

Programme interministériel de recherches "Culture, ville et dynamiques sociales"

L'ART SOCIAL ET L'ESPACE PUBLIC

Henri-Pierre JEUDY Laurence CARRE

Février 2000

Ministère de la Culture et de la Communication, Ministère de la Jeunesse et des Sports, Délégation Interministérielle à la Ville, Fonds d'Action Sociale et Plan Urbain

L.A.I.O.S

Maison des Sciences de l'Homme 54 Boulevard Raspail
75006 PARIS

Cette recherche sur l'art social et l'espace public s'est confrontée d'emblée à de nombreuses ambiguïtés qui sont dues, pour une bonne part, à l'esthétisation implicite que suppose une pareille démarche. Bien entendu, on peut éluder ce genre de questionnement et considérer l'objet de la recherche d'un point de vue purement objectif et rationnel en analysant ce qui effectivement se produit comme "art social" dans l'espace public. Encore faudrait-il savoir ce qu'on désigne sous une telle appellation puisque toute œuvre d'artiste inscrite dans l'espace public ne peut qu'exercer un rôle social, à l'insu même de la volonté de son créateur. "Les arts dans la rue" constituent, il va de soi, un "art social" et toutes les opérations artistiques qui se font dans un espace public pour soutenir, animer, reconstruire du lien social semblent, de toute évidence, relever de la même désignation. On pourrait même être en mesure de penser que l'art, pris dans son ensemble, devient, s'il ne l'était pas déjà, de plus en plus social. Ce qui nous a paru nécessaire pour entreprendre cette recherche, ce n'est pas tant de définir un objet ou de circonscrire un champ, mais plutôt de choisir des entreprises culturelles artistiques qui nous ont permis de cerner et de comprendre certaines ambiguïtés. En conséquence les exemples que nous

avons retenus peuvent au premier abord paraître hétérogènes, mais ils ne le sont plus vraiment quand nous les mettons en relation les uns avec les autres.

Nous nous sommes plus particulièrement intéressés aux squats d'artistes parce qu'ils constituent déjà par eux-mêmes une entreprise communautaire et que leur rôle social, ils le vivent au jour le jour, sans se représenter qu'ils l'exercent. Certaines personnes, dans ces squats, ont d'ailleurs une position "anti-sociale" puisqu'elles refusent d'être des "soupapes de sécurité". Mais il s'agit là plutôt d'afficher un mépris à l'égard des institutions qui seraient susceptibles de récupérer leur travail de création. La liberté revendiquée par les squats d'artistes se veut effective, même si elle peut sembler très idéaliste. Le choix de vivre ainsi, de se consacrer à son art, dans un lieu occupé illégalement, devient lui-même un principe esthétique. Et surtout, comme nous le verrons par la suite, si le squat d'artistes tient à affirmer son autonomie, voire son autarcie économique, ce n'est pas à la suite d'un repli dans un espace abusivement privatisé, mais au contraire, en rendant public ce qui devrait ne pas l'être. Certes, les squats sont ouverts au public en permanence et ils reçoivent une quantité étonnante de visites, mais ils se constituent eux-mêmes comme espace public alors qu'ils donnent l'apparence du "ghetto". Leur accès semble interdit et pourtant toute personne qui entre ne se trouve en aucun cas tenu pour un intrus. Simplement, il faut avoir le courage de franchir la barrière imaginaire qui sépare le squat de la vie quotidienne usuelle dans l'espace public. Car l'idée qu'on entre dans un "autre" monde ne déplaît pas aux occupants, dans la mesure où ils ne subissent pas le type de regard curieux porté sur des "sauvages". Une certaine anthropologie contemporaine pourrait d'ailleurs se contenter d'étudier ces

communautés comme des tribus - c'est très à la mode – mais ce mode d'approche – et l'expression convient mieux que jamais – n'est que le fruit desséché d'une habitude mentale condamnée au snobisme. Car aujourd'hui, et voilà une question sur laquelle nous reviendrons avec insistance, le fait qu'on "vienne voir", "qu'on vive avec pour quelque temps", qu'on "prenne des photos" ou qu'on "fasse une vidéo" ne change en rien la croyance en une quelconque probité de la démarche. L'anthropologie de la modernité peut-elle se départir d'un certain esthétisme ?

À ce sujet, l'usage du médium fait problème. On peut de toute évidence travailler avec des photographies, des bandes vidéo pour montrer comment se manifeste un "art social" dans l'espace public. Mais le médium risque de prendre une place déterminante dans le processus. Le médium induit par lui-même une forme d'esthétisme bien que son usage soit légitimé comme un moyen de fournir des preuves. Il s'agit là de deux ordres de preuve : celui qui consiste à démontrer ce qu'est la réalité sociale "saisie" par le médium, et celui qui justifie le bien fondé de la démarche anthropologique elle-même. Dans les deux cas, les ambiguïtés sont flagrantes : dans quelle mesure le médium aurait-il la capacité de dire ce qu'est la réalité sociale et pourquoi cette même réalité ainsi "captée" serait-elle l'outil de travail idéal pour l'anthropologue ? Au Brésil, nous avons travaillé avec un groupe de chercheurs qui utilisent la photographie des "homeless" pour montrer comment ceux-ci construisent leurs modes de vie dans l'espace public. Dans une perspective qui serait celle d'un "art social spontané", ces mêmes chercheurs établissent des comparaisons entre les différents habitats de ces "homeless" dans les mégapoles et s'évertuent à

démontrer l'ingéniosité des inventions réalisées à partir des déchets urbains. En fait, ces anthropologues ne se retrouvent-ils pas d'une situation identique à celle de leurs anciens confrères qui démontraient comment les "sauvages" inventaient des moyens techniques étonnants pour assurer leur survie ? Si le médium (en l'occurrence la photographie) fait preuve, c'est dans la mesure où on lui attribue la fonction d'un révélateur qui confirme le "point de vue" adopté par l'anthropologue. Nous reviendrons bien entendu sur cette question.

Pour tenter de mieux comprendre cette expression "d'art social" qui soulève tant d'ambiguïtés, nous avons pensé qu'il était préférable de partir d'une distinction élémentaire – que nous nous permettrons de remettre en cause à la fin de ce rapport -. En effet, les squats d'artistes ne peuvent pas être abordés de la même manière que les pratiques prétendument tenues pour "esthétiques" ou "artistiques" des "homeless". Les communautés d'artistes choisissent d'exercer des pratiques artistiques, et si accessoirement, elles jouent un rôle social, ce n'est pas là leur premier objectif. Par contre, leur volonté d'exercer un impact sur l'espace public, de transformer celui-ci selon leurs propres fins, demeure une perspective essentielle. La question de l'esthétisation ne se pose pas dans les mêmes termes en ce qui concerne les squats d'artistes puisque ceux-ci décident eux-mêmes de leur destin. À partir d'une certaine misère économique, les artistes des squats revendiquant leur autonomie ne peuvent pas être regardés dans le cadre d'une "esthétisation de la misère" contre laquelle ils s'insurgent. Ils tentent de sortir du "système de l'assistanat" en prenant la pratique artistique comme une affirmation de leur propre liberté. Au contraire, une quelconque étude anthropologique de la vie quotidienne des "homeless" est d'emblée prise

au piège de cette "esthétisation de la misère". C'est la différence entre un mode d'esthétique choisi délibérément et un mode d'esthétique projeté sur des individus ou des groupes qui ne semblent pas revendiquer un quelconque esthétisme de leur vie quotidienne. Cette distinction, aussi évidente puisse-t-elle paraître, est en fait chargée de complexités.

Prenons déjà un exemple : aux USA, des "livres d'art" sont publiés de plus en plus souvent sur les objets conçus par les "homeless" ou sur leurs modes d'existence dans les espaces publics. Des anthropologues participent à la confection de pareils ouvrages. Nous avons eu entre les mains un livre illustré de magnifiques photographies qui associait la composition d'objets hétéroclites, tantôt produits par des personnes qui sont loin d'être dans la misère, tantôt par des homeless. Ainsi, une partie du livre offrait toute une série de photographies représentant l'usage ingénieux de pots d'échappement pour confectionner des personnages, et l'autre partie présentait des photographies d'habitats et d'objets élaborés par des homeless. Les deux séries associées de la sorte confirment la banalisation de la situation : l'inventeur du troisième âge, l'inventeur du dimanche, et le homeless se trouvent mis sur un plan d'égalité. Rien ne les distingue plus puisqu'ils sont capables, les uns et les autres, de confectionner des objets étonnants. Et, si on y regarde de plus près, on constate que les photographies concernant les inventions des homeless mettent en présence les personnes elles-mêmes, c'est-à-dire leurs manières d'être parmi ce qu'ils ont confectionné. Pour les sculptures élaborées à partir des pots d'échappement, la présence de tel ou tel inventeur semble demeurer inutile.

Autrement dit, le homeless ne peut exister que dans son environnement qui donne un sens déterminé aux objets qu'il fabrique. Non seulement la banalisation annule la différence des conditions de vie, mais elle est redoublée aussi par l'unité que forme le corps du homeless avec son environnement.

I - PREMIÈRE PARTIE

Enquêtes sur les collectifs d'artistes

Nous avons d'abord orienté notre recherche sur les collectifs d'artistes de manière à tenter de cerner ce que peut être un art social et comment celui-ci s'investit dans l'espace public. Nous commençons par exposer une expérience singulière, celle de Mari-Mira, réalisée par un collectif d'artistes marseillais et mauriciens, qui montre comment s'élaborent les possibilités de pratiquer, sous un mode communautaire, un certain art de la vie quotidienne ou de transformer la vie quotidienne en un art de vivre. Cette expérience se présente comme une "exposition vivante" dont les multiples aspects se renouvellent au contact du public. Mari-Mira a été présentée cet été à Paris, sur un terrain qui se situe au bord du canal de l'Ourcq, près de la rue de Crimée. Ensuite, les entretiens

réalisés sur le terrain sont en majeure partie repris parce qu'ils se présentent comme une mise en perspective particulièrement réfléchie des actions menées. Dans une seconde partie plus théorique, nous ferons référence, au cours de notre analyse, à des recherches effectuées dans d'autres pays du monde, et plus spécifiquement à propos des "homeless".

1 - MARI-MIRA

À Mari-Mira, ce qui prime, c'est la fabrication de luxe avec des choses de peu. Il s'agit de créer un cadre de vie évolutif qui s'oppose à la standardisation. Ainsi les verres confectionnés avec des bouteilles en plastique prennent la forme de verres à pieds, aux larges bords décorés avec des fleurs peintes. Le baby-foot adopte une forme légèrement incurvée, aux creux d'un tronc d'arbre séché posé sur des pieds en tubes récupérés, et les footballeurs sont composés de vieilles fourchettes à peine tordues fixées sur les axes. Les balançoires pour les enfants sont faites avec des poubelles coupées en leur milieu, un bon coussin se lovant l'intérieur. Disons que l'ensemble des objets fabriqués présente toujours un goût esthétique singulier et souligne le souci d'un certain luxe. Ce qui est fondamental également, c'est l'entretien d'une relation sensible avec le contexte esthétique, social, urbain et architectural. Il s'agit de créer un milieu

propre, autonome, mais qui fait signe à son environnement. Les constructions sont liées à la pratique de la pêche, tant du point de vue de l'espace que de celui du temps. L'eau est toujours à côté, elle rappelle que la nourriture ne s'épuisera pas, qu'il sera possible de manger, même si on n'a pas grand chose. Et le temps, c'est ce temps indéfini de la pêche, ce temps qui n'est pas compté et qui s'écoule sans être ordonné selon des finalités qui lui imposeraient un sens préalable.

Cette "fiction domestique" ne connaît pas de limites dans l'organisation des menus plaisirs de la vie quotidienne, comme en atteste le basculement possible du lit double pour faire place à une piste de danse pour deux. Elle s'inspire de la "vie au cabanon". Le cabanon des pêcheurs est un véritable mythe. Il est le lieu d'une "autre" vie, d'une vie séparée des tourments de la ville, tout en pouvant être dans la ville elle-même. Une vie de liberté quotidienne, un art de vivre, un art d'inventer la vie dans une atmosphère continuelle du "presque rien". C'est l'action quotidienne qui se présente comme une œuvre d'art à travers l'aménagement de l'espace domestique et grâce à la fantaisie dans la vie courante.

“ Dans un même mouvement, nous prenons comme axe de réflexion et de fabrication, la coquetterie, la séduction, la frivolité, notions mises de côté des valeurs esthétiques conventionnelles ”

L'enjeu est de mettre en œuvre des valeurs esthétiques déconsidérées par la consécration institutionnelle de l'art. Il n'est plus question de produire de la

valeur, de faire référence, mais c'est la valeur elle-même qui disparaît dans un processus de création sans fin pour lequel la valorisation institutionnelle n'a plus d'importance. On retrouve dans ce genre d'expérience, cette idée d'une certaine "primitivité" de la création technique et esthétique qui demeure antérieure à la reproduction des arts. Au cours de l'exposition, *Les Magiciens de la terre*, organisée à Beaubourg et à la Grande Halle de la Villette, bon nombre de créateurs du monde entier, recherchés par les commissaires d'exposition dans leurs lieux les plus retranchés, ont présenté ce qui était tenu pour des "œuvres" de grande valeur, au même titre que les œuvres des artistes de renommée mondiale. Or, ces créations n'étaient pas pensées à l'origine comme des œuvres d'art, elles le sont devenues à partir du moment où elles ont été intégrées dans le marché de l'art. C'est toujours ce rapport que la culture occidentale entretient avec les "objets primitifs" : leur valorisation en tant qu'œuvre dépend exclusivement des procédures de spéculation. Il est vraisemblable que la tentative de démultiplier toutes les facettes des valeurs esthétiques à la vie quotidienne n'est plus de commune mesure avec ce genre de spéculation. D'ailleurs, cela n'aurait aucun sens de vendre tel ou tel objet confectionné à partir des résiduels collectés. Dans cette expérience, on peut dire que le "faire" l'emporte sur le prêt-à-porter artistique : les objets eux-mêmes ne continuent à faire sens que par la transmission de leur valeur projective. Ils peuvent tout au plus servir de modèles pour inspirer de nouvelles compositions. Il faut encore distinguer l'œuvre de la "mise en œuvre". Mari-Mira ne constitue pas (et ne vise en aucune façon à constituer) une œuvre.

Mari-Mira se présente comme un "univers transportable et évolutif". L'artiste est pris d'abord pour inventeur. Et la pratique de la création est celle de la vie de tous les jours. C'est une construction ad infinitum. Aucune prétention n'est mise en avant, ce qui compte, c'est le rythme même de l'invention qui crée l'espace, qui le façonne, et qui rend harmonieux son rapport au mode de vie. En somme, il en va du contraire de ce qui se passe le plus souvent dans l'espace domestique comme dans l'espace public : le mode de vie n'est pas le fruit d'une adaptation à un espace déjà constitué, il se met en forme en même temps que l'espace lui-même. C'est le "presque rien", le "sans événement" qui permet une telle dynamique, parce que "l'événement est l'invention esthétique de la vie elle-même". "L'évolutif" se conçoit à partir du "presque rien", comme une démultiplication événementielle de la vie quotidienne. La contingence en œuvre dans l'existence quotidienne n'est plus un obstacle à l'organisation de la vie, elle devient un principe fondateur, elle s'impose comme la "raison d'être".

Il existe un feuilleton Internet "le cabanon électronique". Et ce cabanon virtuel ne s'oppose en rien aux constructions réelles qui peuvent être entreprises. Bien au contraire, il est une mise en œuvre de l'imagination collective dans un jeu des possibles. Le monde virtuel ainsi utilisé n'est pas une négation du monde réel, il en est à la fois l'extension et la possibilité d'un renvoi constructif. Il y a pour ainsi dire, un jeu d'aller-retour entre le cabanon virtuel et le cabanon réel. Le modèle se fragmente, se reconstitue, adopte de nouvelles configurations, au rythme des inventions d'une collectivité universelle. Le cabanon devient ainsi trans-culturel, il peut retrouver en tout lieu des singularités propres à chaque culture tout en conservant son principe universel d'origine.

Les commentaires des journalistes confirment la portée de l'entreprise quant à cette union idéalisée entre l'art et la vie quotidienne :

“ De part et d'autre de l'entrée on se promène au cœur du "complexe culturel" mis en place récemment par des artistes-bricoleurs-inventeurs parisiens... L'inventeur de phrases est un large bac à sable dans lequel des galets colorés servent à marquer les mots du jour, au gré de l'humeur ” (*Libération*, 24 juillet 1999) "Le hareng ne fait pas le bonheur" ; "l'esturgeon confirme la règle", "la pêche est un combat sans merci avec la sieste" "La qualité principale de Mari-Mira est justement d'échapper à toute taxinomie. C'est une œuvre ouverte, réactualisée et réinventée par le regard de chaque visiteur. Il n'y a pas ici d'interprétation a priori ni d'abîme entre "artistes" et "spectateurs", mais bien une incitation à la création et aux échanges. En d'autres termes, on ne visite pas les cabanons mais on y vit, le temps d'une après-midi ou d'une soirée. " (*Télérama*, juillet août 1999)

Mari-Mira se présente comme un espace/temps qui affiche sa propre autarcie. L'art de vivre en devenant l'art tout court anéantit la distinction entre l'acteur et le spectateur. L'inventeur, le créateur, et celui qui jouit de ses créations constituent le même individu. Un tel idéalisme conduit à la conception d'un monde auto-spéculaire, d'un monde qui ne vit plus de son spectacle, mais qui transforme l'effet spectaculaire en mode de vie, comme si chaque détail ne faisait que conforter la jouissance collective et individuelle d'une telle manière d'être. Vivre et se voir vivre ne font plus l'objet d'une distinction puisque l'un et

l'autre entrent en synergie comme si l'effet spectaculaire ne revenait plus qu'à la seule puissance du regard.

Esthétique de la vie quotidienne qui se fonde sur le "presque rien". Le risque de la complaisance tiendrait à la configuration spéculaire elle-même puisque tout ce qui est inventé au nom de la jouissance de la vie quotidienne ne se mesure à rien d'extérieur. Miroir perpétuel de soi-même ou de la communauté mise en œuvre. Œuvrer à chaque instant pour l'amélioration de la vie quotidienne, comme si toute finalité existentielle trouvait là son chemin "naturel". Chaque détail de la "bonne" existence peut se combiner avec les détails déjà réunis. L'assurance de la jouissance, sa confirmation rétrospective et prospective, tient alors à la permanence du regard porté sur l'évolution du "mode de vie" lui-même qui ne viendra jamais nier ce qu'on éprouve, dans la voie de cette perpétuelle jubilation.

Le "résidu", ce qui reste de la société de consommation, est en soi une source de satisfaction qui ne se mesure plus au manque. C'est le principe même d'une anti-consommation idéalisée par l'usage infini des restes. Le résiduel sans commencement ni fin, le résiduel pris tel qu'en lui-même comme figure d'un bonheur insoupçonné aux yeux des plus riches et des obsédés de la consommation. Cet esthétisme est-il une anti-dote de l'angoisse ? Le pauvre, le sans travail, se trouverait dans une situation curieusement comparable à celle de la noblesse, sans avoir l'argent, se préoccupant (ou étant destiné à se préoccuper de sa "vie quotidienne" comme d'une mise en scène esthétique. Retourne-ment de situation : c'est le résiduel qui fait figure du "sommptuaire".

La vie quotidienne, avec la création des objets composés de résidus, s'affiche comme souveraine ou comme somptueuse. La pêche dans le canal de l'Ourcq coûte moins cher que la chasse à courre mais elle peut paraître toute aussi somptueuse.

La culture exhibée comme une mise en scène active d'une esthétique de la vie quotidienne aurait pour mission de redonner confiance à ceux qui n'ont pas grand chose en leur faisant croire qu'ils peuvent (peut-être mieux que les autres) décider d'un art de vivre quotidien. On assiste alors à un étrange retournement des "faits de la misère" : c'est à partir du "moins" qu'on peut inventer le "plus". La pensée d'une "esthétique de la vie quotidienne" viendrait de ceux qui disposent de moins d'argent, et par conséquent, de moins de biens. Et celle-ci s'élaborerait comme un programme d'insertion naturelle à la société, grâce à la reconnaissance publique d'une certaine singularité "artistique". Si avec du "presque rien", on peut construire un espace somptuaire, il est possible de supposer qu'une pareille entreprise s'impose comme la négation du gaspillage. Que l'utile puisse naître de l'inutile ou plutôt de ce qui est condamné au rebut, voilà qui viendrait donner la preuve publique qu'on peut vivre mieux avec peu dans la mesure où on est habile et où l'on a un souci esthétique. L'idée même d'esthétique semblerait prendre un sens nouveau à partir du moment où elle se forge autour de la mise en œuvre du "presque rien".

Nous ne prenons pas l'exemple de Mari-Mira comme une référence première ou comme un modèle, mais celui-ci nous paraît rendre plus explicite l'idéalisme

qui règne dans les squats d'artistes quant à cette croyance en une union fondamentale entre l'art et la vie quotidienne.

2 - Le squat d'artistes de la place de la BOURSE

Nous avons tout d'abord mené notre enquête dans plusieurs squats d'artistes dont nous exposerons le mode de fonctionnement et les finalités essentielles. Le système des "squats d'artistes" semble plutôt bien rôdé. Nous commencerons par le squat de la place de la Bourse à Paris, qui a duré plusieurs mois. L'entretien auquel nous nous référons a été réalisé auprès de Michel Tokio (dit Titou) :

“ Le concept c'est un atelier public : on travaille au milieu des gens qui peuvent entrer. Au niveau de la banque, au rez-de-chaussée, comme c'est clean on utilise l'espace pour exposer, comme une galerie. Après, là-haut il n'y a pas de porte : c'est du gros œuvre... La musique : en bas c'est plus sort. En haut ce sera plus peri-urbain, hip-hop, techno, expérimental... Les gens font ce qu'ils veulent à l'intérieur, ils sont libres d'accueillir ou non les idées de chacun, des visiteurs...”

L'espace est toujours ouvert au public. Il n'y a pas besoin d'informations. L'espace est par lui-même un "dispositif d'information". Le noyau constitutif du groupe fonctionne comme ce à partir de quoi des opérations peuvent se greffer, il constitue un "modèle d'origine" qui permet élaboration d'un atelier public. L'atelier est simultanément un lieu d'exposition, et en ce sens, il est très visité puisque le public peut entrer et sortir librement. La dimension pluri-artistique s'inscrit dans une perspective qui n'a aucune commune mesure avec le patrimoine.

"Ceux qui viennent ici, ce sont des peintres, des sculpteurs, des plasticiens qui travaillent avec la vidéo, des nouvelles technologies, du son, de la photo. Après, tout dépend de l'offre et de la demande, de l'endroit, du temps que l'on a... On jongle avec tout ça. Moi je fais des sculptures, de la musique, je m'arrête pas à une seule pratique. On veut faire de la culture culturelle aujourd'hui c'est pas un mec qui fait de la peinture ; c'est un mec qui fait du hip-hop et de la peinture, avec un autre qui fait de la sculpture dans un même endroit, des mecs d'origines culturelles et géographiques différentes... c'est pas du patrimoine ! Tu as vu ce qu'on lui a mis à Hausmann !"

Cette résistance à la patrimonialisation se comprend aussi comme une négation de l'espace muséographique, mais le principe de l'exposition persiste. Il s'agit alors de conjuguer idéalement l'acte d'exposer et l'acte de créer. Le fonctionnement du squat s'effectue à partir des individualités qui, par leur action, donnent une synergie aux autres. Les autres font ce qu'ils veulent. En partant de cette dynamique autour du noyau, tout semble possible. Mais ce possible reste cristallisé autour de l'idée

d'un éclatement, d'une "explosion", comme si la logique de la subversion persistait à donner un sens à l'ensemble même de l'entreprise.

"Dedans, après il y a des gens qui se perdent et ceux qui trouvent leur place. Parce que quand on dit à quelqu'un : "fais ce que tu veux, ça fait bizarre". Ce sont des gens qui ont quelque chose de fort, qui se rencontrent. On est un petit groupe, on se connaît. À chaque fois qu'ils lâchent quelque chose ça fait une vague dans le lieu. C'est-à-dire que pendant 2-3 jours il y a des expos, de la musique, du théâtre partout, tu rentres dans quelque chose de complètement magique. Durant la fête de la musique on est resté ouverts jusqu'à 4 heures du mat'. Ça commençait à devenir chaud, alors pendant 3 jours non-stop, tu imagines les gens autour qui appellent pour nous virer..."

Cette idée de fête offre une finalité complémentaire à la pratique artistique, non comme un but final, mais comme ce qui accompagne nécessairement la création artistique. L'essentiel est d'avoir fait participer tous les gens à une œuvre commune, pour une durée éphémère. Mais œuvre commune n'empêche pas la singularité de chaque pratique, de chaque création. Elle est pensée à la fois comme la convergence temporaire des pratiques réalisées et comme un tout que viendrait exalter l'idée de fête elle-même.

La situation est illégale, mais dans une certaine mesure, elle se trouve temporairement légalisée puisque le temps qu'il faut pour procéder à l'expulsion correspond exactement au temps imparti pour créer l'opération.

Il faut considérer comment le système juridique est utilisé lui-même comme un dispositif idéal de protection contre le pouvoir de l'État. Le temps de cette "fête" pluri-artistique est pour ainsi dire égal au temps de la procédure juridique qui conduit à l'expulsion.

“ La société s'adapte : les assureurs ont inclus ça dans leur contrat d'assurance, le risque de squat. On fait gagner de l'argent à plein de gens. Le côté écrire sur les murs, faire des graffitis sur les toits, ça coûte des millions ! Selon les endroits où je passe c'est entre 4 ou 5 millions : le nettoyage + le coût global avec 3 compagnies de CRS. Les évacuations c'est 800 policiers. Et on se la joue : jusqu'au dernier moment on ne sort pas. On commence à se choper les mêmes CRS. C'est rigolo : c'est le jeu. Après, par l'avocat, jusqu'à maintenant on réussit à entrer sous contrôle d'un huissier pour récupérer nos affaires. Ca dure 3 semaines. C'est une montagne de fric que ça coûte. La société de gardiennage après c'est pareil. ”

La question de la récupération est souvent évoquée. Mais elle n'a plus le même sens que dans les années 68, elle fait partie de la logique du processus, elle s'inscrit même comme une modalité inévitable et nécessaire dans le mécanisme institutionnel qui se voit ainsi fonctionner dans son propre miroir.

“ Le ministère de la Culture récupère nos histoires. Ils font des brochures. Le squat c'est interdit mais ce qui est reconnu ce sont les friches urbaines. Ca c'est maintenant défini institutionnellement. Dans les brochures de l'IAP, vous voyez une photo de squat : “ si vous ne savez pas quoi faire, faites une friche urbaine ! ”.

Ils nous font passer pour quelque chose d'officiel. Avant je luttais contre l'État, maintenant c'est fini. Avant ça m'aurait bien énervé ça. Maintenant je m'en fous. J'ai dépassé le cap : je joue avec l'État. Ce qui est emmerdant, c'est de sentir qu'on est récupéré parce que la ville de Paris, pour elle c'est tout bon : ça lui coûte 0 centime. Ça peut être récupéré culturellement, pour son image de ville culturellement dynamique... et puis de toute manière ça ne dure pas. ”

Ce qui protège sérieusement ce mode d'intervention dans l'espace public, c'est la médiatisation. Celle-ci se révèle être d'une certaine ampleur. En effet, les télévisions, les journaux et les revues multiplient les entretiens, les reportages de telle manière que la médiatisation devient un système de protection. C'est là un mode récupération qui devient utile. Mais qui dit récupération dit aussi provocation. Le mécanisme est bien rôdé ! C'est le passage de la lutte contre l'État au jeu avec l'État qui devient la caricature même du mécanisme récupération/provocation.

“ Moi je vais faire de la politique, ça me fait plus marrer ! J'ai rien à faire, j'ai toutes les vitrines du bas. Mon bureau de communication ce sera l'AFP en face. Je fais des projections sur le mur de l'AFP. C'est complètement illégal. T'as pas le droit, ça peut coûter très cher. Leur système de sécurité se met en route tout de suite et donc les gens qui travaillent dans les bureaux sont informés. Ça déclenche tout un tas de trucs en chaîne, un mouvement. Le faisceau crée tout un tas de phénomènes qui font que chez eux... ça se met en marche. ”

Au cœur de ce jeu de la provocation et de la récupération, la revendication d'une autonomie absolue est essentielle. C'est d'une telle autonomie que dépend tout l'acharnement parodique à jouer avec l'État. Le fait réel de cette autonomie tient au refus même de la subvention.

