

-Faire œuvre collective ?-

RAPPORT DE RECHERCHE

FAIRE "OEUVRE COLLECTIVE"
AUX FRONTIÈRES DES MONDES DE L'ART

-ARIESE- Université lumière Lyon 2, bat K, 5, avenue P. Mendès France 69500
Bron-

ÉQUIPE

Direction scientifique

Virginie Milliot (Maître de conférence, Université Paris X, Nanterre)

Chercheurs

Axel Guïoux (Doctorant, Université Lumière Lyon 2)

Evelyne Lasserre (Doctorante, Université Lumière Lyon 2)

Cette recherche a été financée par la Direction des Arts Plastiques du Ministère de la Culture (nous remercions en particulier Evelyne Pierre et Elisabeth Caillet pour leur soutien) et la Mission de la Recherche et de la Technologie (remerciements à Claude Rouot).

Nous avons parallèlement bénéficié d'un soutien de la Direction des Musées de France (pour lequel nous remercions Blandine Chavanne)

REMERCIEMENTS...

Aux artistes qui ont accepté de collaborer à cette recherche : Yves Henry, Anne Marie Naudin, Patrice Mortier, Slimane Raïs, Victor Urzua, Isabelle et Olivier Saint-Pierre.

A la joyeuse bande vaudaise : Annie, Tina et son Mari, Georges, Jacquy, Michel et tous les autres...

A toute l'équipe de la friche : Warda, Bachrilla, Joss, Catherine, Bariza, Souraya, Leila, et tous les autres...

Aux participants des ateliers de Rillieux-la-Pape : Stéphanie, Viviane, Marilyne, Pascale, Christian... ; aux stagiaires et formateurs de l'AFPA ; à Marie-Ange et plus particulièrement à Wafah ; mais aussi à l'équipe de l'école d'arts plastiques de Corbas.

Aux femmes du 5.9 : Wardia, Warda, Tefu, Josepha, Dominique... ainsi qu'à Geneviève, Chantal, Pascal et Malika, Jean-Claude Guillaumon.

A la MJC du quartier de Perrache et aux personnes avec qui nous nous sommes entretenus aux détours de ses couloirs.

Aux membres du collectif NOAO : Jean-Claude, Claude, Christelle... ; aux enfants des ateliers du mercredi ; à tous ceux avec qui nous avons partagé ces moments botaniques.

Aux patients du Vinatier ainsi qu'à la FERME pour cette brève (mais intense) rencontre.

A Pascale Duclaux, sans qui cette recherche n'aurait pu voir le jour, et qui contribuait à insuffler à ces projets la force de sa propre conviction...

A Stéphanie Claudin et Xavier Phélu.

Aux photographies de Valéry et Cathy ainsi qu'aux amies artistes pour la richesse de leur regard : Sandrine, Stéphanie, Virginie...

-SOMMAIRE-

1- REGARDS CROISÉS	p 9
<u>1.1-Présentation du projet</u>	p 9
-L'art sur la place	p 10
La méthode ethnographique	p 11
<u>1.2. Des ethnologues dans un monde de spécialistes</u>	p
12	
« Sous des lorgnettes mal identifiées »	p 13
La question du sens et de la réciprocité	p 15
<u>1.3. Présentation du rapport</u>	p 16
Problématique et hypothèses exploratoires	p 16
Structure du rapport	p 17
II-FAIRE ŒUVRE COLLECTIVE ?	p 19
Introduction : regard ethnographique et mise en contexte de l'art	p 19
<u>3.1- L'artiste à l'épreuve des autres</u>	p 23
3.1.1-Un cadre de contraintes paradoxales	p 23
3.1 .2-Positionnements artistiques, pédagogiques et militants	p 26
-Esthéticiens relationnels	p 26
-Artisans du réel	p 28
-Une expérience liminale	p 32
<u>3.2.-Des objets polysémiques</u>	p 35
3.2.1- Un désœuvrement artistique ?	p 35
3.2.2 –Que sont ces « choses » ?... La production symbolique des objets.p39	
-Objets artistiques mal identifiés	p 41
-« C'est de l'art parce que c'est sorti du cerveau de quelqu'un qui est artiste »	p 43
-Tout le monde est capable de créer... « Y'a des professionnels de l'amour, ça n'a jamais empêché personne de baiser »	p 44
-« C'est pas de l'art c'est du sous-art ! »	p 45
-« Pour que la trace soit l'idée, l'image sociale et pas le nom »...p 46	
<u>3.3- L'invention de formes collectives</u>	p50

-Faire œuvre collective ?-

3.3 .1-Morphologies	p 50
-L'œuvre collective comme « espace d'hospitalité »	p 52
-L'œuvre collective comme « forme protocolaire »	p 54
-Un réseau sémantique tissé autour de l'artiste	p 55
-La création comme processus collectif.	p 55
3.3.2-L'élaboration d'images du monde	p 58
-Formes artistiques et formes sociales	p 58
-D'une marge à l'autre...	p 60
-Du point de vue des participants.	P 65
<u>3.4.-Confrontations et négociations artistiques</u>	p 67
« Mais qui crée les créateurs ? » Débat en guise de préambule.	P 67
3.4.1 –Ethique et esthétique populaire	p 75
-La vie est un art...	p 75
-Et ça, c'est de l'art ?	p 76
3.4.2. Inventer une médiation entre deux cultures visuelles...	p 78
Suspension...	p 81
III- MONOGRAPHIES DES ATELIERS	p 84
<u>2.1Les maisons du monde de Vaulx-en-Velin</u>	p 84
2.1.1-L'artiste	p 84
2.1.2 L'opérateur	p 84
2.1.3 Le collectif vaudais	p 86
2.1.4. La création collective... un processus de négociation.	p 89
-Redéfinitions	p 89
-Echanges autour des maisons	p 91
-Inventer une forme collective	p
94	
2.1.5 Sortie d'Atelier...	p 97
-Le 9 Juillet	p 97
-La nouvelle vie des maisons du monde	p 97
-L'ouverture d'un atelier d'art contemporain	p
98	
-Un projet de convention Ville-Musée	p 99
-« Plutôt que de le faire en amateur, l'envie c'est de le faire en professionnel »	p 99

