

MANU MILITARI

DOCUMENTS DE TRAVAIL

Le workshop MANU MILITARI propose aux étudiants de mettre en œuvre des protocoles d'actions urbaines en dialogue, symbolique ou pragmatique, avec le contexte militaire propre à la ville de Brest dont une part visible et conséquente du territoire est occupée par l'Arsenal.

A l'économie de moyens, ce workshop est l'occasion d'éprouver des notions extraites du vocabulaire militaire et déplacées sur le champ de l'art comme la marche, le régiment, le camouflage, la discipline, l'armement, le marquage, le recrutement, le repérage, qui deviennent les moteurs d'autant de stratégies et tactiques d'interventions en situation.



1 BASE MILITAIRE DE LA COURROUZE

Mathieu TREMBLIN, 2000-2008,
Rennes/Saint-Jacques-de-la-Lande - FR
Photographies, dimensions variables



2 LOCAL DREAM

Olivier AGID, Atelier Nuit, 1997, Clermont-Ferrand - FR
Avec la Délégation Militaire Départementale Puy de Dôme,
92^e Régiment d'Infanterie et partenaire industriel
Action monumentale, collaboration avec l'armée, 3 bâtiments de 6000 m² chacun, esplanade
Documentation, croquis, photographie

Mathieu TREMBLIN Dans mon souvenir, l'objet de cette action était de réaliser un empilement de véhicules...

Olivier AGID L'objet de cette action n'était pas de réaliser un empilement de véhicules. Cette sculpture est un des éléments de l'installation globale de LOCAL DREAM. Ce projet n'est pas formel. L'action consistait à utiliser les systèmes militaires autrement. J'ai pu pénétrer ainsi certaines brigades et interroger leur sens par une sorte de rêve appliqué, ici extrême...

- - - Source : conversation par courriel entre Mathieu TREMBLIN et Olivier AGID



3 DES ESPACES AUTRES, HÉTÉROTOPIES (1967)

Michel FOUCAULT, in Architecture,
Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984
pp. 46-49

La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. C'est dans le second principe de thermodynamique que le XIX^e siècle a trouvé l'essentiel de ses ressources mythologiques. L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace.

Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. Peut-être pourrait-on dire que certains des conflits idéologiques qui animent les polémiques d'aujourd'hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace. Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration; et à vrai dire, il ne s'agit pas par là de nier le temps; c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire.

Il faut cependant remarquer que l'espace qui apparaît aujourd'hui à l'horizon de nos soucis, de notre théorie, de nos systèmes n'est pas une innovation; l'espace lui-même, dans l'expérience occidentale, a une histoire, et il n'est pas possible de méconnaître cet entrecroisement fatal du temps avec l'espace. On pourrait dire, pour retracer très grossièrement cette histoire de l'espace, qu'il était au Moyen Age un ensemble hiérarchisé de lieux : lieux sacrés et lieux profanes, lieux protégés et lieux au contraire ouverts et sans défense, lieux urbains et lieux campagnards (voilà pour la vie réelle des hommes); pour la théorie cosmologique, il y avait les lieux supracélestes opposés au lieu céleste; et le lieu céleste à son tour s'opposait au lieu terrestre; il y avait les lieux où les choses se trouvaient placées parce qu'elles avaient été déplacées violemment et puis les lieux, au contraire, où les choses trouvaient leur emplacement et leur repos naturels. C'était toute cette hiérarchie, cette opposition, cet entrecroisement de lieux qui constituait ce qu'on pourrait appeler très grossièrement l'espace médiéval : espace de localisation.

Cet espace de localisation s'est ouvert avec Galilée, car le vrai scandale de l'œuvre de Galilée, ce n'est pas tellement d'avoir découvert, d'avoir redécouvert plutôt que la Terre tournait autour du soleil, mais d'avoir constitué un espace infini, et infiniment ouvert; de telle sorte que le lieu du Moyen Age s'y trouvait en quelque sorte dissous, le lieu d'une chose n'était plus qu'un point dans son mouvement, tout comme le repos d'une chose n'était que son mouvement indéfiniment ralenti. Autrement dit, à partir de Galilée, à partir du XVII^e siècle, l'étendue se substitue à la localisation.

De nos jours, l'emplacement se substitue à l'étendue qui elle-même remplaçait la localisation. L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis.

D'autre part, on sait l'importance des problèmes d'emplacement dans la technique contemporaine : stockage de l'information ou des résultats partiels d'un calcul dans la mémoire d'une machine, circulation d'éléments discrets, à sortie aléatoire (comme tout simplement les automobiles ou après tout les sons sur une ligne téléphonique), repérage d'éléments, marqués ou codés, à l'intérieur d'un ensemble qui est soit réparti au hasard, soit classé dans un classement univoque, soit classé selon un classement plurivoque, etc.

D'une manière encore plus concrète, le problème de la place ou de l'emplacement se pose pour les hommes en termes de démographie; et ce dernier problème de

l'emplacement humain, ce n'est pas simplement la question de savoir s'il y aura assez de place pour l'homme dans le monde – problème qui est après tout bien important –, c'est aussi le problème de savoir quelles relations de voisinage, quel type de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation pour venir à telle ou telle fin. Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements.

En tout cas, je crois que l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps; le temps n'apparaît probablement que comme l'un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l'espace.

Or, malgré toutes les techniques qui l'investissent, malgré tout le réseau de savoir qui permet de le déterminer ou de le formaliser, l'espace contemporain n'est peut-être, pas encore entièrement désacralisé – à la différence sans doute du temps qui, lui, a été désacralisé au XIX^e siècle. Certes, il y a bien eu une certaine désacralisation théorique de l'espace (celle à laquelle l'œuvre de GALILÉE a donné le signal), mais nous n'avons peut-être pas encore accédé à une désacralisation pratique de l'espace. Et peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte : des oppositions que nous admettons comme toutes données : par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail; toutes sont animées encore par une sourde sacralisation.

L'œuvre – immense – de BACHELARD, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasme; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques; c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré : c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal.

Cependant, ces analyses, bien que fondamentales pour la réflexion contemporaine, concernent surtout l'espace du dedans. C'est de l'espace du dehors que je voudrais parler maintenant.

L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes dans lequel, se déroule précisément l'érosion de notre vie, e notre temps et e notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatouillements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables.

Bien sûr, on pourrait sans doute entreprendre la description de ces différents emplacements, en cherchant quel est l'ensemble de relations par lequel on peut définir cet emplacement. Par exemple, décrire l'ensemble

des relations qui définissent les emplacements de passage, les rues, les trains (c'est un extraordinaire faisceau

de relations qu'un train, puisque c'est quelque chose à travers quoi on passe, c'est quelque chose également par quoi on peut passer d'un oint à un autre et puis c'est quelque chose également qui passe). On pourrait décrire, par le faisceau des relations qui permettent de les définir, ces emplacements de halte provisoire que sont les cafés, les cinémas, les plages. On pourrait également définir, par son réseau de relations, l'emplacement de repos, fermé ou à demi fermé, que constituent la maison, la chambre, le lit, etc. Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant us les autres emplacements, sont de deux grands types.

HETEROTOPIAS

Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il

rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. Quant aux hétérotopies proprement dites, comment pourrait-on les décrire, quel sens ont-elles? On pourrait supposer, je ne dis pas une science parce que c'est un mot qui est trop galvaudé maintenant, mais une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la « lecture » , comme on aime à dire maintenant, de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons; cette description pourrait s'appeler l'hétérotologie.

Premier principe, c'est qu'il n'y a probablement pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies. C'est là une constante de tout groupe humain. Mais les hétérotopies prennent évidemment des formes qui sont très variées, et peut-être ne trouverait-on pas une seule forme d'hétérotopie qui soit absolument universelle. On peut cependant les classer en deux grands types.

Dans les sociétés dites « primitives » , il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.

Dans notre société, ces hétérotopies de crise ne cessent de disparaître, quoi qu'on en trouve encore quelques restes. Par exemple, le collège, sous sa forme du XIXe siècle, ou le service militaire pour les garçons ont joué certainement un tel rôle, les premières manifestations de la sexualité virile devant avoir lieu précisément « ailleurs » que dans la famille. Pour les jeunes filles, il existait, jusqu'au milieu du XXe siècle, une tradition qui s'appelait le « voyage de noces » ; c'était un thème ancestral. La défloration de la jeune fille ne pouvait avoir lieu « nulle part » et, à ce moment-là, le train, l'hôtel du voyage de noces, c'était bien ce lieu de nulle part, cette hétérotopie sans repères géographiques. Mais ces hétérotopies de crise disparaissent aujourd'hui et sont remplacées, je crois, par des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation : celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques; ce sont, bien entendu aussi, les prisons, et il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite, qui sont en quelque sorte à la limite de l'hétérotopie de crise et de l'hétérotopie de déviation, puisque, après tout, la vieillesse, c'est une crise, mais également une déviation, puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation.

Le deuxième principe de cette description des hétérotopies, c'est que, au cours de son histoire, une société peut faire fonctionner d'une façon très différente une hétérotopie qui existe et qui n'a pas cessé d'exister; en effet, chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l'intérieur de la société, et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre.

Je prendrai pour exemple la curieuse hétérotopie du cimetière. Le cimetière est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve

avoir des parents au cimetière. Dans la culture occidentale, le cimetière a pratiquement toujours existé. Mais il a subi des mutations importantes. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le cimetière était placé au cœur même de la cité, à côté de l'église. Là il existait toute une hiérarchie de sépultures possibles. Vous aviez le charnier dans le lequel les cadavres perdaient jusqu'à la dernière trace d'individualité, il y avait quelques tombes individuelles, et puis il y avait à l'intérieur de l'église des tombes. Ces tombes étaient elles-mêmes de deux espèces. Soit simplement des dalles avec une marque, soit des mausolées avec statues. Ce cimetière, qui se logeait dans l'espace sacré de l'église, a pris dans les civilisations modernes une tout autre allure, et, curieusement, c'est à l'époque où la civilisation est devenue, comme on dit très grossièrement, « athée » que la culture occidentale a inauguré ce qu'on appelle le culte des morts.

Au fond, il était bien naturel qu'à l'époque où l'on croyait effectivement à la résurrection des corps et à l'immortalité de l'âme on n'ait pas prêté à la dépouille mortelle une importance capitale. Au contraire, à partir du moment où l'on n'est plus très sûr d'avoir une âme, que le corps ressuscitera, il faut peut-être porter beaucoup plus d'attention à cette dépouille mortelle, qui est finalement la seule trace de notre existence parmi le monde et parmi les mots.

En tout cas, c'est à partir du XIX^e siècle que chacun a eu droit à sa petite boîte pour sa petite décomposition personnelle; mais, d'autre part, c'est à partir du XIX^e siècle seulement que l'on a commencé à mettre les cimetières à la limite extérieure des villes. Corrélativement à cette individualisation de la mort et à l'appropriation bourgeoise du cimetière est née une hantise de la mort comme « maladie ». Ce sont les morts, suppose-t-on, qui apportent les maladies aux vivants, et c'est la présence et la proximité des morts tout à côté des maisons, tout à côté de l'église, presque au milieu de la rue, c'est cette proximité-là qui propage la mort elle-même. Ce grand thème de la maladie répandue par la contagion des cimetières a persisté à la fin du XVIII^e siècle; et c'est simplement au cours du XIX^e siècle qu'on a commencé à procéder aux déplacements des cimetières vers les faubourgs. Les cimetières constituent alors non plus le vent sacré et immortel de la cité, mais l'« autre ville », où chaque famille possède sa noire demeure.

Troisième principe. L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions; mais peut-être est-ce que l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, l'exemple le plus ancien, c'est peut-être le jardin. Il ne faut oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées. Le jardin traditionnel des persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu, (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau); et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme. Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace.

Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques).

Quatrième principe. Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer.

D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, hétérotopie et hétérochronie s'organisent et s'arrangent d'une façon relativement complexe. Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumulent à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même, alors qu'au XVII^e, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle encore, les musées et les bibliothèques étaient l'expression d'un choix individuel. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIX^e siècle.

En face de ces hétérotopies, qui sont liées à l'accumulation du temps, il y a des hétérotopies qui sont liées, au contraire, au temps dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire, et cela sur le mode de la fête. Ce sont des hétérotopies non plus éternitaires, mais absolument chroniques. Telles sont les foires, ces merveilleux emplacements vides au bord des villes, qui se peuplent, une ou deux fois par an, de baraques, d'étalages, d'objets hétéroclites, de lutteurs, de femmes-serpent, de diseuses de bonne aventure. Tout récemment aussi, on a inventé une nouvelle hétérotopie chronique, ce sont les villages de vacances; ces villages polynésiens qui offrent trois petites semaines d'une nudité primitive et éternelle aux habitants des villes; et vous voyez d'ailleurs que, par les deux formes d'hétérotopies, se rejoignent celle de la fête et celle de l'éternité du temps qui s'accumule, les pailloles de Djerba sont en un sens parentes des bibliothèques et des musées, car, en retrouvant la vie polynésienne, on abolit le temps, mais c'est tout aussi bien le temps qui se retrouve, c'est toute l'histoire de l'humanité qui remonte jusqu'à sa source comme dans une sorte de grand savoir immédiat.

Cinquième principe. Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. Il y a même d'ailleurs des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi-religieuse, mi-hygiénique comme dans les hammams des musulmans, ou bien purification

en apparence purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves.

Il y en a d'autres, au contraire, qui ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion : on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu. Je songe, par exemple, à ces fameuses chambres qui existaient dans les grandes fermes du Brésil et, en général, de l'Amérique du Sud.

La porte pour y accéder ne donnait pas sur la pièce centrale où vivait la famille, et tout individu qui passait, tout voyageur avait le droit de pousser cette Porte, d'entrer dans la chambre et puis d'y dormir une nuit. Or ces chambres étaient telles que l'individu qui y passait n'accédait jamais au cour même de la famille, il était absolument l'hôte de passage, il n'était pas véritablement l'invité. Ce type d'hétérotopie, qui a pratiquement disparu maintenant dans nos civilisations, on pourrait peut-être le retrouver dans les fameuses chambres de motels américains où on entre avec sa voiture et avec sa maîtresse et où la sexualité illégale se trouve à la fois absolument abritée et absolument cachée, tenue à l'écart, sans être cependant laissée à l'air libre.

Sixième principe. Le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies.

Dans certains cas, elles ont joué, au niveau de l'organisation générale de l'espace terrestre, le rôle d'hétérotopie. Je pense par exemple, au moment de la première vague de colonisation, au XVII^e siècle, à ces sociétés puritaines que les Anglais avaient fondées en Amérique et qui étaient des autres lieux absolument parfaits.

Je pense aussi à ces extraordinaires colonies de jésuites qui ont été fondées en Amérique du Sud : colonies merveilleuses, absolument réglées, dans lesquelles la perfection humaine était effectivement accomplie. Les jésuites du Paraguay avaient établi des colonies dans lesquelles l'existence était réglée en chacun de ses points. Le village était réparti selon une disposition rigoureuse autour d'une place rectangulaire au fond de laquelle il y avait l'église; sur un côté, le collège, de l'autre, le cimetière, et puis, en face de l'église, s'ouvrait une avenue qu'une autre venait croiser à angle droit; les familles avaient chacune leur petite cabane le long de ces deux axes, et ainsi se retrouvait exactement reproduit le signe du Christ. La chrétienté marquait ainsi de son signe fondamental l'espace et la géographie du monde américain.

La vie quotidienne des individus était réglée non pas au sifflet, mais à la cloche. Le réveil était fixé pour tout le monde à la même heure, le travail commençait pour tout le monde à la même heure; les repas à midi et à cinq heures; puis on se couchait, et à minuit il y avait ce qu'on appelait le réveil conjugal, c'est-à-dire que, la cloche du couvent sonnait, chacun accomplissait son devoir. Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie, et si l'on songe, après tout, que le bateau,

c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique (ce n'est pas de cela que je parle aujourd'hui), mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires.

-- Source : <http://www.foucault.info/documents/heterotopia/>



4 REVEALED: BANKSY'S METHOD FOR "SHOP 'TIL YOU DROP"

Foreign Students blog, 28 novembre 2011

After being the first to expose a brand new piece of graffiti that has all the characteristics of street artist Banksy, ForeignStudents.com can now exclusively reveal how it was created. The piece is over two storeys up and rumour has been rife as to how the artist produced it. However, as the photo above (taken last Sunday 20th November) shows, an elaborate scaffold was set up to make sure nobody caught the artist in the act.

It all started on the morning of last Saturday (19th November), when two men began unloading scaffolding from a white van. As one began erecting the scaffolding, the other walked up and down protectively. By 2 PM the scaffold was finished and white tarpaulin covered parts of it.

Thinking the scaffolding was the start of construction work planned to redevelop the disused building, a member of staff came back that night and took a photo (photo 1 below). The next morning (Sunday 20th) the scaffolding was still there, but the tarpaulin had been rearranged, as the photo above shows. It stayed like this until around 3 PM that afternoon, when they started to take the scaffolding down, loading it in to a yellow van. It was at this time that there appeared to be a security guard in a yellow jacket hanging around the site. You can also make out in that image a figure on top of the scaffold, standing right next to the new artwork.

By 5 PM the scaffolding had been completely removed and everyone had left the site, leaving nothing but the artwork. After reporting on it on Monday last week, news quickly spread across the internet and the work was dubbed "Shop 'Til You Drop". With the general consensus being that it is an original Banksy, more and more photographers have shown up to capture the piece.

-- Source : <http://www.foreignstudents.com>



5 DOMMAGES COLLATÉRAUX

Gianni MOTTI, 2001

10 photographies, images de l'AFP, 100 x 80 cm (chaque)

Si l'artiste transforme en art tout ce qu'il signe, Gianni Motti signe l'actualité et le spectacle du monde. Ce par quoi il jette un regard caustique sur notre monde et sur le monde de l'art. Non pas pour éveiller les consciences, mais pour affirmer l'impuissance de l'art et de l'artiste à changer le monde.

[...]

Gianni Motti présente à la galerie Jousse Entreprise une série de photographies de la guerre du Kosovo achetée à une agence de presse. Sur ces images qu'il intitule DOMMAGES COLLATÉRAUX, nous pouvons voir des paysages de montagnes ponctués de chalets d'où sortent des nuages de fumée. Toujours dans la même logique d'appropriation, il signe les actions qui figurent sur ces clichés. Destructures, bombardements, explosions, l'artiste semble tout pouvoir revendiquer. A une époque paranoïaque où les conspirations, même les plus farfelues, trouvent leur audience, c'est sa parole contre celle des médias.