“ On ne perçoit aucune subvention. On est autofinancé et autogéré. C'est pas le but d'être aidés financièrement. On ne cherche... le ministère de la Culture... on a dépassé ça, on fait ce qu'on à faire. On vend par contre : le fait de travailler en centre ville de Paris, ça aide. ”

Investir le centre de Paris semble déterminant, comme si le fait de retourner à la périphérie était le signe d'une capitulation.

“ Moi je travaille la sculpture avec des matériaux de récupération mais à un moment donné ça n'existe plus : il faut aller chercher l'argent. Alors autant aller là où il y en a. Ca ne me dérange pas d'aller en banlieue mais avec du fric que je pourrai mettre tout de suite, pas en passant mon temps dans des conseils d'administration, j'ai pas de temps à vivre avec ça !

Moi je veux rester dans le centre ville de Paris. Je ne vais jamais en banlieue, à la périphérie. Je suis né au pied d'une montagne : si je suis là c'est pour être au centre. C'est politique aussi : ils ont foutu tout le monde dehors, et autour de moi, je regarde, c'est vide, c'est mort ! Le combat c'est de rester dans Paris, sinon je repars dans le sud-ouest et on me donne le lieu ! Ce qui est génial dans le centre c'est que vous ne bougez pas et tout vient à vous : pour travailler je n'ai pas besoin

de téléphone... le public est là, les touristes, les clients potentiels...

On a demandé pour des ateliers gratuits ou pas chers. Mais le ministère de la Culture ne veut pas nous voir, comme il ne veut pas voir la Grange-aux-Belles. Pourquoi ? Je ne sais pas. Ils mettent 70% dans le patrimoine et après pour nous il ne reste rien, il n'y a pas de place ”.

Dans un certain sens, on peut se demander si ce type de fonctionnement d'un squat d'artistes qui devient la parodie du système institutionnel, tant du point de vue politique, culturel que de celui du marché de l'art, ne conforte pas le rôle des institutions qu'il semble toujours tenter de subvertir. C'est d'ailleurs bien l'analyse qu'en font eux-mêmes les membres les plus actifs. Le jeu des institutions est-il d'autant plus exacerbé que les protagonistes connaissent toutes les "ficelles" de la manipulation et de la récupération ?

3 - Le squat d'artiste de la GRANGE AUX BELLES

À la différence du squat de la Bourse, celui de la Grange-aux-Belles joue un rôle social voulu, en relative harmonie avec les pratiques artistiques qui s'y développent. Ce qui prédomine, c'est la préoccupation de maintenir une relation harmonieuse et synergique entre l'entreprise commune et la singularité.

“ Parfois ça arrive qu'on accueille des gens sans logis. En ce moment on accueille une famille algérienne avec 4 enfants mais c'est ponctuel. On a un sleeping aussi pour les gens de passage. Il y a un côté dépannage d'urgence mais ce n'est pas la vocation du lieu. On précise bien. Par exemple un artiste qui a le projet de préparer une expo ici, il peut loger ici : on fait résidence d'artistes. Ça devrait devenir de plus en plus la vocation du lieu. ”

Les réseaux constitués dans le monde entier font preuve d'objectifs similaires. La démarche artistique se concilie avec une volonté politique transnationale.

“ On est en contact avec des gens qui défendent les droits paysans, les "paysans sans terre" par exemple au Brésil. On a des contacts avec eux parce que c'est la même démarche. Même en France : il y a le SEL (Système d'Échanges Locaux). C'est un principe d'échanges assez proche de nous. Mais on est moins baba-cool que les gens du SEL. On a plus les pieds sur terre. C'est-à-dire que ce système est un système d'échange : remplacer l'argent par des cailloux. C'est la même chose : ça n'empêche personne de vouloir accumuler 300 millions de cailloux et il sera beaucoup plus riche que les autres. C'est plus pertinent de parler de redistribution de la richesse au niveau planétaire, puisqu'on parle de globalisation... tant qu'à faire autant parler d'utopie, être en avance ! Il y a suffisamment de richesses pour tout le monde, et la pauvreté : c'est surréaliste ! ”

Le squat de la Grange-aux-Belles peut également soutenir des interventions ponctuelles, très diverses, à l'articulation entre le social et le culturel.

Curieusement, il s'engage sur la voie des failles laissées par les institutions elles-mêmes en aidant financièrement des actions culturelles qui, sans cela, ne pourraient avoir lieu.

“ On peut se retrouver dans la situation de subventionner, de soutenir, par des fêtes, des repas... on achète des lieux, on paie des vacances pour les mômes qui venaient tout le temps au squat. On voulait garder des bonnes relations. Si une compagnie de théâtre par exemple veut monter sa pièce, avec des décors, des costumes... ils peuvent faire des bars, des restos, des concerts : c'est de l'auto-subvention. On devient une espèce de référence pour le ministère de la Culture. On est cité comme prototype de friche industrielle... des artistes qui n'ont pas les moyens de payer des ateliers. Ils ont toujours dit : “ on sait que vous existez mais on ne vous cautionnera jamais en tant que squatters ”. C'est pour cela qu'ils nous poussent toujours à légaliser. Mais nous, on ne veut pas. C'est dangereux. C'est à chaque fois pareil avec n'importe quel interlocuteur : la mairie, le ministère... Qui voudra cautionner le fait qu'on soit sans droit ni titre de propriété ? En plus il y a l'histoire du fric : parce que dès qu'on parle d'aménager un lieu, il y a tout de suite des millions à investir, ce sont des grands projets. Alors que nous, on peut occuper des lieux, les rendre habitables, visitables et peut-être culturellement intéressants, sans millions. Et ça, ça les gêne. Ils ne comprennent pas, alors que c'est le premier propos de l'expression artistique : c'est de faire avec ce qu'on a sous la main. L'art, il n'a pas besoin de millions pour exister. Par exemple la mosaïque ce sont des matériaux de récupération. ”

A la Grange aux Belles, une mosaïque a été réalisée par tous les membres de la communauté. C'est une œuvre collective qui est magnifique. Celle-ci ayant été remarquée par des inspecteurs de la direction des Arts plastiques, une demande a été déposée auprès des services du Patrimoine pour qu'elle soit inscrite à l'Inventaire. On comprendra qu'au-delà de la reconnaissance artistique d'œuvre elle-même, ce qui est en jeu, c'est la stratégie de la conservation patrimoniale qui permettrait d'empêcher l'évacuation des lieux, voire leur destruction. Cette tentative de légalisation, quelle que soit la forme qu'elle puisse prendre, fait toujours retour.

“ Les subventions ? Jusqu'à présent on a toujours été en association de fait. On a toujours été dans le flou. On n'a jamais cherché... mis à part maintenant justement, c'est peut-être le fait de durer dans un lieu qui commence à se mettre en place. Des gens commencent à monter des vraies associations, des projets, c'est une autre étape. C'est-à-dire que depuis 10 ans qu'on est ensemble, certains prennent de l'âge, ils ont une compagne, ils ont d'autres projets, des enfants... des gens commencent à penser à ce qu'ils vont faire demain en dehors d'ici. Comme Eduardo qui fait un choix de projet culturel, d'animation, avec les gens qui seront ok pour une aventure plus structurée. Et il y a ceux qui resteront dans les occupations illégales. Les gens circulent, se regroupent, se séparent, se regroupent... Evidemment, il y a des conflits comme ailleurs. Nous on tire en longueur pour rester ici un maximum de temps, mais une solution doit être trouvée. On attend une clarification de notre part : comment on veut évoluer... c'est encore expérimental ? ”

Les squats d'artistes sont liés par un réseau, ils peuvent ainsi comparer ce qui se passe dans les autres pays, comment se résolvent certaines questions sans tomber pour autant dans le piège de la modélisation.

“ C'est différent en Allemagne, en Hollande..: ils ont plus l'habitude de la communauté. À Berlin, un squat touchait une subvention énorme de la ville, ce qui leur permettait d'inviter des artistes, 3 semaines, dans un hôtel collectif dont les chambres étaient décorées par un artiste, avec une cuisine en commun, salle à manger commune. C'est un peu des exemples... Ce ne sont pas forcément des squats d'ailleurs. Dans le sud (Italie, Espagne) il y a les centres sociaux qui sont vraiment des squats organisés comme ça, avec librairie, bibliothèque, restaurant, plusieurs pratiques artistiques... D'autres lieux cherchent à régulariser leur situation en France. Nous on dit “ si vous nous donnez le lieu en prêt ou avec un loyer symbolique, nous on est capable de gérer le lieu en autogestion sans vous demander de subvention ”. C'est le principe : un lieu culturel alternatif mais pas en danger d'expulsion. Comme le CAES (Centre Autonome d'Expérimentation Sociale) à Ris-Orangis : ils ont eu un bail de 10 ans parce que ça a été considéré d'intérêt public. Ca existe depuis très longtemps. Il faudrait que ce soit étendu à plein de lieux ce genre de pratiques. ”

Ce qui a plus particulièrement attiré notre attention, c'est le discours tenu contre l'élitisme des arts et des artistes. Ce type de discours s'oppose à la manière dont tout le système institutionnel soutient la pratique élitiste de l'art tout en prétendant défendre un "art social". Il faut considérer que la quantité

d'artistes est considérable et qu'il n'en est guère tenu compte puisque seul est soutenu dans la création de son œuvre, l'artiste reconnu. Autrement dit, ce qu'on appelle de manière triviale une "pratique artistique" est assimilée à un processus culturel généralisé qui abolit toute modalité de reconnaissance d'une singularité esthétique qui n'a pas fait ses preuves sur le marché public. La référence à "l'art social" continue d'être considéré davantage du côté du public, des spectateurs plutôt que de celui de la pratique elle-même. Les artistes qui sont RMistes ou qui n'ont même pas ce minimum financier ne sont jamais vraiment considérés, d'un point de vue institutionnel, comme de vrais artistes. Et c'est dans ce sens qu'on leur délègue une fonction sociale.

“ Moi j'ai pas peur du mot avant-garde. C'est un peu notre rôle en tant qu'artistes... Après le ministère ne fait qu'entériner, normaliser ce qui a été proposé. Son rôle n'est pas d'aider les artistes dans leur vivant, c'est plutôt : 80% au patrimoine, dont une grosse part aux monuments. C'est important, d'accord c'est notre histoire. Mais ça ne doit pas être mis dans la même enveloppe que les artistes qui essaient de vivre... Le temps de travail baisse, au profit du temps de loisir. Ça peut servir à cultiver l'esprit, à avoir des activités artistiques. Ça ne veut pas dire que tout le monde va devenir artiste. Et puis le nombre d'artistes a certainement quadruplé. C'est scandaleux : le ministère de la Culture a commandé un rapport en 95 environ pour savoir combien d'artistes étaient au RMI = 30 000 personnes, alors que le SNAP (le Syndicat National des Artistes Plasticiens) à la même époque avait recensé 120 000 artistes. Le rapport n'a jamais été publié parce que la CAF ayant eu vent de cette enquête a dit “ super ! Ces artistes dépendent du ministère de la

Culture, ils ne sont pas du tout à la recherche d'un travail, donc on se débarrasse d'eux et vous allez vous prendre en charge... ". C'est un gros budget. Le ministère de la Culture ne veut pas entendre parler des artistes Rmistes. Le taux pour être inscrit est passé de 45 000 à 25 000 ventes annuelles. Et bien même avec cette baisse de seuil, certains artistes, dont beaucoup avec une vraie démarche, n'arrivent plus à être inscrits avec 25 000 F. de vente. Le statut d'artiste ne se définit pas par le nombre de ventes. On est à l'avant-garde de la discussion sur le statut d'intermittent. Il faut une allocation de base pour ceux qui ont une démarche artistique, qui soit une aide à la création. Ca peut être une piste dans la remise à plat du statut d'intermittent. Tous les gens au RMI sont régulièrement convoqués pour leur demander de l'insertion. Mais nous on est inséré !".

La pratique artistique s'impose comme l'évidence même de l'insertion. C'est là un paradoxe : si le RMI devient une sorte de bourse attribuée à l'artiste, il perd en apparence son sens. C'est un soutien financier légalisé comparable à une sorte de mécénat d'État. En même temps, celui qui pratique un art avec passion donne aussi la preuve évidente de son insertion sociale.

4 - Laboratoires d'AUBERVILLIERS (friche industrielle)

Entretien avec Catherine Lecomte.

Nous avons poursuivi notre enquête aux " laboratoires d'Aubervilliers ". Les objectifs énoncés manifestent une cohérence idéologique qui s'articule autour d'une combinatoire de préceptes : l'art de la communication ou la communication

faite Art ; convivialité, hospitalité (gratuité/don) et mémoire, ouverture, décloisonnement, témoigner, transmettre, participer, entretenir un lien, donner, rencontrer, écouter, se découvrir, se nourrir, se confronter, (s')exprimer...

“ Les labos existent depuis 1994. Le lieu c'est l'ancienne usine de roulements à billes – les actionnaires ont décidé de déplacer l'usine en Hollande - qui a été retapée. C'est un bel endroit. François Verret, qui est chorégraphe, est venu il y a 5 ans. Il cherchait un lieu pour travailler. Il a rencontré Ralite – “ qui veut voir dans la culture une source de renouveau moral et économique ” - et ce lieu a été retenu. C'est aussi un espace d'accueil : si on cherche un lieu pour se réunir dans le quartier, faire un repas...

Quelques travaux et le projet, et les labos ont été lancés, avec ces lignes de travail :

- C'est d'abord un lieu d'accueil d'artistes qui viennent travailler sur des créations. Le point commun entre tous ces artistes c'est de travailler sur une transversalité des arts. Ils peuvent être chorégraphes, artistes de cirque, de théâtre, de musique... plasticiens. Mais ils ont tous une logique de mélanger. Donc il y aura des jeux d'acteurs dans les chorégraphies, de la musique... Ils viennent ici pour travailler sur des projets expérimentaux et c'est la notion de laboratoire, c'est la partie Chantier - Création.

Il y a un autre point fort qui s'appelle “ le fonds public de livres et de films ” où le principe est d'accueillir des gens qui travaillent sur différents thèmes.

Ca va de la révolution psychiatrique à la situation au Timor oriental, en passant par des gens qui ont pu écrire des livres sur des principes d'hospitalité ou sur la mémoire, sur des préoccupations, des discussions que nous avons – les artistes et l'équipe des labos- et que l'on définit en terme de projets. On essaie de le faire à peu près une fois par mois : accueillir des professionnels ou des passionnés qui viennent nous parler d'un sujet, sous forme de débat. Par exemple on a reçu Lucien Bonnafé, qui est venu nous parler de la révolution psychiatrique et de l'institutionnalisation de la psychiatrie. On a reçu aussi Jean-Luc Enodi parce qu'on a développé toute une réflexion autour de l'art du récit, avec un conteur présent aux Labos : Jean Rochereau. Jean-Luc Enodi nous a proposé de venir parler des conséquences de la transmission, au moment où il était en procès avec Papon.

À moyen terme, dès que le lieu le permettra, il est prévu une bibliothèque-vidéothèque. Pour l'instant quand il pleut, il y a des grosses fuites. Il y a des travaux prévus à partir de l'an 2000, à la fois sur l'esplanade parce qu'on souhaite l'investir, et à l'intérieur de manière à rendre le lieu aux normes de sécurité : pas trop froid en hiver et pas trop de pluie sur la tête.

Le lien avec les habitants, le travail dit de proximité. Ici c'est une culture qui va au devant des gens pauvres, pour réapprendre à vivre ensemble. On essaie d'avoir une démarche très volontaire sur Aubervilliers : on a un fichier de 3000 personnes, dont maintenant 500 à 600 personnes d'Aubervilliers. Il y a un travail quotidien à faire avec eux, notamment avec nos voisins.

Les chantiers de création y sont toujours associés, c à d que l'ensemble des projets ont toujours une dimension de lien avec la population, les adhérents, les gens qui viennent aux labos : on ne fait pas de location d'espace, donc ce sont vraiment des gens qu'on accueille, parce qu'ils ont une démarche qui nous intéresse, qui peut être complémentaire de la notre, et on leur demande toujours de permettre aux habitants de venir assister aux différentes phases de création, d'assister à des répétitions publiques. En général les créateurs sont présents d'une semaine à un mois aux labos et, en fin de présence, on leur demande d'organiser des présentations publiques. Des fois c'est 5 ou 10 minutes pour montrer leur travail et discuter avec les gens.

On organise aussi des déjeuners. Donc l'ensemble des artistes qui passent ici ont un contact avec des groupes, que je constitue parce que les centres d'intérêt sont variables. Le dernier exemple c'est Maguy Marin, au moment où elle est passée au Théâtre de la Ville : on a organisé des déjeuners notamment avec des associations locales qui ont une pratique de danse et qui sont venues assister à une répétition, manger avec la troupe, discuter sur pourquoi on danse.

Ca crée petit à petit un lien avec les artistes et avec le lieu, c a d que j'ai des messages de responsables d'associations qui veulent savoir ce qu'il sera possible d'envisager comme rencontre pour les intégrer dans leur programme 99-2000.

Là on va accueillir d'autres chorégraphes, des artistes de cirque nouveau parce que ça mélange aussi beaucoup la chorégraphie et la danse.

Il y a aussi le principe d'ateliers, des artistes qui viennent ici avant tout pour faire des ateliers. Alors on leur demande de venir 10 jours environ avant l'atelier. Ils travaillent d'abord sur la lisibilité de leur pratique dans cet espace-temps où on organise des venues du futur public de l'atelier. C'est souvent un contact autour de la table...

L'année dernière avec l'atelier Cirque, on a touché des jeunes de 10 à 25 ans qui n'étaient pas vraiment investis aux Labos, qui sont venus pendant une semaine boire un pot dehors, rencontrer les artistes. On a acheté des caravanes parce qu'une partie des artistes loge ici pendant leur présence : ça permet d'organiser des soirées, d'être là le week-end. Ensuite il y a eu des ateliers sur trois semaines : jonglage... et en fin de parcours il y a eu une présentation des ateliers. Autour de la pratique du cirque amateur qui n'existait pas à Aubervilliers, on a pu travailler avec les relais locaux. C'est un aspect que je développe énormément : lien avec les habitants, mais aussi les professionnels qui travaillent ici, les associations, les éducateurs, les centres de loisir, les responsables jeunesse, les scolaires... un gros travail !"

Il y a une autre ligne de travail qui s'appelle "l'espace de figuration locale : le but, c'est d'accueillir des artistes qui ont systématiquement un projet qui s'appuie sur la participation du public. Il s'agit de faire de l'habitant un acteur d'une œuvre. Avant, les gens étaient tout seuls, isolés. Et là on leur donne la parole, pas sur une question précise, la liberté de dire ce qu'on avait enfoui au fond de soi. Ils sont amenés à penser l'autre et à se penser par rapport à l'autre.

Ralite : " l'étranger ne vous diminue pas, il vous augmente. La banlieue, c'est ici la vie, et pas une vie lisse ".

Anne Coutine et Yves Jeanmougin ont fait la *Cartographie des mémoires des 4 chemins* dit "zone sensible". L'enjeu du projet est la question de l'espace extérieur de proximité comme relationnel et scénique. Il s'agit d'une mise en place d'un nouvel espace public de quartier, d'un espace libre, d'un réseau de résistance pouvant perturber le grand maillage ubiquitaire. La banlieue devient alors un laboratoire d'énergies à révéler dans sa dimension culturelle. C'est un appel à participer à la reconnaissance du quartier par lui-même, à commencer par sa complexité perçue non plus comme tare mais comme ressource. Faire revivre l'espace public à partir d'une mise en espace et en relation des savoirs sensibles que livrent les habitants sur leur quartier. Cet espace collectif de proximité serait idéalement l'espace "où la liberté de chacun serait la responsabilité de tous" Il prend naissance sur l'aire d'absence dite esplanade Lécuyer, qui devient Cour Publique de Transition entre la rue et les Laboratoires dont elle constitue l'Espace Extérieur. Le matériau premier est la parole des habitants qu'ils déposent à la baraque de chantier installée à cet effet sur l'esplanade. Ce lieu de voisinage se présente alors comme un espace en devenir que fonde le principe d'hospitalité locale et celui de mémoire active : "souvenirs dénoués, mots déliés, a priori défaits ; rendez-vous et rencontres aléatoires ; reconnaissance des solitudes et solidarités ; règles implicites et conditionnelles ; échanges et distance des mémoires, temps gratuits et rituels quotidiens, expressions critiques et projets ; appropriations ludiques et silencieuses..."

De telles opérations culturelles révèlent combien la pratique artistique qui consiste à produire une révélation "vivante" de l'espace public, s'imposent elles-mêmes comme des modèles. Ce travail est effectué autour de la "mémoire active", cette mémoire qui se met en scène, qui rentre dans des procédures constantes d'objectivation, cette mémoire qui ne cesse de s'inscrire dans l'espace et de le modeler selon ses propres manières de se l'approprier. Cette généralisation des pratiques culturelles fondées sur l'exaltation de la "mémoire vivante" n'entraîne-t-elle pas une certaine uniformité des modalités requises ? De façon similaire, les mêmes pratiques et les mêmes finalités sont développées dans plusieurs villes de France. Sans doute est-ce une mode contemporaine que de "mettre en activité" les phénomènes aléatoires de la mémoire, en réaction contre les logiques patrimoniales derrière lesquelles se sont retranchés les politiques. L'enjeu semble bien de provoquer une certaine disruption dans l'excès actuel de la patrimonialisation en voulant restituer une vie quotidienne dynamique dans l'espace public. Les jeux de mémoire servent alors de "catalyseurs culturels".

“ Il y a deux ans, Anne Coutine, qui est plasticienne architecte a rencontré une vingtaine d'habitants du quartier où on se trouve et leur a demandé de lui parler de leur mémoire du quartier. À partir de là elle a élaboré une installation plastique où on retrouvait mises en scène ces paroles avec un certain nombre d'images : “ elle dessine au sol goudronné les axes principaux du quartier, inscrit les noms des rues, pointe les cardinaux. Depuis, une vingtaine d'habitants, de conditions sociales et parcours résidentiels les plus divers, au fil de plusieurs entretiens, lui

confient des morceaux importants de la mémoire de leur inscription dans l'espace du quartier (...). Leur parole est morcelée, problématique ; le quartier est énoncé comme lieu de déchirement ou d'accomplissement, de conflit ou de quête, port d'attache ou lieu d'exil... Les traces de ces paroles ont été collectées et réorganisées par Anne Coutine. À chacune de ces personnes correspond aujourd'hui un objet (une porte-mémoire) qui balise le terrain de l'esplanade. La carte des 4 Chemins se peuple aujourd'hui de 20 récits qui ne demandent qu'à rentrer en dialogue. Yves Jeanmougin est venu ensuite rencontrer les gens qui ont participé à la cartographie et les prendre en photo. Et à partir de là on a fait une expo permanente aux labos, avec des photos des habitants et des fragments de leurs paroles. Et ensuite on continue à travailler avec les mêmes tout en en invitant des nouveaux : " À travers des parcours, des portraits, des scènes de rue, des instants de vie, je propose un regard sur la ville et ses habitants qui se révèlent dans leur " existence singulière ". Yves J. consacre l'essentiel de son travail à des milieux minoritaires ou marginaux. En 1991, il rencontre François Verret, avec lequel il mène dès lors une démarche de terrain autour de la mémoire de lieux chargés d'histoire sociale (Le Fresnoy, les chantiers de la Seyne-sur-Mer, Quartiers nord, Mulhouse). Il va maintenant revoir des habitants, par rapport à l'événement que va être le chômage du canal de Saint-Denis (on va le vider) et la réhabilitation de certaines berges. C'est un projet photo avec des entretiens. Il leur a posé des questions par rapport à l'endroit et par rapport à leurs rêves – c'est lié à ce temps particulier de chômage du canal. Alain Mahé qui travaille sur le son, va capter les paroles, va reposer la question – parce que les gens ont eu le temps de réfléchir entre temps. Il y a une

continuité dans tous ces travaux : on répète, on complète. Ca a d'abord été des textes, puis des images, puis des sons finalement. À chaque fois une photo est destinée à l'expo et une pour l'habitant : ça permet de le rencontrer de nouveau pour parler avec lui de l'expérience. ”

Ce genre d'expérience faite sur la mémoire vive, sur les modes d'actualisation qui ne se limitent pas à des "retours dans le passé" se veut de longue durée. Il ne s'agit pas d'action ponctuelle, mais bien au contraire, d'un processus d'inscription dans le temps que le présent lui-même réactive.

“ Esther Shalev-Gerz c'est complètement différent. Elle est une plasticienne qui a été invitée à venir travailler ici en 99, suite à une commande des Labos (Je la connaissais parce qu'elle avait fait une grosse expo à la Villette. Elle a proposé un projet : “ les portraits des histoires ” autour d'une question qui est : “ quelle histoire faut-il raconter aujourd'hui ? ”. Donc c'est travail vidéo et photo. On a rencontré 50 habitants d'Aubervilliers du quartier ou d'autres quartiers – dont quelques-uns uns avaient participé au projet d'Anne Coutine et Yves Jeanmougin -, à qui elle a posé cette question. Une vidéo a été faite de 2 heures et demi, et un travail photographique à partir de la vidéo. C'est ça qui est projeté le 13 septembre, pendant un mois. Tous les projets d'Esther s'appuient sur la participation du public : “ sans public il n'y a pas d'œuvre ”. Un autre aspect sur lequel elle travaille et qui fait partie du fonds des labos : c'est la mémoire. Elle a écrit un texte sur le mouvement perpétuel de la mémoire, qui repose aussi sur le fait que la mémoire existe parce qu'on l'active par la participation : là aussi on se rencontre ! On a travaillé pendant plusieurs mois : moi j'ai entrepris la prise de

contact avec les habitants. Je suis allée auprès des gens qui étaient venus parfois aux labos. J'ai repris le fichier. J'ai appelé, je les ai rencontrés. Et puis les responsables jeunesse, les animateurs... ont fait le relais auprès des jeunes et des moins jeunes : est-ce que ça vous intéresserait ? Et ça a très bien marché : 60 habitants c'est quand même un nombre important. Ça compte : on aurait pu avoir le double de personnes. On a été obligé d'arrêter pour des questions de disponibilité de caméra. Les gens ont envie à chaque fois qu'on propose de prendre la parole, même si là c'est un peu compliqué parce que c'est un travail vidéo : il faut accepter de se faire filmer... Il y avait aussi dans la demande d'Esther le fait de se faire filmer chez soi, quand les gens le souhaitaient. Certains n'ont pas voulu pour différentes raisons mais ce sont aussi des sujets de discussion qu'on avait avec eux. Ce don-là - parce que c'est un don de répondre à une question, de donner sa parole et son image — ça fonctionne très bien. Je trouve que ce qui est intéressant, c'est la rencontre entre une démarche d'un artiste et puis des préoccupations de gens qui sont... et puis cette question, on a essayé de faire en sorte que ça renvoie beaucoup à leur imaginaire. C'est-à-dire que l'histoire racontée ça peut être l'histoire de leur propre vécu — parce qu'il y a des gens qui sont dans des urgences tellement importantes que c'est l'histoire à rappeler : des gens qui vivent à 6 dans 17 m², des gens qui souffrent parce qu'ils ont peur. On a ce mélange de préoccupations sociales actuelles, qui sont aussi un peu des clichés par rapport à la banlieue. ”

Tout le vocabulaire conceptuel de l'anthropologie est ainsi utilisé pour rendre plus déterminantes les finalités exprimées. Ce même vocabulaire sert de toute

évidence à construire des arguments justificatifs, il fait fonction de légitimation. Les histoires de vie qui ont été réalisées par les sociologues ou les ethnologues sont désormais des modalités de récit vécu – voire en train d'être vécues – sans avoir besoin d'être soumises à des analyses "objectives". Ce qui est recherché, c'est une esthétique de "l'échange pour lui-même". D'un point de vue artistique, ce qui prédomine, c'est le portrait. Au rythme de telles expériences, le portrait se démultiplie à l'infini, révélant ainsi sa propre histoire. Et le portrait se présente toujours comme un autoportrait, comme si chaque personne, par l'intermédiaire de l'artiste se révélait à elle-même et au public. Nous ferons ultérieurement une approche critique de ce "culte du portrait" qui caractérise aujourd'hui un mode de passage du privé au public.

“ Ici à Aubervilliers, j'ai un vivier d'artistes très compétents autour de l'art contemporain, et de l'autre des amateurs qui ont des pratiques ou qui n'en ont pas par rapport à la danse contemporaine. A Aubervilliers très peu de gens connaissent ça... Qu'ils se découvrent, se nourrissent, se confrontent, qu'il y ait des mélanges, des changements de statut : un public peut prendre la parole, un artiste peut écouter, ne pas être impénétrable comme le cliché qu'on a de l'artiste : l'œuvre c'est ce qu'il a à donner et point final, elle se donne telle qu'elle : moi ça m'énerve, j'ai envie de plus. Aujourd'hui on parle de plus en plus de politique participative par rapport à une politique représentative. Concrètement, dans ma manière de travailler, de développer des projets, c'est ce que je fais ”.