	<u>2.2- La friche du fil de soi(e)</u>	p 101
	2.2.1 –Le montage du projet	p 102
	-La rencontre d’Aralis et de Zanka, et la fabrication d’un objet mutant entre deux eaux	p
	103	
	-Un lourd héritage	p 103
	-« Elargir les limites de l’action sociale »	p 104
	-Un bricolage inventif	p
105		
	-Réseaux de femmes...	p 107
	-Catherine Jouandon, « la marge créatrice »	p 108
	-Anne Marie Naudin ou la « stratégie du moustique »	p 109
	-Joss : de la Palestine aux banlieues populaires.	p.111
	-Présentation du projet	p 113
	2.2.2 La vie de la friche	p 114
	-Le lieu	p 114
	-L’organisation de la vie quotidienne	p
115		
	-Les réunions, tours de paroles et jeux de rôles	p 115
	-Les activités artistiques	p 116
	-Table ouverte aux confins de la ville	p
118		
	-La difficile construction du « nous »	p 119
	-« C’est comme ça la vie »	p 123
	-L’artiste, le travailleur social et le peuple des marges	p 124
	-La bohème et le travail social	p
126		
	2.2.3 -L’art sur la place	p 129
	-Le jeu de l’oie	p129
	-« Aider les gens à sortir ce qu’ils ont dans les tripes »	p130
	-Une création collective ?	p 134
	-Le 9 juillet...	p 135
	<u>2.3- Les cabines de séduction du quartier de Perrache</u>	p 138
	2.3.1-Un projet atypique	p 138
	-La relation comme matière pour créer	p 139
	2.3.2 -Les participants	p 143
	2.3.3 -Tensions et difficultés de l’observation	p 146
	2.3.4 -Quai des brumes	p 147

-Faire œuvre collective ?-

-Territoire, Intimité, Séduction	p 147
-Dedans et dehors	p 148
-Assemblages	p 150
2.3.5 -Le 9 juillet	p 152
<u>2.4- La Tour de Babel de Saint-Fons</u>	p 154
2.4.1 -L'artiste	p 154
-Le tableau renversé	p 154
-Soi et les autres	p 158
2.4.2 -L'opérateur	p 161
-Proche et lointain	p 161
-Convergences	p 163
2.4.3 -Les participants	p 166
-Geneviève - l'exemple d'une participation à double niveau	p 166
-Le groupe des femmes	p 168
-L'amour, l'art, la mort	p 169
-Art et Sans-papiers	p 170
-L'autrement-dit	p 171
2.4.4 -Le 5.9	p 173
2.4.5 -Une histoire de cubes	p 174
-La Tour de Babel	p 174
2.4.6 -Tour et détours	p175
-Avec les autres	p 175
-L'inutile	p 176
-Application, masques, œufs-lettres...	p 179
2.4.7 -Le 9 juillet	p181
2.4.8 -L'après 9 juillet	p183
<u>2.5- Le Territoire d'Avant de Rillieux-la-Pape</u>	p 184
2.5.1 -Un parcours sinueux	p 184
2.5.2 -Des événements qui font histoire	p186
-Les symposiums de sculpture	p 186
-Constitution d'un collectif	p 187
2.5.3 -L'opérateur	p 189
2.5.4 -Les participants	p193
-Trois pôles d'une même collaboration	p 193
-Pour quoi faire ?	p 194
2.5.5 -Les lieux	p 196
-Ateliers et cour intérieure	p 196

	-Faire œuvre collective ?-	
	-De la MJC à la Chaufferie	p 197
204	2.5.6 -Gestations artistiques	p 198
	-La Mère Fondamentale et le Territoire d'Avant - Deux thèmes participant d'un même mouvement	p 198
	2.5.7 -La place de chacun : négociations et répartitions	p 202
	-Ce qui est donné	p 202
	-Ce qui est discuté	p 203
	-Hiatus	p
	-Faire avec les contraintes	p 207
	2.5.8 -Le 9 juillet	p 210
	<u>2.6- Le jardin Divers de Lyon 7ème</u>	p 217
	2.6.1 -Le collectif	p 217
	-L'ensemble NOAO	p 217
	-Sur la piste des participants	p 219
	-Mais qui sont-ils ?	p 220
	-Complexité de la rencontre entre art et social	p
221	2.6.2 -La trame végétale	p 222
	-L'indéniable lien	p 222
	-Le jardin-tapis	p 224
	2.6.3 -Le 9 juillet	p 227
	-C'est un jardin extraordinaire...	

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE p 229

-Faire œuvre collective ?-

I- REGARDS CROISÉS

1.1- PRÉSENTATION DU PROJET

•L'Art sur la Place

Depuis 1997, le Musée d'Art Contemporain de Lyon, en alternance avec la Biennale d'Art Contemporain, organise "l'Art sur la Place". Cet événement, unique en France, a rassemblé 50 000 personnes en 1997. L'année biennale, des "réalisations plastiques collectives" fruits d'une rencontre créative entre des plasticiens et des groupes très divers, sont exposées sur la place Bellecour. L'année suivante, l'exposition a lieu au Musée et dans les quartiers où les artistes ont travaillé. Pour cette troisième édition, dix-huit plasticiens ont été sélectionnés pour imaginer et réaliser avec différents collectifs -a priori non initiés à l'art contemporain- une création sur la thématique du "territoire". Pendant dix mois, ils ont œuvré dans toute la Région Rhône-Alpes (Annecy, Amplepuis, Grenoble, Givors, Lyon, Rillieux, Bron, Vaulx-en-Velin) avec des prisonniers, des patients de l'Hôpital psychiatrique du Vinatier, des demandeurs d'asile, des habitants de Vaulx-en-Velin, etc. Ce projet vise à décloisonner la création contemporaine en jetant des passerelles vers de nouveaux publics. Pour le Musée d'Art contemporain de Lyon, il s'inscrit dans la continuité d'un travail mené depuis des années sur "l'esthétique de la réception". Comment les œuvres sont-elles appréhendées et appropriées ? En méconnaissance des codes esthétiques hérités de l'histoire de l'art, le public des non-spécialistes appréhende les œuvres d'art par le regard et la sensibilité. Or, «il n'y a pas de continuité entre l'art (ce que j'appelle l'histoire spécifique de l'art") et le visuel (c'est-à-dire la culture visuelle globale normale) comme si ces deux univers du regard appartenaient à deux cultures totalement distinctes"¹ affirme Thierry Raspail. Sur le constat de cette rupture, le Musée d'Art Contemporain de Lyon développe depuis quelques années une politique de "sensibilisation extra-muros" -projets "clés en main"- qui vise à recréer un lien entre "art" et "culture visuelle globale". L'Art sur la Place est une tentative de résolution de ce que Shusterman appelle "le problème de l'art démocratique"², résultant de l'enfermement autoréférentiel des mondes de l'art. En collaboration avec un comité de pilotage rassemblant des représentants de la politique de la ville et des élus locaux, et des opérateurs tels que des centres sociaux ou des galeries d'art, le Musée a impulsé une expérience sociale et artistique complexe et inédite.