A la fois questionnement sur le pouvoir de l'artiste mais surtout sur celui du monde de l'art, ces œuvres n'apportent aucune réponse au spectateur, au contraire elles le déboussolent. Sans cesse entre information et désinformation, il nous perd astucieusement dans le jeu médiatique. Totalement immergé dans la société du spectacle, l'artiste est conscient qu'il doit lui aussi en être acteur. Mais aujourd'hui, le plus spectaculaire se déroule tous les soirs dans les journaux télévisés face auxquels un artiste ne peut rivaliser. Gianni MOTTI jette alors un regard caustique sur notre monde et sur le monde de l'art. Le seul effort qu'il fournit est de signer l'actualité. Ainsi en achetant les photographies à une agence de presse, son unique travail a été de les légendiser et de les exposer à la manière d'œuvres d'art. Il questionne ainsi notre réception d'images du monde importées dans la sphère de l'art contemporain. Son projet n'est pas d'éveiller les consciences, mais seulement de pointer que l'art ne peut rien et que l'artiste non plus, sauf s'il garde son masque de citoyen lambda. Avec Gianni MOTTI, les meilleures armes ne sont plus les missiles mais les médias.

--- Source : [ParisArt](#) texte critique de Maxence Alcalde



6 TAZ

Hakim BEY, Paris, éditions de L'éclat, 1997

p. 43



7 RABBIT ATTACK

Antoine HOFFMANN, 2011, Brest – FR

Performance, dépôt de lapins mâle et femelle dans l'arsenal militaire

Documentation, photographies, scotch peinture, 60 x 40 cm

Autrefois, les cargaisons des bateaux étaient arrimées par des cordes en chanvre. Il arrivait que des lapins puissent les ronger, provoquant indirectement le naufrage du bateau lorsque les caisses heurtaient contre les parois. Depuis, les lapins vivants sont bannis des voyages maritimes; il arrive même que le terme même soit banni de certains équipages. Ils sont considérés, dans la tradition médiévale, comme étant des animaux du démon.

RABBIT ATTACK est une performance réalisée à l'arsenal militaire de la ville de Brest. Cette action consistait à lâcher deux lapins (un mâle et une femelle) afin d'aller repeupler cet espace interdit. Le lapin est sujet à superstition pour les marins. Sur certains bateaux le terme même est interdit.

--- Source : portfolio de Antoine HOFFMANN



8 TRANSFERT DE COMPÉTENCES

Bernadette Genée, Alain Le Borgne, 2002, Nantes/Carquefou – FR

Action, inversion des standards téléphoniques du Centre d'information

et de recrutement de l'armée de terre de Nantes et du Fonds régional

d'art contemporain des Pays de la Loire

Documentation, photographie

L'art est avant tout un langage formé par la pensée; ce livre d'artiste est construit sur une mise en jeu de paroles replacées et transcrites, doublées d'un dialogue d'images qui contextualise la réalité de ce projet sans matérialité. Les photographies incarnent la dimension humaine de ces échanges.

Première trace concrète d'une recherche artistique sans exposition, il est une représentation des différentes conversations téléphoniques qui ont eu lieu au Centre d'information et de recrutement de l'armée de terre de Nantes (CIRAT) et au Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire (FRAC) à Carquefou du lundi 17 au vendredi 21 juin 2002.

Durant cette semaine la ligne publique téléphonique du CIRAT a été transférée au FRAC, celles du FRAC ont été orientées en totalité vers CIRAT. Pendant cette période dense pour le CIRAT, très sollicitée en fin d'année scolaire et animée pour le Frac à l'occasion de la préparation des expositions d'été, chaque équipe de travail s'est

totallement investie dans le projet malgré le surcroît de travail occasionné par ces transferts.

De nombreuses rencontres individuelles et collectives furent nécessaires pour passer du concept de ce projet à sa réalisation effective et structurer les données pour rester productif dans les deux « entreprises ». Un calendrier à la fin de l'ouvrage situe les contacts, en amont de la phase active du projet, indispensables pour valider le stade des reconnaissances mutuelles. Il est accompagné de quelques documents qui permettent d'apprécier l'ensemble des conversations recueillies et leurs durées respectives.

Remplacer « l'autre » pour des missions totalement étrangères à ses usages a suscité des inquiétudes qu'il fallût aplanir dans les deux organismes avant de commencer cette aventure. Parler et répondre à des artistes, des responsables d'institutions culturelles françaises ou étrangères en plein montage d'exposition n'était pas chose facile pour des militaires de carrière. Répondre à des parents inquiets du dossier de leur fille ou de leur fils, avec des candidats au recrutement pour des raisons fort diverses ou parler aux responsables militaires n'allait pas davantage de soi pour l'équipe du FRAC.

Loin de la simple idée d'un standard, les participants ont toujours su dépasser le stade des brèves questions/réponses pour engager une écoute attentive et construire du dialogue avec leurs interlocuteurs. Chaque personne du CIRAT ou du FRAC a donné une coloration personnelle aux conversations rassemblées dans ces pages, merci à chacun.

Des moments de panique au début, suivis de périodes de fou-rires ont rendu la mise à l'oeuvre de ces échanges très vivante et surprenante, bien au-delà de ce que nous avions imaginé.

Les participations expressives ou plus retenues mais souvent généreuses du public, permettront au lecteur de découvrir combien ce partenaire invisible s'est accommodé de cette situation.

Nous tenons à remercier particulièrement pour leur écoute attentive et leur précieux concours, Jean-François TADDEI, directeur du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire qui a facilité la mise en place du projet, insufflé la dimension d'une vraie recherche et le sérieux d'un jeu qui a permis d'interroger les usages verbaux de deux services publics aux missions très différentes ainsi que Line SOURBIER-PINTER, du Ministère de la défense dont le soutien nous a accompagné jusqu'à la publication de cette oeuvre.

– – – Source : TRANSFERT DE COMPÉTENCES note des auteurs extraite du livre d'artiste

SONNERIE

Adjudant Sébastien MÉDART Frac des Pays de la Loire, bonjour!

Correspondant Je suis où là?

SM Là, vous êtes au Frac des Pays de la Loire

└ Ah ! ben ça tombe très très bien, Monsieur Je viens à Nantes dans trois semaines.

SM Oui.

└ Je voudrais me renseigner un petit peu sur les expositions auxquelles je pourrais

assister à Nantes, s'il vous plaît ?

SM Alors, il y aura une exposition à partir de... au niveau du Frac, à partir du 11 juillet 2002.

└ 11 juillet 2002.

SM C'est un concept sur les oeuvres d'une collection privée, qui regroupe un certain nombre d'artistes, et qui seront exposés...

└ Oui. De quelle école ?

SM Alors ? Bon..., je suis chargé d'assurer la permanence du Frac, donc j'ai pas tous les éléments, je ne suis pas un réel professionnel.

└ Oui. D'accord.

SM : Puisque en ce moment, nous sommes dans le cadre d'un projet artistique, d'un échange de compétences.

└ : Oui !

SM Et puis justement à ce propos-là, je tenais à vous demander si cette conversation, si elle était enregistrée, est-ce que ça vous poserait un problème ?

└ Euh..., non pas du tout.

SM En vue d'être étudiée ensuite par des artistes. Alors, concernant les... vous voudriez des renseignements sur le Frac ? Sur les expositions au Frac même, où?

└ Oui, oui entre autre. Et puis, si on peut rayonner un peu plus large... Bon c'est le syndicat d'initiative qui m'a donné votre numéro de téléphone.

SM Oui.

└ Et je voudrais bien rentabiliser un petit peu mon passage à Nantes. Je vais avoir un petit peu de temps de libre.

SM D'accord. Je peux prendre votre nom s'il vous plaît ?

└ Oui... Je suis Alain B.

SM Oui. D'accord. Alors bon, au Frac il y aura toutes toutes ces euh... expositions-là.

AB Les collections privées, le 11 juillet ?

SM Oui tout...

AB Ah ! A compter du 12!

SM A partir du 12 oui.

AB Et, et ça regroupe des artistes de quelle ?

SM Le vernissage se fera le 11. Alors c'est, on retrouve des artistes comme Cécile BART, Daniel BUREN, Véronique JOURMARD, je ne sais pas si vous connaissez ? Peter DOWNSBROUGH... Claude RUTAULT.

AB Oui ! Alors quelle est l'unité de cette exposition ? Est-ce qu'il y a un thème particulier ? ou alors ? Est-ce que c'est le rassemblement je dirais... l'opportunité de ces articles, de ces artistes pardon.

SM C'est un peu une mise en regard inédite..., des artistes. Ah! Voilà ! D'accord.

SM Plus ou moins jeunes hein ! Qui sont connus ou non.

AB Oui.

SM D'ailleurs c'est, ça permet un peu de, d'amener euh... une certaine jeunesse dans l'art et puis de les faire connaître par l'intermédiaire de personnes qui sont déjà connues.

AB D'accord. Ça a lieu au Frac?

SM Au Frac, oui tout à fait.

AB D'accord.

SM Vous avez les coordonnées?

– – – Source : TRANSFERT DE COMPÉTENCES conversation extraite du livre d'artiste

~

9 VISITE GUIDÉE

Mathieu TREMBLIN, 2011-2012, Prague – CZ/Rome – IT
Photographies

~

10 SCULPTURES INTRUSIVES « MASTER TRUCK »

Paul Souviron, 2009, Alma – CA
Intervention, local commercial, bache transparente, gonfleur
Documentation, photographies

Cette Sculptures Intrusives (S.I.) intitulée « Master Truck » se base sur l'idée des pop-up et du bateau dans la bouteille. Après avoir été introduite sous la porte scellée d'un espace commercial inoccupé, la sculpture se déploie selon un mécanisme manuel et lumineux.

A mi-chemin entre l'espace privé et l'espace public, ces lieux aux larges vitrines, se transforme en espaces d'expositions. Les structures sont insérés sans vandalisme ou dégradation, se servant de protocole stricte et des interstices (dessous de portes, boîtes au lettres, ...) pour inoculer des formes contraintes par leur contexte. Ces interventions jouent avec la législation, pour y rester toujours à la limite.

– – – Source : [Paul SOUVIRON](#) site Internet de l'artiste

~

11 PASSER À TRAVERS LES MURS

Eyal WEIZMAN, janvier 2007
Traduction : Christophe DEGOUTIN

La manœuvre conduite par des unités de l'armée israélienne, au cours de l'attaque visant la ville de Naplouse en avril 2002, a été décrite par son commandant, le général Aviv KOCHAVI, comme relevant d'une « géométrie inverse » qu'il présentait

comme une réorganisation de la syntaxe urbaine au moyen d'une série d'actions micro-tactiques. Pendant l'attaque, les soldats se déplaçaient à l'intérieur de la ville à travers des « tunnels en surface » découpés dans un tissu urbain très dense. Plusieurs milliers de soldats israéliens et des centaines de guérilleros palestiniens manœuvraient simultanément dans la ville, mais ils se fondaient dans ce tissu urbain au point que la plupart n'auraient pas été visibles, fût-ce un court instant, depuis une perspective aérienne. En outre, les soldats n'utilisaient pas souvent les rues, les routes et les ruelles ou les cours qui constituent la syntaxe de la ville, et pas non plus les portes extérieures, les cages d'escalier intérieures, ni les fenêtres qui constituent l'ordre des bâtiments ; ils se déplaçaient plutôt horizontalement à travers les murs mitoyens, et verticalement à travers des trous, en faisant sauter plafonds et planchers. Cette forme de mouvement relève d'une tactique que l'armée désigne, selon des métaphores empruntées aux comportements collectifs du monde animal, comme l'essaimage ou l'« infestation ». Parce qu'elle consiste à se déplacer à travers des bâtiments privés, cette manœuvre transforme l'intérieur en extérieur et les espaces privés en voies de communication. Les combats se sont déroulés dans des salons à moitié démolis, des chambres à coucher et des couloirs des habitats précaires des réfugiés, où la télévision pouvait très bien continuer d'émettre et la casserole demeurer sur le feu. Au lieu d'obéir aux démarcations spatiales conventionnelles, le mouvement des troupes devenait constructeur d'espace et l'espace se constituait comme un événement. Ce n'était pas l'ordre de l'espace qui commandait les motifs du mouvement mais le mouvement qui produisait et pratiquait l'espace autour de lui. Le mouvement à trois dimensions, à travers les murs, les plafonds et les planchers, à travers le volume urbain, réinterprétait, court-circuitait et recomposait à la fois les syntaxes architecturales et urbaines. La tactique consistant à « passer à travers les murs » impliquait une conception de la ville non seulement en tant que site, mais à proprement parler en tant que médium de la guerre – une matière flexible, quasi liquide, constamment contingente, en état de flux permanent.

Selon le géographe Stephen GRAHAM, un vaste « champ intellectuel » international, ce qu'il a appelé un « monde fantôme d'instituts et de centres de formation en recherche militaire urbaine », s'est mis en place depuis la fin de la guerre froide afin de repenser les opérations militaires en territoire urbain^[1]. Le réseau en expansion de ces « mondes fantômes » compte des écoles, des instituts de recherche urbaine, des centres de formation, ainsi que des procédés pour l'échange de savoir interarmées tels que des congrès, des ateliers et des exercices d'entraînement interalliés. Afin de comprendre la vie urbaine, les soldats – les praticiens urbains d'aujourd'hui – suivent des cours intensifs pour maîtriser des matières telles que l'infrastructure urbaine, l'analyse des systèmes complexes, la stabilité structurelle, les techniques de construction, et recourent également à une grande variété de théories et de méthodes élaborées dans les sphères universitaires civiles contemporaines. Il y a donc une nouvelle relation qui voit le jour dans un triangle de trois composantes étroitement liées : les conflits armés, le bâti et le langage théorique conçu pour les conceptualiser.

En suivant les tendances mondiales durant la dernière décennie, l'armée israélienne a établi plusieurs instituts et comités d'experts à différents niveaux du commandement et leur a demandé de re-conceptualiser des réponses organisationnelles, tactiques et stratégiques, aux opérations policières brutales qui ont pris le nom de guerres « sales »

ou de « basse intensité ». Elles comprenaient en particulier l'Operational Theory Research Institute (OTRI) établi en 1996 et l'« Alternative Team »^[2] établi in 2003. Ces instituts étaient composés non seulement d'officiers mais aussi d'universitaires civils et d'experts en technologie. Deux des principales figures affiliées à ces instituts – le général de réserve Shimon NAVEH, directeur de l'OTRI, et le général Aviv KOCHAVI – sont longuement cités dans les pages qui suivent.

GÉOMÉTRIE URBAINE INVERSE

La tactique qui consiste à « passer à travers les murs » a été développée, non pas en réponse à des influences théoriques, mais comme une manière de pénétrer des camps de réfugiés impénétrables jusqu'alors. Aviv KOCHAVI, qui commandait alors la brigade de parachutistes, expliquait le principe qui avait guidé l'attaque du camp de réfugiés de Balata et la casbah (vieille ville) adjacente de Naplouse.

« L'espace que vous regardez, cette pièce que vous regardez, n'est rien d'autre que l'interprétation que vous vous en faites. Vous pouvez repousser les frontières de votre interprétation, mais pas sans limites ; après tout, elle est forcément contrainte par des éléments physiques, étant donné qu'elle contient des bâtiments et des ruelles. La question est alors : comment interprétez-vous la ruelle ? Interprétez-vous la ruelle comme un lieu à traverser, comme le fait tout architecte et tout urbaniste, ou interprétez-vous la ruelle comme un lieu qui interdit la traversée ? Tout dépend de l'interprétation. Nous avons interprété la ruelle comme un lieu qui interdit la traversée, et la porte comme un lieu qui interdit le passage, et la fenêtre comme un lieu qui interdit le regard ver l'extérieur, parce qu'une arme nous attend dans la ruelle et un engin piégé nous attend derrière la porte. Ceci parce que l'ennemi a de l'espace une interprétation traditionnelle, classique, et je ne veux pas obéir à cette interprétation et me laisser avoir par ses pièges. Je veux le prendre par surprise ! C'est l'essence de la guerre. Il faut que je gagne. Il faut que je surgisse d'un endroit inattendu. Et c'est ce que nous avons essayé de faire. »

« C'est pourquoi nous avons adopté la méthode qui consiste à passer à travers les murs... Comme un ver qui mange pour avancer, surgissant à certains points pour disparaître à nouveau. Nous nous déplaçons ainsi depuis l'intérieur des habitations vers leur extérieur d'une manière surprenante et dans des endroits où nous n'étions pas attendus, arrivant par-derrière et frappant l'ennemi qui nous attendait au tournant... J'ai dit à mes hommes : « Les amis, peu importe ce que vous en pensez, il n'est pas question de choix. Il n'y a pas d'autre moyen de se déplacer. Si vous avez été habitués jusqu'ici à suivre des routes et des trottoirs, oubliez tout ça. À partir de maintenant, on marche à travers les murs ! »^[3]

Si le fait de se déplacer à travers les murs est conçu par l'armée comme une réponse « humaine » à la destruction gratuite de la guerre urbaine traditionnelle, et comme une alternative « élégante » à la destruction urbaine à la Jénine, c'est parce que les dégâts qu'elle provoque sont souvent cachés à l'intérieur des habitations. La pénétration inattendue de la guerre dans le domaine privé du domicile a été vécue par les civils en Palestine, comme en Irak, comme la forme la plus profonde de traumatisme et d'humiliation. Comme les guérilleros palestiniens manœuvraient eux aussi à travers les murs et via des ouvertures pré-planifiées, la plupart des combats se sont déroulés chez des particuliers. Certains bâtiments étaient de véritables

gâteaux fourrés, des soldats israéliens se retrouvant parfois au-dessus et en dessous d'un étage où des Palestiniens étaient pris au piège.

