

DÉSTABILISER LE LIEU COMMUN : L'ART DE THEASTER GATES ENTRE INSTALLATION ET FUGITIVITÉ

ANTONIA RIGAUD

Université Sorbonne Nouvelle

1. Depuis le début des années 2000, l'artiste afro-américain Theaster Gates s'est imposé sur la scène américaine et internationale avec des interventions qui croisent art, urbanisme et activisme social, dans un geste qui interroge le rôle de l'art et de l'artiste dans la communauté socio-politique des États-Unis aujourd'hui. Ses œuvres vont de la céramique à l'art *in-situ* et à la performance, constituant un corpus riche et mouvant de propositions artistiques. Le spectateur y est invité à penser en termes politiques et économiques aux enjeux liés à l'occupation de l'espace dans un pays où la violence sociale prend corps dans la délimitation spatiale de communautés séparées. Son travail est ancré dans la réalité urbaine de Chicago et du quartier défavorisé du South Side. En installant ses œuvres dans les quartiers représentatifs de la communauté afro-américaine portant les stigmates de l'abandon des pouvoirs publics autant que des soulèvements populaires qui ont émaillé son histoire, Theaster Gates prolonge dans le domaine des arts visuels une tradition forte à Chicago, celle de figures culturelles aux avant-postes de la création et de l'activisme telles que les écrivains Richard Wright, Gwendolyn Brooks ou Leon Forrest. Il prolonge cet héritage en explorant de nouvelles modalités esthétiques pour penser les notions de communauté et de commun dans l'Amérique contemporaine.
2. Gates met en scène la langue vernaculaire des États-Unis comme témoignage d'une culture où le racisme s'immisce dans la banalité d'objets du quotidien, ce qui lui permet d'interroger la notion de communauté. La réalité urbaine et matérielle constitue le matériau avec lequel il donne à voir les strates de violence sur lesquelles se fonde le commun américain. Son travail est en effet traversé par un projet central : rendre visible ce qui a été enfoui par l'histoire, la violence devenue invisible, les traces de la violence sociale, économique et politique imposée aux populations marginalisées – ici, la communauté africaine-américaine. Il interroge la possibilité de penser l'idée de communauté dans un pays marqué, dans son histoire autant que dans son présent, par la séparation et la mise à distance physique et culturelle de l'autre. Gates pense le « we, the people », ce lieu commun de l'Amérique, comme l'objet d'une quête inaboutie qu'il appartient à l'art de déstabiliser afin de le réanimer.
3. Né à Chicago en 1973, Theaster Gates appartient à une génération pour qui le mouvement des droits civiques des années 1960 relève des récits d'histoire, qui a cru à l'idée d'une Amérique post- raciale lors de l'élection de l'ancien sénateur de l'Illinois, Barack Obama, à la présidence en 2008, et qui est témoin aujourd'hui du retour du suprématisme blanc. Il s'inscrit également dans un moment où l'art américain fait retour sur les revendications politiques qui ont marqué les dernières décennies du 20^{ème} siècle après

l'avènement de l'abstraction américaine sur la scène mondiale d'après-guerre. Gates appartient ainsi à cette nouvelle génération d'artistes américains dont la pratique se situe à la croisée de plusieurs héritages, celui de pratiques esthétiques radicales autant que celui de pratiques artistiques qui cherchent à modifier les structures sociales ; il fait ainsi le bilan d'une histoire de l'art qui s'est construite à la croisée de la radicalité formelle et politique et la prolonge avec une esthétique à la fois sociale et politique. Il représente en cela l'esthétique contemporaine de la « pratique sociale » (*social practice*)¹, qui pense les codes de l'avant-garde et les prolonge dans une réflexion ancrée sur la création d'un commun par l'œuvre d'art.

4. La notion de « pratique sociale » illustre particulièrement bien son art qui est avant tout une mise en pratique du commun en tant que réalité mouvante, ce qui lui permet d'inviter ses spectateurs à penser avec lui à la possibilité d'une expérience commune et démocratique aux États-Unis aujourd'hui, à ses angles morts autant qu'à ses potentialités. Il fait retour sur cette histoire politique et esthétique pour déstabiliser le lieu commun en tant que socle universel et pense le commun comme un espace qui doit toujours être renégocié. C'est en effet dans cet espace déstabilisé que peut se mettre en place, pour l'artiste, une véritable communauté qui reposerait non plus sur un lieu commun fixe mais, au contraire, sur sa déstabilisation et sa renégociation perpétuelle. Son travail appartient en cela singulièrement à la culture américaine dans son oscillation entre la notion d'installation, de « settlement », de colonisation de l'espace et la notion de déracinement au sein de cette société de la mobilité hantée par l'histoire tragique de la communauté africaine-américaine.
5. Cet article s'arrêtera sur quatre œuvres emblématiques d'une carrière récente mais déjà ample, qui invoque une histoire hésitant entre installation et fugitivité, entre enracinement et fuite, à travers un certain nombre de stratégies qui visent à ébranler la notion d'un lieu commun stable et unique, à mi-chemin entre la performance et l'installation.

