autres tactiques politiques contemporaines). Bref, les carnavaux deviennent des lieux hautement politisés, puisque c'est le peuple qui libère une tension satirique et politique à travers des comportements normalement interdits. Les célébrations de Corpus Christi remontant au 14<sup>e</sup> siècle en Espagne font également usage de cette esthétique des figurines géantes représentant des têtes, des bêtes et des démons. (Ruby, en ligne) On peut aussi penser aux *gigantones* portugais ou aux *Fallas* de Valence, en Espagne, qui ont longtemps été écartés de la théorie de la marionnette, puisqu'ils sont plus souvent associés aux célébrations saisonnières qu'à l'art populaire de la marionnette de main. (McCormick et Pratasik, 1998 : 4)

En plus de ce caractère sacré (religieux ou païen), la marionnette participe à créer une nouvelle histoire, une histoire que s'approprient les masses : « *puppetry was a weapon of the weak against the powerful and their control over the official story of itself* ». (Deller, 2005 : 16) La marionnette radicale semble ainsi renverser ce que James Scott appelle la performance publique qui est attendue d'elle : « *public*

---

<sup>16</sup> Les préparations qui mènent au carême, cette période où les fidèles s'abstiennent de plusieurs tentations pendant 40 jours.

*performance [is] required of those subject to elaborate and systematic forms of social subordination : the worker to the boss [...] ».* (Scott, 1990 : 2) La marionnette, en tant qu'expression populaire du mécontentement et de la révolte, offre un lieu privilégié de subversion de la bonne conduite.

#### 1.4.3 Du pain et des marionnettes

C'est avec le travail du *Bread and Puppet Theatre* (B&P) que se fusionnent, à même la rue, marionnettes de main « radicales » et marionnette géante. En effet, le B&P, dirigé par l'artiste d'origine allemande Peter Schumann, est fondé à New York en 1963 autour du désir de sortir le théâtre dans la rue, offrant des parades-spectacles mi-théâtre, mi-arts visuels. Si le fondateur est unique, les participant-e-s sont nombreuses à s'investir dans le processus de production, encore à ce jour d'ailleurs. Enfants et passant-e-s du quartier Lower East Side où le théâtre s'installe sont invité-e-s à se joindre à la troupe pour donner des idées et confectionner les œuvres géantes de papier-mâché, fixées sur des pôles de plusieurs mètres de long. Les préoccupations du théâtre à sa naissance sont principalement de mobiliser la population autour des enjeux du loyer, de la salubrité des appartements et du rôle de la police. (Bread and Puppet, en ligne)

En phase avec l'air du temps, qui est à la démocratisation de la production artistique et la contestation socioculturelle, ce théâtre est marqué par la volonté suivante : « *theatre should be as basic as bread* », un leitmotiv qui n'est pas sans rappeler le classique libertaire *La conquête du pain* (1892) de Kropotkine, dans lequel l'auteur anarchiste se penche sur la question d'aide mutuelle comme opposition au capitalisme et au féodalisme. Peter Schumann, dans son manifeste de 1984 *Why Cheap art ?* (fig.1), associe l'art au pain, deux choses toutes simples qui sont abusivement monnayées, commercialisées et qui devraient pourtant être abordables, vu leur

simplicité de production. De plus, la forme du manifeste convoque une esthétique inspirée de courants politiques et artistiques d'avant-garde, tout en étant produite avec les moyens simples et anciens de la gravure. Elle renvoie à une esthétique qui n'est pas très loin de celle empruntée dans certains collages ou manifestes dadaïstes, qui jouent sur les différents formats de typographie. Les presses de B&P utilisent d'ailleurs la typographie et la sérigraphie comme méthodes d'impression, des procédés relevant de l'artisanat et témoignant d'une attention particulière accordée aux processus de fabrication des objets d'art, comme pour éviter les technologies de l'époque, plutôt associées aux médias de masse et à l'industrie.

B&P développe, selon John Bell, un « *successful means of speaking out in a political fashion in ways in which mass-communicated media cannot or will not do. The parade can reach large numbers of people directly, outside the bounds of mass-media, because it takes place in public space [...]* ». (Bell dans Cohen-Cruz, 1998 : 275) Parmi les œuvres et parades qui marquent l'histoire, qui participent à « *[invent] an art form* » (Brecht, 1988, vol. 1 : 489), on peut penser aux œuvres de l'époque du Lower East Side. À partir de sa fondation, B&P travaille depuis son atelier dans ce quartier défavorisé de New York et présente des spectacles de marionnette en solidarité avec, par exemple, le Comité d'Action Indépendant pour le Progrès Social qui organise dans le quartier une grève des loyers. (Kourilsky, 1971) Les marionnettistes de B&P s'aventurent avec leurs marionnettes dans des quartiers huppés où résident les « *slumlords* », propriétaires de taudis souvent méprisant-e-s envers leurs locataires. Lors de cette performance, une figure du Christ porte une pancarte au cou qui le désigne comme simple locataire, tandis que les marionnettes « Brutalité policière », « *Slumord* » et « *Daily News* » lui tirent des projectiles, l'agressent physiquement.

Le choix du sujet est simple. L'usage de personnages bibliques sert à simplifier davantage la lecture, mais est aussi dû au manque de ressources (ces mêmes personnages servent pour des performances de Noël dans des églises progressistes). La figure du Christ représente donc un personnage inoffensif, bienveillant, bref, il

représente un « bon ». Les autres sont les « méchants », qui lui rendent la vie difficile. À travers une représentation très littérale, très simplifiée, de la relation propriétaire-locataire, les artistes tentent de montrer aux résident-e-s de quartiers pauvres qu'ils et elles sont exploité-e-s, agressé-e-s par ces figures d'autorité, une façon de faire qui n'est pas étrangère aux premières manifestations de la marionnette portant un discours radical. Le but est le même : aller vers les gens, dans leurs quartiers, avec l'art et une volonté éducative et mobilisatrice. Cette fonction octroyée à la rue relève d'un renversement de la rue comme lieu mercantile, circulatoire, mais encore : « Bien avant d'affirmer une exigence intellectuelle ou une expérience esthétique, l'utilisation de l'espace urbain comme lieu théâtral semble répondre à une exigence de communication immédiate ». (Eruli, 1999 : 7) Communication immédiate de réalités sociales et politiques, mais aussi artistiques : il s'agit là d'une « mise en vie » de cet art, rajoute Eruli. La marionnette revient dans la rue « sous des formes minimales, pour affirmer une volonté individuelle de ne pas être enfermée ou récupérée par les institutions ». (Eruli, 1999 : 8) Si le B&P continue d'intégrer une dimension politique à ses parades, même après avoir quitté la ville en 1974 pour s'installer sur une ferme au Vermont, c'est moins en tant qu'appui à des luttes de quartier ou art « de » manifestation qu'il se poursuit, mais il utilise la parade comme forme dans ses *Our domestic resurrection circus*. Ainsi B&P cesse de produire de l'art pour des manifestations, mais produit son événement annuel à la ferme en poursuivant la tradition participative et démocratique qui l'a rendue célèbre. Le théâtre de marionnettes de Schumann continue donc à explorer le motif de la parade, exploitant des thèmes politiques dorénavant sans occuper l'espace public, ou de façon moins déterminante pour la pratique. Mais d'autres artistes et collectifs, reprennent, dans les années 1990, la tradition plus spécifiquement activiste de la marionnette et l'utilisent à leur manière comme « arme ».

1.4.4 *Art and Revolution* et les *Puppetistas* : « *The old art of puppetry in the new world order* »

Le collectif *Art and Revolution* (A&R) prend forme dans la foulée des protestations de masse contre le néolibéralisme et la globalisation du capitalisme, et est très actif durant les préparatifs de la manifestation de Seattle, le 30 novembre 1999. Fondé par David Solnit dans le but de développer une pratique artistique militante et un partage de celle-ci au travers une culture d'ateliers participatifs, ce collectif demeure peu étudié, et ses œuvres peu ou pas revendiquées, puisque produites collectivement et/ou anonymement. À mi-chemin entre l'organisation politique et le collectif d'artistes, A&R se caractérise par les volontés de décentraliser la production et la réflexion autour de son art, de disséminer sa pratique par des ateliers de formation donnés dans plusieurs villes et communautés, et de favoriser des espaces de cocréation de marionnettes géantes, dans la poursuite du projet de *Bread and Puppet Theatre* :

*Pioneering a powerful fusion of direct action and Bread and Puppet-style street theater, Art and Revolution organized « convergences » throughout the western US to train activists and artists in nonviolent tactics, prop and puppet making, and decentralized decision-making. « We put art-making at the center, not only of our actions, but of our organizing » says Solnit. (Boyd, 2002 : 247)*

Fortement inspiré par la tactique rendue populaire par *Reclaim the streets !*, que je présente au prochain chapitre, et l'esthétique du B&P, le collectif *Art and Revolution* participe à des manifestations non seulement en y apportant des marionnettes mais en facilitant la convergence de plusieurs personnes, dans un esprit pédagogique et une posture tout à fait altermondialiste : « *It's one thing to use creative expression to celebrate our own marginal subculture. [...] It's another thing to use it as a bridge to other cultures. It's the best alliance-building tool I know* ». (Solnit dans Boyd,

2002 : 250) Si peu de documentation est disponible au sujet de ce groupe, le présent mémoire tente, avec sa méthodologie qualitative et exploratoire, d'apporter des précisions quant au travail d'A&R, en rencontrant des artistes et activistes ayant participé à certains de leurs ateliers et en analysant leur contribution à un « mouvement des mouvements » qui valorise autant la collectivité que l'individualité dans une esthétique et une pratique politique du *Do-it-yourself*.

*Art and Revolution* voit le jour en 1996, lors du rassemblement Active Resistance de Chicago, un événement à saveur anarchiste organisé pour rendre accessible des idées et des méthodes d'organisation antiautoritaires. Le groupe s'attarde à répandre des techniques de construction de marionnettes et des formes de résistance culturelles dans le paysage activiste américain. Ainsi, A&R voyage et dissémine ses réflexions sur les méthodes créatives de manifester en organisant des ateliers de construction de marionnettes et de formation sur l'action directe et la désobéissance civile. Dans leur démarche, comme dans leur nom, l'artistique et le politique sont inextricablement liés. Ce sont donc des centaines d'activistes qui apprennent auprès de Solnit et ses camarades la manière artiviste de résister au néolibéralisme en opposant un radicalisme artistique, communautaire et démocratique.

La formule « *Puppetistas* » représente quant à elle un rassemblement informel de marionnettistes, actif-ve-s durant le mouvement altermondialiste et qui agissent sous la bannière d'un manifeste. Publié en 2001 par le *Washington Free Press*, ce dernier en appelle à ramener les marionnettes à leurs origines dans une perspective radicale, c'est-à-dire la contestation de rue : « *by returning it to its roots as a theater of action, we are able to reimagine the possibility of life instead of mere survival inside of the system* ». (Cook, 2001) Les marionnettes, selon ce manifeste, ouvrent une dimension critique à la fois au monde de l'art et ses marchés et au monde en général. Les *Puppetistas* revendiquent la posture « anarchique » de cet art qui selon eux et elles, permet mieux que tout autre de « rire au visage du roi ». Cette métaphore du roi annonce par ailleurs la référence médiévale dont se composent les carnivals contre le

capital et leurs marionnettes. (Graeber, 2007 : 24) En effet, les *Puppetistas* dissimulent à peine une critique de la rationalité bourgeoise issue des Lumières, qui se manifeste dans un paganisme nouveau-genre. (Graeber, 2007 : 13) Le mouvement altermondialiste voit d'ailleurs grandir l'influence de Starhawk, une sorcière néo-païenne écoféministe qui participe activement à ce mouvement et à sa mémoire. (Starhawk, 2002)<sup>17</sup> Les marionnettes se voient conférer des pouvoirs puisqu'elles symbolisent le retour à la vie de la matière inerte.

Le nom *Puppetista* provient de la contraction des mots « Zapatista », ces révolutionnaires du Chiapas, et « Puppeteer », marionnettiste, soulignant de façon à célébrer le rapport de la lutte anticapitaliste en Amérique du Nord à la lutte révolutionnaire armée de l'EZLN, lors de l'insurrection de 1994. Ce néologisme témoigne de l'alliance entre champ artistique et champ politique, ainsi qu'une affinité directe avec des luttes révolutionnaires participant à la réactivation de principes anarchistes ou antiautoritaires. Les *Puppetistas* expliquent dans leur manifeste que la marionnette est leur « arme » et qu'elle défie les principes consuméristes de l'économie capitaliste contre laquelle ils et elles s'érigent :

*I. Against the backdrop of the tightly controlled consumer compliance industry and the unilateral bombardment of corporate mass media, the arts become commercial commodity, or, if they refuse to serve this system, criminalized, incarcerated, or destroyed. [...];*

*[Puppetry] is an anarchic art, rooted in mockery, a ridiculous gesture towards the absurdity of the established order. It is the unique ability of the clown to laugh in the face of the king.*

*It is equally rooted in the Festival, where a community comes together to present for each other a Pageant—an enactment of a common struggle. Effigies are created representing otherwise abstract adversaries: thunderstorms, institutional industrialization, drought, biotechnology, famine, and corporate global domination enforced by a constantly*

<sup>17</sup>Voir également *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique* (Starhawk, 2015) qui porte sur les modes de contestation du néolibéralisme dans les manifestations altermondialistes et l'apparition de formes de contestation issues de la magie, dans la lignée de la réappropriation féministe de la posture de la sorcière.

*expanding military complex ; beasts that terrorize and induce fear. [...] ;*

*They are summoned from the garbage to serve a purpose, ultimately returning to the garbage. [...] The streets are littered with potential puppet shows and potential puppeteers. (Cook : 2000)*

Les *Puppetistas* sont donc des artistes rebus du système, des invendu-e-s<sup>18</sup>. Ils font une lecture anarchisante du concept de carnaval, qui selon Graeber a déjà le pouvoir d'attirer nombre de ces « *anarchists, presumably because circuses are collections of extreme individuals (one can't get much more individualistic than a collection of circus freaks) nonetheless engaged in a purely cooperative enterprise that also involves transgressing ordinary boundaries* ». (Graeber, 2007 : 12) En effet le cirque n'est-il pas un haut-lieu de l'expression excentrique de l'individualité ? Dans le cirque, comme dans le carnaval, la norme est suspendue. C'est Tony Blair lui-même, alors premier ministre de l'Angleterre, qui dit de ces manifestations, à juste titre sans doute, qu'elles représentent un « *anarchist travelling circus* »<sup>19</sup>. Le cirque suppose une certaine relation à l'immédiateté de l'expérience culturelle et renvoie à la spontanéité et à l'excentricité : c'est un « lieu où règne une agitation désordonnée »<sup>20</sup>. Dans le cirque politique des *Puppetistas*, le désordre est revendiqué et fait office de prémisses à une panoplie d'expressions artistiques du politique et de l'individualité. Souvent faites de papier-mâché, ce matériau qui inspire la dégradation, elles sont éphémères : « *a giant puppet is the mockery of the idea of monument* ». (Graeber, 2007 : 7) En tant qu'œuvres d'art collectivement propulsées, elles sont des « *emanations of a collective imagination. As such, for them either to become fully solid, or fully manipulable by a single individual, would contradict the point* ». (Graeber, 2007 : 10) La prise en charge collective de la création et l'apparence

<sup>18</sup>La métaphore avec les poubelles n'est pas sans rappeler la pratique « *lifestyle anarchist* » du *dumpster diving*, par laquelle des individu-e-s revalorisent des aliments invendus.

<sup>19</sup>Voir cet article : [<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/we-wont-give-an-inch-to-anarchist-circus-vows-blair-9164554.html>]

<sup>20</sup>Définition puisée sur le site web du dictionnaire Larousse : [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cirque/16178>]

grotesque des marionnettes sont les outils par lesquels favoriser une réappropriation de l'imagination. (Milstein, 2007)

Et c'est là où ces regroupements reprennent le travail du fondateur de *Bread and Puppet Theatre*, qui insiste : « *Puppets are effigies and gods and meaningful creatures* ». (Schumann dans Graeber, 2007 : 12) Le travail des Puppetistas<sup>21</sup> est de formuler la vision du nouveau monde à partir des décombres de celui qu'il faut laisser derrière, avec, pour certains, ceux qui ont péri par ce vieux monde : « *OK, I'm 23. I've lost 13 friends to AIDS. This is wartime, it's a plague. This is the only way for me to deal with it. With puppets I create my own mythology. I bring them back as gods and goddesses [...]* », se confie à Graeber un membre du collectif de marionnettistes *Spiral Q*, de Philadelphie. (Graeber, 2007 : 12) C'est cette idée que la résistance culturelle est une revendication et une mise en action du pouvoir politique de l'imagination, contre ce néolibéralisme qui est présenté comme une fatalité, contre la destruction de l'environnement qui est présenté comme un mal nécessaire.

Ainsi, le travail de *Bread and Puppet*, mais tout autant de la marionnette de rue radicale, cette marionnette artiviste, de Punch aux *Puppetistas*, peut être envisagé comme un troisième théâtre : « des personnes sans formation académique théâtrale qui ne s'identifient ni avec la "Terre ferme" du théâtre classique occidental ni avec le formalisme de certaines avant-gardes. Ce troisième théâtre ne se caractérise pas par un style ou une idéologie, mais par la volonté consciente de transformer ce qui est personnel en un sujet de travail ». (Ramon dans Eruli, 1999 : 76)

Qu'est-ce qui fait de la marionnette un art si prisé par des personnages portant des critiques aussi radicales du monde de l'art ou du monde social et politique ? Selon Philippe Ivernel, la marionnette est a priori subversive : « L'aspect le plus contestataire de la marionnette est peut-être dans son esthétique ». (Ivernel, 1990 : 44) Son caractère fondamentalement transgressif lui proviendrait de la mise en évidence

<sup>21</sup> Le site web [www.puppetista.org](http://www.puppetista.org) se propose comme une plateforme de diffusion de photographies de marionnettes participant de cette mouvance et de nouvelles sur ce groupe.

de « sa bipolarité essentielle : d'une part elle nous renvoie l'image d'une vie machinale, manipulée, télécommandée ; mais, d'autre part, elle paraît animée, comme les anges, d'une vie qui échappe à la pesanteur humaine ». Elle possède selon Ivernel, une « hyper-vie qui peut échapper à tous les déterminismes ». Elle est à l'image de l'enfance : elle « menace toujours le monde adulte, elle est profondément subversive ». (Ivernel, 1990 : 44) Et quel est le monde adulte ? Celui de la rationalité à laquelle la marionnette échappe en étant à la fois corps et âme, indivisée. C'est ce monde devant lequel on crie, chez les altermondialistes, qu'il est possible et même nécessaire d'en faire advenir « un autre ». Mais encore,

La revitalisation du mythe de la marionnette au début du 20<sup>e</sup> siècle [...] est liée à l'idée d'une rupture ou d'une fragmentation de l'unité originelle et de l'intégrité de l'homme moderne, une condition perdue invoquée par l'artiste qui la retrouve alors dans la marionnette, emblème de la séparation marquée entre extériorité et intériorité, sublime exemple d'un mouvement partant d'un centre unique, symbole d'un lien ininterrompu avec le divin. (Grazioli dans Eruli, 2006 : 94)

C'est comme si la marionnette représente dans l'imaginaire culturel moderne, une sorte de conciliation entre le monde social, extérieur, et les mouvements inconnus et profonds de la pensée humaine, de façon à ce que sa vie manipulée parle pour une réalité qui n'est pas encore exprimée, ou même pas tout à fait exprimable.

La marionnette offre une liberté que la parole seule ne peut donner à l'orateur-trice. En se cachant derrière un masque, un costume, une poupée ou sous une marionnette géante, le-la marionnettiste donne corps à une idée. La personne qui la porte se libère de l'autorité sur la parole, puisque c'est la marionnette qui parle. Ce caractère libérateur est fondateur à la pratique publique et politique de la marionnette : apporter une marionnette dans la rue, c'est éviter le plancher de la scène, c'est refuser de se soumettre au marché, une attitude qui peut se révéler très féconde : « dans la rue, l'absence de script était une incitation à créer ». (Ceronetti dans Eruli, 1999 : 44) Il

semble que la rue, pour la marionnette et les marionnettistes, est un lieu tout désigné pour se laisser aller au jeu de la marionnette : celui de l'ambiguïté relative à sa nature.

La marionnette se retrouva au croisement du mythe antique de la statue qui prend vie et de la nouvelle mythologie de la « vie morte » de la machine [...] C'est ainsi que, dans notre conscience culturelle, se formèrent comme deux faces de la marionnette : l'une attirée vers le monde accueillant de l'enfance, l'autre associée [...] au mouvement mort, à la mort qui fait semblant d'être vivante. La première contemple son reflet dans le monde folklorique et primitif, du conte populaire merveilleux ; la seconde rappelle la civilisation des machines, l'aliénation, le phénomène du double. (Pedrosa dans Eruli, 2006 : 80)

Qui parle ? Que voit-on ? La marionnette entretient un rapport flou avec plusieurs frontières : celle entre l'acteur-trice et le matériau, celle entre l'objet et l'humain, entre la vie et la mort. Elle se situe, dans l'approche que je désire mettre de l'avant, quelque part entre le jouet et l'œuvre d'art. Cette ambiguïté est celle que Paul Piris nomme « ontologique », en ce qu'elle fonde la spécificité de la marionnette par rapport au simple jeu d'acteur-trice. Elle relève de la co-présence de l'artiste et de la marionnette. Ces deux « présences » font œuvre d'art : « *In acting, the actors' aim is to focus the audience's attention on their body, whereas the puppeteers' aim is to focus the audience's attention on the puppets. The co-presence of the puppeteer and the puppet requires that a double focus on both the performer and the puppet is achieved* ». (Piris, 2014 : 31) Cette attention double est magnifiée dans un art de la rue où l'idée de la scène, voire du script comme le propose Ceronetti, deviennent des données malléables. L'œuvre d'art ainsi formée par la co-présence de l'objet et de l'humain est union : l'un a besoin de l'autre et vice-versa. Et c'est précisément ce que fait la marionnette quand elle descend dans la rue. Elle attire l'attention ailleurs, sur un autre monde, une autre réalité. « Alors on est vraiment vivant et la déliquescence urbaine, ce crime que la ville est devenue, le Roi Peste qui volette au-dessus de nos têtes domestiquées, rencontre un refus poli, une petite graine prometteuse de rachat. »

(Ceronetti dans Eruli, 1999 : 44) Les marionnettistes qui prennent la rue, même en-dehors du contexte explicitement politique de la manifestation, prennent position, s'immiscent dans le politique : « Jouer de manière risquée n'importe quel jour, surgir à l'improviste de dessous les arcades, de ce néant urbain qui, nous devons le savoir, dans ses entrailles de mort repousse cet acte de vie offerte, telle est notre lanterne ». (Ceronetti dans Eruli, 1999 : 43) Et, finalement, « dans ce monde où tout est spectacle » (Ceronetti dans Eruli, 1999 : 44), la marionnette libère du temps, libère de l'espace pour prendre une parole qui n'est pas supportée par le spectacle grandissant des marchandises. Elle est suspendue, au-dessus de la foule comme au-dessus du temps.

L'objet devient marionnette lorsqu'il est activé et semble animé par une vie, un mouvement, qui lui est propre. La marionnette est pour ainsi dire un objet dont la forme dicte les mouvements, qui répondent d'une logique autoréférentielle. Ensemble, spectateur-trice-s et marionnettistes abolissent la non-vie de la marionnette et l'imaginent en tant que sujet, doté de sa propre vie. Mais « *The puppet maintains a distancing effect because imagination never fully takes over perception* ». (Piris, 2014 : 40) L'usage des marionnettes suppose que les marionnettistes demandent au public, aux passant-e-s (ou aux autres manifestant-e-s) d'utiliser leur imagination pour donner vie à ce qui apparaît d'abord comme un objet ; cet autre monde possible. C'est ce que Coleridge nomme « *suspension of disbelief* » (Asher, 2009 : 8), un retour à la crédulité, une ouverture aux possibles, à ce qui est devant soi comme une incontournable remise en question de ce que l'on pensait possible. La marionnette géante et le type d'œuvres qui découlent de cette tradition esthétique enjoignent ainsi au public à volontairement mettre de côté son rapport initial au monde et le questionner à partir de données nouvelles. La relation au réel, à la vérité admise ou légitime, est suspendue un instant, pour permettre à la marionnette de vivre de sa propre vie.

La marionnette géante, au sein du mouvement altermondialiste, n'opère-t-elle pas une

métaphore du célèbre cri de ralliement ? En enjoignant à utiliser l'imagination, à féconder l'imaginaire des manifestant-e-s et des passant-e-s, les artistes qui ont recours à la marionnette offrent une vision d'un autre monde : celui de l'enfance, du jeu, collectivement re-imaginé. « Depuis le premier jouet jusqu'à la scène de théâtre », ou jusqu'au carnaval de rue anticapitaliste, l'humain « se crée un second monde dans lequel en jouant, il dédouble sa vie, se l'approprie émotionnellement, esthétiquement et cognitivement ». (Pedrosa dans Eruli, 2006 : 80) Entre art et non-art, entre objet et sujet, les marionnettes géantes descendent dans la rue, trop grandes pour demeurer entre les quatre murs des institutions. Parce qu'elles sont nées dans la rue et parce qu'elles y restent, parce qu'elles sont « *louder than traffic* » selon John Bell, elles offrent à l'imaginaire social le pouvoir de se projeter dans un autre monde.

## CHAPITRE II

### LA RIPOSTE PAR LE PLAISIR. ÉMERGENCES DE L'ARTIVISME DANS LA CONSCIENCE MILITANTE VIA LES «MONDES DE L'ART».

*«The current political moment calls for  
bold leaps of imagination, new forms of organizing  
and a fearless blend of confrontation and celebration.»*

Naomi Klein

Se projeter dans un autre monde, un nouveau monde, c'est donner à voir, dans l'immédiat, les moyens par lesquels on entend changer le monde actuel. Plusieurs façons de se projeter dans un monde transformé, ou d'effectivement engendrer une transformation, temporaire ou non, contribuent à définir et élargir les contours de la notion d'artivisme. C'est entre autres par un emprunt à des théories artisticipolitiques ayant fait histoire que des activistes se démarquent par un engagement artistique où le militantisme devient un canevas pour explorer plusieurs formes d'expression militantes.

Dans ce deuxième chapitre qui se veut historique, je présenterai des pratiques et campagnes de mobilisation qui ont recours à des stratégies de mobilisation créatives qui font déborder les répertoires d'action traditionnels pour embrasser une posture culturelle dans leur militantisme. Sans être des marionnettes, ce sont des pratiques qui fournissent un arsenal théorique qui participe à diversifier les formes d'action militante par le biais de l'art, et qui encouragent les artivistes du mouvement altermondialiste dans leurs explorations formelles de nouvelles manières de (se) manifester. Ces interventions artistiques investissent la forme « guérilla » et revendiquent la technique du « *culture jamming* ».

L'artivisme, tel que défini précédemment selon Lemoine et Ouardi, se veut une façon rassembleuse de produire des images, des projets artistiques, qui réinterprètent le rapport au monde et qui participent à un mouvement social, une lutte politique. Par le biais de l'art, les termes de l'activisme sont vus comme étant plus ouverts, plus

créatifs, et en ce sens l'artivisme favorise une approche participative et décentralisée du militantisme. Ce sont les préoccupations partagées par les personnes interviewées pour ce mémoire avec certaines traditions artiscopolitiques qui ont participé à l'évolution des différentes formes d'artivismes en Occident. De la logique d'avant-garde aux volontés de décentraliser le rapport à l'activisme et à l'art engagé, quelles sont les continuités et les ruptures?

Les personnes interviewées définissent leur statut comme artiste et activiste de sorte que les deux rôles influent de manière égale sur leurs pratiques, d'où l'usage de la contraction « artiviste ». Ils et elles ont en ce sens un rapport particulier aux traditions qui les ont précédé-e-s, pigeant ici et là des thématiques ou des concepts qui correspondent à leurs intentions et leurs motivations à la fois artistiques et activistes, parfois même sans le savoir. Il s'agira donc de survoler les inspirations nommées et définies par ces personnes, mais aussi approfondies dans la revue de littérature. Elles sont des inspirations de nature esthétique, de nature artiviste, ou de nature plus directement politique, organisationnelle.

Dans les trois sections qui suivent, je survolerai premièrement les motivations pratiques et théoriques issues de pensées d'avant-garde comme Dada et l'Internationale Situationniste en Europe, puis son penchant américain chez les yippies, qui en appellent à un théâtre urbain de style guérilla. Il s'agira ensuite de revenir sur certaines considérations esthétiques des parades de rue du *Bread and Puppet Theatre*, en concluant finalement par la culture croisée de la fête de rue, de la manifestation et de l'occupation temporaire que propulsent les manifestations de *Reclaim the Streets!* en Angleterre dans les années 1990. Par ce retour historique, je souhaite démontrer que des langages de l'art reconnus comme relevant de l'art contemporain s'immiscent dans les pratiques non-institutionnelles et activistes et que la notion d'action directe influe sur des pratiques artistiques dites *in situ*. Qu'il y a donc bel et bien une contamination mutuelle, à la fois théorique et pratique entre activisme contemporain et art contemporain.

## 2.1 Une histoire d'avant-garde : Théâtre, humour et détournement

Selon plusieurs auteur-e-s et personnes ayant participé à la confection ou contribué à l'analyse de marionnettes géantes dans le cadre du mouvement altermondialiste, les situationnistes sont une source d'influence dans le discours révolutionnaire qui associe au plaisir et à la vie quotidienne les pouvoirs de la transgression et de la subversion. (Epstein, 1991; Holmes, 2007; Scott Harris, Susan Simensky<sup>22</sup>) Du côté américain, les yippies, représenté-e-s par Abbie Hoffman, marquent l'imaginaire militant par leur activisme humoristique et adoptant une attitude provocatrice. Ces deux groupes donnent dans le détournement et le *culture jamming*, ces pratiques qui visent à retourner des symboles d'oppression contre eux-mêmes, souvent par l'absurde et/ou le jeu. Ces attitudes désinvoltes quant aux symboles de la société dominante, spectaculaire, doivent beaucoup au mouvement Dada, qui secoue les bonnes conventions, tant artistiques que sociales, dans plusieurs pays d'Europe à partir de la Première Guerre Mondiale.

