

De l'art comme forme d'activisme, entretien avec Peter Dunn et Loraine Leeson

PAR JULIETTE DESORGUES

Cet entretien a été mené par Juliette Desorgues, curatrice et écrivaine indépendante, anciennement Commissaire Associée à l'Institute of Contemporary Arts, à Londres, avec les artistes britanniques Peter Dunn et Loraine Leeson. La discussion se concentre sur l'action militante collaborative engagée par les deux artistes entre 1977 et 1980, la *Bethnal Green Hospital Campaign* (1977-1978) et l'*East London Health Project* (1978-1980). Par le biais de différentes plateformes et supports, parmi lesquels des discussions, des actions, des affiches, des films et des expositions, le duo d'artistes a cherché à mettre en lumière les problèmes majeurs apparus dans le domaine de la santé publique à l'époque : fermetures d'hôpitaux dues à des compressions budgétaires ainsi que les menaces pesant sur des enjeux tels que la santé mentale, l'avortement, la contraception et les droits des femmes.

Au milieu des années 1970, le système de santé publique du Royaume-Uni connaît de fortes coupures budgétaires, d'abord instaurées par le gouvernement travailliste de James Callaghan (1974-1979) et renforcées ensuite par Margaret Thatcher (1979-1990). Ces réductions entraînent la fermeture de plusieurs petits hôpitaux dans le pays et de prestations des services de santé considérablement amoindries. La Bethnal Green Hospital Campaign et l'East London Health Project cherchent alors à s'opposer à ces problèmes par un processus de collaboration et d'engagement auprès de la communauté locale et les conseils municipaux de l'est de Londres.

L'entretien aide à comprendre les pratiques générales des artistes, les principes de collaboration et d'engagement au centre de leur travail, et souligne leur pertinence actuelle, notamment à l'heure où les menaces sur le fonctionnement de la santé publique sont plus que jamais d'actualité en Grande-Bretagne comme dans tant d'autres pays.

Juliette Desorgues : À la fin des années 1970, vous avez commencé à travailler sur une campagne de lutte contre la fermeture d'hôpitaux à Londres. L'hôpital de Bethnal Green est devenu le point de focalisation de cette campagne. Comment cela s'est-il déroulé ?

Lorraine Leeson : Avec Peter, nous travaillions à Bethnal Green dans le cadre d'une bourse de Greater London Arts : nous animions une série d'ateliers vidéo à destination des habitant·e·s. Nous cherchions alors des solutions pour que notre travail ait une utilité sociale. Au cours de ces ateliers, nous avons été contacté·e·s par un membre du Conseil Syndical, Dan Jones, qui s'investissait dans un collectif pour sauvegarder l'hôpital local de Bethnal Green suite à la première vague de restrictions budgétaires dans les services de santé, menée à l'époque par un gouvernement travailliste. Ils fermaient les petits hôpitaux, de sorte que tout le monde devait aller dans les grands centres hospitaliers universitaires, comme The London Hospital. Le Conseil Syndical était impliqué dans ce collectif et sa direction a remarqué que nous travaillions dans le quartier. Elle nous a demandé si nous pouvions faire l'un de nos ateliers à l'hôpital, afin de réaliser une vidéo pour leur campagne de sauvegarde.

Peter Dunn : Nous avons commencé à travailler avec le comité de pilotage de la campagne et le personnel de l'hôpital. En plus de l'atelier vidéo, nous avons constaté un besoin d'affiches et nous avons répondu à ce besoin. Nous avons imaginé des expositions à partir de toute la documentation disponible. Celles-ci avaient été d'abord présentées dans le hall de l'hôpital, puis elles ont tourné dans d'autres hôpitaux occupés, car l'hôpital du Middlesex et l'hôpital Elizabeth Garrett Anderson étaient également en lutte, à la même période. À Bethnal Green, c'est le personnel qui a pris en charge l'hôpital. La direction avait été évincée et les patients étaient directement conduits du service ambulancier (qui soutenait la campagne) à l'hôpital, de sorte que ce dernier ne puisse pas être fermé. Les personnels de santé occupaient l'hôpital et le géraient en toute efficacité. Comme la même chose se produisait dans d'autres hôpitaux de proximité, nous avons fait circuler nos expositions dans ces différents lieux. Elles contenaient par exemple des conseils sur la manière de détecter un projet de fermeture (par exemple en constatant l'arrêt des opérations d'entretien et des services annexes), de mettre en œuvre une occupation et de mener campagne de manière active et publique. Au cours de l'atelier vidéo, nous avons constaté un problème de qualité et de rapidité de la production, dommageable pour l'efficacité de la campagne publique. Nous sommes alors revenu·e·s à une collaboration au niveau des décisions, plutôt qu'à une réalisation participative.