Penser le commun dans l'expérimentation : *Plate Convergence*

6. Après l'obtention de diplômes en céramique, urbanisme et études religieuses, Gates fait irruption dans le monde de l'art en 2007 avec *Plate Convergence*, une installation de ses céramiques utilisées dans une performance sous la forme d'un repas³. L'œuvre repose sur une fiction inventée de toute pièce par l'artiste et qu'il relate ainsi :

1 La curatrice Anne Pasternak définit la pratique sociale en ces termes : « social practice artists create forms of living that activate communities and advance public awareness of pressing social issues. In the process, they expand models of art, advance ways of being an artist, and involve new publics in their efforts ». N. Thomson, *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991-2011*, 8.

2 Le site de la galerie où s'est tenue cette exposition/performance présente quelques photos de l'œuvre : <https://www.hydeparkart.org/exhibition-archive/plate-convergence/>

3 Une vidéo faite par l'artiste de l'une de ces performances peut être visualisée en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=LLGfJIX_K8M

I created a story centered on a fictive pottery commune in Mississippi founded in the 1960s by an also-fictive ceramicist, Yamaguchi, who had fled Hiroshima, married a black civil rights activist, and instituted a ritual called Plate Convergences, or conversations where people came from all over to discuss issues of race, political difference and inequity. Yamaguchi is supposed to have made ceramic plates specifically for the “black food” served at the dinners, and this dinnerware went into the Yamaguchi Institute Collection as part of the story. It was shown with a video at the Hyde Park Art Center as an example of his object-engagement projects. I claimed him as a mentor. As the story went, he and his wife died in a car accident in 1991 and their son founded the Yamaguchi Institute to continue their vision of social transformation. I made ceramic plates, videotaped highly curated dinners and found a space for an exhibition of the ceramics and video. We gave a huge Japanese soul-food dinner, made by a Japanese chef and my sister, in honor of the Yamaguchis and their dinners. A young mixed-race artist enacted the role of their son and thanked everyone for coming. The whole thing duped a lot of people.⁴

Le repas et les relations authentiques qui s’y nouent forment le socle d’une expérience profondément ambiguë puisqu’il se fonde sur une fiction et le jeu de l’artiste avec les attentes du public. L’artiste réunit toute une communauté autour d’un récit qui fait la part belle aux notions de rituel et de communauté : il y est question de luttes communes, de « convergence » à partir d’horizons différents, et d’un rituel capable de réunir autour de questions politiques une communauté cherchant à transformer la société. Le projet est très proche de ce que fait Gates dans sa pratique artistique depuis ses débuts, mais la duperie assumée par l’artiste y apporte un élément essentiel, l’idée que l’utopie doit être mise en scène, aidée par un certain nombre de stratégies, y compris le mensonge.

7. L’œuvre *Plate Convergence* existe dans cette performance ritualisée du repas mis en scène tout autant que dans le récit mettant à nue la supercherie ; elle se situe à mi-chemin entre les objets de céramique que Gates créa pour l’occasion et l’expérience du repas, oscillant entre objet, installation et expérience. Gates utilise tous les codes de l’art contemporain, jouant sur la fluctuation entre objet et expérience et interrogeant la performance dans son rapport à la communauté⁵. Il s’inscrit dans la tradition de l’artiste d’avant-garde qui, dans le sillage de Marcel Duchamp, utilise la surprise et se joue du monde de l’art qu’il met au défi de l’enfermer dans des définitions établies. Il résume son approche en ces termes : « it’s all tricksterism »⁶, une déclaration qui l’installe dans l’art d’avant-garde et le jeu avec les institutions autant que dans la tradition populaire du *trickster* qui cherche à subvertir les codes du commun⁷. Il joue ainsi de duplicité pour interroger

4 L. Wei, « Theaster Gates », *Art in America*.

5 La notion de performance d’abord définie par Richard Schechner au début des années 1970 a pris un tournant beaucoup plus communautaire à la fin du 20^{ème} siècle, comme en témoigne par exemple l’ouvrage *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, V. Cassel Olivier (éd.).

6 L. Wei, « Theaster Gates », *Art in America*.

7 Le personnage du *trickster* est une figure souvent revendiquée dans la culture africaine-américaine comme l’a montré Henry Louis Gates notamment, mais elle est aussi une figure de l’imaginaire blanc comme l’explique Ralph Ellison : « The role with which they [African American entertainers] are identified is not, despite its blackness, Negro American (indeed, Negroes are repelled by it); it does not find its popularity among Negroes, but among

les fondements d'une culture commune états-unienne et se situe ainsi à la croisée du monde de l'art contemporain qu'il habite avec grand succès tout en restant à sa marge. *Plate Convergence* interroge la sincérité de l'artiste mais celui-ci parvient cependant, au-delà du jeu, à établir une réelle communauté et un réel moment de partage avec ses spectateurs. Ceux-ci sont invités à déambuler dans l'œuvre-installation et à goûter au repas en participant ainsi à une expérience collective. Gates superpose une pratique créative et un contexte social qu'il modifie à travers son travail. La communauté réunie autour du lieu commun du repas comme espace de partage est une réalité fragile qui repose sur la création d'un moment de communion⁸. L'œuvre illustre parfaitement la fragilité de l'art participatif telle que la définit la critique Claire Bishop, l'une des critiques les plus importantes de l'art participatif : « Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context »⁹. Gates crée des expériences de rencontre autour d'un lieu commun (le lieu commun du repas comme espace de rencontre mais aussi l'espace de la galerie comme lieu de rencontre d'une communauté), mais sait qu'il s'agit d'un espace fragile qui peut disparaître à tout moment derrière la codification des institutions ou une sociabilité forcée.