Le risque d'un "enveloppement institutionnel" est toujours évoqué, mais ce qui semble se forger, c'est la croyance en une résistance collective par l'affirmation d'une certaine autonomie institutionnelle. Chaque "friche industrielle" tend à se convaincre qu'elle forme un territoire institutionnel propre.

“ D'ailleurs c'est peut-être un danger d'institutionnalisation de ces espaces, parce que les pouvoirs publics qui soutiennent les laboratoires - on les rencontre régulièrement parce qu'on a des soucis financiers -, il est clair qu'il y a un souci de mettre en avant – je ne sais pas si c'est pour des raisons de communication, de stratégies politiques plus ou moins bidons -,... il y a un intérêt qui est porté parce qu'il y a des artistes aujourd'hui comme François Verret qui sont assez reconnus dans leur domaine et qui ont fait le choix de diriger des lieux comme celui-ci, plutôt que de diriger des centres ou des scènes nationales. Il y a des lieux comme ça à Bordeaux, à Marseille, des logiques... On a envie de développer un système de correspondants, pas un réseau parce que c'est trop difficile à faire fonctionner. Ça existe, les boîtes, les mots, mais qu'est ce qu'on en fait ? La pratique des réseaux c'est très compliqué. Il faut avoir un peu l'esprit libre pour rencontrer les autres : par rapport à notre statut associatif, la précarité, les prises de risques..., le réseau n'est pas très actif ! Moi je parle de correspondants. On peut rencontrer des gens pour se parler, sans produire tout de suite quelque chose qui se voit. C'est ce principe de simplicité, de convivialité... Le lieu c'est pareil : c'est une ancienne usine, c'est du bois brut, des murs qui sont repeints parce qu'en recevant des travaux de plasticiens, il faut un minimum. Eux ils ont une exigence, même si c'est vrai que ça a un aspect simple : des gens me demande si j'habite ici parce qu'ils voient des caravanes.

Moi je passe quelques week-end ici et il suffit d'ouvrir la porte pour que les gens entrent. En fait, il y a juste quelques artistes qui vivent là le temps de leur présence. Cette proximité que chacun imagine ça permet de créer un autre rapport. ”

Le statut de l'artiste est alors particulièrement hypostasié. L'artiste devient un mythe vivant, un "créateur de vie sociale", le "dernier des humains", un "chaman" ou je ne sais quoi encore... En se mettant à l'écoute des gens, l'artiste reprend les interrogations existentielles les plus essentielles et les fait émerger, les fait "prendre corps". Esther S-G dit ainsi :

“ Autrefois, le travail artistique avait un rôle complexe à la croisée des chemins du savoir, de la guérison et du rite sacré. Aujourd'hui l'art est dépossédé de cette fonction. C'est juste dans l'espace public que le résultat du processus créatif peut, peut-être, retrouver sa fonction rituelle au travers de la contribution du public ”.

L'artiste crée du rituel dans l'espace public qui en serait de plus en plus dépourvu. Cette nouvelle idéologie (comment l'appeler autrement ?) ne manque pas de panache, elle présente l'avantage d'un idéalisme forcené qui permet de légitimer par avance toutes les modalités d'action qui vont dans cette direction. Et l'enthousiasme qu'elle provoque rend tout scepticisme à son égard comparable à une position nihiliste et réactionnaire. On est pour ainsi dire sommé d'approuver sans réserve cette spirale d'une utopie réalisable en temps réelle. Qui peut s'opposer à cette croyance en un pouvoir constitutif de la

production du lien social qui caractériserait l'essence même de ces "rituels contemporains?" D'ailleurs, le politique y retrouve "ses billes".

“ Le maire, les élus sont assez présents. À chaque fois qu'on fait quelque chose, on communique très concrètement. Il y a depuis 2 ans un travail qui est fait au niveau local, au niveau des quartiers. La ville a été répartie en 12 secteurs et il y a un coordinateur de quartier nommé dans chaque secteur avec des boutiques de quartier, donc des espaces d'accueil de la population par des coordinateurs de quartier payés par la mairie, des permanences, pour faire le lien entre les préoccupations, les urgences des habitants et les élus. On travaille énormément avec ce réseau de coordination, qui est politique. Je m'appuie vraiment dessus et les coordinateurs nous sollicitent aussi. Eux ils ont aussi le cul entre deux chaises, élus et habitants : c à d que le mélange ils le vivent concrètement. Nous on essaie aussi de le vivre mais on fait attention de ne pas se faire instrumentaliser ni par les politiques, ni par les habitants, parce que ça peut aller très vite. Nous on recueille de la parole qui est parfois revendicative, qui dénonce parfois ; on leur fait bien comprendre qu'il y a une rencontre avec un artiste qui les amène à exprimer des paroles, mais que notre travail en tant que lieu de création, c'est aussi de travailler sur l'imaginaire et la proposition. Et ça les gens le comprennent. Il y a régulièrement, organisé par la mairie, les comités de quartier, des réunions pour parler de ce qui ne va pas ; alors on parle de la sécurité, des poubelles, de la peur, toujours à peu près de la même chose, de la jeunesse... Quand nous on leur pose une question, c'est jamais vraiment la même question et en face ils n'ont pas un politique mais un artiste : ce n'est pas le même dispositif. Systématiquement, leur parole dérive

vers la proposition et l'imaginaire : Ce ne sera pas “ les jeunes c'est des cons, moi j'en ai peur ”, c'est “ qu'est-ce qu'on pourrait faire ? Moi je pense que ça on pourrait le faire ” : cette parole, les coordonnateurs le constatent, n'est pas présente dans les comités de quartier. ”

Un des enjeux apparaît donc avec cette idée implicite d'une "reconquête du politique" par l'imagination des habitants. Rien ne manque sur l'échiquier : à partir du travail révélateur des artistes, c'est toute l'organisation de la vie quotidienne qui peut être repensée de manière réellement communautaire. Et chaque fois, les menaces de "récupération" sont invoquées pour au moins laisser apparaître un "doute méthodique", c'est-à-dire un doute qui ne vire pas au scepticisme mais qui confirme que personne n'est dupe dans l'équilibrage des rapports de force.

“ Par rapport à ce travail j'ai autant d'assurance que de doutes en permanence... en me disant que ça peut être une soupape mais qu'elle peut provoquer des explosions si elle est mal gérée, et elle peut ne rien provoquer du tout si elle est mal gérée aussi. Des fois je me dis : “ ils donnent leurs crises, leurs angoisses, ... et quel rôle on joue ? ” Et puis des fois aussi : là on a discuté avec un mec dans le cadre du projet d'Esther. Il a fini par taper du poing sur la table. Il s'est énervé, et cette parole il l'a donnée aussi. Après c'était aussi une mise en scène pour lui. Il y a un côté où il savait très bien où il était. Et je me suis dit : on veut que les gens participent, s'investissent et si ça se trouve on va avoir une manifestation sur l'esplanade un de ces quatre, parce qu'ils ne sont pas d'accord avec les choix qu'on a faits. Dans quelle mesure on a envie de

gérer ça ? À la Villette on donnait vraiment l'outil, notamment le pouvoir au moment du montage. Ça a été dur en fonction des personnalités. Mais je ne regrette pas du tout... Après, les espaces de pouvoir qu'on donne qui sont quand même très limités, et notamment l'art, c'est peut-être aussi pour ça que les gens en face sont moins inhibés parce qu'ils savent que le pouvoir qu'on leur octroie, il est pas fondamental, ou d'une efficacité... C'est-à-dire qu'il a un aspect imaginaire. Faire une proposition dans un comité de quartier, en face d'un commissaire ou du responsable d'hygiène ou de la jeunesse de la ville, ça a une autre conséquence que de dire devant un artiste qui, quelque part, délire aussi depuis toujours sur la vie... L'art c'est aussi un terrain où " qu'est-ce qu'on risque ?, Et c'est à la fois à nous de proposer ce terrain là et aux gens qui l'investissent le savent bien aussi : participer à un spectacle, ça peut être une forme de manifestation, ça n'a pas du tout le même poids que si c'est dans la rue. "

Ce qui semble fondamental, c'est la reconnaissance, même si elle peut sembler quelque peu illusionniste, d'une fragmentation des "lieux de pouvoir". A partir d'une telle reconnaissance, la croyance en un "pouvoir de l'imagination" se trouve confortée parce que, dans ce jeu de relations spéculaires, il est bien évident qu'il n'y a plus une instance de pouvoir qui soit en mesure d'être désignée comme "source de récupération". C'est le jeu réflexif des "équilibres instables".

5 - “ LES MÊMES ”, collectif de compagnies installées dans l'ancienne blanchisserie de l'hôpital Charles-Foix à Ivry, spécialisé dans la gériatrie
Récit descriptif de Laurence Carré

J'ai rencontré Judith Friedmann de la Compagnie KMK, qui fait des spectacles et des installations plastiques, ainsi que Jérôme Plaza et Emmanuelle Drouin, de la Compagnie “ Deuxième Groupe d'Intervention ”, qui fait du théâtre de rue. Emmanuelle est celle qui fait le lien avec l'hôpital. Elle représente donc plutôt "Les Mêmes". Judith et Emmanuelle apprécient toutes les deux de travailler ici, parce qu'elles sont au calme, un peu en retrait de la rapidité de la vie au dehors et, en même temps, elles se considèrent au cœur de la problématique du monde moderne. En effet, selon bon nombre de responsables soignants, les personnes hospitalisées ici sont en quelque sorte abandonnées, parce qu'une trop lourde charge pour leurs enfants, parce que pas d'argent, parce que c'est trop triste pour tout un chacun de passer un moment dans ce mouvoir. Elles admirent beaucoup les gens qui travaillent dans ce contexte en permanence. Quant à elles, elles ont mis du temps à entrer en contact avec les personnes âgées, toujours par l'intermédiaire des aides-soignants qui les accompagnent partout et constituent la médiation incontournable. Ces personnes sont en effet tout à fait "grabataires", donc dépendantes.

L'hôpital est très grand. Ce sont de beaux bâtiments avec des jardins très plaisants. Je n'y ai vu aucun vieux. Ils sont dedans, "concentrés", et ça n'en est

que plus effrayant à imaginer. La présence des artistes et les spectacles qu'ils proposent de temps à autre dans l'enceinte attirent des gens de l'extérieur, et c'est le but. Mais il n'y a pas vraiment de rencontre entre ce monde enfermé de la vieillesse et les spectateurs. Dès le commencement, Emmanuelle a voulu penser sa relation et celle des artistes présents ici, avec l'institution "hôpital". Elle voulait garder une indépendance. En effet elle est parvenue à faire en sorte que le premier souci des compagnies puisse rester du domaine de la création. Au départ celles-ci cherchaient un lieu, simplement. On leur a proposé ce "contrat" : les contraintes liées à leur installation dans ces lieux pour lesquels ils ne paient aucun loyer, sont minimales. Cependant, Emmanuelle insiste bien sur le fait que les artistes ne sont pas des amuseurs, des animateurs, pourvoyeurs de distractions, de fêtes.

La ville leur propose maintenant d'intervenir aussi dans des quartiers dits "à problèmes", en particulier auprès des 8-12 ans. Il semble que cette population pose particulièrement problème : on ne sait pas quoi faire de son trop plein d'énergie. Cela ne plaît pas à toutes les compagnies présentes parce qu'elles ne veulent pas intervenir dans l'urgence ; parce qu'elles estiment qu'elles ne sont pas là pour remplir tous les vides de la société ; parce que leur style, leur forme de création ne s'adaptent pas tout à fait à ce genre de public.

Ici, bien des travaux ne sont pas terminés, ce qui signifie que le travail de création et d'échange avec l'hôpital a à peine commencé. Il est question de proposer des ateliers au personnel de l'hôpital et ceci vient doucement. Ce même personnel a pu déjà assister à des répétitions, des générales, et aussi à des interventions dans les services pour les malades, et à des spectacles

donnés dans la Blanchisserie. Les interventions dans les services se préparent très longtemps à l'avance car c'est une grosse machine ; il faut s'assurer que tout le monde est bien au courant et prêt à recevoir, que ça correspond à un temps de disponibilité de chacun. Il faut également bien adapter la communication au public des personnes âgées et pour cela il faut apprendre à les connaître : une compagnie a conçu des cartes postales décorées et écrites à destination des pensionnaires ; des acteurs habillés en facteurs se sont baladés un peu partout dans l'établissement pour leur lire et leur donner ces cartes.

Une compagnie de plasticiens a fabriqué des roses en pâte d'amandes " à vue ", tandis qu'un acteur récitait des poèmes sur les roses. Ces objets ont été offerts au fur et à mesure aux personnes âgées. Le but a semble-t-il été atteint : elles ont été très touchées par cette attention. C'est de cela qu'il s'agit : de leur fournir des petites attentions, des délicatesses à leur solitude. "La Huitième Compagnie" va faire une installation lumineuse entre le 15 décembre et le 15 janvier dans la cour principale de l'hôpital. "La Compagnie de la dernière minute" a fait défiler avec son char de percussions sous les fenêtres des pensionnaires.

Petit à petit des complicités se créent entre les gens de tous métiers qui travaillent pour faire vivre cette ville dans la ville qu'est l'hôpital et certains artistes, chacun selon sa spécialité : récemment la directrice de la Compagnie de danse "Zig Zag" a convenu en discutant avec des psycho-motriciens de l'établissement qu'un travail sur le mouvement, l'espace et la chorégraphie et

un spectacle pourrait être envisagés avec les pensionnaires ; la Compagnie "Le Fil Magic" a pris contact avec les jardiniers qui lui ont donné des plantes à repiquer. Là aussi il est envisagé une mise en scène dans et avec les jardins. Des photos sont suspendues à un fil dans les locaux de la Blanchisserie. Emmanuelle dit qu'un travail commence à être mené sur "la trace". Cela veut dire que, de plus en plus systématiquement, des photos seront prises lors des interventions (avec l'accord de toutes les personnes concernées). Mais aucune compagnie ne travaille aujourd'hui en prenant pour thème l'hôpital ou la vieillesse. De plus elle insiste sur le fait que ce lieu n'est pas un musée ni un zoo où l'on viendrait observer l'horreur de l'extrême vieillesse.

La Blanchisserie se trouve à côté de la morgue et tous les jours les gens voient défiler devant leurs yeux les corbillards : il n'y a pas de doute, c'est un lieu de mort. Et eux sont là pour apporter la vie, leur jeunesse, leur énergie. Ils sont une source d'énergie dans un lieu qui pompe énormément de cette substance en déficit (on leur demande inversement de répondre au surplus d'énergie des enfants de 8-12 ans, d'en faire quelque chose ou de répondre à leur attente d'une "vie plus vive") :

“ Ceux qui jouent la comédie au milieu des malades, du personnel et des visiteurs, ne sont pas seulement des comédiens. Ce sont avant tout des êtres humains. Leur présence soulage, fait respirer tout le monde, y compris les enfants qui sont là en visite. Ca se voit. Ce qui nous est demandé, c'est avant

tout des qualités humaines. Nous ne faisons pas des choses très compliquées, nous ne le pouvons pas. Il faut avant tout parvenir à se faire comprendre des malades et ça nous oblige à beaucoup de simplicité. On ne joue presque pas. On travaille surtout sur la communication. Il faut surtout qu'on soit complètement là, qu'on ait une présence motivante. L'intérêt d'être ici c'est justement de révéler le meilleur des autres en donnant le meilleur de nous. C'est pour ça que je fais du théâtre de rue, pour faire un théâtre vivant, qui soit toujours à inventer sur le moment en fonction des gens, du public, de la situation. Ce qui m'intéresse ici ce sont les qualités humaines. Tout est réduit à l'essentiel. Et puis on est dans le vrai, dans ce qu'on nous cache. Ça ça m'interpelle ”.

Là encore il s'agit d'amener de la vie, d'être la vie. On attend cela des artistes, surtout là où la mort est si présente ; lieu de mort et aussi lieu de rebut dans l'espace quadrillé de la ville, et ça aussi c'est une mort : la séparation des fonctions, des âges, le côté propre et lisse qui cache la misère en la concentrant derrière des murs.

6 - Squat d'artistes – 51 rue de CHATEAUDUN – Septembre 1999

Entretien avec Éric Périer

Ce squat ne vise pas à avoir des relations sociales extérieures à leurs préoccupations d'artistes, il se présente d'abord comme un lieu de travail, il n'est pas très ouvert sur l'espace public.

“ Ce ne sont que des artistes ici, qui ont des difficultés comme beaucoup à pouvoir travailler. Pour beaucoup, on les a trouvés dans des squats mais pas tous. La base de l'association vient des squats “ dit d'artistes ” comme celui de la Bourse qui est très ouvert à tout le monde. Ce n'est pas le cas ici. Ceux qui sont venus ici n'arrivent pas à travailler à la Bourse. Pour la plupart des gens ici on avait un atelier dans le Marais, au squat de la rue de Thorigny, avec ceux qui sont allés à la Bourse après. Il y a un besoin d'ateliers c'est sûr : si les artistes ne peuvent pas bosser, au bout d'un an c'est fini : ils meurent... même quelques mois sans travailler, ils perdent le contact. On connaît les autres squats. On peut faire des choses, ce serait bien. Mais ce qui serait bien c'est vraiment qu'il y ait un réseau, que chaque squat ait son identité... Des gens viennent ici depuis la Bourse. On leur a dit de venir ici. Ils ont senti que ça correspondait mieux à leur mode de travail. Inversement on voit tout de suite le genre : ils voient comment on fonctionne, on leur explique. Parfois ils disent non. Alors on leur indique le squat de la Bourse. Ceux de la Grange aux Belles se destinent un peu au quartier là-bas, ce qui n'est pas notre cas. Nous on a essayé de monter le dispositif le plus neutre possible, le plus fonctionnel possible. C'est un temple de l'art dans lequel peuvent s'inscrire tous les types

d'activités, sauf par exemple la soudure à cause de la configuration de l'immeuble, ou la musique parce que c'est trop difficile à gérer. On est entouré de grosses institutions avec des vigiles : on ne peut pas faire un pas de travers. Donc c'est plutôt des plasticiens, du son aussi... mais tout peut se passer : c'est neutre. ”

Ce qui est recherché, c'est essentiellement la reconnaissance des pratiques artistiques elles-mêmes. *"C'est une interface professionnelle entre le marché et la production."* C'est un dispositif qui vise l'intégration au marché. Il s'agit d'entretenir une certaine émulsion collective dans les meilleures conditions de travail possibles.

“ D'abord la question c'est de trouver des ateliers, ensuite de savoir comment on va pouvoir fonctionner avec ces ateliers. On ne veut pas seulement se contenter de produire dans les conditions particulièrement avantageuses du squat, on veut aussi essayer de trouver un dispositif qui va nous permettre d'accéder au marché. C'est une plate-forme d'accession au marché en fait. Ici les gens exposent et peuvent diffuser leur production dans de bonnes conditions. Travailler dans un squat c'est dur : soit on adapte son travail à la réalité économique du squat et donc on fait des œuvres qui sont vendables au tout venant. Il y a des choses toutes simples : si tout est gratuit on peut faire des grandes œuvres et en ouvrant les portes, on va finalement les vendre aux employés de bureau d'à côté qui n'ont même pas un mur pour les installer, alors qu'ils ont peut-être les moyens s'ils ont le coup de foudre, de sortir un peu d'argent pour une grande œuvre. Alors il y a des gens qui finissent par adapter

leur travail au squat... Par exemple les squats ouverts comme celui de la Bourse ils fonctionnent avec ces gens : c'est un marché parallèle. Ici on a un dispositif commercial : les gens déposent leurs œuvres, on a un catalogue, une stagiaire qui fait une école de marketing de l'art, s'en occupe. On veut créer un petit réseau avec des galeries, des mécènes, qui serait contrôlé par les producteurs... alors qu'en général ça n'est plus le cas. Ici il n'y a que des artistes qu'on connaît. On parle entre "professionnels", entre nous quoi. Le dispositif qu'on met en place peut compléter le dispositif institutionnel parce que c'est un dispositif sensible. Le phénomène associatif il est né pour intervenir là où les institutions ne peuvent pas intervenir parce qu'elles sont lourdes. On est dans la cité, dans le système, le système actuel de la production, de l'évaluation, des valeurs financières, des œuvres... Donc en ce sens on est des intégrés, des réformistes : alors de là à dire qu'on est socialistes il n'y a qu'un pas. Mais il n'y a pas besoin de parler de ça : quand on parle d'art, on travaille des matériaux, le politique y compris. Pour l'art tout est matériau à travailler. Donc c'est très neutre, pas de mot d'ordre. C'est plutôt le processus créatif qui nous intéresse. On est ni à droite ni à gauche, pas aux extrêmes. C'est une alternative, une possibilité entre toutes celles qui existent. L'alternative elle est au centre en fait. Elle est devant : un peu de souplesse, un peu de générosité, d'utopie, d'enrichissement de l'imaginaire, de relation avec le cosmos."

Cette communauté d'artistes dans laquelle chacun poursuit son œuvre se veut essentiellement "professionnelle". Mettre en premier plan le "processus créatif" est une manière de montrer publiquement que ce ne sont pas d'abord les artistes qui comptent, mais la création elle-même comme forme de synergie déterminante pour la société.

“ C'est aussi un dispositif qui est capable de mettre en présence des artistes de disciplines différentes pour générer des projets dans ce cadre de gratuité, donc des projets alternatifs, qui soient vraiment créatifs. On a l'intention de monter un dispositif commercial et de créer des œuvres désintéressées, des œuvres d'art, nouvelles, des installations... C'est une façon de parler : on prétend aussi dans un groupe comme celui là, pouvoir générer des formes esthétiques, peut-être des courants sait-on jamais... en tout cas au minimum des projets collectifs qui ne soient pas le travail seulement de chacun. Cet immeuble permet de faire des installations... C'est une possibilité de travail, mais c'est sûr que dans une communauté motivée d'artistes il peut naître des choses subtiles, intéressantes. On entend faire vivre ça comme une œuvre d'art. C'est désintéressé, c'est à but non lucratif. Chacun veut vivre de son art mais pas du projet de l'association. Les galeristes, les collectionneurs peuvent venir ici. Les artistes peuvent exposer. Chacun fait ses propres affaires, développe son propre réseau, donne rendez-vous à un galeriste, lui fait visiter, montre son travail. Le travail ne sera pas dévalué de suite parce que c'est un squat... C'est un bel endroit. Je crois qu'aujourd'hui ça devient vraiment difficile pour les artistes de travailler seuls, d'avoir cette possibilité. C'est le cas ici puisqu'il n'y a pas de passage. Et puis en même temps on a tout un dispositif qui doit permettre les échanges, les rencontres pour générer des projets en commun. On a un petit groupe de réflexion artistique, on se réunit, on se boit une bouteille, on se fait une bouffe, tranquilles, on parle d'art, on se dit : on est un petit peu sur le toit du monde, on a un bel immeuble dans Paris, gratuitement et puis on est des artistes et on a conscience des problématiques, de la responsabilité qui nous incombe, de la

situation des artistes ici et maintenant dans ce monde, alors qu'est-ce qu'on va faire avec tout ça ? On doit proposer des choses qui entrent dans l'imaginaire, des choses créatives... Petit à petit ici on dit : il n'y a plus d'artistes, il y a des créateurs. On voudrait aller un peu par-là. ”

La perspective proposée est celle des "artistes responsables", des artistes qui assument leur rôle dans la société mais sans en faire une fonction déterminée, en invoquant toujours la liberté de création. Il y a bien une volonté de jouer un rôle social, mais celui-ci est d'abord pensé pour les artistes eux-mêmes. Il prend alors une valeur cosmique, il ne s'inscrit pas nécessairement dans les "logiques du social" purement territoriales.

“ Pour ce qui est du social on a discuté d'un truc là : il faut qu'on cherche des infos là-dessus mais il paraît qu'en Colombie, il y a une très ancienne tribu qui doit faire un pèlerinage prévu dans son calendrier pour l'an 2000, sur un terrain particulier. C'est compromis parce que ce terrain se trouve sur un champ d'exploitation, ce qui leur interdira de venir faire leur rituel. Donc on sait qu'il y a une association en Colombie qui achète des terrains, qui se mobilise pour réunir des fonds : on achète là-bas un ha pour 60 000 F. Alors nous on essaie d'avoir des infos là-dessus sur Internet, parce qu'on pense que c'est important que ces gens puissent faire leur rituel, parce qu'ils ont un rapport avec le cosmos qui a besoin d'exister, d'être entretenu. Voilà par exemple au niveau social l'une des activités qu'on peut avoir. On peut monter aussi des projets dans le quartier avec des galeries marchandes. On peut leur proposer

non pas de mettre nos tableaux pour les vendre mais de faire un projet ad hoc avec eux, dans leur espace.

On peut faire de la pédagogie. Ça peut faire gagner de l'argent aux gens qui la font et puis c'est aussi de la sensibilisation, faire passer un savoir-faire, donc ça rentre dans le cadre... c'est très souple.

Là on est en contact avec une association de femmes maghrébines : peut-être on pourrait même faire de l'alphabétisation ici. Mais tout ça n'est pas entendu en terme d'intervention sociale pour nous. Pour nous c'est magnifique de faire de l'alphabétisation dans un lieu d'art. Peut-être qu'on va inventer une nouvelle méthode. C'est elles qui sont venues. Elles cherchent un lieu pour faire des cours de théâtre... ”

Le social comme perspective advient de par lui-même, sans intention préalable. Ce qui laisse supposer que l'interrogation commune sur le sort actuel des artistes, sur leurs préoccupations "propres" finissent logiquement par avoir une incidence sur le corps social lui-même. Après tout, dans la crise contemporaine, ce sont les artistes qui demeurent en première ligne. Et c'est à eux de trouver des solutions. Il faut donc leur donner les conditions pour trouver ces solutions et considérer que moins les gens travaillent, plus ils ont envie de devenir des artistes.

“ On a fait une synthèse des problèmes que nous d'abord les artistes rencontrons. Les artistes sont les premiers touchés par les crises, par les disfonctionnements. Et un artiste qui meurt c'est un peu de découragement en plus, un peu d'utopie en moins. Parce qu'ils travaillent l'imaginaire, le possible.

Et le possible c'est un petit peu le réel aussi. Les artistes sont aussi les premiers qui doivent donner des solutions : quelles solutions on peut donner en tant qu'artiste ? D'abord peut-être dans l'histoire de l'art telle qu'elle est donnée aujourd'hui, ce serait de faire nettement la différence entre une poubelle et une poubelle dans une œuvre d'art. Il y a beaucoup de gens qui ont des réponses très élaborées pour ça. Seulement comment diffuser ça ? Comment redonner un rôle à l'artiste, repenser son rôle ? Comment redonner confiance aux artistes et aux gens dans l'art ? Comment retrouver de l'ambition en tant qu'artiste ? On sent qu'il y a un manque d'ambition, un découragement incroyable chez les artistes, et dans toute la société. Et pourtant il n'y a jamais eu autant qui veulent être artistes, parce qu'il n'y a jamais eu autant de gens qui n'ont rien à faire, qui sont payés à ne rien faire. La majorité des gens que vous avez vu dans les squats vivent du RMI. C'est bien la pluralité, la diversité, mais il faut qu'il y ait vraiment de la diversité. Il ne s'agit pas que des milliers de personnes avec 2500 F par mois dans un squat puissent s'amuser avec des poubelles et que tout le monde prenne ça pour une activité artistique ou pour de l'art. Il faut aussi que les artistes puissent avoir une évolution telle qu'à un moment ils changent d'objet, ils travaillent dans le multimédia par exemple ou ils sont capables de présenter un projet qui mette en jeu un satellite... de façon indépendante.

Ici on a tout le dispositif, il est bien en main : il nous faut de l'argent, qu'on appellera pas un RMI, ni une assistance sociale, mais qui répondra à un projet... On appellera ça une valorisation des arts, tout simplement. Valoriser ça veut dire permettre.

On crée donc une institution artistique capable de tester le marché, de s'intégrer et de modifier peut-être un petit peu le marché. Sans vouloir révolutionner les

choses, c'est juste vouloir intervenir pragmatiquement, de façon indépendante et avec des perspectives artistiques. ”

Ce genre de squat est souvent tenu pour un "squat de luxe" car les artistes qui y travaillent ne songent qu'à leur intégration réussie pour échapper à la précarité dans laquelle ils travaillent. Lors de sa visite, Laurence Carré saisit une réflexion : *“ voyez cet artiste a beaucoup de mal à se défaire de ses œuvres. Il ne les vend pas, il les échange contre de l'argent. Ce n'est pas pareil ! ”*. Cette forme d'idéalisme en dit long sur les croyances négatives exprimées à l'égard du fonctionnement même du marché de l'art.