L.L. : Au bout du compte, nous nous sommes aperçu·e·s qu'il serait bien plus intéressant de travailler avec le comité de campagne de manière collaborative, plutôt que dans une logique participative.

J.D. Comment envisagez-vous la différence entre les deux ? L'approche collaborative et l'approche participative ?

L.L. : Le processus collaboratif était essentiel à ce projet. Nous conservions notre rôle d'artistes, mais nous ne voulions pas partir du principe que nous savions tout. Si nous voulions contribuer à la transformation sociale, il était largement préférable de travailler avec des gens qui connaissaient vraiment les problématiques. Si un problème existe dans la société, il est probable qu'il y a déjà des gens qui s'en occupent, et qui s'en occuperont sans doute avec beaucoup plus de précision et d'expertise qu'un-e artiste.

Concernant la participation, on l'envisage généralement dans une logique passive. Mais pour moi, tou-te-s les participant-e-s sont aussi des contributeur-ric-e-s. Quand je travaille avec des gens, aujourd'hui encore, je mets en place un processus à travers lequel leur voix peut être entendue. Et cette logique a commencé avec ce travail, dans les années 1970 et 80. Nous cherchions la manière la plus puissante de faire entendre publiquement la voix des activistes. Depuis, tout notre travail a été de réfléchir aux manières de développer les possibilités de collaboration.

P.D. : Loraine a évoqué la création d'un cadre à travers lequel les choses peuvent se réaliser dans ce processus de collaboration. L'élaboration de ce cadre est importante pour un certain nombre de raisons. La première, est que lorsque les gens parlent d'une question qui les préoccupe profondément, ils parlent avec passion. Cette passion donne souvent lieu à des métaphores puissantes, qui deviennent le carburant pour créer des images. Nous nous sommes beaucoup inspiré-e-s de cela. Plus important encore, le cadre permet également le développement plus approfondi d'une idée, par le biais d'un processus d'exploration. Dans un atelier, c'est cela que nous faisons. Nous faisons passer les personnes par un processus approfondi. La profondeur des sentiments qu'elles ont éprouvés est explorée dans sa complexité. Ce principe a ensuite évolué de manière significative dans mon travail.

L.L. : Le fait de savoir écouter est indispensable à ce processus de collaboration. Il est essentiel d'être capable d'entendre et de comprendre ce qui s'exprime sous ce qui est dit. En tant qu'artistes, nous ne pouvons pas aider à exprimer quelque chose si nous n'entendons pas ce que c'est, et chacun-e exprime cela à sa manière. Nous avons beaucoup appris des activistes avec lesquel-le-s nous avons travaillé sur l'écoute et la négociation. J'ai également suivi une très utile formation en résolution de conflits, qui m'a permis de comprendre l'importance des différentes opinions. Si on parvient à créer un espace sûr dans lequel les différences peuvent s'unir de manière non conflictuelle, cela peut mener à quelque chose de nouveau. Et ces « espaces sûrs » peuvent être créés par le biais d'un processus artistique, ou même par la production d'une œuvre d'art.