8. La pratique artistique de Theaster Gates le situe a priori du côté d'un art d'avant-garde et de l'exploration d'une esthétique performative, à la croisée entre la vie ordinaire et l'art. Il repense les formes de l'art mais aussi les structures de pouvoir en s'appropriant les codes d'institutions qu'il dévoie. Le lien ambigu que Gates entretient avec les institutions artistiques et politiques est plus qu'anecdotique : il est le socle sur lequel se fonde une esthétique qui cherche à déstabiliser les codes établis et à penser la capacité de l'art à redéfinir les structures et codes du commun. L'artiste est aussi très conscient de l'histoire de l'art expérimental et du peu de place qui a été fait aux artistes appartenant aux minorités dans cet espace. Il pense en effet les institutions comme des systèmes de pouvoir qui ont maintenu la communauté africaine-américaine dans un état de domination et en joue en conséquence. Il utilise ainsi les codes du marché de l'art pour financer ses projets, en finançant par exemple son grand œuvre de rénovation de bâtiments désaffectés dans le quartier du South Side par la vente d'objets venant de ces bâtiments achetés à très bas prix aux autorités de la ville. Il finance ainsi la réhabilitation de la Stony Island Arts Bank¹⁰ achetée pour un dollar aux autorités de la ville en vendant des morceaux de marbre sur lesquels sont gravés les mots « In Art We Trust ». On pense encore à Duchamp et à la notion de *readymade* et à la déstabilisation de la notion de valeur. Ce

whites; and although it resembles the role of the clown familiar to Negro variety-house audiences, it derives not from the Negro, but from the Anglo-Saxon branch of American folklore. In other words, this "darky" entertainer is white ». R. Ellison, « Change the Joke and Slip the Yoke », 101.

8 Gates joue ici sur le motif chrétien du repas et notamment son importance dans l'histoire de l'art européen.

9 N. Thomason, *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991-2011*, 45. Le discours du commun est une réalité fragile qui peut être vite happée dans la gentrification ou les codes institutionnels, mais il semble que le chemin choisi par Gates soit celui d'un compromis entre l'utopie et le pragmatisme, qui parvient, en fin de compte, à penser et à vitaliser la notion de commun.

10 <https://www.theastergates.com/project-items/stony-island-arts-bank>

projet intitulé *Dorchester Project* est ainsi une œuvre qui vise à créer un lieu commun pour une population délaissée par les pouvoirs publics en lui offrant des lieux de rencontre et de culture¹¹, financée grâce aux relations étroites que Gates entretient avec les institutions du monde de l'art. La figure du *trickster* illustre bien cette position double, entre le jeu avec la culture dominante et l'aide aux communautés défavorisées.

9. L'artiste refuse toute sédimentation, préférant le régime de la performance qui permet une fluidité dans l'expérience esthétique et qui met en avant la notion de négociation entre le public et l'œuvre. Cette négociation vise la valeur de l'œuvre comme il l'explique dans un entretien :

There is a formality in the presentation of materials that aligns you with the canon, with the regime of the history of art. Some things are excluded, others included. I'm really curious about how materials, things and places become valuable—and to whom. Monetary value is the goal for some. But I'm curious about all these multiple registers of value, because value is negotiated. Dealers, collectors, galleries and museums all work hard to determine systems of value and then to protect the valued objects and the market mechanism they've established¹².

Son intérêt pour ce qui est accepté ou refusé dans le champ de l'art illustre l'espace qu'il cherche à occuper sur la scène contemporaine – une ligne de crête entre différents univers et champs de valeur.

Repenser la violence du lieu commun : *In the Event of a Race Riot*

10. Gates crée ses sculptures à partir d'objets trouvés, jouant sur les notions de récupération et de *readymade*. Il choisit des objets qui appartiennent au langage vernaculaire de l'Amérique, qui ont perdu leur fonction et qu'il réanime en leur apportant une nouvelle signification. Ses « tapisseries civiques » (*Civil Tapestries*)¹³ sont ainsi faites à partir de tuyaux d'incendie qui étaient utilisés pour réprimer les soulèvements populaires durant la période de lutte pour les droits civiques. Les tuyaux sont arrangés comme les fils d'un canevas invitant le spectateur à regarder la toile ainsi constituée comme le vestige d'une culture matérielle de la violence. Les dimensions choisies (120 x 130 cm) mettent en avant la force de la violence potentielle contenue dans ces tuyaux, une potentialité réengagée au profit de la force qu'apporte la conscience historique. Ces mêmes objets abandonnés figurent au cœur de la série *In the Event of a Race Riot*¹⁴, patiemment enroulés et mis sous verre dans des cadres qui évoquent la préservation des objets du commun et une culture de l'archive¹⁵ autant qu'un geste qui, dans l'utilisation du cadre de verre, cherche à réanimer un

11 Le site de la fondation de l'artiste, la Rebuild Foundation présente le Dorchester Project :

<https://rebuild-foundation.org/category/dorchester-projects/>

12 L. Wei, « Theaster Gates », *Art in America*.

13 https://www.tate.org.uk/art/images/work/L/L03/L03666_10.jpg

14 <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/197576>

15 Gates est un archiviste exemplaire qui utilise les bâtiments du *Dorchester Project* pour y conserver notamment les archives des magazines *Jet* et *Ebony* qui ont joué un rôle prépondérant dans la culture africaine-américaine de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle.