¹ - Raspail T. : *Qu'est ce que l'art sur la place ?* dans : Les politiques culturelles face aux dynamiques sociales et métropolitaines. Les cahiers millénaire 3 n° 19, 2000, Grand Lyon prospective.

² - "Aujourd'hui on se trouve devant un grave problème culturel : le problème de l'art démocratique. Non seulement le grand art éprouve un malaise postmoderne, mais il est devenu de plus en plus éloigné de l'expérience de la plupart des gens qui, du coup, pour leur expression et leur satisfaction culturelle, se tournent vers l'art populaire" : Shusterman R. : *Doit-on légitimer l'esthétique de la rue ?* dans : L'esthétique de la rue, colloque d'Amiens, Paris, L'Harmattan, 1998, p 27.

En allant à la rencontre des "autres", ce projet joue sur les frontières de différents champs professionnels mais également des mondes de l'art et de leurs conventions. Ce faisant, il entraîne nécessairement un certain nombre de redéfinitions (concernant le sens et la valeur de l'art, le rôle de l'artiste, etc.) sur lesquelles les différents initiateurs et porteurs du projet ont souhaité réfléchir avec l'aide d'ethnologues urbains. Sur la demande du Musée d'Art Contemporain de Lyon, la Direction des Arts Plastiques a accepté (avec la D.M.F et la M.R.T) de financer une étude ethnographique de ce projet. L'objectif étant de saisir, au plus près du terrain, les logiques de sens à l'œuvre en appréhendant et en confrontant les points de vue des différents acteurs engagés dans cette manifestation...

• La méthode ethnographique

L'approche ethnographique se caractérise par un regard et un mode de construction de la connaissance particulier. La pratiquer, c'est tenter de comprendre comment cet autre "de l'autre coté de la mer ou du corridor, organise son monde de significations"³. Par les méthodes de l'observation participante et du décentrement, l'ethnologue s'efforce d'appréhender le point de vue de l'autre, dans le quotidien et l'anodin des pratiques et des discours. Les données à partir desquelles nous travaillons sont autant ces récits réflexifs par lesquels les individus reconstruisent la cohérence de leur expérience, que ces pratiques qui "vont sans dire" ; ces discours de "sens commun" qui tissent quotidiennement du sens sur le monde, que ces interactions qui actualisent des logiques relationnelles, les grands récits de légitimation comme les petits riens du quotidien... Utilisant "la participation comme instrument de connaissance"⁴, l'ethnologue construit son objet dans le mouvement même de cette rencontre.

La première phase, "exploratoire", de cette recherche -de Décembre à Février 2000- a consisté à rencontrer de manière informelle les responsables de la biennale, des financeurs, des opérateurs et des artistes. Cette première exploration nous a permis de choisir les ateliers en fonction d'un certain nombre de critères (démarche et statut de l'artiste, configuration sociale du collectif des participants, dynamique engendrée par le projet au niveau local, raison professionnelle des opérateurs) et de préciser nos axes problématiques.

L'approche ethnographique des ateliers s'est déroulée de Mars à Juillet 2000...

Nous avons suivi :

- Le projet qu'Yves Henry mène à Rillieux sur le thème du "Territoire d'Avant"
- Celui de Victor Urzua au Centre d'Arts Plastiques de Saint-Fons

³- Geertz, CL. : Savoir global, savoir local, Paris, PUF, 1986.

⁴- Favret-Saada, J. : Être affecté, Gradhiva n°8.

-Faire œuvre collective ?-

-Les jardins Divers en BAC de l'ensemble N.O.A.O dans le septième arrondissement de Lyon

-Le travail de Slimane Raïs autour des prisons de Lyon.⁵

-La friche culturelle ouverte pour la préparation de L'Art sur la Place et du Défilé, par la Mairie de Villeurbanne et ARALIS, où Anne Marie Naudin travaille avec vingt personnes en stage de réinsertion.

- L'atelier de Patrice Mortier à Vaulx-en-Velin.

Nous avons participé au quotidien de ces ateliers. Des entretiens approfondis avec les artistes, les participants et les opérateurs de ces projets ont été réalisés jusqu'à fin Novembre 2000⁶. Parallèlement, nous avons entretenu avec quelques artistes engagés dans l'Art sur la Place -Cecilia de Varine, Naâna Chinoune, Alain Pouillet- un dialogue qui a contribué à nourrir notre réflexion sur ce projet.

L'ethnographie est une méthode impliquée qui suscite nécessairement des réactions et des négociations, des "perturbations" que nous pouvons appréhender, non comme des biais mais comme des données significatives. C'est pourquoi, avant de préciser nos axes problématiques, il nous semble important de restituer la manière dont cette recherche a été vécue par les artistes...

1.2- DES ETHNOLOGUES DANS UN MONDE DE SPECIALISTES

"Le savoir anthropologique (...) ne peut que se situer comme un compromis entre l'objectivation d'un sens et le respect de la dimension ontologique de l'altérité. C'est en ce sens que l'on peut avancer l'idée d'une discipline hypothétique, suspendue à l'élaboration d'un texte en construction, en train de se faire ou de se défaire, modifiable par de nouvelles ramifications sémantiques. Il conviendrait alors de se tourner vers une nouvelle conception du savoir ethno-anthropologique, au-delà d'une épistémologie toujours réductrice, englobant la démarche du sujet connaissant. Les conditions d'une phénoménologie de la connaissance ethno-anthropologique seraient alors satisfaites".

Francis Affergan : "Textualisation et métaphorisation", Communications n° 58.

•"Sous des lorgnettes non identifiées"

⁵- L'approche ethnographique de ces quatre ateliers a été réalisée par Axel Guïoux et Evelyne Lasserre, celle des deux suivants par Virginie Milliot.

⁶-Au total une quarantaine d'entretiens ont été réalisés.

La présence d'ethnologues "envoyés par la DAP" a suscité de la part des artistes, des réactions diverses qui se sont révélées être des données pertinentes pour comprendre le positionnement des artistes et la manière dont ils percevaient le cadre dans lequel ils étaient situés.