La guerre en milieu urbain dépend de plus en plus de technologies mises au point dans le but de « démurir le mur », selon l'expression de Gordon MATTA-CLARK. En complément des tactiques militaires qui supposent de casser physiquement et de passer à travers les murs, de nouvelles méthodes ont été élaborées qui permettent aux soldats non seulement de voir, mais aussi de tirer à travers les murs. L'entreprise israélienne Camero a mis au point un imageur portable qui combine l'imageur pour caméra thermique avec un radar à très large bande, qui, à la manière des équipements à ultra-sons que l'on trouve dans les maternités, permet d'observer en trois dimensions des traces de vie dissimulées[4]. Aux armes qui fonctionnent avec des munitions au standard 5,56 mm de l'OTAN s'ajoutent d'autres armes qui fonctionnent avec des balles 7,62 mm, qui permettent de pénétrer la pierre, le bois et la brique, sans beaucoup de déviation de la balle. Des instruments de « transparence littérale » sont les principaux composants dans la recherche qui vise à produire un monde militaire imaginaire et fantomatique (ou de jeu vidéo), de fluidité sans bornes, au sein duquel l'espace de la ville devient navigable tout autant qu'un océan. En s'efforçant de voir ce qui est caché derrière des murs, à se déplacer et à propulser des munitions à travers eux, l'armée paraît avoir porté les technologies contemporaines – justifiées par des théories (presque) contemporaines – à un niveau métaphysique, cherchant à se déplacer au-delà de l'ici et maintenant de la réalité physique, en fusionnant le temps et l'espace.

L'ACADÉMIE DU COMBAT DE RUE

Le général de réserve Shimon NAVEH occupait jusqu'en mi 2006 le poste de co-directeur de l'Operational Theory Research Institute. Dans un entretien qu'il m'a accordé, Naveh revenait sur les visées de l'institut. « L'[opération] de Jénine a été un échec total pour l'armée israélienne, les dégâts que cette destruction a provoqués dans l'armée israélienne sont plus importants que ceux qu'elle a provoqués chez les Palestiniens [sic]. Elle était placée sous le commandement d'officiers extrêmement inexpérimentés qui ont été pris de panique, c'est tout. Ils ont simplement arrêté de réfléchir. » Il laissait entendre que l'armée israélienne devait continuer de développer le type d'approche employé à Naplouse et à Balata. Il voyait son travail comme une manière de « rendre les actions de l'armée israélienne plus efficaces, plus intelligentes... et donc plus humaines. » En ce qui concerne les références théoriques auxquelles recourt l'institut, il répond : « On lit Christopher ALEXANDER... Vous vous rendez compte ! On lit John FORESTER... On lit Gregory BATESON, on lit Clifford GEERTZ. Je ne parle pas que de moi, mais de tous nos soldats, tous nos officiers, ils planchent tous sur ce genre de livres. Nous avons fondé une école et mis au point un programme destiné à former des "architectes opérationnels" ».

Au cours d'une conférence à laquelle j'ai assisté, Shimon NAVEH a présenté un diagramme qui ressemblait à un « carré logique » traçant un dispositif de relations entre certaines propositions relatives à l'armée et aux opérations de guérilla. On y trouvait des indications empruntées au vocabulaire de Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, telles que « Différence et répétition. La dialectique de la structuration et de la structure » ; « Opposants amorphes » ; « Manœuvre fractale. Raids par

frappes » ; « Vitesse vs. rythme » ; « Machine de guerre wahhabite » ; « Anarchistes postmodernes » ; « Terroristes nomades », etc.

« Pourquoi DELEUZE et GUATTARI ? » J'ai posé la question à Shimon NAVEH : « On s'est beaucoup servi de plusieurs concepts qu'on a trouvés dans MILLE PLATEAUX. [...] Ils nous ont permis de rendre compte de situations contemporaines dont nous n'aurions pas pu rendre compte autrement. Ça nous a permis de problématiser nos conceptions. [...] Le plus important était la distinction qu'ils opèrent entre les concepts d'espace « lisse » et « strié » [...] qui renvoient également aux concepts organisationnels de « machine de guerre » et d'« appareil d'État » [...]. Nous utilisons souvent aujourd'hui l'expression « lisser l'espace » dans l'armée israélienne pour évoquer la manière d'opérer dans un espace comme s'il était dépourvu de frontières. Nous essayons de produire l'espace organisationnel de telle manière que les frontières ne nous affectent pas. Les zones palestiniennes pourraient bien être conçues comme « striées », dans la mesure où elles sont entourées de clôtures : des murs, des fossés, des barrages routiers, etc. Nous voulons affronter l'espace « strié » de la pratique militaire traditionnelle, aujourd'hui périmé, à partir de cette dimension « lisse » qui autorise un déplacement dans l'espace, qui traverse tout type de barrières et de frontières. Au lieu de circonscrire et d'organiser nos forces en fonction des frontières existantes, nous voulons nous déplacer, les traverser. »

Shimon NAVEH a fini récemment de traduire en hébreu quelques articles de Bernard TSCHUMI tirés du recueil américain ARCHITECTURE AND DISJUNCTION. À ces perspectives théoriques, NAVEH ajoute des éléments aujourd'hui classiques en urbanisme comme les pratiques situationnistes de la dérive et du détournement. Ces idées ont été conçues comme faisant partie d'une approche générale destinée à remettre en cause la construction hiérarchisée de la ville capitaliste. Elles visaient à casser les distinctions entre public et privé, intérieur et extérieur, usage et fonction, à remplacer l'espace privé par une surface publique « sans frontières ». Shimon NAVEH s'est référé également aux travaux de Georges BATAILLE, animé lui aussi du désir d'attaquer l'architecture : son appel aux armes visait à mettre en pièces le rationalisme rigide qui prédominait après-guerre, à échapper à la « camisole architecturale » et à libérer les désirs opprimés.

Ces idées et tactiques témoignaient d'une crise de confiance généralisée dans la capacité des structures étatiques à protéger ou à étendre la démocratie. La micropolitique non étatiste de l'époque représentait sous bien des aspects une tentative pour constituer une guérilla mentale et affective aux niveaux intimes du corps, de la sexualité et de l'intersubjectivité. Il s'agissait de créer un individu chez qui les questions d'ordre personnel devenaient politiques et subversives. Ces positions théoriques offraient une stratégie de retrait vis-à-vis de l'appareil d'État formel dans le domaine privé. Alors que ces tactiques étaient conçues pour transgresser l'« ordre bourgeois » établi de la ville, avec l'élément architectural que constitue le mur – domestique, urbain ou politique – projeté comme l'incarnation de la répression sociale ou politique, dans les mains de l'armée israélienne, les tactiques inspirées par ces penseurs ont été projetées comme base de l'attaque d'une ville « ennemie ». L'étude des sciences humaines – que l'on prend souvent pour une arme puissante contre l'impérialisme – a été appropriée ici en tant qu'outil puissant du pouvoir colonial lui-même.

Tout ceci n'est pas indiqué ici pour mettre ce corpus théorique en accusation, pas plus que ses auteurs ou la pureté de leurs intentions, ou pour promouvoir une

approche anti-théorique, mais dans le souci d'attirer l'attention sur la possibilité, comme le suggérait Herbert MARCUSE, qu'à mesure que s'accroît l'intégration entre divers aspects de la société, « la contradiction et la critique » peuvent se trouver également subsumées, et devenir des instruments au service du pouvoir hégémonique – ce qui revient ici à mettre la théorie post-structuraliste et même postcoloniale au service de l'État colonial^[5].

ESSAIMAGE

Si l'on en croit NAVEH, « l'essaimage » a compté parmi les catégories centrales dans la conception des nouvelles opérations urbaines de l'armée israélienne. Cela renvoie à une action coordonnée entreprise par une forme d'organisation en réseau dont les unités séparées opèrent de manière semi autonome mais en synergie générale avec toutes les autres. Les théoriciens de la RAND corporation, à qui l'on attribue la popularisation des implications militaires du terme, David RONFELT et John ARQUILLA, soutiennent que l'essaimage a vu le jour dans les guerres entre tribus nomades, avant d'être repris aujourd'hui par différentes organisations qui couvrent tout le spectre des conflits politiques et sociaux – terroristes et organisations de guérilla, mafias et activistes sociaux non violents^[6].

Au cours de notre entretien, KOCHAVI revenait sur la manière dont l'armée israélienne percevait et employait le concept : « Une armée d'État qui affronte un ennemi disséminé, des bandes en réseau, sans organisation rigide [...] doit se déprendre des vieilles conceptions de lignes droites, d'alignement des unités, des régiments et des bataillons, [...] et devenir elle-même beaucoup plus diffuse et disséminée, flexible comme un essaim. [...] En fait, elle doit se régler sur l'aptitude à la furtivité de l'ennemi. [...] L'essaimage, tel que je le comprends, correspond à l'arrivée simultanée vers une cible d'un grand nombre de nœuds – si possible de 360 degrés – [...] qui alors se rassemblent et se dispersent à nouveau. » D'après Gal HIL, l'essaimage crée un « "bourdonnement" bruyant » qui rend très difficile pour l'ennemi de savoir où se trouve l'armée et dans quel sens elle se déplace. »^[7]

L'hypothèse du conflit de basse intensité, telle que la formulent ARQUILLA et RONFELD, est « que seul un réseau peut combattre un réseau »^[8]. Un combat en milieu urbain n'est donc pas l'action d'une force vive sur une masse morte, mais la collision de deux réseaux^[9]. À mesure qu'elles s'adaptent, s'imitent et apprennent l'une de l'autre, l'armée et la guérilla entrent dans un cycle de « co-évolution ». Les capacités militaires évoluent en relation avec la résistance, qui évolue elle-même en relation avec les transformations de la pratique de l'armée. Les déclarations relatives à une crise des relations hiérarchiques dans les armées contemporaines sont pourtant très largement exagérées. Au-delà du discours de l'« auto-organisation » et de l'aplanissement de la hiérarchie, les réseaux militaires reposent largement sur les hiérarchies institutionnelles traditionnelles. L'essaimage non linéaire s'inscrit dans les visées très tactiques d'un système fondamentalement hiérarchique^[10]. S'il est possible de mettre en œuvre la non-linéarité dans l'espace, c'est parce qu'Israël garde le contrôle sur l'ensemble des lignes de ravitaillement – les routes à l'intérieur de la Cisjordanie et celles qui la relient à ses larges bases à l'intérieur d'Israël en tant que tel, mais aussi la multiplicité de barrières linéaires qu'il a construites tout autour de lui. En outre, l'« essaimage » et le « passage à travers les murs » réussissent

quand l'ennemi est relativement faible et désorganisé, sans capacité de coordonner la résistance, et particulièrement quand l'équilibre entre la technologie, la formation et la puissance militaire penche incontestablement du côté de l'armée.

Les années passées à combattre avec succès les fragiles organisations palestiniennes permettent sans doute de comprendre l'incompétence dont les soldats israéliens ont fait preuve lorsqu'ils se sont retrouvés confrontés au Liban, en 2006, aux combattants plus forts, mieux équipés et mieux préparés du Hezbollah. Il se trouve que les deux officiers les plus impliqués dans les événements à Gaza et au Liban à l'été 2006, Aviv KOCHAVI (commandant de la division de Gaza) et Gal HIRSCH (commandant de la 91^e division Galilée) étaient l'un et l'autre diplômés de l'OTRI de l'armée israélienne et qu'ils avaient pris part à l'attaque de Naplouse et Balata en 2002. KOCHAVI, qui a dirigé l'attaque de Gaza durant l'été 2006, s'est tenu à son langage obscur : « nous visons à créer le chaos chez les Palestiniens, à sauter d'un endroit à l'autre, à quitter la zone et à y retourner [...] nous allons utiliser tous les atouts que procure le "raid" par rapport à l'"occupation" »^[11]. Au Liban, HIRSCH réclamait « des raids plutôt qu'une occupation », et il ordonnait aux bataillons nouvellement rattachés à son commandement, et peu habitués au langage qu'il avait acquis à l'OTRI, d'« essayer » et d'« infester » telle ou telle zone. Les officiers placés sous ses ordres ne paraissaient pas bien comprendre ce que cela pouvait bien vouloir dire. HIRSCH a été critiqué par la suite pour son arrogance, son intellectualisme et son décalage. En revenant sur les résultats, NAVEH a bien voulu le reconnaître dans les médias grand public : « La guerre au Liban a été un échec et j'y ai largement contribué. Ce que j'ai apporté à l'armée israélienne s'est soldé par un échec. »^[12]

Le chaos était en effet du côté israélien. Le feu continu et le bombardement par une armée israélienne de plus en plus frustrée s'est traduit progressivement, dans un nombre croissant de villages et de quartiers, par une topographie acérée de verre et de béton cassé, un foisonnement de barres métalliques tordues. Dans ce paysage lunaire, les collines de décombres étaient criblées de creux, de chambres enfouies, qui offraient paradoxalement davantage de caches pour la guérilla. Les combattants du Hezbollah, qui pour leur part essaïmaient réellement à travers et entre les décombres et les débris des guerres, utilisant parfois un système invisible de tunnels, étudiaient la manœuvre des soldats israéliens, et les attaquaient avec des armes anti-chars au moment même où ils entraient, s'organisaient et se déplaçaient à l'intérieur des habitations libanaises comme ils avaient pris l'habitude de le faire dans les villes et les camps de réfugiés de la Cisjordanie.

THÉORIE MEURTRIÈRE

Les origines de la terminologie du non-linéaire et du réseau se trouvent dans un discours militaire qui a vu le jour au lendemain de la seconde guerre mondiale, et elle a contribué de manière décisive à la conception en 1982 de la doctrine militaire américaine de l'AirLand Battle (le combat air-sol) qui plaçait l'accent sur la coopération inter-services et le choix de viser l'ennemi dans ses goulets d'étranglement – ponts, quartiers généraux et lignes de ravitaillement – en vue de le déstabiliser. Il s'agissait au départ de contrôler l'invasion soviétique en l'Europe de l'Est et elle a trouvé sa première application, en 1991, dans la guerre du Golfe. Le fil s'est accéléré pour conduire à la Network Centric Doctrine (doctrine centrée sur le réseau) qui conceptualise le

champ des opérations militaires comme des systèmes en réseau disséminés, reliés par la technologie de l'information qui parcourt tout le spectre opérationnel. Ce type de transformation, promu par des néo-conservateurs comme Donald RUMSFELD, a rencontré de vives oppositions au sein de l'armée américaine. Cette opposition s'est récemment accrue dans le contexte des échecs militaires américains en Irak. De la même manière, depuis le début des années 1990, l'armée israélienne est traversée de conflits institutionnels dans le cadre de ces transformations. Dans cette situation conflictuelle, un langage inattendu, fondé sur la théorie post-structuraliste, a été utilisé pour formuler la critique du système en place, pour plaider en faveur de transformations et pour appeler à poursuivre la réorganisation. Comme l'explique NAVEH : « Nous utilisons la théorie critique avant tout pour critiquer l'institution militaire elle-même – ses fondations conceptuelles lourdes et figées. »

L'un des conflits internes au sein de l'armée israélienne, qui portait autant sur les concepts que sur le fonctionnement hiérarchique, a été formulé dans le cadre du débat qui a suivi la fermeture de l'OTRI au printemps 2006 et la suspension controversée de NAVEH et du co-directeur Dov TAMARI. Cela s'est produit dans le contexte du renouvellement des postes et du remplacement du chef d'état-major Moshe YA'ALON par son rival Dan HALUTZ^[13]. Après le démantèlement de l'OTRI, Halutz a mis en place un institut alternatif pour la « pensée opérationnelle » qui était fondé sur le modèle d'un département analogue que HALUTZ avait mis en place au sein de l'armée de l'air. NAVEH a vu dans son renvoi « un coup porté à l'OTRI et à la théorie. »

Le débat dans l'armée a eu des répercussions politiques. Naveh et la plupart de ses anciens collègues de l'OTRI ont soutenu le retrait israélien de la bande de Gaza, ainsi que le retrait du Liban sud avant sa mise en œuvre effective en 2000. Il est également favorable au retrait de la Cisjordanie. En fait, sa position politique correspond à ce que l'on appelle en Israël la « gauche sioniste ». Il a voté tour à tour pour le Parti travailliste et le Meretz. De la même manière, KOCHAVI a accepté avec enthousiasme de prendre le commandement des opérations militaires destinées à l'évacuation et à la destruction des colonies à Gaza et, mis à part les atrocités dont on l'accuse à Gaza, il reste considéré comme un officier « de gauche ». Selon NAVEH, le paradigme opérationnel d'Israël devrait chercher à remplacer la présence dans les zones occupées par la capacité de se déplacer à travers elles, et d'y produire ce qu'il a appelé des « effets », qui sont « des opérations militaires telles que des attaques aériennes ou des raids [...] qui affectent l'ennemi sur les plans psychologique et organisationnel ». Les nouvelles tactiques visent le maintien absolu de la sécurité dans les zones palestiniennes évacuées, et leur développement a été vu en fait comme une condition préalable au retrait. Pour l'armée israélienne, le retrait dépend de la capacité d'Israël à l'annuler dans des situations d'urgence qu'il peut lui-même définir. Cela détruit sans aucun doute une bonne part de ce qui est perçu comme la nature symétrique des frontières, telle que l'incarne l'iconographie du Mur en Cisjordanie, et toute la rhétorique diplomatique récente qui voudrait voir, dans ce qui reste de l'administration politique de l'autre côté du Mur (toute fragmentaire et lacunaire qu'elle puisse être), un État palestinien. Dans la même logique, NAVEH soutenait que « quelle que soit la ligne sur laquelle ils [les décideurs politiques] puissent s'accorder, la clôture [le Mur] doit y figurer. D'accord là-dessus, mais à condition que je garde la possibilité de traverser cette clôture. Nous n'avons pas besoin d'être là-bas, nous avons besoin [...] d'y agir. [...] Le retrait n'est pas le dernier mot de l'histoire. » Sous cet aspect, le

grand « mur de l'État » est envisagé dans les mêmes termes que le mur du domicile privé – comme un médium transparent et perméable qui pourrait permettre à l'armée israélienne de le traverser de manière « lisse ».

Une comparaison entre les attaques de 2002 sur Jénine et Naplouse permettrait de mettre en évidence le paradoxe qui rend l'effet d'ensemble des officiers de gauche encore plus destructeur. Un trou dans le mur a beau ne pas être aussi dévastateur que la destruction totale d'un domicile privé ; vu l'intensité de l'opposition locale et internationale, il est clair que si les forces d'occupation étaient incapables d'entrer dans les camps de réfugiés sans avoir à les détruire comme ils l'ont fait à Jénine, ils ne les attaqueraient sans doute pas, pas aussi souvent en tout cas qu'ils le font à présent, maintenant qu'ils ont trouvé l'outil pour le faire. Au lieu d'entrer dans un processus politique de négociation avec le Hamas, l'armée est en train de trouver une solution pour permettre au gouvernement d'éviter la politique.