nouveau sens dans ces objets, un peu comme le faisait Joseph Cornell presque un siècle plus tôt en collectant les débris de la société de consommation pour créer des mondes imaginaires miniatures. Gates fait écho à Cornell mais en proposant un tout autre discours : les débris ici ne sont pas tournés vers le rêve et l'utopie de mondes imaginaires impossibles mais, au contraire, vers la réalité et un rêve d'égalité pour le présent. Les cadres dans lesquels sont enroulés ces tuyaux évoquent aussi des alarmes incendies dont on serait amené à briser le verre pour les utiliser en cas de danger. Le tuyau de pompier, objet dont la violence est relativement peu visible et avec lequel s'est construite la répression des révoltes durant la période de lutte pour les droits civiques est ici mis en avant dans un geste qui montre la tension entre la visée première de l'objet – éteindre des incendies et sauver des vies – et son détournement par les autorités à l'encontre de populations luttant pour la reconnaissance de leurs droits. Le titre choisi pour cette série peut faire l'objet d'interprétations différentes : est-il question de rappeler une histoire de la répression ou est-il au contraire question de montrer comment ces objets de répression pourraient être détournés ? Il déstabilise leur signification et leur assigne en tous les cas une potentialité et une dangerosité nouvelles. Ses objets furent exposés pour la première fois en 2011 dans le cadre d'une exposition à la galerie Kavi Gupta de Chicago intitulée *An Epitaph for Civil Rights And Other Domesticated Structures*, titre qui symbolise la volonté pour l'artiste de penser aux objets dans leur rapport à l'histoire tout en mettant en avant le rôle de l'artiste pour redonner vie aux objets et les subvertir. Il s'inscrit dans la continuité du mouvement pour les droits civiques, et en évoque autant l'espoir que l'échec. L'artiste ne tranche pas, semble-t-il, entre ces deux visions, mais met en avant la potentialité de violence ou d'espoir des objets communs, appelant chacun à choisir pour lui-même.

11. Ce travail de ré-animation d'objets « morts » évoque les *combines* de Robert Rauschenberg, archives d'objets assemblés dans des sculptures qui parlent la langue vernaculaire de l'Amérique, dans le sillage de Cornell. Le geste de Gates leur est similaire à ceci près que ses « *americana* » sont marqués par la violence raciale que la banalité même de ces objets tend à faire disparaître. L'artiste est ici un négociateur du visible, faisant émerger une expérience que l'histoire, les clichés et l'habitude, ont rendu banale et donc invisible. Le lieu commun est en effet pour Gates un espace d'invisibilité qu'il appartient à l'artiste d'investir, à travers tous les modes opératoires possibles, afin d'en montrer la violence, comme le faisaient, au moment des luttes pour les droits civiques, des artistes tels que Noah Purifoy ou David Hammons qui utilisaient les débris des soulèvements urbains dans leurs sculptures. Mais Gates évoque aussi une autre violence, celle d'institutions artistiques qui ont mis beaucoup de temps à s'ouvrir aux artistes issus des minorités. En utilisant les codes de l'art abstrait et minimaliste des années 1960 et en faisant référence aux conditions politiques de l'époque (« *1960s abstraction by way of 1960s turmoil* » comme le formule Julia Langbein dans un article pour *Artforum*¹⁶), il pense en termes esthétiques et politiques aux pouvoirs de l'art dans le commun. La critique Jesi Khadivi analyse la manière dont Gates nous pousse à revoir le minimalisme en termes politiques. Elle écrit : « While many of the sculptural and installation works in the exhibition riff on 16 J. Langbein, « Theaster Gates ».

the hallmarks of Minimalism—such as geometric forms, repetitive patterns, and serial structures—Gates purposefully exploits the relational associations of his material, thus subverting Minimalism’s visual language of abstraction and professed neutrality to emotive ends »¹⁷. Comme un certain nombre de ses contemporains (on pense à Mark Bradford ou Adam Pendleton par exemple), Gates revient sur l’histoire de l’abstraction et réanime cette esthétique dans une perspective politique.

12. Comme le montre le philosophe Fred Moten dans le chapitre qu’il lui consacre, Gates prolonge en termes visuels ce que fait Saidiya Hartman pour la littérature. Elle écrit : « By defamiliarizing the familiar, I hope to illuminate the terror of the mundane and quotidian rather than exploit the shocking spectacle »¹⁸. Fonder son œuvre sur les objets familiers et communs de l’Amérique permet à Gates de montrer la violence sous-jacente et diffuse du contemporain. Le lieu commun est en effet envisagé dans son travail comme le lieu d’une violence ordinaire qu’il appartient à l’artiste de rendre visible. Le processus artistique est ainsi un exercice de visualisation, réunissant création artistique et discours politique, ce que Gates formule dans le titre d’une exposition de 2012 : « My Labor is My Protest ». Le critique Huey Copeland analyse cette double perspective esthétique et politique comme le fait d’artistes qui, comme Gates, travaillent autant dans le cadre d’institutions artistiques que depuis un espace de subversion. En effet, Copeland évoque : « Gates’s characteristic confusion of those boundaries – between work and resistance, art and commerce, radicalism and reform, politics and policy – that black practitioners working within hegemonic frames have sought to at once master and disarticulate in reimagining history and tracking the past’s unfolding in the present »¹⁹. L’œuvre réunit différentes modalités (celle de la langue vernaculaire des objets de l’Amérique et celle du créateur conscient de son héritage artistique) afin de rendre visible l’histoire du racisme telle qu’elle existe dans les objets les plus communs de la culture américaine. Ce processus de visibilisation de la violence parfois cachée du lieu commun s’accompagne d’une entreprise plus large d’interrogation de celui-ci comme espace stable et identifiable.