De manière générale, notre présence a d'abord suscité une attitude de méfiance, liée à une inquiétude quant à notre véritable mission. En Mars 2000, lorsque le Musée d'Art Contemporain a convoqué l'ensemble des artistes pour une présentation des différents projets, plusieurs personnes ont ainsi évoqué notre présence par des sous-entendus, jusqu'à ce qu'un des artistes crève l'abcès : *"C'est pour nous difficile et inconfortable d'être sous tant de lorgnettes non identifiées : artistiques, sociologiques, ethnologiques, politiques... On est pris dans un jeu de contraintes complexes, sous des regards et des points de vue différents ... C'est vraiment pas facile."* Ces réactions révélaient la difficulté des artistes à se situer dans ce dispositif. *"La posture est complexe, affirmait Alain Pouillet, parce qu'il faut que l'objet réalisé fonctionne à la fois dans le champ artistique, dans le champ social et dans le champ institutionnel. Sinon cela ne marche pas..."*⁷ Pris dans un jeu d'obligations autres que celles qui sont liées au processus de création proprement dit, tout en étant liés aux réseaux des mondes de l'art contemporain, beaucoup vivent l'Art sur la Place comme un cadre paradoxal... *"On a toujours à justifier de notre travail, pour les uns, pour les autres...T'as des comptes à rendre à la biennale, à la structure avec laquelle tu bosses, c'est compliqué parce que les critères d'évaluation ne sont pas clairs, alors si en plus on nous fout un ethnologue sur le dos, tu comprends, ça fait beaucoup"* expliquait un artiste. Notre présence renforçait l'inconfort de cette ambiguïté concernant les critères d'évaluation de ces actions. Pourquoi "le grand évaluateur" (telle qu'est perçue la D.A.P.) choisi t'il des ethnologues incompetents en art contemporain pour rendre compte de leur démarche ? Qu'est ce qu'ils évaluent, restituent ? Nous avons vu quels étaient les objectifs de l'Art sur la Place du point de vue du Musée d'Art contemporain. Mais pour les acteurs de la politique de la ville, il s'agit essentiellement d'une politique de développement culturel. De ce point de vue, l'art est considéré comme un vecteur de liens sociaux, l'artiste transformé en "médiateur"... L'ethnologue, en tant qu' « expert culturel », aurait-il pour tâche d'évaluer la qualité du tissage du lien social ? Cette présence n'entérine-t-elle pas ce risque de redéfinition de l'artiste en tant que "fonctionnaire du développement culturel"⁸ ? Ces inquiétudes révélaient ainsi la position complexe et inconfortable des plasticiens dans cet espace interstitiel à la croisée du social et de l'artistique, et la manière dont ils vivaient ce qu'ils percevaient majoritairement comme double contrainte.

⁷- Pouillet A. : *On n'est plus au temps de la démocratisation culturelle à la Malraux*, Entretien réalisé par Catherine Foret dans Les cahiers millénaire 3 n° 19, 2000, Grand Lyon prospective.

⁸- Jeudy H.P. : *Les usages sociaux de l'art*, Paris, Circé, 1999, p 45

Certains ont par conséquent catégoriquement refusé notre présence sur le terrain. Parce que la création collective est un processus incertain, et qu'ils craignaient que la présence d'observateurs extérieurs ne perturbe la rencontre. Parce qu'ils travaillaient avec des populations "fragiles", avec qui la confiance n'était pas donnée, ou encore parce qu'ils devaient eux-mêmes trouver leur place dans des dispositifs institutionnels complexes, où la présence d'un tiers ne pouvait être imaginée. D'autres ont refusé cette étude parce qu'ils la percevaient comme une ultime ingérence, une évaluation déguisée et parfaitement illégitime... Nous étions financés par les mêmes institutions que les artistes. Ce qui, pour ces, derniers nous identifiait « du côté de l'appareil institutionnel ». Certains nous ont renvoyé l'image de l'ethnologie en tant que "grande prostituée" de l'Histoire -pour reprendre l'expression de Roger Bastide- se plaçant implicitement du côté de la bohème des artistes libres et rebelles... Là encore, ces jeux de miroirs révélaient les positionnements complexes et parfois paradoxaux des artistes face à la dite « institution »... La place, les rôles attribués à l'ethnologue sur un terrain, la manière dont il est perçu, sont toujours des données significatives. Nous avons ainsi été qualifiés de "tiques", d'"espions déguisés" ou encore de "sondes anales", par ceux qui ont refusé le principe de l'enquête... Cette méfiance a priori a parfois rendu le dialogue difficile, voir même impossible. Le refus, légitime, d'être transformé en "objet" a également pu se manifester par des réponses défensives, des retournements de questions, des échappées agressives, une volonté de contrôle de la restitution, voire même -en spécialistes du détournement- une transformation de l'ethnologue en objet d'exposition.⁹

Compte tenu de ce cadre paradoxal, les artistes qui ont joué le jeu de notre recherche sont certainement ceux qui étaient, par expérience ou tempérament, les plus assurés dans leur démarche. Certains ont pu y voir un intérêt. *"On ne sait pas bien ce que l'on est en train de faire, le sens se construit chemin faisant, c'est pour ça que l'idée d'un témoignage distancié m'intéresse"* affirmait l'un d'entre eux. Ils ont accepté parce qu'ils étaient en demande de réflexivité ou simplement curieux de ce qu'une étude ethnographique allait montrer. D'autres ont donné leur accord par indifférence ou "habitude". *"Dans tous ces projets d'action culturelle, y'a toujours des étudiants qui viennent faire des mémoires, des cabinets de je ne sais pas quoi qui viennent évaluer en fonction de leurs critères, moi ça ne me dérange pas, je m'en fous, je sais ce que je fais, pourquoi je le fais et comment, alors, vous pouvez bien écrire ce que vous voulez !"* affirmait un autre. Nous avons réalisé une participation observante des ateliers des artistes qui ont accepté de nous donner un rôle de

⁹- Lors de la Biennale d'Art Contemporain, deux artistes participant à l'art sur la place ont proposé avec humour à une centaine de visiteurs d'enfiler un T-shirt sur lequel était écrit "Partage d'autismes". J'ai (Virginie Milliot) accepté de participer à ce que je considérais comme un pied-de-nez artistique et de me faire photographier, sans savoir que ces clichés allaient faire l'objet d'une exposition à la galerie Roger Tator en Octobre 2000.

témoin ou d'interlocuteur...