7 - Le CAES (Centre Autonome d'Expérimentation Sociale) à RIS-ORANGIS Entretien avec Jef

“ Ce lieu a été abandonné par l'armée en 78. On l'a réouvert en 81 avec l'objectif de s'occuper de “ nos ” affaires, de mettre en place des possibilités de vivre autrement dans un système bien raisonné, dépendant d'un système économique précis.

Les permanents, ce sont “ des gens ”. Au départ une quinzaine de personnes plutôt de la banlieue, entre Corbeil et Créteil. La moyenne d'âge à l'époque elle était environ de 20 ans. Maintenant ça a un peu vieilli. Il y a toujours pas mal de monde qui passe ici. On n'a jamais tenu de registre mais ce sont des milliers

de personnes qui y sont passées. C'est un lieu d'hébergement permanent et ponctuel aussi pour 80 personnes qui passent ici, c'est aussi une station de caravanes, de camping pour les gens du voyage, des artistes qui montent un truc et qui repartent et c'est enfin le centre d'hébergement d'urgence qui travaille avec toutes les associations et la DDASS, donc les éducateurs.

Ca fait 18 ans qu'on est là. On commence à être un peu essouffés par rapport aux problèmes qu'on vit ici, dans la banlieue, où il y a de plus en plus de gens qui sont en dehors du système de pensée et de fonctionnement de la société telle qu'elle est, qui ne vont pas avoir de boulot, ni de quoi faire un emprunt pour acheter une bagnole, un crédit pour un appartement', qui ne vont pas avoir les 3000 balles pour payer un loyer ici non plus.

Même la mairie, quand ils ont une personne qui se fait virer... un mec de 60 balais qui s'est fait virer de chez lui : ils nous téléphonent, nous demandent si on peut l'héberger pendant quelques mois, le temps qu'il trouve autre chose et puis ça fait 5 ans qu'il est là. C'est une personne qui demande une attention particulière, il faut passer le voir tous les jours : " pépé, t'es sorti ? T'as fait ton tour ? T'as pu aller chercher ta bouffe ? C'est un quotidien qui prend beaucoup d'énergie. Les travailleurs sociaux du département envoient au CAES les cas dont ils ne savent pas quoi faire, les gens les plus difficiles, pour de l'hébergement d'urgence. C'est une structure un peu financée par la direction des Affaires sociales. Ils envoient des gens qui n'ont pas un centime et ils donnent à l'association 60 F / jour en fonction des périodes. Mais ils envoient vraiment les gens les plus graves, dont aucun service ne veut, les gens qui sont

complètement en dehors de ce qui peut se construire vers une réinsertion, dans l'esprit classique. On récupère beaucoup de gens qui n'ont justement pas de projet. Mais il y en a qui en ont un depuis longtemps. Moi je suis là depuis 18 ans et j'espère qu'on arrivera un jour à rendre le lieu plus autonome qu'il ne l'est. Les gens acquièrent beaucoup plus d'autonomie individuelle à l'intérieur d'une façon de vivre plus ouverte où les choses sont possibles, où il n'y a pas de barrière administrative... mais on en subit aussi les conséquences : les gamins de la banlieue ils viennent aussi bien ici pour trouver un espace de paroles, de rencontres, ou pour faire quelque chose : des graffitis, des peintures, rencontrer des artistes, monter un petit spectacle ; mais ils viennent aussi bien pour dealer de l'extasy, tout un tas de trucs qui les rendent barjots. Ou avec leurs clébards ils vont venir faire chier le monde. Tout est possible... des fois c'est pas facile. ”

Le CAES ainsi présenté semble se situer à l'articulation d'une quantité invraisemblable de problèmes. Sans afficher une véritable stratégie, le CAES répond à des situations sociales complexes, ponctuellement, ou sur une durée plus longue, tout en maintenant un potentiel constant d'activités artistiques. Même s'il y a beaucoup de spectacles, il existe un décalage entre les pratiques d'hébergement et les activités artistiques elles-mêmes.

Les gamins, quel avenir ils ont ? Rien du tout. Ils n'ont aucune possibilité de s'approprier un espace comme nous on l'a fait il y a 20 ans, d'arriver à avoir une gestion propre pour avoir une vie cohérente. Maintenant non : ils n'ont qu'une idée en tête, c'est d'avoir le chien le plus hargneux pour ne pas se faire

emmerder par les autres, c'est de monter un petit deal de n'importe quoi pour avoir un peu d'argent, revendre des machins pour pouvoir avoir une bagnole avec la sono dedans... en dehors de ça il n'y a rien qui va les passionner. Nous le rapport qu'on a avec eux, pour faire des choses ici, c'est souvent difficile de se faire respecter. On laisse la porte ouverte à condition qu'il y ait une réciprocité dans le respect. Nous on respecte ce qu'ils font. On va les emmerder à chaque fois qu'ils gueulent, qu'ils font se battre des chiens. On arrive à avoir un dialogue qui ne se passe pas d'une manière autoritaire, mais en échange, pour avoir un minimum de respect de ce qui se passe ici, des fois c'est très difficile. Et on n'a pas d'autre solution que de le faire comme ça.

Si du jour au lendemain on dissout le CAES, genre il y en a marre, on fait un truc qui va plus vite, on va faire venir ici des gens qui construisent vraiment quelque chose et qui ont plus d'autonomie, c'est la guerre... les gamins qui ont pris l'habitude de venir ici, de voir qu'il y a des choses qui se passent et tout, ils vont aller brûler la cité d'à côté, dans le coin ça va être la zone : toutes les grosses cités... de Grigny-la-Grande-Borne jusqu'à Créteil... on connaît des mecs dans toutes ces cités, qui ont fréquenté, qui ont eu un contact avec nous, qui ont vu qu'il y avait des gens qui n'avaient pas le même regard vis-à-vis d'eux. Ca suffit déjà pour qu'il y ait un respect qui s'instaure, et ça marche. ”

Le risque de "zonage" est toujours présent, les jeunes viennent rencontrer les gens et il existe ainsi une forme d'auto-organisation puisque ceux qui sont déjà là s'occupent de ceux qui viennent, des "nouveaux". Sans être une "entreprise d'insertion", le CAES tente d'impliquer les jeunes désœuvrés dans des activités. Il s'agit en quelque sorte de "mettre en place du possible".

Les problèmes d'entretien, de réparation peuvent être partiellement résolus par des tournages de film lorsque les producteurs louent le lieu lui-même et engage des techniciens et des figurants sur place.

“ On a eu il y a 3 ans, pour la première fois, un financement de la Mairie de Ris-Orangis pour refaire le circuit électrique devenu très dangereux, y compris pour les gens qui vivent là : manque de protection etc. Donc une subvention de 300 000 F qui nous a permis de refaire entièrement le circuit électrique. Politiquement pour nous c'est pas intéressant, parce qu'on va ainsi vers plus de dépendance, le contraire de l'autonomie quoi ! Mais au niveau de la sécurité vis à vis des pouvoirs publics, on était obligé de se mettre à la page, de prouver qu'on prenait en charge la responsabilité des lieux. C'est aussi le reflet de la non-reconnaissance des pouvoirs publics de ce qu'on fait comme prise en charge de la population du coin. Au ministère de la Culture il y a pas mal de gens qui aimeraient savoir qui on est, ce qu'on fait exactement, culturellement. Ils ont financé ici le montage du premier café-musique, à l'époque où ils avaient lancé les cafés-musique. Un an après le lancement, rien ne se montait en France. La Dame Bleue, qui tournait de manière autonome, d'un seul coup a été financée par le ministère de la Culture parce que ça correspondait à ce qu'ils avaient envie de mettre en place : c'est-à-dire des lieux que s'approprient les jeunes dans les banlieues pour faire des choses. Nous c'est toujours ce qu'on a fait au CAES : on s'est approprié les lieux de façon illégale et on a mis en place un certain nombre de possibles pour que les gens se rencontrent, pour faire des choses ; que ça soit porteur d'une énergie qui donne la possibilité aux gens de se mettre ensemble pour monter un spectacle, une série

de concerts, animer des soirées, de manière très peu chère... rendre les choses possibles pour des gens qui n'ont pas la façon de faire, qui ne vont pas aller traîner dans les couloirs des Ministères des années avant que..., écrire un projet et puis aller le défendre. Ici c'est " moi j'aimerais bien faire ça ", " et bien va voir machin qui fait déjà ça ", et hop ! Il y a un projet qui se monte. Ca se fait sans plus de contrainte. C'est comme les gens qui viennent habiter ici : on ne demande rien du tout.

Cinéma expérimental, tournages de films, de clips, de petites vidéos institutionnelles, constructions de décors... Il y a une grande menuiserie, une serrurerie, un atelier technique plutôt en direction des effets spéciaux où on construit des petites machines, des petits robots, des systèmes pour lancer des flèches, et puis des ateliers de peinture — où des gens sont là de passage -, de sculpture ou qui fonctionnent par projets. Des gens fonctionnent à plus long terme : ils ont un espace où ils vont faire un travail de création, de recherche sur plusieurs années. Il y a une salle d'exposition, de concert ou de théâtre. Ils ont des projets de théâtre avec des handicapés, de montage de spectacles de rue, du cirque. En ce moment, il y a des gens qui montent un nouveau spectacle, après Le Cercle de Craie caucasien de Brecht qui a fait le tour de l'Europe. Beaucoup de compagnies sont passées ici. Les Arceaux ont travaillé ici. La Mano Negra, les Négresses vertes... Le cirque Goch a fait son premier spectacle ici. Ils font leur dernier spectacle à Berlin au mois de septembre. Royal de Luxe, ce sont de vieux copains pour une partie de la troupe. On a fait le train en Colombie La glace et le feu, un spectacle... J'ai fait ça pendant 4 mois avec eux. On est toujours en contact. "

Le lieu se veut également cosmopolite. Il se refuse à être un centre trop fermé sur lui-même et si les problèmes d'hébergement sont toujours complexes, l'accueil de populations extérieures, pour des raisons déterminées (spectacles, rassemblements...) est essentiel parce qu'il limite les risques de saturation et de clôture, parce qu'il exacerbe les possibilités d'auto-organisation quotidienne.

“Là on va recevoir le rassemblement des SEL d’île-de-France. Au mois de mai on a accueilli 400 paysans indiens d’Inde. Ca a failli être une vraie catastrophe. La nana qui nous les a envoyés (proche Confédération Paysanne) ne voulait pas parler avec les autonomes non organisés, tous ceux qui ont l’étiquette d’autonomes, de “totos”, alors que l’accueil des Indiens en France s’est fait avec des alternatifs et des gens autonomes, qui ne rentrent pas dans un système comme celui de la Conf.’. Et puis finalement, au lieu d’héberger un bus d’Indiens d’environ 40 personnes, on a accueilli tous les Indiens, on en a fait dormir 250 ici, je ne vous raconte pas ! On a organisé avec eux la visite d’une ferme en Seine-et-Marne, un mec qui a 50 ha, avec une dizaine de personnes qu’il fait travailler, qui font des trucs bien : des légumes, du jus de pommes, des carottes... d’enfer !

Nous on a des copains à la Confédération, des gens qui font de l’agriculture pas forcément bio mais de bonne façon, qui travaillent humainement avec la terre, qui ne mettent pas d’engrais chimiques. Ils n’ont pas forcément le label bio. On est en relation avec tout un tas de gens comme ça, qui font partie de la Confédération... René Bové qui est actuellement en prison, celui qui a démonté le Mac Do de Millau.

On a passé un film à la Maroquinerie sur les rapports entre le FMI et la Jamaïque : 20 ans d'histoire et d'intervention du FMI à la Jamaïque, comment la Jamaïque, un pays qui avait un peu d'autonomie, s'est retrouvé complètement dépendant avec une population paupérisée à l'extrême au bout de 20 ans. ”

Du point de vue purement institutionnel, le CAES n'a pas de statut. Il sert de "régulateur de violence urbaine" sans avoir un statut défini. Les relations avec la ville de Ris-Orangis sont trop soumises à une volonté de rentabilité de la part de la municipalité. Elles restent très ambiguës, puisque c'est la mairie et la DASS qui envoient "les gens les plus paumés" au CAES comme si celui-ci savait gérer ce qui va au plus mal dans la société et tout en considérant d'un autre côté que le lieu peut permettre à certains auteurs de délit de se cacher.

“ Non ils ne viennent jamais ici les flics... au contraire : ils vont faire grossir notre dossier. Ils vont nous regarder, ils vont nous envoyer les RG tout le temps pour savoir ce qui se passe. A chaque fois qu'on fait des gros concerts, il y a des flics un peu partout en civil, très rarement avec des képis. Ils surveillent c'est tout, et ils font grossir le dossier, mais ils interviennent pas. À chaque fois qu'on a des problèmes, on les gère nous-mêmes... Même des problèmes qui vont loin, des mecs qui vont se foutre dessus à se tuer. Il faut qu'on règle le problème nous-mêmes, jamais ils interviendront... Il y a des gens qui les appellent, nous jamais : on leur donnerait trop de pouvoir !

Au mois de janvier on a eu une réunion pour la première fois, on a rencontré tous les responsables de la police, le préfet, le chef de cabinet du préfet. Devant le préfet les mecs ils nous disent : “ pour avoir une bonne relation avec vous il faudrait que vous nous donniez des noms des gens qui foutent le bordel ici ”. Ben non, je suis désolé, on bossera pas ensemble. C'est ringard mais c'est terrible. Ils comprennent rien. Le préfet dit : “ ah mais moi j'aime bien les choses qui se font comme ça, les choses humaines. Nous on a vraiment une conscience sociale de ce qui peut se passer ”... des discours mais tu n'y crois pas ! Mais dans l'organisation des choses il n'y a rien qui se fait comme ça : les gamins qui se trouvent dans les cités ils n'arrêtent pas de se faire emmerder. Il y a deux mois, ils viennent chercher un môme qui s'est fait piquer avec un scooter dont il n'avait pas les papiers, donc a priori volé : c'est pas vrai, il s'était fait prêter les papiers par un mec. Le mec ils l'ont emmené avec des menottes aux pieds et aux bras dans la cité, au milieu de tout le monde... Lamentable, et ils font ça partout dans les cités. Ils font de la provo et on leur dit devant le préfet : “ Mais comment vous voulez qu'on fonctionne comme ça ? ”

Conduire une action politique est difficile et l'alternative évoquée est soit une expérience du style DAL, soit le "cri artistique". Le "combat social" devient fondamentalement associé à la pratique artistique comme "cri public".

“ D'ouvrir un lieu pour laisser des gens construire des choses qu'ils ont envie de faire dans leur vie, ce n'est plus comme ça. En 81 on faisait un concert à la Mutualité pour les gens qui ne votaient pas. Il n'y avait pas besoin de voter, il fallait mettre en place des choses qui montrent qu'on avait envie de gérer notre

vie autrement qu'en suivant le socialisme ou un autre axe politique. Il fallait vraiment prendre en charge les choses par nous-mêmes. C'était la seule façon d'amener une transformation dans la société, qui aille vers l'individu, vers plus de relation humaine, c'est tout. Et donc on était bien plus pertinent quand on a fait le CAES en 81 que maintenant. Maintenant notre pertinence politique elle n'existe plus du tout dans nos actions. Nous sommes noyés dans le quotidien pour continuer à faire des choses qui sont possibles et ça devient de plus en plus petit. C'est évident ! Il y a de moins de place pour l'art qui sert à faire avancer les mentalités. Aujourd'hui, pour savoir ce que l'artiste veut dire, il faut soit être en relation avec lui, en parler avec lui... sinon, dans sa façon de faire il n'y a pas l'engagement qu'il y avait quand on a commencé ici. ”

Ce rôle politique apparaît davantage dans la construction des opérations, dans le commencement de l'action. L'événement de la rue du Dragon est devenu une référence, un mythe d'origine avec sa part d'utopie. Ce qui est déploré, c'est la perte d'un "sens politique" : chaque fois qu'il est fait retour sur des événements déterminants (lesquels sont cités en référence), "le sens du politique" semble diminuer ou disparaître. Dans notre analyse, nous reviendrons sur cette question de la déperdition du politique.

“ Avec le DAL on continue à faire des actions, dès qu'on peut, dès qu'il y a suffisamment de militants, de gens prêts à se jeter à l'eau. On prépare d'ailleurs quelque chose avec le DAL en ce moment...La rue du Dragon... Ah ça a été un petit mai 68 : l'université populaire, d'un seul coup... C'était pas très réaliste.

Jacques Gaillot qui vient habiter sur place ; des après-midi entières à discuter avec Albert Jaquard : “ Tu délires ? Toi aussi tu vas habiter là ? ”. Mais c'est bien que ça se soit fait, même l'université populaire ; seulement les seules personnes auxquelles ça va servir ça va être des gens comme nous qui sont déjà bien impliqués dans l'histoire, qui ont déjà une vision de comment ça peut servir, comment ça peut être vu, et comment ça peut être utilisé par les médias aussi.... Il y a plein de compagnies qui se sont montées rue du Dragon. Rue d'Avron c'est nous qui ouvrons ce lieu, qui mettons en place les conditions techniques. Ca continue : il y a 400 personnes qui vivent là en ce moment et c'est aussi grand qu'ici en surface plancher. Ce sont des familles qui prennent en charge directement la vie du lieu. On ne s'en occupe plus. C'est aussi compliqué qu'ici : ils se tapent tous les gens qui ne savent pas où dormir. Maintenant c'est essentiellement des familles blacks, avec les pères de famille qui gèrent un peu ce qui se passe dans le lieu : l'accueil des gens... enfin c'est moins ouvert qu'ici. Ca reste ouvert mais ils n'ont pas envie de se prendre la tête avec les problèmes de deal, de chiens comme ici. Ils font ça comme ils le sentent, comme ils peuvent le faire. Quand il y a besoin de faire un truc plus culturel, plus festif pour qu'il y ait un brassage de gens qui osent rentrer et rencontrer des gens qui viennent s'installer de force et qui puissent dire pourquoi ils font ça... Nous on participe très volontiers à des actions comme ça ! Là on est en train de chercher des lieux. Dans Paris ça devient de plus en plus dur. On est là refaire une action comme la rue du Dragon ou la rue d'Avron, sans toute cette utopie de Droit Devant, des gens plus tournés vers le côté spectacle, comme le régisseur de spectacle qui était à Droit Devant à cette époque, qui voyait les choses comme un petit 68 : tout était possible... C'est

dommage parce qu'en faisant des trucs comme ça on perd le sens politique assez rapidement quand même. ”

II - DEUXIÈME PARTIE

Le regard porté sur la "vie ordinaire" ne manque pas de dévoiler toute la richesse symbolique de la vie quotidienne et de l'imaginaire désigné lui-même comme social. À l'époque où Henri Lefebvre avait publié sa *Critique de la vie quotidienne*, il était question des modes d'aliénation et de répression dont la quotidienneté était l'enjeu même. Le regard esthétisant contemporain annule la violence des conflits en exaltant l'inépuisable prospérité symbolique de la vie ordinaire. Cette phénoménologie tire sa puissance de suggestion d'une confusion voulue entre le symbolique et l'imaginaire. Les structures symboliques de la société sont mises en scène, d'une manière permanente, par

les constructions d'un imaginaire social. Point de contradiction entre le symbolique et l'imaginaire ! Leur relation réciproque, leur fusion permettent de saisir l'apparence d'une dynamique toujours idéalisable de la vie quotidienne. En fait, l'imaginaire n'a pour destin que d'exprimer la "vitalité" du symbolique. Il offre à l'ordre symbolique d'une société sa mise en perspective grâce à laquelle les échanges, les manières de vivre peuvent encore apparaître comme le fruit d'une invention. Le snobisme intellectuel qui s'exprime par le rejet méprisant de la notion même de symbolique ne fait que conforter cet esthétisme de l'imaginaire social.

Une "esthétique de la vie ordinaire" pose d'emblée un problème épistémologique et idéologique : qui attribue une qualité esthétique à un espace ou à un mode de vie ? Est-ce le sociologue (ou l'anthropologue) qui, par delà l'objectivité recherchée de sa démarche, porte un tel regard, accompagné d'un jugement de goût aussi discret puisse-t-il paraître, sur ce qu'il observe (ou vient d'observer) ? Comment parler d'une volonté collective implicite, mais tout de même objectivable, de rendre esthétique des lieux (ou des non-lieux) et des modes de vie ? Une "esthétique de la vie ordinaire" n'est pas le fruit d'une revendication sociale ou culturelle, elle engage l'observateur, ses manières de voir et d'interpréter. Il reste difficile d'admettre que des phénomènes d'autoesthétisation puissent s'imposer de façon autonome sans être eux-mêmes impulsés par les modalités d'interprétation dont ils font l'objet. L'aménagement des lieux, la décoration des espaces, les relations aux objets ne sont que des signes objectivables de certaines préoccupations esthétiques des gestionnaires.

Peut-on croire qu'à cette pratique institutionnelle s'opposeraient des intentions esthétiques singulières ? Considérer qu'une esthétique du "lien social" vienne des signes tangibles de l'aménagement de la vie quotidienne, est une façon de consacrer l'idéalisation institutionnelle d'une combinatoire des effets de sens produits par de tels signes. Cette "esthétique de la vie ordinaire" se nourrit depuis longtemps de ses propres croyances en un "vitalisme social" manifesté tout autant par les ruses, les détournements, les appropriations sauvages, que par la répétition des pratiques symboliques les plus traditionnelles. C'est ce jeu de la reproduction du sens et des phénomènes éphémères de rupture provoqués par un imaginaire social qui constitue la base d'une sociologie du quotidien.

Quand les ethnologues sont revenus des pays exotiques qu'ils avaient tant étudiés que de nouvelles recherches devenaient de plus en plus impossibles, ils se sont retranchés sur leurs territoires nationaux en espérant sauvegarder ce "regard exotique" qui leur avait permis de découvrir et d'analyser les mystères de l'altérité. Ainsi, ce qui semblait le plus familier pouvait être rendu étrange par le "regard exotique". Cachant mal l'intention esthétique qui lui donne pourtant son sens, la projection d'un "regard exotique" sur le non-exotique engendre une vision spectaculaire et muséale de la vie quotidienne. Les Aveyronnais, perçus comme des Indiens d'Amazonie, ont-ils plus de charme encore ? Et les énarques appréhendés comme une tribu livrent-ils d'autant plus le secret de leurs règles ? L'esthétisme qui accompagne ce glissement méthodologique, se garde de bien de se signifier comme tel, il s'inscrit dans la démarche sociologique ou anthropologique d'une manière si implicite qu'il reste en mesure

de se nier lui-même. Ce qui advient à la représentation, à des fins d'interprétation, se dispense d'un quelconque énoncé de l'intention esthétique. On irait jusqu'à croire qu'il s'agit là d'une naturalisation du regard, opérée par le retour à une symbolicité "primitive" des échanges humains et des constructions institutionnelles dans les sociétés modernes. S'acharnant à porter ce "regard exotique" sur les phénomènes de société et sur la banalité quotidienne, une certaine phénoménologie du social joue de ses charmes en construisant la représentation de cette "primitivité" de la vie sociale. Le tribalisme sera son cheval de bataille et la défense des richesses symboliques de la vie quotidienne tiendra lieu d'enjeu politique et culturel. L'exotisme est partout, il suffit de savoir le découvrir, il suffit de capter l'étrange beauté de ce qui nous est trop familier. La vie quotidienne n'est-elle pas la source de nos aspirations esthétiques ? Les rituels se multiplient, et dans un monde que nous croyons devenu virtuel, la symbolique des échanges nous rappelle combien notre plaisir de vivre ensemble s'enracine dans la métamorphose de nos traditions. Le tableau ne manque pas de panache. Son aspect kitsch demeure agréablement occulté grâce à l'actualisation du regard porté sur cette esthétisation de la vie quotidienne et grâce à la constellation des modes de vie les plus divers. Les tribus d'internautes dont les membres se complaisent dans l'aventure des nouvelles communautés ne peuvent ignorer les plaisirs plus sauvages de la rue. En passant par la référence à une primitivité réactualisée, l'approche socio-anthropologique permet de concilier les différences de mode de vie et de les unir dans la voie harmonieuse d'une alliance de la tradition et de la modernité, grâce à la reconnaissance objective d'une reproduction des pratiques symboliques. Reste la puissance des conflits qui anime la dramaturgie...

La société appréhendée comme l'épiphanie toujours renouvelée d'une esthétique de la vie, aussi idyllique puisse-t-elle paraître, n'évite pas l'émergence de la violence. La reconnaissance du pluri-culturalisme conforte alors l'idée esthétisante du rôle fondateur de la violence. La contagion des signes culturels dans les mégapoles révèle combien les modes d'appropriation de l'espace font partie du tableau ! Il suffit de savoir les décrypter pour en saisir l'inépuisable richesse. Les graffitis, les tags, les squats, les modes d'occupation de l'espace public étant pris pour manifestations culturelles singulières du comportement humain, le principe de l'intégration assure la reconnaissance des signes identitaires par leur esthétisation publique.

Faut-il croire qu'à une pareille manière de calfeutrer la crise de la société contemporaine s'opposerait une "autre" sociologie qui, analysant la misère, la souffrance, l'exclusion, refuserait cet esthétisme des liens sociaux ? Pourtant la misère montrée, étudiée dans tous ses états, saturée par les interprétations dont elle est l'objet privilégié, finit par être elle-même implicitement esthétisée. Le sociologue se défend d'en faire un spectacle en récusant le rôle pervers des media, mais il est pris au piège de l'exhibition du misérabilisme. Il a beau se battre contre l'exclusion et la misère, il ne cesse d'en vivre en protégeant l'intégrité publique de son produit. Il représente l'exclusion en s'imposant comme "penseur de l'exclusion". Supposé que son regard soit esthétisant ne peut que le mettre en colère puisqu'il lutte justement contre le risque d'une exaltation spectaculaire de l'exclusion ou de la misère. C'est l'horreur du désengagement qui rend insupportable l'esthétisme. La société n'est pas comparable à un tableau, aussi métamorphique puisse-t-il paraître !

Voilà l'argument de choc ! Le sociologue qui se confronte à la misère, à l'exclusion, à la défense des homosexuels, se défie de tout "regard porté sur", de tout "point de vue". Son engagement, il le prend pour la négation radicale de l'esthétisme. Et son travail, il le sait d'autant plus sérieux qu'il se coltine la réalité sociale. Il sait ce qu'est la "galère des jeunes", il ne l'a pas observée de loin, il a travaillé sur le terrain ! Poursuivant l'œuvre de ses pères (celle d'Emile Durkheim ou d'autres), il s'est rendu inattaquable puisqu'il a toujours répondu aux bons impératifs déontologiques et épistémologiques. Sa fonction sociale et politique semble incontestable puisque ses analyses ont le pouvoir de dévoiler ce qui est, tout en énonçant les "bonnes" alternatives possibles. Mais la théorisation de la misère et de l'exclusion "fait système", elle évince toute critique interne ou externe, elle s'impose comme une machination épistémologique dont la simplicité des rouages conceptuels garantit sa compréhension publique et assure sa reproduction.

Seulement voilà : l'esthétisme resurgit de la négation même dont il fait l'objet. La présentation démagogique du savoir se fonde sur les effets d'une réflexivité qui se soutient de l'invariance même de l'argumentation proposée. Le simplisme sociologique consiste à faire du sens commun le fruit d'une connaissance objectivable de la société par elle-même et de révéler la jouissance possible tirée d'un pareil savoir. Ce travail d'une "conscience de soi" collective, mis en scène par les sciences sociales, permet d'entretenir l'illusion d'une conquête de la compréhension commune. Tout ce qui est "social" faisant l'objet de ce harcèlement du savoir, le non-savoir n'est pas une menace pour le système d'analyse, il est la condition intégrée au dévoilement du savoir commun.

L'énigme de la communauté fait du non-savoir une ressource esthétique et, à ce titre, elle stimule encore le processus sans fin des investigations. Le non-savoir ne met donc pas en abîme les certitudes de l'analyse, il demeure le potentiel de la connaissance objective, ce à partir de quoi la construction théorique du social pourra toujours trouver sa légitimité éthico-politique. Le non-savoir ne produit pas l'anéantissement du sens dans les édifices du savoir, il se fait objet de ce qui restera encore à dévoiler et à analyser. Cette fonction utilitaire prêtée au non-savoir, - qui n'est jamais énoncée comme telle - est une garantie téléologique pour les procédures d'objectivation réitérées par les sciences sociales. Elle ouvre non seulement une perspective qui ne subira aucun échec, mais elle consacre surtout l'auto-finalité de la connaissance dans le travail sociologique.