Sans revenir trop amplement sur ce mouvement artistique d'avant-garde, qui marque l'art contemporain par une approche conceptuelle quasi antidisciplinaire et résolument iconoclaste, il suffira d'informer le-la lecteur-trice sur les manières dont le dadaïsme tente d'unir art et activisme, manière qui laissera une empreinte profonde dans la conscience artistique et militante. Les liens entre Dada et la praxis révolutionnaire ne sont plus à faire : « *The original German Dadaists had attempted to unify radical art-making with the revolutionary activism which broke out across Germany between 1919 and 1921* ». (Clark, 1997 : 132) C'est notamment en distribuant leur manifeste aux portes d'usines que ces artistes de la première heure diffusent leur conception artistique qui s'oppose à la spécialisation en arts, « *challenging the privileged skill and 'inspiration' of the artist and the elevation of*

---

<sup>22</sup> Les citations provenant des entrevues sont reconnaissables par l'usage de la forme (Prénom Nom), évitant la confusion avec les citations d'auteur-e-s, empruntant la méthode (Auteur, Date).

*the work of art to a precious object of reverence and material value* ». (Clark, 1997 : 132) Ces stratégies artisticopolitiques; rapprochements entre mouvements sociaux, milieux de travail, et pensée artistique d'avant-garde, contre l'autonomisation du champ de l'art et pour une diversité de pratiques et de disciplines reconnues comme artistiques, font un retour dans les années 1960 notamment à travers la position suivante, exemplifiée par le mouvement Fluxus et la pratique de Joseph Beuys : « *Everyone is an artist [...] everyone who wants to learn is a student, and all social change must be creative* ». (Clark, 1997 : 134) Un mot d'ordre qui ne finira pas de se redéfinir et de s'adapter à la fois dans le monde de l'action politique et les mondes de l'art.

### 2.1.1 L'Internationale Situationniste

Redevables envers cet héritage dada et surréaliste, c'est en mai 68 que se renouvellent avec le plus d'ardeur les idées de rébellion par le plaisir. (Holmes, 2007) Les slogans soixante-huitards, le plus souvent vus en graffitis, semblent une réserve inépuisable de mots d'esprit, entre « Sous les pavés, la plage » et « Plutôt la VIE », des appels à l'action traduisant une esthétisation du politique. On s'adonne à des actions et des activités « *playfully absurd and purposeless, and therefore not harnessed to the utilitarian demands of the capitalist economy* ». (Clark, 1997 : 139) La révolte par le plaisir prend un tournant théorique, fortement intellectualisée avec les écrits de Guy Debord et de l'Internationale Situationniste, cette organisation basée à Paris qui dépasse les frontières de la France pour contaminer plusieurs grandes villes post-industrielles où règne une jeunesse en quête de sens. (Debord, 1959; Debord, 1967; Vaneigem, 1967) L'idée est que dans une société où tout est marchandise, suivant la posture marxiste, les relations sociales sont tout autant dominées par le dogme de la marchandise spectaculaire, qui génère des formes de plaisir aliénées et aliénantes.

(Clark, 1997: 139) Cette attitude de confrontation avec la totalité de la vie se matérialise dans une pratique à la fois artistique et politique, qui vise à créer une contre-culture qui puisse déconstruire et remplacer les vieilles structures.

Leurs stratégies artistiques comprennent le plagiat, la subversion de la culture populaire et la dérive, entre autres. (Marcolini, 2013) Ces pratiques peuvent être regroupées sous l'appellation « détournement », un concept qui définit les pratiques qui renversent la signification d'une donnée du monde-spectacle pour se l'approprier. « Le détournement se révèle [...] d'abord comme la négation de la valeur d'organisation antérieure de l'expression. » (Debord, 1959 : 10) Ce faisant, le détournement est une démarche subversive de redéfinition du monde, l'arme nouvelle d'une culture qui s'érige en opposition à la culture dominante : une culture de résistance et une résistance culturelle. Plus précisément,

Le détournement est une technique consistant à réemployer un ou plusieurs fragments de textes préexistants, écrits par d'autres, à l'intérieur d'un nouveau texte que l'on écrit soi-même, sans signaler l'insertion de ces textes par des guillemets, et sans mentionner non plus l'origine des textes utilisés. (Marcolini, 2013: 146)

Il s'agit par là de faire des « rapprochements nouveaux », d'utiliser une matière existante, comprise dans un contexte particulier, l'arracher à son contexte et lui faire porter de nouvelles significations. Selon les situationnistes, cette méthode de plagiat créatif est une subversion du langage dominant qui a une portée révolutionnaire pour le monde des arts : « Tout l'art moderne est la revendication révolutionnaire d'autres métiers, qui sont au-delà de l'abandon des actuelles spécialisations de l'expression unilatérale en conserve ». (Debord, 1959 : 4) L'art, chez l'IS, devient un outil par lequel repenser le projet d'une modernité révolutionnaire puisqu'il permet de diversifier les rapports au monde. L'activité artistique est conçue, par opposition à la technique, comme une anti-spécialisation.

La particularité du mouvement situationniste est de porter la critique marxiste du

capitalisme à tous les aspects de la vie. *La société du spectacle*, c'est cette idée que toute la production des sociétés modernes est une production spectaculaire, qui contamine toute la vie sociale, et non seulement la richesse. « [...] l'aliénation se pose désormais au niveau de l'ensemble de la vie sociale et non plus seulement au niveau du processus de production. » (Marcolini, 2013 : 148) En ce sens, c'est cette critique de la vie sociale qui informe le rapport à la révolte quotidienne : « [...] le dépassement révolutionnaire des conditions existantes dépend d'abord de l'apparition de perspectives concernant la totalité ». (Debord, 1959 : 22) Le langage de la culture dominante structurant tous les aspects de la vie, c'est par tous les aspects de la vie qu'il faut les subvertir. Pour Debord et Wolman qui écrivent le *Mode d'emploi du détournement*, « le détournement est à la fois le moyen et le but du combat qu'ils sont en train de mener ». (Marcolini, 2013 : 151) Il représente à leurs yeux une anti-idéologie, car il est le contraire de la citation. Il se défait de son rapport à l'autorité idéologique en n'acceptant aucune autorité comme vérité : c'est la « dissolution en actes de la propriété privée ». (Marcolini, 2013 : 151) En effet, leur projet révolutionnaire pour la culture en est un de libération du langage, pour qu'il échappe à sa fonction spectaculaire de marchandise. « Il s'agit donc d'une écriture antiautoritaire, *anarchiste* [...]. » (Marcolini, 2013 : 153)

Si les situationnistes ont un projet intellectuel qui se définit en son rapport à la littérature, entendue au sens de culture intellectuelle savante, et la socio-critique littéraire, leur projet s'intéresse aussi à des formes de la culture populaire. La bande-dessinée est détournée également par l'IS, qui change le texte des phylactères pour y insérer de la littérature marxiste, par exemple. Le principe dirigeant cette quête de libération de la communication est celui d'*immédiatisme*. En 1959, Guy Debord écrit : « L'unique entreprise intéressante, c'est la libération de la vie quotidienne, pas seulement dans les perspectives de l'histoire, mais *pour nous et tout de suite*. Ceci passe par le dépassement des formes aliénées de la communication ». (Debord dans Marcolini, 2013 : 154) Le projet de l'IS en est un de révolution culturelle : « Les révolutionnaires dans la culture ne doivent pas trouver de nouvelles doctrines, mais

de nouveau métiers. Nous désignons la voie de l'urbanisme unitaire, du comportement expérimental, de la construction des situations vécues comme un premier terrain d'expériences ». (Debord, 1959 : 23) L'aliénation culturelle, pour reprendre les mots d'André Frankin écrivant dans le troisième numéro de l'IS, est « plus profonde et plus indéracinable que l'aliénation économique ». (Frankin dans Internationale Situationniste, 1959 : 25) Quelques années avant mai 68 et plusieurs décennies avant les années 1990 et 2000 qui nous intéressent, un certain hédonisme révolutionnaire prend forme dans le discours situationniste. L'idée d'immédiateté de l'action directe sur laquelle j'ai été amené à insister, couplé avec la formule quotidienne, voire hétérotopique, de la révolte, produit un rapport d'ici et maintenant qui se déleste de son caractère historique pour embrasser une révolte qui libère un espace. En effet, la plage est déjà sous les pavés, il ne faut que l'action nécessaire pour les soulever et la plage se révélera : « *A particular or temporary appropriation of a space can have a longer and more profound impact on how people feel about themselves and their environments than the temporary nature of the intervention may at first suggest* ». (Nield, 2006 : 54) La libération de l'espace, dans une perspective quotidienne, suggère que l'espace est repris de quelqu'un, de quelque part. C'est toute la conception du mouvement *Reclaim the Streets!*, que je présenterai plus loin dans ce chapitre. La conception situationniste de la révolte et de la libération (de temps, du langage), entre autres inspirée par les travaux du sociologue Henri Lefebvre, amènent Sophie Nield à proposer que :

*[...] the battle ultimately is neither between two alternative tactics of opposition, nor between two opposing representations of the world, but rather between two opposing spatial constructions of the world – the one imagined and produced by power in its domination and organisation of social activity, and the one imagined, foretold and temporarily materialised in the theatrical moment of opposition.* (Nield, 2006 : 57)

Mais encore, l'occupation temporaire de l'espace public par des groupes citoyens

contredit le langage dominant de l'espace public. « *Often architectural in nature, this kind of spatialisation also manifests in the ways states and authorities produce their theatres – the military parade; the Coronation procession; the stiff-limbed precision of the remembrance of those fallen in battle.* » (Nield, 2006 : 58) Le projet artistique et révolutionnaire situationniste embrasse donc une critique s'étendant dans la totalité de la vie, au point où le groupe d'avant-garde déclare l'abolition de l'art, afin de mieux s'ancrer dans une posture anti-idéologique. Prolongement du projet dada, anti-art, cette abolition va à l'encontre de la figure individualisée de l'artiste, de la spécialisation technique.

Ce que l'IS appelle à délaissier, c'est « l'art en tant que champ social constitué [...] au profit d'un usage des *moyens* artistiques, subordonnées au combat politique révolutionnaire ». (Marcolini, 2013 : 50) « L'insatisfaction grandissante qui domine l'humanité entière arrivera à un point où nous serons tous poussés à exécuter les projets dont nous possédons les moyens et qui pourront contribuer à la réalisation d'une vie plus riche et plus accomplie. » (Constant dans Debord, 1959 : 40) L'art, la culture, deviennent fronts de lutte non seulement légitime, mais nécessaires, selon l'IS, pour renverser le capitalisme spectaculaire de la totalité.

### 2.1.2 Abbie Hoffman et le Youth International Party

Scott Harris, interviewé pour son implication avec le Deconstructionist Institute for Surreal Topology (DIST), un groupe dont je parlerai davantage dans le chapitre suivant, admet être fortement inspiré par la conception yippie de l'activisme créatif et du théâtre guérilla. (Scott Harris) L'humour intellectuel et la façon de mettre en images des réalités souvent silencieuses et de les faire circuler massivement dans l'espace public est une tactique qui plaît à ces jeunes activistes albertains du DIST qui cherchent à ré-insuffler un peu de plaisir et d'humour dans la lutte politique. Pourtant,

même en 1980, « *Guerrilla theater is probably the oldest form of political commentary* ». (Hoffman, 1980 : 2)

Hoffman et le Youth International Party sont exemplaires de leur époque, marquée par la montée des *baby-boomers* et de la contre-culture américaine. Abbie Hoffman est un anarchiste américain, anti-guerre et fait partie des « *Chicago 8* », huit personnes ayant été inculpées pour incitation à l'émeute en 1969. Ses livres *Revolution for the hell of it*, publié en 1968 et *Steal this book!*, en 1971, circulent en faisant controverse. Par exemple, le deuxième suggère aux jeunes de tous âges plusieurs façons de vivre gratuitement (incluant des techniques de vol à l'étalage, des adresses de banques alimentaires, de refuges), puis contient autant des recettes d'explosifs artisanaux que des façons de vivre « underground »<sup>23</sup>. Des réseaux « undergrounds » comme le *Weather Underground* permettent aux personnes dans ces situations difficilement tenables de se rassembler. Fondé en 1967, c'est une organisation d'extrême-gauche qui prend les armes, suivant certaines recettes de Hoffman pour « *bring the war home* »<sup>24</sup>. Si leurs stratégies d'action politique impliquent des activités criminelles et non-artistiques, ce groupe est mentionné en raison de son importance dans le conflit social qui marque les États-Unis en marge de la guerre du Vietnam. Les *weathermen* – et *women* – participent toutefois à dynamiser le paysage politique américain et à plus forte raison, la tradition anarchiste américaine. Selon l'historien de l'art Allan Antliff, Hoffman est au centre ce tournant anarchiste du théâtre de rue dans les années 1960 et 1970, l'infusant « *with a more confrontational edge* ». (Antliff, 2005 : 7)

Cela dit, les yippies sont reconnus pour leurs actions théâtrales plutôt pacifiques, mais pas sans controverses. « *Always a 'media junky' in the words of a friend, one of Hoffman's best-known stunts was an invasion of the New York Stock Exchange, where*

<sup>23</sup> *To go underground* renvoie à l'idée de vivre dans la clandestinité, pour échapper aux différents systèmes de contrôle. Changer de nom et d'apparence, ne pas utiliser de téléphone fixe, sont des exemples de techniques qui permettent de se dérober au regard des autorités pour pratiquer son activité militante dans l'anonymat.

<sup>24</sup> Ce slogan de l'underground anarchiste américain des années 1960 et 1970 évoque l'idée de faire la « *Class war* » plutôt que faire la guerre au Vietnam.

*he and his friends threw a fistful of dollars onto the stock exchange floor and watched the traders scramble to pick them up.* » (Lake, 2016 : 8) Hoffman alimente sa pratique de la notion de coup d'éclat. Il vise haut et entend faire circuler les images qu'il crée dans les médias de masse, son médium de choix. À cette action célèbre de la bourse de New York, « *Hoffman developed an image of capitalist greed that would play well on the evening news* ». (Joselit, 2002 : 64) Hoffman et sa bande, en infiltrant la bourse de New-York créent une image qui fera le tour du monde. « *Not a drop of blood had been spilled, not a bone broken, but on that day, with that gesture, an image war had begun* ». (Hoffman, 1980 : 2)

La stratégie de Hoffman et des yippies est d'utiliser les médias de masse pour faire circuler une image, une intervention qui a besoin d'être reproduite sur télé pour être complète. Le détournement yippie, c'est d'utiliser la forme de la publicité commerciale comme stratégie militante, de livrer une guerre d'images dont l'objet est la façon invisible dont est vécue la culture populaire. Hoffman souhaite utiliser cette invisibilité pour à la fois rendre visibles des mécanismes d'oppression culturelle et détourner ces dispositifs qui servent la culture dominante. « *According to Hoffman, it is the commercial - that which is ostensibly secondary - that is the primary quantum of communication in [television].* » (Joselit, 2002 : 65) En effet, Hoffman souhaite agir dans la forme directe de la publicité, ces interstices entre les programmes de télé, qui selon lui représentent la véritable information qu'on tente de transmettre.

Par exemple, dans le cadre d'une de leurs actions organisée pour perturber le congrès démocrate de 1968, Hoffman et ses camarades organisent des manifestations qui attirent des milliers de personnes. Durant une des journées de manifestation, un cochon est nommé candidat à la présidence des États-Unis, en plein lancement de campagne électorale. Cette action et les jours suivants sont marqués par des altercations violentes entre policier-e-s et manifestant-e-s. (Joselit, 2002 : 64) Leurs actions sont organisées de manière à accompagner des discours critiques radicaux et leur donner une force en les mettant en images, en mettant en scène leur révolte.

En envahissant les médias traditionnels avec des actions coup d'éclat dans ce genre,

les yippies font circuler eux et elles-mêmes le message sous forme d'image médiatisée et ils et elles font de la « publicité pour la révolution » : tel est leur but. En ce sens, la vie entière, telle que dictée par la société dominante, devient comme un médium à manipuler : « *We would hurl ourselves across the canvas of society like streaks of splattered paint* ». (Hoffman, 1980 : 2) La référence au *dripping*, cette technique en vogue à l'époque dans les circuits élitistes de l'art moderniste, opère ici comme un renversement de l'expressionnisme abstrait à la Pollock. Hoffman réfère à l'art-pour-l'art pour affirmer sa distance avec l'art moderne, dont il critique l'institutionnalisation : le modernisme serait ainsi arrivé à la « fin » de son pouvoir transgressif, « *ersatz Kandinskys hung in dentists' offices* ». (Hoffman, 1980 : 3) Il aspire à une forme d'art irrécupérable, qui ne rentre pas aussi facilement dans les collections : la vie comme médium et la rue comme musée. (Hoffman, 1980)

Le jeu des yippies est donc d'envahir l'espace mainstream avec leur culture, de faire la révolution pour la révolution (*Revolution for the hell of it*). Leur théâtre-guérilla, leurs mises en scène qui font le jeu des médias, est résolument humoristique et il s'avance comme une subversion de la vie. « *If you don't like the news, we reasoned, make up your own.* » (Hoffman, 1980 : 6) Les billets de banque lancés sur le plancher de la Bourse, et surtout les spéculateur-trice-s qui se sont rué-e-s dessus, forment le théâtre de manipulation du réel dont l'artivisme fera son terrain de jeu. Cette performance met en relation l'action directe, l'action politique menée sans intermédiaire, le style guérilla et l'art de performer l'engagement politique. En forçant cette image dans la télévision grande écoute, Hoffman montre une réalité qui, bien que quotidienne, est dissimulée; l'argent que manipulent les hommes de la bourse étant d'autant plus numérique, virtuel. Cette immédiateté comme vecteur de l'image, c'est la stratégie de Hoffman, qui s'oppose aux genres institutionnalisés de l'avant-garde qui lui est contemporaine :

*That the Museum of Modern (sic) Art honored « happenings » and « pop*

*art » while ignoring our brand of political theater just proves the connection between successful artists and the rich. Lenin once wrote that art was counter-revolutionary because it showed beauty in the present, while revolution promised beauty in the future. It's true that art-for-art's sake leads to performing modern dance for Shahs and Sheiks or discussing sculpture at afternoon tea with the Rockefellers. Yet creativity is needed to reach people snowed under by ruling-class images, and only artists can manage the breakthrough. Artists are the collective eyes of the future. One of the worst mistakes any revolution can make is to become boring. (Hoffman, 1980 : 4)*

La position politique de Hoffman est donc marquée par une critique sociale qui passe par la reconnaissance que le monde de l'art est une fonction de la culture dominante. La récupération des formes de la contre-culture par la culture dominante doit être évitée en attaquant cette dernière, en récupérant soi-même cette culture. Le combat de Hoffman et des Yippies en est un qui se déroule au niveau des symboles, c'est une irruption de la contre-culture dans la culture dominante, un sursaut de l'*underground* dans la société *mainstream*. « *Once we acknowledged the universe as theater and accepted the war of symbols, the rest was easy. All it took was a little elbow grease, a little hustle.* » (Hoffman, 1980 : 2) Si Pollock préférerait que la toile soit son arène, dans ce combat yippie des images, la vie est matériau : on vise à exposer les rouages subtils du quotidien tout en tentant d'éviter de rendre la révolution ennuyante.

## 2.2 Parades, couleur et panneaux : entre guérilla et propagande

Puisqu'il a été présenté dans le chapitre précédent, ici le *Bread and Puppet Theatre* sera envisagé davantage dans son rapport conflictuel avec les personnes interviewées. Seront relevés les points de continuité et de rupture avec la tradition antérieure de la marionnette radicale, davantage que des considérations générales. Un des éléments principaux qui caractérise ce théâtre, c'est qu'il est dirigé par son fondateur, qui a le

dernier mot sur toute production, agissant comme autorité sur tout ce qui est signé « *Bread and Puppet* ». Si la collaboration est nécessaire à la construction de ses œuvres, la collaboration est moins présente dans la conceptualisation et dans certains choix qu'on pourrait dire curatoriaux. Ce que reprochent des marionnettistes altermondialistes à B&P est cette rigidité, qui cela dit peut être féconde et permettre à plusieurs jeunes artistes-activistes de découvrir l'art de la marionnette et de l'adapter ensuite à leur réalité, leurs besoins. (Morgan Fitzpatrick)

Le directeur Peter Schumann a une vision assez particulière de ce que devraient être les parades de marionnettes, et c'est une vision qu'il a amplement théorisée, intellectualisée et ensuite diffusée. (Schumann, 1991; Schumann, 1993) Comme présenté plus tôt, cet artiste fortement influencé par les notions de *happenings* et qui s'érige contre la culture formaliste en arts met au centre de sa production sa définition du radicalisme de la marionnette, un genre fondamentalement subversif à ses yeux. Son esthétique expressionniste est celle qui prévaut afin d'opposer à l'abstraction une esthétique plus populaire, issue notamment de sa pratique de la gravure sur bois et de la sérigraphie, deux médiums importants pour lui et qui sont également choisis par les répondant-e-s Simensky et Fitzpatrick afin de produire en série sans diminuer le caractère artisanal de leur production. À propos du style de Schumann, Fitzpatrick est élogieux :

*I think he's really good about making it so that nothing is too complicated. His stuff is so rough. That's what makes him a master artist, that he just busts out these giant woodcuts so quickly and just uses so minimal amount of lines and his sculpture... and it just gets rougher and rougher and rougher as he goes. It's so incredible to see the devolution of it.* (Morgan Fitzpatrick)

Un des choix esthétiques et conceptuels de ce théâtre est d'accompagner ses marionnettes d'affiches qui annoncent les thématiques abordées. Que ce soit pour identifier un personnage, qui porterait une affiche « *Slum Lord* » ou pour en appeler à

considérer un concept : « Impérialisme », les affiches ont une fonction de communication. En tenant des panneaux avec des mots ou des phrases simples, B&P s'assure d'une diffusion immédiate et directe de sa pensée politique. Aborder aussi directement un enjeu politique dans une intervention artistique relève de la propagande : une stratégie discursive rejetée par les tenants de l'art formaliste aux États-Unis. L'artiste Susan Simensky se remémore en entrevue l'interdiction de faire de l'art politisé : son directeur d'études en arts Ad Reinhardt est strict quant à cette conception de l'art.<sup>25</sup> Peter Schumann en appelle à un renversement de ce modernisme apolitique, dans une affirmation qui fait écho aux propos de Hoffman :

*The liberation process of Modernism has been confined to art and art-related production. The lofty ideals of Modernism did not penetrate the social sphere of habit or the oppressive exercises of organizational authority. [...] The homeless look into the elegantly empty, super-expensive gallery spaces of Soho and defy progress in art. (Schumann, 1990 : 14)*

Schumann entretient donc sa critique du modernisme selon l'angle du « progrès » : si le modernisme libère ou fait progresser quoi que ce soit, c'est l'art pour sa propre fin, et ce modernisme aurait failli à sa tâche en n'étendant pas au monde social cette conception du progrès et de la libération.

Puis, la pratique de B&P se cristallise autour du « *Our domestic resurrection circus* », un événement annuel qui se déroule au mois d'août et où des centaines de personnes participent à un camp d'été en mode autogestion. Ce cirque autogéré « *was a complex mix of avantgarde forms, political ideals, populist aspirations, and a definite desire to present an alternative to mass-media, capitalist culture* ». (Kourilsky, 1970 : 56) Mais le fait que cet événement soit retiré dans les montagnes du Vermont lui ôte son

<sup>25</sup> Elle précise sa pensée : « Black on black paintings. Uh-oh. [...] I painted the way they wanted me to for a while and then I got really disgusted with it [...] ». (Susan Simensky) Ad Reinhardt est un artiste et critique, tenant de l'expressionnisme abstrait et défenseur de l'art-pour-l'art aux États-Unis dans les années 40 et 50. Il suggère par ailleurs que « Tout progrès et tout changement en art vont vers l'unique fin de l'art en tant qu'art-en-tant-qu'art ». Voir : (Reinhardt et Rose, 1991)

caractère de confrontation directe du système dominant. Ce qui a commencé comme un événement contre-culturel, anti-institutionnel, est devenu sa propre institution, sa propre culture, à l'intérieur de laquelle Schumann est *leader* quasi incontesté, confortable dans sa façon de produire, promouvoir et présenter son art totalisant mi-cirque mi-*happening*, qui continue cela dit à célébrer Marx et Marcuse, entre autres. Enfin, les interventions du *Bread and Puppet Theatre* dans les années 1960 et 1970 demeurent un incontournable pour comprendre l'avènement et l'évolution des formes issues de la marionnette géante puisqu'elles participent à développer un style, une iconographie. Cela dit, les stratégies organisationnelles et le caractère bon-enfant, joyeux de leurs œuvres font que d'autres groupes se forment et initient leur propre conception des formes que peuvent prendre le « cheap art » et la marionnette géante.

### 2.3 Occupation de la rue Claremont : l'approche *DIY en route* vers la manifestive altermondialiste

Enfin, l'émergence de l'artivisme comme donnée essentielle de l'action directe altermondialiste est impensable sans l'apport de traditions politiques radicales préférant l'action directe citoyenne aux formes plus conventionnelles de politique partisane. Les réseaux américains du DAN et ACT UP! ainsi que le regroupement décentralisé *Reclaim the streets!* en Angleterre, forment un paysage politique qui fait émerger dans l'imaginaire une culture de résistance particulière, où l'ennui est présenté comme le produit essentiel du capitalisme, et inversement le produit des manifestations de rue classiques et leurs slogans copiés/collés : « *hey hey ho ho monopoly capitalism has got to go* ». (DIST, 2001a) L'occupation de la rue Claremont est au fondement d'une culture de manifestation festive en Angleterre. En banlieue de Londres, cette lutte rend visibles des stratégies d'action directe créatives et imaginatives. « Réclamer la rue » devient alors une lutte nécessaire en soi, et non

seulement dans le cadre d'une campagne de mobilisation.

*Reclaim the Streets!* (RTS) est un regroupement décentralisé et une tactique autonome dont le moyen d'action est l'organisation de fêtes de rue politisées. Ce terme voit le jour en Angleterre dans les années 1990 et désigne l'idée de « réclamer », partant du principe que les citoyen-ne-s sont étranger-ère-s à la rue, qu'ils et elles en sont exclu-e-s. La méthode d'action que (re-)popularise RTS est la *street party*, où une rue, une intersection, est spontanément bloquée pendant une partie de la journée désignée, sans avertir et sans donner d'itinéraire, au nom du plaisir politisé. (McKay, 1998 : 27) Une fois la rue bloquée, nourriture gratuite sous forme de soupe populaire, information quant à des luttes sociales locales et activités créatives sont distribuées dans la foule pour faciliter rencontres, échanges et création de solidarités. « *In a superb act of détournement, the road – normally a space dominated by the motor car, a space for passing not living, a dead duct between a and b – was reclaimed and turned into a vibrant space in which to live, eat, talk and sleep.*<sup>26</sup> » (Jordan, 2002 : 350) Réclamer la rue, c'est la retirer du circuit automobile, la reprendre aux mains des policier-ère-s, des parades officielles. C'est offrir à voir pour un instant une ville *grassroots*, citoyenne, active et rassemblée. « *The street party itself was a form "reclaimed from the inanities of royal jubilees and state celebrations".* » (Jordan, 2002 : 352) La *street party* révèle que toute utilisation de l'espace public est politique.

La phase décisive de la lutte contre le lien M-11 est l'occupation, à l'été 1994, de la prochaine rue à disparaître : la rue Claremont, au nord-est de Londres. Je propose ce retour sur un mouvement qui, sorti de Londres, « *pioneered a new, or rather resurrected a very old, style of protest : the street carnival* ». (Jordan, 2002 : 347) Cette lutte sociale prendra la forme d'une installation artistique où les limites entre représentation et présentation sont contingentes aux limites entre art et vie. C'est une

---

<sup>26</sup> Je souligne l'usage du mot détournement.

manière de vivre son activisme qui conjugue le quotidien et qui se conçoit comme le nouveau rapport au politique.

*That's the real strength of [...] all the 90s counterculture protests – we're not fighting one thing we don't like; we have a whole vision of how good life could and should be, and we're fighting anything that blocks it. This is not just a campaign, or even a movement; it's a whole culture.* (un manifestant anti-route, dans McKay, 1998 : 2)

Tel que démontré par les propos du manifestant, la conscience d'action de ce mouvement se porte vers des modes culturels de résistance. Les maisons de la rue Claremont ont finalement été démolies, mais pas avant d'avoir été transformée en terrain de jeu à mi-chemin entre barricade et installation multidisciplinaire.

La créativité des manifestant-e-s anti-routes participe à médiatiser et renouveler les stratégies d'action politiques qui brouillent les limites entre l'art et le politique, entre l'art et la vie. L'importance de ce conflit de la route M11, selon la revue *Aufheben*, repose moins dans l'objectif d'empêcher la construction d'une route que dans la « *creation of a climate of autonomy, disobedience and resistance* ». (*Aufheben*, 1998 : 107) En effet, il semble que « *The DIY protest movement is finally breaking down the barriers between art and protest* ». (Jordan, 2002 : 347) Et pour ce faire, les manifestant-e-s opposé-e-s au projet de lien pour la route M11 ont d'abord épuisé les « méthodes conventionnelles » (marches, lobbying, pétitions, par exemple), et se sont retourné-e-s ensuite vers des méthodes de contestation plus créatives. (Jordan, 2002 : 349) La manifestation artistique, ou créative, surgit d'une nécessité de diversifier les moyens d'action, mais aussi du type de lutte qui est menée.

La rue Claremont devient pour quelques jours la scène d'un théâtre politique dissimulé sous la forme d'un squat. Cette action, multidisciplinaire par essence, est ancrée dans la vie quotidienne : on occupe les maisons pour les *habiter*, à l'image du mouvement de manifestation *DIY*, c'est-à-dire en organisant une « *collective non-hierarchical mobilisation* » (McKay, 1998 : 21) prenant la forme de fêtes où

l'expression individuelle spontanée est encouragée de manière à résister le plus efficacement possible à la fois au projet de route et à la culture qui le rend possible, cette culture de la voiture, de la linéarité.

En effet, la manifestive « *breaks a cultural obsession with linearity, order and tidiness epitomized by roads and cars; as a flyer for the Upper Street party declared : CARS CANNOT DANCE* ». (Jordan, 2002 : 355) À la culture totalisante de la voiture et des routes, on oppose une œuvre d'art totale dont le projet politique est issu d'une valorisation de la diversité des moyens d'action, provenant du caractère décentralisé et rhizomatique que convoque ce mouvement, puisque « *The 'unofficial slogan' of the DIY organisation [...] was 'unity through diversity'* ». (McKay, 1998 : 44) Ainsi, d'espace de contestation, la rue Claremont redevient un lieu de vie.