MURS ET LOIS

Dans la guerre de siège, l'ouverture d'une brèche dans le mur d'enceinte marquait la destruction de la souveraineté de la ville-État. L'« art » de la guerre de siège a toujours été lié à la géométrie des murs de la cité et au développement de technologies complexes pour s'en approcher et pour y percer des brèches. Aujourd'hui, les combats en milieu urbain ont de plus en plus à voir avec des méthodes qui permettent de transgresser les murs, les limitations incarnées par le mur du domicile privé. À cet égard, il pourrait être utile de penser aux murs (domestiques) de la ville dans les mêmes termes que l'on pense la muraille (civique) – comme les bords fonctionnels de la loi et comme la condition d'une vie urbaine démocratique.

Pour Hannah ARENDT, la sphère politique de la cité grecque était garantie par ces deux types de murs (ou des « lois-murailles ») : le mur qui entoure la ville, qui définissait la zone du politique ; et le mur séparant l'espace privé de l'espace public, qui garantissait l'autonomie de la sphère domestique. « Sans elle [la loi-muraille], un domaine public ne pouvait pas davantage exister qu'un terrain sans palissade ; l'une abritait, entourait la vie politique comme l'autre hébergeait, protégeait la vie biologique de la famille. »^[14] L'ordre même de la ville repose ainsi sur le fantasme d'un mur stable, solide et fixé. En effet, le discours architectural tend pour sa part à voir les murs comme les données irréductibles de l'architecture. La pratique militaire consistant à « passer à travers les murs » – à l'échelle de la maison, de la ville ou de l'« État » – lie les propriétés physiques de la construction à cette syntaxe des ordres architecturaux, sociaux et politiques. De nouvelles technologies ont permis aux soldats de détecter des organismes vivants à travers les murs, et de faciliter leur capacité à passer et à ouvrir le feu à travers eux, et ainsi à interroger non seulement la matérialité du mur, mais bel et bien son concept. Si le mur n'est plus physiquement ou conceptuellement solide, si la loi ne garantit plus l'impénétrabilité du mur, alors la syntaxe de l'espace fonctionnelle qu'il avait créée – la séparation de l'intérieur et de l'extérieur, du privé et du public – s'effondre. Sans ces murs, si l'on suit toujours ARENDT : « On aurait pu avoir une agglomération, une ville (asty) mais non pas une cité, une communauté politique. »^[15] La distinction entre une cité, en tant que domaine politique, et une ville (ici, l'antithèse de la cité correspondrait au camp de réfugiés) est fondée sur la solidité conceptuelle des éléments qui protègent à la fois

le domaine privé et le domaine public. L'observation bien connue d'AGAMBEN s'inscrit dans le droit fil d'ARENDT : dans les camps, « la cité et la maison sont devenues indistinctes. »^[16] L'ouverture d'une brèche dans la frontière conceptuelle, visuelle et physique du mur expose de nouveaux domaines au pouvoir politique, et offre ainsi un diagramme physique au concept d'« état d'exception ».

Quand KOCHAVI soutient que « l'espace n'est rien d'autre qu'une interprétation », et que son mouvement à travers le tissu de la ville réinterprète les éléments architecturaux (murs, fenêtres et portes) ; quand NAVEH soutient qu'il serait prêt à accepter n'importe quel type de frontière du moment qu'il peut passer au travers, ils utilisent une approche théorique transgressive pour suggérer que la guerre et le combat ne portent plus sur la destruction de l'espace mais d'abord sur sa « réorganisation ». Si un mur n'est rien d'autre que le signifiant d'un « mur », qui marque des échelles d'ordres politiques, le fait de « démurer le mur » devient aussi une forme de réécriture – un processus constant de dissolution – nourrie par de la théorie. Si le déplacement à travers les murs devient la méthode pour « réinterpréter l'espace », et si la nature de l'espace est « relative » à cette forme d'interprétation, est-ce que cette « ré-interprétation » peut tuer ?

Si la réponse est « oui », alors la « géométrie inverse » qui retourne la ville sens dessus dessous, qui mélange ses espaces publics et privés, et qui retourne l'idée d'un État palestinien sens dessus dessous, serait lourd de conséquences pour les opérations militaires qui vont au-delà de la destruction physique et sociale et nous obligent à réfléchir à la « destruction conceptuelle » des catégories politiques qu'elles impliquent.

[1] Pour une conférence militaire de ce type organisée en 2002 par la Faculté de géographie à l'université de Haïfa, voir Stephen GRAHAM, « Remember Falluja : Demonizing Place, Constructing Atrocity », *Society and Space*, 2005, Vol. 23. p. 1-10 ; et Stephen GRAHAM, « Cities and the 'War on Terror' », *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 30(2), juin 2006, p. 255-276.

[2] Yedidia YA'ARI et Haim ASSA, *Diffused Warfare, War in the 21st Century*, Tel Aviv, Miskal – Yediot Aharonot Books / Chemed Books, 2005 [texte en hébreu], p. 9-13, 146.

[3] Eyal Weizman et Nadav Harel, entretien avec Aviv Kochavi, 24 Septembre 2004, sur une base militaire israélienne des environs de Tel Aviv [texte en hébreu] ; documentation vidéo par Nadav HAREL et Zohar KANIEL.

[4] Zuri DAR et Oded HERMONI, « Israeli Start-Up Develops Technology to See Through Walls », *Ha'aretz*, 1^{er} juillet 2004 ; Amir GOLAN, « The Components of the Ability to Fight in Urban Areas », *Ma'arachot*, n° 384 (juillet 2002), p. 97 ; voir aussi Ross STAPLETON-GRAY, « Mobile Mapping : Looking through Walls for On-Site Reconnaissance », *The Journal for Net Centric Warfare*, C4ISR, 11 septembre 2006.

[5] « En présence des grandes réalisations de la société industrielle avancée, il semble que la théorie critique ne puisse plus justifier rationnellement la nécessité de transcender cette société. Le vide atteint la structure même de la théorie parce que les catégories de la théorie sociale se sont développées à l'époque où le besoin de refus et de subversion faisait corps avec des forces sociales effectives et agissantes. [...] Dans la société industrielle qui pratique une politique d'intégration croissante, ces contenus sont en train de perdre leur contenu critique pour devenir des termes descriptifs, décevants, opérationnels. » Herbert MARCUSE, *L'HOMME UNIDIMENSIONNEL. ESSAI SUR L'IDÉOLOGIE DE LA SOCIÉTÉ INDUSTRIELLE AVANCÉE*, Paris, Minuit, 1968, p. 22.

[6] David RONFELDT, John ARQUILLA, Graham FULLER et Melissa FULLER, *THE ZAPATISTA « SOCIAL NETWAR » IN MEXICO*, Santa Monica, Ca., RAND, 1998.

[7] Gal HIRSCH, « On Dinosaurs and Hornets : A Critical View on Operational Moulds in Asymmetric Conflicts », in RUSI Journal, août 2003, p. 63.

[8] ARQUILLA and RONFELDT, NETWORKS AND NETWARS, p. 15.

[9] « La guerre n'est pas l'action d'une force vive sur une masse morte mais (...) est toujours la collision de forces vives. » Carl VON CLAUSEWITZ, DE LA GUERRE, Paris, Minuit, 1955, p. 54.

[10] Voir sur ce point Ryan BISHOP, « 'The Vertical Order Has Come to an End' : The Insignia of the Military C3I and Urbanism in Global Networks », in Ryan BISHOP, John PHILLIPS et Wei-Wei YEO, (dir.), BEYOND DESCRIPTION : SPACE HISTORICITY SINGAPORE, ARCHITEXT SERIES, Londres / New York, Routledge, 2004.

[11] Hannan GREENBERG, « The Commander of the Gaza Division : The Palestinians are in shock », sur le site d'information Ynet, 7 juillet 2006, www.ynet.co.il.

[12] Amir RAPAPORT, « Dan HALUTZ Is a Bluff, Interview with Shimon NAVEH », Ma'ariv, supplément de Yom Kippur, 1er octobre 2006.

[13] HALUTZ ne s'est pas opposé directement aux théories de l'OTRI. Le concept opérationnel de l'état-major général de l'armée israélienne reste dans le fil de la doctrine théorique design opérationnel systémique de l'OTRI. Voir Caroline GLICK, « HALUTZ's Stalinist Moment : Why Were Dovik TAMARI and Shimon NAVEH Fired ? », Jerusalem Post, 17 juin 2006 et Rapaport, « Dan HALUTZ Is a Bluff ». NAVEH travaille aujourd'hui pour l'US Marine Corps Development Command en tant que conseiller à l'expérimentation opérationnelle « Expeditionary Warrior » (combattant expéditionnaire).

[14] Hannah ARENDT, CONDITION DE L'HOMME MODERNE (1958), Paris, Calmann-Lévy, 1994, p. 105.

[15] Ibidem.

[16] Giorgio AGAMBEN, HOMO SACER. 1. LE POUVOIR SACRÉ ET LA VIE NUE, Paris, Seuil, 1997, p. 214.

--- Source : <http://eipcp.net/transversal/0507/weizman/fr>



12 BIGDOG - THE MOST ADVANCED ROUGH-TERRAIN ROBOT ON EARTH

Boston Dynamics

Présentation du site Internet, croquis, photogrammes

BIGDOG

BigDog is the alpha male of the Boston Dynamics robots. It is a rough-terrain robot that walks, runs, climbs and carries heavy loads. BigDog is powered by an engine that drives a hydraulic actuation system. BigDog has four legs that are articulated like an animal's, with compliant elements to absorb shock and recycle energy from one step to the next. BigDog is the size of a large dog or small mule; about 3 feet long, 2.5 feet tall and weighs 240 lbs.

BOSTON DYNAMICS

Boston Dynamics is an engineering company that specializes in building dynamic robots and software for human simulation. The company began as a spin-off from the

Massachusetts Institute of Technology, where National Academy of Engineering member Marc RAIBERT and his colleagues first developed robots that ran and maneuvered like animals. They founded the company in 1992, and their ground-breaking work continues to inspire several of the company's activities.

Today the company creates a variety of innovative robots, including BigDog, a quadruped robot for travel on rough-terrain, PETMAN, an anthropomorphic robot for testing equipment, RISE, a robot that climbs vertical surfaces, SquishBot, a shape-changing chemical robot that moves through tight space, and many others.

CHANGING YOUR IDEA OF WHAT ROBOTS CAN DO

Boston Dynamics builds advanced robots with remarkable behavior: mobility, agility, dexterity and speed. We use sensor-based controls and computation to unlock the capabilities of complex mechanisms. Our world-class development teams take projects from initial concept to proof-of-principle prototyping to build-test-build engineering, to field testing and low-rate production.

--- Source : [Boston Dynamics](http://BostonDynamics.com) site Internet de l'entreprise



13 INSTRUMENTS OF MASS DESTRUCTION (COMPLICATED TECHNICAL SOLUTIONS TO AIDE IN SIMPLE ACTS OF VANDALISM) « ROBO-RAINBOW (TOOL N° 10) »

Akay, 2011, Stockholm -SE

Action, peinture aérosol, vélo, système électronique et mécanique

Documentation, vidéo HD, photogrammes



14 PALACE REVOLUTION

Voïna art-group, 2011, Saint-Petersbourg - RU

Action, voitures de police, policiers ivres et corrompus

Documentation, photographie, photogrammes

On the night of September 15th, on the eve of the Biblical Judgment Day, in the center of St. Petersburg, Voïna overturned 7 police cars with drunk corrupted cops inside. Alexei PLUTSER-SARNO, the group's media artist, proclaimed: "On the Judgment Day cop has to kneel down and beg us, workers of fine arts, for forgiveness. The God's

punishment is coming. Repent your sins, two-faced dirty dealin' cops!". This action was a demand to reform the corrupted Ministry of Home Affairs.

- - - Source : <http://plucer.livejournal.com/266853.html>

Alain BIEBER Your name means "war". Against what and who are you in war?

Alexei PLUTSER-SARNO We are in war with the glamorous timeserving conformist art-market, which reproduces art-rubbish that is badly behind the times. The galleries and catalogues are choked up with it.

Oleg VOROTNIKOV We create a new left-wing art front, somehow reminiscent of the revolutionary art of the 1910-1920's. With the very fact of our existence in this radical left-wing front, we are shifting all the ideological poles of the art world and the political space as well. The radical right-wing essence of the rest of the contemporary Russian art becomes evident against the background of the Voyna art-group.

Kozlyenok The weakness of the so-called "opposition" movements in Russia becomes evident too.

AP-S Of course, there are artists of integrity. For example, Andrey MONASTIRSKY or Hermann NITSCH. Their actions were crystal honest. Such people are few and far between.

K But the Voyna art-group is not just honest. It breathes a new life into the real political protest art in the whole world.

AP-S And, of course, we make war on the socio-political obscurantism and the right-wing reaction. We ideologically exterminate the obsolete patriarchal-repressive socio-political symbols and ideologies.

AB What is your mission? What is your ambition to do art?

AP-S We create an innovative art-language - for the sake of pure art, not for money. That is the language, adequate to the today's cultural and socio-political context; the language that can describe the actuals of the new era and that doesn't have analogues in the past. We make a Russian contemporary art, devoid of outmodedness and provinciality. It wins admiration of the intellectuals all over the world. Instead of boredom and dust, we bring fun into art-spaces in the best traditions of the carnival medieval art. We revive the lively expressive sincere art, that makes people have a deep emotional experience. The monumentality and scale harmonize with the rich content - in contrast to the overblown form, lacking of content. It is no coincidence that our Dick on the Liteyniy bridge was 65 meters high, 23 meters wide and weighted 4 thousand tonnes!

AB Do you have some kind of a "manifest"?

OV We are against of endless empty words, that accompany the art, which lays so far apart from the real life. Our art tells without words everything that we want to say.

AP-S Nonetheless we make actions on the significant red-letter days and anniversaries. During the actions we use various slogans. After the actions we make short statements. For example, the action "The palace revolution" took place on the 15th of September 2010 and was timed to the Biblical Judgment Day. On that day the Voyna group tipped over 7 police cars in the center of the St. Petersburg city, just near the gates of the Mikhailovsky (St Michael's) Castle. The action was held under

the slogans "Beg for mercy, cop!", "Wicked cop always blames his balls!", "Repent your sins, two-faced dirty dealin' cops!".

K Our main artists, Alex PLUTSER, said after the action: "We are disgusted by the two-faced cops, who have already torn Russia to pieces and who are now sharking the loot. The Voyna group demands the cardinal reform of the Ministry of Home Affairs. We demand to fire out all the bandits and bring them to justice. On the Judgement Day cop has to kneel down and beg us, workers of fine arts, for forgiveness. The God's punishment is coming. Repent your sins, cops!". That was a very accurate message.

AP-S We don't have a manifest. We have an anti-manifest. In my blog I collected the comments, in which the right-wing radicals express their opinion on our actions. And I wrote a true poem, based on the real comments. That is a torrent of xenophobic invectives addressing to the contemporary art. This text I shouted through the megaphone at the main exhibition of the commercial art - the Art Moscow Fair in the Central House of Artists. From then on that text is our anti-manifest. Here is a short quotation from it - you can choose a few phrases, that seem to you amusing; this text should not be interpreted too seriously, as it is ironic and sarcastic: "Contemporary art is a wretched rot! Contemporary artists are fucking freaks. I'd like to burn them in the blastfurnaces or crush them with a heavy catterpillar tractor. Fuck your mothers in the pension fund and make pictures of that, art-morons. We have way too many fucking premature bastards! Morons are now to be called artists. Eat shit! You better kill yourselves in full view of everybody. Contemporary art, mother fuckers! Contemporary art is an orgy of the ecstatic morons! Contemporary artists are stupid brutish cattle, fascists and betrayers of the motherland. Contemporary artists are a batch of degenerates, whose behavior evidences the decline of the Russian Federation biomass. Contemporary artists are mutants, a batch of moral monsters and degenerates. Contemporary art destroys morality, evolutionary potential of humanity, destroys chastity and family, and mankind. Contemporary artists are enemies. They took away bright dream from everybody. They doomed the whole nation to slavery. I'd like to send them to mines. They turn contemporary art into sex-shop. Russia is a Russian country. And in Moscow synagogues multiply. Russia is being brought to her grave. Contemporary artists are the shit of the nation! Contemporary artists are a batch of idiots and block-heads, who spoil the reputation of the country. Contemporary artists are idiots, schizophrenics, hysteric men and deviant persons. Mentally ill people should be watched after. They are to be kept in mental hospital. Contemporary art is a child pornography. It is a pitchfork that should be driven into the balls of the rotten artists, who are ready for everything for the sake of their glory. Contemporary art is Hell. Contemporary art fucks itself".

So this how the contemporary art is treated in Russia. And the Voyna art-group thinks the same of the right-wing glamorous artists. The full text of our anti-manifest is here: <http://plucer.livejournal.com/66520.html>

AB About politics & art: What do you think about these two worlds? Has art to be political? Is art always political? Is your art political? Should there be more political art? Etc.

OV There is neither politics, nor state in Russia any more. There are only powerful mafioso clans and petrodollars.

AP-S The art should be honest, noble and unselfish. And I think that an honest artist

just can't paint pussy cats, fishes and pots with flowers when it's Holocaust at its height. He can't be silent about the horrible crimes that are committed around him. Osip MANDELSHTAM wasn't a political poet, he was a pure aesthete. But nonetheless he wrote the most outstanding and strong novel against J. STALIN.

AB Your work is quite radical. How important is it (for you & your works) to go beyond all limits?

AP-S The group doesn't have a goal to necessarily cross the limits. But an honest artists in his work can't and shouldn't think about the "limits", shouldn't censor himself and be afraid of everything.

K All the more so in Russia, where everything is forbidden – even the human rights, guaranteed by the Constitution.

LN We haven't violated the "basic decencies" conception of the Russian citizens. On the contrary, we expressed their indignation with the authorities who break all the proprieties, laws and moral/ethical norms.