Communauté et fugitivité : *Amalgam*

13. L’une des œuvres emblématiques de Gates, l’installation *Amalgam*, fait entendre une histoire inconnue, celle de l’île de Malaga, au large des côtes de l’état du Maine. L’installation entraîne le spectateur dans un parcours interrogeant la possibilité même de l’existence de lieux communs aux États-Unis, ou mettant du moins en avant leur caractère éphémère. L’œuvre est un assemblage de sculptures, d’objets, de morceaux de musique et de vidéos qui évoquent l’histoire méconnue de cette île qui fut un espace de cohabitation interracial aux États-Unis jusqu’à son démembrement sous les ordres du gouverneur de l’état en 1911. Le

17 J. Khadivi, « An Architecture Waiting to be Used », 58.

18 S.V. Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth Century America*, 4.

19 H. Copeland, « Dark Mirrors: Huey Copeland on Theaster Gates and *Ebony* », 227.

déracinement de cette communauté sur ordre politique est une illustration tragique du racisme et de l'angoisse américaine face à l'idée de mixité puisque l'exploitation économique de l'île n'était qu'un prétexte pour les autorités qui considéraient que l'île de Malaga représentait un problème de salubrité publique. L'artiste quitte ici le contexte de Chicago dans lequel sont ancrées la plupart de ses œuvres pour réfléchir de manière plus large à l'histoire du racisme aux États-Unis, dans le contexte des états du nord du pays supposés plus libéraux que ceux du sud mais dont cette histoire illustre la violence. En effet, le parcours que met en place l'exposition transforme l'histoire singulière de cette île en une réflexion plus globale sur l'histoire d'un commun américain qui existe sur le mode du déracinement et qui serait de l'ordre de l'utopie. L'île de Malaga apparaît en effet comme une utopie au sens presque littéral : une île, dont la société de quelque quarante-cinq personnes repose sur une organisation qui ne suit pas les normes sociales et politiques mais permet des relations fluides, la création d'un commun allant au-delà des structures racistes de la société américaine.

14. Le spectateur d'*Amalgam* est d'abord confronté à une sculpture qui évoque une habitation, enfoncée dans le sol, vestige d'un lieu habitable devenu impraticable. Puis, au détour de cette première pièce apparaît un ponton où ne sont amarrés aucuns bateaux, comme un espace de transition entre l'île et le continent. Arrive enfin le cœur de l'exposition où sont présentés des cabinets de curiosités, collections d'objets divers, un musée dans le musée présentant l'histoire de Malaga comme une histoire matérielle et une histoire naturelle, où le discours « scientifique » et la culture matérielle écrivent une histoire du vivre ensemble proche en bien des points de celle d'autres villes pionnières aux États-Unis. Le motif de la maison comme lieu inhabitable, représenté dès l'entrée de l'exposition *Amalgam*, est un motif récurrent dans l'œuvre de Gates. L'histoire du déracinement forcé de Malaga permet à l'artiste de mettre en scène une histoire africaine-américaine fondée sur le déracinement et la quête impossible d'un espace commun dans une société qui ne permet pas la construction d'un commun stable. Le titre de l'exposition qui joue sur le quasi anagramme du nom de l'île et la notion de mixité, évoque et défait le cliché américain du « *melting pot* », invitant plutôt le spectateur à être témoin d'une histoire fondée sur l'exclusion et la fuite forcée. En fin de parcours de la déambulation à laquelle le spectateur est invité dans l'espace d'exposition, une vidéo vient illustrer la notion de mixité dans un collage d'extraits de films intitulé *The Dance of Malaga*²⁰ : le film associe une performance de danse filmée dans les forêts de l'île et célébrant la notion de métissage avec des extraits de documents filmés reprenant l'histoire des politiques racistes et refusant la mixité raciale. L'histoire commune du racisme ordinaire tel qu'il se pratique dans les relations entre les individus est ainsi le cœur de l'exposition qui se présente comme une élegie aux victimes de la ségrégation. Le chemin parcouru à travers les objets créés par l'artiste autant que les objets trouvés de l'Amérique raciste présentés dans ce parcours historique et intellectuel se termine sur une forêt de colonnes de bois sur lesquelles sont posés des masques évoquant la trace d'une communauté effacée par la violence raciste. *Amalgam* invite à penser les

20 Quelques captures d'écran sont accessibles sur cette page :

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/91590/Theaster-Gates-Dance-of-Malaga>

rapports sociaux par rapport à la notion de rencontre tout en mettant en avant l'absence de lieu commun sur lequel s'est construite l'histoire africaine-américaine. L'œuvre est parcourue par une réflexion sur l'impossibilité de l'enracinement – notion qui traverse l'histoire des États-Unis, des esclaves fugitifs jusqu'aux immigrants clandestins aujourd'hui. Il faut cependant souligner la dimension universelle du travail de Gates comme l'a fait Elvan Zabunyan en montrant combien l'expérience de l'exposition dépasse les frontières et l'histoire vécue : « Gates provoque une disjonction de l'habituelle visite dans une institution artistique, obligeant celles et ceux qui s'engagent dans l'espace à ne jamais oublier l'histoire à laquelle elles et ils se doivent d'appartenir, au moins le temps du cheminement qui leur est offert »²¹. Le retour sur l'histoire spécifique de Malaga devient ainsi une métaphore du déracinement et de la fugitivité.