Ce va-et-vient entre espace de vie et espace de contestation, c'est la forme que prend le message politique de *Reclaim the Streets!* : « *These houses were not only frames for art, they were homes, real places which could have been renovated and rehoused some of the thousands of homeless young people who end up on London's streets every year* ». (Jordan, 2002 : 350) Les maisons, de lieu de vie, passent finalement à leur stade symbolique de « cadres » pour faire tenir les pratiques créatives de dissidence qui y prendront place. L'art devient ainsi ce ciment qui lie les personnes et qui lie les luttes entre elles : le cadre auquel Jordan fait référence fait office ici de support plutôt que de limite. Les investir d'art vient montrer leur capacité à accueillir, mais aussi on les utilise une dernière fois, comme pour faire advenir l'autre monde dorénavant impossible.

Cette insistance sur la diversité des moyens de lutte surgit presque naturellement de la convergence militante que représente le mouvement *DIY* et les anti-routes; leur langage est celui des anarchistes et non des partis politiques traditionnels : « *they organise in loosely associated groups which are voluntary, functional, temporary, and small* ». (McKay, 1998 : 53) Il semble que le mouvement *DIY* britannique dit avec Abbie Hoffman : « *For us, protest as theater came natural. We were already in costume* ». (Hoffman, 1980 : 2) La manifestation *comme* théâtre, et non le théâtre

dans la manifestation, comme une décoration qui s'ajoute. La manifestation est l'œuvre et l'œuvre est la manifestation :

*Some of the most aesthetic aspects of Claremont Road were the barricades [...]. Sunk into the tarmac, large swirls of sculptural steel cabling were juxtaposed with the carcasses of transformed cars. One with « RUST IN PEACE » meticulously painted on its side had grass growing all over it; another was turned into a zebra crossing by being painted black and white, cut in half, each half being placed on the kerbstone with a crossing painted between them. These were not just ephemeral monuments to the end of car culture but also beautiful and effective barricades. (Jordan, 2002 : 350)*

Les barricades protégeant le blocage prennent la forme d'installations multidisciplinaires, et vice-versa. Les stratégies d'action, donc les besoins dictés par le type de lutte qui était menée (c'est-à-dire ancrée dans la vie), déterminent les moyens utilisés et rendent opérantes les fonctions à la fois artistique et tactique du blocage de la rue Claremont. Mais encore, « *In Claremont Road a hole was cut in the connecting wall of the row of thirty-five houses to create a stunning tunnel that linked several homes : a strategy to evade the bailiffs, but also a metaphor for communal living; an intervention that cuts through the isolation of individual domestic units* ». (Jordan, 2002 : 350) Ces trous, communicant entre les maisons, renvoient, selon John Jordan au formalisme monumental de Gordon Matta-Clark qui découpe à même un bâtiment voué à la destruction (pour permettre la construction du Centre Pompidou)<sup>27</sup>, une forme en spirale qui vient ouvrir les formes architecturales pour révéler l'opacité entre lieu public et privé. Cette œuvre, de l'artiste conceptuel qui ouvre également le restaurant artistique et déficitaire *Food*, s'inscrit cela dit dans la logique de la critique institutionnelle, et non dans une intervention illégale dans le cadre d'une campagne d'action directe.

<sup>27</sup> Pour plus d'informations sur cette intervention de Matta-Clark : <https://www.guggenheim.org/artwork/5211>

Bref, « *DIY culture practises an intuitive liberal anarchism* ». (McKay, 1998 : 3) En effet, il est fort pertinent de reconnaître des équivalences, des correspondances suggère McKay, qui, comme dans le cas du mouvement altermondialiste, sont plus comme des affinités théoriques que des revendications conceptuelles. Le rapport à l'immédiateté, au quotidien et l'importance d'une action directe ouvrant sur une nouvelle vision du monde sont des valeurs centrales à la fois dans la conception de l'anarchisme que ce mémoire emprunte et à la culture *DIY*. Selon George McKay, le *DIY* radicalise la culture anarchopunk, notamment en privilégiant des actions « *rarely as banal as [...] traditional forms of mobilisation like marching on a demo and shouting in ragged unison 'Maggie Maggie Maggie – OUT OUT OUT!* ».<sup>28</sup> (McKay, 1998 : 4) Le mouvement *DIY* ouvre la possibilité de formes créatives de contestation, formes qui sont plus ancrées dans le quotidien et ont plus d'impact sur la vie des gens qui les mènent que le simple slogan.

Le mouvement *DIY* et l'anarchisme contemporain se rencontrent donc dans leur rapport à la spontanéité, mais aussi dans la considération d'enjeux micropolitiques au sein de la lutte révolutionnaire. Critiqué par Bookchin comme du *lifestyle anarchism*, où le politique serait subordonné à une dimension plus personnelle, intime de la vie, le micropolitique renvoie à cette idée puisée par Ardenne chez Deleuze et Guattari, que les pratiques artistiques politiques postmodernes s'ancrent « dans une perspective qui est celle non de l'universel, mais celle du moi, dans le cadre d'une politique du corps comme premier territoire du politique ». (Ardenne, 2000 : 1) Car le premier pas que l'on emboîte dans des mouvements de manifestations théâtrales et dont la créativité est le moteur, est celui de s'engager corps et âme. On dit du mouvement *DIY* qu'il est écologiste, anticapitaliste, antiautoritaire, mais on répond aux critiques de « *lifestyle anarchism* » en insistant sur la spécificité de cette culture : le langage classique de la lutte des classes « *sits uncomfortably in DIY culture, partly because DIY presents itself to be blind to class [...], partly because the language of class struggle is identified with a boring politics of yesterday, and partly because it strives*

<sup>28</sup> En référence aux manifestations contre Margaret Thatcher.

*to offer something positive, creative* ». (McKay, 1998 : 17)

Les œuvres-barricades de la rue Claremont incarnent donc le principe de chevauchement entre une critique, un blocage (aspect négatif) et une proposition, une création (aspect positif) qu'Uri Gordon explicite pour le nouvel anarchisme qui s'exprime par la culture et la critique du quotidien. Si le dénominateur commun entre anarchisme et ce mouvement de manifestations *DIY* est l'action directe, le rapport décentralisé du mouvement fait en sorte que plusieurs conceptions de l'action directe entrent en conflit. Il semble y avoir le même débat violence/nonviolence qu'au sein de la mouvance altermondialiste (McKay, 1998 : 15), qu'il nomme la dualité Fluffy/Spiky : « *Keep it fluffy meant non-violent, being responsible, setting a positive example by behaviour; Keep it spiky meant confrontational, violent, 'by all means necessary'* ». (McKay, 1998 : 15) La nature de ce débat interne marque les nouveaux mouvements sociaux aux prises avec l'importance médiatique des images et des questionnements sur la légitimité de certains moyens d'action. J'approfondirai ce débat dans le chapitre suivant, à travers une étude de cas qui met de l'avant la dualité violence/nonviolence.

Lorsque le situationniste Vaneigem propose que les moments insurrectionnels aient un caractère carnavalesque, les antiroutes de RTS répliquent en faisant du carnaval l'insurrection en soi. Que les propositions créatives soient « fluffy » ou « spiky », ce carnaval révolté est contagieux, selon John Jordan : « *The unbounded creativity was so catching that even a scrap-metal yard that overlooked the motorway decided to hang up a wrecked van using its crane, a creative gesture to join in the carnivalesque spirit of fun, irony and subversion* ». (Jordan, 2002 : 357) Si les stratégies artiscopolitiques de RTS sont éphémères par nature, l'objectif est de générer des expériences réelles qui, elles, ont quelque chose de permanent dans la manière dont elles marquent les participant-e-s. (Jordan, 2002 : 357) Cette action directe qui engendre une poésie pouvant inverser la banalité du quotidien tente de rendre la manif belle, parce que la manifestation, elle, vise à rendre la vie belle : le médium est le message.

### 2.3.1 L'artiste-activiste

À partir des développements historiques de l'artivisme que je viens de présenter et dans la foulée des mouvements antiroute et RTS, je conclurai avec John Jordan que « *a new breed of 'artist-activist' emerged whose motto could well have been creativity, courage and cheek. Their art was not to be about representation but presence; their politics was not about deferring social change to the future but about change now, about immediacy, intuition and imagination* ». (Jordan, 2002 : 349) C'est là l'ultime alliance de l'art et de la vie : la fin de la représentation. Les installations artistiques multidisciplinaires de Claremont Road sont en fait des barricades.

Enfin, la notion commune à ces stratégies directes d'expression de la dissidence, qui n'ont pas peur d'être taxées de propagande est certainement l'idée de plaisir, de jeu. « *Play injects a high octane means with which to reimagine ways for people to connect, build public commons, and democratic vistas honoring notions of difference and possibility.* » (Shepard, 2010 : 21) Une notion qui devient subversive si elle est employée comme rejet de la monotonie, rejet de cet espace (géographique, culturel, social, politique) dominé par la structure capitaliste du temps et du travail. La libération de temps et d'espace par la créativité, le ludique, est une dimension essentielle du nouveau radicalisme, car elle conjure à la fois le besoin de redéfinir et construire des modes de vie éthiques, écoresponsables et communautaires, et le besoin de s'opposer au système capitaliste par une culture totalisante embrassant la diversité et l'immédiateté tout en diversifiant les lieux de l'art.

*In a commercial-dominated society in which « culture » is often defined simply as a set of objects, images, and artifacts to be purchased and amassed, participating in individual and community-based forms of cultural production and resistance is seen by culture jammers as an essential component of responsible democratic engagement with the*

*ideology of the everyday.* (Darts, 2004 : 322)

Dans le *culture jamming*, suivant l'influence des situationnistes, yippies et autres groupes favorisant la présentation à la représentation, « Les méthodes élues, qui visent l'efficacité avant la signature esthétique, sont celles du terrorisme graphique urbain ». (Ardenne, 2011 : 23) Une ambiguïté dans le rapport art-activisme dûe à la nature tactique et communicationnelle de l'art-guérilla caractérise ces interventions urbaines s'inscrivant dans le *culture jamming*. Ce terme définit ainsi des pratiques d'art, pour la plupart en public, qui détournent, critiquent, voire vandalisent des symboles de la société capitaliste. L'occupation de la rue comme moyen et finalité d'une action, le découpage de publicités, le détournement de slogans publicitaires sur des panneaux géants, sont autant de pratiques publiques apparemment banales, mais qui relèvent d'une conception militante du rôle des artistes dans l'espace public.

Bref, comme le propose l'historien de l'art et anarchiste Allan Antliff, interviewé dans le cadre de cette recherche au sujet des pratiques politiques instaurées par Hoffman et les yippies : « *These practices never entirely died out in the 1980s and 1990s, however; art has gained a more central role in recent demonstrations, thanks, in no small measure, to the popularising efforts of an anarchist federation called Art and Revolution* ». (Antliff, 2001 : 7) Selon lui, cette tradition militante et artistique qui était en latence est resurgie aux États-Unis au courant des années 1990. Et l'artiste Susan Simensky ajoute : « *At this point, the street, the giant puppet, have gone into different variations* ». (Susan Simensky) L'histoire de l'activisme et de l'action directe couplée à des pratiques relevant de l'art informel d'une tradition qui va, dans le mouvement altermondialiste, prendre plusieurs formes. Les prochains chapitres de ce mémoire présenteront et analyseront plus en détail ces différentes variations de la forme « marionnette géante » dite radicale.

### CHAPITRE III

#### AUTONOMIE ET RADICALISME COMME VECTEURS D'UN ARTIVISME ANARCHISANT: QUATRE ÉTUDES DE CAS.

*«Can we do a street party instead of  
holding boring signs?»*  
Scott Harris

Dans le chapitre qui suit, je propose de présenter et analyser, de manière à en dégager les thématiques spécifiques, les œuvres qui constituent le corpus de ce mémoire. Je me pencherai sur les dimensions esthétiques et politiques des œuvres, avec une insistance sur les processus de production et de diffusion d'expressions artistiques de la dissidence, voire de la désobéissance. À travers les quatre études de cas qui suivent, je propose d'observer comment le renouvellement d'un certain radicalisme progressiste se manifeste dans et par la production artivistique du mouvement altermondialiste. Les notions anarchisantes de travail en groupe d'affinité, de décentralisation et d'action directe, qui toutes trois influent sur le type de pratiques portées dans l'espace public, seront centrales à l'analyse de ces œuvres.

Les formes et les usages de la marionnette géante dans les manifestives altermondialistes découlent de cette idée que le changement social doit provenir de regroupements citoyens décentralisés qui agissent à partir de leur position située. C'est notamment à travers des formes d'organisation anarchisantes comme le groupe affinitaire que se sont formé-e-s les marionnettistes et artivistes à l'étude. (Susan Simensky, Scott Harris) Ces regroupements de quelques personnes ne se proposent pas comme *leaders* ou porte-paroles d'un mouvement, mais comme individus autonomes agissant en leur propre nom. « *If you showed up and said "Hey, I want to volunteer, where do I stand?" people would be like : "I don't know, go find five friends and from an affinity group" »*. (Scott Harris) L'autonomie quant à une idéologie ou un parti fixe est d'ailleurs une donnée essentielle de ces productions artistiques. (Susan Simensky, Scott Harris, Morgan Fitzpatrick) Cette autonomie

relève du dégagement d'une agentivité politique qui se veut radicale et non hiérarchique : les personnes impliquées dans ce type d'action artiscopolitique viennent ouvrir un espace de dissension qui échappe aux discours politiques traditionnels, et réclament en ce sens les formes que peut prendre le discours politique autonome.

À propos de ces formes et de leur interprétation, Allan Antliff propose le registre suivant :

*Scale and size figure as a puppet can act as a road blockade or be small enough to be very mobile and easy to move around. It can function in an agitational context as a point of crowd mobilization, as a means of message projection, as a means of physical disruption or some combination of some or all of these. (Allan Antliff)*

C'est selon ces critères que seront envisagées les œuvres suivantes, avec des considérations théoriques plus particulières pour chacune d'entre elles. Les œuvres de ce corpus participent à diversifier le répertoire iconologique des installations et œuvres découlant de la forme de la marionnette géante. À la fin de ce chapitre, il sera possible de réfléchir aux thématiques et aux modalités qui font à dire à Susan Simensky que « *[there's] been more and more creative use of different forms coming off of the large puppets* ». (Susan Simensky)

J'aborderai donc d'abord la « Catapulte à toutous » (fig. 2 et 3) conceptualisée par le *Deconstructionist Institute for Surreal Topology* pour le Sommet des Amériques de Québec. Je m'intéresserai par la suite au cas particulier d'une arrestation de masse ayant eu lieu dans un entrepôt de marionnettes géantes dans les semaines précédant le Congrès National Républicain à Philadelphie. Puis, j'analyserai une action décrite en entrevue par Morgan Fitzpatrick Andrews, consistant d'une marionnette pliable faite de boîtes de carton et réalisée pour une contre-manifestation d'un rassemblement républicain. Finalement, la quatrième étude de cas proposée dans ce mémoire est

celle d'une série d'œuvres réalisée entre autres par Susan Simensky.

Bref, les quatre études de cas suivantes sont également témoins de la manière dont les acteur-trice-s du mouvement entendent remettre en question, par un activisme créatif, la manifestation dite traditionnelle, d'une part, et l'organisation même du pouvoir, d'autre part. Elles mettent en image ce que L.A. Kauffman propose de considérer comme un « radicalisme renouvelé ». (Kauffman, 2002) Au terme des analyses suivantes, ancrées dans des œuvres et témoignant du parcours militant des artistes rencontré-e-s, je serai en mesure de rendre compte de certaines des conceptions artistiques et politiques que se font certain-e-s acteur-trice-s du mouvement altermondialiste, et de soulever plusieurs pistes de réflexion quant aux forces et aux limites de l'artivisme comme mise en image de la dissidence.

### **3.1 De la marionnette radicale non figurative. Considérations tactiques, considérations techniques.**

La décentralisation et la dissémination font partie des outils de diffusion de la pensée artisticopolitique au sein du mouvement altermondialiste. C'est entre autres ce qui participe au caractère autoréférentiel de certaines œuvres, au sens où elles sont à la fois accessoires de manifs et discours sur le mouvement lui-même, soit en reprenant et en actualisant une forme surutilisée ou en remettant en question les tactiques de certain-e-s camarades de lutte.

Le 21 avril 2001, des milliers de personnes répondent à l'appel d'une manifestation, entre autres organisée par la CLAC<sup>29</sup> à Québec pour faire entendre leurs voix dissidentes en marge du Sommet des Amériques. Plusieurs groupes d'affinité venus de partout en Amérique du Nord font partie du nombre : l'esprit de solidarité fait voyager les gens. Scott Harris, venu d'Edmonton pour l'occasion, n'a pas contesté

<sup>29</sup> Convergence des Lutttes anticapitalistes

l'idée de voyager des centaines de kilomètres pour y assister. (Scott Harris) Celui qui s'était initié au mouvement altermondialiste dans des mouvements de solidarité internationale s'est demandé, dans la foulée du débat autour de la « violence » utilisée en manifestation (destruction de propriété publique ou privée, confrontation directe avec les policiers, par exemple) comment arriver en manifestation avec un point de vue radical, sans nécessairement verser dans l'action directe plutôt insurrectionnelle. C'est ainsi qu'entre ami-e-s, l'idée d'une catapulte propulsant des objets ludiques émerge dans l'esprit du groupe dorénavant reconnu comme le *Deconstructionist Institute for Surreal Topology* (DIST) :

*A bunch of us activists here in Edmonton were having beers in a bar. And we started just chatting about sort of how [...] the dynamic had kind of been set of like, the black block breaks some windows and then, the cops tear-gas people. The length of time and the oxygen that the whole diversity of tactics debate took, in the movement, was, like, pretty amazing!* (Scott Harris)

Le processus créatif est donc impensable sans un modèle de collaboration et de convergence, puisque ce sont les esprits rassemblés en collectif affinitaire qui parviennent à nommer une stratégie artistique efficace à leurs yeux. Cette convergence vient renforcer l'apport de chacun-e : dans les manifestations du mouvement altermondialiste, « *there's usually no clear line between puppets, costumes, banners and symbols, and simple props. Everything is designed to overlap and reinforce each other* ». (Graeber, 2007 : 11) En effet, la catapulte n'est qu'une idée parmi une sélection plus vaste, regroupée dans le livret « *Permanent Revolution* », micropublication indicielle du rapport important à la dissémination d'idées, dans laquelle les artistes proposent différents blocs. Ces idées de blocs manifestants sont lancées pour que les gens recevant ce tract à une manifestation créent le bloc qui les intéresse ou encore trouvent leur propre manière de « faire bloc ». Cette façon de procéder est tributaire des tactiques militantes issues des

« black blocks » et « pink blocks ». Ainsi on nous propose, entre le *Medieval Block*, et le bloc de mascottes, un *Country Club Cluster*, où les activistes sont déguisés en bourgeois jouant au golf, ou encore un *Sun Block*, « parce que les rayons du soleil peuvent sérieusement endommager votre peau. Nous recommandons 15 FPS au minimum<sup>30</sup> ». (DIST, 2001)

Cette autoréférentialité dans l'usage du terme et donc de la forme du bloc, mais aussi la façon dont le DIST joue avec les termes du mouvement social dont il est acteur, témoignent d'un rapport humoristique, voire absurde, à l'activisme qui est dans la continuité de l'esprit yippie auquel se réfère Harris. Selon le répertoire de théories, pratiques et praticien-ne-s proches de l'artivisme *Beautiful Trouble*, le DIST a comme principale préoccupation la critique de tactiques militantes usées et la répression étatique. C'est par l'humour que ce groupe entend provoquer à la fois leurs camarades de lutte et les représentant-e-s de l'ordre dominant, du capitalisme néolibéral.

En effet, la catapulte provient d'un raisonnement poussé à l'absurde selon lequel les protagonistes du Sommet des Amériques sont emmuré-e-s dans la vieille capitale, entourée de ses remparts d'allure médiévale. La catapulte est pour ainsi dire la concrétisation d'une *image* : une image qui ne demandait qu'à être activée. Les termes de cette image sont ceux, bien réels, de l'état du mouvement social et du monde matériel dans lequel se déroule ce théâtre politique qui simule la convergence internationale.

Héritier-ère-s de la tradition situationniste et yippie, mais bien ancré-e-s dans leur temps, les personnes impliquées dans le DIST publient sur Internet (un outil encore embryonnaire, dont la capacité de rassembler est encore méconnue au tournant du 21<sup>e</sup> siècle), leur idée du bloc médiéval accompagné par une catapulte, qui trouve tout de suite écho chez des médiévalistes dans la région d'Ottawa, qui, chaque année, font un concours de construction de catapultes. (Scott Harris) Il fallait simplement leur dire quel type de catapulte le DIST avait besoin, et ils et elles la construiraient. (DIST,

<sup>30</sup> Traduction personnelle.

2001b; Rebbick, 2001) L'humour politique absurdiste du DIST donne donc lieu à un processus de création évoquant l'art conceptuel : les concepteur-trice-s ont une idée que des sous-traitant-e-s vont construire. C'est en effet avec l'avènement d'un art conceptuel que l'idée du fait main et de l'authenticité de l'objet, touché par l'artiste, est remise en question. L'idée de la catapulte est, selon Harris, en continuité directe avec son implication militante dans des manifestations précédant avril 2001.

La première manifestation de masse qui représente un moment déterminant dans le parcours militant de Harris est à Seattle en 1999. Il considère également que les manifestations contre l'APEC à Vancouver en 1998 sont un événement marquant et décisif dans la façon dont il vit son artivisme. (Scott Harris) Le mouvement altermondialiste traversant les frontières, grâce à Internet entre autres, les activistes le rendant vivant sont aussi mobiles et très vite, « *summit hopping just became the 'thing du jour', right?* ». (Scott Harris) C'est dans ce contexte politique que Harris commence à s'impliquer dans l'idée de se rendre à Québec où une convergence internationale d'activistes est organisée, s'impliquant plus activement dans un militantisme aux formes d'organisation libertaires.

Participer à l'élaboration d'une catapulte dans un groupe local militant, dit-il, lui a donné le sentiment d'être plus utile que lors de manifestations où il n'a qu'assisté. (Scott Harris) C'est entre autres après avoir vu la bannière de la *Rockus Society*, accrochée à une grue au centre-ville de Seattle où on pouvait lire : WTO au-dessus d'une flèche pointant à droite et Democracy en dessous d'une flèche pointant à gauche, que Harris pense à allier action directe et imagination. Inspiré par ce type d'actions, ainsi que les dizaines de marionnettes géantes et d'accessoires artistiques impliqués dans la manifestation, « *I was like "oh yeah" that's an effective way to reach people and communicate stuff and engage different people with it* ». (Scott Harris) Mais de manière plus importante, c'est le rapport à l'action directe de la journée du 30 novembre, organisée entre autres par le Direct Action Network, qui marque Harris :

*I mean Seattle was kind of interesting just because it brought together a lot of people from the environmental movement [...] from the Pacific Northwest who were used to the more blockade tactics, like anti-logging people who brought that kind [...] of, you know, using the lockdowns.*  
(Scott Harris)

Ces manifestations auront un effet durable sur l'artiste, qui, revenu dans son réseau militant local, comprend la nécessité de faire un travail qui dépasse le moment crucial de la manifestation.<sup>31</sup> Une manifestation, si elle se veut efficace, doit être planifiée et organisée. Selon Harris, l'indétermination idéologique du mouvement est un avantage qui sert son radicalisme. En effet, des dizaines de personnes d'horizons différents se présentent à leurs réunions, et, dit-il, plutôt que des « gauchistes ennuyeux », il rencontre tout à coup des artistes, des escaladeur-euse-s écolos, qui comprennent soudainement comment leur position particulière puisse interagir avec le mouvement, comment leur contribution est bienvenue. (Scott Harris)

*We were holding teach-ins, and direct action trainings and spokescouncils meetings and people were forming affinity groups and using all that sort of decentralized organizing models and stuff. And [...] Quebec was, whatever, three days, right? But we were on it for months and months and months. And [...] locally right? Like doing education here, and bringing speakers in and engaging with labor and stuff like that.* (Scott Harris)

Bref, de la rencontre dans un bar jusqu'au Sommet des Amériques, le projet de la catapulte était lancé et allait être construit. La manière dont s'y prennent les membres du DIST est représentative de la structure organisationnelle et du contexte de surveillance policière dans laquelle cette action a été organisée, et en ce sens, contribue à alimenter la réflexion sur le caractère *in situ* de productions artistiques faites pour des manifestations. Comme le propose Daniel Buren, « Le travail *in situ*

<sup>31</sup> Au sujet du processus de mobilisation autour de la manifestation de Seattle, voir Starhawk dans Shepard et Hayduk, 2002 : 52-56.

est le seul qui puisse permettre de contourner, et de s'adapter à la fois et intelligemment aux contraintes inhérentes à chaque lieu [...], il peut dialoguer directement avec le passé, la mémoire, l'histoire du lieu [...], il ouvre le champ d'une possible transformation, du lieu justement ». (Buren dans Ardenne, 2011 : 7) Le DIST choisit de s'attaquer, en s'emparant d'un espace à la fois symbolique et bien réel, à un emblème imposant du rapport de pouvoir qui s'installe entre citoyen-ne-s et dirigeant-e-s au Sommet : le périmètre de sécurité, ce « mur de la honte » contesté par plusieurs voix dans la presse locale. (Sévigny, 2001; Porter, 2006) C'est en partie parce que le mur s'est imposé comme un débat dans l'espace public qu'il fallait le réclamer, le détourner, et on parlait du mur plus que des politiques de libre-échange :

*At a certain point, in Quebec, the focus of people's energies and the focus of people's frustration moved from [...] the FTAA and the institution itself to the wall. Right? Like, people in Quebec were mad about the wall. There were these people made up these bandanas that was all about the fence. The wall became this very tangible manifestation of the secrecy and the exclusion of these institutions. (Scott Harris)*

Si ce mur est symptomatique de l'inégalité dans le pouvoir entre les participant-e-s au Sommet des Amériques et les citoyen-ne-s, il fait également image : dans cette continuité historique, où on voit une modernisation des remparts de la vieille ville, le parallèle militaire entre la protection du Sommet et la Citadelle de Québec est immanquable. Les membres du DIST se sont donc interrogé-e-s à savoir comment mettre en image et souligner la métaphore militaire et la séparation nette des pouvoirs citoyen et étatique. La catapulte, en référence à l'allure médiévale de la ville, s'impose, mais l'opposition entre une arme de siège et les projectiles qu'elle lance devait être éloquente. Le DIST souhaite avoir l'air menaçant, armé, mais tourner son arme en dérision du même coup. (Scott Harris)

### 3.1.1 Tout *in situ* : contrainte artistique et militante

Le jour de la manifestation, la catapulte arrive à Québec en pièces détachées. Après avoir récupéré tous les morceaux, à des moments différents et de personnes différentes, pour ne pas être repéré, le DIST demande à d'autres militant-e-s : « *Can your affinity group, help us create a perimeter to give us 10 minutes? They were like : is this for the catapult? And we're like, nah! It's not for a catapult* ». (Scott Harris)

Des groupes d'affinité impliqués, seul le premier était au courant de ce qui allait vraiment se passer. Les autres ont réussi à former un périmètre à l'endroit désigné pour leur laisser le temps d'assembler l'installation, dont la partie mécanique est composée de deux pièces : un bras et un ressort, au bout desquels un bol sert de récipient pour les « projectiles ». La manière d'assembler les morceaux témoigne de la paranoïa dont Harris est convaincu avoir été porteur :

*I sound like a crazy person, but it was just the paranoia around this, right? We had this code of : the cup and the spring were the rings and the point where it all came together was the wedding. So, the way we figured it was... I mean it's just a giant catapult thing, but until there's the spring and until there's the cup, it's not really a weapon. So that's why we did it in these different pieces. So, it became known as like, the teddy-bear catapult. (Scott Harris)*

Donc, une fois montée, la catapulte était effectivement, une « arme », mais aussi une installation artistique mobile, *in situ*, que Harris décrit ainsi :

*So we had a bunch of teddy-bears tied to the catapult, and then this big banner on it [...] that said something like : 32 corporate toys or something like that, because of the leaders of the FTAA. We're like, oh yeah, they'll never think it's a catapult, they'll think it's a float. We called it a float. That was our way around the sphere of weapon, right? (Scott Harris)*

Cette installation ambulante et éventuellement mécanique, que le DIST compare à un char allégorique, assemblée grâce au travail des artistes concepteur-e-s et des technicien-ne-s qui l'ont matérialisée, a donc été montée sur place, pendant la manifestation, comme aurait pu l'être une arme réelle.

À mi-chemin entre char allégorique, marionnette et arme de siège, cette œuvre a pour but premier d'exister, et ensuite de servir de catapulte pour effectivement lancer des ours en peluche de l'autre côté du périmètre de sécurité. Selon l'historien d'art Allan Antliff, la catapulte « *represents something, but isn't really. The catapult is a functioning imitation of a siege weapon, parodic and functional at the same time. It evokes affect; humour and inversions of meaning [in] what it is attacking* ». (Allan Antliff)

C'est qu'il fallait qu'il y ait confusion, il fallait que l'œuvre s'inscrive directement dans le débat violence/nonviolence pour immédiatement le désamorcer avec un ridicule, qui devait être planifié et organisé avec pourtant beaucoup de sérieux, la répression policière causant de la paranoïa chez plusieurs militant-e-s du mouvement. (Scott Harris) Donc, « *a bunch of kind of funny lefty anarchists in a bar just brainstorming how to make things a bit more interesting* » (Scott Harris) est parvenue, avec l'image de la catapulte, à s'inscrire dans le contexte particulier de Québec, mais aussi dans le débat sur la diversité des tactiques. « *The teddy-bear thing was a way of [...] just because of the paranoia around this stuff [...] not be considered violent or aggressive.* » (Scott Harris)

La dualité entre l'apparence violente et le caractère inopérant et inefficace de leur construction est ce qui fait image, ce qui fait marionnette dans leur œuvre. « *And we actually fired other stuff, like we fired sprinkly confetti, fired that a couple times, and we fired, you know those little army men, who have parachutes that come out. [...] I think we fired some donuts, just to be stupid about it.* » (Scott Harris) Les jouets, objets ou autres projectiles lancés par la catapulte sont des imitations de projectiles : n'ayant pas la capacité de détruire quoi que ce soit, ils deviennent des simulacres de

projectiles, immobiles sans l'action d'un humain et d'une machine. « *Like puppets, the magician's objects can seem to be transformed in defiance of everyday logic, and at times to have a capriciousness, even a will, all their own.* » (Williams, 2014 : 25)

L'auteure Margaret Williams établit un rapprochement entre la matière-objet devenue mouvement, (co-)motion : elle est transgression de l'usuel, du quotidien. Ces thématiques de transgression sont inhérentes au concept de carnaval que mobilisent les organisateur-trice-s de manifestations altermondialistes. La présence de la catapulte à la manifestation de Québec renforce le principe de festivité et de carnaval dans la rue. (Scott Harris) Mais encore, elle convoque une donnée essentielle du principe de la marionnette dans la rue : « *in the sort of cities we build, it's a rarity that human beings can take over roadways and stuff. It is just kind of a carnival atmosphere because that's the only time that kind of thing happens, it just happens that the carnival is a demo, right?* » (Scott Harris) Le carnaval altermondialiste est donc ce jeu de subversion de l'espace public qu'avance une manifestation festive. Pour ce faire, il faut établir des interactions : entre les gens mais aussi entre les personnes et les objets.