P.D. : C'est une sorte de processus dialectique. L'élaboration d'un processus de collaboration auquel ont participé diverses personnes, comme le comité directeur de la campagne et le personnel de l'hôpital, a été essentielle à la production du travail. Ce processus de collaboration, les expositions que nous avons réalisées pour informer le public et, enfin, la

manière dont nous avons commencé à utiliser l'image et le texte dans le travail en tant que tel, sont trois éléments clés que nous avons ensuite repris dans des projets ultérieurs.

J.D. : C'est peut-être le moment d'évoquer votre projet suivant, l'*East London Health Project*, une série d'affiches où ce jeu entre l'image et le texte est central ?

P.D. : Oui, avec l'*East London Health Project*, nous avons commencé à utiliser moins de texte et plus d'images. Nous avons compris que nous pouvions en dire beaucoup plus en exploitant la complémentarité du texte et de l'image, par le biais de la juxtaposition et de l'évocation. Lorsque nous avons commencé à travailler pour la *Bethnal Green Hospital Campaign*, notre production était très chargée en texte. Avec l'*East London Health Project*, les choses ont évolué. Et quand nous avons commencé à travailler sur les Docks de Londres, nous produisons des images accompagnées d'une simple légende, avec parfois deux à trois lignes de texte, si nécessaire.

J.D. : Pouvez-vous évoquer la naissance de ce travail en particulier ?

L.L. : Il restait un peu de budget de la campagne pour l'hôpital de Bethnal Green, que le comité voulait utiliser pour informer plus largement le public des coupures dans les services de santé et de leur impact sur la population. Plutôt que de produire des dépliants, le comité nous a demandé de collaborer avec lui, ce qui a donné naissance à l'*East London Health Project*.

Un comité directeur a été créé : il était composé de membres des syndicats de professionnel·le·s de la santé ALGO et NUPE, du Conseil Syndical local, de la campagne pour la santé de Tower Hamlets, ainsi que de nous-mêmes. Les professionnel·le·s de la santé connaissaient les enjeux et nous, nous savions comment les représenter. Nous faisons des brainstormings, tou·te·s ensemble. Tout le monde mettait son expertise en commun. Ensemble, nous sommes parvenu·e·s à un bien meilleur résultat que ce que l'un·e ou l'autre d'entre nous aurait pu faire seul·e.

Nous réfléchissions également à la forme du travail, qu'il s'agisse de vidéo, de diapositives ou d'affiches. Nous avons déterminé qu'une forme exigeant la réunion d'un groupe ne serait pas appropriée, mais que la distribution de flyers ne le serait pas non plus, car il y avait une trop grande quantité d'informations. En fin de compte, nous avons pensé à des « pamphlets visuels », qui étaient en fait des affiches pouvant être exposées là où les gens se rassemblaient, par exemple les salles d'attente des hôpitaux ou des cabinets de médecins.

P.D. : Oui, l'*East London Health Project* a vraiment consolidé l'idée de travailler avec un groupe de manière beaucoup plus intime. Nous avons un rôle important dans le processus de la campagne. Nous dialoguons sur un pied d'égalité. Nous pouvions vraiment nous investir dans la réalisation des affiches, par exemple en jouant sur les distances de lecture,

en utilisant des légendes plus grandes (allant jusqu'à sembler se confondre avec l'image) pour attirer l'attention des gens. Un texte plus petit permettrait ensuite de développer les questions de manière beaucoup plus approfondie. Ces « pamphlets visuels » étaient destinés à des endroits où les gens avaient le temps, et pouvaient même s'ennuyer : l'idée était à la fois de divertir et d'éduquer.

J.D. : Ces deux ensembles de travaux démontrent la possibilité pour l'art de jouer un rôle essentiel, d'avoir un impact sur des enjeux sociaux et politiques, et de réellement contribuer au changement.

L.L. : Je pense qu'au début, aucune des personnes impliquées dans la *Bethnal Green Hospital Campaign* ne pensait que nous aurions un impact en tant qu'artistes. Mais nous avons en quelque sorte fait nos preuves, et nous avons été invité·e·s à produire de nouvelles œuvres, dont les affiches de l'*East London Health Project*.