QV In today's Russia all the elementary human rights are violated. The police beat people unmercifully even on the peaceful demonstrations. Thousands of people suffer in prisons. After they had arrested me, put the handcuffs on my hands and a plastic bag on my head so I couldn't breathe, they started beating me with their legs against my kidneys, liver and head. This is the life in Russia. It is almost impossible to hold an action that would be "permitted" by the present corrupted Russian authorities.

AP-S But we do not break the moral and ethical laws. On the contrary, we are fighting for their revival. That's why the whole country enthusiastically applauded to our Dick graffiti.

K 30 seconds after the action, the bridge was drawn apart and the gigantic Dick rose menacingly just in front of the windows of the main FSB office. Millions of people watched this action in the Internet and were ravished. Just imagine – no one was injured in the Voyna actions within 4 years and corrupted cops who are after us have killed hundreds of people in Russia within this period.

AB We hear always a lot of things in the media. But how dangerous is it really in Russia to be an artist like you?

AP-S In Russia it is very dangerous to be an artist who makes a left-wing protest art. There are thousands of political prisoners in Russia. It's just that the mass media write about famous artists, like we are, or about businessmen, like KHODORKOVSKY. And ordinary political prisoners die out in camps in obscurity. The group has a wide experience – the activists were arrested and brought to police stations over 50 times not only from our actions, but from the Dissenters March as well. The group already has two cases of suspended sentence. And right now the founding father of the group, Oleg VOROTNIKOV, and Our President, Leonid NIKOLAYEV, are being held in the investigative isolation ward "Lebedevskoye", which is in 39, Lebedevskaya street, St. Petersburg. The answers to this questions they handled from the prison.

K They are wrongfully and illegally accused of the article 213, part 1, paragraph B, which means, "hooliganism, committed for the reasons of political, ideological, racial, national or religious enmity or hatred; or for the reasons of enmity or hatred to a social group" – to the POLICE.

AP-S Oleg and Leonid were kidnapped by the officers of the Center for Extremism Prevention around 7 in the morning on the 15th of November in Moscow. The arrest was carried out with a lot of procedural infringements. The

artists with handcuffs on their hands and with bags on their heads were thrown into the microbus, where they were laying on the cold iron floor during the 10 hour -trip to St. Petersburg. On their way to St. Petersburg the artists were beaten from time to time against the heads and kidneys. The human right defenders, who visited him two weeks after, found a lot of scratches and hematomas on their bodies. This fact is documented. There is a publication about it on the Radio Svoboda website. All the activists, participating in our projects, are constantly being wiretapped, watched after. 12 activists of the Voyna art-group are hiding at the safe flats. Every week they change Skype and e-mail accounts, the cell phone numbers and don't stay at one place for more than 2-3 times. The police took away illegally the passports from Kozlyenok (Natalia SOKOL) and her baby, a-year-and-a-half-old son Kasper. In Russia it means the civil death. For example, she and her son can't get any medical treatment, can't do anything without them."

What kind of project you would realize in the future (and was impossible till now, because too big, expansive, utopian, political, crazy etc.)?

AP-S The Voyna activists are romantic heroes of a new epoch, they are new robin hoods, who defeat the evil powers. And we would like to hold an action, by which the World Evil would be destructed.

K Exactly so! We want a world revolution, carried out by the artistic means and without any victim.

AB And final question: If you could change one thing in the world – what would it be?

LN As a President of the Universe, I would abolish the war, even the smallest one. Not the Voyna (War) group, of course, but the war, where people are killed. That would cut out the arms expenditure and the life on the Planet would change greatly.

QV I would abolish the State. In that case there would be no police, no army, no legitimate violence. And as a result the war would be impossible.

K I would abolish all the bureaucrats on the planet. Then all the wars and states would disappear, all people would unite into free communes and communities according to the interests. The world would be organized as the Internet, where the life is in full swing, but there are no authorities there.

AP-S I would change the language by deleting from it all the repressive-patriarchal concepts. And first of all the Concept of a Man, which is the greatest illusion of the Age of the Enlightenment. Together with the concept of a man, all its derivatives such as "state", "war", "bureaucrats", "hatred", "murder" and even "God" would disappear. All those words create the fantasmatic protective shield of the false symbols and the foolish illusions around a man. Through this shield he/or she doesn't see neither the God, nor the Universal emptiness.



15 L'ART DE LA GUERRE

Sun TZU

Traduction : Hubert KRATIROFF

Extrait

MANŒUVRES

Sun Tzu dit : pour les affaires guerrières, le général reçoit ses ordres du pouvoir politique. Une fois son armée constituée, ses forces focalisées, il doit mixer les différents éléments et harmoniser l'esprit de ses troupes avant de choisir un lieu de campement. Après cela, vient le choix des manœuvres tactiques et rien n'est plus difficile que cela. La difficulté des manœuvres tactiques réside dans l'art de changer la perte en gain, le tortueux en direct. Vous pouvez partir après lui et arriver sur le champ de bataille avant lui si vous mettez votre ennemi sur la mauvaise piste d'un itinéraire long et détourné. Celui qui est capable de ça montre sa connaissance de l'artifice de diversion. Les manœuvres tactiques procurent un avantage avec une bonne armée, avec un corps éparpillé et divisé c'est très dangereux. Si vous mettez une armée entièrement équipée en marche pour saisir un avantage, il y a des chances que vous soyez en retard. D'autre part, pour détacher une colonne volante pour atteindre un objectif implique le sacrifice de ses bagages et du ravitaillement.

Donc, celui qui ordonne à ses hommes de marcher sans s'arrêter pour couvrir le double de la distance habituelle va droit dans les mains de l'ennemi. Les hommes les plus robustes arriveront en premier, les plus faibles traîneront derrière et cela ne conduira qu'un dixième de votre armée à destination. Cette longue marche forcée vous coûtera la tête de votre première division et seulement la moitié de votre armée arrivera à destination. Si votre marche est moins longue alors 2/3 de votre armée arrivera. Cela entraînera votre armée à manquer du lourd équipement de la nourriture et tout ceci sera perdu. Avant d'envisager une alliance renseignez vous sur tout ce qui entoure votre futur allié.

Si vous ne connaissez pas le terrain local, ses reliefs, ses forêts, ses dangers vous ne pourrez pas y mener vos troupes. Si vous n'utilisez pas de guides locaux vous serez incapables de tirer un quelconque avantage des spécificités du terrain. La dissimulation vous assure la victoire. Déplacer vos troupes pour les concentrer ou les disperser. Soyez rapide comme le vent, compact comme la forêt. Dans des raids et le pillage soyez fulgurants comme le feu, dans l'immobilisme soyez ferme comme les montagnes. Que vos plans restent impénétrable comme la nuit et que vos mouvements éblouissant comme l'éclair. Vos gains de guerre et vos nouveaux territoires seront divisés à part égales entre tous les hommes. La réflexion précède l'action. L'art de la manœuvre réside dans l'artifice de la diversion qui assure la victoire.

Le Livre de la Guerre dit : sur le champs de bataille les paroles seules sont insuffisantes ajoutez-y des gongs et des tambours. De la même manière les objets ordinaires ne sont pas assez visible, utilisez des drapeaux et des étendards. Les gongs et les tambours, les drapeaux et étendards sont des moyens pour concentrer les yeux et les oreilles sur ces points. La troupe est un corps lié, interdisez qu'un

brave avance seul ou qu'un lâche batte en retraite. C'est la base de l'art de diriger les foules. Pour les combats de nuit l'usage de signaux de feux et des tambours sont des moyens d'influences les yeux et les oreilles de vos armées. Une armée entière peut être roulée par ces visions et son général peut se fourvoyer dans ce mirage. L'esprit du soldat est clair et droit le matin, il fléchit à midi et le soir ne pense qu'à rentrer au camp. Un général intelligent évitera un ennemi qui a l'esprit clair, et l'attaquera sitôt son esprit défaillant. C'est l'art de la psychologie. Soyez calme et discipliné, attendez le désordre chez l'ennemie. C'est l'art de la retenue. Soyez près du but quand l'ennemie en est loin, attendez calmement quand l'ennemie est fébrile, soyez repus quand l'ennemie crie famine. C'est l'art de l'attente. Interdisez vous d'attaquer un ennemie dont les drapeaux sont bien en place, interdisez-vous d'attaquer une armée qui dresse un tableau calme et confiant. C'est l'art d'étudier la situation. La règle militaire est de ne pas marcher en hauteur, ni de le combattre lorsqu'il vient d'en bas. Ne poursuivez pas un ennemie qui simule le combat, n'attaquez pas des soldats prêt à tout. Ne répondez pas aux amorces de l'ennemi. N'arrêtez pas une armée qui rentre à la maison. Vous devez laisser une porte de sortie à un ennemi encerclé. Ne vous acharnez pas sur un adversaire désespéré. Voici l'art de la guerre.

-- Source : <http://www.artdelaguerre.com/artdelaguerre-versionfr.htm>



16 DAZZLE CAMOUFLAGE

Armées anglaise et américaine, Première Guerre Mondiale

Photographies, camouflage, bateaux, peinture

Dazzle camouflage, also known as Razzle Dazzle or Dazzle painting, was a military camouflage paint scheme used on ships, extensively during World War I and to a lesser extent in World War II. Credited to artist Norman WILKINSON, it consisted of a complex pattern of geometric shapes in contrasting colours, interrupting and intersecting each other.

At first glance Dazzle seems an unlikely form of camouflage, drawing attention to the ship rather than hiding it, but this technique was developed after the Allied Navies were unable to develop effective means to disguise ships in all weathers.

Dazzle did not conceal the ship but made it difficult for the enemy to estimate its type, size, speed and heading. The idea was to disrupt the visual rangefinders used for naval artillery. Its purpose was confusion rather than concealment. An observer would find it difficult to know exactly whether the stern or the bow is in view; and it would be equally difficult to estimate whether the observed vessel is moving towards or away from the observer's position.

Rangefinders were based on the co-incidence principle with an optical mechanism,

operated by a human to compute the range. The operator adjusted the mechanism until two half-images of the target lined up in a complete picture. Dazzle was intended to make that hard because clashing patterns looked abnormal even when the two halves were aligned. This became more important when submarine periscopes included similar rangefinders. As an additional feature, the dazzle pattern usually included a false bow wave intended to make estimation of the ship's speed difficult.

[...]

The Vorticist artist Edward WADSWORTH supervised the camouflage of over two thousand warships, and his post-war canvases celebrated his dazzling ships.

Dazzle's effectiveness was highly uncertain at the time of the First World War, but it was adopted nonetheless. In 1918 the British Admiralty analysed shipping losses, but was unable to draw clear conclusions; with hindsight, too many factors (choice of colour scheme; size and speed of ships; tactics used) had been varied for it to be possible to determine which factors were significant or which schemes worked best. The artist Abbott HANDERSON THAYER did carry out an experiment on dazzle camouflage, but it failed to show any reliable advantage of dazzle over plain paintwork.

-- -- Source : [Wikipedia](http://www.laboiteverte.fr/le-dazzle-camouflage-les-bateaux-furtifs-de-la-premiere-guerre-mondiale/) et <http://www.laboiteverte.fr/le-dazzle-camouflage-les-bateaux-furtifs-de-la-premiere-guerre-mondiale/>



17 **HIDDEN IN THE CITY**
Liu BOLIN, 2005-2008, France/Chine
Photographies, dimensions variables



18 **L'INVENTION DU QUOTIDIEN**
1. ARTS DE FAIRE
Michel DE CERTEAU, Paris, Gallimard, 1990
pp. 59-61

J'appelle stratégie le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une

armée, une cité, une institution scientifique) est isolable.

Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et d'être la base d'où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et objets de la recherche, etc.)

Comme dans le management, toute rationalisation "stratégique" s'attache d'abord à distinguer d'un "environnement", un "propre", c'est-à-dire le lieu du pouvoir et du vouloir propres. Geste Cartésien, si l'on veut : circonscire un propre dans un monde ensorcelé par les pouvoirs invisibles de l'Autre. Geste de la modernité scientifique, politique, ou militaire.

J'appelle tactique l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. Alors aucune délimitation de l'extériorité de lui fournit la condition d'une autonomie. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre.

Elle n'a pas le moyen de se tenir en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi : elle est mouvement "à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi", comme le disait Von Bulow, et dans l'espace contrôlé par lui.

Elle n'a donc pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup. Elle profite des "occasions" et en dépend, sans base où stocker des bénéfices, augmenter un propre et prévoir des sorties.

Ce qu'elle gagne ne se garde pas. Ce non-lieu lui permet sans doute la mobilité, mais dans une docilité aux aléas du temps, pour saisir au vol les possibilités qu'offre un instant.

Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. Elle y braconne, Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse.



19 **SCHLACHTFORMATIONEN**
Andreas ULLRICH, 2011
Action, caddies, formations militaires
Documentation, photographies, 75 x 110 cm (chaque)



20 **LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT**
Jacques Demy, 1967, Parc Film, France
Comédie musicale, 120 min
Photogrammes

Solange et Delphine sont des jumelles d'une vingtaine d'années qui enseignent respectivement la musique et la danse à Rochefort. Élevées par leur mère, Yvonne Garnier, qui tient un café sur la place Colbert, elles n'ont jamais connu leur père et cherchent vainement l'amour. Un jour, un groupe de forains, dirigé par Étienne et par son mécanicien Bill, s'installent sur la place. Ils tombent aussitôt sous le charme des jumelles mais celles-ci ont des aspirations plus élevées.

Débarquent également à Rochefort Simon Dame, gérant d'un magasin de musique autrefois abandonné par Yvonne et père de Boubou le benjamin de la famille, Maxence, un marin, peintre et poète, auteur d'un portrait d'« idéal féminin » qui ressemble étrangement à Delphine et Andy, un pianiste américain de passage, qui tombe amoureux de Solange au premier regard. Commence une série de chassés-croisés amoureux qui se conclura de façon heureuse.

— — — Source : [Wikipedia](#)

Je l'ai cherchée partout, j'ai fait le tour du monde..De Venise à Java, de Manille à Angkor, de Jeanne à Victoria, de Vénus en joconde, je ne l'ai pas trouvée et je la cherche encore...

Je ne connais rien d'elle et pourtant je la vois, j'ai inventé son nom, j'ai entendu sa voix, j'ai dessiné son corps et j'ai peint son visage, son portrait et l'amour ne font plus qu'une image... Elle a cette beauté des filles romantiques et d'un boticelli, le regard innocent.. Son profil est celui de ces vierges mythiques qui hantent les musées et les adolescents... Sa démarche ressemble aux souvenirs d'enfants qui trotent dans ma tête et dansent en rêvant, sur son front, ses cheveux sont de l'or en bataille que le vent de la mer et le soleil chamoient... Je pourrais vous parler de ses yeux, de ses mains, je pourrais vous parler d'elle jusqu'à demain. Son amour, c'est ma vie, mais à quoi bon rêver, je l'ai cherchée partout, je ne l'ai pas trouvée...

Est-elle loin d'ici, est-elle près de moi? Je n'en sais rien encore mais je sais qu'elle existe! Est-elle pécheresse ou bien fille de roi, que m'importe son sang puisque je suis artiste et que l'amour dicte sa loi...

— — — Source : La Chanson de Maxence



21 BATTLEFIELDS #47

Jérôme LEUBA, 2009, Bienne (SW)

Sculpture vivante, homme, mitrailleuse

Documentation, photogramme



22 THE ART OF URBAN WARFARE / A TOYSOLDIERS STREETGAME

Influenza, 2002, Europe

Projet collaboratif, peinture aérosol, pochoirs

Documentation, photographies

THE ART OF URBAN WARFARE IS PLAYED IN THE STREETS OF OUR CITIES. THE ART OF URBAN WARFARE IS MADE VISIBLE BY SPRAYED SILHOUETTE STENCILS ON THE WALLS. THE STENCILS USED IN THE GAME HAVE THE SHAPE OF TOYSOLDIERS IN ACTION. THE TOYSOLDIERS USED IN THE GAME ARE CUT-OUTS BASED ON EXISTING ORIGINAL SOLDIER PICTURES. THESE CAN BE TAKEN FROM PHOTOGRAPHS, ILLUSTRATIONS, CLASSICAL PAINTINGS OR FROM REAL LIFE SCENES. IT IS THE EXISTING GLOBAL HISTORY THAT SUPPLIES THE VISUAL MATERIAL FOR THE GAME. THERE ARE NO RESTRICTIONS IN PLACEMENT.

THE STENCILED SOLDIER CAN BE PUT ANYWHERE. IN MOST CITIES THERE ARE GAME-OFFICIALS IN THE STREETS (PAID BY LOCAL GOVERNMENTS) REMOVING SOLDIERS THAT ARE PLACED TOO VISIBLE. IT IS THE ART OF PLACEMENT AND CAMOUFLAGE IN THE URBAN SURROUNDING THAT MAKES THE GAME WORTH PLAYING AND MORE COMPLICATED THEN IT MIGHT LOOK. MANOEUVERING CAN BE REALIZED BY PLACING A SOLDIER ON A VISIBLE SPOT. IT WILL THEN BE REMOVED OR OVERPAINTED BY GOVERNMENTAL GAME-OFFICIALS AND CAN THEN BE REPLACED BUT THIS TIME ON A SLIGHTLY DIFFERENT SPOT.

THERE ARE THREE MAJOR TEAMS DISTINCT FROM EACH OTHER BY COLOURS: THE GREEN, THE BROWN AND THE BLUE. EVERY PARTICIPANT IN THE GAME CHOOSES THEIR OWN TEAM COLOUR, GREEN, BROWN OR BLUE, IN WHICH THE SOLDIERS WILL BE MADE. THE AIM OF THE GAME IS TO OCCUPY THE STREETS WITH THE CHOSEN ARMY COLOUR (GREEN, BROWN OR BLUE) AND THROUGH THIS MAKE THE GAME VISIBLE FOR OTHERS.

THE TOYSOLDIERS USED IN THE GAME ARE ALL SOLDIERS ON FOOT, AND HAVE HANDWEAPONS ONLY. THE TOYSOLDIERS MUST ALL HAVE AN OVAL BASE AT THE FEET AS IF THEY ARE PLASTIC SOLDIERS. THIS TO CREATE UNIFORMITY IN THE GAME AS WELL AS TO SUGGEST THAT THEY ARE JUST HARMLESS TOYS. INDIVIDUAL MARKINGS AND HANDWRITING IN THE SOLDIERS DESIGN SHOULD BE AVOIDED AS MUCH AS POSSIBLE.