*No matter how much impersonal matter becomes the sole medium of performance, by itself it can't do anything that would keep an audience watching the stage. Objects can express a great many things in themselves - they can evoke emotions, convey associations, create states of mind - but not by themselves.* (Williams, 2014 : 22)

C'est précisément l'ambiguïté, revendiquée par Harris et le DIST, entre arme, œuvre d'art, marionnette et objets volants inoffensifs qui instaure ce rapport à la matérialité propre à la marionnette, dans la conception « post-marionnette » de Williams. Pour expliciter ce concept, Williams évoque l'image d'une marionnette, de scène celle-ci, celle du marionnettiste australien Norman Hetherington, d'un roi dont les bras et les jambes se séparent pour devenir des oiseaux qui s'envolent et le corps se transforme

en cochon qui part en courant. Williams demande : le roi cesse-t-il d'être une marionnette quand ses composantes s'arrachent et lui dérobent le statut de personnage « humanoïde »? Cette inversion personnage/matérialité est spécifique du genre de la marionnette selon Williams, pour qui la notion de va-et-vient entre narrativité et objectité fonde un caractère particulier à ce style de théâtre et de représentation.

En effet, celle qui propose une définition post-marionnette du théâtre d'objet, en évoquant par ailleurs la mort de la marionnette figurative, propose que « *We've become so used to seeing "the puppet" as a character and to theorizing about it as a character that we've forgotten that it can be something else* ». (Williams, 2014 : 25)

Si la marionnette n'est pas un personnage, si elle échappe à sa détermination comme forme humaine ou comme objet avec des qualités anthropomorphiques dues à la narration, elle demeure en suspens, elle est révélée entièrement dans sa matérialité. Une des stratégies employées en marionnette contemporaine et qui met de l'avant l'affirmation matérielle de la marionnette est l'idée d'apporter les coulisses devant le public. (Williams, 2014 : 25) En effet, selon Williams, la marionnette contemporaine met de l'avant le « comment c'est fait » (Williams, 2014 : 26), pas tant de façon à révéler ce qui la constitue que pour voiler davantage, ou encore servir l'ambiguïté ontologique de la marionnette. Williams compare le marionnettiste au magicien, qui tous deux manipulent des objets de manière à leur donner une vie qui leur est propre et subvertir l'inertie inhérente à leur matérialité : « *Puppeteer and stage magician both manipulate objects in order to create surprising theatrical effects so that at times the boundary between puppetry and magic can be hard to define* ». En d'autres mots, pour Williams, « *they deal in making objects seem to subvert the outward forms and laws of nature* ». (Williams, 2014 : 25) Selon Williams, une marionnette et ses marionnettistes passent donc par des procédés semblables au spectacle de magie en ce que leur relation est essentiellement fondée par une manipulation qui fait illusion.

C'est cette frontière floue entre théâtre de marionnettes, d'objets et magie qui est mise à l'épreuve dans la *Teddy-bear catapult*, qui apparaît dans la rue en un instant, assemblée par quelques personnes actives entourées d'un périmètre qui savait où et

quand se placer. Il y a certes un public (les autres manifestant-e-s, les policier-ère-s, les passant-e-s attentif-ve-s), qui voit s'assembler ces morceaux, qui devient public comme par magie, ou par l'action concertée de plusieurs participant-e-s. L'assemblage de l'œuvre, évoquant la performance, et le résultat visuel final, en font une marionnette non figurative. La marionnette n'est pas le toutou volant, ni même le ressort activant la catapulte, mais bien l'action combinée de ces efforts, de ces matérialités, telles que rendues possibles par un travail en coulisse qui relève de la théâtralité : voir cette œuvre se former *in situ* ne peut que captiver un-e passant-e, pourtant elle est construite sous ses yeux. Cette catapulte instaure et met de l'avant, entre marionnettistes, publics et objets, la « *theatrical life of geometric shapes* ». (Baixas, 1998 : 173-175) En effet, une des caractéristiques principales du théâtre d'objet et de la marionnette chez Baixas est cet acte de « prestidigitateur » par lequel la marionnette animée devient une extension du geste du marionnettiste. Cette conception de la marionnette comme télécepteur rejoint la conception de Morgan Fitzpatrick Andrews, conception qui sera abordée plus loin dans ce chapitre.

L'idée devient de véhiculer une critique radicale du néolibéralisme et du capitalisme, tout en rendant les termes de l'activisme assez ouverts pour que plusieurs personnes voient là où ils-elles pourraient contribuer. Et c'est, selon Harris,

*[...] the beauty of the affinity group and the spokes [council] model. There was no one at the top saying : « you build a giant catapult, you make the sign, you dress up like toga people » [...]. Just, it was a bunch of people... of groups, individually getting together and like, the result was far grander than any human being or committee could have come up with. (Scott Harris)*

Les méthodes d'organisation collaboratives et l'indétermination idéologique provoquent un élargissement des conceptions de l'activisme, et les pratiques créatives de dissension deviennent l'acte radical de décroiser les tactiques politiques et les spécialisations manifestantes. Autrement dit, il n'y a pas de forme prédéfinie, ce qui

permet aux non-initié-e-s de voir comment ils et elles pourraient, par eux et elles-mêmes, former un groupe d'affinité, ou en joindre un qui correspond à leur niveau d'engagement et d'énergie. Les différents blocs proposés dans le pamphlet *Permanent Revolution* viennent souligner cette idée. Derrière ce genre de pratiques artistiques, l'intention est de faire

*[...] something that would be a bit disarming but also just a bit more engaging for people. You wanted demos to be something someone would look out their window and go « oh man I want to go to that ». Not in a « oh, that's what the cool kids are doing » kind of way, but in a « oh there's something engaging and interesting happening that I can participate in. » (Scott Harris)*

Si les groupes d'affinité font la force de ce genre de création artistique activiste, ils fondent aussi l'envers du décor : ne sachant qui interpeller comme responsable de l'œuvre, puisqu'ils et elles sont quelques dizaines, les forces de l'ordre ont plutôt arrêté, pour possession d'arme, un militant antiraciste bien connu du public pour son implication dans le mouvement altermondialiste, Jaggi Singh, même s'il n'avait absolument rien à voir avec l'œuvre. (Scott Harris; Rebbick, 2001; DIST, 2001b) Cette intervention de la part de la Sûreté du Québec prend des airs de théâtre absurde, et rend, selon Harris, l'œuvre opérante. La catapulte n'aurait pas été un enjeu, n'aurait pas été médiatisée, si elle n'avait été associée à ce super-militant, et encore moins s'il n'avait pas été arrêté. « [...] and this is where the police outdid our sense of keen irony, I mean, they actually arrested Jaggi, held him in prison 19 days for the possession of a weapon. [...] So, as crazy as our over-thinking it fears were, it actually happened. Just not to a person who was at all involved in the thing ». (Scott Harris) L'œuvre passe à l'histoire, car elle fait le travail d'une œuvre, elle contourne créativement un obstacle à son existence, et son existence pose de nouveaux obstacles, ainsi de suite. « [If] they hadn't built a wall we wouldn't have built a catapult, if they hadn't arrested Jaggi, no one would have cared. » (Scott Harris)

Dans cette dernière réflexion, Harris livre son intention première, et qui sera celle d'autres artistes interviewé-e-s, et que je reprendrai dans les chapitres subséquents : l'idée de *care*, qui renvoie à la fois au « prendre soin » (*taking care*), ou faire attention à quelqu'un ou quelque chose, mais aussi l'action d'être préoccupé, de se sentir concerné par quelque chose. À la rencontre de ces deux conceptions du soin, porté à la fois aux autres dans l'acte de s'engager dans une lutte sociale, mais aussi le soin accordé à la production d'œuvres où le fait main, le caractère artisanal et rassembleur fait partie intégrante du processus créatif et du caractère artistique d'une action qui se veut aussi militante.

Bref, le fait de s'inscrire dans une mouvance proche de l'anarchisme marque définitivement la façon d'organiser mais aussi la mise en forme d'une œuvre, par exemple dans la manière dont la catapulte avance une critique du rôle de l'État dans la défense du néolibéralisme. (Allan Antliff) Si Harris proclame être « *terrible at all forms of [art]* », c'est qu'il conçoit l'art comme une donnée technique, plutôt que conceptuelle. Ce faisant, il ne rejette pas entièrement l'identité artiste, mais il préfère considérer qu'il est un activiste qui utilise les moyens de l'art, ce qui rappelle la position révolutionnaire des situationnistes. Et à la manière de la « propagande par le fait »<sup>32</sup> des anarchistes du 19<sup>e</sup> siècle, ou le « *deeds not words* » des suffragettes, l'action des ours en peluche se dissémine dans l'imaginaire militant et devient un « *meme* »<sup>33</sup> :

*So that makes this little piece of theatre we created [...] more successful because [...] people were sending teddy-bears to their politicians and a couple activists who were in Ottawa actually threw teddy-bears onto the*

<sup>32</sup> Si la « propagande par le fait » définit des actions terroristes posées par des anarchistes au 19 et 20<sup>e</sup> siècles, j'adopte le terme ici pour référer à une action dont le but est de montrer l'efficacité de l'action révolutionnaire avec des faits, par opposition à la propagande écrite, mettant de l'avant l'idée de « révolution permanente ». L'artivisme peut prendre la forme de propagande par le fait.

<sup>33</sup> Répétition d'une image avec un texte différent; sorte d'« *inside joke* » publique, le « *meme* » est aujourd'hui un incontournable dans la culture internet. Le terme *meme* provient du grec « *mimēma* » et est défini par le Oxford, en dehors de son acception contemporaine dans la culture web, comme « élément culturel ou comportement répété par imitation ou autres moyens non génétiques ». Pour consulter l'entrée du dictionnaire Oxford: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/meme>.

*floor of the House of Commons, and it became this huge thing, to the point where they actually dropped the weapons charge against Jaggi and the catapult because they just realized at a certain point, it's just becoming this thing, right? (Scott Harris)*

L'activiste-artiste ici, prend possession d'un monde qu'on lui donne, en fait sa propre image et détourne le principe même selon lequel l'art et la politique sont divisés. La création de la catapulte est impensable sans le caractère spontané de sa mise en place, de sa conception à son assemblage. Cette œuvre fait œuvre dans la mesure où elle est *in situ*, elle émane d'un processus créatif qui n'est pas étranger au lieu pour lequel elle est faite; non seulement faite pour une manifestation dont le but est d'assiéger, de déranger, mais elle est faite pour une ville aux allures de fort médiéval. C'est ce double jeu imagier qui force la catapulte comme dispositif de détournement prenant comme assise, comme fondement même de sa signification, le réel, un réel qui flirte avec la fiction historique, dans ce cas particulier, puisque les catapultier-ère-s ont avancé leur arme vers le mur de pierres érigé là au 18<sup>e</sup> siècle pour protéger contre les envahisseurs et contre la clôture (le périmètre de « sécurité »), installée temporairement pour garder loin les manifestant-e-s venu-e-s perturber ce banquet corporatif.

### 3.2 Une image sans marionnettes : descente au *Ministry of Puppetganda*

La convergence citoyenne du mouvement altermondialiste est à l'origine des nombreuses masses qui prennent les rues à Seattle et Québec, certes, mais aussi à l'origine d'une grande créativité en termes de tactiques artisticopolitiques, tactiques qui sont redevables envers une tradition d'action directe créative qui a été présentée au deuxième chapitre. C'est L.A. Kauffman qui avance, comme Scott Harris, qu'au cœur du mouvement altermondialiste sont des traditions d'action directe, menées

entre autres par des groupes environnementalistes : les *lockdowns*, des dispositifs de plus en plus sophistiqués avec lesquels des activistes s'attachent les un-e-s aux autres pour être plus difficilement délogeables par les autorités. Un blocage a donc plus de chances de durer ainsi. Le résultat : des marionnettes qui ont comme double fonction d'être œuvres et d'être « lockdowns ». (Kauffman, 2017 : 160) Ou plutôt, leur double fonction est leur unique fonction, puisque leur médium est leur message. La barricade plus conventionnelle et le blocage dur deviennent des dispositifs où peut également s'exprimer plus créativement une action directe. Si l'esthétisation des « lockdowns » peut être lue comme une simple tentative de « rendre beau », elle est aussi représentative de la convergence et elle témoigne du besoin de camoufler les tactiques d'action directe par l'art. C'est, selon L.A. Kauffman,

*a clever merging of two now classic elements of direct-action street protest : some of the giant puppets that activists used as protest props to dramatize the issues at hand would on this occasion double as lockdown devices, enabling activists to create mediagenic and difficult-to-remove street blockades at key sites throughout the city.* (Kauffman, 2017 : 160)

Ces dispositifs de blocage ont été construits à Philadelphie, en 2000, et devaient être utilisés autour du Congrès National Républicain. Une bande de « *Puppetistas* » loue, dans les semaines précédant l'évènement, un entrepôt géant et y construisent leurs marionnettes géantes, bannières et banderoles. Le 1<sup>er</sup> août 2000, le jour de la grande manifestation pour perturber le congrès, 78 personnes sont arrêtées, et un nombre encore plus grand de marionnettes est détruit. (Kauffman, 2017 : 160) Cet évènement révèle, avec la tentative de bannir les marionnettes géantes des rues de Miami en 2003, la menace que pose la prolifération de marionnettes géantes dans le ciel américain au début du 21<sup>e</sup> siècle. En effet, selon l'article paru dans le *Slate* en 2003, « *The police worry that the sticks used to hold the puppets aloft might be used as cudgels, or that the papier-mâché characters could conceal weaponry. The Miami City Commission initially considered an outright ban on the puppets, which have*

*been a staple of antiglobalization protests for the past several years* ». (Koerner, 2003) Si l'article suggère par la suite que l'interdiction des marionnettes est quasi-impossible, plus de 180 policier-ère-s accompagné-e-s de trois hélicoptères encerclent l'entrepôt le jour des manifestations en marge du Congrès National à Philadelphie. La prolifération des marionnettes dans les manifestations commence à irriter certains corps policiers, qui préféreraient plutôt les interdire.

À cette manifestation, le plan était de déployer des groupes d'affinité partout, dans l'esprit de dissémination, au lieu de faire front commun avec un blocage coordonné centralement. Le mot d'ordre est assez clair : « *If you plan on doing direct action during the convention, make the cops' job harder by NOT TALKING ABOUT IT! Try to limit details to yourself, members of your affinity group, and those members of legal and strategic support that NEED to know them* ». (Kauffman, 2017 : 160) L'information diffusée propose donc que les tactiques privilégiées pour se faire entendre durant cette manifestation relèvent de l'action directe, sans préciser, puisque c'est au groupe d'affinité de déterminer ce qui lui semble adéquat, le niveau de risque que les membres sont prêt-e-s à prendre.

Selon l'auteur, la descente de l'atelier ce jour-là facilite l'éparpillement du côté des manifestant-e-s. « *Without the props that communicated the activists' critique of policing and prisons, the action came off as chaos for its own sake, and the reporting focused almost exclusively on cat-and-mouse skirmishes between protesters and police.* » (Kauffman, 2017 : 160) En ce sens, la censure et la répression dont sont victimes les *Puppetistas* a pour but à la fois de rendre leurs actions caduques, puisqu'incomplètes (les œuvres ne sont pas des accessoires, elles sont la manifestation), et d'empêcher au mouvement d'avoir une voix marginale, de continuer cet acte de dissémination. Pour montrer à quel point les autorités sont sérieuses quant à la supposée menace que représentent à leurs yeux les marionnettes et les activistes qui ont recours à des stratégies discursives artisticopolitiques, il faut dire que trois activistes arrêté-e-s alors qu'ils-elles parlaient au téléphone ont été

accusé-e-s de posséder un instrument de crime. Leur caution s'est élevée à 1 million de dollars chacun-e. (Kauffman, 2017 : 161)

Si cette censure semble démesurée pour de simples marionnettes, il faut mettre de l'avant le contexte historique et politique dont j'ai présenté les contours : celui des premières actions de type Black block sur le continent. (Dupuis-Déri, 2009) Du moins, c'est l'anthropologue David Graeber qui établit un rapprochement entre l'apparition des tactiques Black block en Amérique du Nord et la prolifération de marionnettes dans les manifestations altermondialistes. (Graeber, 2007 : 5) Les Black blocks, selon Graeber, représenteraient donc cette frange de l'altermondialisme qui vise à détruire l'illusion d'un capitalisme sans heurts, et pour s'y prendre attaque des vitrines de banques, de commerces appartenant à des multinationales, des agences gouvernementales, etc. En ce sens, la tactique Black block prend pour cible des monuments du capitalisme néolibéral. Mais, oppose-t-il, les marionnettes ne sont-elles pas des caricatures de la notion de monument ? (Graeber, 2007 : 7) D'un côté, on brise l'illusion de monumentalité, on expose la fragilité des façades de ce système capitaliste, alors que, de l'autre, on avance par opposition des faux-monuments, tout aussi fragiles, éphémères par nature. « *One is a mass, anonymous, destructive, deadly serious; the other, a multiplicity of spectacular displays of whimsical creativity.* » (Graeber, 2007 : 5)

La spectacularité médiatique de l'arrestation du 1<sup>er</sup> août 2000 vise à contrecarrer le discours plus pacifique entourant les rassemblements altermondialistes. Selon Graeber, c'est le jeu médiatique qui entre en compte dans cette arrestation de masse. « *"Message" is largely off-limits. Almost every major mobilization has been accompanied by a day of public seminars in which radical intellectuals analyze the policies of the IMF, G8, and so on, and discuss possible alternatives. None to my knowledge have ever been covered by the corporate press.* » (Graeber, 2007 : 4) En effet, le militantisme altermondialiste, caractérisé par une multiplicité d'actions et une diversité d'acteur-trice-s, est largement représenté par des personnes et groupes anarchistes « *on an organizational level and in terms of promoting non-reformist*

*politics that reject capitalism and centralized State power as such* ». (Allan Antliff)

Selon Antliff, ce trait singulier du mouvement altermondialiste est visible dans les pratiques et les méthodes organisationnelles, d'où, sans doute, la force de la répression à laquelle des tenant-e-s de la pensée « alter » sont confronté-e-s.

À Philadelphie, après l'arrestation des 78 activistes et la destruction des marionnettes,

*Police Chief John Timoney loudly claims to have discovered C4 explosives and water balloons full of hydrochloric acid in the building. Police later admit no explosives or acid were really found; the arrestees are however not released until well after the actions are over. All of the puppets, banners, art and literature to be used in the protest are systematically destroyed.* (Graeber, 2007 : 15)

À Miami, deux ans plus tard, les marionnettes ne seront pas interdites, mais :

*According to one eyewitness report, after police routed protesters from Seaside Plaza, forcing them to abandon their puppets, officers spent the next half hour or so systematically attacking and destroying them: shooting, kicking, and ripping the remains; one even putting a giant puppet in his squad car with the head sticking out and driving so as to smash it against every sign and street post available.* (Graeber, 2007 : 18)

Cette image de la marionnette comme dangereuse, voire qui dissimule ou se substitue à des armes de combat est alimentée pour que le mouvement soit perçu comme violent, puisque :

*[...] this sense of festival as threatening does not appear to resonate with large sectors of the TV audience, the police were forced to, as it were, change the script. What we've seen is a very calculated campaign of symbolic warfare, an attempt to eliminate images of colorful floats and puppets, and substitute images of bombs and hydrochloric acid — the very substances that, in police fantasies, are likely to actually lurk beneath the papier-maché facade.* (Graeber, 2007 : 24)

Le même mouvement social qui désire utiliser des images pour aller directement vers le public, pour contourner la possible désinformation des médias de masse, est pris à son propre jeu. L'image se revire contre eux et elles. Et l'État s'empare du théâtre : l'image est puissante, la judiciarisation bien réelle. Les marionnettes sont devenues suspectes, possiblement criminelles, il faut les contenir. Ces paranoïas alimentées par les médias de masse et les actions de répression policière font leur chemin dans l'esprit des artistes, qui tentent de contourner les règles et d'apporter des marionnettes par-dessus les clôtures qui devaient les garder éloignées.

### 3.3 Contourner les règles par l'art : le cas de marionnettes (dé)pliables en carton

Le genre de la marionnette, associé historiquement à une attitude irrévérencieuse et un comique subversif, semble se prêter à la transgression de règles et ce, parce qu'elle est si facilement transportée, montée et finalement démontée. Elle peut faire figure de *fripon*<sup>34</sup>, cette entité joueuse et trompeuse, qui renverse les règles et les attentes, que l'anthropologue Paul Radin, entre autres, réfléchit et rend célèbre dans *Le fripon divin*. Chez les Winnebagos, rapporte Radin, le mot désignant le concept de fripon se traduit par « celui-qui-joue-des-tours ». (Radin, 1957 : 110) L'historien d'art Jean-Philippe Uzel précise :

Le propre du *trickster* est en effet de ne jamais être là où l'on croit, de décevoir systématiquement les attentes que l'on peut avoir à son égard. [...] La faculté d'esquive du *trickster* tient, entre autres, à son formidable pouvoir de transformation : il passe sans effort de la forme humaine à la forme animale [...], du genre masculin au genre féminin, et

<sup>34</sup> Paul Radin croit, dans *Le Mythe du Fripon* dont il est coauteur, que la figure du fripon, aussi connue comme « trickster », est un thème présent à travers l'histoire de plusieurs cultures, bien qu'il ait d'abord apparu comme mythe étudié chez toutes les nations autochtones d'Amérique du Nord.

vice versa. (Uzel, 2009)

Dans la présente section, il sera question d'une œuvre réalisée en partie par l'artiste-activiste Morgan Fitzpatrick Andrews. Celui qui a complété une maîtrise en arts visuels quelques années après son implication dans le mouvement altermondialiste utilise d'ailleurs le « nous » lorsqu'il parle des *Puppetistas*. Dans cette section, je ferai dialoguer sa conception philosophique de la marionnette et de l'art engagé avec celle de Paul Piris et la notion de co-présence.

Morgan Fitzpatrick a apprivoisé l'art de la marionnette géante radicale avec *Bread and Puppet* et *Art and Revolution*, où il a tout appris selon lui : non seulement la construction d'une marionnette, mais la coordination de plusieurs marionnettes en un tout cohérent, une image à travers laquelle il est difficile de différencier la forme du contenu puisque les deux se répondent. Fitzpatrick décrit son artivisme parallèlement à son intention d'être « *in your face* », d'arriver avec des œuvres qui font impact, qui percutent et sèment la controverse. (Morgan Fitzpatrick) Pour ce faire, il préfère cibler des manifestations pro-vie ou des rassemblements républicains pour en faire une critique *in situ*. Détournement et théâtre absurde sont les attitudes adoptées, qui viennent remettre en question et forcer une conversation politique par d'autres moyens que les médias de masse et les discussions d'opinion publique. Prêcher pour sa paroisse ne l'intéresse pas du tout; il décrit ses œuvres comme des actions directes médiatiques. L'intervention artiscopolitique retenue est une marionnette géante faite en boîte de carton, aussi assemblée à l'intérieur de la manifestation pour laquelle elle a été conçue. Entre un choix artistique et une limitation technique, cette donnée affecte considérablement la forme de la marionnette :

*You know after those big protests in '99 and 2000, the DC police got wise and they said : « Okay, no puppets ». So, you can have signs and the signs can be on cardboard tubes, but they can't be on sticks. Can't have any puppets and so we did these cardboard boxes, and you know, you can take a cardboard box and you can flatten it. You can untape it, and make*

*it totally flat. But then, you can unflatten it and suddenly it's box-shaped again. So, we had a bunch of these, that were flat and were just these signs but then we would pop them out and put them together kind of like a transformer, like a robot. And so suddenly there we are with this giant puppet in the parade. A big monkey-wrench with wings which would become our symbol for the Puppetistas. And there was nothing that anyone could do. (Morgan Fitzpatrick)*

Donc, c'est pour se « conformer » à l'interdiction d'avoir des marionnettes géantes dans les lieux publics et manifestations à Washington que lui et sa bande optent pour une stratégie de détournement, qui influe directement sur la forme de l'œuvre; pour être transportable, dissimulable et facilement réassemblable. Ici la créativité est utilisée comme méthode pour contourner les règles, c'est-à-dire que la créativité réside dans la connaissance des contours de la règle et les moyens efficaces pour l'enfreindre. La créativité est ici l'outil et la solution. Par cette action, donc, Fitzpatrick parvient à détourner la manifestation et la contaminer avec la présence des Puppetistas<sup>35</sup>.

Puisqu'elle nécessite, comme toute marionnette, une intervention humaine pour être déployée dans l'espace public (dépliée dans ce cas-ci), la marionnette en carton amorce une réflexion autour de la co-présence, telle qu'abordée par Piris dans son essai *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet*. Pour Piris, la co-présence « *supposes that the performer creates a character through the puppet but also appears as another character whose presence next to the puppet has a dramaturgical meaning* ». (Piris, 2014 : 31) Mais encore, ce rapport d'altérité qui se crée entre le ou la marionnettiste et l'objet (a priori inanimé) qu'il anime est perceptible précisément parce que ces deux entités sont indissociables. Ainsi, la double présence de la marionnette et de Fitzpatrick dans ce rassemblement politique

<sup>35</sup> Il me semble intéressant ici de mentionner au passage les manifestives humoristiques qui font tout le contraire : des fausses manifestations de droite, où on peut entendre les slogans : « La justice, c'est pour les communistes! » ou « Étudiants, travailleurs, même vermine! » qui reprend le slogan des grévistes du Québec en 2012 « Étudiants, travailleurs, même combat! ». Voir une manifestation « de droite » le 1<sup>er</sup> avril 2012 à Montréal: <<https://www.youtube.com/watch?v=R62IoF5WY6I>>.

joue la co-présence, puisque l'attention est portée à la fois sur l'objet, la clé anglaise en boîtes de carton dépliées, et sur le corps des personnes le portant. Avant d'être dépliée, la marionnette n'en était pas une, et les manipulateur-trice-s n'étaient pas en train de transgresser une interdiction. En ce sens, l'acteur-trice et la marionnette ont besoin de l'un-e et l'autre pour que leurs rôles adviennent.

La simple présence d'une marionnette n'aurait suffi, et il aurait été impossible de différencier Fitzpatrick d'un militant républicain s'il n'avait eu sa marionnette. On peut accéder à l'art de plusieurs manières aujourd'hui, du musée à l'ordinateur, mais l'expérience du vu, pour l'artiste-activiste, n'est pas suffisante, car médiatisée dans des termes qui ne sont pas ceux de l'œuvre. (Morgan Fitzpatrick) Fitzpatrick explique :

*But in a sense, a puppet by itself is just a flat thing or a sculpted thing that has no life. It can be a piece of art but it doesn't have... You know, it's like looking at a bone and saying that it's a person. [...] the same is true for these things that we call puppets. When we hang them on the wall or put them in the closet, or throw them in the garbage, there's a story about how they came to be. There's a hidden history. (Morgan Fitzpatrick)*

Et c'est la vie cachée des objets que Fitzpatrick explore dans son travail, qu'il apparente à la téléception ou la proprioception. La proprioception désigne la conscience de (la sensibilité à) la position des différentes parties du corps et leur mouvement<sup>36</sup>. En d'autres mots, ce concept renvoie à l'idée qu'une personne a conscience des mouvements de son corps sans avoir besoin de le regarder. Par extension, dit Fitzpatrick, le corps peut ressentir comme faisant partie de lui-même un objet extérieur : il nomme ce phénomène la téléception. Pour lui, la marionnette

<sup>36</sup> Définition tirée d'un extrait du Larousse médical : La sensibilité proprioceptive « permet d'avoir conscience de la position et des mouvements de chaque segment du corps (position d'un doigt par rapport aux autres, par exemple) et donne au système nerveux, de façon inconsciente, les informations nécessaires à l'ajustement des contractions musculaires pour les mouvements et le maintien des postures et de l'équilibre », En ligne, Consulté le 24 janvier 2017, [<http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/proprioceptif/15559>]

lorsqu'activée doit faire un avec le(s) corps la manipulant. Il associe la marionnette à une extension de ses idées, de sorte qu'elle représente non pas un objet ou un personnage, mais une réalité plus conceptuelle : celle des idées, car l'œuvre n'est pas qu'objet. Pour lui, « *when we manipulate objects through this thing called puppetry, we're extending ourselves and making ourselves bigger, and then that extension of ourselves physically outward also extends an idea outward* ». (Morgan Fitzpatrick)

C'est cette extension du corps et des idées dans la marionnette qui amorce dans la pensée de Fitzpatrick un rapport à la co-présence. Pour parler de cette co-présence, Fitzpatrick considère les deux mouvements de la marionnette activiste : mouvement social et mouvement physique, deux mouvements qui entretiennent un rapport kinesthésique, téléceptif l'un à l'autre. Puisqu'elle est potentiellement extension du corps, à la fois étranger à celui-ci et en complicité kinesthésique, Fitzpatrick propose que la marionnette est en réalité un outil :

*We take them into the streets and it's more than just art, it's a tool, it's living and it's attached to a living being, who is in motion, you know. Who is part of a movement. And they are also moving. So you know it's both kinds of movement. It's like, a movement, a movement of people, who are moving socially toward a thing, but also the movement of a person literally. In a kinesthetic way. In a proprioceptive way.* (Morgan Fitzpatrick)

Le but des marionnettes-outils, dans la conception de Fitzpatrick qui mélange pédagogie, inventivité des moyens d'intervention militants et pratique artistique, est que les différents procédés utilisés servent à redistribuer le pouvoir de l'imagination. Par son travail, Fitzpatrick vise à « *[Empower] the people who need empowerment and [take] away, [chip] away at the power from the people that are in power and have too much power* ». (Morgan Fitzpatrick) Ainsi, il invoque un artivisme dont les stratégies formelles et conceptuelles se renforcent mutuellement. Pour résumer sa position, « *the medium is the message* ». (Morgan Fitzpatrick)

Ceci renvoie à la conception de co-présence de la marionnette, exprimée par Piris, puisqu'ici la présence de la marionnette implique une présence désobéissante. Cette co-présence caractérise l'usage que fait Fitzpatrick de la marionnette dans sa pratique militante. Sa marionnette géante émerge de sa façon de s'approprier le monde et de le transformer.

