

—
—
—
FOCUS
—
—
—

Mexique :

Ouvrir les portes du musée, l'œuvre mobile de Betsabeé Romero

Par Caroline Perrée

Si l'artiste plasticienne mexicaine Betsabeé Romero (1) investit les différents champs de la création – peinture, photographie, collage, sérigraphie, sculpture – son travail se concentre sur un matériau particulier : la voiture et tous les accessoires qui la constituent. Dès ses débuts, elle utilise des supports non conventionnels : tissus, plastiques, nattes tissées ou tricotées car la peinture c'est l'art des galeries, un art qui attire toujours le même public : celui des musées (2). Or pour elle, l'art ne doit pas évoluer dans un monde à part avec des codes et un public spécifiques. Comme Joseph Beuys, Betsabeé Romero pense que l'artiste a un véritable rôle social à jouer au sein de la com-

(1) Betsabeé Romero (1963, vit et travaille à Mexico). Après une licence en communication à l'université Ibéroaméricaine, elle obtient un master en Histoire de l'Art à la U.N.A.M. Puis, elle réside à Paris, où elle suit les cours de l'Ecole des Beaux-Arts. D'une peinture référentielle aux confins de la religiosité et de l'intériorité, elle passe à l'installation qu'elle décline souvent, mais pas exclusivement, sur le thème de l'automobile. Parmi la trentaine d'expositions individuelles de l'artiste, on distingue *Ni cardo ni ortiga* au Musée de Monterrey, *Trama transurbana* au Musée Carrillo Gil, Mexico d.f., *Road Show y Ventanas Vulnerables* à la galerie Ramis Barquet à New York, *On the Freeway* à la galerie The Drill Hall à Canberra en Australie. Elle obtient en 1994 le premier prix de l'installation lors de la deuxième Biennale de Monterrey et en 2000 le premier prix Political Statment, International Art Car Fair de Houston. Elle travaille régulièrement à des projets d'interventions urbaines en Europe et dans les différents pays du continent américain. Cf. www.arte-mexico.com/betsa/ [dernière consultation en septembre 2008].

(2) Conversation avec Betsabeé Romero, Mexico, janvier 2007. Interview suite à l'exposition *El cielo al revés*, Centre culturel d'Espagne, novembre 2006 – février 2007, Mexico.

munauté: celui d'un gardien de la mémoire, d'un éveilleur des consciences qui rappelle et dénonce l'injustice, comme elle le fait elle-même avec ses installations commémorant le sort des migrants mexicains (1).

Cette implication sociale du travail de l'artiste suppose de revoir la notion d'exposition inhérente à l'œuvre. Dans cette perspective, l'artiste opère un double mouvement: tout d'abord introduire dans les lieux de l'art des objets qui n'en sont pas, ce qu'a fait en son temps Duchamp avec ses ready-mades mais cette intrusion visait, pour lui, à s'interroger sur l'essence de l'art. Tel n'est pas le cas de la plasticienne mexicaine: si des objets urbains et populaires investissent l'espace muséal, c'est pour élargir la réception de l'art à un public qui ne vient pas dans les lieux institutionnels. La plasticienne n'abandonne pas les lieux classiques de l'art car elle expose régulièrement dans des galeries, mais elle y introduit des objets qui appartiennent au contexte social populaire de la rue: l'automobile et tous les éléments qui s'y rattachent, formant une « culture automotrice (2) », sont les symptômes de cette socialisation de l'art. Le second mouvement de l'artiste est de transporter ses œuvres dans des lieux qui n'ont pas l'habitude d'être en contact avec l'art: la rue, les quartiers populaires et mal famés, la frontière, etc.

Ce n'est pas un hasard si l'artiste travaille autant avec des voitures car celles-ci symbolisent le mouvement, mouvement que Betsabeé Romero veut imprimer à l'art: aller du dedans vers le dehors. Mettre l'œuvre, et l'art avec, en mouvement. Ses voitures, par leur mobilité essentielle, s'opposent ainsi à la *staticité* des œuvres d'art en général. Il n'est pas question cependant d'annihiler l'idée de musée au profit de l'espace

(1) Cf. Exposition et installation *in situ El Exodo*, El Faro de Oriente, 2007, Mexico; exposition *El cielo al revés*, Centre culturel d'Espagne, novembre 2006 – février 2007, Mexico; exposition et installation *Otra vez cruzando del Sur al Norte*, Sun Valley Center for the Arts, 2003, Idaho, USA.