Le destin du savoir est devenu le savoir-expert. Le contrôle institutionnel qui abolit toute aventure des idées s'exerce de lui-même, grâce à la reproduction des modèles du savoir. Celui qui sait et qui sera en mesure de fournir des explications n'a pas besoin d'afficher sa position qui légitime son pouvoir d'argumentation, le savoir-expert est reconnu avant même de se mettre en pratique. Il est pour ainsi dire "déjà là". Sa place lui est préalablement assignée par le bon déroulement de la réflexivité, aucun phénomène de société ne saurait lui échapper puisqu'il est là pour les décrypter, les énoncer, les analyser et, par conséquent, pour les fabriquer. Ce totalitarisme de la réflexivité qui tend à uniformiser l'expansion du savoir est d'autant plus accepté collectivement qu'il succède à l'effondrement des systèmes idéologiques. Car l'illusion majeure entretenue par la sociologie tient en ceci : la mort des idéologies rend la

connaissance du social d'autant plus objective. Un pareil leurre permet de faire croire que seules les bonnes valeurs humanistes, à caractère universel et œcuménique, demeurent présentes et pleines d'avenir. Le savoir expert du sociologue, articulé au savoir commun (lui-même tenu pour un non-savoir en instance de révélation), jouant de la diversion à l'encontre d'un totalitarisme trop reconnaissable de la réflexivité, garantirait la croyance en une libre circulation des idées. Si l'idéologie était un encadrement rigide des modes de penser, si elle passait pour un dispositif déterminé de la représentation, la démultiplication des champs du savoir-expert, autant que la singularité attribuée aux professionnels de l'interprétation, laisseraient croire en une liberté toujours plus grande de la circulation des idées. Face à une pareille panoplie des distributeurs de sens, le choix ne cesserait jamais de croître à tel point qu'on demanderait à ces différents savoir-experts de se mettre d'accord. Comble de l'ironie : l'ordre de la distribution du sens ne serait pas assez totalitaire ! C'est la fiction d'une liberté trop excessive de la circulation des idées qui devient le meilleur moyen de compression de la réflexivité elle-même. Cette dernière n'étant pas comparable à un miroir aux alouettes, il faudrait que le savoir ne subisse pas une fragmentation dont les effets seraient préjudiciables à la conquête de la connaissance objective ! Car l'horizon d'une accumulation trop insensée des savoir-experts ne serait autre que la menace d'un retour au non-savoir.

La réflexivité entre le savoir et ses objets, par la perfection même de son auto-reproduction, se soutient d'un esthétisme des sciences sociales. Celles-ci peuvent bien s'en défendre, elles n'échappent pas au fait qu'elles traitent les

phénomènes de société comme une œuvre achevée que l'accident du réel n'ébranle jamais. L'aventure de la théorie devient impossible, mais l'idée même qu'elle puisse être invoquée passe pour une attitude immorale à l'égard de l'état de souffrance qui caractérise le social. C'est l'aventure des idées qui est d'ailleurs considérée comme de l'esthétisme. Si aucune forme de l'interprétation n'échappe à sa configuration esthétique, toujours est-il que le processus de la réflexivité, par son extermination du vivant, par son cadrage spéculaire qui jamais n'est menacé de déstructuration interne, ne peut engendrer qu'une esthétique de la morbidité.

Au Brésil, depuis quelques années déjà, on constate que certaines favelas sont devenues des objets de convoitise pour la conservation patrimoniale, nationale et mondiale. Patrimonialiser les constructions des pauvres peut sembler une opération purement démagogique, surtout quand on sait que prédomine encore "l'esprit du monumental" dans la gestion sans frontières des exemples historiques de la transmission culturelle. À priori, ce qui ne dure pas, ce qui est tenu pour éphémère, ne se prête guère à la conservation. Et qui plus est, la construction temporaire se fait elle-même dans un état d'esprit contraire à celui de la durée monumentale. Mais les politiques culturelles internationales puisent leurs motivations qu'elle veulents louables, dans la référence à l'histoire d'une culture propre, d'une culture qui s'enracine dans les favelas elles-mêmes et qui détermine pour une bonne part la conception des habitations. En effet, l'architecture des favelas ne prend toute la puissance de son sens esthétique qu'en relation implicite à une vie culturelle et sociale dont elle est le reflet. Sans

doute est-ce là un point fort d'une conception architecturale - sans architectes - qui fait de l'habitat lui-même un acte culturel collectif et singulier. On ne peut cependant pas occulter le pouvoir de la nécessité économique qui accule les habitants au choix des matériaux, à la mise en forme de l'espace, et à l'occupation d'un certain type de territoire.

Autrefois, les favelas étaient considérées comme une "plaie" dans la ville, et plus particulièrement à Rio, puisqu'elles sont installées sur les collines qui dominant la mer et qu'elles sont ainsi très visibles. Cette "tumeur" de la ville ne pouvait qu'être perçue comme la négation violente d'une esthétique urbaine. Différents courants de pensée, dont le mouvement anthropophage, des poètes (Blaise Cendrars), des musiciens (Milhaud, Villa-Lobos), des cinéastes ont participé au renversement de ce point de vue. Le "chancre" des favelas s'est peu à peu commué en la représentation partageable d'un univers esthétique dans la ville. Bien entendu, ce ne sont pas seulement les intellectuels et artistes étrangers qui ont induit ce retournement de perspective ! Bien des artistes brésiliens ont découvert l'essence de la "brésilianité" dans la vie culturelle et sociale des favelas. Ils se sont confrontés à un paradoxe étonnant : l'exacerbation d'un certain nationalisme culturel n'était possible qu'en inscrivant celui-ci dans une dimension internationale, qu'en rapprochant, jusqu'à la collision, les formes et les manifestations culturelles des favelas et des "favelados", des grands courants artistiques occidentaux de l'époque. Paradoxe qui demeure toujours d'actualité puisqu'il fait apparaître comment le syncrétisme culturel n'est pas une négation radicale des identités culturelles les plus vivantes et les plus déterminées. Ni les artistes européens, ni les artistes

brésiliens n'auraient pu réussir un tel changement de point de vue, imposé à la communauté brésilienne toute entière, bien qu'elle demeure encore récalcitrante pour une bonne part, sans l'émergence de cette dynamique culturelle propre aux habitants des favelas, et plus singulièrement, à la souveraineté incroyable de la samba dans la vie quotidienne des "cariocas".

Si l'idéologie d'une architecture participationniste n'est plus trop à la mode, quoiqu'elle perdure à l'encontre de toute conception trop monumentale de la restructuration urbaine, il est indéniable que le souci de préserver la morphologie spontanée d'une ville, à travers des constructions précaires et cependant durables, persiste comme l'horizon culturel des villes en pleine expansion. Il est difficile pour les pouvoirs publics qui ont longtemps pratiqué l'éradication des territoires et des habitations des pauvres, de substituer à l'idéal d'une purification hygiéniste, la reconnaissance esthétique de ces "hauts lieux" de la culture qui seraient devenues les favelas. On peut en effet se demander si une telle inversion qui ne manque pas d'irriter les architectes préoccupés par leur notoriété, n'est pas, à sa manière, l'aboutissement logique de l'hygiénisme urbain. Si on se permet de résumer le sens donné par les pouvoirs publics au destin des favelas, on constate trois phases essentielles - qui, bien entendu, se chevauchent - : leur déstructuration radicale au nom de l'hygiène urbaine (éradiquer le "chancre") ; l'acceptation de leur rôle social et culturel sur le territoire urbain (faire avec) ; la valorisation esthétique de leur configuration et de leur style de vie propre. Est-ce à partir de la reconnaissance de leur intégrité culturelle et esthétique, que les favelas - et d'une manière plus générale, l'ensemble des constructions réalisées par les sans-abri - deviennent des lieux

consacrés comme des modèles d'autarcie citadine ? Les luttes urbaines, les revendications exprimées ne trouveraient d'écho dans les stratégies de gestion des villes qu'en subissant cet "*effet d'esthétisation*" produit par la seule volonté de la bourgeoisie des cités. Il est vrai que, même si on ne peut ignorer la perversité d'un pareil encadrement institutionnel quant au devenir des villes, on peut aussi s'en trouver satisfait puisqu'il n'y a sans doute pas d'autre solution pour éviter les procédures de requalification urbaine qui entraînent une ségrégation toujours plus déterminée dans la répartition territoriale des populations.

Au cours de notre séjour au Brésil, dans le cadre de notre collaboration avec le département d'Architecture et d'Urbanisme de l'Université de Sao Paulo, plusieurs séances de travail ont été organisées par le Professeur Maria Cécilia LOSCHIAVO DOS SANTOS, avec des étudiants en architecture qui travaillent essentiellement sur des quartiers pauvres. Leurs projets de recherche ont le plus souvent pour objectif la restructuration de certains bâtiments qui servent de lieux publics. Certains étudiants tentent, d'une manière opérationnelle, de restaurer et de changer le cadre architectural et fonctionnel d'un centre d'hébergement. Notre objectif de recherche étant de chercher à repérer ce qui est le plus proche d'une pratique artistique dans l'espace public, nous nous sommes donc orientés sur ces présentations photographiques ou vidéographiques qui révèlent les modalités d'appropriation de l'espace public par les homeless. Mais la question se pose de savoir comment définir la singularité esthétique de telles modalités et comment celle-ci induit une métamorphose de l'espace public. Car, à la différence de l'artiste, il est bien

évident qu'un homeless, aussi géniales que puissent paraître ses inventions, n'a pas d'intention esthétique préalable. Nous avons passé une matinée dans un quartier pauvre de Sao Paulo où une bonne sœur qui vit depuis une trentaine d'années dans une maison aménagée pour accueillir transitoirement les sans-abri a conçu des ateliers dans lesquels ceux-ci peuvent fabriquer ce dont ils ont besoin. - *Projet Minha, Rua Minha Casa pour héberger les SDF à la Baixanda do Glicerio* -. Nous sommes allés également à *Marcenaria-Escola* où Irma Ivete a présenté ses travaux de réhabilitation de bâtiments anciens.

À *l'Espaço Unibanco de Cinema*, nous avons assisté à la projection de films sur la vie des "homeless", tournés au Brésil, qui se présentent à la fois comme des reportages, des montages esthétiques et des travaux anthropologiques qui tentent de saisir la réalité sociale par l'image. Cette ambiguïté est toujours présente, elle ne cesse de conforter le sempiternel "medium is message" non parce qu'elle n'est pas résolue, mais parce qu'elle permet de créer et de soutenir cette impression que la "réalité en image" est elle-même "la réalité vécue". Tantôt le film sert de preuve : il dit ce qui est, tantôt, il idéalise la réalité qu'il présente en prétendant révéler une certaine "philosophie de l'existence" propre aux habitants des rues. Les phrases retenues au cours du montage sont toujours des phrases très chargées de sens, des phrases qui sont appelées à démontrer publiquement combien le fait d'habiter la rue et d'être démunis incite à penser au monde, à la vie et aux autres, d'une manière plus exacerbée. Et cette démonstration d'une "pensée existentielle" ne cesse d'être mise en valeur par le montage filmique d'une façon qui masque difficilement la démagogie la plus

perverse, laquelle laisserait entendre que "plus on est pauvre, plus on pense la vie avec une acuité intellectuelle exceptionnelle".

L'ambiguïté peut elle-même faire l'objet d'une réflexion dans le montage du film lorsque les réalisateurs signifient leur intention, par le traitement même de l'image, de montrer les difficultés liées à l'usage même du médium. De telles modalités de réflexion mises en scène deviennent elles-mêmes un moyen de "faire sens" dans la construction de la vidéo. La possibilité de filmer en temps réel les interventions de la police laisse également supposer que rien ne peut échapper à la captation par l'image de tout ce qui advient. L'usage du médium ne se mesure pour ainsi dire à aucun interdit. Ce qui en neutralise d'autant plus son pouvoir de révélation. L'objectif invoqué par les journalistes comme par les anthropologues de rendre visible ce qui ne l'est pas n'a pas un sens réellement déterminant : rien n'est vraiment caché ou occulté. Pour certaines émissions de télévision, le principe essentiel est de filmer en temps réel l'événement quotidien dans sa totalité et si un policier se trouve en train de frapper quelqu'un à terre, l'image ne sera pas censurée. Autrement dit, la visibilité intégrale de l'événement est la règle de ce genre d'émission, il n'y a pas a priori de révélation publique, puisqu'on "vous montre tout, c'est qu'il n'y a rien à cacher". Considérer alors que le médium puisse être un moyen de faire prendre conscience aux gens d'une réalité invisible n'est qu'un leurre. L'exhibition publique de la misère fait partie d'une esthétisation quotidienne entretenue par les media. Un des films présente des "filles de la rue" qui se montrent très heureuses de vivre ainsi, elles parlent en se déplaçant comme dans un défilé

de mode, elles chantonnent, elles rient, elles disent quelques mots de leur histoire et le réalisateur fait comprendre qu'elles ont choisi elles-mêmes d'adopter ce mode de présentation publique devant la caméra. S'agit-il d'une position "auto-esthétique ?" Celle-ci serait alors le moyen requis pour exprimer une certaine dignité de la vie quotidienne. Mais cette démonstration de dignité et d'humour ainsi reprise et reproduite par le médium semble bien conforter le pouvoir démagogique de ce genre de film : c'est le "homeless" qui est convié à afficher un pareil auto-esthétisme pour signifier sa propre dignité. Au cours de l'un des films, un "homeless" au visage tragique mais vaguement souriant est convié à adresser un message au monde. C'est là une pratique de la vidéo assez fréquente au Brésil. Cette adresse à la cantonade prend un aspect solennel puisque celui qui l'effectue ne se tourne vers personne afin de dire ce qu'il pense de plus profond ou de plus futile. Cet "homeless" hésite, son regard semble plutôt hagard, ses lèvres bougent légèrement et il finit par dire qu'il n'a rien à dire. Ce qui, bien entendu, au comble d'une pareille démagogie, conforte l'idée que le plus haut degré de la pensée reste le silence volontaire. Au-delà de toute réflexion possible, il n'y a plus rien. Telle est la philosophie suprême du "homeless" qui semble ainsi penser mieux que les gens riches. Le cercle vicieux atteint là son point culminant !

La pratique de la photographie des "homeless" pose le même problème : la réalité révélée passe immédiatement, c'est-à-dire par l'usage du médium, dans une configuration esthétique de sa présentation. Il n'y a pas d'effet "hyperréaliste" que pourrait produire la photographie en présentant une "réalité excédée", une réalité qui outrepassa sa manière même d'être présentée. La

connotation esthétique limite d'emblée la possibilité d'afficher, comme dans la peinture américaine hyperréaliste, une "autre" réalité qui naîtrait de la puissance même de l'image. En fait, l'usage du médium fait partie intégrante d'un cercle vicieux : la règle déontologique qui consiste à nier, au nom d'une bonne conscience, l'esthétisme de la photographie, est justement constitutive de cette esthétique de la réalité sociale. Et lorsque les anthropologues, ou les journalistes, proposent aux "homeless" de faire eux-mêmes des photographies ou de se filmer, cela ne change rien : l'auto-esthétisme n'est jamais que la conséquence de l'esthétisme. Ce qui explique pourquoi bien des "homeless" demandent de l'argent pour être photographiés, comme le faisaient les indiens quand les anthropologues venaient les prendre en photo ou les filmer. Cette exigence est d'autant plus légitime que les photographies seront utilisées dans les livres d'art qui montrent comment les "homeless" savent concevoir leurs modes d'habitation, de déplacement, qui exaltent leur faculté ingénieuse de composer des objets à partir des déchets urbains. Dans certaines communautés de "homeless", la possibilité de prendre des photographies, de faire un reportage dépend d'une autre règle : le journaliste ou l'anthropologue devront rester pendant un mois sur les lieux et partager la vie des pauvres. En fait, quel que soit le principe, l'esthétisme de la misère n'est pas en mesure de disparaître ou d'être seulement critiqué, il subit toujours un effet de consécration. Même entre les anthropologues de différents pays, les photographies ne circulent pas librement, chacun finit par exiger des droits, considérant que " sa " collection a déjà une certaine valeur.

Ce qui est remarquable, c'est l'élaboration du portrait des "homeless". Le portrait est traité comme celui de "l'être singulier" par excellence. Il s'agit de choisir des visages qu'on n'oublie pas, des visages qui traduisent toute la profondeur existentielle de celui qui est "sans abri", livré à la rue. Dans l'espace public indifférencié, le visage du homeless devient comparable à celui du "dernier des Mohicans", de l'Indien qui survit au milieu d'un monde dominé par le néo-libéralisme. Le visage de la liberté radicale, pour ainsi dire. Il s'agit d'offrir une image publique de la souveraineté. Une photographie d'un "homeless" à Tokyo est particulièrement significative : sa tête dépasse d'un assemblage de cartons qui lui sert d'habitation, elle est absolument magnifique, elle représente la fierté sans partage et sa souveraineté semble transcender la réalité de sa condition. Grâce au fonctionnement autarcique du médium, on se demande si la question du rapport entre l'image et la réalité a encore besoin d'être posée, si elle ne devient pas un faux problème.

Le professeur Maria Cécilia LOSCHIAVO a présenté son travail sur les pratiques de vie des homeless dans l'espace public. Toute l'histoire du design est fondée sur la conception des objets qui reflètent cette harmonie originale entre l'homme et son milieu. Le design des homeless représente alors l'Assomption de ce mythe d'origine : l'homme avec si peu de moyen se révèle plus inventif que les designers de la production industrielle. Face aux extravagances de la consommation, le homeless montre combien il outrepassa la pression des besoins en assurant la construction de son propre habitat. Ainsi peut-on multiplier les photographies des inventions réalisées par les homeless dans le monde entier pour prouver que le "design minimal" demeure plus que

jamais présent dans les sociétés post-industrielles comme la figure d'une esthétique de la survie. Qu'on prenne la question de la "vie sociale" des homeless à partir de n'importe quel "angle de vision", il n'en demeure pas moins qu'on n'échappe pas à l'esthétisme de l'analyse, que celle-ci soit descriptive ou interprétative.

On peut se dire que cette "esthétisation des marges" existe depuis longtemps déjà, mais, ce qui est nouveau, c'est le mode de globalisation qu'elle impose aux hypothétiques singularités culturelles. En France, les pouvoirs publics invoquent encore la nécessité de "l'intégration culturelle", mais cette intégration est déjà en cours d'une manière générale, rendue possible par le développement sans limites d'une "esthétique des marges". Il y a deux ou trois décennies, la marginalité représentait une "pression exercée" sur le fonctionnement des normes, à tel point qu'on parlait d'anomie. Désormais, le mot "marge" lui-même peu usité, ne désigne plus que l'illusion d'un "à côté" qui, dans le champ social et culturel, devient une "instance d'intégration", elle-même fondée sur l'incantation à la "résistance à l'intégration". Du coup, l'idée de marginalité s'est transformée en un *processus* qui se reproduit par l'acharnement à signifier une position par rapport aux institutions culturelles, politiques et sociales. Plus la mise en équivalence des manifestations culturelles, des revendications qui semblent accompagner les actions et les réflexions appropriées, absorbe les différences, plus l'écart recherché fait l'objet d'une légitimation des intentions et des finalités. Or, c'est justement la référence à cet "écart" par rapport aux institutions qui devient la dynamique même d'une esthétisation généralisée. Ce même "écart" est surtout le fruit d'un discours

tenu sur ce qui se fait, par crainte que l'opération culturelle ne le manifeste pas clairement elle-même, tant aux yeux du public, qu'au regard du pouvoir politique.

1 - Esthétisation de la misère, de toute vie sociale, du quotidien

La "démocratie culturelle" a d'abord été une démocratie de l'accès à la culture, aux lieux de la culture et aux œuvres. Aujourd'hui, selon Pascal Nicolas-Le-Strat, "la conception de l'art elle-même se trouve affectée" par les processus de réhabilitation des cultures minoritaires et de requalification des normes esthétiques. On assiste ainsi à une "esthétisation des pratiques socio-identitaires, populaires et communautaires", tandis que "l'art est devenu un concept définitivement extensif : toute expression peut faire art dès lors qu'elle rencontre son public" (Nicolas-Le-Strat, 1998, p. 49 et 50).

"C'est le même principe qui donne visibilité à n'importe qui et qui fait que la photographie et le cinéma peuvent être des arts. On peut même renverser la formule. C'est parce que l'anonyme est devenu un sujet d'art que son enregistrement peut être un art. Que l'anonyme soit ou non seulement susceptible d'art mais porteur d'une beauté spécifique, cela caractérise en propre le régime esthétique des arts". Dans cet entretien donné à Alice par Jacques Rancière, il est question de cette "gloire du quelconque" : "passer des grands évènements et personnages à la vie des anonymes, trouver les symptômes d'une civilisation dans les détails infimes de la vie ordinaire (...). L'ordinaire devient beau comme trace du vrai ; et il devient trace du vrai si on

l'arrache à son évidence pour en faire un hiéroglyphe, une figure mythologique ou fantasmagorique" (*Alice*, n°2, p. 79 et 81).

Nous verrons plus loin l'intérêt que représente, du point de vue politique, l'extension de l'art aux comportements collectifs et individuels, à la vie sociale quotidienne : cela permet d'envisager l'art comme sensibilité et le sensible comme constructible, qui regarde la sphère du politique, du commun constructible donc. Ceci est d'autant plus important que le pouvoir est aussi bio-pouvoir (normalisation des corps, des sensibilités, de l'environnement...).

En témoigne le développement des phénomènes d'esthétisation du quotidien, en particulier des milieux modestes : chacun a pu constater par exemple à quel point les enfants pauvres faisaient notre bonheur de photographe professionnel ou amateur, alimentant en magnifiques albums couleurs ou noir et blanc les étals des librairies et les salles d'exposition. Les favelas brésiliens sont une source inépuisable d'enthousiasmes esthétiques où communient artistes, architectes, ethnologues, sociologues, touristes amenés par leur *tour operator*...

Encore un peu plus choquant : le prix de la meilleure photo reportage décerné chaque année par l'agence GAMA, le journal *Libération* (...) et qui récompense de fait un mélange de savoir-faire technique, de sensibilité artistique, de courage, de militance humaniste et de force émotionnelle pour rendre compte de souffrances qui, ainsi, ne resteraient pas ignorées. Je me rappelle d'une photo présentée dans *Libération* comme ayant gagné un de ces prix et qui montrait

une femme et son enfant mourant de soif et de faim dans un paysage désertique (le terme paysage est important).

Les SDF et leurs "habitations précaires" et colorées donnent aussi matière au photographe et à l'écrivain, tout comme ceux qui se retrouvent au Centre d'Accueil et de Soins Hospitaliers de Nanterre "haut lieu d'humanité" (Pierre Michaud pour *Espace Ethique*⁽¹⁾ n°4-5, p. 68 à 70), tout comme les mineurs et autres ouvriers massivement licenciés dans les bassins industriels et qui constituent des poches de pauvreté, voire de misère... et de convivialité, de simplicité, de solidarité, de dignité (chez les "bons chômeurs" bien sûr). "Entre poésie et réalisme coup de poing", "avec aux tripes une urgence : écrire sur la vie des exclus"... (référence dans *Télérama* du 15 septembre 1999 aux romans de John Berger et de Jean-Claude Izzo, *King* et *Le soleil des mourants*).

Il n'est pas question de ne pas vouloir voir. Et on peut tout à fait concevoir la sincérité de gens qui veulent mettre leur talent et leur nom au service d'une cause généreuse. On peut tout à fait concevoir l'honnêteté de leurs sentiments, et même parfois leur désir d'efficacité (faire en sorte que l'État ou plus sûrement tout un chacun se retourne vers les pauvres et leur procure une aide... ou un sourire, une attention, une parole de soutien et voilà qu'on

1 Lettre de *L'espace Ethique* de l'APHP. Passage issu des Extraits d'un carnet de notes d'un photographe ayant partagé pendant une année la vie quotidienne du Centre d'Accueil et de soins hospitaliers de Nanterre (le CASH), p. 68 à 70.

s'engluent). Ils veulent témoigner, rendre hommage, dire tout simplement une réalité en l'imaginant ou en l'enregistrant. Mais ce qui apparaît quand même de plus en plus évident c'est que ces gens-là et leur vie, leurs comportements, leurs petites histoires constituent un merveilleux vivier, une matière vivante et infinie pour inspirer "la création"... et faire vivre les créateurs, de plus en plus nombreux, manifestant la volonté de lutter contre l'indifférence et l'élitisme (malheureusement, la prise de conscience nous sert très souvent d'acte ultime). Encore une fois, il ne s'agit pas ici d'incriminer, de critiquer des artistes, mais d'interroger ce qui constitue un phénomène.

Nous pouvons nous interroger par exemple sur ces enchaînements d'enregistrements de paroles et d'images auprès de gens qui sont généralement ravis d'être ainsi sous observation permanente mais bienveillante, parce qu'enfin, on leur donne la parole, on leur fait comprendre que celle-ci a de la valeur, on leur donne de l'importance :

Dans le cadre de "l'espace de figuration locale" des Laboratoires d'Aubervilliers, installés dans une ancienne usine de roulements à bille en friche, Anne Coutine a produit une *Cartographie des mémoires des 4 chemins*, quartier considéré comme "zone sensible". Enjeu du projet : la question de l'espace extérieur de proximité comme relationnel et scénique Yves Jeanmougin vient ensuite rencontrer les gens qui ont participé à la cartographie et les prendre en photo. Une exposition permanente prend alors place dans les laboratoires, rassemblant des photos des habitants et des fragments de leurs paroles. Puis il continue à travailler avec les mêmes et avec d'autres habitants. Il revoit maintenant des habitants, par rapport à l'événement

que va être le chômage du canal de Saint-Denis et la réhabilitation de certaines berges. C'est un projet "photo et entretien". Il leur a posé des questions sur leur perception, leur vécu de cet endroit et leurs rêves le concernant. Un preneur de son va capter les paroles lorsque de nouveau ces questions leur seront posées, auxquelles entre temps ils auront eu le temps de réfléchir. Catherine Lecomte, responsable du lien avec la population aux Laboratoires estime intéressant qu'il y ait justement une continuité dans tous ces travaux : " on répète, on complète. Ça a d'abord été des textes, puis des images, puis des sons finalement... À chaque fois une photo est destinée à l'expo et une autre à l'habitant interviewé. Ça permet de le rencontrer de nouveau pour parler avec lui de l'expérience ". Enfin Esther Shalev-Gerz est une plasticienne qui a proposé un projet - "les portraits des histoires" - autour de la question : " quelle histoire faut-il raconter aujourd'hui ? ". C'est travail vidéo et photo. Après le film, la publication d'un livre est envisagée : " Il n'y a pas d'analyse mais on continue à communiquer et à rendre visible la parole des habitants ". On peut dire qu'on pratique ici l'art du recyclage concernant cette matière vivante et pensante que sont les habitants ! Rien n'est perdu ni gâché. Le citron est pressé jusqu'à la dernière goutte. Tous ces gens pourraient recevoir un diplôme de "figurant local"... Un métier en pleine expansion ! (2).

² Certains ne se montrent-ils pas choqués du fait que les personnes interviewées dans *La misère du monde* n'avaient pas été payées pour l'effort et le temps consacré par elles aux enquêteurs...

À l'esthétisation de la vie sociale correspond également une tendance à *l'artialisation* de l'approche socio-ethnologique de cette vie sociale : on a pu constater à quel point la pratique non directive de l'entretien pour recueillir ce que l'on appelle des "histoires de vie" était devenue familière aux plasticiens de la proximité. Nous verrons que ceux-ci sont porteurs aujourd'hui d'une efficacité sociale immédiate que n'ont pas les sciences humaines, même celles qui s'éloignent de la tradition critique pour satisfaire à une demande de "propositions concrètes". Mais il est aussi intéressant de remarquer que certains chercheurs en sciences sociales aimant " le terrain " en viennent à recueillir celui-ci comme un joyau auquel on ne pourrait toucher -par un questionnement analytique- sous peine d'en fausser la vérité. Il est assez aisé de comprendre cette envie de se laisser aller à n'être qu'un stimulateur ou un révélateur de récits, d'histoires. Simplement rendre compte de paroles qui disent toute la vie *par elles-mêmes*, avec les contradictions, les attachements, les idées, les savoirs, les expériences et les plaisirs, les désirs et les nécessités, les peurs et les souffrances, les colères et le sensible, dans un langage plus "chaud" et singulier que le langage scientifique.