THE UNIFORM OUTLOOK IN THE GAME THROUGH COLOUR AND GENERAL DESIGN OF THE SOLDIERS SPREAD BY THE DIFFERENT PLAYERS CONNECTS THE CITIES AS CHAPTERS OF A GLOBAL URBAN GAMEBOARD.

THERE IS NO LIMIT TO THE NUMBERS OF PLAYERS IN THE GAME. EVERY PERSON IS FREE TO JOIN THE GAME A PARTICIPANT. IT IS POSSIBLE TO TEAM TOGETHER AGAINST ANOTHER COLOUR (BROWN AND BLUE

AGAINST GREEN OR OTHERWISE)

BATTLES ARE FOUGHT THROUGH INVADING EACH OTHERS TERRITORIES.
AN ARMY CAN EXIST OF MANY INDEPENDENT CELLS OPERATING FROM DIFFERENT
CITIES IN DIFFERENT COUNTRIES.

IN THE GAME THERE ARE NO REGULATIONS ONLY GUIDELINES.
THE GAME PROMOTES THE COLLECTIVE MOVEMENT OF STREET INTERVENTIONS IN THE
NAME OF ART, AND THE FREE USE OF OUR CITY'S PUBLIC SURFACES.

DO NOT DISPAIR. VICTORY IS IN REACH.
THE STREETS BELONG TO US!

2

23 MANUEL DE COMMUNICATION-GUÉRILLA

Autonome a.f.r.i.k.a. groupe,
Luther BLISSETT, Sonja BRÜNZELS, Paris, Zones, 2011

Extrait

LIEUX ET ESPACES

En principe, la communication-guérilla peut frapper n'importe où. Il faut partir du principe que tout lieu physique est aussi un lieu social. Toute organisation de l'espace met en forme des rapports sociaux et le sens que prennent ces espaces demeure par conséquent toujours structuré par des paramètres sociaux et sociétaux.

Pour bien choisir sa cible, on doit se souvenir qu'un lieu ne se définit pas seulement par son usage, mais aussi par la fonction symbolique qu'il détient dans le cadre de la grammaire culturelle. Ainsi, les points cardinaux d'un centre-ville – mairie, musées, monuments, galeries... – représentent en même temps les principaux piliers de l'ordre social, à savoir l'autorité politique et la culture officielle. Cependant, plus encore que par ses édifices publics, la géographie urbaine est marquée surtout par l'omniprésence des immeubles de bureaux et des panneaux publicitaires dédiés aux firmes, aux banques, aux compagnies d'assurances et aux commerces. Il n'est pas rare que le symbole d'une grande entreprise se voie béatifié comme blason officiel d'une métropole – ainsi de l'étoile de Daimler-Benz, qui domine avec arrogance la gare centrale de Stuttgart, ou l'Europacenter de Berlin.

L'architecture des bâtiments officiels repose sur le principe de l'esthétisation du pouvoir politique. Dans sa fonctionnalité froide, l'architecture moderne à base de béton, d'acier et de verre projette autour d'elle une esthétique de l'intimidation bâtie au profit des élites. À quoi il faut ajouter désormais la variante postmoderne : les bâtiments qui s'en réclament en imposent toujours par leur taille et leur volume,

mais ils sont maintenant rhabillés de couleurs pastel, grimés en murs de briques « à l'ancienne » ou affublés de trompe-l'œil « pour faire joli ». Là où l'architecture moderne se contentait d'occuper l'espace et de le dominer, son avatar postmoderne installe une combinaison d'éléments ludiques et de retouches censées évoquer le « bon vieux temps », une harmonie en toc qui n'a d'autre fonction que de dissimuler la prédominance du pouvoir.

L'occupation symbolique de l'espace public par ces bâtiments d'apparat n'a pas échappé à la conscience collective, ainsi que le démontre la constance avec laquelle nombre de manifestants laissent leur trace dans les vitrines des banques. « La ligne de démarcation entre logements et vitrines représente une frontière sacrée, note Lutz BEDROW. Tout ce qui est situé au-delà concourt à la célébration de l'argent : boutiques, grands magasins, espaces monumentaux servant de décor aux marchandises et jusqu'aux lieux publics destinés à d'autres formes de consommation, comme les musées. » La communication-guérilla se propose de briser l'esthétisation des lieux publics en dévoilant ses mécanismes, de manière à repolitiser les espaces sociaux et culturels. Le pouvoir cherche à esthétiser le politique et à « naturaliser » les rapports de domination pour mieux les camoufler. C'est précisément cette stratégie de conservation du pouvoir que la communication-guérilla entend divulguer et fragiliser.

À cet égard, le graffiti est une arme moins dérisoire qu'il n'y paraît. L'action délictueuse du graffeur a ceci de politique qu'elle contrecarre l'effet intimidant ou esthétisant de l'architecture. Jean BAUDRILLARD considère même le graffiti comme un progrès à la fois pratique et théorique, surtout quand il ne s'agit que de « tags » dépourvus de tout contenu politique explicite. « Cette attaque procède d'une sorte d'intuition révolutionnaire – à savoir que l'idéologie dominante ne fonctionne plus au niveau des signifiés politiques mais au niveau des signifiants – et que c'est là où le système est vulnérable et doit être démantelé. » En marquant un nom, un pseudo ou une image sur un mur, le tagueur se réapproprie un bout de l'espace public. Ce faisant, il récuse la prétention du pouvoir à occuper et contrôler cet espace. Certes, contrairement à ce que suggère BAUDRILLARD, il n'est sans doute pas indifférent qu'un tag affirme simplement « Je suis passé par là » ou qu'il exprime les visées territoriales d'un gang. Mais il est exact que même des graffitis apolitiques doivent être interprétés comme une offensive contre le système. Comment expliquer autrement les sanctions sévères promises à leurs auteurs ?

Les bâtiments ne sont pas seulement porteurs de sens par eux-mêmes, ils structurent aussi l'espace en influant sur la taille, la forme et la valeur des espaces plats qui les entourent. D'autres éléments déterminent la valeur d'un quartier ou d'un pâté de maisons, selon qu'il n'y a que du béton ou pas, des espaces verts bien tenus ou des herbes folles... La signification qui résulte de cet ensemble de facteurs conditionne concrètement la liberté de mouvement des individus dans l'espace public. Où peut-on stationner quand on est sans-logis ou toxicomane ? Dans quels coins patrouillent les shérifs ? Où puis-je m'asseoir par terre et rester là une demi-heure sans rien faire ? L'Internationale situationniste assimilait à un acte politique le fait de se soustraire aux figures imposées qui régissent nos déplacements. Par la pratique de la

« dérive », ses partisans tentaient de réinvestir l'espace public et de l'associer à des significations nouvelles. De son côté, Michel DE CERTEAU considère la marche comme une écriture invisible qui, en fonction de son rythme et de son parcours, imprime des textes éphémères dans la ville. C'est un fait bien connu que l'urbanisme, en tant que modèle bureaucratique du « vivre ensemble », constitue une arme redoutable pour contrôler les déplacements des habitants. Mike DAVIS en apporte la démonstration avec Los Angeles, où un processus de « militarisation urbaine » conduit les habitants pauvres à ne même plus pouvoir se rendre en centre-ville. Le programme politique mis en œuvre dans la mégalopole californienne se reflète dans son design architectural : tandis que les bâtiments administratifs ressemblent à des forteresses ou à des pénitenciers, et qu'ils sont surveillés comme tels, les prisons empruntent aux fastes et au style de l'« architecture-meringue » habituellement réservée aux constructions de prestige, comme pour glorifier aux yeux de tous la pratique de l'enfermement. Laquelle fait la fierté de la ville, puisque le taux de détention est plus élevé à Los Angeles que n'importe où ailleurs dans le monde industrialisé.

Chaque société possède en outre des lieux destinés à véhiculer un message explicite. Les monuments commémoratifs, par exemple. S'ils incarnent le principe de pouvoir, ce n'est pas seulement par leur domination matérielle et visuelle sur l'espace public, mais aussi par les institutions qu'ils représentent, l'idéal qu'ils propagent ou le rappel à l'ordre dont ils sont les relais. En témoigne l'exaltation de la guerre inscrite dans les monuments aux morts. Ces édifices sont littéralement saturés de rituel : aux maximes patriotiques gravées à leur fronton s'ajoutent les dépôts de couronnes et autres cérémonies de recueillement, qui, année après année, réactivent la signification dont ils sont chargés.

La communication-guérilla impose de prendre en compte ce type de portée symbolique, car l'impact de ses actions dépend fortement du lieu où elles frappent. Lorsqu'elle fait sauter les barrières policières et transforme en scène de théâtre les lieux ainsi libérés, ou lorsqu'elle utilise un match de football comme tribune politique, elle subvertit et valorise l'espace public. Des actions telles que les jeux « NOlympiques » peuvent servir par ailleurs à « salir » les lieux de représentation et à endommager la mise en scène du pouvoir.

— — — Source : <http://www.editions-zones.fr>

WHAT IS GUERRILLA ART ?

Blog Wikidot

Extrait

Guerrilla art, also referred to as "street art", is a method of art making where the artist leaves anonymous art pieces in public places. It is often an installation in an unauthorized location. It is a way for an artist to express their views and opinions to a large audience in an anonymous way. In contrast to popular belief, guerrilla art

does not have to be done with spray paint. Other popular forms include videos and projections. There is no one motivation for making guerrilla art. However, popular reasons include statement making, the sharing of ideas, the desire to send out good karma, and plain fun. Many times guerrilla art is used to make a political statement, however, for this assignment it is used to make a statement about creativity.

"Guerrilla art has arisen as a small underground movement starting in the 1980s, partially as a response to the perceived takeover of public space by commercial interests, the perceived banality of many authorized public art pieces, and the frequent lack of authorized exhibition opportunities for artists."

(<http://www.concepttshirts.co.uk/guerrilla-art.php>)

FAMOUS EXAMPLES

– In December of 1989, the bronze sculpture Charging Bull by Arturo DI MODICA was installed in front of the New York Stock Exchange. Even though the sculpture was unauthorized, it became popular with many New Yorkers, and was eventually installed permanently a few blocks away in Bowling Green plaza.

– The subtle alteration of billboards in order to make a catchy or ironic message.

– "The Provos dressed up as Santa Claus and handing out presents that did not belong to them to children in the department store, causing the police to respond and publicly arrest a handful of Santas in front of the children."

(The Provos were a guerrilla art group from the 1960's)

— — — Source : <http://guerrilla-art.wikidot.com>

PROVO

Wikipedia

Extrait

Provo was a Dutch counterculture movement in the mid-1960s that focused on provoking violent responses from authorities using non-violent bait. It was preceded by the nozem movement and followed by the hippie movement. Unlike these two movements, Provo was actually founded, on May 25, 1965, by Robert Jasper GROOTVELD, an anti-smoking activist, and Roel VAN DUYN and Rob STOLK, both anarchists. Provo was officially disbanded on May 13, 1967.

BEGINNINGS

The Provos are thought to have evolved out of the artist Robert Jasper GROOTVELD's anti-smoking happenings in June 1964. The following year other groups appeared as a fusion of small groups of youths around the pacifist Ban-the-bomb movement. Roel VAN DUYN is thought to have been the group's theorist, influenced by anarchism, Dadaism, Herbert MARCUSE, and the Marquis DE SADE.

The Provos borrowed their name from Wouter BUIKHUISEN, who, in a 1965 doctoral dissertation, talked about "young trouble-makers" as 'provos'.

Bernhard DE VRIES states that the Provos comprised four groups of people:

- "The happeners": those managing happenings in Amsterdam and Antwerp, combining non-violence with absurd humour to provoke the police. The police were regarded as "essential non-creative elements for a successful happening" and "co-happeners".
- "The beatniks and hipsters".
- "The thinkers": those publishing Provo ideas in magazines and pamphlets, including Provo, Revo, Eindelijk and UvA student weekly Propria Cures.
- "The activists" or the "street Provos" who engaged in direct action with the intent to influence public opinion.[1]

Harry MULISCH's book, BERICHT AAN DE RATTENKONING (MESSAGE TO THE RAT KING, 1966), reflects upon the riots following the Telegraaf's coverage on a worker's death in a protest:

"While their parents, seated on refrigerators and washing machines, watched TV with their left eyes, and their cars with their right eyes, a mixer in one hand and the Telegraaf in the other, the kids left Saturday evening for the Spui square."

MAGAZINE

12 July 1965 the first Provo magazine was published. It contained the "Provo manifesto", written by Roel VAN DUYN, and reprinted recipes for bombs from a nineteenth-century anarchist pamphlet. The magazine was eventually confiscated.

In Provo#12 the magazine was described as:

"a monthly sheet for anarchists, provos, beatniks, pleiners, scissors-grinders, jailbirds, simple simon stylites, magicians, pacifists, potato-chip chaps, charlatans, philosophers, germ-carriers, grand masters of the queen's horse, happeners, vegetarians, syndicalists, santy clauses, kindergarten teachers, agitators, pyromaniacs, assistant assistants, scratchers and syphilitics, secret police, and other riff-raff. Provo has something against capitalism, communism, fascism, bureaucracy, militarism, professionalism, dogmatism, and authoritarianism. Provo has to choose between desperate, resistance and submissive extinction. Provo calls for resistance wherever possible. Provo realises that it will lose in the end, but it cannot pass up the chance to make at least one more heartfelt attempt to provoke society. Provo regards anarchy as the inspirational source of resistance. Provo wants to revive anarchy and teach it to the young. Provo is an image."

ACTIONS AND IDEAS

The Provos gained world prominence through its protests at the royal wedding of Princess Beatrix of the Netherlands and Claus VON AMSBERG. The Dutch Royal Family was unpopular at the time, and Claus VON AMSBERG was thought to be unacceptable to many Dutch people because of his Hitlerjugend membership during World War II. The engagement was announced in June, and in July the Provos threw anti-monarchist pamphlets from a bridge into the royal boat.

In the run-up to the wedding Provo made up a fake speech, in which Queen Juliana declared she'd become anarchist and was negotiating a transition of power with

Provo. The WHITE RUMOUR PLAN was put into action, as part of which wild rumours were spread in Amsterdam, including that the Provos were preparing to dump LSD in the city water supply. These rumours led the authorities to request 25,000 troops to help guard the parade route.

Dressed as ordinary citizens, the Provos managed to sneak sugar and nitrate smoke bombs past the police. The first bombs went off just behind the palace as the procession started. Unable to identify the Provos, the police overreacted and the wedding turned into a public relations disaster. In the week after the wedding, the police attacked and beat patrons of a photo exhibition documenting police violence at the royal wedding. Following these events a number of well-known writers and intellectuals started requesting an independent investigation into police behaviour.

PROVOKING THE POLICE

The Provos thought to provoke the police in non-violent ways, aiming to shatter the self-righteousness of the authorities. Led by GROOTVELD, the Provos began a misinformation campaign to demonstrate the establishment's complete ignorance on the subject of cannabis. The Provos set out to get busted for «consuming» tea, hay or herbs instead of marijuana. The Provos would often call the police on themselves.

"One day a whole group of us went by bus to Belgium", says GROOTVELD. "Of course I had informed my friend Houweling [police officer] that some elements might take some pot along. At the border, the cops and customs were waiting for us. Followed by the press, we were taken away for a thorough search. The poor cops . . . all they could find was dogfood and some legal herbs. 'Marijuana is dogfood,' joked the papers the next day. After that, the cops decided to refrain from hassling us in the future, afraid of more blunders."

GROOTVELD and the artist Fred WESSELS also opened the "Afrikaanse Druk Stoor", where they sold both real and fake marijuana.

THE WHITE PLANS

The political wing of the Provos won a seat on the city council of Amsterdam, and developed the "WHITE PLANS". The most famous of those is the "WHITE BICYCLE PLAN", which aimed to improve Amsterdam's transport problem. Generally the plans sought to address social problems and make Amsterdam more liveable.

List of the WHITE PLANS:

- WHITE BICYCLE PLAN: Initiated by Luud SCHIMMELPENNINCK, the white bicycle plan proposed the closing of central Amsterdam to all motorised traffic, including motorbikes, with the intent to improve public transport frequency by more than 40% and to save two millions guilders per year. Taxis were accepted as semi-public transport, but would have to be electrically powered and have a maximum speed of 25 m.p.h. The Provos planned for the municipality to buy 20,000 white bikes per year, which were to be public property and free for everybody to use. After the plans were rejected by the city authorities, the Provos decided to go ahead anyway. They painted 50 bikes white and left them on streets for public use. The police impounded the bikes, as they violated municipal law forbidding citizens to leave bikes without

locking them. After the bikes had been returned to the Provos, they equipped them all with combination locks and painted the combinations on the bicycles.

- WHITE CHIMNEY PLAN: Proposed that air polluters be taxed and the chimneys of serious polluters painted white.

- WHITE WIVES PLAN: Proposed a network of clinics offering advice and contraceptives, mainly for the benefit of women and girls, and with the intention to reduce unwanted pregnancies. The plan was for girls of sixteen to be invited to visit the clinic, and advocated for schools to teach sex education. The White Wives Plan also argued that it is irresponsible to enter marriage as a virgin.

- WHITE CHICKEN PLAN: Proposal for the reorganization of the Amsterdam police (called "kip" in Dutch slang, meaning "chicken"). Under the plan, the police would be disarmed and placed under the jurisdiction of the municipal council rather than the burgemeester (mayor). Municipalities would then be able to democratically elect their own chief of police. The Provos intended for this revised structure to transform the police from guard to social worker.

- WHITE HOUSING PLAN: The plan sought to address Amsterdam's acute housing problem by banning speculation in house building, and the squatting of empty buildings. The plan envisioned Waterlooplein as an open-air market and advocated abandoning plans for a new town hall.

- WHITE KIDS PLAN: The plan proposed shared parenting in groups of five couples. Parents would take turns to care for the group's children on a different day of the week.

- WHITE VICTIM PLAN: The Plan proposed that anyone having caused death while driving would have to build a warning memorial on the site of the traffic collision by carving the victim's outline one inch deep into the pavement and filling it with white mortar.

- WHITE CAR PLAN: A car sharing project proposed by SCHIMMELPENNINK featuring electric cars which could be used by the people. It was actually realized in a limited fashion as the Witkar system which was in use from 1974 until 1986.