• La question du sens et de la réciprocité

La mise en sens de l'œuvre est une des compétences de l'artiste contemporain. Au fil de ce jeu de transgression des conventions de l'Histoire de l'art, à partir duquel il a construit sa légitimité, l'art contemporain s'est affirmé comme un "monde inversé"¹⁰. Un univers du second degré, nécessitant une traduction simultanée de "l'intention" artistique. Les œuvres contemporaines ne parlent pas d'elles mêmes. Elles ne prennent sens qu'enchâssées dans un discours restituant l'intention et la démarche de l'artiste. Tant et si bien que François Flahaut analyse le statut très particulier de cet art en le comparant au culte des reliques au Moyen-Age¹¹. De la même manière que les saints "restes", pour ne pas être confondus avec "la matière ordinaire du monde", doivent être recadrés par un discours -restituant l'épopée du personnage sanctifié, l'histoire de l'acquisition de la relique, etc.- le sens et la valeur de l'art contemporain sont inextricablement liés aux constructions discursives qui les cadrent. La création finale importe moins que la démarche elle-même. Ces constructions sémantiques puisent très largement dans le fonds des sciences humaines. Ethnologues et artistes peuvent ainsi se référer aux mêmes auteurs pour penser le monde... Tel artiste se réfère au "panoptique de Foucault" pour réfléchir sa position dans le dispositif de l'Art sur la Place¹² tel autre utilise le concept de "rhizome" de Gilles Deleuze et Felix Guattari pour expliquer la manière dont il pense la création collective, etc. Ce vis-à-vis n'est confortable, ni pour l'ethnologue ni pour les artistes.¹³ Vivant avec les "indigènes contemporains"¹⁴ dans un univers commun de références conceptuelles, l'ethnologue se trouve dans une relation inédite... Les frontières entre l'ici et l'ailleurs, le dedans et le dehors, le même et l'autre sont devenus plus poreux, mouvantes et incertaines, ce qui redéfinit complètement le rôle de l'ethnologue.¹⁵ Cette présence de spécialistes du

¹⁰ - Heinrich N : Le triple jeu de l'art contemporain, Paris, édition de Minuit, 1998.

¹¹ - Flahaut F. : *L'artiste créateur et le culte des restes*, Communications n° 64, 1997.

¹² - Pouillet A. : Cit op.

¹³ - Il y aurait beaucoup à dire sur ce jeu de miroir entre art contemporain et sciences humaines. Les regards croisés des ethnologues et des artistes sur l'altérité, l'universalité et la relativité lors de la dernière Biennale d'Art Contemporain, étaient à cet égard passionnants : Partage d'exotismes, Réunion des Musées Nationaux, Diffusion Seuil, Paris, 2000.

¹⁴ - "Nous sommes tous des indigènes maintenant et celui qui n'est pas directement l'un d'entre nous est un exotique" affirme Geertz...

¹⁵ - Entre autres : Geertz Cl : Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur, Paris, Métailié, 1996.

"discours sur", pouvait de même être déstabilisante pour des artistes pour qui la compétence discursive est essentielle. La volonté que nous pouvons qualifier de presque obsessionnelle de certains artistes de maîtriser les constructions sémantiques élaborées par d'autres sur leur propre démarche éclaire l'importance de ces dernières dans la définition et l'appréciation de ce qu'ils font...

Ces tensions éclairent également la manière dont artistes et intellectuels se retrouvent finalement incorporés à un même "appareil culturel" -au sens d'Hannerz, c'est-à-dire le dispositif reliant quelques "spécialistes" à un plus grand nombre de personnes, dans une relation visant la production et la diffusion de significations.¹⁶ Parce que nous sommes conscients des enjeux, sans maîtriser pour autant toutes les règles du jeu (des mondes de l'art) et que nous concevons l'ethnologie comme un parcours dialogique, nous avons autant que faire ce peut, construit ce texte de manière négociée. L'observation ciblée des six ateliers a ainsi donné lieu à la rédaction de monographies qui ont été restituées et discutées avec les artistes concernés... L'objectif n'est pas de produire un rapport consensuel mais de respecter les règles déontologiques de notre métier (respect des personnes avec qui nous avons travaillé, volonté de ne pas leur nuire professionnellement, responsabilité du sens fixé). Nous avons également intégré des données issues d'observations lors de réunions collectives, de manifestations publiques, de documents publics et élaboré des propositions plus générales d'interprétation que n'avons pas au préalable discuté avec l'ensemble des artistes et que nous assumons en tant qu'auteur.

En tant qu'ethnologues nous nous situons dans une perspective de compréhension et non d'évaluation. Ce qui veut dire que le regard que nous proposons s'est construit sur la base d'une confrontation de différents points de vue (artistes, participants, institutionnels) et de différentes données (discours, pratiques quotidiennes, écrits, paroles publiques, etc.). Il ne s'agit pas pour nous de produire une image dans laquelle les uns ou les autres se reconnaissent (« ...chaque groupe humain fournit à lui-même et aux autres des rationalisations de conduites qui consistent en des modèles conscients que l'ethnologue n'a pas plus à courtiser et à épouser qu'à contourner et à épouser, mais à analyser » affirme François Laplantine) mais de donner à comprendre des logiques de sens. L'analyse des liens tissés avec les participants nous a ainsi permis de dégager des types de « formes collectives » qui correspondent rarement avec ce que les artistes affirment et revendiquent de leur propre travail. Ce décalage peut être le fruit de désaccord avec les plasticiens. Nous comprenons par conséquent le fait que certains puissent ainsi ne pas se reconnaître dans ce texte, qui propose un point de vue construit avec d'autres outils d'appréhension du réel, et que nous assumons en tant qu'auteur.

¹⁶ - Hannerz U. : Cultural Complexity. Studies in the social organization of Meaning. Columbia University Press, 1992.