Et puis il y a aussi la question : qui suis-je pour me permettre de sélectionner les propos d'un récit pour les combiner de manière à confirmer ou infirmer une hypothèse ? Qui suis-je pour prétendre analyser ces paroles que j'ai provoquées dans certaines circonstances et que je dissèque maintenant en toute liberté, loin de leur contexte, calé devant mon ordinateur ? Bonnes questions, même si cette prétention peut être réduite par le fait de présenter l'analyse comme étant le fruit d'une subjectivité qui s'assume comme telle tout en se donnant les moyens de l'argumentation scientifique. Mais l'absence d'analyse est tout autant, sinon

plus troublante : le recueil d'expressions paraît alors comme participant d'un certain vampirisme. C'est l'impression que peut donner cette méthode des "itinéraires". Un sociologue l'expose dans un article publié dans... la revue d'une École des Beaux-Arts ! Un vrai talent d'écrivain guide le propos entre récit d'impressions sensibles et analyse philosophico-sociologique de ces impressions quant à l'estuaire de la Loire. On partage ce goût pour la liberté de l'écrivain, liberté de la subjectivité assumée. On apprécie cette non-croyance en l'objectivité du scientifique observateur... et l'on est d'autant plus déçu de ne plus retrouver ce même observateur nulle part ! La méthode est présentée ainsi comme " stratégie du dialogue ", c'est-à-dire confrontation de la problématique et de la culture du chercheur à celles de ceux qu'il interroge : " Mise en scène d'un rituel où se confronte épistémologie et méthode du chercheur à travers la mise en œuvre d'un parcours où l'interviewé guide et initie le chercheur sur le territoire de ses références au rythme et aux rites sur lesquels s'articule son récit. Celui qui constitue avec nous son récit ou son histoire est totalement libre de son parcours, de sa parole, du temps auquel il nous assigne. Notre garantie méthodologique, c'est ici d'établir le constat de cette mise en scène. Deux chercheurs accompagnent celui qui parle, l'un enregistre intégralement son discours, l'autre prend un instantané photographique chaque fois qu'une émotion, silence, changement de ton ou de rythme transparait. Le récit et l'histoire ne sont plus ici l'illustration ou l'information de ma problématique, c'est une épreuve méthodologique où la représentation de l'espace et du temps est une énigme " (Jean-Yves Petiteau, *Interlope*, 1991).

Au-delà du fait que l'on a du mal à garder son sérieux face au "durcissement " de la présentation destinée à faire de cette démarche une "méthode" en l'objectivant au maximum, de même face à l'attitude de ces deux capteurs audiovisuels qu'on imagine collés au spécimen auquel on n'a plus besoin de poser de questions... au-delà de toute cette réflexivité de celui qui se regarde regardant celui qui se regarde, et bien on désespère de trouver une problématique : pas d'hypothèse mais un roman-photo. " Le travail d'analyse ressemble à celui d'un monteur de films. La chronologie des espaces parcourus est ici respectée, chaque séquence, prélevée du récit, est retranscrite, telle quelle, sans commentaire ", lit-on. Mais où est donc l'analyse ? On ne peut pourtant pas la confondre avec un travail de montage sans commentaire comme c'est le cas ! Qu'est-ce qu'un sociologue qui s'efface ainsi derrière l'autre ? Un sociologue prothèse ?

Ce travail fait suite à une recherche sur " la représentation des bourgs et villages de l'estuaire de la Loire par les populations riveraines ". Cette méthode semble répondre à une demande d'élus, surtout là où des modes de vie et des univers sensibles professionnels ou non, sont condamnés à disparaître ; une destruction qui est aujourd'hui systématiquement "accompagnée" d'un travail sur la mémoire... Mais le travail de patrimonialisation sert également à légitimer, en le normalisant, ce qui autrement serait voué à la destruction, pour cause d'illégalité ou d'obsolescence, voire de "laideur" du point de vue des canons de l'aménagement du territoire.

Ainsi, des familles - essentiellement portugaises, travaillant dans les usines alentour - vivaient sur l'île de Chatou, dans des maisons construites par leurs occupants ; maisons s'apparentant à des cabanes au regard des matériaux utilisés, issus pour la plupart de la récupération. Aujourd'hui il n'existe plus qu'une habitation entourée d'un jardin potager et fruitier, et pourvu d'un poulailler ainsi que de cages à lapins. Elle est occupée par un couple à qui la mairie propose d'intégrer un appartement. Les autres habitations ont été mystérieusement incendiées. Dans cette partie de l'île, l'espace est en friche, inaccessible en voiture. On y pratique la chasse (aux pigeons surtout), le VTT et la promenade sur des chemins difficiles. Cet espace périurbain situé entre Nanterre, Carrière-sur-Seine, Bezons et Chatou supporte ainsi des pratiques apparentées à l'espace rural.

On peut trouver plaisant et un peu inquiétant ce lieu broussailleux qui apparaît "sauvage" à côté du golf que l'on doit longer pour y "entrer". La vie de Maria aurait pu intéresser les photographes et ethnologues car elle peut être appréciée en référence à une "esthétique de la pauvreté comme liberté" : Maria ne veut pas quitter ce lieu où ses enfants ont grandi et où ses petits enfants s'ébattent de temps à autres. Elle ne peut surtout pas envisager de s'enfermer dans un studio, qui n'aura pourtant pas de mal à être plus confortable que sa maison non alimentée en eau ! Mais ces habitations de fortune et les modes de vie qui leur ont été associés sont restés méconnus dans leur beauté et aucune mobilisation n'est venue les intégrer dans le grand processus de patrimonialisation, seul capable d'autoriser leur préservation en les rendant acceptables.

Ce qui était un lieu partagé par plusieurs familles est devenu et continue à s'affirmer comme "non-lieu" - au sens de Marc Augé -, une zone zébrée de lignes à haute tension, de ponts où passent autoroute, trains et RER ; des ponts qui contribuent à faire de ce lieu une zone -en tant que marginal et inquiétant. Ils ne peuvent être ressentis que comme des blessures parce qu'ils n'offrent aucun accès à cette partie nord de l'île, qui se prolonge longuement en s'affinant. Cette zone deviendra-t-elle ce qu'on appelle un "espace vert" ? Verte, elle l'est déjà, d'un vert multiple et foisonnant, mélangeant les essences typiques des friches avec celles issues des jardins. On la nommera peut-être "espace de liberté" ou "espace d'aventure", après l'avoir aménagé et re-qualifié pour en écarter toute "mésaventure"... Il est vrai que l'absence de présence humaine permanente, pouvant faire autorité sur les lieux, depuis l'expulsion des habitants et de squatters soi-disant drogués (des étudiants de Nanterre ayant installé une base nautique "sauvage" et se retrouvant -entre autres pour faire la fête- dans une ancienne guinguette abandonnée prolongeant ainsi une réputation de débauche), rend ceux-ci assez insécurisants ; surtout quand on entend qu'ils sont le décor de chantiers nocturnes de "brûleurs de cuivre" et que l'on s'attarde sur quelques décharges sauvages et autres rebus laissés à la suite des incendies et démolitions des anciennes cabanes. Devenus espaces de non-droit, il est facile aujourd'hui d'affirmer la nécessité de les sécuriser en interdisant un certain nombre d'usages, pour les concevoir dans une possible continuité avec les équipements tels que le golf (à agrandir ?), le restaurant installé dans la "maison fournaise" (autre ex-guinguette) et pourvu d'un parking, les bureaux d'études EDF...

De même, les propriétaires-usagers des cabanes de Beauduc (pas du terrain) n'ont de chance de se maintenir que si la multiplication des reportages, des rapports, des descriptions, des analyses, des productions artistiques s'y référant ou s'en inspirant parvient à faire en sorte que la beauté de ce site en l'état soit reconnue d'intérêt général... Il s'agit encore de patrimonialisation qui ne va pas sans une normalisation de fait : les images, les mots qui en parlent abondamment doivent composer un type (de construction, d'habitation, de vie...) auquel tout un chacun puisse se référer, afin de pouvoir échanger, communiquer sur Beauduc. Pour l'instant, la tôle ondulée et les bus rouillés ne sont pas considérés d'intérêt patrimonial. On leur préfère une esthétique qui permette d'invoquer l'idée de tradition, incarnée par exemple par les cabanes en roseaux (comme aux abords de l'étang de Canet près de Perpignan). Nul doute que si Beauduc demeure c'est que "l'esthétique de la rouille" aura conquis une reconnaissance publique officielle. À quand l'authentique cabane en authentique matériau de récupération ? C'est pourtant ainsi, et seulement ainsi que de tels modes de vie ont aujourd'hui le droit de perdurer : en devenant lisibles et aisément appréciables par le citoyen-touriste de passage, donc nécessairement un peu lisses pour mieux se prêter à ses regards. Car ce qui est dénoncé ici, c'est l'intérêt particulier -représenté par le pêcheur-ouvrier à la retraite trop modeste pour se payer un bon avocat- contre l'intérêt public -représenté quant à lui par le touriste. Alors que nous vivons bien sous le régime économique de l'intérêt particulier...

Si la patrimonialisation arrête le temps, sanctuarise l'existant, le catégorise de manière souvent dichotomique (le naturel et le culturel), il n'en est pas moins vrai que des nombreuses réflexions sont menées pour justement faire en sorte d'intégrer l'aspect évolutif, dynamique dans les opérations de préservation du patrimoine que l'on qualifie parfois de vivant, à la fois dans le sens de mouvant et dans celui de "toujours d'actualité", "toujours vécu"... ce qui pourrait sembler un parfait non-sens mais qui correspond bien à une politique de muséification de la vie toute entière comme accompagnement compensatoire de l'accélération non contrôlée des transformations, dont on craint les irréversibilités (Konitz, 1998) ⁽³⁾. Et le patrimoine d'intégrer ce qui jusqu'alors appartenait au non remarquable : le quotidien dans son ensemble, et plus particulièrement celui des "classes populaires". C'est le paysage ordinaire contre le paysage élitaire (Luginbuhl, 1989, cité par Anne Konitz). La patrimonialisation suit en cela l'évolution de l'art : aujourd'hui tout fait art, comme tout, à la limite, relève ou peut relever du patrimoine. Revanche du local et des cultures populaires et démocratisation de la figure patrimoniale ? On l'aura compris, à travers l'idée de " patrimoine public " (référence à Isaac Joseph, 1998, par Anne Konitz), l'enjeu est de réaffirmer la légitimité de l'État par la réaffirmation permanente d'une communauté virtuelle à travers des attachements communs à des édifices, des paysages naturels et culturels, des pratiques, des œuvres et autres repères sensibles. L'esthétisation vise donc, nous semble-t-il, à rendre acceptable, intégrable à la fois la pauvreté et ceux qui

³ Comme si l'espèce humaine devait disparaître nécessairement sous peu ? On comprendrait ainsi le souci de témoigner de notre existence à de potentiels visiteurs extra-terrestres.

la subissent, et aussi les libertés que prennent ceux qui possèdent peu, pour que cette pauvreté ne s'apparente pas à la misère.

2 - L'artiste-chaman : pourvoyeur de vie, médiateur, grand “ facilitateur de communication ”... tout simplement le premier et dernier être humain.

L'esthétisation est également dépolitisation. Ainsi fait-on appel de plus en plus souvent aux talents d'artistes venant rendre vivables des situations qu'il n'est guère question de changer. Ici on attend d'eux de l'énergie vitale sous forme de désirs, d'idées, de créativité (...), mais surtout des qualités humaines et de professionnels de la communication.

Des associations artistiques souhaitant se constituer en collectif, créent “ Les Mêmes ”, association pluridisciplinaire de compagnies artistiques qui ont comme lien entre elles "le spectacle vivant et les arts de la rue" (théâtre, théâtre de rue, théâtre d'objets, musique, spectacles d'arts plastiques, spectacle audiovisuel et danse contemporaine...). Ils cherchent un nouveau lieu de création et de fabrication, que leur fournira l'hôpital Charles-Foix. Spécialisé dans la gériatrie, cet hôpital possédant une capacité d'accueil de 1000 lits et où 1700 personnes travaillent, désireait s'ouvrir sur la ville et cherchait à accueillir dans son ancienne blanchisserie un collectif d'artistes, susceptible de donner

des manifestations artistiques en direction des malades et du personnel. Après un an et demi de tractations, une convention est signée avec l'APHP (Assistance Publique des Hôpitaux de Paris) pour une durée de 6 mois renouvelables. Elle définit qu'en l'échange de l'occupation de l'ancienne blanchisserie – "friche industrielle" entièrement réaménagée par le collectif-, les compagnies membres du collectif auront à donner une intervention par mois à l'intérieur des services (auprès des malades et du personnel soignant, et deux par an lors des principaux événements qui ponctuent la vie de l'hôpital (+ expositions, ateliers, débats, stages et cours pratiques...) (documentation de présentation du collectif).

Les artistes adaptent leur travail au public des personnes âgées au fur et à mesure qu'ils apprennent à le connaître. Quelques exemples d'interventions :

- Une compagnie a conçu des cartes postales décorées et écrites à destination des pensionnaires. Des acteurs habillés en facteurs se sont baladés un peu partout dans l'établissement pour leur lire et leur donner ces cartes.
- Après une petite "enquête", il s'est avéré que la lecture pouvait être un vecteur d'échange et de création, un support susceptible de convenir à ces malades. Des lectures jouées ont donc été produites.
- Une compagnie de plasticiens a fabriqué "à vue" des roses en pâte d'amandes, tandis qu'un acteur récitait des poèmes sur les roses. Ces objets ont été offerts au fur et à mesure aux personnes âgées. Le but a

semble-t-il été atteint : elles ont été très touchées par cette attention. Car il s'agissait bien de fournir des petites attentions, des délicatesses à leur solitude.

Certains s'interrogent : "pourquoi sommes-nous là et qu'attend-on de nous ?". Ces artistes luttent pour garder une indépendance, c'est-à-dire pour faire en sorte que le premier souci des compagnies puisse rester du domaine de la création. Ils insistent bien sur le fait qu'ils ne sont pas des amuseurs, des animateurs pourvoyeurs de distractions. Et cette lutte continue : la ville leur propose maintenant d'intervenir aussi dans des quartiers dits "à problèmes", en particulier auprès des 8-12 ans, tranche d'âge dont on ne sait que faire. Beaucoup de compagnies se trouvent gênées par cette demande, refusant d'intervenir dans l'urgence et se défendant d'être là pour remplir tous les vides et les manques de la société.

Par contre, ceux que nous avons rencontrés apprécient d'être ici – à l'hôpital - "au cœur de la problématique du monde moderne". En effet, selon bon nombre de responsables soignants, les personnes hospitalisées ici sont en quelque sorte abandonnées, parce qu'une trop lourde charge pour leurs enfants, parce que ceux-ci n'ont pas suffisamment d'argent pour les mettre dans des maisons de retraite médicalisées, et parce que c'est trop triste pour tout un chacun de passer un moment dans cet immense mouvoir ; ces personnes étant en effet tout à fait "grabataires". La Blanchisserie se trouve à côté de la morgue, de sorte que, tous les jours ces créatifs voient défiler devant leurs yeux les corbillards. C'est évidemment un lieu où l'on meurt beaucoup, où la mort est

très présente⁽⁴⁾. Et les artistes sont là pour apporter la vie, leur jeunesse, leur énergie. Tandis qu'on leur demande par ailleurs de répondre au trop plein d'énergie des enfants de 8-12 ans, à leur attente d'une " vie plus vive ", ici ils sont eux-mêmes une source d'énergie, dans un lieu qui pompe énormément de cette substance en déficit : dans ce passage du n°4-5 d'*Espace Ethique* (p. 68 à 70), ce rôle des artistes est assez évident : " De temps à autre, viennent de l'extérieur des animations. Bouffées d'oxygène que des jeunes artistes apportent avec générosité et dynamisme. Des musiciens, des danseurs, des clowns... L'annonce de ces petits plaisirs est faite longtemps à l'avance afin de donner à des personnes qui n'attendent plus grand chose de la vie, une possibilité de renouer avec le désir et c'est sans doute ce que les hommes font de mieux pour leurs semblables ".

Mais surtout l'artiste est un "super être humain". Son énergie est avant toute donnée en chaleur humaine là où on en manque. Il comble le manque d'humanité en s'investissant dans la communication avec l'autre. Il ne joue plus. Il est juste intensément lui-même. Il est plus intensément humain que les autres humains : les délicatesses et attentions qui sont apportées aux résidants prennent place dans l'un des deux axes majeurs inscrits dans le projet culturel des Mêmes : "l'esthétique de la relation"⁽⁵⁾. L'artiste incarne bien la recherche de la perfection éthique - qualités humaines - et esthétique, comme en témoignent les propos de

⁴ Lieu de mort et aussi lieu-rebus dans l'espace quadrillé de la ville ; et ça aussi c'est une mort : la séparation des fonctions, des âges, le côté propre et lisse qui cache la misère en la concentrant derrière des murs.

⁵ L'autre axe est " la trace " : Quel trace laissera l'acte artistique ? Ce qui participe au phénomène de réflexivité généralisée qui a envahi le monde de l'art et la vie en général.

Guy Rosalto cités dans *Espace Ethique* n°7-8 (p. 49) : “ Le corps humain subit une analyse et une recomposition dans l'art (...). De même l'intérêt pour la beauté incline au retour narcissique qui s'affermit à contempler une perfection se suffisant à elle-même ”⁽⁶⁾.

D'autres artistes travaillent quant à eux, de manière permanente ou ponctuelle, dans des quartiers populaires, pauvres et dits "difficiles". Ils incarnent ici le super agent de développement local, voire le chaman ! Car en plus d'être des médiateurs sociaux et culturels, des pourvoyeurs et récepteurs de désirs, de vie, d'énergie, de rêves (...), des révélateurs de ressources humaines ignorées, des facilitateurs et incitateurs de communication, des multiplicateurs de relations, des créateurs de lien social et de sens, ils sont aussi tout simplement des “ initiés ” conscients d'un manque de rituels garant d'une communauté qu'il s'agit inlassablement de reformer et de réaffirmer. Le travail sur la mémoire, la transmission qui tient dans leurs démarches une place fondamentale touche aussi au domaine du sacré communautaire : construction et redécouverte des identités, d'un positionnement dans l'histoire, construction de soi dans l'histoire, dans le monde, de repères, valorisation des expériences et des savoirs... Une thérapie collective, en quelque sorte !

L'esprit se veut à l'ouverture, à la simplicité et à la convivialité : “ le lieu c'est pareil : c'est une ancienne usine, c'est du bois brut, ça a un aspect simple. Des gens me demandent si j'habite ici parce qu'ils voient des caravanes. Moi je

⁶ Guy Rosalto, “ Recension du corps ”, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°3, 1971

passé quelques week-end ici et il suffit d'ouvrir la porte pour que les gens entrent. Cette proximité que chacun imagine ça permet de créer un autre rapport ». Donc ce n'est pas seulement autour des artistes qu'existe une dynamique sociale ; celle-ci est aussi liée au lieu, un lieu que les gens peuvent s'approprier et qui vit d'ailleurs par eux. Échange de bons procédés puisque cet espace et son activité sont présentés comme étant des vecteurs d'insertion sociale. L'artiste – qui se désigne et qui est de plus en plus fréquemment désigné par le terme de "plasticien", un plasticien de l'image et des mots – est créateur de vie sociale. Le social est sa matière. Il sculpte le collectif humain et le coule dans le moule de la citoyenneté. Mais lui-même est un "super citoyen", puisqu'il n'hésite pas à s'investir plus que tout autre dans le rapport de force politique : ainsi, comme beaucoup d'autres artistes, François Verret a manifesté pour les droits des personnes d'origine étrangère, en allant jusqu'à faire lui-même la grève de la faim.

L'intervention artistique va faire passer les attitudes du négatif au positif. Dans un double sens :

- le sens "photographique". C'est la révélation, le fait de rendre apparent, visible, compréhensible.
- le sens "moral" : par le détour de l'esthétique, les individus apprennent à se mettre dans un état de création et non de destruction en découvrant la préciosité des choses et d'eux-mêmes.

Le passage du négatif au positif, du point de vue des politiques, consiste à passer de la revendication, de la plainte à la proposition. L'artiste sera

l'accoucheur, le créateur (par sa seule présence) de propositions en direction du politique. “ Faire remonter une information avec une valeur ajoutée qui est la participation d'un artiste ”... Il s'agit bien, encore une fois, d'un travail sur la mémoire, une mémoire à esthétiser pour compenser la disparition de son support. Cette parole n'entre pas dans un conflit pour empêcher des décisions de se prendre sans tenir compte de l'avis de ceux sur qui elles vont peser. Au contraire elle désamorce le conflit potentiel en donnant de l'importance — mais seulement esthétique — à cette parole. C'est du moins le résultat le plus probable, même si les coordinateurs en question espèrent sans doute pouvoir ainsi empêcher un projet trop "tranché" d'être retenu.

Il existe une importante demande des collectivités locales (aussi de l'État, par exemple dans le cadre des Bassins de Reconversion) pour recueillir la mémoire collective d'un territoire ou d'un métier en passe de disparaître ou du moins en transformation radicale (c'est le cas du métier de docker dans le port de Nantes et de l'estuaire de la Loire en général, dont la mémoire est recueillie selon la méthode des "Itinéraires" que nous avons évoqué précédemment). A la station de métro Saint-Denis — Porte de Paris dans la proximité du Grand stade, on observe une exposition de vues de la Plaine Saint-Denis, signées de prénoms de ceux qui y habitent. "Mounir, Ozan, Liliane, Youssef, Arcellio (...). “ *Dès que j'ai su que le chantier du Stade de France allait bouleverser la Plaine, j'ai souhaité me glisser dans les ruelles, aller à la rencontre des habitants et leur donner l'occasion de témoigner, en sortant de l'anonymat*” explique la photographe Anna Rouker, auteur de l'exposition. Financée par la ville, son projet s'appuie au départ sur les enfants des écoles. Équipés chacun d'un

appareil photographique, ils ont, pendant deux ans, appris à dévisager leur propre quartier. (...) *Ils se sont appropriés la richesse et l'histoire de leur lieu de vie* " (*Le Monde des Initiatives*, 6 mai 1998). Et cette démarche systématique permet de faire passer la dragée acide, la violence des gros aménagements et équipements publics.

Les artistes et ceux qui les soutiennent peuvent espérer éduquer tout un chacun et en particulier les politiques et les administratifs à une culture d'écoute, il reste qu'on observe ici un travail de mise en scène d'une expression où il n'est jamais question du pouvoir. Bien sûr les personnes qui s'investissent dans ce genre de projet se questionnent sur leur rôle de soupape : est-ce que ce mode d'expression ne revient pas à canaliser une énergie plus dangereuse par ailleurs pour l'ordre social, qui aboutirait à des débordements, des revendications, des comportements plus violents en vue de solutionner les problèmes sociaux dont les gens témoignent ? Le fait d'argumenter sur le fait que ces gestes devraient être "naturellement et simplement" ceux de tout le monde, au quotidien est cependant difficilement tenable tant tout ceci est objectivé et organisé. Ce qui semble par contre plus difficile à envisager c'est le fait que leur intervention aille dans le sens d'une dédramatisation en masquant l'impuissance de la parole par son esthétisation (" donner sa parole "). La démocratie a cela de paradoxal : elle donne l'illusion du partage du pouvoir par la mise en scène de l'expression comme fin en soi. " On vous a écoutés. On vous a donné la parole ". Alors chacun témoigne, parle de lui-même, de sa vie qui ne vaut pas moins qu'une autre vie, de son histoire qui ne vaut pas moins que les autres histoires, ou que l'Histoire. Et on assiste ainsi, subrepticement à

une psychologisation, à une cicatrisation, bref à une dépolitisation de l'expression populaire, donnant l'impression à ceux qui "donnent leur parole" que la politique s'arrête à la pratique de la prise de parole.

Le plus étonnant est peut-être d'en arriver à considérer l'absence de pouvoir comme une liberté. Et effectivement, on peut très bien concevoir qu'on se sente plus libre lorsque nos gestes et nos paroles n'ont pas vraiment de conséquence et que ce type de situation soit pédagogique, dans le cadre d'un apprentissage au dur métier de citoyen, qui ne devra pas oublier de rester "réaliste" dans un contexte plus politique. Tout ceci participe sans doute de manière significative à l'efficacité reconnue et attendue désormais des politiques culturelles gagnant du terrain sur les politiques sociales – impuissantes – et économiques – trop coûteuses et anti-libérales... La délégation à la Ville s'emploie d'ailleurs à concevoir des fiches ressources traitant de l'impact et de la transversalité d'actions culturelles menées dans le cadre de la Politique de la Ville, ainsi qu'un guide pratique et méthodologique sur les expériences qui lient culture et emploi-insertion, éducation, mixité urbaine, prévention et citoyenneté, participation des habitants. Et les Laboratoires d'Aubervilliers reçoivent beaucoup de demandes d'explications quant à la manière de monter une telle "friche artistique".

L'utilité sociale des formes d'intervention culturelle ou artistique est aujourd'hui largement reconnue. Suivant Alain Lebaube, *“ il est ainsi significatif de constater que l'un des plus gros bailleurs de logements HLM, la Caisse des dépôts et Consignations, y consacre deux millions de francs chaque année, plus un million octroyé par les directions régionales, dans le cadre de ses interventions au titre*

*du mécénat. Le tout étant conduit par une mission spécialisée de l'action culturelle dans les quartiers*⁷ : accent mis sur “ la reconnaissance des cultures de quartier dans leur métissage ”, sur la réhabilitation de la culture des habitants des quartiers, jeunes ou vieux et travail sur la mémoire qui servira au rapprochement intergénérationnel... Un concert de raï occitan, de percussions sénégalaises et de gnawas de Barbès, ou une fête de quartier où seraient présents enfants, jeunes et adultes, pourraient constituer des réflexes simples qui n'ont pas besoin de se parler en terme d'identité et de culture qu'elles soient d'origine ou à construire.

3 - L'art et l'insertion sociale, professionnelle et citoyenne aux temps de la vitesse

Le politique aurait-il glissé vers le culturel ? L'engagement culturel aurait-il remplacé l'engagement politique ? Ou au moins serait-il une forme d'engagement plus "adapté" aux temporalités d'aujourd'hui ? L'un des maîtres mots est celui d' "adaptation" : “ les artistes aident à envisager ce qu'on doit apprendre aujourd'hui : se transformer sans cesse ” : paroles entendues dans une émission de France Culture consacrée aux friches industrielles, "Lieux industriels et mémoire ouvrière". Passage d'une société où l'on occupait éternellement une même place à l'usine, à une société de la précarité qui oblige à assumer une certaine liberté et à prendre des initiatives ; une société de "l'implication" nécessaire (Pascal Nicolas-Le-Strat). Et justement, dans les

⁷ *Le Monde des Initiatives* du 6 mai 1998.

friches artistiques, *"tout fonctionne en réseau"*, "on apprend tout le temps, on réfléchit ensemble, on apprend l'intelligence collective ", " *ce sont des lieux pour fabriquer des passerelles, des rencontres, des lieux qui ne sont jamais finis* ", "on a la volonté de transformer une population, d'ouvrir l'esprit des gens parce que pendant longtemps il était inutile de faire des études mais aujourd'hui, l'ouverture d'esprit est obligatoire "...

On sait que l'art est reconnu et utilisé comme moyen d'insertion sociale et pour renforcer le lien social et l'identité d'un quartier par exemple. On a vu comment fonctionnait une pratique de l'art ou de la culture dite "de proximité". Mais effectivement, les artistes – dans leur rôle d'avant-garde – sont les premiers à jouer avec les évolutions et les tendances de la société. C'est bien eux qui montrent le chemin de ce qui est déjà là. Ils sont hyper adaptés et nous apprennent à nous adapter. Par exemple, on a vu qu'ils travaillent beaucoup la communication et que leurs interventions tendent à amener ceux qui auraient quelques complexes à s'exprimer à communiquer leur histoire, leurs idées, des messages... et par-là même à s'objectiver, à se conscientiser.

L'art nous aide donc à marcher au pas accéléré de l'histoire, par tout le travail qui est le sien aujourd'hui de gardien de la mémoire, de son caractère vivant ; mémoire de tout ce qui disparaît tous les jours, de plus en plus vite. Il nous aide aussi à nous adapter à cette accélération par sa manière de créer et de jouer avec l'éphémère et la rapidité. Le langage partagé par bon nombre de ces artistes fréquentant les friches et pratiquant "l'art de proximité", par ceux qui communiquent sur les friches, qui y travaillent, et par de nombreux penseurs de

la "post-modernité" ou du "post-fordisme", ce langage frappe par son caractère très adapté à une accélération de la vie, accélération des flux d'informations, financiers, des échanges, des rythmes d'obsolescence des idées et des machines, des rythmes de production et de consommation... La multiplication, l'accélération et l'éphémère marquent notre temps. C'est un fait et on ne peut l'ignorer, surtout lorsqu'on est un artiste qui se veut au cœur des problématiques et des énergies contemporaines. L'un des mondes sensibles les plus en phase avec cette accélération est l'univers "techno", l'univers de la musique dite "expérimentale" ; une musique qui se multiplie aisément, qui joue sur l'instant, la production spontanée, éphémère et intense.