15. En réponse à la destruction de l'espace utopique de Malaga, l'exposition installe un territoire imaginaire fait du mélange de médiums et d'objets différents, suggérant que l'œuvre ne réside pas dans une modalité ou une autre mais bien dans l'expérience mouvante de la déambulation dans le parcours mis en place. Il répond aux déracinements tragiques sur lesquels s'est construite l'histoire africaine-américaine par un appel à la déterritorialisation au travers de la performance. L'expérience du spectateur avançant dans cet espace est une invitation à chercher un lieu stable permettant la rencontre et la mixité tout en prenant conscience que le lieu commun peut aussi exister dans une constellation d'espaces.

16. Gates déstabilise l'idée d'un espace commun permettant une fondation ou l'enracinement de la communauté. Là où Ralph Waldo Emerson inaugurerait la pensée américaine en posant la question du rapport à l'espace dans son interrogation fondatrice « where do we find ourselves? »²², Gates semble répondre par une autre question, interrogeant non pas tant le lieu où l'on se trouve que la manière dont on habite le lieu commun. La construction idéologique américaine s'est en effet bâtie sur la domination de l'espace, mais un espace commun n'appartenant, à l'époque des débuts de la république, qu'à une minorité, laissant les populations natives ou esclaves victimes d'un système de violence institutionnalisée, entre autres, dans l'absence d'un lieu commun. Gates répond à cette absence par la déstabilisation de l'idée de lieu commun ferme.

Le lieu commun en question : *Objects of Care: Material Memorial for Tamir Rice*²³

17. Gates utilise le langage de l'avant-garde et de la performance pour interroger l'héritage d'une histoire tragique et poser la question de la possibilité de trouver un lieu commun dans le présent. Le monument qu'il installe à la mémoire de Tamir Rice est peut-être son œuvre la plus emblématique à cet égard : il installe dans

21 E. Zabunyan, « Habiter les lieux – à propos de l'exposition de Theaster Gates », *A.O.C.* 22 mars 2019 : <https://aoc.media/critique/2019/03/22/habiter-lieux-a-propos-de-lexpositions-de-theaster-gates/>

22 R.W. Emerson, « Experience » (1844), *Emerson's Prose and Poetry*, 198.

23 <https://rebuild-foundation.org/objects-of-care/>

le South Side de Chicago le kiosque démantelé et reconstruit sous lequel un jeune garçon noir âgé de 12 ans fut tué à bout portant par un policier blanc le 22 novembre 2014 à Cleveland. Gates s'empare d'un fait tragique de l'histoire récente qui a donné lieu à un grand nombre de manifestations, et figure son travail dans le sillage d'autres œuvres d'artistes africains-américains ayant cherché une réponse artistique à la tragédie (on pense par exemple au « Mississippi Goddam » de Nina Simone en réponse à la mort de quatre petites filles dans une église noire de Birmingham en 1965). La réponse de Gates à l'horreur de la mort d'un enfant ne réside pas dans la protestation et le refus mais plutôt dans la redéfinition d'un lieu commun. Le kiosque reconstruit dans le quartier emblématique de son *Dorchester Project* lui permet de matérialiser la mémoire dans ce qu'il appelle un « mémorial matériel », qui constitue un lieu commun pour une communauté marquée par la mort. Le commun est ici fondé sur la conscience de la violence de la société américaine à l'encontre de sa population africaine-américaine, mais aussi sur l'attention à l'autre, comme l'indique son titre à travers la notion de « *care* ». Gates s'inscrit ici dans la lignée de l'éthique de la sollicitude telle qu'a pu la définir notamment Carol Gilligan, instituant la relation et l'attention à l'autre au cœur de son projet artistique.

18. L'artiste confère au mobilier urbain une aura nouvelle en le reconstruisant dans un cadre nouveau qui évoque la tragédie mais aussi l'idée de réconciliation. Le mémorial appartient à la fondation de l'artiste, la Rebuild Foundation, dont le nom est particulièrement significatif puisque Gates reconstruit, littéralement, le kiosque ou des bâtiments abandonnés de Chicago. Il est également aussi question de reconstruire une communauté dans un tissu urbain fracturé. Gates emploie le terme « rebuild » plutôt que « reconstruction », peut-être parce que celui-ci évoque aux États-Unis une charge historique lourde et marquée par le rêve brisé de la période dite de Reconstruction après la guerre de Sécession. Son projet n'a pas l'ambition d'une reconstruction ou d'une refondation en profondeur, mais cherche à un niveau plus modeste à changer le commun des habitants de ce quartier en refondant leurs relations à l'autre. Il n'est pas question d'un geste grandiose sur le pouvoir de l'art entendu comme modalité abstraite mais bien d'intervention concrète sur ce qu'il nomme les « civic commons »²⁴.