1.3- PRÉSENTATION DU RAPPORT

• Problématiques et hypothèses exploratoires

L'intérêt et la complexité de projets tels que "l'Art sur la Place", qui situent leurs actions à la croisée du "social" et du "culturel", est tout d'abord la diversité des acteurs qui s'y trouvent engagés. Ils amènent des mondes qui n'ont pas l'habitude de coopérer -le monde du travail social, les associations locales, les institutions culturelles, la politique de la ville, les mondes des banlieues populaires, les pouvoirs municipaux, les mondes de l'art contemporain, etc.- à collaborer autour d'un même projet. L'Art sur la Place est un espace relationnel complexe, un jeu à plusieurs acteurs sur un espace interstitiel. Ce projet tisse des réseaux de collaboration entre une diversité d'acteurs. Il définit une convergence ponctuelle d'intérêts entre différents mondes, pour la réalisation d'un événement auquel tous ne donnent pas le même sens. Comment ces différents mondes -qui ont chacun leurs langages, leurs codes, leurs objectifs, etc.- s'accordent-ils les uns aux autres ? Que génèrent ces collaborations ? L'hypothèse que nous avons souhaité explorer est que ce jeu sur les frontières, amenant chacun à se situer par rapport à d'autres, faisait "bouger" chacun des mondes qui s'y trouve engagé. Nous avons essentiellement interrogé ce processus à partir des mondes de l'art : que produit l'investissement de cet espace intermédiaire entre "social" et "culturel" du point de vue de la définition sociale du statut et du rôle de l'artiste ? Comment des formes artistiques se créent dans ce mouvement de rencontre ? Quel est le statut de ce qui est ainsi produit ? Ces projets ouvrent d'autre part de nouveaux accès à l'espace public pour une population reléguée ou marginalisée. Ils réalisent de manière ponctuelle un espace public ouvert à la confrontation de la diversité de la cité. Cette problématique a été ici moins développée que la première. Mais nous avons néanmoins souhaité soulever un certain nombre de questions : Quelle est la portée de ce renversement symbolique ? Comment s'opère cette publicisation ? Quelles en sont les répercussions ? L'étude aurait pu prendre pour objet ces nouvelles coopérations institutionnelles et ce qu'elles génèrent en termes de transformation des postures professionnelles. Elle aurait également pu interroger ce projet au regard des réorientations actuelles de l'intervention sociale... L'Art sur la Place est un espace polysémique complexe dont nous ne pouvons circonscrire le sens dans le cadre de cette recherche. Notre analyse a porté sur les interactions entre trois des mondes en présence : celui des artistes, le monde du travail social et celui -qui n'en est pas un au sens propre du terme- des participants. Dans le cadre du présent rapport nous rendrons compte principalement de l'axe problématique initialement intitulé "Aux frontières des mondes de l'art"...

• Structure du rapport

La deuxième partie suivant cette introduction méthodologique, développe une analyse générale de ce projet de créations collectives. Nous interrogerons tout d'abord cette expérience du point de vue des artistes. Nous analyserons ensuite la production symbolique de ces objets -le statut des créations réalisées dans ce cadre, du point de vue des acteurs des mondes de l'art que nous avons rencontrés. Afin d'analyser le processus de publicisation, nous approfondirons ensuite l'étude des formes collectives qui s'inventent dans la rencontre, ce qu'elles cristallisent comme visions du monde. Pour finir nous exposerons les confrontations et négociations de conceptions artistiques qui se sont déroulées sur cet espace frontière... Chaque fois il sera fait référence à des expériences concrètes qui seront développées dans un troisième temps.

Nous avons en effet choisi de restituer dans la troisième partie, l'ethnographie des ateliers sous la forme de monographies. Nous avons choisi cette forme d'écriture parce qu'elle nous semblait plus à même de restituer la polysémie sensible des ateliers.

Pour les six projets que nous avons suivis, nous développerons :

-Le point de vue de l'artiste : quel est pour lui le sens de ce projet ? Comment définit-il son engagement par rapport à son propre travail artistique ? De quelle manière pense-t-il son rôle dans ce processus créatif ?

-Le point de vue de l'opérateur.

-La configuration des collectifs : qui sont ces "autres" avec qui l'artiste est amené à travailler ? Comment ces groupes ont-ils été constitués ?

-Le point de vue des participants : comment vivent-ils cette expérience ? Quel est le sens de leur participation à l'Art sur la Place ? Quel rapport ont-ils avec les arts plastiques ?

-Nous nous attacherons ensuite à décrire le processus créatif : quels sont pour chacun de ces ateliers, la place de l'artiste et celle des autres, le rôle du plasticien et celui des participants ? Le collectif est-il le résultat d'une agrégation d'individualités, d'un processus négocié ou d'une appropriation d'une forme imposée ? Comment le projet initial a-t-il évolué ? Par des descriptions des lieux, du quotidien, des restitutions d'entretiens et d'échanges informels, nous nous efforcerons de rendre compte de ces expériences vives.

-Pour appréhender la question du statut de ce qui est produit nous restituerons le devenir de ces productions.

-Nous relaterons enfin les répercussions de cette expérience, sur la démarche de l'artiste, le rapport à l'art et au monde des participants, et les "dynamiques locales" qu'elle a pu engendrer...

Cette présentation laisse ainsi plusieurs possibilités de lectures. Le lecteur pressé pourra se contenter de la seconde partie, le curieux se plonger ensuite dans la singularité de l'une ou l'autre des expériences citées dans cette partie analytique...

II-- FAIRE "OEUVRE COLLECTIVE" ?¹⁷

"Art

1. Terme générique qualifiant un ensemble d'objets mis en scène dans le cadre d'un récit appelé *l'histoire de l'art*. Ce récit établit une généalogie critique et problématise les enjeux de ces objets, à travers trois sous-ensembles : *peinture, sculpture, architecture*.

2. Le mot "art" n'apparaît aujourd'hui que comme un résidu sémantique de ces récits, dont la définition la plus précise serait celle-ci : l'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets."

Nicolas Bourriaud : Esthétique relationnelle, Les presses du réel, Paris, 1998, Glossaire p 111.

Introduction : Regard ethnographique et mise en contexte de l'art

"Tout le monde veut comprendre l'art, pourquoi ne pas essayer de comprendre le chant d'un oiseau" ?

Picasso. P

S'il semble si difficile de prendre l'art pour objet d'analyse, c'est d'abord parce que face aux topiques artistiques, le spécialiste des sciences humaines est coupable de désenchantement.¹⁸ Pour comprendre l'art, nous commençons par le réintégrer dans la trame des relations sociales qui sont à l'origine de sa production. Nous l'appréhendons non pas comme un objet universel, mais comme le produit d'une activité sociale contextualisée. Pour l'anthropologue "la définition de l'art dans n'importe quelle société n'est jamais complètement intra-esthétique"¹⁹. C'est la relation entre l'art et la vie collective qui de notre point de vue fait sens. Cette conception s'oppose en cela aux définitions endogènes aux mondes de l'art. En témoignent ces débats qui animent ces derniers comme ceux de la recherche ethnologique, à propos des arts dits "exotiques". Jusqu'à la fin des années 1970,

¹⁷- Cette partie a été rédigée par Virginie Milliot, mais elle est le fruit de discussions collectives avec Evelyne Lasserre et Axel Guïoux. Elle s'appuie notamment sur des écrits intermédiaires qu'ils ont réalisés sur les quatre ateliers qu'ils ont étudiés et sur des réflexions qu'ils leur ont inspiré. Le chapitre "un désœuvrement artistique" leur est intégralement dû.