Ce langage sert à retrouver, recréer de la vie, de l'envie et de l'ouverture aussi vite que le système enferme, bloque. C'est à ce titre une force en lutte permanente contre toutes les enclosures et l'inertie qu'elles entraînent. Mais cette lutte a aussi l'allure d'une course folle, fatigante et parfois un peu agaçante dans son refus de considérer avec gravité ce qui se joue, dans son refus de conserver, de protéger, de dire une utopie. Dans les *Cahiers des Labos* (Aubervilliers) de l'hiver 1998-1999, Esther Shalev-Gerz s'exprime au sujet du "mouvement perpétuel de la mémoire". Le langage employé est un langage physique de la complexité : *" une société qui s'oriente chaque jour davantage vers le mouvement, le processus, en refusant le statut quo (...). L'articulation de la mémoire et de l'oubli se réalise en fonction de deux pôles distincts : d'une part, le savoir collectif, public, c'est-à-dire tout ce qui relève des moyens d'information et de communication, de l'éducation comme des médias, et d'autre part, la relation personnelle que nous entretenons avec notre vécu passé et*

surtout avec notre présent. Ces pôles opposés s'entremêlent pourtant et forment une dynamique de mouvement perpétuel, en constant déséquilibre ". Et concernant les possibles devenirs de l'œuvre d'art, c'est tout simplement plus de vie : " lieu de parole, prise de responsabilité, engagement, chantier permanent, ferment de création, noyau dur du mouvement "... La création serait donc un ferment de création.

Ce langage indique l'abandon de toutes perspectives déterministes. Il n'est plus question ici d'aucun déterminisme. La machine ne cesse de se reproduire en se transformant, et la fluidité est rassurante. Toujours dans les *Cahiers des Labos*, est décrite une rencontre avec des coordinateurs de quartier comme il en existe à Aubervilliers, dans un texte titré *Travail de mémoire – paysage urbain – espace public*. L'impression qui émane de ces mots malicieusement combinés est une impression d'impuissance. Pour accepter cette impuissance, on la dit avec un sourire un peu désolé, dans le délice de cette petite mort. Comme un lâcher-prise, une tristesse émouvante, attachante : c'est dommage mais pas si grave puisque nous sommes ensemble. Rien n'est grave aussi parce que tout est cartographie ou à cartographier. Tout est géographie des vies, des désirs. Poésie chorégraphiée du déjà décidé, poésie de l'impuissance mais aussi de la persistance des désirs. L'engagement culturel remplaçant l'engagement politique ou l'art comme pratique militante : (...). La génération actuelle a choisi de présenter des travaux moins intellectuels, plus en prise avec le zapping, la rapidité, la réalité des gens (...). "*Utiliser les nouvelles technologies, le multimédia, tout cela est déjà vieux*, soupire le jeune chorégraphe. *Nous sommes dans la représentation de la simulation. Ce qui est jouissif, c'est que*

notre corps même devienne multimédia (...). Parmi les arts, la danse est très présente dans cette lutte contre l'inertie des corps et des esprits... et pour cause ! De même, les danseurs ont une longueur d'avance sur tous ceux qui emploient aujourd'hui un "langage géographique" : ils savent parler chorégraphie, espace, énergies, sensations... - ils en parlent bien et abondamment car, comme tout artiste aujourd'hui, ils sont amenés à accompagner de mots leurs créations - et ils explorent depuis longtemps les liens entre nouvelles technologies audiovisuelles et de la communication, danse et écriture, poésie. Ils ne se veulent pas tous subversifs et dérangeants, mais leur univers s'apparente souvent à une lutte pour la survie. Et quand le langage artistique est un langage de lutte, la résistance devient musicale. Ainsi en est-il du transfert de la pensée deleuzienne, univers du vivace et du souterrain qui se murmure comme une "ritournelle".

"L'Artiste", comme être humain engagé plus que tout autre dans la vie sous toutes ses formes, est l'objet d'une quasi divinisation de la part de tous ceux qui, dans la liberté que laisse la précarité, prennent des distances avec ce qui se conjugue au salariat : c'est ce que remarque Sébastien Shehr dans son livre " La vie quotidienne des jeunes chômeurs ", tel que nous le présente Violaine Delteil⁽⁸⁾ . L'expérience du chômage et de l'intermittence à la fois subie et désirée - le chômage pouvant être à la base d'un développement de l'inventivité et de la créativité – fait naître chez certains des aspirations existentielles nouvelles et une conscience critique à l'égard ces caractéristiques du salariat :

⁸ Note de lecture de *La vie quotidienne des jeunes chômeurs* de Sébastien Schehr (ed. PUF, 287 p., 149 F) par Violaine Delteil pour *Alice* n°2, p. 116-117.

“ la linéarité du temps productif, la frontière étanche entre travail et loisir, la vision productiviste du loisir, la projection dans le futur qui est l'autre face de l'importance accordée à la carrière ”. “ Le déplacement du choix vers des activités qui produisent non seulement de la richesse sociale mais aussi du sens peut éclairer cette quasi-divination de "l'Artiste", particulièrement sensible aujourd'hui, "l'Artiste" renvoyant alors à la figure idéalisée de l'individu accomplissant œuvre de sens et de “ soi ”, donc œuvre de libération dans le travail ”.

D'après Pascal Nicolas-Le Strat, *“ l'engouement que rencontrent les activités artistiques parmi les jeunes générations, l'attraction que ce secteur représente pour des générations en panne d'insertion professionnelle, marquent sans doute le point d'aboutissement de ce long processus de désenchantement de l'art ”.* Cet engouement est également dû à un état de précarité qui rend désirable le statut, très envié, d'intermittent du spectacle. Parallèlement à cela, la créativité est une ressource de mieux en mieux intégrée dans l'appareil économique ; elle est désormais au cœur de la recherche de productivité et mobilisée dans les nouveaux services culturels de proximité (Nicolas Le Strat, 1998, p 117), dans les politiques patrimoniales... Claude Allègre n'a-t-il pas déclaré qu'il voulait développer les filières artistiques, autant pour répondre à une demande des jeunes générations que, sans doute, à celle des sphères économiques et sociales ? En 1996, plus d'un tiers des employeurs d'artistes étaient des entités non culturelles (idem, p.91).

L'activité artistique se conçoit, nous dit Pascal Nicolas-Le-Strat, sur le mode du “ et... et ” (Deleuze - Guattari), et se présente comme “ l'univers privilégié de l'association et de l'enchaînement ” (Latour) : agencements socio-organisationnels et socio-politiques ; multiplicité ; co-fonctionnement et couplage des contraires ; alliage et transgression des univers culturels établis, constitution en réseau... (Nicolas-Le-Strat, 1998, p. 37 à 48). “ Le travail artistique possède les caractéristiques types du post-fordisme justement parce qu'atypique au regard du salariat historique, échappant à la séparation acquise temps de travail / temps de hors travail ” : sa mobilité, sa propension à aller à contrario, à contre-emploi des lieux, correspondent à ce dont a besoin économie de l'immatériel, de la relation de service (idem, p 88). Et l'artiste plus que tout autre sait ce que veut dire l'assimilation de plus en plus systématique du travail à la vie, un travail qui envahit toute la vie, tout l'espace de vie : “ ils ne travaillent jamais mais sont toujours occupés ”. Car il est nécessaire pour l'artiste de toujours rester en contact, de maintenir une certaine familiarité avec les réseaux professionnels (idem, p. 120 à 122).

4 - Les squats d'artistes : vers une séparation de l'art et du social ?

Certaines friches artistiques sont parfois encore squattées, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas obtenu de statut légal, même si elles sont tolérées – la tolérance est

une catégorie juridique typiquement française - et qu'elles suscitent l'intérêt au sein des Ministères, des municipalités et même de certaines administrations. C'est le cas du CAES à Ris-Orangis et de la Grange aux Belles dans le 10^{ème} arrondissement de Paris, à qui nous sommes allés rendre visite. D'autres squats d'artistes existent, qui ne sont pas des friches industrielles. Les deux cas que nous avons interrogés sont (étaient) installés dans d'anciens immeubles Hausmanniens en plein cœur de la capitale, des immeubles vides appartenant à une banque et à une compagnie d'assurance : l'un devant la Bourse, l'autre dans la rue de Châteaudun.

Il s'agissait de voir comment ces artistes se positionnaient par rapport à la question de l'utilité sociale de l'art, à la question de son rôle politique, à l'idée de rupture avec "l'art institutionnel", d'une plus grande transparence de leur pratique artistique...Ce qui différencie ces lieux tient surtout à leur caractère plus ou moins ouvert et plus ou moins social. Nous avons ici tous les degrés d'ouverture et d'implication dans une problématique sociale :

En tant que Centre Autonome d'Expérimentation Sociale, le CAES est autant un lieu à vocation sociale – centre d'hébergement agréé par l'ASE - qu'un lieu de création artistique. Extérieurement il est très repérable : fresques et graffitis sur les murs situés dans l'enceinte et aussi sur la façade et aux alentours. Le CAES est situé en banlieue. Il a choisi de rester très ouvert à la fois à ceux qui ont besoin d'un toit, aux "inadaptés" de cette société, à ceux qui cherchent un lieu de rencontre, un lieu animé, "qui bouge" dans une banlieue coincée entre inertie et violence, à ceux qui viennent y travailler en tant qu'artistes, et même

aux paysans indiens de Via Campesina... Le CAES est un lieu ouvert là où tout s'est refermé et, à ce titre, un lieu dont les permanents commencent à s'essouffler à force de devoir gérer un quotidien de plus en plus lourd, recevant des personnes si peu autonomes. Les activités artistiques se développent ici en parallèle de l'activité sociale, donnant un contenu à ce lieu qui en devient ainsi attractif à plus d'un titre.

Le CAES est surtout un lieu qui "met en place du possible", comme les autres squats et friches. Mais ce possible ici n'est pas seulement lié au côté informel, écartant toute procédure. Il est aussi très concret, particulièrement riche matériellement (logistique qui en fait un des espaces privilégiés de création, répétition, exposition, tournage et représentation de films, de clips, de pièces, de concerts, de spectacles en tout genre, en particulier de cirque... en plus des ateliers de peinture, sculpture, photo,...). Nous sommes ici en présence de spécialistes du bricolage, du sens pratique et des bouts de ficelle, de professionnels du squat (ouverture, installation, régie, animation...), de techniciens de la lutte pour le droit au logement et à l'expression. Toujours aux frontières de l'illégalité, tolérés parce qu'extrêmement utiles, ils gardent leurs distances avec ceux qui les tolèrent en espérant les voir "se normaliser", et gardent le contact avec des réseaux "autonomes", entretenant leur sens critique et la conscience de ne pouvoir envisager aucune utopie étant donnée les conditions d'urgence dans lesquelles ils travaillent, avec des populations extrêmement dépolitisées.

La Grange-aux-Belles est un squat ouvert au public, qui s'est donné une vocation d'animation de quartier. Ce qui caractérise ce squat au premier regard, c'est une magnifique mosaïque intérieure et extérieure, et une façade très colorée, œuvres collectives. Contrairement au CAES, il est bien précisé que le lieu peut servir d'hébergement temporaire à des personnes en difficulté, mais uniquement sur du court terme. Les habitants du squat sont donc avant tout des artistes, dont c'est le lieu de travail. C'est donc un squat ouvert sur le quartier mais moins militant que le CAES. Ici, on a pris ses distances par rapport au DAL parce qu'on se sent avant tout être des artistes plus que des militants. Pourtant, la réflexion politique est loin d'être absente, en lien avec des actions solidaires très concrètes, malgré le fait que beaucoup ici ne perçoivent pas tout revenu que le RMI. Comme le CAES, ce squat est en relation avec des expériences liées à la terre.

Considérant que squatter est aujourd'hui un acte citoyen, les occupants de la Grange ont du mal à envisager la légalisation de leur démarche. Ils sont conscients des capacités qu'ils ont développées à travers cette pratique : toujours "rendre les choses possibles", concrètement, dans un temps réduit, avec peu de moyens. Cependant, l'un d'eux, à la suite d'une formation à la gestion d'entreprise culturelle, présente un projet "plus structuré" de résidence d'artistes ouvertes sur le quartier. Un lieu où ils pourront proposer ce qu'ils savent très bien faire : apprendre la vie et le travail créatif en collectivité. Une manière de dire qu'ils sont mieux insérés que quiconque et précurseurs d'un type de fonctionnement qui est beaucoup plus développé et financé publiquement dans d'autres pays européens.

Le squat installé devant la Bourse de juin à septembre 1999 était lui aussi ouvert mais pas du tout dans le cadre de la "proximité". Ici, aucun aspect social dans le projet. Ceux qui y dorment et qui y travaillent ont tous une activité artistique. Le lieu – en face de la Bourse - a été choisi pour son caractère central et symbolique, à la fois dans un but de provocation et de promotion d'un art hors champ institutionnel. Il est tout de suite évident qu'il y a un grand décalage entre les habitants du quartier et ces squatters qui apportent une note discordante dans la vitrine du centre ville. Le public est nombreux à visiter les ateliers, interpellé par les transformations apportées à la façade... Un squat donc très ouvert au public comme à tous ceux qui cherchent des lieux de ce genre pour s'exprimer et travailler. Ceux-là gravitent autour d'un noyau censé impulser une dynamique collective et plurielle. L'imaginaire du réseau, de l'éphémère, de l'enchaînement joue à plein et concrètement. Le but est de surprendre, de prendre des libertés, d'enclencher des processus incontrôlables – tout en contrôlant un minimum en interne -, bref d'être l'anguille insaisissable dont on parle. Mais le but aussi c'est de vendre des œuvres, et, pour cela, de se placer au centre des flux financiers et pas à la périphérie : quand l'action politique se couple avec l'intérêt commercial bien compris, plus question de misérabilisme ! Le fait de disposer de moyens pour "faire" tout de suite, de se donner des possibilités d'agir là où tout semblait définitivement quadrillé, apparaît très important. Ici, pas d'illusion mais plutôt une lucidité en éveil qui amène à envisager la subversion de manière ludique : il s'agit de jouer avec la machine en créant une autre machine qui ne se pense pas du tout en rupture avec la première mais qui s'y enroule. Ces squatters jouent la visibilité, les

médias, le nombre et ont des tas d'idées folles et festives pour compenser la récupération institutionnelle et économique inévitable, l'inefficacité de la seule provocation ainsi que la dépolitisation. Ce qui se défend ici, c'est aussi le vivant et le vivace contre la mort diffuse.

Enfin le squat de la rue de Châteaudun : ici, aucun signe ne permet d'imaginer la présence d'un squat. La façade est grise, la porte est fermée. Elle s'ouvrira pour le vernissage de l'exposition qui a lieu au rez-de-chaussée. Sinon, elle ne s'ouvre que pour ceux qui y travaillent et pour les galeristes et acheteurs potentiels. On y refuse d'ailleurs le terme de squat. L'occupation est juste une solution d'attente jusqu'à la régularisation de la situation. Ce mode de fonctionnement veut se différencier de celui de la Bourse par le fait qu'il ne tient pas du tout à être un lieu public. Ce collectif est organisé en association autour d'un projet commun et opère une sélection parmi les artistes qui se présentent.

Un squat qui n'est donc ouvert ni au public ni sur le quartier. Un dispositif qui vise l'intégration au marché de l'art. Des professionnels responsables, sérieux et qui veulent négocier.

Ces quatre cas de figure semblent correspondre à des étapes vers un éloignement de toute problématique sociale. Le CAES apparaît en effet d'un autre âge et en est très conscient. La Grange se distancie déjà du militantisme et de l'aspect social. À la Bourse il n'y a plus aucune perspective sociale ni solidaire mais un sens politique aiguisé. Enfin Châteaudun est un "temple de l'art", comme il se définit. Il est tentant de penser que ces deux derniers squats sont des

formes plus contemporaines. L'art aussi y est plus "contemporain" et la notion de galerie y est essentielle. Du CAES à Châteaudun, on repère comme un processus : le rapport à l'argent est complètement "décomplexé" ; le réalisme économique est désormais de mise ; le réflexe du recyclage (associé aux friches et aux squats) suscite de l'agacement ; l'aspect politique est sinon abandonné, du moins n'est plus vécu en terme d'engagement ; le social est refusé (ou bien perd toute référence en tant que telle en prenant une valeur cosmique rue de Châteaudun) ; les appartenances idéologiques, brouillées ; la différence entre leurs productions et l'art défini institutionnellement comme contemporain quasiment disparu ; la transparence de l'activité créative et l'ouverture au public sont soit évitées (rue de Châteaudun), soit portées à leur comble par l'ambiance festive (en face de la Bourse) ...

Le squat de la Bourse participe en cela à une tendance importante à produire un art lié à la fête et à la dépense. Même s'il se nourrit aussi de recyclages, celui-ci est basé sur une grande dépense de couleurs et d'énergie... comme c'est le cas dans les cirques, théâtres de rue et machines musicales, renouvelant et transformant l'élan donné dans les années 70. Concernant le squat de la Bourse, il est assez évident que c'est l'idée de fête et de dépense qui portent un aspect subversif toujours ludique. Des points communs subsistent entre tous ces squats : ils ont une culture du "rendre possible" et donc une manière très concrète d'envisager et de prendre la liberté, un goût pour les dynamiques collectives, et ils se projettent sur une échelle internationale. Il semble que les squats d'artistes – du moins à travers cette petite enquête sur un nombre réduit de squats, tous situés en Ile-de-France –

tendraient à prendre le contre-pied de la tendance repérée vers le développement d'un "art de proximité". Ce qui s'y destinent doivent entrer dans la légalité et devenir des friches artistiques répertoriées comme telles.

5 - Un point de vue constructiviste sur le sensible : la différence entre esthétique et esthétisation

Pour définir l'art, on se référera volontiers à la notion de "pratiques esthétiques" ou "pratiques de la sensation" en tant que "fabrique du sensible", comme nous y invite la revue Alice (Alice n°2, p. 61 à 63). Cette définition permet d'envisager la pratique artistique en tant que construisant un monde commun sensible : “ La sensibilité est historiquement construite, c'est-à-dire jamais définitivement fixée. Tout acte esthétique est la configuration d'une expérience nouvelle. Il fait exister une modalité du sentir qui ne lui préexistait pas ”. “ L'expérience sensible est à construire, et cette construction est un enjeu politique réel qui a des implications immédiates au niveau même de nos modes d'existence ” : expérience vécue de l'habiter, de la ville, etc. Selon Jacques Rancière ⁽⁹⁾, “ *il y a, à la base de la politique, une esthétique (...) : un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience* ”. Ici, “ *activité*

⁹ “ Le partage du sensible. Esthétique et politique : entretien avec Jacques Rancière par Bernard Aspe et Muriel Combes ”, In : *Alice* n°2, été 1999, p. 73 à 85.

de pensée et réceptivité sensible deviennent une seule réalité ”, pour tous ceux qui “ contribuent à la formation de collectifs d'énonciation ” et de “ subjectivation politique ” (Alice n°2, p. 73 à 85).

L'art ne devrait donc plus être considéré comme surgissement mais comme activité instauratrice, comme le développe Pascal Nicolas-Le-Strat (1998, p. 60, 63, 69 à 71). Et c'est un fait que l'art est plus que jamais une affaire de compréhension, d'information : “ Un objet fonctionne comme oeuvre d'art à condition qu'une distribution des savoirs le dispose ainsi ”. La compréhension elle-même devient matériau de création pour cet art de plus en plus dématérialisé et conscient de sa contextualité, de sa conditionnalité. Un art conceptuel, qui coïncide en tant que tel avec sa théorie et que l'on peut trouver bavard tant il est lié à l'explication ou à l'interrogation, du moins à l'intellectualisation du sensible.

Pourtant, parmi les créations, il en est qui donnent un peu plus que les autres un sentiment que l'art n'est pas partout dématérialisé. Certains artistes semblent même prendre beaucoup de plaisir à "faire", dans le sens de "fabriquer" avec une matière qui n'est pas que grise. Un matériau bien sûr issu des greniers merveilleux de la récupération et qui s'agence pour aboutir à des délires d'enfant. Le Royal de Luxe, les cirques et théâtres de rue qui bricolent des petites et grandes machines fabuleuses, Carlos Ragazzoni - un artiste argentin qui fabrique des "pétrosaures" (à partir du démontage de stations pétrolières en Patagonie) et des avions avec ou pour les enfants habitant

autour du hangar Pajol, dans le 19^e arrondissement de Paris, là où il a installé son atelier- salle d'exposition et de spectacles -, l'expérience Mari-Mira...

Nous allons nous arrêter sur cette expérience originale qui a stationné durant l'été 1999 sur les bords du canal de l'Ourcq.

Mari-Mira se présente ainsi: "le bonheur de fabriquer du luxe avec des choses de peu". En argot de Port-Louis, cela pourrait se traduire par "énormément fantaisie". Mari-Mira est un univers transportable et évolutif, une œuvre plastique collective qui lie élégance et commodité, avec sa maison de réflexion, ses dépendances d'été, son complexe culturel... Il/elle rend hommage à ce qu'on appelle "l'esprit cabanon", cet art de vivre particulier qui habite les cases de l'Ile Maurice, les cabanes de Beauduc, le cabanon de jardin ouvrier, la cabane de pêche.

L'expérience a commencé à l'Ile Maurice à partir de cette créativité "ordinaire" qui consiste à construire et décorer des cabanes colorées à partir de ce qu'on a sous la main : tôle, bouteilles en plastique... Elle se transporte ensuite dans la région de Marseille pour s'exposer et se continuer. Ainsi à Beauduc (village de pêcheurs près de Marseille), ce sont les bois flottés qui sont à la base des nouvelles inventions. A Paris, le choix se porte sur un emblème des rues de la cité : la poubelle qui devient alors balancelle, bibliothèque, cinéma, auditorium... Sont installés sur un territoire délaissé la cabane du début à l'Ile Maurice avec son chien sur le toit et son intérieur "garantie tout plastique", les pièces astucieusement agencées des dépendances d'été, des jeux... tout ceci avec visite commentée quand les guides sont inspirés et ils le sont souvent joliment. Posés négligemment sur une table, des plaquettes en bois présentant l'esprit

de l'expérience, son histoire, et qui vantent les mérites pratiques et confortables des installations. Ca et là des phrases collées sur les "murs" et qui représente "l'esprit cabanon", comme "un pêcheur est un homme dont la plupart des projets tombent à l'eau".

À la lecture du dossier de presse et du projet artistique, on perçoit à quel point Mari-Mira est complètement dans l'air du temps. On remarque le goût de l'éphémère mais, en même temps du "jamais fini" donc éternel : un art dit "vivant" en tant œuvre "toujours en train de se faire" ; le jeu sur l'hybridité, l'entre-deux, la performance, l'interaction... :

On retrouve ici cette même volonté de redonner de la valeur à ce qui n'en a plus en les recyclant ("valoriser certains territoires dépréciés de la ville"), de porter un regard esthétique sur le quotidien ("notion de merveilleux quotidien"), sur les modes de vie populaire (voire pauvres : "bidonville fantaisie"), de se mettre en situation d'interactivité avec un public devenant ainsi acteur dans la création d'une œuvre évoluant en permanence, jamais finie (réalisation d'un feuilleton Internet "un cabanon électronique qui prendra comme modèle la construction collective et sans fin de Mari-Mira"), de faire participer les gens du quartier à l'aventure ("chaque fois que nous débarquons dans un quartier, nous invitons ceux qui le désirent, artisans, collégiens ou plasticiens, à mettre la main à la pâte"),... volonté de retrouver une vivacité, une poésie de l'enfance ; volonté aussi d'échapper aux taxinomies qui séparent art contemporain et artisanat, espace public pour enfant ou lieu de réflexion...

Pourquoi donc ne pas avoir ce même sentiment d'une esthétisation de la misère et des miséreux comme "trésors vivants" (Jeudy, 1999, p.108), de l'utilisation de la pauvreté des autres comme matériau, d'usure de cette configuration qui valorise la proximité, le quotidien, l'insoumission à l'institution et à toute classification, le côté expérimental, toujours en partance ?

Henri-Pierre Jeudy fait la différence entre esthétique et esthétisation. L'esthétique est de l'ordre d'un vécu sensible, tandis que l'esthétisation se perd en discours et conscientisation, donc surexploitation communicationnelle du sens de l'expérience esthétique.

Effectivement, on a bien ici à faire à une "esthétique de la pauvreté comme liberté", comme défi à la marchandisation, à la technologisation aussi ; une pauvreté non sentie comme telle, parce que plus modeste en moyens que miséreuse, retrouvant l'état de profusion – l'eau nourricière n'est jamais loin - dans une société qui vit sur le leurre de la rareté inventé par l'économisme, mais jouant avec le réflexe de l'économie qui rend astucieux. Ainsi est développé l'art de perdre et de prendre son temps, le temps du superflu, de la gratuité, de l'inutile ⁽¹⁰⁾, la possibilité de vivre dans le seul luxe de la fantaisie, de la poésie. Et il semble en effet plus facile d'octroyer une valeur poétique à ce qui est à la marge, hors du circuit de la valorisation marchande, donc "libre".

Cette esthétique se présente comme librement naïve, "tendre", rieuse (" la belle humeur "), coquette et même frivole - sans doute contre l'arrogance de

¹⁰ " Les pêcheurs sont là toute la journée à ne rien faire alors que tous se pressent avec leurs portables " (l'un des gardiens et participants de l'expérience).

l'abstraction et du design épuré, gris et froid⁽¹¹⁾ -, se moquant d'être ou non contemporain. Dans sa faculté de mobiliser les éléments d'une rêverie luxueuse, de les agencer d'une manière empirique, cette sensibilité a à voir avec "l'imagination matérielle", les "rêves de (la) matière" ou les "rêveries concrètes" de Gaston Bachelard⁽¹²⁾. Chez Mari-Mira, on aime "mettre la main à la pâte" ! Aussi parce qu'il est bon de se mettre en situation de "pouvoir", pouvoir faire, pouvoir d'assouvir son goût de fabriquer un monde merveilleux et qui fonctionne, pour y accueillir les amis. "Qui fonctionne" est important car l'inutile doit naître de l'utile, autant que les rebus inutiles retrouveront leur utilité.

À ce titre, cette sensibilité apparaît légèrement en retrait du phénomène d'intellectualisation de l'art qui tue l'opacité nécessaire et tente de la recréer dans le bruit. D'ailleurs, pour connaître et apprécier Mari-Mira, il faut se promener, s'y installer un peu et attendre que quelqu'un veuille bien livrer les secrets de ce lieu – il s'agit donc d'une sphère plutôt commune que publique, puisque ne se donnant pas de manière complètement anonyme. Mais ces secrets ainsi livrés ne sont toujours que des secrets pratiques, concrets, des astuces... On ne parle pas tellement de l'esprit et c'est peut-être aussi ça "l'esprit cabanon" : une concrétude pudique sur sa philosophie, qui préserve une intimité qui peut ainsi exister... du moins pour l'instant.

Car on sait à quel point la réflexivité envahit aisément tous les territoires. Les cabanes en sont un bon exemple : incarnant la concrétude, l'anti-discours, l'anti-

¹¹ Chardin aimait à dire que l'émotion nécessite un rapport au réel.

“ Quand on est confronté à des toiles de “ l'art conceptuel et minimaliste ”, on peut se demander pourquoi de pareilles œuvres ne touchent que la sensibilité de nos idées ” (Jeudy, 1999, p. 156).

¹² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, (1942) 1991 : 23^e réimpression, 265 p.

projet (...), elles font l'objet d'un tel engouement d'une part et d'un tel encadrement réglementaire (qui aboutit souvent à leur destruction) d'autre part, qu'elles semblent devoir se normaliser dans le cadre d'une patrimonialisation tardive, loin de tout "esprit cabanon" ; cet " esprit cabanon " qui semble issu de l'intuition (inconsciente ?) d'une constructibilité du sensible... et la défense des cabanes montre à quel point le droit à une forme de sensible est bien de l'ordre d'une problématique politique ! Si l'on peut estimer que la mise en scène de "l'esprit cabanon" dans le cadre d'une expérience artistique sacrifie au principe fondamental de la régulation de la violence (urbaine), la qualité de vie qu'elle encourage et qui joint concrètement la modestie et la liberté est moins que jamais au programme des pouvoirs publics.