En co-présence, la monumentalité et le caractère grotesque, voire pauvre, de la marionnette géante amorcent une image mettant de l'avant une certaine indétermination. « *So you start there, you start by using those tools to propose the world you want, and then from there you can do other forms of direct action and organizing.* » (Morgan Fitzpatrick) Le rôle d'artiste-activiste que se donne Fitzpatrick est d'une certaine façon de médiatiser le rapport entre un mouvement sociopolitique et une pratique artistique, de faire advenir les liens qui permettent à l'un et l'autre de se compléter, de faire advenir l'image pour laquelle l'artiste et l'activiste travaillent.

Dans son expérience, le processus de création artiste peut être simplement d'approcher des personnes qui ont une pratique artistique et leur demander de se joindre à sa manifestation, par exemple pour sensibiliser aux réalités des personnes en situation d'itinérance et le haut taux d'emprisonnement aux États-Unis. Ce n'est pas sans rappeler la conception de la catapulte qui s'est faite en collaboration ou l'atelier de Philadelphie où des dizaines d'artistes-activistes travaillent ensemble durant des semaines.

Il semble intéressant à ce stade-ci de faire une parenthèse qui permette de présenter le rapport qu'entretient Morgan Fitzpatrick au mouvement altermondialiste et plus précisément les facteurs qui influencent sa pratique artistique militante. Fitzpatrick fréquente diverses manifestations politiques depuis un jeune âge. Par sa famille, il est emmené à manifester contre Nestlé, ou en protestation contre des projets de loi au niveau étatique et municipal. Très jeune, il assiste à une campagne de désobéissance civile qui atteint son objectif. (Morgan Fitzpatrick) Cela marque définitivement son

imaginaire : en grandissant, il préfère lutter au sein de causes particulières, plutôt que pour des partis ou groupes militants. C'est en connaissant les Zapatistes, comme beaucoup d'altermondialistes, qu'il entreprend de s'informer sur les luttes pour l'autodétermination, luttes qui n'ont pas besoin d'une bannière idéologique pour se justifier; c'est une question de survie de culture, de langue, de façon de vivre, « *You know, and "no human is illegal"* ». (Morgan Fitzpatrick) Pour lui, ce mouvement social touche à des réalités sociopolitiques qui dépassent la partisanerie et la politique locale. « *And, even though I could tell it was anarchism, they weren't waving a black flag, they weren't saying we are anarchists and we love Bakunin and Kropotkin. It was just, we are mexicans and we are indigenous, and we need autonomy and we need our constitution to be upheld. And, so that was right* ». (Morgan Fitzpatrick) Ces réflexions se transposent dans sa pratique artistique et militante et il se demande comment, à partir de sa position, il peut s'exprimer en tant qu'anarchiste sans verser dans le discours idéologique.

Voyons donc comment ce parcours militant influence les modalités de présentation et de conception de l'artivisme de Fitzpatrick. La nature collaborative des ateliers de création de marionnettes *Art and Revolution* ou encore de la manipulation d'une marionnette géante, engendrent une négation de l'artiste comme seul producteur de l'œuvre. De manière complémentaire à cette remise en question de l'autorité de l'artiste sur une œuvre, le travail de Fitzpatrick est réalisé avec une sensibilité quant à la réutilisation. Rendre la marionnette réutilisable implique que *l'œuvre n'est plus unique*; une même forme peut faire advenir différents contenus, dans une polysémie des moyens. Ainsi les processus de création visent à engager les visées démocratiques et écologistes du mouvement, de façon à ce que ce soit facile à recréer et facile à réutiliser. « *I've taken some puppets and been like, okay, we have these squirrels, but we need cats. And so you just repaint them.* » (Morgan Fitzpatrick) Mais aussi, les techniques et médiums utilisés sont eux-mêmes des pratiques usant de la sérialité ou de la reproductibilité.

En ce sens, l'unicité de l'œuvre n'est pas importante pour qu'elle fasse œuvre. Cette préférence pour la réutilisation contrevient au modèle canonique de l'œuvre muséale (qui doit être préservée, unique, originale et authentique). Ici, qu'un chat soit un écureuil un jour et redevienne un chat le lendemain n'est pas un problème, c'est même un objectif. Si la marionnette géante en boîtes de carton devient un objet unique en prenant la forme d'une clé anglaise, elle n'est pas œuvre en elle-même, dans la conception de Fitzpatrick pour qui le contexte est nécessaire à l'activation de la signification. L'œuvre est composée d'objets et de présence(s). L'unicité s'oppose d'ailleurs à l'idée de convergence véhiculée dans le mouvement altermondialiste. Dans ce contexte, l'objet unique ne suffit pas.

Dans l'artivisme de Fitzpatrick, il y a plus que seulement des œuvres. « *So, in addition to the art, there is the pedagogy behind the art that is added to it. [...] The art is not just mass-producible but the tools for making the art are also mass-producible.* » (Morgan Fitzpatrick) Cette idée de culture qui entoure l'objet comme tout aussi importante que l'objet lui-même est renforcée par l'idée de *care* à laquelle Fitzpatrick nous invite de réfléchir à l'instar de Harris :

*I mean when we would make quick things, it would sometimes be... alright staple together some cardboard and papier-mâché, but taking care to make something, it's making it clay mold, you know and that clay mold you can make a hundred masks off of the same clay sculpture, by laying maché on it again and again and again, and so that too becomes replicable and people can then wear it and they can even take it home with them, and so they become part of your art and maybe become the artists.* (Morgan Fitzpatrick)

Lorsqu'il planifie une œuvre, une action ou une manif, Fitzpatrick réfléchit aux lieux que franchira la masse de gens, à la manière de l'artiste *in situ*. Pour lui, il faut réfléchir au message que l'on veut lancer, à l'image que l'on veut projeter. Cette organisation et cette planification visent à rendre l'image d'autant plus percutante et à comprendre comment elle peut s'inscrire plus significativement dans les lieux. La

ville et la rue deviennent donc la surface, le canevas d'une certaine manière, où se déploieront ces stratégies artisticopolitiques.

Pour Fitzpatrick, la marionnette est un « *art being given duration* ». (Morgan Fitzpatrick) Pour lui, l'art ouvre une fenêtre sur différentes réalités possibles : les rendre visibles est le travail de l'artiste, son travail. Sa démarche artistique se compose donc de son propre regard sur le monde et de sa capacité à influencer sur les différentes réalités qu'on lui propose, à la manière d'un activiste qui s'interpose dans une situation politique pour en influencer le cours.

Inspiré par le travail du muraliste Diego Rivera, il montre une autre réalité et tente de la rendre possible en incluant dans ses œuvres des outils pour modifier le réel ensuite, suggérant au public de changer la vie à travers le discours de ses fresques. (Morgan Fitzpatrick) Son travail s'inspire aussi du Théâtre de l'opprimé et du théâtre de l'image : pour lui la marionnette dans la rue est une forme d'image-théâtre. Ce sont de grandes « *still images* », images immobiles qui se nourrissent du contexte qui les fait apparaître. Pour Fitzpatrick, il y a une impossibilité de réellement voir les marionnettes qu'il fait avant et après leur manipulation/activation. Pour être mises en image, elles doivent d'abord entrer en relation avec le monde. Une marionnette hors contexte n'est qu'objet, alors qu'activée par un contexte, elle devient une image, puisqu'on lui confère une durée.

Comme Fitzpatrick le propose, on ne saurait *voir* les marionnettes sans leur contexte. Comment peut-on voir ses marionnettes, donc, et que devrait-on voir lorsqu'elles apparaissent? On ne peut concevoir une pratique artistique sans activisme et un activisme sans art pour ces personnes qui font de leur lutte sociale une raison pour produire du matériel visuel et qui font de leur message leur médium. Autant de bannières, marionnettes, costumes forment un paysage artistique militant qui n'est pas dissociable des formes de prise de parole dans l'espace public, pas dissociable du message qui est lancé : un autre monde est possible, certes, mais l'autre monde est ici et maintenant et les artistes-activistes altermondialistes l'atteignent en sortant de

l'ordinaire; l'ordinaire c'est l'absence de l'art, l'absence de la rencontre, de la créativité.

Bref, pour Fitzpatrick, l'artivisme est un point de rencontre entre l'activisme radical qui veut toujours aller plus loin, bloquer, manifester, et l'activisme plus culturel qui veut faire la fête. En rejoignant les deux, l'activiste retrouve le plaisir de manifester à travers des formes créatives et l'artiste retrouve l'intensité de l'activité militante engagée. (Morgan Fitzpatrick) C'est ce qui est donné à voir, pour la *durée* de l'œuvre, d'où l'importance d'une temporalité limitée dans et par cet acte de téléception de l'artiste militant.

Ces deux positions, qui semblent les deux extrêmes d'un spectre militant/artiste se réconcilient à différents degrés dans les œuvres explorées dans ce mémoire. La réconciliation de l'artiste et de l'activiste est une conséquence de l'idée de révolution culturelle dont parle Barbara Epstein, infusée d'anarchisme. Comme discuté au premier chapitre, « *[Anarchism] has insisted that radical politics need not be dreary* » dit-elle. (Epstein, 1991) C'est la fusion de la vie quotidienne et de la lutte sociale qui en appelle à des formes de lutte plus créatives, en phase avec les « nouveaux » mouvements sociaux : « *postmodernism on the streets – the threat of nihilistic anarchy* ». (Epstein, 1991 : 252) L'artivisme altermondialiste, ici exemplifié par la marionnette géante en boîtes de carton, est la rencontre entre le besoin d'autodétermination et celui de rendre la lutte sociale agréable.

C'est ce que, et je l'aborderai dans la prochaine section, Simensky avance : son art et son activisme sont interreliés, c'est par l'art qu'elle s'engage et son engagement c'est l'art. L'identité artiviste suppose une double posture, à la fois militante dans le monde de l'art (pour la reconnaissance des formes d'art marginales) et artistique dans le monde militant (mettant des images sur les mots militants.) Les deux positions sont indissociables dans la mesure où une posture encourage l'autre, engage l'autre.

Pour Fitzpatrick, la praxis est ce qui donne de l'importance à une théorie, mais c'est par elle que l'artiste-activiste passe à l'action, et c'est dans cette action et elle seule que se résout le fait de *voir*. Si on passe à l'action, peu importe l'idéologie, c'est

l'action qui a un effet, pas l'idéologie derrière. (Morgan Fitzpatrick) Ainsi pour Harris et Simensky, qui d'une certaine manière, préfèrent l'action à la réflexion : quelqu'un arrive avec une idée, et il-elle font tout ce qui est en leur possible pour la réaliser, pour aider cette ou ces personnes à mettre leurs idées au monde. C'est le caractère spontané et enthousiaste d'une vie menée dans un but artistique qui est ici mis de l'avant, dans l'idée situationniste du *jouir sans entraves*, du plaisir ici-maintenant.

Bref, « *The ambiguous co-presence taking place between the puppeteer and the puppet is the result of the encounter [...] of two beings who belong to two different modes of existence and actuality* ». (Piris, 2014: 41) Ces deux êtres, comme les deux rôles d'artiste et d'activiste (ou encore la théorie et la pratique), se rencontrent en formulant l'ambiguïté qui construit le discours politique préfiguratif, anarchisant, de Fitzpatrick, révélant également la nature de fripon qu'engage l'intervention publique politisée utilisant la marionnette géante.

Finalement, dans l'expérience de Fitzpatrick, la façon de procéder par ateliers engage le public dans le processus de création et met de l'avant une démocratie culturelle. C'est-à-dire que cette méthode de création rend perméable la relation entre le public et l'œuvre, elle engage le public à devenir actif dans la conception de l'œuvre : *coconstruction, cocréation*. Le public peut à un moment participer à la construction de l'œuvre, puis à sa diffusion, le faisant devenir tour à tour artiste, public et partie de l'œuvre. Cette façon de faire donne de l'agentivité aux personnes présentes tout en déconstruisant le rapport autoritaire de l'artiste à « son » œuvre.

L'artivisme vient mettre en image une proposition à la fois artistique et politique. D'une part, le caractère matériel suggère la construction, l'élaboration d'une proposition, et d'autre part, l'artiste-activiste cesse de représenter et présente : il désobéit à une interdiction, critique, déconstruit. Ce double langage est celui du mouvement perpétuel entre l'axe positif et négatif, proposition versus critique, qui fait la démarche anarchisante. Pour Fitzpatrick, c'est cette impossibilité d'atteindre l'« anarchie » qui en fonde l'idéal : on ne peut qu'essayer de s'en rapprocher. Il

conclut finalement l'entrevue en comparant sa pratique artistique à sa conception de l'anarchisme. L'indétermination – le processus – fait à la fois l'œuvre et la motivation : « *Keep pushing toward the horizon. Keep going toward that ideal. Don't never arrive at it. It's about the process of going there* ». (Morgan Fitzpatrick)

### 3.4 Partage d'expériences, matérialité et communauté

La quatrième et dernière étude de cas que je propose est une série de marionnettes réalisée par Susan Simensky, une artiste-activiste américaine active depuis les années 1960. Cette étude de cas est récente, mais convoque des valeurs analogues à un activisme altermondialiste et permet ainsi de faire une lecture élargie du rapport entre art et activisme. De plus elle a été réalisée par Susan Simensky, une artiste qui n'est pas à sa première manifestation lorsqu'elle commence à faire des marionnettes géantes dans les années 1990. Elle met effectivement des mots, tirés de son expérience personnelle, sur l'évolution d'une culture de résistance qui désire dépasser *Bread and Puppet* – je démontrerai comment plus tard. En décrivant le Art Build (2016)<sup>37</sup>, coorganisé par Simensky et des membres du *Justseeds collective*, l'objectif est de montrer comment les stratégies artisticopolitiques du groupe *Art and Revolution* ont influencé et continuent d'influencer les pratiques de personnes qui veulent combiner leur art et leur activisme de manière à les rendre indissociables.

Pour Simensky, c'est à travers le partage du processus de création et l'organisation par ateliers que les valeurs d'autogestion et d'autodétermination sont le plus susceptibles d'être à la fois respectées et mises en circulation, et ce, par la pratique plutôt que par la théorie. Cette préoccupation pédagogique et démocratique pour l'autogestion inscrit Simensky dans la lignée du groupe *Art and Revolution*. Le

<sup>37</sup> Des photos et des informations supplémentaires sont disponibles sur le site web suivant: <https://justseeds.org/milwaukee-art-build-recap/>

fondateur d'A&R, David Solnit, est d'ailleurs l'invité d'honneur du Art Build. Lors de cet évènement, Simensky entame avec d'autres participant-e-s la création d'un héron (fig. 4) et de poissons géants (fig. 5), dont un esturgeon. Ce sont ces figures et leurs usages (lire : la façon dont la marionnette est réutilisée dans différents évènements et participe à densifier l'image qu'elle invoque) qui seront analysés comme œuvres déterminantes dans la réflexion sur l'évolution et l'influence durable des pratiques artistiques altermondialistes de la marionnette dite radicale.

Un aspect déterminant de la pratique en collectif telle que vécue chez Simensky est la démocratisation des processus créatifs, une valeur centrale à son travail. Durant sa formation académique en arts visuels, elle travaille avec le peintre Ad Reinhardt comme directeur d'études, qui lui enseigne l'expressionnisme abstrait à travers le *colorfield painting* et l'évacuation du sujet en peinture au profit de la forme plus épurée. Ce style de peinture dépolitisé et dans une tradition favorisant l'expression individualisée de l'artiste décourage la jeune Simensky qui veut faire de l'art politique. D'abord illustratrice dans des journaux anarchistes et féministes, celle qui a participé à des actions du *Bread and Puppet* dans les années 1960 et rencontré des Provos et des situationnistes en Europe dès un jeune âge, se distancie aujourd'hui de ses créations en collectivisant les processus de conception et de création. Démocratiser le processus de conception et l'accès à la manipulation d'une marionnette est sa façon de politiser sa pratique et de déconstruire son rapport autoritaire à l'œuvre. Cette idée vient mettre en image le caractère populaire du mouvement et de l'art qui en émane.

#### 3.4.1 ArtBuild, communauté et résistance

Pour Simensky, l'art, produit et diffusé au sein d'évènements publics et non hiérarchiques, facilite la rencontre entre différents groupes militants. Pour ce faire,

elle coorganise en 2016 le Artbuild au cours duquel les participant-e-s, provenant de plusieurs collectifs ou associations militantes, s'entraident pour confectionner des marionnettes, bannières et autres accessoires, soit pour leurs propres besoins ou pour des manifestations éventuelles. L'idée est de rendre accessible et connu le rôle de l'art dans un mouvement social, mais aussi de rassembler des groupes militants de différents horizons :

*And Black Lives Matter groups, and environmental anti-oil groups. We all did an ArtBuild at the same place, at the same time. And it was a really good idea. I mean, I don't know that people completely mixed with each other, they somewhat did. But the idea of doing all of those at the same time at the same place is very much our political idea, bringing everybody together. (Susan Simensky)*

Ainsi, non seulement des techniques artistiques et des idées de détournement créatif sont partagées, mais une culture politique est diffusée à travers ce genre d'évènement, une culture qui influence la façon dont les participant-e-s conçoivent l'art politisé. Le ArtBuild est cette prolongation, avec une formule plutôt annuelle que sporadique, du modèle A&R. Il s'agit là d'une façon de disséminer des pratiques artistiques de façon non hiérarchique, qui plaît aux militant-e-s progressistes et anarchistes de par son caractère autogéré et démocratique, rassembleur. Ce genre d'évènement, argumente Simensky, permet à des personnes politisées de s'exprimer créativement et à des artistes de se sensibiliser à des sujets politiques.

*So the connexion with that is that we made a series of giant fish puppets. They're the local fish that live in the Milwaukee Rivers and in Lake Michigan here. And [we] made a giant Heron puppet. So it's about a 7-foot tall heron with a wingspread of about 15-16 feet. It's pretty huge. I can show it to you in a bit. Well, maybe the network won't carry into the garage. (Susan Simensky)*

Simensky est donc effectivement une artiste impliquée dans sa communauté, notamment en raison de l'utilisation de son garage comme espace d'entreposage pour les marionnettes. Accompagnant ces figures géantes de héron et de poissons, qui viennent parler pour ceux et celles qui n'ont pas de voix, qui ne peuvent se déplacer, « *[they] made puppets of burning oil trains, and exploding, explosions, just big things saying "boom!"* » (Susan Simensky) De cette manière, les artistes et activistes utilisent les marionnettes pour rendre visible une parole qui autrement ne le serait pas : celle des poissons, des rivières, mais aussi celles des catastrophes qu'ils et elles jugent comme une menace liée au transport pétrolier dans leur région.

Le registre politique ici n'est pas traditionnel au sens où on ne nomme pas, par le discours, l'enjeu des poissons, mais on les fait apparaître, parmi d'autres images, pour montrer la totalité des formes d'expression politiques qui ne sont pas celles du système dominant. La totalité des phénomènes qui se présentent à elle dans un contexte artistique lui sert de discours dans des œuvres politiques : « *It's a way to speak directly and in multidimensional ways. It's a metaphor, it's an image, it's color, it's light... And it's... I find it very exciting creatively to make these things* ». (Susan Simensky) Faire ces œuvres pour Simensky, c'est explorer ses capacités techniques à rendre visibles des réalités sociales invisibles. Ainsi, l'art politique est une façon d'explorer les médiums, certes, mais aussi la relation entre la forme et le message à véhiculer. Ses marionnettes-pancartes-poissons sont exposées d'abord à travers une alliance entre des formes d'action directe issue des mouvements écologistes et les pratiques de la marionnette géante.

*We made those [fish] two years ago, for a kayak demonstration, so we had a kayak event on the rivers. [...] Against the oil trains. We're part of a network called STAND-Earth, which is a movement against oil, crude oil by rail... in the US and Canada. [...] And it's all native and non-native also. So that's kind of the present issues.* (Susan Simensky)

Simensky s'investit donc actuellement dans des luttes environnementales, notamment

contre l'économie pétrolière. Les thématiques qu'elle explore sont ainsi reliées aux rapports de l'humain à son environnement. Elle décrit les multiples images convoquées à la manifestation sur l'eau :

*So, I made these fish puppets and we paraded with the fish puppets around the harbor, while people had [...] signs that were duct-tape on screening. On window screening. For people to carry on canoes. [...] We had this river keeper boat, and we had the drummers and people chanting, shore lines people singing, at the convergence of the rivers, with the puppets. (Susan Simensky)*

De la même manière, les objets qu'elle crée pour ce rassemblement s'intègrent à une écologie de moyens artistiques de faire présence, de combiner action directe et moyens visuels de communication. Après les avoir vues dans des manifestations, certaines personnes veulent les revoir, dans d'autres manifestations, dont celle de « We Are Water », au cours de laquelle ces marionnettes deviennent de véritables symboles de lutte et de résistance autour desquelles et par lesquelles peut se constituer une communauté spontanée. J'évoquerai ici « *Victor Turner's concept of "communitas": "Turner called this liberation from the constraints of ordinary life 'anti-structure' and the experience of ritual camaraderie 'communitas.' Spontaneous communitas abolishes status. People encounter each other directly"* ». (Lasko, 2014 : 102) En effet, ce n'est pas seulement l'objet, encore une fois, qui fait œuvre, mais son rapport au contexte pour lequel il est produit. L'objet, passant de main en main, affirme la présence d'un réseau de personnes et force la rencontre :

*But then, the puppets... then there started to be other calls to bring the puppets. The fish puppets. There was an event called « We are Water » [by] the organizing group called the Water Commons, like in the old tradition that the water belongs to all of us. (Susan Simensky)*

Lorsqu'elle entre en contact avec une des organisatrices de l'évènement, celle-ci lui

propose d'ajouter des lumières DEL sur les poissons, parce que l'évènement est au coucher du soleil. Si cet ajout provient d'une considération pratique, Simensky est immédiatement enthousiasmée par cette idée qui provient d'une autre personne, de sorte qu'elle n'est plus la seule conceptrice de l'image.

Elle évoque, en parlant du processus de création, l'idée de course à relais : chaque étape de construction de la marionnette est prise en charge par différentes personnes, sans nécessairement avoir à donner des tâches précises aux autres. Cet aspect plus libre dans la mise en forme d'une marionnette est redevable à l'organisation en autogestion, qui préconise que les différents besoins ou tâches reliés à un évènement ou un lieu de travail doivent être pris en charge par tous et toutes et non par des personnes spécialisées; personne ne dit à quiconque quoi ou comment faire. L'absence de patron-ne-s ou de chef-fe-s est une pratique de décentralisation, où la distribution des tâches est gérée collectivement. L'autogestion renvoie à l'idée qu'aucune personne n'est plus importante à la réalisation d'un projet, évacuant la binarité artiste/technicien-ne (concepteur-trice/assistant-e). Les technicien-ne-s sont les créateur-trice-s et vice-versa. Pour Simensky, le processus de constitution du projet doit être collectivisé lorsqu'elle est l'artiste responsable. Ainsi, de la conception à la construction et la prise de photos, tout fonctionne en autogestion, de manière collective et non hiérarchisée. La place de l'artiste-activiste donc caractérisée par un rôle de médiation, de coordination.

#### 3.4.2 Marionnettes et critique de la rationalité moderne

« *So the fish went to the "We Are Water" and it became legend. It was just spectacular at night.* » (Susan Simensky) Le faire image, plus que l'image (l'objet) elle-même, est le jeu de l'artivisme et des marionnettes, qui lors de la construction sont un outil de rassemblement, mais aussi lors de la manipulation/exposition :

*When I went to the « We Are Water », native people told me : « why don't you have a sturgeon? », a sturgeon puppet. [...] The sturgeon was significant because after the starving time, when people were running out of storage and foods, the sturgeon was the first one to come up the rivers in the spring. And these sturgeons are monsters. Prehistoric looking. Do you know what a sturgeon looks like? They're amazing. They're gorgeous. They're crazy looking. (Susan Simensky)*

En apprenant la symbolique culturelle forte que prend l'esturgeon pour la nation Menominee du Wisconsin, Simensky se met au travail. La marionnette initiale des poissons menacés par le transport pétrolier se mute, au fil des rencontres et des événements, en esturgeon, qui reviendra dans plusieurs événements des nations autochtones environnantes :

*The sturgeon is about 6 feet long. Sturgeons can be that big, or bigger. And, I didn't realize the cultural significance of it. Being a person who's not native, I didn't know until I started making these fish, that the fish, the sturgeon is [...] a major part of the culture. (Susan Simensky)*

Cette marionnette trouvera une communauté de résistance pour l'accueillir, une communauté pour qui la représentation d'un animal dans le but de le faire paraître en vie n'est pas étrange. Dans son essai sur l'étrangeté familière des marionnettes, John Bell propose une critique de la vision freudienne de la croyance en la vie des objets. En effet, « *belief in the uncanny power of performing objects is connected to the infancy of modern children, or the "infancy" of cultures that the West, from its modern perspective, sees as "primitive"* ». (Bell, 2014 : 47) Cette vision très rationaliste du monde, qui tend à hiérarchiser les croyances selon une perspective moderniste et occidentalocentriste, est remise en question par la marionnette et son apparence fondamentalement ambivalente entre la vie et la mort, entre la culture et la

nature, selon Bell. « *The rejection of animistic convictions, and the particular time when these beliefs were discarded, marks the beginning of the modern world [...].* » (Bell, 2014 : 48) Ainsi, un retour à des croyances animistes marque une rupture avec le monde moderne, ce monde moderne construit en complicité avec le colonialisme européen et le capitalisme mondialisé.

Les croyances animistes et le caractère ritualistique d'une marionnette qui passe de main en main prennent des allures subversives. « *We took [the sturgeon] to the Sturgeon Pow-Wow of the Menominee tribe, because the mining companies were trying to build a gold mine, 150 feet from the Menominee River which is the divider between Wisconsin and the upper peninsula of Michigan.* » (Susan Simensky) L'esturgeon est donc apporté dans cette célébration organisée par une « fish-nation », ou un groupe autochtone ayant une affinité naturelle et culturelle avec l'eau et les poissons. Durant cette fête, politisée de par son caractère anticolonial et écologiste, l'esturgeon prend presque vie, ou du moins, à travers lui une communauté spontanée prend forme :

*A woman came up to me and says « I have to carry the sturgeon ». She's widowed, her husband was the person who started raising sturgeon to put them back in the rivers. He was native american and he was a sturgeon perret. The sturgeon, when I took it to the Pow-Wow, this wonderful woman named Dawn, took the sturgeon and danced with it in a circle dance. The sturgeon [puppet] was part of the Sturgeon Pow-Wow. And she took it to old people and to children, and everybody was like : « ahh! » and was looking at it and it's like : « I love it! I love it! » (Susan Simensky)*

C'est le rapport socioculturel à l'objet qui fait œuvre, mais qui fait aussi le message politique que lance *de facto*, selon Bell, la marionnette : « *Puppetry's primitive roots, animism, irrationality, and its basic contradictions with realism mark an art form that would not easily adapt into modern culture's interests in civilization (versus nature), realism, rationality, text, and bourgeois art* ». (Bell, 2014 : 44) Ici, l'œuvre prend un

caractère de résistance culturelle : ayant servi à une action politique d'abord, elle politise davantage un évènement plutôt culturel. Son contexte politique la suit, elle devient en lutte, elle devient symbole de résistance, image du pouvoir populaire, comme sacralisée.

Par cette série de poissons, Simensky révèle l'importance de la communauté dans sa pratique artistique et vice-versa. Elle insiste sur l'idée de faire-image, de créer un impact visuel avec l'artivisme pour rendre plus directe la communication d'un message concernant le lieu dans lequel l'œuvre et l'action sont déployées. Les stratégies visuelles qu'elle emploie oscillent entre un art de représentation (les poissons eux-mêmes) et une construction de situation. Ce sont des actions qui découlent directement du principe de faire-voir et de faire-bloc que l'on retrouve avec certaines marionnettes à l'étude dans des manifestations politiques de masse, dans la rue. Différent type, cela dit, d'intervention, qui ne se fait pas en contexte manifestif, mais qui devient une manifestation en soi; manifestation entendue ici comme expression, acte de visibilité, expérience.

### 3.5 Quatre études de cas : une conclusion

Finalement, les œuvres analysées reprennent l'iconologie de la marionnette géante et en font découler d'autres formes, de façon à mettre de l'avant le radicalisme propre au mouvement altermondialiste. Ce radicalisme se démarque notamment par la quête d'autonomie et l'association en groupes d'affinités. L'existence et la fluidité de la catégorie « Puppetaista » viennent confirmer ce trait caractéristique du mouvement, qui opère par convergence de groupes autonomes.

Ces œuvres, de la manière dont elles sont produites et diffusées, tendent à avancer dans l'espace public des conceptions libertaires d'une organisation artistique et politique tout en mettant de l'avant un usage particulier des formes issues du théâtre

d'objet et de la matérialité animée de la marionnette. Une des stratégies adoptées en ce sens est le travail *in situ*, conséquence directe de l'idée d'intervention politisée puisque les marionnettes doivent faire image par rapport au lieu ou à la manifestation pour laquelle elles sont faites. Elles sont d'ailleurs le plus souvent utilisées de manière unique, même si la réutilisation de certaines peut aussi advenir, et ce, à des fins politiques et écologiques, mais aussi si le « public » le demande.

Le rapport à l'immédiateté, que ce soit dans la communication d'un message ou dans l'importance accordée au moment présent, découle de l'affinité avec le concept d'action directe et de « réappropriation de l'imaginaire ». (Milstein, 2007) « *It [is] as if the process of producing and displaying puppets becomes a way to both seize the power to make gods, and to make fun of it at the same time. Here one seems to be striking against a profoundly anarchist sensibility.* » (Graeber, 2007 : 13) Ces usages spécifiques viennent renouveler et redéfinir un rapport à la fois individuel et collectif à la pensée anarchiste contemporaine.

*Être vu* fait partie intégrale des objectifs de l'artivisme altermondialiste, et avec cette invitation au regard se traduit un autre objectif de cet artivisme : l'engagement par l'art dans les manifestations vise la communication directe comme acte d'appropriation de l'espace médiatique mais aussi de subversion du statu quo.