- - - Source : [Wikipedia](#)



24 MOTIFS DE CAMOUFLAGE

Forum Predator Team

ABU US, ACU US, ADVANTAGE, ADVENTURE, ALPENFLAGE SUISSE, AIR FORCE US, AUTRICHE, BELGE SMOKE, BELGE SMOKE DESERT, BGS, BLEU NUIT, CADPAT CANADIEN, CCE, COYOTE BROWN, DANEMARK, DESERT 3 TONS US, DESERT 6 TONS US, DESERT NIGHT US, DPM ANGLAIS, DPM DESERT ANGLAIS, EICHENTARN, ERDL, FLECKTARN ALLEMAGNE, FLECKTARN BLUE ALLEMAGNE, FLECKTARN DESERT ALLEMAGNE, FLECKTARN METRO, GHILLIE WOODLAND, GHILLIE DESERT, GRIS BLEU ARDOISE, HOLLANDE, MARPAT WOODLAND US, MARPAT DESERT US, MOUT, MULTICAM US, NIGHT CAMO US, NOIR, NVA, OLIVE, PACIFIQUE, SMOKEY BRANCH, SPLINTER AUTRICHE, SUISSE, SUPERFLAUGE,

TIGERSTRIP US, TIGERSTRIP DESERT US, TIGERSTRIP VIETNAM US, TREEBARK, URBAN MARPAT US, URBAN US, VEGETATO, VEGETATO DESERT, WOODLAND US, WOODLAND STONEWASHED

- - - Source : <http://predator-team.bestdiscussion.net/t173-les-differentes-tenues-de-camouflage>

CAMOUFLAGE

Wikipedia

Extrait

Le camouflage individuel apparaît sur le casque des soldats allemands lors de l'adoption du nouveau casque, le Stahlhelm, introduit en 1916, les troupes de choc peignaient leurs casques d'acier de formes géométriques et de couleurs claires, rappelant les formes appliquées sur les avions, afin de dissimuler leurs silhouettes lorsqu'ils regardaient au-dessus du parapet.

Du côté français, certains attribuent aux travaux de Louis GUINGOT et de Lucien-Victor GUIRAND DE SCEVOLA la paternité du développement de cette technique dans les armées. L'armée française utilisa les compétences de différents artistes : Fernand LÉGER, Loÿs PRAT, André MARE et Louis ABEL-TRUCHET ; elle les réunit au sein d'une section, appelée « camoufleurs », sous le commandement de Lucien-Victor GUIRAND DE SCEVOLA promu lieutenant à cette occasion, cette section qui adopte au col des tenues un insigne en forme de caméléon, par référence au mimétisme de cet animal, dont un vivait en liberté dans l'atelier de Louis GUINGOT. La tenue du sous-officier Louis GUINGOT qui servit de test est exposée au musée de la grande guerre de Péronne (Somme). Le Guinness World Records a reconnu la date du 12 février 1915 comme date de première utilisation du camouflage moderne (Earliest use of modern camouflage1). En 1918, les camoufleurs employaient 1 200 hommes et 8 000 femmes dans la fabrique de camouflage supervisé par le capitaine Lucien-Victor GUIRAND DE SCEVOLA.

C'est durant la grande guerre que les armées étrangères utilisèrent le mot français camouflage qui n'existait pas dans leurs langues.

- - - Source : [Wikipedia](#)



25 BUSTOUR

Menja STEVENSON , 2008-2010, Stuttgart - DE

Performance, vêtements, bus

Documentation, photographie, photogrammes



26 MANUEL DU GUERILLERO URBAIN

Carlos MARIGHELLA, 1969

Extrait

LES QUALITÉS PERSONNELLES DU GUÉRILLERO URBAIN

Le guérillero urbain se caractérise par le courage et l'esprit d'initiative. Il doit être un grand tacticien et bon tireur. Il compensera par l'astuce son infériorité sur le plan des armes, des munitions et de l'équipement.

Le militaire de carrière ou le policier au service du gouvernement disposent d'un armement moderne et de bons véhicules; ils peuvent circuler librement, aller où ils veulent, puisqu'ils ont pour eux l'appui du pouvoir. Le guérillero urbain, qui ne peut compter sur toutes ces ressources, agit dans la clandestinité. Il arrive qu'il ait déjà été condamné ou que pèse contre lui un décret de prison préventive; il est, dans ce cas, contraint de faire usage de faux papiers.

Le guérillero urbain possède toutefois un gros avantage sur le soldat conventionnel ou sur le policier: il défend une juste cause, celle du peuple, tandis que les deux autres se rangent du côté de l'ennemi que le peuple déteste.

Les armes du guérillero urbain sont inférieures à celles de son ennemi ; mais, sur le plan moral, sa supériorité est indiscutable.

C'est grâce à elle qu'il peut remplir ses tâches principales qui sont d'attaquer et de survivre.

Le guérillero urbain doit, pour pouvoir lutter, prendre à l'ennemi ses armes.

Comme celles-ci tombent entre ses mains dans les circonstances les plus diverses, il finit par se trouver en possession d'un armement assez varié et pour lequel manquent les munitions correspondantes.

Le guérillero urbain ne dispose d'aucun lieu où il puisse s'exercer au tir.

Ces difficultés, il les vaincra grâce à son pouvoir d'imagination et à sa capacité créatrice, qui sont indispensables s'il veut mener à bien sa tâche de révolutionnaire.

Le guérillero urbain doit être doté d'esprit d'initiative, d'une grande mobilité, de souplesse, du sens de l'adaptation et de beaucoup de sang- froid, la qualité principale étant l'esprit d'initiative, car on ne peut pas toujours tout prévoir et le guérillero urbain ne peut se permettre de tomber dans la perplexité ni attendre que lui soit donné un ordre. Il doit agir, envisager, pour chaque problème qui se présente, la solution correspondante, et ne pas remettre à plus tard. Il vaut mieux agir et se tromper que ne rien faire par souci d'éviter l'erreur. C'est bien connu, l'humain apprend de ses erreurs. Sans esprit d'initiative, il n'y a pas de guérilla urbaine. D'autres qualités sont souhaitées; il faut être bon marcheur, pouvoir résister à la fatigue, la faim, à la pluie et à la chaleur; il faut savoir se cacher et veiller, connaître l'art du déguisement, ne jamais craindre le danger, être capable d'agir de nuit comme de jour, ne pas agir avec précipitation, être doté d'une patience sans limites, garder son calme et son sang-froid dans les pires situations, ne pas laisser la moindre trace et ne pas se décourager.

Face aux difficultés qu'ils considèrent comme presque insurmontables, certains

guérilleros faiblissent, se désistent ou démissionnent.

La guérilla urbaine n'est pas une affaire commerciale, un centre d'embauche ni la représentation d'une pièce de théâtre. On s'y engage comme on s'engage dans la guérilla rurale. Si on manque des qualités requises, il vaut mieux renoncer à devenir un guérillero urbain mais vous pouvez faire partie des réseaux de soutien et d'information.

[...]

LES SEPT ERREURS DU GUÉRILLERO URBAIN

Quand bien même le guérillero urbain suivrait rigoureusement les normes de sécurité, il n'en resterait pas moins sujet à l'erreur. Il n'y a pas de guérillero parfait; on peut tout juste s'efforcer de diminuer la marge de ces erreurs. Nous en voyons sept que nous chercherons à combattre :

- L'inexpérience, qui fait que l'on juge l'ennemi stupide, que l'on sous-estime ses capacités, que l'on trouve les choses faciles à faire et, de ce fait, qu'on laisse des traces qui peuvent être fatales. Cette même inexpérience peut conduire le guérillero à surestimer les forces adverses. Son assurance, son esprit de décision, son audace, s'en ressentiront; il en sera plus facilement intimidé.

- La vantardise, qui fait que l'on propage aux quatre vents ses faits d'armes.

- La surestimation de la lutte urbaine. Ceux qui se laissent enivrer par les actes de guérilla dans les villes risquent de ne pas se préoccuper beaucoup du déclenchement de la guérilla rurale. Ils finissent par considérer la guérilla urbaine comme décisive et par y consacrer toutes les forces de l'organisation. La ville est susceptible d'être l'objet d'un encerclement stratégique, que nous ne pourrions éviter ou rompre que lorsque sera déclenchée la guérilla rurale. Tant que celle-ci n'aura pas surgi, l'ennemi pourra toujours nous porter des coups graves.

- La disproportion dans l'action par rapport à l'infrastructure logistique existante.

- La précipitation en vertu de laquelle on perd patience, on s'énerve et on passe à l'action au risque de subir les plus grosses pertes.

- La témérité, qui fait que l'on attaque l'ennemi à un moment où celui-ci se fait particulièrement agressif.

- L'improvisation.



27 LA GUERRE DE L'ESPACE

Mathieu Tremblin, 2004, France

Projet collaboratif postal et urbain, soldats en plastique, blister sérigraphiés

Documentation, blister de soldats

Depuis le début de la Guerre de l'Espace, une cinquantaine d'unités de soldats est parvenue aux correspondants en renfort.

DE LA PRISE DE CONSCIENCE À LA PRISE DE PAROLE

La Guerre de l'Espace propose de s'appropriier l'espace urbain pour le libérer métaphoriquement du joug publicitaire . Sorte d'état major virtuel, ce site internet archive les opérations menées par les différents correspondants qui le visitent et choisissent de participer à son activation.

La Guerre de l'Espace réactive un univers résiduel, les petits soldats en plastique, jouets de kermesse sans véritable règle de jeu et use de leur potentiel corporatif pour lancer la subversion.

A mi-chemin entre installation et invasion, ce principe simple invite à une sorte de war-game in-city et initie une expérience de la ville au corps à corps. Par le parasitage de ses structures et le détournement de ses usages, les joueurs participent à une forme de résistance imagée.

MENER LA GUERRE À SON TERME

La Guerre de l'Espace induit un mode de lecture ludique de la ville où l'enjeu est la création de codes communautaires et un partage sensible de l'espace urbain.

REMARQUES SUR LA DIFFUSION

La Guerre de l'Espace est soumise à une licence Creative Commons By-Nc-Nd.

Elle donne à chacun les moyens de construire son propre scénario.

Libre aux acteurs de se réapproprier les « règles de jeu », de créer et d'organiser eux-même d'autres moyens de présentation ou de diffusion pour faire évoluer ce projet copyleft.

-- Source : <http://laguerredelespace.free.fr>

PINK ARMY

Collectif, 2007, Monde

Projet collaboratif, soldats en plastique, peinture rose

Documentation, photographies

We - The Pink Army- have been in war with all wars in the entire world, since September 2007. Our troops consists of thousands and thousands of strong, brave and armed men, who are ready to fight to death, if they must. And we are growing in numbers, day-by-day, hour-by-hour. From house to house, street corner to street corner, The Pink Army will conquer every square inch of the world. We will strike down on any type of resistance with no mercy. We will hold no prisoners. Any form of surrender, retrieve, "weapons stand still" or peace renegotiations is out of the question. The Pink Army will fight to the last pink drop of blood. Until our demands has been met, accepted and executed.

From house to house, street corner to street corner, The Pink Army will conquer every square inch of the world.

We will strike down on any type of resistance with no mercy. We will hold no prisoners.

Our demands are as follows:

- 1) All the wars in the world must come to an immediate end.
 - 2) All the armies, militias, armed groups and terror cells in the world, must dissolve or rehabilitate and be placed in humanitarian operations around the globe.
 - 3) All Ministrys of Defences has to either dissolve completely or submit under the administration of the Cultural ministrys.
 - 4) All weapons in the world has to be destructed and Re-melted into to toys. It counts for all forms of hand, - automatic, semiautomatic guns, arms and bombs, including all biological and atomic weapons and other means of mass destruction. Toy guns are exempted.
 - 5) The base camp of Oksbol, the military aviation camp of Aalborg, Camp Høvelte and all additional military facilities in the world has to be demolished or rebuild into art museums, galleries or serve other harmless public functions.
 - 6) All cannons and other artillery must be destroyed.
 - 7) Tanks and armed SUVs etc. will either be disarmed and deployed serving as free public transport and school busses in the African continent or be melted down and recycled into other non-violent purposes such as toys or playground attractions for kids.
 - 8) Fighter jets, bombers, atomic submarines and all military and navy activities must come to a full stop. All equipment will be rebuilt into relief-functional vehicles and serve such as fire fighting, food deliver, dropdowns and efficient humanitarian operations. If this is not executable, all vehicles must be re-melted and reused in the production of harmless useful product items such as sippers, pens, cup holders and door handles.
 - 9) The horses of all National Guards regiments will be given away to riding sport clubs for children.
 - 10) All other military equipment such as boots, tents, bags and uniforms-, camouflage equipment, radios and logistic material etc. will be given away to NGOs such as the Army of Salvation, YMCA, boys scout communities, or get thrown away.
- Any form of surrender, retrieve, "weapons stand still" or peace renegotiations is out of the question. The Pink Army will fight to the last pink drop of blood. Until our demands has been met, accepted and executed.
- Join the army...

We are one. We are not a group. Not a closed circle. We are an open network that includes everybody who wants to play with, or support us.

-- Source : <http://www.pinkarmy.net>



28 CASUALTIES OF WAR

Dorothy collective, 2010

Multiple, figurines en plastique moulée sur socle, 7 cm

The hell of war comes home. In July 2009 Colorado Springs Gazette published a two-part series entitled "Casualties of War". The articles focused on a single battalion based at Fort Carson in Colorado Springs, who since returning from duty in Iraq had been involved in brawls, beatings, rapes, drunk driving, drug deals, domestic violence, shootings, stabbings, kidnapping and suicides. Returning soldiers were committing murder at a rate 20 times greater than other young American males. A separate investigation into the high suicide rate among veterans published in the New York Times in October 2010 revealed that three times as many California veterans and active service members were dying soon after returning home than those being killed in Iraq and Afghanistan combined. We hear little about the personal hell soldiers live through after returning home.

--- Source : [Dorothy](#) site du collectif d'artistes



29 SYMBOLOGY (VOLUME I)

Trevor Paglen, 2006

Collection, patchs de l'armée américaine

Military culture is filled with a totemic visual language consisting of symbols and insignia that signify everything from various unit and command affiliations to significant events, and noteworthy programs. A typical uniform will sport patches identifying its wearer's job, program affiliation, achievements and place within the military hierarchy. These markers of identity and program heraldry begin to create a peculiar symbolic regime when they depict one's affiliation with what defense-industry insiders call the "black world" – the world of classified programs, projects, and places, whose outlines, even existence, are deeply-held secrets. Nonetheless, the Pentagon's "black world" is replete with the rich symbolic language that characterizes other, less obscure, military activities.

The symbols and insignia shown in the Symbology series provide a glimpse into how contemporary military units answer questions that have historically been the purview of mystery cults, secret societies, religions, and mystics: How does one represent that which, by definition, must not be represented?

--- Source : I COULD TELL YOU BUT THEN YOU WOULD HAVE TO BE DESTROYED BY ME: EMBLEMS FROM THE PENTAGON'S BLACK WORLD, New York, Melville House Publishing, 2007



30 ABC DE LA GUERRE, TRENTE TEXTES INÉDITS

Bertolt BRECHT, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (PUG), 1985



31 LES MIRADORS DE LA PAIX

Fred FOREST, 1993, montagnes de Slovénie

Installation, structures métalliques, haut-parleurs, ordinateur, réseau téléphonique international
Documentation, photographie

Du monde entier, par-dessus les frontières, lancez vos messages de paix vers les territoires de l'ex-Yougoslavie par téléphone. Vos appels seront amplifiés en temps réel par de puissants haut-parleurs implantés dans les montagnes autrichiennes, à Rebenhof, puis relayés par des stations radio.

[...]

Les artistes par leurs seules pratiques n'ont pas hélas la possibilité de modifier au plan concret des situations de crise qui dépendent du pouvoir politique, économique ou militaire. Néanmoins, leurs interventions symboliques n'en restent pas moins fondamentalement nécessaires. Car, tout en relativisant avec lucidité l'impact de ces interventions, ils savent pourtant qu'ils peuvent jouer un rôle dans les processus de conscientisation. Ils savent que les phénomènes de médiatisation et leur généralisation dans les sociétés modernes peuvent constituer des atouts déterminants, comme relais amplificateurs, leur permettant d'échapper aux cloisonnements culturels et d'agir sur le monde par le pouvoir de l'information et de la communication.

Implanter des sculptures sonores dans le paysage en Autriche, à la frontière de l'ex-Yougoslavie, relève de cette logique. Ranger côte à côte des sentinelles « communicationnelles » de la paix en orientant leurs équipements sonores vers des espaces saisis par la « folie » humaine, c'est mettre en œuvre un dispositif original destiné à balayer ces régions d'ondes, d'énergies « positives », des ondes « pacifiantes » générées par la conscience collective et planétaire dont chacun devient l'émetteur en décrochant son téléphone. Si cette folie des hommes a conduit à la guerre électronique, espérons que leur sagesse, au seuil du troisième millénaire, saura aussi emprunter les canaux les plus modernes pour dispenser des « particules » d'amour et de paix.

--- Source : [Fred Forest](#) site Internet de l'artiste

MANIFESTE POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA COMMUNICATION

Fred FOREST, 1983

Extrait

1 – ESTHÉTIQUE DE LA COMMUNICATION ET INTERVENTION SUR LA RÉALITÉ COMME ACTIVITÉ SYMBOLIQUE ET ESTHÉTIQUE

L'Esthétique de la Communication conçoit de transposer directement les principes sensibles observés dans l'évolution de notre environnement et du monde sur le fonctionnement de l'art lui-même et de considérer désormais celui-ci non plus en termes d'objets isolés, mais en termes de relations et d'intégration. Les oeuvres, les données, les systèmes d'art devront être appréhendés comme des tous intégrés. Des tous intégrés qui ne pourront en aucune manière se diviser ou se réduire à l'inventaire des parties constitutives matérialisées. Ce qui fonde « l'oeuvre », ce n'est plus son support matériel ni sa représentation visuelle, picturale, mais ce qui précisément n'est pas perceptible à nos sens tout en l'étant à notre sensibilité.