6 - Le problème de la récupération institutionnelle ou l'impossibilité d'être en rupture

Esther Shalev Guerz - dans le dossier du *Monde* consacré aux Laboratoires d'Aubervilliers, le 15 Juin 1999 – estime qu'“ *autrefois, l'artiste créait pour répondre à la commande d'un roi ou d'un puissant. A présent il est libre. En me mettant à l'écoute, je trouve les interrogations importantes sur lesquelles un artiste peut réfléchir* ”. L'artiste est-il vraiment libre ? On lui prête souvent une grande liberté : il serait par définition celui qui décide de sa vie, de son temps et d'abord de ne pas être utile dans le sens directement utilitariste. Il serait celui qui choisit, selon son inspiration une couleur ou une matière, sans devoir rendre

de compte à personne, pouvant de plus en plus difficilement être évalué... Selon une définition de l'artiste qui n'est plus toute récente. Sa liberté est d'autant plus absolue que l'artiste peut aujourd'hui être reconnu comme tel parce qu'il se présente simplement comme tel... Mais ceci n'est vrai que s'il peut compter sur un dispositif socio-politique suffisamment solide et qui le soutienne. Et à cause justement de ce dernier "détail", il n'est pas libre. Si cette plasticienne a l'impression d'être libre c'est qu'elle a fort bien intériorisé la nécessité d'être socialement utile... Et le roi l'en remercie.

Nous avons fait une visite à la ZAC 99 (non pas Zone d'Activité ou d'Artisanat Communale ou Commerciale mais Zone d'Activation Collective) hébergée par le Musée d'Art contemporain de la ville de Paris en octobre 1999). *Le Monde* du 14 octobre 1999 présente cette Zone comme regroupant “ *les travaux de jeunes collectifs d'artistes qui ont choisi de créer en dehors des circuits institutionnels, et parfois en opposition à eux* ”. L'un de ces collectifs, Accès Local, s'est constitué en SARL. “ *Le groupe propose des produits (meubles, papiers d'emballage...) et des services, comme la conception de tracts, de slogans ou d'environnements sonores pour des manifestations de rue* ”. Un autre collectif composé de trois jeunes artistes a “ lancé un réseau d'entraide entre structures, appelé Syndicat potentiel [pour lutter contre] la puissance économique et médiatique écrasante des industries culturelles. La notion de réseau est aussi au cœur de la démarche d'Infozone. [Celui qui s'abrite derrière ce nom] apparaît comme un artiste de la mise en contact. Sur son site Internet (...) il permet de faire connaissance avec plus de vingt espaces d'artistes dans toute l'Europe, une galerie à Moscou (...), scène alternative (...). Entre la

recherche d'un mode de vie plus attractif, plus viable que “ l'individualisme néo-libéral ” souvent dénoncé, et le désir de réfléchir et d'inventer de nouvelles formes artistiques (...).

Télérama du 20 octobre 1999: “ le monde de l'art en est tout chamboulé : les artistes se mêlent d'être actifs, voire même activistes ! (...) Ils se regroupent, passent à l'attaque. *Notre objectif n'est pas de nous auto-promouvoir (...).* Toujours sur la brèche, à l'affût des tendances (...). Mais qui s'y frotte s'y pique ! Caresser le badaud dans le sens du poil n'est pas le but de ces lieux qui envoient valser les schémas habituels de consommation et de démonstration. Dans ces laboratoires de demain (...) performances (...). Un galeriste s'enthousiasme : ce phénomène contribue à améliorer et rafraîchir le marché (...). Les gens ont envie de comprendre et de discuter. Ca tombe bien, les artistes de cette fin de siècle aussi ”.

Le Monde comme *Télérama* présentent ces collectifs comme étant en rupture avec l'institution, les habitudes, rebelles. Il paraît évident qu'ils apportent du nouveau, un nouveau qui serait évidemment surprenant, dérangeant pour le monde de l'art dont les repères s'en trouveraient brouillés... un monde de l'art qui, par la bouche d'un galeriste, semble quand même bien aise, puisque tout ceci a la faculté primordiale de “ rafraîchir le marché ” !

Donc une recherche de la rupture avec l'existant, inlassablement, et toujours cet imaginaire de la lutte en réseau contre l'individualisme néo-libéral, les institutions, l'industrie culturelle..., imaginaire aussi du laboratoire permanent.

Et tout ceci se discute évidemment abondamment tout en restant "à l'affût des tendances". Voici quelques extraits d'un tract signé Anne-Marie Morice : “ *Les jeunes ou assimilés ont été sélectionnés sur un critère fort simple : avoir réussi à travailler à plusieurs, avoir fait parler de soi dans les six derniers mois et de ce fait, ne pas avoir reçu encore l'infamante mais toujours bien utile subvention. ZAC99 : quand l'institution (le musée) court-circuite l'institution (les aides à la création du ministère de la Culture) !* ”. “ Heureusement, un budget maigrichon permet d'échapper d'emblée à un remake d'exposition relationnelle, qui comme on le sait a remplacé l'exposition émotionnelle. ZAC99 se situera dans l'exposition événementielle (...). Ceci dit et malgré tout, ZAC99 n'est pas une exposition, non seulement par faute de moyens, mais aussi parce qu'en cette fin de millénaire on produit de moins en moins d'objets d'art et de plus en plus de contenu symbolique et dématérialisé ”... [Et de fait, il n'y a rien à voir !] “ ZAC99 a pris finalement la forme d'un salon alternatif où on ne montre ni ne vend rien sur place mais où on peut se médiatiser par traces, offres et services. ZAC99 se veut un perpétuel événement, forum débat d'idées et scénographies cryptées des identités et des réseaux. Et dans le rôle de représentant de l'acte subversif (qui reste l'un des grands critères pour juger *[du caractère contemporain de l'art]* mais jusqu'à quand ?) Un groupe invité, Public> s'est au dernier moment désisté. Mais est-ce si important ? La non-présence de Public> est égale à sa présence, elle incarnera le front du refus (...). Par ailleurs tous les non-invités de ZAC99 peuvent se produire et se médiatiser (...). Certes, ils n'entreront pas dans le catalogue (...). Quand aux irréductibles anti-ZAC99, ils peuvent aussi s'exprimer dans une mailing list qui porte quand même le nom de la manifestation mais agrémenté d'un vague “ au loin ” et où on ne sait pas

trop de quoi il faut débattre tant l'événement échappe à tout débat classique (cf. http://www.club.voilà.fr/list:zac99_au_loin). Ou bien ils peuvent s'abstenir de tout (...). Le public de ZAC99 est invité à incruster ses attentes dans le bleu vidéo (...). Constatons que la plupart des structures présentes ont elles-mêmes leurs lieux, mais qu'ils sont d'accès gratuit et ouvert, ce qui place l'institution dans un mauvais rôle qui la rend moins généreuse et efficace que les artistes. Il n'est pas si facile de se travestir, ne serait-ce que pour 3 semaines, en lieu alternatif ”.

Thème d'un débat organisé par Accès Local, un collectif d'artistes contemporains : “ Marginalisation des enjeux esthétiques ou esthétique des enjeux marginalisés ”. Paul Ardenne tient les propos suivants : “ *où est la marge ? Dans le domaine de l'art il n'y a plus d'opposition binaire. L'art tend à se définir par le passage, la traversée. Il est protéiforme et hétérogène, composé d'espaces moléculaires. Chacun peut faire ce qu'il veut des notions comme l'art ou la marge. Soit tout va créer son propre territoire d'expansion, soit tout va être récupéré par l'institution. Les artistes se regroupent en collectifs qui ont vocation à faire poids sur la manière d'envisager l'art. Le regroupement sert une stratégie de visibilité sociale*”. À ce moment, un collectif s'invite et compose une "perturbation". Paul Ardenne réagit : “ *Voici donc une activation classique par la perturbation. C'est une composition d'un lieu commun en direct. C'est bien sûr ultra banal* ”. Et il montre les banderoles qui sont en train d'être suspendues sur les murs autour de lui et les qualifie de “ *post-post-postmodernes* ”. On y lit "Demain vous n'y penserez plus" et "où est passé l'argent ?". Il explique imperturbable : “ on a là, la manifestation d'une recherche de puissance par

rapport à un sentiment d'impuissance. Il y a activation du vide dans l'espoir de produire une matière dense sur le mode : j'active forcément parce que je suis actif. On multiplie les actions - une action par jour – sans effet réel sur la barbarie et la crétinisation. L'artiste prend à peu près la place du mime ». Chacun reproche à l'autre d'être dépassé, de dire des choses archi "réchauffées" ou "téléphonées": "vous revenez à la bonne vieille révolution" et "vous gagnez confortablement votre vie grâce à ceux que vous critiquez". Dès le début se sont installés un coiffeur et un "coiffé". Avec serviette autour du cou, peigne et ciseaux, le premier coupe les cheveux du second "en direct". Un bidon est posé sur la table. Dessus il est inscrit "Du sens non, de l'essence oui". Paul Ardenne commente : *"aujourd'hui il y a accompagnement de la fragmentation contemporaine par le recyclage permanent "*. La "perturbation" continue. Maintenant, des rires enregistrés sur une cassette sont retransmis et amplifiés par un porte-voix. On a beaucoup de mal à percevoir les propos du philosophe, tandis qu'en toile de fond on entend les bruits issus de l'atelier sonore d'à côté... Paul Ardenne argumente le fait que créer en groupe ou de manière individuel, cela n'a pas beaucoup d'importance. Il craint l'auto-satisfecit. Un autre intervenant, Jean-Claude Moineau, demande *" qu'est-ce qu'on fait ici ? Manifestation ambiguë, thème ambigu. On revient à des valeurs qui datent des sixties, comme la convivialité. Comme si aucune critique n'avait été faite ? Alors que la communauté est morte, comme l'utopie de la communauté. Alors quelles utopies locales ? Ces regroupements d'artistes peuvent produire des micro élites... "*

Dans l'exposition où rien n'est exposé, se trouve un coin "Anti-ZAC". On trouve donc tout et son contraire, sa contradiction, son opposition, et beaucoup de bruit. Tout s'annule en fin de compte puisque la dialectique est partout anticipée. Le pire ici est peut-être de sentir cette volonté de faire contemporain, donc nouveau, perturbant, moderne ou post-moderne (les nouvelles technologies sont évidemment partout présentes et visibles), en rupture. C'est un système qui tourne sur lui-même, parce que les uns et les autres se renvoient les mêmes arguments : c'est classique, on connaît, c'est banal, c'est rétrograde, c'est réac', dire que c'est réac' c'est un argument classique... etc. Selon Jacques Rancière (*Alice*, n°2, p. 73 à 85) : “ Ceux qui exaltent ou dénoncent la “ tradition du nouveau ” oublient que celle-ci ne va pas sans son complément, “ la nouveauté de la tradition ” (...). Le régime esthétique des arts est d'abord un régime nouveau du rapport à l'ancien (...). Modernité est un sens équivoque qui voudrait trancher dans la configuration complexe du régime esthétique des arts, retenir les formes de rupture, les gestes iconoclastes, etc., en les séparant du contexte qui les autorise : la reproduction généralisée, l'interprétation, l'histoire, le musée, le patrimoine... La notion de modernité voudrait qu'il y ait un sens unique alors que la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes (...). Quant à la post-modernité, c'est, je pense, le nom sous lequel certains ont pris conscience, comme artistes ou penseurs, de l'absence de sens unique ”.

Pour Pascal Nicolas-Le-Strat (1998, p. 38) : “ L'activité artistique rompt en permanence avec elle-même. C'est cette négativité fondatrice que la recherche doit approcher. [Mais] aujourd'hui la rupture a cessé d'être un trait saillant, un

signe distinctif ». Cette “ négation in process (...) s'alimente du détournement des techniques de la transgression des corpus esthétiques, de la dénégation des apparences », tout comme “ le capitalisme a une propension à instituer la rupture, le diffus et l'inappartenance comme norme de l'activité ». Les artistes en recherche de rupture avec l'existant, l'institution, "le système" (...) n'ont-ils pas conscience du caractère désespéré de leur démarche ? Tout à chacun peut se convaincre définitivement que désormais, ce qui vise à déstabiliser un système qui intègre si bien l'instabilité peut toujours être considéré comme le faisant également respirer. L'art s'est longtemps défini et se définit encore comme étant du domaine de l'inutile. C'est faire fi de "l'utilité sociale et culturelle de l'inutile" rendue publiquement acceptable par les institutions culturelles (Jeudy, 1999, p.9 et référence à Adorno : “ La fonction sociale de l'art est de ne pas en avoir », p. 107).

Il resterait l'opaque ; la marmite, le chaudron de sorcière de l'opaque... mais seulement dans la méfiance à l'égard de la tendance accélérée à la folklorisation ; et il n'y a pas de raison pour que l'opaque ne devienne pas lui aussi une belle catégorie. Dans l'économie de descriptions et d'analyses, peut toujours se construire et se vivre une esthétique, une sensibilité singulière et collective. Est-ce une illusion romantique de penser pouvoir préserver tout singularité et toute liberté dans le “ silence de l'incommunicable ” ? (Jeudy, idem, p. 47). Nous sommes une masse qui déclarons, racontons, analysons. Le fait de déclarer, raconter, analyser en masse aboutit vite à la surexploitation de tous les univers langagiers ; pourquoi pas de ceux voulant signifier l'opacité et le foisonnement possible ? En fait il s'agit d'être toujours mais jamais là où on

nous attend. Cependant les mots qui nous font rebondir peuvent servir toutes les causes tant ils sont des contenants pratiques et tant ils s'agencent entre eux, en tout sens, avec bonheur. Musique motivante, ne voulant pas tant produire du sens que de l'essence à l'origine de multiples sens possibles, ou musique ironique vouant toute entreprise au ridicule et découvrant inlassablement le cynisme sous l'enthousiasme.

L'usure des mots est si rapide que l'opaque lui-même risque d'être trop pensé, comme l'est de façon certaine le symbole pour garder une quelconque efficacité. Car, en cette "ère de la communication", nous croyons un temps dans le pouvoir magique des mots, pouvoir injonctif qui fait exister ce qui est dit tel que c'est dit. Mais l'usure de la réalité à la suite des mots qui la désignent est à la mesure du pouvoir que nous donnons, en fin de compte, à ces mots.

Opacité surexploitée comme ressource, source de liberté. Il est tentant de relier ce problème au caractère professionnel de la pensée et de la création. L'art est de plus en plus bavard pour se justifier, se promouvoir, dans le cadre d'une obligation pour l'artiste de sacrifier à un "entrepreneariat de soi" (référence à Tony Negri par Pascal Nicolas-Le-Strat, 1998). Comme l'architecte, l'artiste parle souvent "chaud" et réalise souvent "froid", tant il doit convaincre avant d'avoir produit. Le produit ne semble ainsi qu'avoir peu d'importance par rapport au dispositif qui le porte. Visibilité, lisibilité, socialisation de l'œuvre dans les collectifs, pépinières d'artistes, résidences et performances où l'on fait pénétrer le public au cœur de l'activité, où l'on crée au regard des autres... L'artiste se contextualise (quartier, ville...) et, de fait, il

n'y a plus de "mystère de la création". On peut trouver que c'est tant mieux, mais, dans ces conditions, la tendance est à toujours moins de magie et, surtout, de silence.

III - CONCLUSION

On ne peut parler d'une esthétique de la vie ordinaire sans tenir compte du point de vue qui permet de porter un tel regard sur la vie quotidienne. L'esthétique n'est pas le fruit d'une revendication sociale ou culturelle, la reconnaissance de ses manifestations concrètes engage l'observateur et ses manières de voir et d'interpréter. Dans ce sens, il est bien évident qu'un soupçon - ce qu'en d'autres termes on appellerait un "doute méthodologique" - semble a priori nécessaire à l'égard des tendances contemporaines à l'esthétisation qui caractérisent parfois certaines démarches anthropologiques. Bien entendu, de pareilles tendances ne sont que rarement reconnues comme telles. Ce serait là un aveu qui désavouerait l'exigence toujours invoquée de la scientificité.

Cette question d'ordre épistémologique devient d'autant plus complexe quand il s'agit de la manifestation même des liens sociaux. L'aménagement des lieux, la

décoration des espaces, les relations aux objets sont des signes objectivables. Pris comme tels, ils peuvent traduire des intentions esthétiques et être révélateurs d'une volonté collective d'organisation esthétique de l'espace et du temps. Mais dans quelle mesure peut-on parler d'une esthétique des "liens sociaux" ? Il est toujours possible de répondre à une telle question en démontrant qu'une esthétique du lien social vient des signes tangibles de l'aménagement des lieux et de la vie quotidienne. Mais c'est une façon de limiter l'esthétique à une combinatoire des effets de sens produits par de tels signes - en éliminant l'hypothèse d'un désir d'esthétique qui précéderait justement de pareils effets-. Existe-t-il vraiment une relation — qui ne relèverait pas du simple postulat — entre un désir collectif implicite d'une esthétique de la vie quotidienne et les manifestations voulues d'une organisation esthétique de l'espace et du temps ?

Ce qui nous semble tenir à une forme plus contemporaine de cette quête d'une esthétique de la vie ordinaire tient surtout à deux angles d'approche complémentaires quoique différents : *les actions spontanées*, sporadiques qui créent une certaine émulsion sociale en dehors des manifestations instituées et *les représentations individuelles* de ce désir d'esthétiser la vie quotidienne. Les actions spontanées sont multiples : les habitants d'un lieu peuvent décider à tout moment de se retrouver le soir pour écouter de la musique ensemble, pour faire une fête, pour discuter et faire des projets... Les représentations d'une esthétisation de la vie quotidienne sont plus difficiles à cerner, elles participent le plus souvent d'une conviction affichée de mener un "art de vivre" par opposition à la vie urbaine, de jouir d'une liberté qui n'existerait pas ailleurs.

Sommes-nous en mesure de reconnaître des critères requis par les individus pour se représenter leur propre esthétique de vie ? Dans quelle mesure le lien social est-il lui-même la condition d'une représentation individuelle de l'esthétisation de la vie quotidienne ? Si on considère que la reconnaissance d'une esthétique de la vie ordinaire passe nécessairement par le regard de l'Autre, il est fort probable que cette quête d'une connivence soit elle-même fondatrice du lien social. Il y a là deux hypothèses de questionnement : les représentations individuelles du désir d'esthétiser la vie puisent-elles leur raison d'être dans la complicité partagée d'un "art de vivre" ? Et dans quelle mesure le lien social peut-il alors devenir lui-même un "objet" esthétique ? En fait, l'esthétique sert à entretenir une déculpabilisation partagée, alternative idéalisée à la clôture du politique et au moralisme fin de siècle. C'est le complément de la "citoyenneté" : le sens civique peut-il renaître d'un esthétisme de la vie quotidienne ?

La trilogie "esthétique-éthique-politique" se porte bien : quand l'esthétique l'emporte, on invoque l'éthique et quand l'éthique se traduit par un moralisme qui noircit la vie politique, on invoque le retour du politique, du "vrai" politique, celui de l'engagement... En effet, face à l'extensibilité de l'esthétique, on entend souvent dire qu'il faudrait "plus d'éthique". Qu'il s'agisse de l'aménagement des villes, de l'espace public ou des relations sociales elles-mêmes, ce rappel d'une nécessité éthique a-t-il un sens ? L'invocation impérative de l'éthique fait toujours figure d'un rappel au moralisme efficient, à ce moralisme qui nous donnerait enfin bonne conscience face à la misère du monde. Du coup, l'aventure esthétique devient scandaleuse au regard du partage incantatoire des nécessités.

Éradiquer le chancre des taudis dans le monde entier, en suivant l'appel d'un grand élan humaniste, tel serait le salut éthique d'une salubrité publique et universelle. Ou se faire l'apôtre d'une architecture sans architectes en exaltant la souveraineté plastique des habitats précaires... Qui pourrait dire ce qui est le plus éthique ? Toute perspective morale légitime les bons sentiments et se métamorphose sans retenue en esthétisme humaniste. L'excès d'esthétique ne se combat pas par un excès d'éthique, l'un et l'autre étant déjà en relation de dépendance. Nous soupçonnons là qu'un monde envahi de formes fastidieuses devient un monde de l'irrespect et de l'inconvenance, un monde, donc, sans urbanité. Un monstre dû aux dérèglements généralisés, l'esthétique envahit le monde comme l'algue verte tue la Méditerranée, ou celle se nourrissant des lessives qui prolifèrent et assassinent. Éternel dilemme entre l'esthétique et l'écologie ! Car l'apologie du "développement durable" est la forme contemporaine de ce moralisme qui permet de croire que, si le sort de l'environnement est entre les mains des hommes, l'esthétique doit se plier à des normes universelles qui réduiront enfin ses extravagances. Où sont donc nos origines ? Pas dans le passé car nos traces patrimoniales ne les a-t-elle pas effacées, en nous faisant croire qu'elles les conservaient précieusement ? Suite à la transfiguration monumentale de notre passé, au comble de notre jouissance patrimoniale, nous nous tournerions donc vers la précarité des habitats dans le monde, atteints par cette mauvaise conscience du culte de l'éphémère, ce culte qui nous conduit à sacraliser ce qui est déjà en instance de disparaître. Nos origines sont dans le présent dont sera fait l'avenir, dans la "manière" de traiter des questions auxquelles nous aurons à répondre et dans la forme des solutions

apportées induisant de nouvelles questions sur les origines ?

La référence à l'identité sociale et culturelle semble déterminer impérativement la place de l'individu dans la société. L'intégration sociale est présentée comme la reconquête d'une identité, le plus souvent par le travail, la situation du chômeur étant assimilée à celle d'une faillite de sa propre identité. Une telle idéologie du social suppose que le travail, en donnant à l'individu un statut, lui confirme sa véritable identité. L'absence de travail entraînerait, si on suit ce raisonnement à la lettre, une dépersonnalisation comme si l'individu ne se trouvait plus en mesure de donner un autre sens à sa vie quotidienne. Il s'agit bien d'assimiler "l'identité par le travail" au fait "d'être soi-même". Quand survient une catastrophe, l'appel à la solidarité bien partagée apparaît comme un moteur d'intégration sociale : les jeunes chômeurs, " victimes du marché de l'emploi ", peuvent aider une population "victime de la catastrophe". À la télévision, il a été dit des jeunes chômeurs qu'ils avaient la chance de retrouver une véritable identité en allant nettoyer les plages polluées de Bretagne ! Rien ne pourrait être plus salvateur pour les "sinistrés sociaux" que de remédier aux effets néfastes d'un désastre territorial. Si la leçon de morale se fonde sur une "leçon de choses", tout va pour le mieux. La reconquête de l'identité passe par l'épreuve des faits les plus significatifs de la solidarité, c'est la meilleure façon de montrer aux autres, quand on est en marge de la société, qu'on est sur la bonne voie du retour "à la normale".

Ce qui n'entre pas a priori dans cette dynamique de l'intégration signale le risque d'un " no man's land " mental. Le non-lieu des pathologies de la vie en société. Mais le discours social ne se contente pas de promouvoir les représentations stéréotypées de l'intégration, il impose des modèles d'interprétation morale qui ordonnent les causes de toute déstructuration individuelle. Le profil de l'individu marginalisé – qui, pour les besoins de la citoyenneté conquérante, conserve une identité définie en négative – est aussi bien tracé que celui d'un employé ou d'un sportif. Sans doute est-il même mieux établi puisque les causes de son exclusion sont déjà signalées comme des stigmates. L'exclu est parlé avant même qu'il ne s'exprime. La configuration de la société est comparable à un tableau dans lequel chacun est censé y voir sa place. La réalité sociale se plie sans rechigner à ce qu'on dit d'elle. Dans le métropolitain, les "sans travail ni domicile fixe" se trouvent acculés à tracer leur portrait stéréotypé qui résume en quelques mots leur existence précaire. Comme si le modèle du discours préalablement tenu sur eux le leur imposait, ils sont contraints de signifier leur identité négative et d'en appeler à la solidarité tout en invoquant leur souci de sauver leur dignité. Le discours social est si bien construit qu'il fait figure d'un long monologue tranquille occultant la violence du réel. Les justifications sociologiques déployées de manière commune sont devenues les poncifs d'une rationalité trop bien partagée qui fige les relations sociales. En général, si quelque chose résiste au discours social, on dira que les sociologues ne font pas bien leur travail. Ce qui paraît inexplicable ne peut le rester trop longtemps. Il existe un vocabulaire sociologique institutionnel toujours prêt à être utilisé pour interpréter tout événement social. Et les opposants irréductibles (et irascibles) à cette distribution systématique du sens passent pour des intolérants, voire des

racistes,- éléments présents ou futurs de l'extrême droite suspectés d'être capables de détruire l'identité des autres -. En revanche, l'identité culturelle semble faire l'objet d'une reconnaissance de plus en plus positive. L'individu marginalisé retrouverait sa singularité par la préservation des signes de son appartenance culturelle. Si l'exclusion reste une affaire d'administration sociale, la singularité de l'individu marginalisé est l'objet privilégié d'une entreprise de gestion culturelle, au même titre que celle de l'individu bien intégré. L'identité culturelle vient combler les défaillances de l'identité sociale. Au nom d'un multiculturalisme à vocation œcuménique, tous les signes d'une distinction culturelle sont destinés à être reconnus et sauvegardés. Le culturel, comme autre source intarissable des identités, sert de " soupape de sécurité " à la gestion du social. On attribue à cette singularité culturelle une valeur esthétique positive puisqu'on peut la mettre en scène et la montrer en public. Ainsi en est-il de la restitution des histoires individuelles en vidéo, en photographie, des récits de trajectoires de vie qui offrent la certitude de conserver une identité culturelle. Les itinéraires individuels ou communautaires sont "mis en mémoire", exposés comme les fragments d'une esthétique existentielle par les "plasticiens de la proximité" qui prétendent rendre la parole aux habitants des cités. Même les " sans-abri " sont de plus en plus photographiés par des anthropologues, des artistes et des journalistes, dans tous les pays du monde. Le portrait du "homeless " est traité comme celui de " l'être singulier " par excellence. Il s'agit de choisir des visages qu'on n'oublie pas, des visages qui traduisent toute la profondeur existentielle de celui qui est " sans abri ", livré à la rue. Dans l'espace public indifférencié, le visage du homeless devient comparable à celui du " dernier des Mohicans ", de l'Indien qui survit au milieu d'un monde dominé par

le culte de la consommation. Ce primitif des temps modernes présente le visage de la liberté radicale. Il donne une image publique de la souveraineté conquise à partir de rien. Et les anthropologues ne manquent pas d'être étonnés par ce que fabrique un "homeless" pour survivre. C'est un véritable designer ! Fondé sur la conception idéale des objets qui reflètent l'harmonie originaire entre l'homme et son milieu, ce "design minimal" démontre combien l'homme de la rue, avec si peu de moyens, se révèle plus inventif que les designers de la production industrielle. Les photographies des inventions réalisées par les homeless dans le monde entier, rassemblées dans des livres d'art (pour les cadeaux de Noël), présentent les images remarquables d'une esthétique de la survie. Le plus démuné est destiné à "retrouver son identité" par son aptitude à faire œuvre de lui-même et de son mode d'existence.

Traiter l'intégration sociale d'une manière culturelle est sans nul doute un des meilleurs moyens de dépolitiser les conflits sociaux. Cette esthétisation de l'identité offre l'avantage d'une représentation commune de la pacification urbaine. Perdue et retrouvée, à défendre ou à conquérir, à préserver et à exhiber, l'identité n'est plus seulement le principe essentiel du règlement de l'ordre institutionnel, elle est devenue la référence esthétique du patrimoine de la violence symbolique ou la valeur archéologique d'un dépassement irréversible de la lutte des classes. L'humanisme cynique n'est pas prêt d'abandonner un pareil jeu de la restitution des identités comme source inépuisable de la recomposition du lien social. Il en va d'un nouveau "paysage

politique" dans lequel la résolution de la violence ne serait plus que l'effet d'un véritable moralisme esthétique.

Table des Matières

I.- PREMIERE PARTIE	p.8
1.- Mari-Mira	p.9
2.- Le squat d'artistes de la place de la Bourse	p.16
3.- Le squat d'artistes de la Grange aux Belles	p.23
4.- Laboratoires d'Aubervilliers	p.29
5.- Les "Mêmes", collectif de compagnies (Ancienne blanchisserie de l'hôpital Charles Foix à Ivry)	p.45
6.- Squat d'artistes (51 rue de Chateaudun)	p.50
7.- Le CAES (Ris Orangis)	p.58
II.- DEUXIÈME PARTIE	p.70
1.- Esthétisation de la misère	p.88
2.- L'artiste-chaman	p.101
3.- L'art et l'insertion sociale, professionnelle et citoyenne aux temps de la vitesse	p.110
4.- Les squats d'artistes : vers une séparation de l'art et du social ?	p.117

- 5.- Un point de vue constructiviste sur le sensible :
la différence entre esthétique et esthétisation p.123
 - 6.- Le problème de la récupération institutionnelle
ou l'impossibilité d'être en rupture p.130
-
- III.- CONCLUSION p.140