19. Gates prolonge les réflexions des années 1960 cherchant à sortir l'art du musée ou des galeries pour l'intégrer à la ville. On pense à Robert Smithson qui envisageait le musée en termes foucauldien comme un lieu d'enfermement et de répression de l'acte créateur, mais aussi à Gordon Matta-Clark²⁵ qui sculptait à même les bâtiments de New York, appelant à repenser l'urbanisme en termes socio-politiques²⁶. En se faisant

24 Le site de la foundation Rebuild indique : « The north lawn will be re-developed to include a public garden and will be home to the temporary installation of the Tamir Rice Gazebo, which is being cared for by Rebuild Foundation at the request of Samira Rice », <https://www.theastergates.com/project-items/chicago-arts-and-industry-commons>.

25 Hesse McGraw rappelle que Gates fut invité en 2009 à participer à un programme de la Pulitzer Foundation for the Arts en lien avec le cycle « Urban Alchemy/Gordon Matta-Clark » (« Theaster Gates: Radical Reform with Everyday Tools », 94.

26 Matta-Clark définit le concept d'« anarchitecture », associant son travail sur les bâtiments abandonnés à un discours politique. La critique Pamela E. Clark définit le travail de Matta-Clark dans des termes qui montrent en quoi cet artiste annonce Gates dans sa réflexion sur le « droit à la ville » : « Matta-Clark's work, therefore, is a politics of

l'héritier de pratiques de l'art *in situ* aux États-Unis, il nous invite à interroger les fondements mêmes de la spécificité du lieu dans la culture américaine. Il rappelle ainsi que l'appartenance au lieu ne fait pas partie de l'histoire africaine-américaine, irrémédiablement marquée par le déplacement, au gré des strates d'une histoire commune impossible. Cette histoire de déplacements prend des formes diverses dans l'histoire américaine, du commerce triangulaire aux grandes migrations du début du 20^{ème} siècle dont Chicago fut l'un des points cardinaux. Mais ce qui relie ces différents moments de l'histoire est la notion de danger, qui, si elle ne mène pas nécessairement au déplacement, installe cependant une atmosphère de fugitivité telle que la décrit par exemple le grand auteur de Chicago, Richard Wright dans *The Man who Lived Underground* récemment retrouvé et publié.

20. Il semble en effet que Gates ne cherche pas tant à ancrer son travail dans un lieu spécifique qu'à interroger notre rapport au lieu et à la notion d'ancrage, d'habitation, d'installation dans un lieu qui serait commun. La réhabilitation du kiosque en l'honneur de Tamir Rice oscille entre la matérialité d'un lieu commun et le symbolisme d'un mémorial immatériel fondé sur la notion de sollicitude. Gates n'est ainsi pas tant un artiste *in situ*, qu'un artiste qui produit des « sculptures sociales », selon l'expression de Joseph Beuys, permettant de répondre à la violence d'un système social sénile (« a senile social system ») en créant ce que Beuys appelait « a social organism as a work of art »²⁷. Les sculptures sociales que Gates installe dans chacune de ses œuvres et qui bien sûr reprennent forme à travers la perspective de chaque nouveau spectateur permettent de mettre en avant la diversité de chaque individu.

21. Gates pense son art comme la mise en place d'un lieu commun fondé sur la relation à l'autre et la sollicitude, dans le sillage des analyses de Jean-Luc Nancy dans *La Communauté désœuvrée* : « Par le commun il faut entendre [...] le partagé, c'est-à-dire ce qui n'a lieu que dans le rapport, par lui et comme lui : par conséquent, ce qui ne se résout ni en "être" ni en "unité" »²⁸. Il n'est donc pas question de fonder une communauté sur un lieu précis, mais au contraire de fonder une communauté de relations fluides et mouvantes. Fred Moten qui analyse magistralement le travail de Theaster Gates emprunte à Édouard Glissant la notion d'« esthétique de la relation » et le titre de sa trilogie *Consent Not to Be a Single Being* pour penser la manière dont l'artiste pratique un art fondé sur un lieu spécifique mais hanté par la notion de « homelessness » et de fugitivité. Les lieux communs que l'artiste nous invite à découvrir et habiter, sont à penser non pas comme des espaces spécifiques, mais plutôt comme des espaces hantés par le départ et la déstabilisation, que seule la mise en place d'une communauté peut stabiliser. Cet espace commun conscient de l'impossibilité de s'installer et de la nécessité de maintenir le flux des relations de l'un à l'autre au sein de

things approaching their social exhaustion and the potential of their reclamation. It is a politics of the art object in relation to property; of the "right to the city" alienated by capital and the state; of the retrieval of lost spaces; of communities reimagined in the wake of their disappearance; a politics of garbage and things thrown away », *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, 20.

27 J. Beuys, « I Am Searching for Field Character », *Art in Theory, 1900-1990*, 903.

28 J-L. Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 12.

la communauté est ce que Moten appelle ailleurs « the undercommons »²⁹, un espace de fugitivité partagée. Cet espace instable est ce sur quoi Gates fonde une poétique de la déstabilisation.