(2) Cf. Olivier Debroye, « Accesorias y autopartes », in *Pecho tierra* (cat.), Mexico, Galeria de Arte mexicano, 2001, n.p.

extérieur mais de montrer, par le biais de l'objet artistique, les relations et les tensions entre le dehors et le dedans. Exemplaire sur ce point est l'installation *Camposanto* exposée au Centre Culturel d'Espagne de novembre 2006 à février 2007 à Mexico. Le pick-up, transportant les migrants enterrés, est garé à l'intérieur du centre mais son cimetière mobile descend jusque dans la rue, investissant l'espace public, interpellant les promeneurs par ses croix colorées. Nombre de personnes entrent alors, non parce qu'elles savent qu'il y a une exposition mais parce que cette camionnette cimetière les a intriguées, étonnées, choquées. L'œuvre, installée sur le seuil entre le lieu institutionnel et celui de la rue, invite les passants à entrer là où ils n'avaient pas lieu d'aller.

Si l'artiste choisit de mettre ses œuvres dans la rue, c'est pour qu'il se passe quelque chose. Nombreuses sont ses créations qui révèlent les enjeux de cette nécessaire sortie du musée. La plus emblématique est peut-être sa première voiture, *El Ayate Car*. En 1997, lors de la Biennale InSITE'97 à Tijuana, Betsabé Romero expose à la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique une Ford Victoria jaune clair ornée de roses peintes à la main sur la carrosserie, à l'instar des fleurs qui parent la robe de la Vierge de Guadalupe (1). Roses que l'on retrouve à l'intérieur de la voiture sous la forme de dix mille fleurs séchées. L'installation prend alors la forme d'une offrande posée sur la frontière qui condense toutes les prières faites par les migrants. La voiture symbolise leur espérance muette dans l'attente d'un miracle. Cependant le miracle attendu à la frontière ne vient pas du ciel mais des hommes. De fait, dans sa conception comme dans sa réception, l'œuvre engage différents groupes sociaux. Conçue dans un atelier de la capitale, la Ford Victoria est le résultat d'un travail collectif qui, en empruntant l'itinéraire des migrants, est

(1) La Vierge de Guadalupe est une vierge noire inséparable de l'identité nationale et de la culture mexicaine. Elle est omniprésente dans tout le pays et surtout à Mexico où elle a son lieu de culte à La Villa.

conduite vers une autre communauté, celle-ci « expatriée (1) ». La voiture tisse un lien entre deux groupes : ceux qui restent et ceux qui partent, comme un cordon ombilical entre la mère patrie et ses enfants émigrés. Laisseée dans un quartier dangereux, la colonie Libertad de Tijuana, la voiture ne fut ni vandalisée ni volée, alors que l'artiste avait laissé les clés à l'intérieur. Icône urbaine, portant leur histoire et transportant leurs espoirs, les habitants l'ont adoptée au point de s'en occuper jour après jour tout au long de la Biennale, comme si elle faisait partie de leur quotidien à l'instar de « n'importe quelle image miraculeuse (2). »

La même année, Betsabeé Romero tente d'installer plusieurs de ses voitures dans une colonie populaire de la ville de Mexico, la Buenos Aires, connue pour ses garages et ateliers de mécanique. Sans s'intéresser outre mesure aux violences policières dont la colonie fut le théâtre quelques mois plus tôt, l'artiste l'investit en installant une voiture. L'intrusion ne plaît guère et ses essais ultérieurs échouent également, ses œuvres étant vandalisées par les habitants. Elle réussit peu à peu à installer cinq voitures car son initiative va dans le sens de certains habitants soucieux de redorer le blason de leur quartier. Si dans un premier temps elle les surveille, par la suite c'est la communauté qui, enthousiasmée par le projet, s'en occupe. L'une des voitures est transformée en immense pot de fleurs de nopal, une autre recouverte d'azulejos, une Chevy noire sur laquelle sont peintes des fleurs aux couleurs vives. Mais celle qui reçoit un succès immédiat est une Grande Marquise 79, stationnée là où furent arrêtés sept garçons assassinés par les policiers. L'artiste l'avait simplement plâtrée avec l'idée de panser une voiture hors d'usage, afin de la guérir de la même manière qu'on soigne un être humain. D'em-