P.D. : Les pratiques culturelles jouent un rôle crucial dans le changement social, j'en suis convaincu. Elles peuvent montrer et révéler des contradictions. On voit bien ce qu'il se passe quand la culture manque, par exemple avec l'avènement de Trump ou le Brexit (ce dernier étant construit sur des mensonges et des pratiques illégales). Des mythologies peuvent être échafaudées pour dissimuler des faits essentiels et faire oublier les contradictions. Pour moi, l'un de nos rôles en tant que producteur·rice·s de culture est de provoquer la réflexion et inspirer d'autres façons de percevoir les marchands de faux remèdes et les charlatans qui envahissent une grande partie du discours public.

L'une des choses que nous avons toujours essayé de faire est d'explorer la manière dont la pratique artistique influe sur les différentes sphères du discours. Nous commençons par exemple par travailler avec le groupe des participant·e·s immédiat·e·s. C'est le premier et le plus intime des niveaux de discours. Il s'agit de faire évoluer la perception, y compris la nôtre, parce que nous sommes tou·te·s en train d'apprendre, ensemble, dans le cadre de ces processus. Au-delà de cette première sphère, au deuxième niveau, il y a les personnes qui peuvent voir l'œuvre mais n'ont pas été impliquées dans son élaboration : dans le cas des affiches, les personnes qui les voient dans les cabinets de médecins. Ce deuxième niveau crée une résonance, nous l'espérons, par l'interaction de l'image et du texte. Ensuite, il y a un troisième niveau de personnes, qui peuvent voir la représentation du travail dans les magazines. C'est un autre niveau où le débat a lieu, dans un autre contexte, celui notamment de l'art.

L.L. : J'aimerais également souligner l'importance de l'esthétique. Parce qu'on peut parfois penser que l'esthétique n'a pas d'importance dans ce genre de travail, que l'important, c'est le combat. Le résultat d'un projet est certes toujours un mélange entre le processus et le produit, mais la résonance esthétique de ce qui se passe, avec toutes les concrétisations qui peuvent émerger, est essentielle.

J'utilise souvent l'analogie de l'artiste comme verre grossissant quant à la fonction de l'art dans la société. La lumière qui traverse ce verre grossissant peut provenir d'un grand nombre de sources et d'idées différentes. Et la réfraction de cette lumière produit une image, l'œuvre d'art. Cela fonctionne un peu comme un rêve, avec toutes ses significations condensées. Si la résonance de ce résultat est suffisamment convaincante, une spectatrice ou un spectateur interagira avec elle, avec ses propres apports, en faisant évoluer ses propres perceptions. Lorsque cette lumière provient d'individus et de groupes dont les points de vue sont rarement entendus dans le domaine public, des nouvelles perceptions peuvent émerger dans les débats sociaux et politiques – et c'est ainsi que l'art peut faire évoluer la société.

J.D. : J'aurais voulu en savoir plus sur vos influences de l'époque, que ce soit les artistes du passé ou des artistes actif·ve·s en même temps que vous et avec qui vous aviez des affinités.

P.D. : Nous avons chacun des influences issues de l'histoire de l'art, ayant tous les deux commencé par une formation aux beaux-arts. Pour ce qui est de la photographie, Alexander Rodchenko, en particulier, a eu une influence, tout comme John Heartfield. La façon dont il combinait l'image et le texte a eu une grande influence sur notre travail. Caroline Tisdall était notre directrice de travail à l'université. Bien entendu, elle était une figure majeure à l'époque et était proche de Joseph Beuys. Elle nous a impliqué·e·s dans le projet de la Free University. Pour ce qui est de nos contemporain·ne·s, je dirais que nous avons aussi été très influencé·e·s par des gens un peu plus âgé·e·s comme Conrad Atkinson et Margaret Harrison. Stuart Brisley a lui aussi été important pour nous. Il travaillait sur la performance et s'intéressait aux pratiques sociales. Nous étions convaincu·e·s qu'un·e artiste se devait de travailler avec le tissu social environnant, qu'il s'agissait de notre responsabilité. C'était tout à fait l'impression qui prévalait à l'époque.