¹⁸-Voir à ce sujet l'avant-propos de P. Bourdieu dans : Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris, Seuil, 1998.

¹⁹- Geertz Cl : Savoir local, savoir global, Paris, PUF 1986

l'ethnologie constituait le principal cadre d'exposition et d'appréhension de ces autres formes artistiques. Depuis le début des années 1980, à New York d'abord²⁰ puis à Paris, "l'art primitif" fait l'objet de circulations et d'expositions sur la scène des mondes de l'art contemporain. En France, "*les magiciens de la terre*" ont, en 1989, marqué cette redéfinition. Jean Hubert Martin y présentait, dans le contexte du bicentenaire de la Révolution Française, un manifeste artistique anti-ethnocentrique visant à établir "l'universalité de l'acte créateur". L'exposition mettait sur une même scène des œuvres occidentales et extra-occidentales. Le parti pris était d'approcher ces objets d'un point de vue purement artistique et non comme des témoignages culturels. C'est pourquoi les œuvres étaient présentées sans aucun commentaire. Sur la scène des mondes de l'art contemporain, elles valaient par et pour elles mêmes. Le visuel devait primer sur le culturel, le style sur le contextuel. Ces objets ne représentaient plus une tradition impersonnelle mais une individualité créatrice. Cette décontextualisation a soulevé maintes polémiques : face à l'absence de tout élément explicatif, le spectateur n'a-t-il finalement pas recours, pour donner sens à ces objets, aux clichés populaires sur les sociétés "exotiques" ? Cette présentation décontextualisée ne tend-elle pas à renfermer chaque création dans sa singularité et ainsi à en exacerber l'exotisme ? À vouloir faire rentrer le monde au Musée, ne transforme-t-on pas le monde vivant en objet muséographique, "embaumant à l'euro péenne" des formes culturelles vives ? Ce choix d'une appréciation et d'une présentation purement esthétique ne renvoie-t-il pas insidieusement à une certaine forme d'ethnocentrisme ?²¹ etc. Mais cette exposition amenait également les ethnologues à ré-interroger leurs propres catégories de classement sur l'art, la contemporanéité et l'universalité. Cette exposition remettait en question des découpages, elle transgressait "le grand partage" (Latour). Ces singularités artistiques amenaient l'ethnologue à repenser les rapports de l'individu au collectif. Cette exposition invitait ainsi, les uns à ne plus réduire l'objet d'art à un témoignage culturel impersonnel et les autres à sortir de leur univers auto-référentiel. "*Partages d'exotismes*" est allé encore un peu plus loin... La force de cette exposition a été d'ouvrir un espace de débat et de réflexion sur les définitions contemporaines de l'art, mais aussi sur la question de l'unité et de la diversité de l'humain. L'opposition entre appréhension esthétique et culturelle de l'art a été en partie dépassée par une réflexion sur la polysémie des œuvres. Les artistes présentés, d'origines géographiques extrêmement diverses, n'ont été rassemblés, ni selon des critères esthétiques, ni en fonction d'aires culturelles. Une réflexion collective entre les commissaires de l'exposition et une équipe d'ethnologues a permis de définir d'autres catégories de classement : se nourrir, se

²⁰ - Clifford J : Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX e Siècle, Paris (énsb-a), 1996.

²¹ - Voir entre autres : Sally Price *Arts primitifs et regards civilisés* dans Gradhiva n° 4 1988/ La note critique sur l'exposition des Magiciens de la terre dans Gradhiva n° 8 1990, Dagen ph : "*L'expositon universelle*", Le Monde du 19 Mai 1989.

vêtir, prier, l'amour, la guerre, la violence, le cosmos, etc. Cette classification autorisait une lecture en miroir des similitudes et des différences. Ce vis-à-vis de la diversité ouvrant un accès sensible aux "communs dénominateurs". L'exposition nous donnait à voir la circulation planétaire des signes et des images. Elle montrait les adaptations et les résistances culturelles contemporaines : la manière dont les symboles de l'Occident sont réappropriés localement, selon un processus créatif qui ne cesse de produire de la diversité. "L'universalité qui m'intéresse repose sur une relativité des cultures qui permet de les considérer comme égales" affirme Jean Hubert Martin.²² Ce qui se profilait, pour l'anthropologue comme pour l'artiste, est une autre conception de l'universalité. La perspective d'un universel non plus formel et rationnel, mais d'un "universel latéral"²³ tel qu'il peut émerger de la confrontation des différences. Cette biennale ré-interrogeait ainsi les frontières des cultures, des identités comme des mondes de l'art. "Le panier des cultures est un panier percé ; tant et si bien que ce qui semble m'appartenir le plus fortement, se tient aussi de l'autre côté de cette frontière de papier crépon qu'on appelle barrière culturelle. Le soi est aussi l'autre et inversement. J'abrite chez moi l'étrange et retrouve au loin ce qui m'est le plus familier. Exotisme du proche et proximité de l'ailleurs : les mondes se retournent comme un gant" affirme Alban Bensa.²⁴

S'il nous faut retenir cette leçon de réciprocité, admettre que les filets de la raison classificatoire ne sont plus aptes à appréhender la polysémie mouvante des formes symboliques, nous ne pouvons nous extraire des contextes relationnels. "Le sens de l'objet ne tient pas à son origine, à son appartenance à une "société" ou à sa place dans l'œuvre d'un artiste mais aux mouvements d'identification qu'il suscite, aux liens qui s'établissent autour et à partir de lui, ici ou là, à tel moment ou à tel autre"²⁵. Si, comme le rappelle Alban Bensa, "aucun objet n'a de statut définitif", les significations restent inextricablement liées aux contextes relationnels -fussent-ils changeants et mouvants. Pour appréhender l'art, Geertz²⁶ invitait les ethnologues à suivre à la trace la vie des signes, et pour ce faire, à pratiquer une "ethnographie des véhicules de sens"... Si le contexte a changé de nature, si les objets se redéfinissent dans le mouvement, c'est toujours -quoique

²²-Propos recueillis par Catherine Millet dans : Art Press, 259, Juillet-Aout 2000.