(1) Cf. Olivier Debroise, *Op. Cit.*, n.p.

(2) Conversation avec Betsabeé Romero, février 2003, Mexico. Interview dans le cadre de mon doctorat « L'Œuvre comme vœu, l'œuvre comme don, l'ex-voto dans l'art contemporain », Université Paris 1 – Sorbonne, dir. Philippe Dagen, soutenu en juin 2007.

blée, les habitants voient en elle un exutoire pour exprimer ce qu'ils ont ressenti lors de la tragédie qu'ils ont vécue. Certains demandent à l'artiste d'écrire leur histoire, d'autres couvrent eux-mêmes la voiture de graffitis, de messages d'amour et de colère. L'artiste se rend compte après-coup que la blessure n'est pas dans la voiture mais dans la rue. L'automobile ainsi créée par le quartier tout entier se fait le support d'une mémoire mobile.

S'il se produit un miracle avec le *Ayate Car*, si une communion est possible avec les habitants de la colonie Buenos Aires, c'est parce que l'œuvre se trouve dans la rue. Or, si la voiture est placée dans un lieu réservé à l'art, l'espace d'exposition glace le spectateur dans une attitude contemplative, le lien social ne peut être tissé car le lieu impose une attitude attendue : nous sommes là pour regarder l'œuvre. À l'inverse, dans la rue, dans des quartiers dangereux, à une frontière, l'œuvre est une intruse et les habitants s'octroient le droit de se l'approprier parce qu'elle est sur leur territoire. L'intérêt est que cette appropriation par un récepteur, qui n'est pas un amateur d'art, donne à la voiture son statut d'œuvre car c'est cette réception qui conditionne son existence et le sens qu'elle peut revêtir.

Ainsi, ce n'est pas parce que la voiture est exposée dans la rue qu'elle redevient une simple automobile. Son aura est telle que personne ne la prend pour la conduire. La voiture ainsi mise dans la rue est perçue comme une œuvre d'art. Elle garde toujours une relation avec le lieu d'exposition, relation que l'artiste nomme le cordon ombilical (1), le musée représentant la maison, à savoir la mère. Il n'accepte pas de voir les objets qu'il abrite le quitter, vivre leur vie dehors, dans la rue. Tout le travail de l'artiste vise alors à faire sortir l'objet, sans pour autant rompre le lien ni couper le cordon.

Ce qui compte alors, ce n'est pas l'œuvre elle-même, c'est ce mouvement qu'elle opère, ce jeu de va et vient qu'elle ins-

(1) Cf. www.arte-mexico.com/betsa/ [consulté en septembre 2008].

taure entre le dedans et le dehors, du musée à la rue, de la création à la réception, de l'artiste à la communauté. C'est sans doute pourquoi Betsabeé Romero aime les frontières, les lignes de démarcation, les seuils que, selon elle, l'art n'a d'autre but que de franchir.

Caroline Perrée est docteur en Histoire de l'Art. Elle a soutenu son doctorat L'Œuvre comme vœu, l'œuvre comme don, l'ex-voto dans l'art contemporain à l'Université Paris I en 2007. Elle est actuellement chercheuse associée au CEMCA, Mexique (www.cemca.org.mx). Ses recherches portent sur La Part du magique dans l'œuvre d'art: interactions entre pratiques populaires religieuses et création artistique contemporaine, analyse des relations d'influence réciproque entre l'art et l'artisanat, notions de centre et de périphérie dans la définition de l'œuvre d'art.