L.L. : Ayant étudié la Renaissance italienne, il m'a semblé que les artistes, même à l'époque, travaillaient en collaboration sur des réflexions sociales, même si c'était pour l'Église et l'État. Elle·Il·s travaillaient en équipe pour amener des informations pertinentes dans la sphère publique : le concept de l'individu-artiste, créant une marchandise commercialisable, s'est développé avec l'avènement du capitalisme. La perspective historique nous a permis d'apporter un éclairage plus large à notre pratique.

Il est également important d'évoquer la montée en puissance des mouvements de défense des droits civiques, en particulier le mouvement féministe et le Black Arts Movement. Tout notre travail est ancré dans cette histoire. Il ne s'agit pas simplement d'égalité, mais d'une reconnaissance de voix et de valeurs différentes – pas seulement pour le contenu du travail, mais aussi en ce qui concerne notre pratique.

P.D. : Cela m'amène à évoquer les influences théoriques sur notre travail. C'était une époque où beaucoup de textes structuralistes, psychanalytiques et sémiotiques français étaient traduits en anglais. Roland Barthes, Louis Althusser, Michel Foucault, par exemple,

ont eu une grande influence. Nous avons bien sûr des copies des affiches de Mai 68. Au Royaume-Uni, les dimensions politiques des représentations étaient débattues par des théoricien·ne·s tel·le·s que Laura Mulvey, Griselda Pollock, Victor Burgin, et d'autres. Nous nous sommes tous les deux engagé·e·s dans l'écriture sur notre pratique à l'époque, comme moyen de nous impliquer dans le discours contemporain. Notre travail était très ancré dans l'histoire et dans la théorie.

L.L. : Une autre raison pour laquelle nous écrivions à propos de ce travail était d'affirmer clairement que ce que nous faisons était de l'art, même si cela différait à bien des égards de la façon dont la plupart des artistes travaillaient à l'époque. Nous en étions fermement convaincu·e·s, et nous le sommes toujours. Il y a souvent eu des tentatives de marginalisation, et il nous était nécessaire de contrer ce type d'attitude.

P.D. : Nous appelions d'ailleurs cela une « pratique transitionnelle ».

J.D. : Quand vous observez le climat politique et social aujourd'hui, voyez-vous des similitudes avec cette époque, notamment la façon dont les artistes se positionnent, relativement à la manière dont vous procédiez, vous ?

P.D. : Oui. Il y a beaucoup de similitudes, mais aussi des différences fondamentales. Les gens se sentent impuissant·e·s et marginalisé·e·s, comme c'était le cas à la fin des années 1970. Il y a beaucoup de points communs entre ces deux périodes, politiquement, car les gens se remettent à agir, selon des modalités très diverses. Ce qui existe aujourd'hui et qui n'existait pas à l'époque, c'est la technologie numérique. Je suis plutôt pessimiste politiquement, mais je suis très optimiste au sujet de ce qu'accomplissent les jeunes artistes au moyen des nouvelles technologies, pour organiser et activer le débat.

L.L. : Oui, je trouve très encourageant de voir la manière dont l'activisme se développe chez les jeunes générations. J'ai participé à des réunions où se trouvaient des personnes de mon âge, ainsi que des gens de vingt et trente ans, mais pas vraiment de personnes des générations intermédiaires. Après les années 1980 et jusqu'à récemment, la politique est devenue beaucoup plus individualisée, ce qui, je pense, venait du sentiment qu'on ne pouvait vraiment rien changer. L'*Establishment* semblait trop puissant. Comme l'a dit Peter, les gens aujourd'hui sentent qu'il faut agir. Il·Elle·s se sentent si marginalisé·e·s qu'il·elle·s estiment qu'il n'y a plus rien à perdre. C'est très proche de ce que nous ressentions à l'époque. Je me sens privilégiée de vivre une période où il m'est possible de transmettre à la jeune génération une partie des connaissances acquises à l'époque dans le cadre de mon travail d'artiste et d'activiste.

Traduction : Stéphane Corcoral