[...] *there's this mixture of using these objects that are on the hand or the body but then putting them together to make the image and saying « See ? » but when it comes into the street and becomes so big it's just such a huge force that it's undeniable. [...] it's like when the Zapatistas took over San Cristobal de las Casas, it's undeniable, you can't deny the truth of it.* (Morgan Fitzpatrick)

Mais encore, pour Graeber, c'est dans la nature même de la présence de la marionnette dans une manif que sa radicalité se déploie : « *Giant demonstrations and giant puppets aren't orderly. They are about creating something – a different society, a different way of looking at things – and creativity is fundamentally at odds with the*

*status quo* ». (Graeber, 2007 : 20) En effet, la créativité des activistes vise à s'ériger comme une vie différente, un nouveau monde qui existe en latence, conformément à la définition de l'action directe qu'avance Graeber : « *acting as if one is already free* ». (Graeber, 2007 : 3) Comme le suggère la facilité de transposer une marionnette d'un événement à l'autre, ou d'une forme à l'autre, il s'agit de vivre une vie artistique, comme nous dit Fitzpatrick, pour être prêt-e à agir en tout temps. En effet, Fitzpatrick propose, à l'instar de Scott Harris et Starhawk, que le travail réalisé par les artistes-activistes qui font de la marionnette soit un travail constant, organisé en-dehors des manifestations. Leur art est apprentissage, mais bien plus encore, il est mode de vie :

*So it's not just a thing that becomes an emergency response to a horrible situation, but it becomes engrained in our lives. When we live truly artistic lives, then we are embodied human beings. We're not just inert sitting on a couch, watching youtube. We can be making the things that go on youtube and go on the T.V. And be in the news papers and be in the street for millions of people to see. (Morgan Fitzpatrick)*

Et c'est là où les processus de création des œuvres activistes enclenchent la fluidité entre art et vie, car les pratiques artistiques convoquées pour créer du changement social font partie de la vie, n'en sont pas détachées. « *And so then, when a protest happens, we're ready, we have the tools.* » (Morgan Fitzpatrick) Donc, le rapport entre art et pédagogie est central au processus de production; cocréer c'est aussi partager, enseigner, apprendre, créer du commun. Ces processus créatifs proviennent de la relation très intime entre marionnettes géantes de manifestation et les principes d'autogestion et d'autodétermination, où le public participe à son émancipation par le biais de la création collective; par le biais de la narration de sa propre histoire. *Raconter son histoire* c'est ne pas laisser les autres le faire à sa place, c'est prendre place radicalement dans le monde.

## CHAPITRE IV

### ARTIVISME ALTERMONDIALISTE: PRATIQUES NON-HÉGÉMONIQUES ET ÉMANCIPATION PAR L'ART

Les manières de construire, diffuser et préserver (ou pas, justement) les œuvres artistiques à l'étude répondent des conceptions du pouvoir que se font les militant-e-s engagé-e-s dans le mouvement altermondialiste. Dans ce quatrième et dernier chapitre, je propose un retour thématique sur la manière dont ces marionnettes, et les pratiques qui en découlent, a) revisitent créativement la notion d'action directe; b) réinvestissent massivement la notion d'art de manifestation, ou « *protest art* », revendiquant une symbiose entre art et activisme par opposition à une conception décorative de celui-ci; c) participent à rendre visibles des discours politiques non-conventionnels; d) mettent en image la multiplication des positions de contestation de(s) pouvoir(s) par une convergence, une coexistence et une collaboration de types de discours et des manières de se rassembler autour de symboles politiques. Ces quatre effets de l'art engagé altermondialiste contribuent au renouvellement des répertoires d'action militants à la fin du 20<sup>e</sup> siècle en déclinant sur plusieurs stratégies formelles l'iconographie de la marionnette géante de manifestation telle que propulsée dans l'imaginaire militant par *Bread and Puppet Theatre*. L'imagerie carnavalesque et la monumentalité désordonnée des marionnettes répondent aux principes situationnistes de critique de la vie quotidienne et à la conception guérilla du théâtre urbain des yippies.

Les œuvres étudiées ont été abordées à partir des théories spécifiques du genre de la marionnette (Bell, Williams) et de théories de mouvements sociaux contemporains (Epstein, Day) afin de mettre en relation l'exercice et la dissémination des pratiques découlant de la marionnette géante de manifestation et les théories politiques

etsociales qui animent les militant-e-s actif-ve-s au sein du mouvement altermondialiste, plus précisément les militant-e-s rencontré-e-s en entrevue. (Susan Simensky, Scott Harris, Morgan Fitzpatrick) Dans ce chapitre, il s'agira de discuter les thématiques engagées par l'analyse des œuvres réalisée en troisième chapitre, et d'articuler, à partir des différentes *modalités* de présentation et d'action, ce que *font* les œuvres (en relation aux mondes de l'art et dans le champ de l'action politique militante), de façon à mettre de l'avant et justifier leur existence comme stratégies non idéologiques de résistance, d'abord, et comme tactiques de co-construction de communautés de résistance, ensuite. Qu'est-ce que ces œuvres activent, donc, comme principes de résistance? Comment ces œuvres nourrissent-elles la spécificité sociopolitique et artisticopolitique du mouvement altermondialiste?

À partir des réflexions proposées par les personnes en entrevue et en concluant avec des observations basées sur l'analyse de ces données, des œuvres et la revue de littérature, je suis en mesure de réfléchir aux interactions entre techniques artistiques issues de l'imaginaire de la marionnette géante et d'un activisme qui redéfinit les paramètres de la contestation et revisite les registres d'action. (Day, 2005; Sommier, 2003) En effet, ce mouvement social s'oppose aux conceptions marxistes classiques de la lutte politique : « Un des aspects communs à tous ces mouvements [les nouveaux et les nouveaux-nouveaux mouvements sociaux] est l'importance redonnée aux combats spécifiques et le déclin de concepts plus généraux comme la lutte des classes, par exemple ». (Jordan, 2003 : 26) En effet, selon Jordan, dans les années 1990, « la hiérarchie des oppressions [est] brisée ». (Jordan, 2003 : 26) Aucune cause, au sein de ce mouvement, ne peut prétendre être plus importante qu'une autre. Au-delà du carnivalesque, propose Jordan, « Il faut de nouveaux espaces où la démocratisation puisse se concrétiser ». (Jordan, 2003 : 131) L'art de manifestation, pour les activistes rencontré-e-s dans le cadre de cette recherche, est l'un d'eux : « Ces œuvres en marche sont seulement des recherches pour une action directe dans la vie quotidienne ». (Debord dans Lemoine et Ouardi, 2010) Si les formes d'action se multiplient et se renforcent au sein du mouvement altermondialiste, quelle est la

spécificité des formes artistiques découlant de la marionnette géante? Comment les personnes interviewées, et leurs œuvres, répondent-elles d'une conception spécifique de l'art engagé en lien avec l'iconographie sollicitée par leurs interventions?

Il semble essentiel d'aborder les pratiques artisticopolitiques à l'étude dans ce mémoire comme tentatives de préfiguration politique, comme le proposent Lemoine et Ouardi, Day et Jordan. La préfiguration politique définit des pratiques d'art engagé où les artistes montrent le monde qu'ils et elles tentent de rendre possible par leur activisme. Cette conception de l'art engagé est symptomatique de ces mouvements sociaux renouvelés : les moyens et les objectifs ne font qu'un. (Lemoine et Ouardi, 2010 : 67) Le caractère préfiguratif de la marionnette fait effectivement intervenir une forme de présence singulière, correspondant aux conceptions dites nouvelles de l'engagement social. Faisant écho aux personnes interviewées, cet activiste en entretien avec Jade Lindgaard soutient : « Un militant croit toujours aux grandes causes. Un activiste se mobilise s'il aime ce qu'il est en train de faire ». (Lindgaard, 2005) La marionnette géante de manifestation, et les pratiques qui en découlent, pourront donc être perçues comme formes « non-hégémoniques » de réenchantement du monde, enracinées dans la volonté, énoncée précédemment, de « prendre soin ».

#### 4.1 « Un autre monde est possible »

Je reviendrai d'abord sur les particularités de l'activisme soulevées par les personnes interviewées, et donc, telles que vécues au sein du mouvement altermondialiste, afin de comprendre de manière plus sensible comment des artistes se disant sympathiques à l'anarchisme dans le contexte altermondialiste conçoivent leur rôle comme artiste et activiste. Quelle place revient aux artistes dans ce mouvement qui, plutôt que de réclamer du pouvoir, souhaite le voir redistribué, décentralisé? Cette notion de décentralisation, d'autonomie et de redéfinition des paramètres et des lieux

de contestation forme ce qui est convenu dorénavant de nommer les « nouveaux mouvements sociaux », ou « nouveaux-nouveaux mouvements sociaux »<sup>38</sup>, c'est-à-dire les mouvements de résistance progressistes nés dans les années 1990 et empruntant un « registre transnational » (Sommier, 2003 : 33) ne se limitant pas à des zones géopolitiques ou nationales. (Day, 2005; Sommier, 2003; Jordan, 2003) Les pratiques à l'étude répondent de ces particularités du mouvement altermondialiste en ce que ce dernier influence la conception militante que les artistes se font de l'art et de leur engagement par le biais de celui-ci.

Bref, les thématiques dégagées par les œuvres à l'étude et leurs positionnements au sein de traditions militantes et de trajectoires militantes individuelles répondent de la définition des mouvances altermondialistes que propose Richard Day :

*[...] direct-action-oriented formations that are neither revolutionary nor reformist, but seek to block, resist and render redundant both corporate and state power in local, national and transnational contexts. [...] they might be seen as motivated by a desire to universalize an absence of universalizing moments, that is, to undo the hegemony of hegemony as it is dispersed within (neo) liberal and (post-)Marxist theory and practice.*  
(Day, 2011 : 107)

Centrale à la pensée de ces mouvements sociaux renouvelés est donc cette volonté ne pas remplacer l'hégémonie capitaliste par une autre. « Partant du constat de l'impossible révolution prolétarienne, et d'un renoncement à tout exercice du pouvoir, les altermondialistes ont deux grands objectifs pour "changer le monde sans prendre le pouvoir" : construire des espaces alternatifs et favoriser une mutation des valeurs. »

---

<sup>38</sup> Si ces deux termes sont réfléchis en opposition chez Richard Day, Isabelle Sommier les utilise indifféremment. Pour Sommier, l'antagonisme ancien/nouveau mouvement social est aujourd'hui désuète. Donc, pour les bienfaits de ce mémoire, il ne s'agit pas de déterminer si oui ou non il y a nouvelle-nouveauté, mais de déterminer les caractéristiques propres à ce type de mouvement, notamment les caractéristiques sur lesquelles s'entendent les auteur-e-s mobilisé-e-s. L'important est d'affirmer la différence et le caractère nouveau des mobilisations sociopolitiques après mai 1968, mobilisations qui s'éloignent des contestations strictement économique-politiques et qui s'étendent à la critique de la vie quotidienne.

(Fougier, 2004 : 78) Si ces objectifs semblent vagues, ils donnent pourtant lieu à un foisonnement d'explorations tactiques et artistiques dans un répertoire et un langage anarchisants, donc, ne renvoyant pas à une forme déterminée de pensée politique. Ceci se concrétise dans le rapport individuel qu'ont les activistes interviewé-e-s avec les pensées anarchistes et libertaires.

Comme le propose Isabelle Sommier, la diversité des registres d'action fonde la spécificité altermondialiste. « Qu'il s'agisse d'actions directes, de désobéissance sociale ou de mises en scène festives spectaculaires, le but recherché est le même : la provocation. » (Sommier, 2003 : 188) En ce sens, cette diversification par l'art des moyens d'action souligne la rupture des activistes avec le « ritualisme syndical ». (Sommier, 2003 : 184) Chez les activistes altermondialistes, on tente tout autant de déstabiliser les pouvoirs en place (politiques, économiques, culturels, etc.) que les milieux militants traditionnels, voire ennuyeux, que sont les centrales syndicales, ces « contestataires tristounets ». (Lemoine et Ouardi, 2010 : 67)

C'est cette rupture avec les conceptions marxistes de lutte sociale, fondées presque exclusivement sur la politique de classe, qui caractérise les nouveaux mouvements sociaux, nés dans les années 1960 et 1970. Cette déhiérarchisation des luttes sociales et politiques dans les mouvements sociaux, qui vient à son apogée dans un « mouvement des mouvements », tient d'un renouveau des pensées anarchisantes, tel qu'observé dans la revue de littérature, au cours du 20<sup>e</sup> siècle. « *[A]narchist thought has tended to privilege 'social' revolutions based on the construction of affinities (constituent power) over 'political' revolutions based on achieving hegemony (constituted power).* » (Day, 2011 : 111) Day observe que ces mouvements sociaux anarchisants s'opposent, par l'idée de révolution culturelle (Epstein), à l'idée de révolution « prolétarienne ». D'une part, en revendiquant une affinité directe entre les moyens de lutte et les objectifs poursuivis et en affirmant, d'autre part, une priorité pour l'indétermination et l'ouverture permanente des processus d'émancipation sociale et culturelle. Selon Ève Lamoureux, ces conceptions renouvelées de lutte sociopolitique ouvrent à des pratiques artistiques micropolitiques, dans l'ici-et-

maintenant, favorisant l'émergence parallèle d'alternatives au capitalisme et à l'état, comme pour activer immédiatement leur désuétude. (Lamoureux, 2009 : 230) En ce sens, les pratiques d'arts engagés au tournant du 21<sup>e</sup> siècle flirtent avec la notion d'action directe, et leurs visées sont moins la révolution totale que la transgression du quotidien et la valorisation du pouvoir de l'imagination pour réenchanter le monde.

Le penseur anarchiste et révolutionnaire allemand Gustav Landauer disait, avant mais similairement à l'artiste Morgan Fitzpatrick qui veut préparer dans l'ombre la culture politique prête à surgir à tout moment, « *Let us destroy, mainly by means of the gentle, permanent, and binding reality that we build* ». (Landauer, 1978 : 93) Dans cette phrase réside l'idée que chez les anarchistes et dans la résistance au capitalisme en tant que système totalitaire prenant racine dans tous les rapports sociaux et quotidiens, l'on se prépare en cachette, parallèlement, toujours, dans l'ombre, pour resurgir au bon moment. C'est cette lente, douce et permanente préparation qui représente la fusion entre art et vie dans l'idéal avant-gardiste, dont il reste des fragments dans l'artivisme altermondialiste.<sup>39</sup> C'est d'ailleurs comme art de combat que Fitzpatrick envisage sa production de marionnettes de manifestations. Il compare sa démarche, et son intention, à celle de la capoeira, cet art de combat afro-brésilien qui combine la forme d'une danse avec la puissance d'un art martial, l'entraînement au combat apparaissant comme une pratique esthétique inoffensive. L'artivisme altermondialiste fusionne art, vie et politique de manière à faire de la politique sensible, attachée aux principes d'autonomie et prenant en compte la multitude des positions de contestation possibles.

---

<sup>39</sup> Mon but n'est pas, cela dit, de définir comment ces mouvements sociaux et ces pratiques artistiques se distancient ou se rapprochent de la notion d'avant-garde.

#### 4.2 Artivismes anarchisants : affirmations et multitudes

Voilà qui enjoint à s'aventurer plus avant dans les rapports individuels qu'entretiennent les personnes interviewées aux pensées anarchistes. S'ils et elles sont réfractaires à l'étiquette « anarchiste », ce n'est que pour mieux exprimer leur sympathie à des idées antiautoritaires (l'étiquette est après tout une autorité). Être anarchiste, pour les personnes interviewées, représente une posture d'autonomie par rapport aux grandes idéologies.

Si les répondant-e-s ont pour la plupart un rapport sympathique et familier à l'anarchisme classique (Bakounine, Kropotkine, Goldman), l'apport théorique de pensées post-modernes dans la tradition anarchiste (Gordon, Graeber, Franks) est plus ou moins important, ou plus ou moins pertinent dans leur démarche, bien qu'il soit possible de déceler des affinités théoriques et pratiques avec les pensées dites post-anarchistes. Leur conception est celle d'un anarchisme comme anti-idéologie, regroupant une diversité et une complexité de positions antiautoritaires, s'opposant à toutes les formes de domination (sociales, culturelles, étatiques, identitaires, etc.). Ce caractère anti-idéologique permet notamment l'autonomie dans l'exploration formelle des différentes formes créatives de « *protest art* » et d'action directe.

L'artiste Susan Simensky souligne par ailleurs son affinité avec la pensée anarchiste et les méthodes plus confrontationnelles de faire de l'art de manifestation lorsqu'elle prend ses distances avec *Bread and Puppet* : « *I [liked] the techniques, but I didn't like their political point of view, at that point. I liked the performance idea. I didn't like the kind of pacifist... [...] I wanted a more rebellious, angry politics* ». (Susan Simensky) Lier art et militantisme c'est rendre sa colère visible d'une manière que les manifs traditionnelles, ou même les interventions B&P, qui semblent plutôt décorer la manifestation qu'ouvrir des espaces de lutte, ne lui permettent pas. Elle trouve dans l'artivisme anarchisant cette praxis qui lui permet d'exprimer une critique radicale sans pour autant renoncer à sa créativité. En effet, la réception des œuvres est

également une motivation pour celle qui réalise vite que les gens aiment beaucoup voir et tenir des marionnettes géantes, encore plus spécifiquement dans le contexte culturel du pow-wow mentionné au troisième chapitre. Pour celle qui fréquente les Provos, les situationnistes et des anarchistes près de Murray Bookchin<sup>40</sup>, l'anarchisme c'est quand la collectivité est au cœur des processus de décision et d'organisation des militantismes communautaires. (Susan Simensky) La communauté, bref, comme unité décisionnelle plus importante que l'idéologie qui prétend la défendre :

*Even though, it was very clear that the people were anarchists, you know, it wasn't like, « and because we're anarchists we're doing this ». It was like... no one's pushing a political party, and when I grew up in Boston it was always people trying to push some kind of political party agenda. Like a communist, marxist, socialist, leninist, maoist, stalinist, trotskyist, you know some thing that some person invented. And they were fighting with each other and they had all these papers, newspapers, they were always trying to give them to you or sell them to you, just didn't make any sense to me. (Morgan Fitzpatrick)*

Chez Fitzpatrick, revendiquer l'ouverture des processus et l'indétermination par opposition aux idéologies programmatiques ou partisans, c'est favoriser l'émancipation sociale et intellectuelle. Pour lui, certaines luttes sociopolitiques n'ont pas à être étiquetées : leurs revendications relèvent de principes anarchisants sans être théorisées comme telles. L'anarchisme, dit-il, est une praxis qui n'a pas à s'ancrer dans la théorie mais qui doit être constamment vécue, remise en question, redéfinie. (Morgan Fitzpatrick) L'anarchisme tel que compris par les activistes rencontré-e-s en entrevue admet donc comme valeur centrale le processus, la forme ouverte, l'indétermination, ce qui se concrétise par une volonté d'être toujours prêt au combat, même si en apparence, ils et elles ne font que danser.

---

<sup>40</sup> Théoricien du municipalisme libertaire. Voir (Bookchin, 2003).

#### 4.2.1 Œuvre d'art comme action directe, et vice versa : modalités d'exposition

Les personnes rencontrées en entrevue sont en ce sens toutes sympathiques à la notion d'action directe, qui se conçoit comme un rapport direct à l'imaginaire, une intervention dans le cours normal des choses pour révéler une beauté, une poésie. Chez les activistes, on déterre le « sous les pavés la plage » situationniste sans déloger le pavé. (Scott Harris) L'artiste-activiste Morgan Fitzpatrick propose une définition de l'action directe, qui viendra ajouter une touche personnelle à la définition de Voltairine de Cleyre, convoquée dans le mémoire jusqu'à maintenant : « *the use of highly effective means in order to achieve one's social or political goals* ». (Morgan Fitzpatrick) Sans nécessairement être illégale, l'action directe peut être une forme de désobéissance civile, mais ces deux termes, sans être mutuellement exclusifs, ne renvoient pas à la même idée selon lui. Intervenir par l'art dans la narrative médiatique en nommant soi-même les visées du mouvement social est une forme d'action directe contre les médias de masse. (Morgan Fitzpatrick) Par exemple, ajoute-t-il, un groupe d'anarchistes militant contre la sous-alimentation crée les comités *Food not bombs*, qui font une action directe efficace en distribuant des aliments gratuitement. C'est combler un manque directement sans intermédiaire. Prendre les choses en main. Se soucier, « *to care* ». Les activistes rencontré-e-s utilisent la marionnette comme moyen direct d'intervention dans le quotidien comblant, d'après eux et elles, un besoin d'activer l'imaginaire dans l'espace public tout en s'inscrivant dans une logique manifestante.

En ce sens, les marionnettes géantes peuvent se lire comme des actions directes de protection : leur grande taille permet, en plus de la visibilité, d'empêcher les bombes lacrymogènes d'atteindre les manifestant-e-s, par exemple. « *So if the police are there, on behalf of the city and its citizens, then... the puppets are there representing. They're the ambassadors of the activists, right? So the puppets are also there to keep us safe...* » (Morgan Fitzpatrick) En présence d'autorités policières menaçantes plutôt

que protectrices, avoir recours à des stratégies militantes de défense, de protection, est une action directe. Ces actions sont redoublées d'une stratégie artistique qui, propose Fitzpatrick, camoufle cet aspect d'autodéfense. Les artistes, dans les manifestations altermondialistes, opposent à l'ordre et la rectitude policière l'esthétique divergente des diversités militante, artistique, culturelle, sexuelle, raciale, de genre, etc. La double fonction de la marionnette est ici revendiquée : sa taille sert d'outil de communication, d'imagination, mais aussi, éventuellement, de simili-barricade, que Simensky appelle des « *mobile blockades* ». (Susan Simensky)

Ces fonctions de conquête de l'espace public et médiatique ne sont pas anodines. Il faut penser ici à l'idée d'opposition des formes de pouvoir proposée par David Graeber : « *the line of riot police is precisely the point where structural violence turns into the real thing. Therefore, it functions as a kind of wall against imaginative identification* ». (Graeber, 2007 : 11) Les marionnettes, ces ambassadrices de Fitzpatrick, barricades artistiques coconstruites, naissent et se meuvent selon la volonté de prendre contrôle sur la définition de la situation, prenant comme matériau même la dynamique de confrontation entre police et manifestant-e-s, comme vu dans le cas de la « Catapulte à toutous ».

Il s'agit en effet selon Graeber d'un combat pour la définition des rapports de force entre deux cultures (linéaire-autoritaire et rhizomatique-antiautoritaire) qui entrent en choc. « *Plus, puppets are silly and round and misshapen. Notice how much cops always have to maintain straight lines?* ». (Graeber, 2007 : 20) Ce rapport de confrontation artistique, ne s'adressant pas au « monde de l'art » mais à la police, à l'État, fonde une éthique (et une esthétique) militante altermondialiste : la marionnette représente l'autodétermination et la prise de pouvoir, en dehors des lignes et des grilles autoritaires. Si une affinité théorique avec l'anarchisme se fait sentir dans ces discours artisticopolitiques, c'en est une qui s'exprime de manière équivoque, sans être nommée. Bref,

*What anarchists regularly try to do is to level a systematic and continual*

*challenge to the right of the police, and the authorities in general, to define the situation. They do it by proposing endless alternative frameworks—or, more precisely, by insisting on the power to switch frameworks whenever they like. Puppets are the very embodiment of this power. (Graeber, 2007 : 33)*

Effectivement, les personnes interviewées ont répondu que leurs intentions sont de communiquer clairement et directement leur message de façon à empêcher sa dilution par les médias.

#### 4.3 Artivismes altermondialistes : postures essentielles de la diversification des tactiques d'action collective

Pour les raisons mentionnées ci-haut, les études de cas proposées dans ce mémoire ne renouvellent pas, *a priori*, l'artivisme ou le militantisme anarchisant, mais approfondissent un renouvellement déjà en cours, en explorant les possibilités formelles (artistiques) et stratégiques (politiques) de ce médium.

Inversion des hiérarchies sociales, travestissements des genres, triomphe de la folie et de l'absurde, culte de la spontanéité, croyance en la magie du pouvoir de l'imagination, émancipation par la joie, érotisme des corps, de la musique et de la danse: le répertoire d'actions carnavalesques offre un registre de commentaire social particulièrement riche quant aux rapports de pouvoir, au défaitisme, à l'injonction au sérieux, au déni de soi, et à la soumission à ce qui se pressent comme relevant d'un indiscutable ordre établi. La remise à l'endroit, mais de travers, d'un monde à l'envers. (Lingaard, 2005)

Ce que les marionnettes ont de particulier dans ce registre carnavalesque est l'insistance et la croyance, dans le discours des marionnettistes interviewé-e-s, que ces œuvres fondent l'opposition exacte à tout ce qui semble incarner le

néolibéralisme mondialisé. Contre ce qui est perçu comme le triomphe mondial de l'individualisme, les *Puppetistas* et les ateliers A&R s'engagent dans un « *people-based art* ». (Morgan Fitzpatrick) Par l'art, les artistes se proposent comme médiateur-trice-s d'un projet d'engagement sociopolitique basé non pas sur les idéologies le sous-tendant, mais les personnes au nom de qui ils et elles parlent.

En ce sens, les œuvres, mais surtout la culture artistique et militante qui entoure la production des marionnettes géantes et la dissémination par ateliers de ces formes d'art, incarnent à la fois la stratégie de force négative « *working against the colonization of everyday life by the state and corporations (what Hardt and Negri call insurrection and resistance)* » et une tactique positive : « *acting to reverse this process (constituent power). [...] structural renewal proceeds as we (re-)make our own connections to each other and the land* ». (Day, 2011 : 112) Day, en citant Landauer, évoque le caractère de préfiguration politique de l'artivisme altermondialiste, et propose que ces modes artistiques de contestation du pouvoir visent entre autres à la création de nouvelles formes de pouvoir : « *new forms become reality only in the act of being realized* ». (Landauer dans Day, 2011 : 112) Un nouveau monde est possible, et c'est en partie parce que c'est au sein du mouvement altermondialiste, entre autres, que se réalise « *a shift from a counter-hegemonic politics of demand to a non-hegemonic politics of the act* ». (Day, 2011 : 96) Insister sur l'action plutôt que la demande est une des caractéristiques de l'altermondialisme qui prend forme dans les marionnettes géantes notamment par la démocratisation des moyens et l'aspect pédagogique derrière la culture militante altermondialiste. Cette « *politics of the act* » est exprimée comme l'avènement de la fusion art-vie, alors même que le dadaïste Tristan Tzara exprime au début du 20<sup>e</sup> siècle : « *The new artist protests, he no longer paints; he creates directly... life and art make One* ». (Tzara dans Jordan, 2002 : 347) Je me permets d'ouvrir ce dialogue historique, en accord avec Richard Day : « *what is at issue here is a matter of genealogies of logics of struggle, not definitions and chronological novelty* ». (Day, 2011 : 96) Les logiques de lutte sociopolitique et artistique qui animent le mouvement altermondialiste ne

relèvent donc pas de la nouveauté, mais expriment nouvellement cet ancien désir de fusionner l'art et la vie, les moyens et les objectifs.

Dans cet ordre d'idées, les techniques et processus créatifs employés par les Puppetistas et les marionnettistes interviewé-e-s opèrent un mélange entre art et pédagogie. Les artistes-activistes interviewé-e-s accordent une importance au partage et à la dissémination des techniques de construction et des procédés créatifs. Selon Susan Simensky, ce tournant pédagogique favorise la création de solidarités et apparaît comme une manière non dogmatique de faire de l'art engagé, et les pratiques artistiques en collectif militant, faites spécifiquement pour un événement politique, attirent plus de militant-e-s que d'autres organisations d'actions politiques. C'est sa manière de favoriser l'intersectionnalité des luttes politiques, en liant par l'art le groupe écologiste et autochtone *We Are Water*, et des mouvements libertaires comme le collectif plutôt allochtone *justseeds*.

Selon Benjamin Sheperd, un des caractères spécifiques du mouvement altermondialiste est cette idée de solidarité internationale et de convergence sociale de groupes citoyens dans des organisations décentralisées promouvant la diversité des origines et des formes d'expression. Le sous-commandant zapatiste Marcos le met dans ces termes :

*Marcos is gay in San Francisco, black in South Africa, Asian in Europe, a Chicano in San Isidro, an anarchist in Spain, a Palestinian in Israel, a Mayan Indian in the streets of San Cristobal... a woman alone in the metro at ten [p.m.] ... an underground editor, an unemployed worker... a nonconformist student, a dissident against neoliberalism... and of course a Zapatista in the mountains of southeastern Mexico. (Marcos dans Shepard, 2002 : 391)*

C'est donc ce modèle de solidarité qui prévaut dans la lutte contre le néolibéralisme, qui en est une qui recouvre les autres, qui aspire à dénoncer toutes les oppressions, faisant front contre l'ennemi jugé commun de tous les mouvements sociaux

progressistes : le capitalisme.

Par l'art, un plus grand nombre de personnes peut prendre parole, et sont encouragées à le faire puisque ces ateliers de fabrication de marionnettes convoquent des capacités qui ne sont pas celles plus traditionnelles de discours publics ou d'organisation militante. Ceci est une fonction primordiale de l'artivisme dans la conception que s'en fait Simensky, conception indissociable de son rapport à sa communauté et de son désir de créer des ponts par la création artistique. La structure organisationnelle du groupe d'affinité garantit, selon les répondant-e-s, l'autonomie et la démocratie culturelle : le consensus et la liberté d'association y sont primordiales. Si l'artivisme est composé de plusieurs branches (il y a plus d'une façon de faire de l'art activiste), c'est donc la combinaison de plusieurs influences spécifiques qui fait advenir l'art de la marionnette géante de manifestation altermondialiste, notamment à travers cette forme de cocréation qui valorise la multiplicité des points de vue et la mise en commun des expériences.

Bref, la logique démocratique qui sous-tend les procédés de conception et construction des œuvres étudiées dans ce mémoire justifie les préoccupations émancipatrice et pédagogique qui accompagnent la production artistique militante altermondialiste. Les entrevues réalisées avec des militant-e-s à la fois artivistes et anarchistes permettent de souligner l'idée que produire des œuvres (uniques; des objets d'art) ne suffit pas. C'est tout le processus de distribution et de diffusion des techniques de construction et des tactiques de perturbation artiscopolitique qui deviennent acte de création.

#### 4.3.1 Convergence et multitude de points de contestation

Ce souci pédagogique étend et dissémine les savoirs artistiques-activistes dans plusieurs cercles militants, l'altermondialisme étant caractérisé par un esprit de

convergence. « *The current round of global anti-capitalist activism and anti-globalization politics comes from many points at once. [...] these conflicts are really ubiquitous, decentralized and unpredictable* ». (Keil dans Shepard et Hayduk, 2002 : 326) Des ateliers de création artistique peuvent éventuellement favoriser une expression unifiée de ces différences locales en facilitant un travail d'unification des luttes dans des images qui viendraient synthétiser les pensées tout en représentant les multitudes de points de vue possibles. Pour Susan Simensky, c'est un des principes fondateurs de sa démarche artistique : par l'art, elle souhaite faire converger les efforts et les gens pour favoriser la solidarité et pour faire circuler des discours politiques non-conventionnels.