Conclusion

22. Dans son essai intitulé « *Choosing the Margins as a Space of Radical Openness* », bell hooks nous invite à penser notre rapport à l'espace en termes politiques, s'identifiant à la marge comme un lieu choisi pour résister à la domination et s'appuie sur l'idée que la domination spatiale est l'un des éléments fondateurs de l'expérience africaine-américaine. Elle explique : « Spaces can be real and imagined. Spaces can tell stories and unfold histories. Spaces can be interrupted, appropriated, and transformed through artistic and literary practice »³⁰. En suggérant que l'espace est réel autant qu'imaginaire, Hooks pense l'espace en termes d'agentivité : imaginer l'espace réel devient en effet l'occasion de s'appropriier un lieu commun dans une culture où la ségrégation spatiale a largement contribué à renforcer la ségrégation politique. L'espace est ici envisagé dans une perspective proche de celle de la psychogéographie, en tant qu'espace performatif. Le kiosque en mémoire de Tamir Rice, déplacé planche par planche, réanime le lieu d'un crime en un espace de paix et d'échange, en un monument à la vie perdue.
23. L'idée que l'on peut s'appropriier l'espace au prisme de l'activité artistique est centrale dans la pratique de Theaster Gates qui met l'espace américain au cœur de sa pratique, en tant qu'histoire mais aussi en tant qu'espace concret et vécu. Bell hooks conclut son essai sur la possibilité de transformer l'espace de manière collective, d'en faire un lieu pour le commun : « We are transformed individually, collectively, as we make radical creative space which affirms and sustains our subjectivity, which gives us a new location from which to articulate our sense of the world »³¹. La pensée de bell hooks permet d'éclairer le travail d'artiste de Theaster Gates qui définit son travail comme « place-making »³² : il cherche en effet à figurer le rapport à l'espace dans le présent autant que dans l'histoire africaine-américaine, par rapport aux notions d'appropriation et d'expropriation, de déplacement et d'enracinement. Ce faisant, il interroge la possibilité de déstabiliser l'idée même de lieu commun pour découvrir un *undercommon*, un lieu commun instable et fluctuant sur lequel repose une communauté idéale que cherche à mettre en place l'œuvre d'art.

29 S. Harney et F. Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*.

30 B. Hooks, « Choosing the Margins as a Space of Radical Openness », *Framework: The Journal of Cinema and Media* 36 (1989), 23.

31 *Ibid.*

32 L. Wei, « Theaster Gates », *Art in America*.

Œuvres citées

- BEUYS, JOSEPH. « I Am Searching for Field Character ». 1974. *Art in Theory, 1900-1990*. Ed. Charles Harrison and Paul Wood. Cambridge et Oxford : Blackwell, 1992, 902-904.
- CASSEL OLIVIER, VALERIE (ED.). *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*. Houston : Contemporary Arts Museum, Houston, 2013.
- CLARK, PAMELA E. *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Boston : MIT Press, 2001.
- COPELAND, HUEY. « Dark Mirrors: Huey Copeland on Theaster Gates and *Ebony* ». *Artforum* (October 2013) : 222-229.
- ELLISON, RALPH. « Change the Joke and Slip the Yoke ». 1964. *The Collected Essays of Ralph Ellison*. Ed. John F. Callahan. New York : Random House, 1995.
- EMERSON, RALPH WALDO. « Experience ». 1844. *Emerson's Prose and Poetry*. Ed. Joel Porte et Sandra Morris. New York : Norton, 2001.
- GILLIGAN, CAROL. *In a Different Voice*. Cambridge : Harvard University Press, 1982.
- HARNEY, STEFANO AND FRED MOTEN. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. Wivenhoe, New York, Port Watson : Minor Compositions 2013.
- HARTMAN, SAIDIYA V. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth Century America*. New York et Oxford : Oxford University Press, 1997.
- HOOKS, BELL. « Choosing the Margins as a Space of Radical Openness ». 1989. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 36 : 15-23.
- KHADIVI, JESI. « An Architecture Waiting to be Used ». *Living Things. Esse Art* 75 (2012).
- LANGBEIN, JULIA. « Theaster Gates ». *Artforum* : <https://www.artforum.com/picks/theaster-gates-28244> (dernière consultation le 10 mai 2021)
- MCGRAW, HESSE. « Theaster Gates: Radical Reform with Everyday Tools ». *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 30 (2012) : 86- 99.
- MOTEN, FRED. *Black and Blur*. Durham, NC et Londres : Duke University Press, 2017.
- NANCY, JEAN-LUC. *La Communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois, 1986.
- THOMSON, NATO, ED. *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York : Creative Time Books, 2012.
- WEI, LILLY. « Theaster Gates ». *Art in America* (5 December 2011) : <https://www.artnews.com/art-in-america/features/theaster-gates-62915/> (dernière consultation le 10 mai 2021)

WRIGHT, RICHARD. *The Man who Lived Underground*. New York : Library of America, 2021.

ZABUNYAN, ELVAN. « Habiter les lieux – à propos de l'exposition de Theaster Gates ». *A.O.C.* 22 mars 2019 : <https://aoc.media/critique/2019/03/22/habiter-lieux-a-propos-de-lexpositions-de-theaster-gates/> (dernière consultation le 10 mai 2021)