Notre société en généralisant les modes de production imagée, en les banalisant en quelque sorte, limite leur traitement esthétique et déplace la légitimité de l'intervention artistique de la production à l'invention des modèles. L'inflation des images conduit inévitablement à leur dévaluation. L'Esthétique cherche ailleurs que dans l'incarnation du signe plastique ses terrains d'élection. Ne pouvant plus poursuivre son action sur le mode de la représentation, l'artiste intervient maintenant directement sur la réalité, c'est-à-dire poursuit son activité symbolique et esthétique avec d'autres moyens que ceux qu'il utilisait jusqu'alors.

La démarche dans laquelle je suis engagé est un travail qui prend pour objet la communication elle-même. Travail de réflexion sur la communication mais, aussi, pratique d'action à l'intérieur et sur ce champ. Cette position bouleverse les données classiques de l'activité artistique et en rend l'appréhension problématique. Nous assistons non seulement à un changement d'objet mais aussi de moyens. Ce qui entraîne une modification profonde de la philosophie esthétique.

L'Art Sociologique a témoigné à travers ses expériences diverses son affirmation d'un art de l'action. Un art de l'action dont le développement programmé dans le temps se situe dans l'espace social. Cet art tient compte de l'environnement au sein duquel il prend naissance. Il s'appuie sur une théorie des actes pour agir sur le monde en vue de le changer. Il met en jeu la théorie des communications en produisant des processus d'interactions entre individus ou groupes d'individus. Cet art agit comme pôle émetteur de messages. Il accélère et active la communication. Il innove, soit en introduisant des messages parasites dans les circuits institués, soit en installant ses propres réseaux parallèles. Quelquefois, en établissant carrefours et connexions entre les uns et les autres. Cet usage a pour résultat immédiat une critique de l'information ambiante et déborde le fonctionnement routinier des circuits spécialisés. Il faut souligner ici, avec

insistance, que ce qui constitue une nouveauté, c'est le déplacement même du champ d'action de la pratique artistique.

L'artiste de la communication producteur de symbole au même titre que l'artiste traditionnel, colonise d'autres contrées et annexe d'autres champs d'information. Il ne se contente pas des lieux établis, des circuits réservés à cet usage particulier pour un public particulier, mais il déplace délibérément sa production sur d'autres champs et dans d'autres canaux. En passant par les mass-média plutôt que par le musée, ses messages sont moins ciblés, mais il atteint de toute manière, aussi par ce canal, le destinataire visé par le musée. En tout état de cause, il ne peut qu'élargir le cercle des destinataires potentiels, les toucher à distance et par ce biais trouver avec eux une relation nouvelle favorisée par l'originalité de la situation créée. En introduisant ainsi ses propres signes sur, et au travers des médias de la communication quotidienne, journaux, radios, T.V., téléphone, et en les mettant en juxtaposition avec les signes de la société que véhiculent ces canaux, comme autant de signes parasites, l'artiste de la communication agit bien sur l'espace de son temps qui est l'espace de l'information. C'est dans l'espace de l'information qu'il introduit, installe et met en scène ces symboles. Bien entendu, selon le cadre d'intervention choisie, la stratégie de communication exigera des choix de supports, de moments et d'organisation en fonction du message à passer et du but à atteindre. En s'appropriant ainsi d'autres canaux, l'artiste met aussi en évidence la place toute relative dévolue jusqu'alors à la création artistique dans notre société, isolée dans des réserves bien localisées. Aujourd'hui, le champ de l'information ouvre des espaces illimités d'intervention aux artistes qui sauront inventer des formes d'art spécifiques.

— — — Source : [Fred Forest](#) site Internet de l'artiste

~

32 RUINS

Raphaël DALLAPORTA, 2010, Afghanistan

Action, drone, affiche

Documentation, leporello

À l'automne 2010, Raphaël DALLAPORTA accompagnait une mission archéologique en Afghanistan, dans la province de Balkh, et photographiait la région avec un drone spécialement pensé par ses soins.

Un jour, alors que le drone survolait la ville de Chesme Shafa, il fût pris dans des vents violents (à plus de 500 mètres de hauteur) et disparu dans les montagnes avoisinantes. Avec l'aide du directeur de mission et de son guide, des affiches A4 furent placardées un peu partout dans le périmètre de chute du drone, avec l'espoir de le retrouver. L'affiche promettait 5000 afghanis (soit un peu moins de 100 euros) Dès le lendemain, l'équipe reçut un appel indiquant que l'appareil avait été retrouvé. En se rendant sur place, Dallaporta découvrit un tout autre drone que le sien. L'objet retrouvé était un drone espion appartenant à la Luftwaffe, l'armée allemande...

Ce n'est que cinq jours après qu'un policier appela en expliquant qu'il avait en sa possession un engin qui ressemblait à celui de la photo.

Dallaporta récupéra son drone, son appareil photo et toutes les images prises automatiquement par l'appareil jusqu'à épuisement de la batterie. Ainsi, il eut le plaisir de découvrir des images incroyables de la descente du drone dans des vallées encaissées (l'appareil étant réglé pour déclencher toutes les cinq secondes).

--- Source : <http://maximemilanesi.blogspot.com/2011/11/ruins-raphael-dallaporta.html>

~

33 THE CANNON

Tryone, 2011, Berlin – DE

Action, canon, vélo, système électronique et mécanique

Documentation, vidéo HD, photogrammes

~

34 L'ATTAQUE DU PORT DE GUERRE DE TOULON

Philippe Meste, 1993, Toulon – FR

Action, bateau, lance-roquette

Documentation, photographie, photogrammes

Le 13 novembre 1993, Philippe Meste attaque avec le Bateau de guerre le port militaire de Toulon. Le Porte-avion Foch et d'autres bâtiments sont touchés. Le bateau est saisi par la police puis restitué cinq ans plus tard grâce au collectionneur Rudy Riccioy.

--- Source : [GASM](#) site personnel de l'artiste

LETTRE ADRESSÉE AU PROCUREUR DE LA RÉPUBLIQUE
CHARGÉ DES AFFAIRES PÉNALES MILITAIRES

Monsieur le Procureur de la République chargé des Affaires Pénales Militaire

Suite à « l'attaque du port de guerre de Toulon » (13 nov.1993), un objet m'appartenant a été saisi par l'unité Balbusquez de la Gendarmerie Maritime de la base navale de Toulon. Il s'agit d'une sculpture, mais qui reprend les principales caractéristiques qui font qu'un objet est un bateau. Il a donc été classifié comme bateau dans le Procès-Verbal. Le dossier a ensuite été transmis au Bureau des Affaires Pénales

du Tribunal de Grandes Instances de Marseille où on m'a tacitement dit que cette « affaire » n'aurait pas de « suites ». Je vous demande donc, Monsieur le Procureur de la République, s'il vous est possible de lever la saisie sur cet objet afin que j'en retrouve la propriété.

Dans l'attente d'une réponse de votre part, veuillez agréer, Monsieur le Procureur de la République, l'expression de mes sentiments respectueux.'

Philippe MESTE

--- Source : Blocnotes n°7, automne 1994

GUNPOWER-BAGPOWER

Philippe Meste, 1997-2004

Armes, pvc, résine epoxy, laser, roquettes

Documentation, photographies

Système d'armes individuelles destiné à la prochaine révolte civile.

--- Source : [GASM](#) site Internet de l'artiste

~

35 LE CONCEPT DE GUERILLA URBAINE

Fraction Armée Rouge, 1^{er} mai 1971

Titre original : DAS KONZEPT STADTGUERILLA

Tract attribué à Ulrike MEINHOF

Extrait

GUERILLA URBAINE

« Ainsi, considérés dans leur essence, du point de vue de l'avenir et sous l'angle stratégique, l'impérialisme et tous les réactionnaires doivent être tenus pour ce qu'ils sont: des tigres en papier. C'est là-dessus que se fonde notre pensée stratégique. D'autre part, ils sont aussi des tigres vivants, des tigres de fer, de vrais tigres; ils mangent des hommes. C'est là-dessus que se fonde notre pensée tactique. »
Mao TSÉ TUNG, 1.12.1958

S'il est juste que l'impérialisme américain soit un tigre de papier, c'est-à-dire qu'en dernier recours il peut être vaincu; et si la thèse des communistes chinois est juste, que la victoire sur l'impérialisme américain est devenu possible par le fait que dans tous les coins et bouts du monde la lutte soit menée contre lui, et qu'ainsi les forces

de l'impérialisme soient éparpillées et que par cet éparpillement il soit possible de l'abattre - si cela est juste, alors il n'y a aucune raison d'exclure un pays quel qu'il soit ou une région qu'elle quelle soit parce que les forces de la révolution sont particulièrement faibles, les forces de la réaction particulièrement fortes.

Comme il est faux de décourager les forces de la révolution dans la mesure où on les sous-estime, il est faux de leur proposer des conflits où elles ne peuvent que s'affaiblir et être détruites. La contradiction entre les camarades sincères au sein des organisations - laissons les baratineurs de côté - et la fraction armée rouge réside en ce que nous leur reprochons de décourager les forces de la révolution, et qu'ils nous soupçonnent d'affaiblir les forces de la révolution.

Qu'ainsi soit donné la direction où peuvent « traverser le fleuve » la fraction des camarades travaillant dans les usines et les quartiers et la fraction armée rouge; cela correspond à la réalité. Le dogmatisme et l'aventurisme sont depuis longtemps les déviations caractéristiques dans les périodes de faiblesse de la révolution dans un pays. Que depuis longtemps les anarchistes aient été les plus sévères critiques de l'opportunisme, a amené le fait que celui qui critique l'opportunisme se voit opposé le reproche d'anarchisme. C'est d'une certaine manière un classique.

Le concept de guérilla urbaine provient d'Amérique latine. C'est là-bas la même chose que ce qui peut seulement être ici: la méthode d'intervention révolutionnaire de forces révolutionnaires faibles en général.

La guérilla urbaine part du principe qu'il n'existe pas d'ordre de marche prussien où beaucoup de soi-disants révolutionnaires voudraient guider le peuple dans la lutte révolutionnaire. Part du principe que lorsque la situation sera mûre pour la lutte armée il sera trop tard de la préparer.

Que sans initiative révolutionnaire dans un pays dont le potentiel de violence est si grand, dont la tradition révolutionnaire est si cassée et si faible comme en république fédérale, il n'y aura aucune orientation révolutionnaire quand les conditions pour la lutte révolutionnaire seront plus favorables qu'elles ne le sont maintenant - à cause du développement politique et économique du capitalisme tardif lui-même.

La guérilla urbaine est dans cette mesure la conséquence de la négation accomplie depuis longtemps de la démocratie parlementaire par ses propres représentations, la réponse inévitable aux lois d'urgence et aux lois des grenades à main, la disposition à lutter avec les moyens que le système s'est déjà mis à la disposition afin d'éliminer ses opposants. La guérilla urbaine se base sur la reconnaissance de faits, au lieu de l'apologie de faits.

[...]

La guérilla urbaine est une arme dans la lutte de classe.

La guérilla urbaine est lutte armée, dans la mesure où c'est la police qui fait utilisation sans restriction des armes de tirs, et c'est la justice de classe qui acquitte les policiers responsables de bavures, et enterre vivant les camarades, si on ne l'en empêche pas. La guérilla urbaine signifie ne pas se laisser démoraliser par la violence du système.

La guérilla urbaine vise à détruire l'appareil de domination étatique en certains points, à le mettre à certains moments hors d'état de nuire, à anéantir le mythe de l'omniprésence du système et de son invulnérabilité.

La guérilla urbaine a comme présupposé l'organisation d'appareil illégal, ce sont des appartements, des armes, des munitions, des voitures, des papiers. Ce qui est à considérer en particulier a été décrit par MARIGHELLA dans son « petit manuel du guérillero urbain ». Ce qui à quoi il faut encore faire attention, nous sommes prêts à tout moment de le dire à celui qui veut la faire, si il s'est décidé. Nous ne connaissons pas encore grand chose, mais savons déjà certaines choses.

Il est important qu'avant de se décider à lutter par les armes on ait déjà fait des expériences politiques légales. Là où la liaison avec la gauche révolutionnaire ne représente qu'un besoin de mode, on ne se décide vraiment que là où on l'on peut retourner.

La fraction armée rouge et la guérilla urbaine sont respectivement la fraction et la pratique qui, dans la mesure où elles tracent un trait clair entre elles et l'ennemi, sont le plus terriblement combattues. Cela présuppose qu'un processus d'apprentissage se soit déjà déroulé.

A l'origine, notre concept d'organisation impliquait la liaison de la guérilla urbaine et le travail à la base. Nous voulions que chacun d'entre nous participe en même temps dans les quartiers ou dans les usines dans les groupes socialistes existant là-bas, influence le processus de discussion, fasse des expériences, apprenne. Il s'est montré que cela ne marche pas.

Que les contrôles que la police politique fait sur ces groupes, leurs rendez-vous, leurs réunions, leurs contenus de discussion, portent déjà si loin qu'on ne peut pas être là-bas si l'on ne veut pas être contrôlé.

Que le seul travail légal ne peut pas être relié avec le travail illégal.

La guérilla urbaine présuppose être clair quant à ses motivations, être sûr que les méthodes à la Bild-Zeitung ne fasse pas d'effet sur quelqu'un, que le syndrome antisémites - criminels - sous-hommes et incendiaires qui est plaqué sur les révolutionnaires, toute ces merdes, qui ne sont qu'en mesure d'isoler et d'articuler, et qui influencent encore beaucoup de camarades dans leur jugement sur nous, que cela ne touche personne.

Car naturellement le système ne nous laisse pas le terrain et il n'y a aucun moyen - même pas avec la calomnie -, qu'ils ne seraient pas prêt d'utiliser contre nous.

Et il n'y a pas d'opinion publique qui aurait un autre but que de mettre à profit d'une manière ou d'une autre les intérêts du capital, et il n'y a pas d'opinion publique socialiste, qui se dépasserait elle-même, son cercle, sa diffusion manuelle, ses abonnés, qui ne se déroulerait pas majoritairement dans des formes hasardeuses, privées, personnelles, bourgeoises.

Il n'y pas de moyen de publication qui ne seraient pas contrôlés par le capital, par le marché de la pub, par l'ambition des auteurs de rentrer dans le grand establishment, par les avis des médias, par la concentration sur le marché de la presse. L'opinion publique dominante est l'opinion publique des dominants, divisés en parts de marché, se développant en idéologies spécifiques aux couches sociales, ce qu'elle diffuse sert à sa propre affirmation sur le marché. La catégorie journalistique signifie: vente. L'information comme marchandise, la nouvelle comme consommation. Ce qui n'est pas consommable doit les emmerder. La liaison des journaux avec les moyens de publication, les taux d'écoute à la télévision - cela ne peut permettre aucune contradiction entre soi et le public, pas d'antagonismes, pas de suites.

La liaison avec les plus puissants faiseurs d'opinion sur le marché est nécessaire à

celui qui veut rester sur le marché; c'est-à-dire que la dépendance vis-à-vis du trust Springer grandit dans la mesure où le trust grandit, trust qui a également commencé à acheter les journaux locaux. La guérilla urbaine n'a rien d'autre à attendre de cette opinion publique que l'inimitié amère. Elle doit s'orienter avec la critique marxiste et l'autocritique, sinon rien. « Qui n'a pas peur d'être écartelé ose renverser l'empereur de son cheval » dit Mao à propos de cela.

Le long terme et le travail à petite échelle sont les postulats qui sont vraiment valables pour la guérilla dans la mesure où l'on ne fait pas qu'en parler, mais qu'on agit aussi par la suite. Sans laisser ouvert le retour à un emploi bourgeois, sans pouvoir ou vouloir mettre la révolution au clou, c'est-à-dire avec la conviction que BLANQUI a exprimé: « le devoir d'un révolutionnaire est de toujours lutter, de lutter malgré tout, de lutter jusqu'à la mort ».

Il n'y a pas de lutte révolutionnaire et il n'y en a pas eu dont la morale n'était pas celle-là: Russie, Chine, Cuba, Algérie, Palestine, Vietnam.

Certains disent que les possibilités politiques de l'organisation, de l'agitation, de la propagande sont loin d'être épuisées, mais que seulement après on pourrait poser la question de l'armement. Nous disons: les possibilités politiques ne seront pas vraiment utilisées tant que le but, la lutte armée, n'est pas reconnaissable comme but de la politisation, tant que la définition stratégique, que tous les réactionnaires ne sont que des tigres de papier, n'est pas reconnaissable derrière la définition tactique, qu'ils sont des criminels, des meurtriers, des exploités.

Nous ne parlerons pas de « propagande armée », mais nous la ferons. La libération de prisonniers ne se déroule pas pour des raisons de propagande, mais pour sortir le type. Les cambriolages de banques, comme on les cherche à nous attribuer, nous ne les ferions que pour nous procurer de l'argent. Les « succès brillants » dont Mao dit que nous devrions les avoir visés, « quand l'ennemi nous dépeint des couleurs les plus noires », ne sont que la rançon de nos propres succès. Les grandes clameurs qui ont été faites à notre propos nous en remercions plus les camarades latino-américains – en raison du trait clair entre soi-même et l'ennemi qu'ils ont déjà tracés –, qui fait que les dominants ici nous « rentrent énergiquement dedans » à cause du soupçon de quelques braquages de banques comme s'il y avait déjà ce que nous avons commencé de construire: la guérilla urbaine de la fraction armée rouge.



36 L'HOMME RÉVOLTÉ

Albert CAMUS, Gallimard, Paris, 1951

Dans toute révolte se découvrent l'exigence métaphysique de l'unité, l'impossibilité de s'en saisir, et la fabrication d'un univers de remplacement. La révolte, de ce point de vue, est fabricatrice d'univers. Ceci définit l'art, aussi. L'exigence de la révolte, à vrai dire, est en partie une exigence esthétique.

MANU MILITARI est un workshop organisé par Mathieu TREMBLIN avec la complicité d'Alain BIEBER sur invitation de Joelle LE SAUX, enseignante en histoire de l'art, qui se déroule à l'École européenne supérieure d'art de Bretagne – site de Brest du 20 au 28 mars 2012.

Mathieu TREMBLIN est un artiste français né en 1980.
Il est membre du duo les Frères Ripoulain
et du collectif de photographes BIP.

www.demodetouslesjours.eu

www.lesfreresripoulain.eu

www.bipagence.com

Alain BIEBER est un critique d'art franco-allemand né en 1978.
Il est auteur du blog Rebel Art, commissaire du cycle d'expositions illégales Parasites et directeur artistique de la plate-forme Arte Creative.

www.rebelart.net

www.creative.arte.tv