Selon Keil, la créativité et l'affinité avec l'action directe sont déjà présentes dans la tradition militante nord-américaine avant la mythique Bataille de Seattle. (Keil dans Shepard et Hayduk, 2002 : 327) Seattle, comme les manifestations à l'étude, n'est donc pas une manifestation qui caractérise la nouveauté, mais plutôt le résultat d'années d'actions et de convergences militantes urbaines décentralisées et innovantes. (Keil dans Shepard et Hayduk, 2002 : 327) La déclinaison du genre de la marionnette en des formes multiples d'installations artistiques et diverses constructions vient témoigner d'une préoccupation à la fois artistique et militante de diversifier les stratégies d'action. Ce n'est donc pas une question de nouveauté ou d'avant-garde, mais ce sont plutôt la sensibilité antiautoritaire et la diversification des stratégies formelles du « *protest art* », qui s'est lentement opérée, faisant en sorte que celui-ci devienne une des qualités et des fonctions de la manif de rue durant les années 1990 et 2000.

Faire de l'art une activité collective, dans une volonté politique de résistance permet de jouer un rôle dans la manifestation de masse. Par l'art, la pluralité des voix présentes à une manifestation peut être perçue même à travers la lunette des médias de masse. (Morgan Fitzpatrick) Mais surtout, selon Fitzpatrick, cette pluralité de voix et de messages rassemblés permet une forme de prise de pouvoir sur l'histoire, en brisant la narrative dominante au profit d'une multiplicité de réalités. À travers des

formes radicales de manifestations comme œuvres d'art, les activistes-militant-e-s plus conventionnel-le-s retrouvent un plaisir de militer par l'art, et les activistes plutôt hédonistes se politisent (souvent en raison de la répression) et peuvent éventuellement chercher à rendre subversives leurs manières de faire la fête. Apporter la fête dans la rue semble un compromis qui soit à l'image de cette rencontre entre manifestation et festivité afin de désenclaver le militantisme de l'aura d'ennui dont il est taxé par de jeunes militant-e-s et artistes altermondialistes. Pour Tim Jordan, cette rencontre entre le plaisir et le politique dans les manifestations altermondialistes n'est pas fortuite : « En fin de compte, le plaisir-politique est une politique qui s'autodéfinit de façon radicale ». (Jordan, 2003 : 82) Ainsi, propose Jordan, la période qui caractérise le mouvement altermondialiste voit une politisation du plaisir « de la fête et de l'esprit » en « réaction à la répression » des mouvements de free-parties et de carnivals de rue au cours des années 1990, que ce soit *Reclaim the Streets!* ou le mouvement « rave ». (Jordan, 2003 : 85)

#### 4.4 Plaisir, politique et émancipation

La convergence et la multitude favorisent la diversité des groupes militants et une diversification des discours représentés. En ce sens, les artivismes permettent, selon Simensky, de faire cohésion avec des groupes provenant d'horizons différents. Le rassemblement que favorise l'artivisme, dit-elle en harmonie avec Scott Harris et Fitzpatrick, crée de l'unité et peut participer à dissoudre les différences entre groupes provenant de lieux distincts. Dans l'anonymité de la manifestation de masse, l'artivisme apporte une touche individuelle, permet de voir la différence apportée par sa présence individuelle sur une photo de journal, par exemple, en y reconnaissant son costume, sa marionnette, sa catapulte. En retour, la convergence rend les gens de plus en plus créatifs quant à leurs techniques de perturbation et de manifestation.

L'artivisme, finalement, tisse des liens de solidarité plus forts que le militantisme traditionnel, que les répondant-e-s qualifient de blafard. C'est la façon que les artistes interviewé-e-s ont trouvée pour s'investir dans des mouvements sociaux en mettant à profit leur créativité et le radicalisme de leurs propositions artistiques.

Ainsi, les trois personnes répondantes à cette question semblent considérer que l'esprit de convergence favorise un militantisme ouvert à la différence que les représentations par l'art célèbrent. La multitude ainsi mise de l'avant ouvre la possibilité d'apporter dans l'espace public des narratives sensibles aux collectivités et composées de diversité, ce qui subvertit les histoires dominantes, les hégémonies et leurs contre-hégémonies, qui tendent à une homogénéité rituelle. (Day, 2005) La création artistique, dans ce contexte militant, contestataire, répond au principe de « faire prise » proposé par les auteur-e-s de *La sorcellerie capitaliste*. (Pignarre et Stengers, 2005) Les perturbations carnavalesques du mouvement altermondialiste représentent en effet une rupture dans la paralysie néolibérale, qui permet une culture de résistance renouvelée, ou du moins la visibilité de ce renouvellement déjà en cours. Les « faire prise », à la fois faire prise sur les mouvements sociaux dont sont issu-e-s les résistances altermondialistes et faire prise sur l'histoire, sont rendus possibles par Seattle : « un autre monde a appris à se sentir lui-même, même s'il ne sait pas très bien comment bouger ». (Pignarre et Stengers, 2005 : 101) Les artivismes tentent de chorégraphier ce passage à un autre monde.

#### 4.4.1 Manif comme contexte d'exposition : communication et visibilité

Une thématique centrale à cette culture visuelle militante est la modalité d'exposition des œuvres, qui sont, comme mentionné plus haut, à degrés variables des œuvres *in situ*, en ce qu'elles prennent comme considération essentielle le lieu physique et

conceptuel où elles sont exposées. La manifestation étant un lieu hautement instable, les œuvres et leur traitement sont souvent redevables envers cette instabilité. Pour Fitzpatrick, il n'y a aucune assurance que les œuvres se rendront au bout de la manifestation : elles pourraient être détruites ou confisquées par exemple. Cette intimité, cette complicité entre art et activisme produit la fonction de perturbation que peut prendre une intervention artistique : comme montré précédemment, Fitzpatrick utilise l'art comme moyen d'expression et comme moyen de contournement de lois. Il précise que l'art et la créativité lui donnent accès à des lieux auxquels il n'aurait pas accès lui-même comme individu. Cette condition d'existence de l'œuvre de Fitzpatrick émerge directement des principes d'autonomie qui guident le mouvement altermondialiste. Sommier précise : « Pour enfreindre une interdiction (accéder à un lieu stratégique bouclé, par exemple) sans recourir à la violence, ces militants [sic] misent sur une extrême mobilité afin de désorienter la police mais aussi mettent en œuvre le principe d'autonomie des groupes [...] ». (Sommier 2003 : 181) La malléabilité des conditions d'exposition de ses œuvres est aussi représentée par la possibilité de diffuser l'œuvre devant plusieurs publics dans une même journée. Cette particularité émane elle aussi des caractéristiques originales des mouvances altermondialistes : « leur composition sociale et leur répertoire d'action ». (Sommier, 2003 : 131) Le répertoire conventionnel d'action politique (grèves, manifestations), apparu au 19<sup>e</sup> siècle, évolue notamment grâce à la composition sociale des mouvements sociaux, et inversement. Cette évolution, conclut Sommier, « [traduit] l'élargissement de l'espace public ». (Sommier, 2003 : 132)

L'artivisme fait alors lieu « [...] de véritables stratégies médiatiques et par conséquent [commande] le montage d'opérations spectaculaires capables d'attirer et de tenir en haleine des médias rapidement blasés ». (Sommier, 2003 : 183) Les actions artistiques altermondialistes qui font l'objet de ce mémoire brisent donc à la fois avec la monotonie syndicaliste et la grisaille du quotidien capitaliste. (Sommier, 2003 : 183)

Sur les scènes nationale comme transnationale, l'enjeu est bien celui-là : redynamiser le mouvement ouvrier, car en dépit de leur visibilité, les nouveaux mouvements contestataires ne pèsent rien numériquement par rapport aux syndicats, même frappés par la désyndicalisation. (Sommier, 2003 : 208)

Un des instruments des mouvements de contestation « renouvelés » pour faire émerger des questions politiques dans la sphère médiatique *mainstream* est l'art de contestation. Si Sommier nomme cet « art de contestation » comme une caractéristique du mouvement altermondialiste (et des « nouveaux » mouvements sociaux), elle ne l'explore que très peu. C'est à cette lacune que ce mémoire tente de répondre, en explicitant comment la critique par le biais de l'art dans l'altermondialisme contribue à la fois à redynamiser les répertoires d'action des mouvements sociaux progressistes, mais aussi à élargir et diversifier les limites des définitions de l'art. L'art de contestation représente par ailleurs un des axes majeurs où s'illustre le caractère participatif et démocratique de l'altermondialisme, notamment en raison de l'action préfigurative qu'il met de l'avant.

Comme d'autres formes apparues dans la mouvance altermondialiste en témoignent – coops de médias, actions *Reclaim the streets!* – à travers l'artivisme, les mouvements sociaux que théorisent Richard Day et Isabelle Sommier passent de « *strategies of demand and representation to strategies of direct action and participation* ». (Day, 2011 : 107) Ainsi, les œuvres à l'étude, à travers leurs processus de création et leur présence publique comme alternatives à des discours militants traditionnels, mettent de l'avant le programme politique radical de préfiguration politique qui vise à déconstruire les outils de l'oppression du pouvoir étatique ici formulé par Taiaiake Alfred : « *no absolute authority, no coercive enforcement of decisions, no hierarchy, and no separate ruling entity* ». (Alfred, 1999 : 56) C'est ainsi que les interventions artistiques en question vont au-delà de la simple décoration de manifestation. Les militant-e-s altermondialistes qui s'inscrivent dans la mouvance *Puppetista* apportent donc cet élément participatif et direct dans leurs interventions, élément ajouté à

l'iconographie de marionnettes de manifestation établie auparavant par *Bread and Puppet* dans l'imaginaire militant nord-américain.

Cela dit, des éléments similaires animent et motivent les *Puppetistas* et Peter Schumann du *B&P*. Notamment, le principe de communication directe : leurs œuvres ont comme but de communiquer un message sans intermédiaires. C'est un principe cher à Susan Simensky, qui croit que l'usage de formes artistiques pour faire circuler un message politique empêche les médias de réinterpréter le message en le modifiant : tout est là, dit-elle, en images et en mots. « Une barrière contre la mauvaise communication. » (Susan Simensky) Les discours artisticopolitiques représentent pour elle, en tant que militante, une façon de parler directement, multidimensionnelle, qui s'étend au-delà du langage. Comme dans le cas de son esturgeon : le public est touché, aime, veut toucher. Cette communication directe vise aussi à potentiellement transformer les personnes du « public » en acteur-trice-s. L'échelle des marionnettes y est pour beaucoup dans ce rapport particulier à la réception des œuvres.

Pour Scott Harris, la communication directe passe par une intervention dans le cours normal des choses, une subversion, un détournement. Il croit au potentiel désarmant et engageant des pratiques artistiques diffusées dans l'espace public et dans un mouvement social. Exposer ces œuvres de manière à communiquer directement participe aussi de cet esprit de dissémination : ou bien des passant-e-s voient l'intervention et y puisent inspiration pour leurs propres besoins ou encore l'audace de l'intervention attire la colère des autorités. Pour Harris, le réel moment théâtral intervient quand les policier-e-s attaquent ou essaient d'empêcher une œuvre d'exister. Cette réaction vient, selon lui, confirmer la nécessité de l'œuvre et révéler l'audace de ses créateur-trice-s : selon cette vision de l'artivisme, sa catapulte a visé juste.

Selon Morgan Fitzpatrick, l'artivisme décline les identités artiste et activiste dans des formes artisticopolitiques où, selon lui, le rôle de l'artiste est subverti et confié à la marionnette, une entité détachée mais qui prolonge l'esprit des artistes. En plaçant la

marionnette dans ce rôle, Fitzpatrick propose le « faire prise » sur le monde par l'exposition et la communication d'une culture militante dont les œuvres, et les manifestations qui les voient apparaître, représentent les principaux discours. C'est ce mythe que la personne manipulant la marionnette se laisse guider par la marionnette elle-même, qui prend contrôle, en retour, de l'imaginaire : la personne manipulant n'est plus responsable des actes de ladite marionnette. Fitzpatrick utilise d'ailleurs cette posture (pesant bien ses mots en entrevue) lorsqu'il évoque la possibilité que les marionnettes deviennent des sortes de barricades, par hasard, placées entre les policier-e-s et les manifestant-e-s. Ce sont les marionnettes qui, représentantes des multitudes, se sont mises là, pour faire opposition aux rangées de policier-e-s, représentant-e-s de l'État, du capital.

#### 4.5 Un art engagé au service du réenchantement des « mondes » (militants et de l'art)

Les personnes interviewées ont une sensibilité aux formes de contestation du pouvoir afin de faire des œuvres à l'image de leurs valeurs antiautoritaires. Comme le suggère Allan Antliff, les artivismes anarchistes se définissent par la contestation, dans la forme ou l'usage, du capitalisme ou de l'État, par opposition à d'autres formes d'art radical (et politique) qui peuvent célébrer l'État : maoïstes ou fascistes sont donnés à titre d'exemples par Antliff. Cet artivisme altermondialiste se caractérise donc par une mise en pratique immédiate d'idées politiques anarchistes ou anarchisantes, selon l'historien de l'art mais aussi selon les activistes interviewé-e-s. Les particularités de l'artivisme altermondialiste sont donc l'affinité avec l'action directe anticapitaliste et antiétatique, qui agit et se conçoit dans le but d'opposer les multiples postures d'autorité détenant du pouvoir dans les espaces sociaux, politiques, artistiques. Mais encore, pour ajouter à cette définition altermondialiste de l'artivisme anarchiste, j'ajouterais cette binarité positif/négatif qui, comme spectre, arrive à englober la

plupart des pratiques altermondialistes de l'art anarchisant : les œuvres, à différents degrés, ont toutes une part de critique (de l'état, du capitalisme, de l'isolement individuel néolibéral, de la destruction de l'environnement) et une part alternatives proposées (démocratie directe, écologie, diversité de genre, de race...).

Démocratiser l'accès (la participation) et la conception de pratiques artistiques militantes revient à décentraliser l'autorité sur une œuvre et permet aux participant-e-s de s'exprimer sans rapport d'autorité aux savoirs. Il s'agit par là de faire circuler l'agentivité, le pouvoir, dans la communauté : d'admettre la pluralité des identités et de la valoriser dans les processus créatifs.

Les motivations des artistes, en ce sens, incluent de rendre le militantisme plus agréable, plus créatif, plus invitant pour les personnes qui ne sont pas nécessairement munies d'un discours hyperintellectuel ou appuyé par un argumentaire théorique soutenu, ou qui simplement préfèrent ne pas prendre la parole en public, par exemple. L'idée est de réfléchir et faire de la politique sans théorie. (Susan Simensky) L'art de manifestation permet d'imaginer et éventuellement mettre au monde de nouvelles manières de verbaliser (ou pas, justement) sa dissension.

En référant au muraliste mexicain Diego Rivera, Fitzpatrick suggère que « *part of what art does is it presents a possible reality, it opens a window into another dimension, shows us what reality could be. And, often, in classical art that's been the job of the artist to show us what that reality could be* ». (Morgan Fitzpatrick) Selon lui, son rôle n'est guère différent. Ce faisant, ouvrant les fenêtres sur ces possibles, Fitzpatrick voit l'artivisme comme une façon de rendre les manifs plus vivantes. Pour lui, l'artivisme est plus qu'une façon de manifester : « *The idea is that we weren't just there to decorate it. We were the planners of the protests* ». (Morgan Fitzpatrick) Manifester, donc, pour critiquer, proposer la destruction, mais aussi pour rendre visible les alternatives dont la croissance et l'expansion demeurent dans les marges.

L'artivisme suppose donc l'abolition de la distance entre art et vie, mais aussi entre militantisme et vie : vivre une vie « artiste » pour se rendre disponible aux explorations artistiques et apprendre, en collectif, des stratégies d'intervention

militantes, pour être prêt-e quand il y a un moment politique à investir. (Morgan Fitzpatrick) De cette manière, qui est proche de la contre-culture (mode de vie comme pratique politique), on peut aussi motiver d'autres personnes à faire de même; en voyant ce type d'actions, ça peut inspirer des personnes à créer leur propre groupe d'affinité artiste. (Morgan Fitzpatrick) Pour Fitzpatrick, la motivation à participer à la tradition artiste est la même que celle à participer à la tradition anarchiste; on ne peut que tendre vers, il faut insister sur le processus, parce qu'on n'arrive jamais à la cible, on ne fait que marcher vers l'horizon.

Et c'est ce processus ouvert qui fait œuvre, dans l'interaction humain-marionnette née du double mouvement, social et physique :

*Attention turned from the puppets to the manipulators, and the real content of the parade revealed itself. The event was not the image created by the objects against their urban setting nor was it the kids who carried those objects and their sense of liberty. The theatrical event was the entire social situation. It was the objects, their manipulators, the interactions that they created, and the overall disruption that was left in their wake. (Lasko, 2014 : 102)*

La situation sociale ainsi créée apparaît donc comme une fonction de l'œuvre : elle instaure une communauté. À travers la « *spontaneous community* » qui s'engage, réagit ou qui est simplement présente autour d'un événement artistopolitique, se révèle la malléabilité des rapports sociaux, du monde. « *We forget about the pliability of space, as we forget about the pliability of most of our given circumstances. These disruptions remind us that space is structured by the forms that occupy and shape it, but it is interpreted by human beings and is, therefore, inseparable from the personal history of human experience within it.* » (Lasko, 2014 : 103) Cette malléabilité des espaces sociaux se retourne vers les interactions humaines qui les prennent comme lieux. Reconfigurés par la présence des marionnettes, elles-mêmes figures iconiques d'une malléabilité matérielle, les espaces publics qu'elles investissent reflètent cette

possibilité de « faire prise » sur les lieux du quotidien. « *Public spaces are the purest expression of the ways in which we gather, coexist, and resist. They are the texts through which we read our status and our aspiration. This is what makes them exciting to engage as an artist* ». (Lasko, 2014 : 103) Les marionnettes, dans cet espace public modifié par les artistes qui le prennent comme matériau, participent à raconter une histoire qui n'est pas celle de la tradition dominante, mais une histoire qui est celle de la communauté spontanée, formée autour du geste de *faire marionnette* et de *faire voir* :

*Whether steel contraption or giant marionette on a makeshift cart, the puppet [...], properly positioned and addressed with balanced effort, can overcome social resistance and pry open a conversation that demonstrates an unseen potential in civic life. This newly revealed space - which encompasses the people in it - is both the content and the form, both the subject and the object. The puppet is the intermediary, egolessly facilitating the conversation and almost casually posing the open-ended question: « Now what? »* (Lasko, 2014 : 104)

Si les marionnettes géantes de manifestation ne sont pas spécifiques à l'anarchisme, elles évoquent quelque chose de l'anarchisme dans leurs manières d'être exposées par des artistes altermondialistes : rapport à l'immédiat, à la culture du rassemblement, de la collectivité et abolition de la fonction auctoriale de l'œuvre d'art. Les œuvres ne sont pas au-dessus de ou devant la foule, elles sont avec, une extension d'elle, pour être ni vendues, ni achetées, mais pour exister : pour remplir la fonction de téléception chère à Fitzpatrick.

#### 4.5.1 Un artivisme contre la rationalité

Comme je l'ai exposé au cours de ce quatrième chapitre, c'est à partir de multiples

positions (culturelles et sociales) que se constitue la dimension complexe et hétérogène du mouvement alter, un mouvement composé de plusieurs mouvements, de mises en marche qui s'unissent autour d'un cri. Ce cri, unifié et rassemblé entre autres grâce à des alliances créatives entre action artistique et politique, ouvre de nouvelles manières de revendiquer la fin d'un monde et la création du nouveau. C'est notamment Starhawk qui amène au premier plan le néo-paganisme et la sorcellerie comme posture de résistance au capitalisme, mettant de l'avant un antimodernisme érigé contre le rationalisme : « *[Seattle] included art, dance, celebration, song, ritual, and magic. It was more than a protest [...], [it] brought alive the creative forces that can truly counter those of injustice and control* ». (Starhawk, 2002 : 55) Selon Pignarre et Stengers, cette identité de sorcière que revendique Starhawk vient opposer à la rationalité une magie qui a une fonction d'*empowerment*. Selon les auteur-e-s, la figure de la sorcière provient d'une volonté de référer au moyen-âge et à tout ce qui précède la formulation du capitalisme moderne. (Pignarre et Stengers, 2005 : 185) Le retour à ce précapitalisme est moins une nostalgie pour un passé disparu, qu'une stratégie politique de réappropriation de l'histoire, afin de « devenir capables d'habiter à nouveau les zones d'expérience dévastées ». (Pignarre et Stengers, 2005 : 185) C'est à un futur inconnu et indéterminé que se réfère le militarisme médiéval et absurde du DIST ou la marionnette en boîte de carton de Fitzpatrick. « Le futur est inconnu; à la différence du passé, il n'offre pas de mythes, de symboles et de monuments tout faits et prêts à se transformer en théories politiques. » (Jordan, 2003 : 40) Pour Jordan, le mouvement altermondialiste est à même de garantir une certaine émancipation précisément parce qu'il est tourné vers le futur, l'inconnu. Les nouveaux mouvements sociaux et les artistes qui en dessinent les monuments éphémères plongent dans cette direction. C'est à ce niveau que se situe la transgression. (Jordan, 2003 : 34)

Au-delà du rapport à la temporalité évoqué ici par Jordan, Landauer relie la résistance à un facteur plus émotif que rationnel : « *effective demonstrations need a trigger, a spark, a particular concern that connects with hope* ». (Landauer, 2010 : 281) En

d'autres termes, les préoccupations et les espoirs sont à la racine de ces mouvements de contestation, et c'est là où le débat rationalité/anti-rationalité devient angle critique : il fait prise sur l'histoire critiquée par les multitudes et ouvre un débat qui vient contester le capitalisme, le patriarcat, le colonialisme, notamment par le pouvoir des objets.

*In other words, belief in the uncanny power of performing objects is connected to the infancy of modern children, or the « infancy » of cultures that the West, from its modern perspective, sees as « primitive ». In another reflection of that era, Jentsch finds that « women, children, and dreamers » are more susceptible to the influence of the uncanny because of their « weaker critical sense » while fully formed adult Western males need not be troubled by the uncanny, since it is not, in the end, rational. (Bell, 2014 : 47)*

Ainsi, en me basant sur ces conceptions de l'étrangeté (*uncanny*) comme une subversion de la modernité, je propose que les marionnettes de manifestations, et les formes qui en découlent, représentent l'esprit de convergence qui fait de la magie et de l'irrationnel son opposition au capitalisme. L'artivisme altermondialiste désire « opposer des armes « intellectuelles et culturelles » [...] à un discours néolibéral lui-même à prétention scientifique ». (Sommier, 2003 : 152)

John Bell nous informe de cet aspect d'ouverture, entre familiarité et étrangeté, qui colle au genre de la marionnette : « [...] *the old beliefs and non-modern or anti-modern practices have not all been left behind. Puppets are signs of this, which is why they are uncanny* ». (Bell, 2014 : 50) On en revient ainsi à une croyance en une essence engagée de la marionnette, qui aujourd'hui résiderait dans son caractère antimoderne, ou plus précisément postmoderne, en ce qu'il se présente comme une alternative radicale à la rationalité technologique, en incarnation physique et sensible d'une magie, d'une irrationalité féconde et fertile pour l'imaginaire sans contraintes, celui de l'enfant, du « primitif », qui, s'il est vu comme un problème chez Freud, est vu comme un avantage pour les artivistes qui militent pour un autre monde,

débarrassé des systèmes d'oppression moderniste, impérialiste, patriarcal, bref, qui prétendent à l'objectivité rationnelle pour justifier les dominations.

*Modernity has traditionally asserted its confidence in human potential, in our rational minds, in our ability to impose logic over untamed and illogical features of our world, including societies we consider un-modern, and even over nature itself - the ultimate force in need of taming. But play with puppets, machines, projected images, and other objects is constantly unsettling because it always leads to doubt about our mastery of the material world. (Bell, 2014 : 50)*

Donc, selon Bell, la marionnette sert de levier pour opérer une négociation constante entre le monde matériel et le monde spirituel, due à son ambivalence entre étrangeté et familiarité. Elle ne montre pas tant un désir de contrôler le monde matériel, qu'une manière de faire dialoguer ces données. Ce va-et-vient entre l'étrangeté et la familiarité que peut provoquer une marionnette, dit Bell, crée le sentiment d'ambiguïté relative à sa double nature vie-mort. C'est cette ambiguïté qui est utilisée par les artistes cités dans ce mémoire pour poser les termes de leur critique du capitalisme, et à plus forte raison, d'une culture de l'hyperrationalité qui permet, selon les altermondialistes, la justification d'injustices néolibérales. Ce qui est célébré par l'usage de marionnettes dans ces contextes militants, c'est l'indétermination et l'ouverture des possibles que proposent les militant-e-s qui ouvrent de nouveaux espaces de contestation et élargissent ceux qui existent déjà.

*En guise de mot de la fin*

Finalement, afin de conclure sur une nuance qui puisse ouvrir des axes de réflexion laissés plus ou moins intouchés dans ce mémoire, je considère important de mentionner qu'à travers la recherche, les personnes interviewées (et certaines

lectures) ont exprimé un vigoureux enthousiasme par rapport à leur pratique artistique. Le fait que ces personnes, a priori exclues du monde de l'art et d'un militantisme plus traditionnel, aient accès à l'espace médiatique et militant, leur donne une grande confiance à l'égard du rôle des marionnettes dans le débat public. Des termes comme « dieux, déesses », « ambassadrices », voire l'idée même de « marionnette radicale », sous-entendent la croyance en un pouvoir démesuré de la marionnette géante de manifestation, voire un certain romantisme révolutionnaire.

Cela dit, Fitzpatrick met bien en garde : la marionnette et l'artivisme ne sont pas toujours nécessaires ou même voulus dans des actions ou des manifestations. Ça ne sert à rien de s'y adonner si ce n'est pas une conviction profonde, si l'imaginaire individuel n'est pas libéré par ce genre d'interventions. Fitzpatrick en appelle donc à la diversité des tactiques et des sensibilités militantes, suggérant que la création d'images politiques n'est pas une forme de discours idéale pour tous-tes. En ce sens, la marionnette géante ne se présente pas, dans le discours des personnes interviewées, comme la nouvelle forme d'art émancipatrice, à la manière d'une avant-garde, mais comme une, parmi tant d'autres, qui puisse donner accès à des notions de communauté, de résistance au modernisme hyperrationnel, et de liberté dans la manière de pratiquer, enseigner et diffuser les arts. Les personnes qui en parlent, notamment dans la revue de littérature du présent mémoire ou dans la série d'entrevues réalisée, ont des expériences sociales, politiques et artistiques qui transcendent la forme et font verser dans cette quasi-spiritualité militante, où la prise de pouvoir par l'imaginaire est cette donnée qui fonde un « sacré » anarchisant. J'utilise ici le terme de « sacré » en son sens de respect absolu et de vénération. Ces formes étranges, sans vie, qui bougent et qui ont été faites collectivement, représentent la capacité à se rassembler et à redéfinir les façons de résister ensemble, pour éventuellement diversifier les façons de parler et de créer, bref de vivre ensemble. Utiliser l'imagination et le terrain plurivoque de la théâtralité pour détruire les formes de pouvoir étatique et capitaliste est, selon Day, Sommier et Epstein le principe non-hégémonique qui caractérise les nouvelles manières de manifester au

tournant du 21<sup>e</sup> siècle.

Ainsi la marionnette telle qu'elle est utilisée et disséminée dans l'espace public par les personnes interviewées, et à plus forte raison dans la manière générale dont la marionnette politique s'imbrique dans des modes de pensées anarchistes et postmodernes dans le mouvement alter, se démarque non pas par un désir de prendre le pouvoir, mais plutôt par celui de donner du pouvoir à l'imagination en se réinventant une forme de sacré, une forme de religiosité (dans son sens communautaire) qui invente les dieux à chaque instant plutôt qu'il ne vénère ceux du passé ou d'un éternel immuable : « *The sacred here is, ultimately, the sheer power of creativity, of the imagination—or, perhaps more exactly, the power to bring the imagination into reality* ». (Graeber, 2007 : 14) En effet, la marionnette radicale altermondialiste répond d'un projet qui s'érige contre la conception moderne de contrôle de la nature par la culture.

Cette fonction des arts comme remplissant une part du sacré qui a été perdu dans quelque conception utilitariste du travail et de la vie quotidienne, Schumann la met à l'honneur dans son art dit anarchique : « *But in the spirit the arts are gods : They heal, revolutionize, fulfill, perfect* ». (Schumann, 1986 : 42) Ainsi, il oppose aux arts bourgeois, qui s'adressent aux riches et aux privilégiés, un art qui crée une « propagande des désirs nouveaux », qui (se) nourrit des visions utopiques de la création comme projet de réenchancement du monde. Les marionnettes mettent à mal tout autant le monde de l'art conventionnel et institutionnalisé que celui, ritualisé et ennuyeux du militantisme marxiste. C'est cet optimisme qui sera légué aux artistes Puppetistas et de manière générale aux artistes-activistes autonomes du mouvement altermondialiste, notamment puisque Schumann diffuse sa pensée dans des zines circulant dans ces milieux militants. L'influence de Schumann se fait sentir, donc, mais est limitée à ce caractère spirituel, puisque les multiples formes découlant de sa traditionnelle marionnette en papier-mâché témoignent d'une exploration formelle et tactique qui convoque une critique plus radicale de l'État et du capitalisme. En ce sens, les marionnettes géantes ne sont pas simplement une référence à des pratiques

païennes précapitalistes, mais sont des pratiques de réappropriation de l'imaginaire qui revisitent une notion perdue du sacré et du rituel dans la pensée anarchiste, dans le but non pas de mystifier, mais de fournir une expérience commune du réel ancrée dans la communauté et la spontanéité. Taiaike Alfred est cité par Erica Lagalisse à propos de ces modalités de la résistance anticapitaliste et anticoloniale au début du 21<sup>e</sup> siècle : « *ceremony and ritual are not mystical but rather serve real purposes in grounding us and keeping us together as persons and communities* ». (Lagalisse, 2011 : 665) Comme le souligne Lagalisse, le capitalisme et le néolibéralisme sont des projets d'hyperrationalisation de l'existence, excluant toute possibilité de magie, d'enchantement. (Lagalisse, 2011 : 663) En ce sens, les œuvres explorées dans ce mémoire visent à se réapproprier, comme matière, l'imaginaire politique, et à communiquer directement une réalité qui transgresse les paramètres quotidiens et historiques d'une existence déterminée par l'état capitaliste et le système néolibéral.

## CONCLUSION: PAR-DELÀ LE CARNAVAL

J'ai démontré dans ce mémoire que l'art militant altermondialiste peut être lu comme un art anarchiste ou anarchisant qui prend racine dans le lieu de la manifestation comme contexte de diffusion et de création de l'art, mais aussi comme matériau même. Ceci est fait avec la volonté de renouveler et élargir le répertoire d'action militante (par rapport à une conception marxiste-antagoniste de la « lutte des classes ») : d'un côté, le militantisme par l'art (ateliers, diffusion d'idées, 'propagande') et de l'autre, l'art militant (œuvres in situ, interventions artistiques mélangeant action directe et art). C'est cette fusion assumée, revendiquée, notamment en référence à des traditions artisticopolitiques établies, survolées au deuxième chapitre, qui fait la spécificité de l'art engagé altermondialiste : un art qui ne voile pas son intention de vouloir changer le monde. Devant le foisonnement de pratiques artistiques visant à préfigurer le changement social et disséminer des conceptions créatives de la lutte sociale, il semble que les fronts culturels et sociaux de la « révolution » sont les luttes menées par les activistes radicaux (bien qu'il existe encore des luttes plus près de la sensibilité marxiste, luttes salariales par exemple). Les artistes et activistes altermondialistes rencontré-e-s en entrevue participent à ce renouvellement de l'action artisticopolitique et s'engagent dans une lutte sociale par l'art, contre la notion d'avant-garde mais aussi contre la conception classique du monde de l'art et du marché de l'art (peinture, exposition, vente). Cette recherche s'inscrit dans une démarche de valorisation de formes artistiques échappant aux canons de l'histoire de l'art, ainsi contribuant à élargir les définitions légitimes de l'art.

Pour décliner les réflexions soulevées par ma recherche, j'ai d'abord présenté le cadre théorique basé à la fois sur la théorie de mouvements sociaux et celle de la marionnette, fournissant les bases pour aborder mon corpus d'œuvres et mes

entrevues. Le concept d'artivisme et la théorie de la marionnette et de la marionnette politique, rassemblés, ont permis de conclure que l'union de ces deux genres artistiques n'est pas fortuite et correspond aux engagements anarchisants des personnes rencontrées en entrevue. L'indétermination et l'autonomie que dégagent les pensées anarchistes fournissent un discours théorique et un ensemble de pratiques ouvrant à une praxis orientée vers la critique de la vie quotidienne, mais aussi la critique de la rationalité moderne, celle des Lumières, du patriarcat, du capitalisme. Les formes grotesques que sont les marionnettes, activées et faites collectivement, répondent d'une volonté de convergence et de redéfinition des paramètres de la résistance au capitalisme, d'une part, mais aussi d'un besoin d'élargir les définitions militantes du vivre ensemble, et ce, en recourant à l'immédiateté comme principe permettant de formuler ici et maintenant à la fois une critique et une proposition d'alternative au système capitaliste. Il semble donc que les mouvements sociaux et politiques progressistes et anarchisants, à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, réorientent les principes de révolution politique vers ceux de révolution culturelle et que les postures artistiques engagées, en remplaçant la représentation par la présentation, offrent à ces militant-e-s des stratégies formelles et un contexte de diffusion permettant d'explicitier des modalités d'exposition indissociables de leur affinité avec des tactiques d'action directe. Le rôle de l'artiste-activiste se précise, voire se décomplexe, dans le mouvement altermondialiste avec, d'une part, la prolifération d'actions directes menées grâce à des moyens artistiques comme les marionnettes géantes et la diffusion des savoirs reliés à leur construction, d'autre part. J'ai été amené à conclure que le recours à la théâtralité, bref, aux formes issues de l'iconologie manifestante de la marionnette, comme modalité critique discursive et comme alternative aux pratiques militantes ritualisées est une tentative non-hégémonique de diversifier les manières de (se) manifester au tournant du 21<sup>e</sup> siècle. À la lumière de cette recherche sur une conception singulière de l'art engagé au sein du mouvement altermondialiste, je peux conclure qu'au cours des années 1990, on passe d'une conception pacifiste, décorative des marionnettes (à la *Bread and Puppet*)

à cette compréhension de l'art comme faisant partie des modalités de lutte, comme étant partie intégrante de la manifestation, et non seulement un appui visuel. Cette conception de l'art comme une expression de la dissidence anticapitaliste mais aussi autonomiste (par rapport aux conceptions marxistes ou syndicales traditionnelles) favorise l'émergence de formes de marionnettes géantes qui échappent à la marionnette figurative et emboîtent le pas sur des expériences formelles troublant la frontière entre action directe et action artistique. Si le carnaval ouvre des espaces alternatifs temporairement libérés de la constante médiation du capitalisme à l'intérieur desquels les gens peuvent (re)commencer à vivre pleinement, l'artivisme altermondialiste tente de disséminer pratiques et savoirs, par l'action et l'éducation, afin d'étendre les possibilités de formes artistiques prenant comme lieu d'existence la manifestation politique au quotidien, plutôt qu'à des instants éphémères. Je conclus cette idée en citant une fois de plus Morgan Fitzpatrick, pour qui l'artivisme est analogue à sa conception d'un idéal politique indéterminé : « *Keep working. Keep pushing toward the horizon. Keep going toward that ideal. Don't never arrive at it. It's about the process of going there* ». (Morgan Fitzpatrick)

Pour ce faire, j'ai réfléchi les pratiques à l'étude par rapport au concept d'artivisme proposé par Lemoine et Ouardi. Si l'ouvrage *Artivisme* propose justement que *Reclaim the Streets!* et les fêtes de rue aient entamé cette préfiguration de « ce que pourrait être un monde débarrassé de l'idéologie capitaliste : un monde de participation, de liberté et de joie », (Lemoine, 2010 : 67) les auteures semblent écarter tout un pan de l'action artistique militante, celle conçue expressément pour être vue et vécue dans une manifestation politique de rue. Il semble que les auteures de cet ouvrage, prétendant à une cartographie des pratiques politiques de l'art actuel, délaissent le lieu jugé plus conventionnel des manifestations, évacuant la possibilité de réfléchir, comme ce mémoire le fait, aux interactions entre formes surannées de militantisme et artivisme à l'intérieur même du mouvement social. En effet, l'artivisme altermondialiste, comme l'a démontré ce mémoire, s'attache à rompre avec l'impression de désuétude de la manifestation de masse. Au contraire, à travers

la prolifération de pratiques artistiques découlant de l'iconographie de la marionnette géante, la manifestation de masse retrouve une certaine essence. Les pratiques à l'étude dans ce mémoire, prenant lieu dans la manifestation comme matériau artistique, ne figurent effectivement pas parmi cette supposée cartographie des pratiques artistiques politiques contemporaines « dont l'enjeu est d'opposer l'imagination et la créativité à l'ennui ». (Lemoine et Ouardi, 2010) C'est pourtant précisément ce que prétendent faire les artistes rencontré-e-s en entrevue. Si les pratiques artistiques ont comme objectif de bannir l'ennui du militantisme, il semble que cette recherche parvienne à démontrer qu'à partir de la marionnette géante décorative de manifestation, s'est développé un genre artistique militant qui est encore à ce jour, malgré une certaine inclusion et légitimation, dans le monde de l'art, de catégories d'arts engagés (Susan Simensky), peu étudié dans sa dimension esthético-politique.

Ce mémoire avait donc pour objectif de réfléchir aux interactions entre artivisme et action directe au sein du mouvement altermondialiste, et plus précisément comment celle-ci a contribué à dynamiser le genre spécifique de la marionnette radicale en manifestation. La méthodologie empruntée a permis de remplir ces objectifs en grande partie, bien qu'elle représente également un des écueils de la recherche, en raison notamment de la difficulté de contacter des artivistes ne répondant d'aucune structure officielle ou institutionnelle et refusant, la plupart du temps, en tant qu'anarchistes, de participer à un projet de recherche académique, donc nécessairement institutionnel. Je reconnais que c'est là une faiblesse de cette recherche, puisqu'avoir plus de répondant-e-s aurait garanti une réflexion encore plus riche. Cela dit, l'entrevue avec Scott Harris représente un avancement dans ce champ de recherche, puisque personne, à ma connaissance (sauf le DIST lui-même), n'avait réfléchi cette œuvre dans sa dimension esthétique et contextuelle. Cette étude de cas à elle seule permet, à mon avis, d'entamer des analyses formelles, thématiques et conceptuelles des arts engagés au sein de mouvements sociaux à la fin du 20<sup>e</sup> siècle.

La jumeler à d'autres études de cas pour approfondir cette spécificité altermondialiste de la marionnette représente le chemin que j'ai emprunté pour arriver à mes conclusions. Ce travail de recherche contribue aux champs de connaissance de l'histoire des arts engagés et des formes de résistance au capitalisme au début du 21<sup>e</sup> siècle, et pourra servir de prémisse pour un travail de recherche ultérieur permettant d'en approfondir les réflexions et les conclusions.

ANNEXE A: FIGURES

Fig. 1 : Le manifeste *Why cheap art?* du *Bread and Puppet Theatre*, 1984

## **the WHY CHEAP ART? manifesto**

**PEOPLE** have been **THINKING** too long that  
**ART** is a **PRIVILEGE** of the **MUSEUMS** & the  
**RICH**. **ART IS NOT BUSINESS !**

**It does not belong to banks & fancy investors**  
**ART IS FOOD** . You cant **EAT** it **BUT** it **FEEDS**  
you . **ART** has to be **CHEAP** & available to  
**EVERYBODY** . It needs to be **EVERYWHERE**  
because it is the **INSIDE** of the  
**WORLD** .

**ART SOOTHES PAIN !**

**Art wakes up sleepers !**

**ART FIGHTS AGAINST WAR & STUPIDITY !**

**ART SINGS HALLELUJA !**

**ART IS FOR KITCHENS !**

**ART IS LIKE GOOD BREAD !**

**Art is like green trees !**

**Art is like white clouds in blue sky !**

**ART IS CHEAP !**

**HURRAH**

**Bread & Puppet Glover, Vermont. 1984**

Fig. 2 & 3 : *La Catapulte à toutous* du Deconstructionist Institute for Surreal Topology, à la manifestation contre le Sommet des Amériques, Québec, 2001.

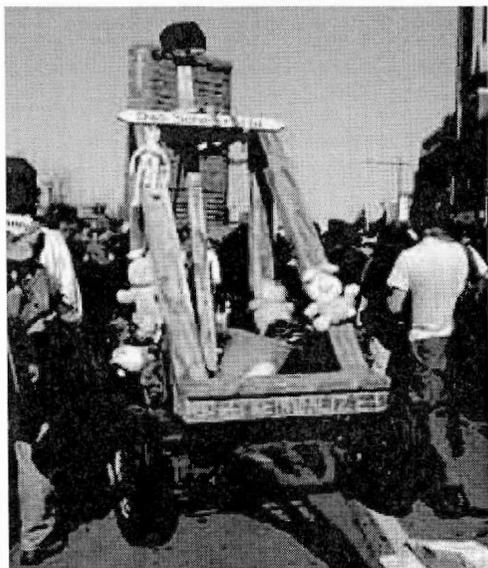


Fig. 4 : *Le Héron* de Susan Simensky, à la manifestation « We are Water, 2016

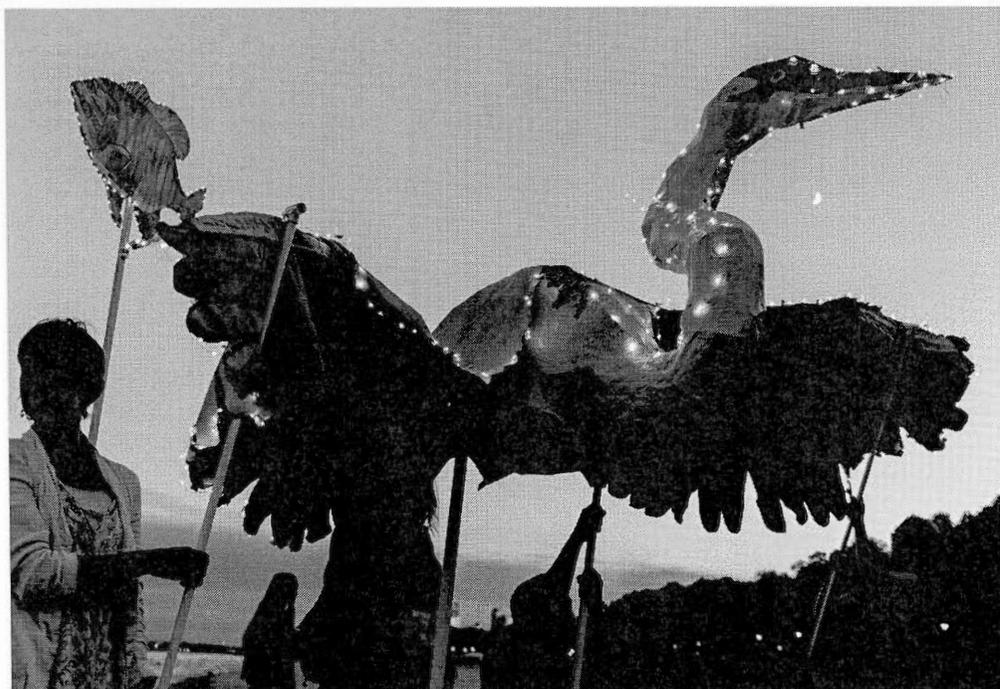


Fig. 5 : *Les poissons* de Susan Simensky, à la manifestation « We are Water », 2016



## ANNEXE B: CANEVAS D'ENTREVUE

### **1. Statut, implication et manifestations altermondialistes**

- 1.1 Comment décrivez-vous votre statut : artiste, activiste, autre? Quel est votre rapport au monde de l'art?
- 1.2 Pouvez-vous décrire la nature de votre implication au sein du mouvement altermondialiste et de différentes « manifestatives »?
- 1.3 À quelles manifestations avez-vous assisté qui vous ont marqué-e? Qu'est-ce qu'une manifestation? Comment décrire une manifestation typiquement altermondialiste?

### **2. Marionnettes géantes**

- 2.1 Qu'est-ce qu'une marionnette selon vous?
- 2.2 Pouvez-vous décrire une ou des marionnettes que vous avez créées ou manipulées? Quel a été le processus de fabrication? Comment s'est déroulée son activation lors de la manifestation?
- 2.3 Si vous êtes artiste praticien-ne, le contexte spécifique militant a-t-il influencé votre pratique de la marionnette en général? Comment?
- 2.4 Comment en êtes-vous arrivé-e à cette pratique artistique?
- 2.5 Pourquoi la marionnette?

### **3. Artivisme et pratiques de résistance culturelle**

- 3.1 À quoi servent les marionnettes (et les pratiques artistiques en général) dans une manifestation selon vous? (Forces/faiblesses)
- 3.2 Comment cette pratique artistique s'intègre-t-elle à votre démarche politique et activiste?
- 3.3 Selon votre expérience, y a-t-il augmentation de la présence des marionnettes (ou autres activités artistiques) dans les manifestations? Ont-elles une dimension spécifique par rapport d'autres stratégies artistiques?

### **4. Anarchisme et altermondialisme**

- 4.1 Quel est votre rapport à la pensée anarchiste/libertaire? Ce rapport est-il lié au mouvement altermondialiste?
- 4.2 Selon vous, quels aspects du mouvement altermondialiste dénotent un rapport à l'anarchisme ? Comment ceci s'est-il traduit dans les manifestations de rue, et plus spécifiquement au sein de votre pratique artistique/activiste et votre expérience avec la marionnette géante?
- 4.3 Comment interprétez-vous la présence de la marionnette comme forme d'art militante au sein de cette mouvance politique qu'est l'altermondialisme?

## BIBLIOGRAPHIE

TAIAIAKE, Alfred, *Peace, Power, Righteousness: An Indigenous Manifesto*, Don Mills, Oxford University Press, 1999.

ARDENNE, Paul, *L'art dans l'espace public : un activisme*, Les Plumes, Revue Édredon, Montréal, 2011, En Ligne,  
[[http://edredon.uqam.ca/upload/files/plumes/2011/Paul\\_Ardenne2.pdf](http://edredon.uqam.ca/upload/files/plumes/2011/Paul_Ardenne2.pdf)], Consulté le 11 décembre 2017.

ARDENNE, Paul, *Conférence: Micropolitiques*, 2000, En ligne, MOMAC,  
[<http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques.pdf/>] Consulté le 11 décembre 2017.

AUFHEBEN, « The Politics of Anti Road Struggle and the Struggles of Anti-Road Politics : The Case of the No M11 Link Road Campaign », dans George McKay, *DIY Culture : Party and Protest in Nineties Britain*, Londres, Verso, 1998, p. 100-128.

ANTLIFF, Allan, « Anarchy in art : strategies of dissidence », *Anarchist Studies*, Londres, Vol. 11, n° 1, 2003, p. 66-83.

BAILY, Dave, « Puppetistas Sever Court's Strings », *Lumpen Magazine*, Février 2001, n° 81, En Ligne,  
[<https://web.archive.org/web/20050215185230/http://www.lumpen.com/magazine/81/puppetistas.shtml>] Consulté le 28 novembre 2017.

BALASINSKI, Justyne et Lilian MATHIEU (dir.), *Art et contestation*, Presses universitaires de Rennes, 2006.

BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010.

BELL, John, « Louder than traffic : Bread and puppets parades », dans COHEN-CRUZ, Jan (dir.) *Radical Street performance : an international anthology*, Routledge, Londres, New York, 1998, p. 271-281.

BELL, John (dir.), *Puppets, Masks and Performing Objects*, The MIT Press, Cambridge Massachussets, 2001.

BELL, John, et Claudia ORENSTEIN, Dassia N. POSNER, *The Routledge companion to puppetry and material performance*, Routledge, New York, 2014.

BEY, Hakim, *TAZ : Temporary Autonomous Zone*, Autonomedia, 1991.

- BOOKCHIN, Murray, *Pour un municipalisme libertaire*, Atelier de création libertaire, 2003.
- BOYD, Andrew, « Irony, meme warfare, and the extreme costume ball », dans Benjamin SHEPARD et Ronald HAYDUK (dir.), *From ACT UP to the WTO : urban protest and community building in the era of globalization*, Verso, New York, 2002, p. 245-253.
- BROWN, Susan L, « Anarchism, Existentialism and Human Nature », *The Politics of Individualism*, Montréal, Black Rose Books, 1973, p. 153-180.
- CAVALIÉ, Cyril et Sébastien PORTE, *Happenings, luttes festives et actions directes : Un nouvel art de militer*, Paris, Éditions Alternatives, 2009.
- CLARK, John P., « What is anarchism? », *Nomos*, vol. 19, 1978, p. 3-28.
- CLARK, Toby, *Art and Propaganda in The Twentieth Century*, Harry N. Abrams, New York, 1997.
- COHEN-CRUZ, Jan (dir.), *Radical street performance : an international anthology*, Routledge, 1998.
- COLLET, Serge, « La manifestation de rue comme production culturelle militante », dans *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 12, n° 2, Anthropologie culturelle dans le champ urbain présentée par Michelle Perrot et Colette Pétonnet, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 167-176.
- COOK, Adam, *A Puppetista Manifesto : Itinerant Garbage Theater for Cultural Insurrection*, New London Hoozomeen, 2000.
- CRONIN, J. Keri et Kirsty ROBERTSON (dir.), *Imagining resistance : Visual culture and activism in Canada*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2011.
- DARTS David, « Visual Culture Jam: Art, Pedagogy, and Creative Resistance », *Studies in Art Education, A journal of Issues and Research*, 45 (4), 2004, p. 313-327.
- DAY, Richard J.F., *Gramsci is Dead : Anarchist currents in the Newest Social Movements*, Pluto Press, Londres, 2005.
- DEBORD, Guy, *Internationale Situationniste*, n° 3, Paris, Décembre 1959.
- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1967.

DE CLEYRE, Voltairine, *De l'Action Directe*, texte d'une conférence de 1912 traduit, annoté et présenté par Yves Coleman, Éditions du Sextant, 2010, En ligne, [[https://fr.wikisource.org/wiki/De\\_l%E2%80%99Action\\_Directe](https://fr.wikisource.org/wiki/De_l%E2%80%99Action_Directe)], Consulté le 23 mars 2018.

DELLER, Brian, *Dance of Dogs : The Radical Heritage of Folk Puppetry*, Ohio State University, 2005.

DECONSTRUCTIONIST INSTITUTE FOR SURREAL TOPOLOGY, *Permanent Revolution : A Guide for the Discriminating Freedom Fighter*, Bad Press, 2001.

DECONSTRUCTIONIST INSTITUTE FOR SURREAL TOPOLOGY, « We made the catapult, Judy Rebick got the \$\$\$ », *Rabble.ca*, 25 avril 2001, En ligne, [<http://rabble.ca/news/we-made-catapult-judy-rebick-got>], Consulté le 26 mars 2018.

DUPUIS-DÉRI, Francis, *L'Altermondialisme*, Montréal, Les Éditions du Boréal, Collection Boréal Express, 2009.

DUPUIS-DÉRI, Francis, « Nouvelles du front altermondialiste : l'armée de clowns rebelles tient bon », *Les cahiers de l'idiotie*, n° 3, Dossier spécial : « Le clown : une utopie pour notre temps ? », 2010, p. 215-250.

EPSTEIN, Barbara, *Political protest and cultural revolution : Nonviolent action in the 1970s and 1980s*, University of California Press, Berkeley, 1991.

EPSTEIN, Barbara, « Anarchism and the anti-globalization movement », *Monthly Review*, vol. 53, Issue 4, 2001, En ligne, [<http://monthlyreview.org/2001/09/01/anarchism-and-the-anti-globalization-movement/>]

ERULI, Brunella (dir.), « Les mythes de la marionnette », *PUCK*, n° 14, Institut International de la marionnette et l'Entretemps, Charleville-Mézières, 2006.

ERULI, Brunella (dir.), « La marionnette dans la rue », *PUCK*, n° 12, Institut International de la marionnette et l'Entretemps, Charleville-Mézières, 1999.

FILLEULE, Olivier et Danielle TARTAKOWSKY, *La Manifestation*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, Collection Contester, 2008.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », Conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, dans *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994 (1984).

- FOUGIER, Eddy, *Altermondialisme, le nouveau mouvement d'émancipation?*, Paris, Lignes de repères, 2004.
- FRANKS, Benjamin, « Postanarchism : a critical assessment », *Journal of Political Ideologies*, n° 12, Juin 2007, p. 127-145.
- FRANKS, Benjamin, « Postanarchism : a partial account », dans ROUSELLE, Duane et Süreyyya EVREN, *Post-Anarchism : A Reader*, London, Pluto Press, 2011, p. 168-182.
- GORDON, Uri, « Anarchism Reloaded », *Journal of Political Ideologies* 12, 2007, p. 29-48.
- GRAEBER, David, *Fragments of an Anarchist Anthropology*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2004.
- GRAEBER, David, « On the phenomenology of giant puppets: Broken windows, imaginary jars of urine, and the cosmological role of the police in American culture », in GRAEBER D., *Possibilities : Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*, Oakland-Edimbourg, AKPress, 2007, p. 375-417.
- GRAEBER, David, « The New Anarchists », En ligne, [<http://newleftreview.org/II/13/david-graeber-the-new-anarchists>], Consulté le 13 février 2016.
- GRAEBER, David, *Direct action : an ethnography*, AK Press, Oakland, 2009.
- GRINDON, Gavin, « Carnival against capital : a comparison of Bakhtin, Vaneigem and Bey », dans *Anarchist Studies*, vol. 12, n° 2, 2004, p. 147-161.
- HAYDUK, Ronald et Benjamin SHEPARD (dir.), *From ACT UP to the WTO : urban protest and community building in the era of globalization*, Verso, New York, 2002.
- HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- HOFFMAN, Abbie, *Museum of the streets, The anarchist library*, 1980, En ligne, [<https://theanarchistlibrary.org/library/abbie-hoffman-museum-of-the-streets.pdf>] Consulté le 9 décembre 2017.
- HOLMES, Brian, « La géopolitique do-it-yourself, ou la carte du monde à l'envers », *Multitudes*, n° 31, Association Multitudes, Paris, 2007, p. 31-41.
- JORDAN, Tim, *S'engager ! Les nouveaux militants, activistes, agitateurs...*, Paris,

Éditions Autrement, 2003.

JORDAN, John, « The Art of Necessity : The Subversive Imagination of Anti-Road Protest and Reclaim The Steets », dans SHEPARD, Benjamin, *Cultural Resistance Reader*, Verso, Londres et New York, 2002, p. 347-357.

JOSELIT, David, « Yippie Pop: Abbie Hoffman, Andy Warhol, and Sixties Media Politics », *Grey Room*, The MIT Press, n° 8, Été, 2002, p. 62-79.

KAUFFMAN, L.A., « A short history of radical renewal », dans Benjamin SHEPARD et Ronald HAYDUK (dir.), *From ACT UP to the WTO : urban protest and community building in the era of globalization*, Verso, New York, 2002, p. 35-40.

KAUFFMAN, L.A., *Direct action : Protest and the Reinvention of American Radicalism*, Brooklyn, Verso, 2017.

KHASNABISH, Alex, « Anarch@-Zapatismo : Anti-colonialism, anti-power, and the insurgent imagination. », *Affinities : A journal of Radical Theory, Culture and Action*, vol. 5, n° 1, 2011, p. 70-95.

KOERNER, Brendan, « Can Miami Really Ban Giant Puppets ? », *Slate*, 12 novembre 2003, En ligne, [[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/explainer/2003/11/can\\_miami\\_really\\_ban\\_giant\\_puppets.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/explainer/2003/11/can_miami_really_ban_giant_puppets.html)], Consulté le 23 mars 2016.

KOURILSKY, Françoise, *Le Bread and Puppet Theatre*, Lausanne, La Cité Éditeur, 1971.

LASKO, Jim, « The Third Thing », dans BELL, John, et Claudia ORENSTEIN, Dassia N. POSNER (dir.), *The Routledge companion to puppetry and material performance*, Routledge, New York, 2014, p. 98-104.

LAGALISSE, Erica Michelle, « Marginalizing Magdalena : Intersections of gender and the secular in anarchoindigenist solidarity activism. » *Signs*, vol. 36, n° 3, 2011, p. 653-678.

LAMOUREUX, Ève, *Art et politique: nouvelles formes d'engagement artistique*, Montréal, Écosociété, 2009.

LEMOINE, Stéphanie et Samira OUARDI, *Artivisme : Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2010.

LINGAARD, Jade, « Artivisme », *Vacarme*, n° 31, Paris, 2005, En ligne,

[<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2005-2-page-30.htm>] Consulté le 23 mars 2018.

MACPHEE, Josh et Erik REULAND, *Realizing the Impossible : Art against Authority*, Oakland, Californie, AK Press, 2007.

MARCOLINI, Patrick, *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Montreuil, L'Échappée, 2013.

McCORMICK, John et Bennie PRATASIK, *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

McKAY, George, *DIY Culture : Party and Protest in Nineties Britain*, Londres, Verso, 1998.

MILSTEIN, Cindy, *Reappropriate the imagination !*, The Anarchist Library, 2007.

P.V. STOCK, James Guillaume, *Michel Bakounine, Oeuvres*. Bibliothèque sociologique, n° 38, Tome II, 1907.

PIRIS, Paul, « The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet », dans BELL, John, et Claudia ORENSTEIN, Dassa N. POSNER, *The Routledge companion to puppetry and material performance*, Routledge, New York, 2014, p. 30-42.

PORTER, Isabelle, « Le sommet, plus jamais ! », *Le Devoir*, 15 avril 2006, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/non-classe/106950/le-sommet-plus-jamais>], Consulté le 21 mars 2018.

REBBICK, Judy, « Of Catapults and Teddy Bears », *Rabble.ca*, 8 mai 2001, En ligne, [<http://rabble.ca/columnists/catapults-and-teddy-bears>], Consulté le 26 mars 2018.

REDSTONE, Cori, « Incorporating the arts is key to building social movements », dans Phoebe Godfrey, Denise Torres (dir.) *Emergent Possibilities for Global Sustainability: Intersections of race, class and gender*, Routledge, 2016, p. 156-162.

REED, T.V., *The Art of Protest : Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, University of Minnesota Press, 2005.

RUBY, K, *History of Radical Puppetry*, En ligne, [<http://www.rogueruby.com/radpup.html>], Consulté le 3 Mars 2015.

REINHARDT, Ad, et Barbara ROSE (éd.), *Art as Art : The Selected Writings of Ad*

Reinhardt, University of California Press, 1991.

SCHUMANN, Peter, *The Why Cheap art? Manifesto*, Bread and Puppet Press, Glover, VT, 1984.

SCHUMANN, Peter, « Puppetry and politics », dans Coll., *The American Theatre Reader : Essays and Conversations From American Theatre Magazine*, 2009 (1986), New York, Theatre Communications Group, p. 40-43.

SCHUMANN, Peter, *The radicality of the puppet theatre*, Bread and Puppet Press, Glover, VT, 1991.

SCHUMANN, Peter, *The Old Art of Puppetry in the New World Order*, Bread and Puppet Press, Glover, VT, 1993.

SCOTT, James C., *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1990.

SÉVIGNY, Marie-Ève, « Sommet de Québec : Le mur de la honte. », *Journal Le Voir*, 11 avril 2001, Québec, En ligne, [<https://voir.ca/chroniques/grandes-gueules/2001/04/11/sommet-de-quebec-le-mur-de-la-honte/>], Consulté le 21 mars 2018.

SHEPARD, Benjamin, *Queer political performance and protest*, Routledge, New York, 2010.

SIMAY, Philippe, « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », *Métropoles*, 2008, [<http://metropoles.revues.org/2902>], consulté le 18 mars 2016.

SOMMIER, Isabelle, *Le renouveau des mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003.

STARHAWK, « How we really shut down the WTO », dans Benjamin SHEPARD et Ronald HAYDUK (dir.), *From ACT UP to the WTO : urban protest and community building in the era of globalization*, Verso, New York, 2002, p. 52-56.

STARHAWK, *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique*, Paris, Éditions Cambourakis, 2015.

STARHAWK, *Parcours d'une altermondialiste. De Seattle aux Twin Towers*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Collection vu d'Amérique, 2004.

STENGERS, Isabelle et Philippe PIGNARRE, *La sorcellerie capitaliste : pratiques de désenvoûtement*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

TILLIS, Steve, *Toward an aesthetics of the puppet*, San Jose State University, 1990.

VANEIGEIM, Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, 1967, En ligne, [<http://arikel.free.fr/aides/vaneigem/>], Consulté le 4 avril 2018.

VANDER GUCHT, Daniel, *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Éditions Labor, Collection Quartier Libre, 2004.