²³ - "Il y a là une autre voie vers l'universel : non plus l'universel de surplomb d'une méthode strictement objective, mais comme un universel latéral dont nous faisons l'acquisition par l'expérience ethnologique, incessante mise à l'épreuve de soi par l'autre et de l'autre par soi" : Merleau-Ponty M. : Signes, Paris, Gallimard, 1960, p150.

²⁴ - A. Bensa : *La fin des mondes ou le cenotaphe des cultures* dans Partage d'exotismes, Réunion des Musées nationaux, diffusion Seuil, 2000.

²⁵ - A. Bensa : 2000.

²⁶ - Geertz Cl : 1986.

de manière plus complexe- dans la trame de relations et d'interactions sociales que ces signes prennent sens...

Orientations de lecture...

Le 9 Juillet, à côté des 18 territoires réalisés dans la Région, quatre collectifs d'artistes étrangers étaient invités : des femmes Aborigènes²⁷, des hommes du Kerala (Inde du Sud)²⁸, des moines Bouddhistes²⁹ et des Haïtiens³⁰. Les artistes participant à l'art sur la Place, qui supportaient mal d'être définis comme des "artistes locaux" face aux internationaux de la B.A.C. ont interpellé Thierry Raspail sur ce choix d'association. *"On met la banlieue avec les ethniques... ça faisait vraiment ça : l'art primitif et l'art des banlieues, les sauvages de l'intérieur"*. Pour le directeur artistique de l'événement, le choix était avant tout thématique. De la même manière que l'art est devenu pour les Aborigènes un médium de revendication territoriale -la figuration des "rêves" traditionnels sur la scène internationale leur permet d'affirmer en retour, leur droit à la terre-³¹ un lien inextricable rattachait la production de ces artistes à la thématique du territoire... *"ça pose quand même des questions d'un point de vue politique : comment on considère les gens de la périphérie quand on les associe aux ethniques. Mais aussi d'un point de vue artistique, parce que finalement ce qu'on fait, comme ce qu'ils font, ça reste à la périphérie de l'art !"* persistait un artiste. Polysémie... Le moine tibétain se retrouve avec la femme aborigène placé derrière la frontière des "ethniques", la carte des rêves se transforme en manifeste politique, le mandala en performance artistique, le rite vaudou en happening. Polysémie... Que sont ces brouettes, ces maisonnettes, cette tour de Babel, ces "cabines de séductions", ces bocaux plein d'histoires ? Les questions qui se posent ici sont toutes aussi pertinentes là. C'est donc en les resituant dans leurs contextes relationnels que nous pouvons appréhender le sens de ce qui se réalise. Commençons donc par interroger le point de vue des artistes engagés dans ce processus.

²⁷ - Mona Chungune et Ngarta Jinny Bent de Fits Roy Crossing

²⁸ - Parameswara Kurup Kallate Cherukote, Nallaparambath Radhakrishnan, Unnikaishman Kallate et Manikanthan Kavingal Kallate Shankara Kurup.

²⁹ - Congrégation Dashang Kagyu Ling

³⁰ - Patrick Vilaire et Adely Adnord

³¹ - Voir à ce sujet Fred R. Myers : "Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France" dans Terrain, 30, Mars 1998, pp 95-111.

2-1-L'ARTISTE À L'ÉPREUVE DES AUTRES

En ouvrant un espace de ressources et de reconnaissance, à l'intersection du social et du culturel, sur d'autres critères que ceux qui structurent les mondes de l'art, cette politique de décloisonnement tend à brouiller les critères de la valeur et de la légitimité artistique. Elle semble ainsi s'acheminer vers une redéfinition du rôle de l'artiste et de la création contemporaine. Nous avons cheminé à partir de cette hypothèse exploratoire, en commençant par interroger le point de vue des artistes : comment se positionnent-ils dans ce cadre ? Quel est pour eux le sens de ce projet ? Comment définissent-ils leur travail ? De quelle manière pensent-ils et jouent-ils leur rôle dans ce processus ?

2.1.1- UN CADRE DE CONTRAINTES PARADOXALES

Notre premier constat fut celui de la diversité. Si certains artistes partagent a priori une même conception de l'Art et de ses rapports au monde -héritée des années de militantisme pour l'éducation populaire, nourrie de la lecture de Nicolas Bourriaud ou des années passées à l'Ecole des Beaux-Arts- aucun ne s'accorde totalement sur le sens et les manières de faire "œuvre collective". Le second constat fut celui de l'ambiguïté -le décalage souvent inconscient entre discours et pratiques- et de la labilité des positionnements des artistes.

L'art sur la place est un chemin, un trajet au fil duquel nombre de plasticiens ont été amenés à réviser leur propre rapport au monde et à l'art. Au commencement du projet, les postures adoptées semblaient a priori clairement définies, assurées. Six mois plus tard, l'expérience relationnelle vécue dans le cadre de ce projet, amenait nombre d'artistes à redéfinir leur positionnement. Exemple, ce plasticien qui affirmait ne s'investir dans ce type d'action culturelle que pour des raisons financières -"*je n'ai pas une âme de militant, pour être tout à fait franc, je le fais pour l'argent*"- et qui a fini par s'impliquer personnellement dans cette création collective bien au-delà de ce qui avait été contractualisé. Ou encore tel autre artiste, pour qui l'Art sur la Place était un moyen de continuer à militer comme il le faisait depuis des années pour la démocratisation culturelle -"*les arts doivent être partagés*"- et qui, dix mois plus tard, vidé par les difficultés relationnelles et institutionnelles auxquelles il avait été confronté, a décidé de tout arrêter, impatient de retrouver la solitude de l'atelier. Tout comme ce jeune plasticien, très motivé par ce qu'il percevait comme un travail de sensibilisation artistique, qui au terme du projet affirmait "*Tu vis quand même ... c'est pas évident, je ne suis pas clair avec le sens de tout ça. Moi j'ai vécu ça vraiment comme une dépersonnalisation, je préfère ne pas continuer, je m'y perds !*". Ou enfin cette artiste, qui désirait mettre son art au service d'un mieux vivre ensemble et qui a finalement décidé de ne pas reconduire son projet suite au discours

de clôture du Sous-Préfet : *"je ne suis pas une missionnaire, on n'est pas là pour faire ce que les politiques devraient faire et qu'ils ne font pas ! T'as entendu ? Ils voudraient qu'on sorte les gens des quartiers, qu'on les valorise une fois par an, pour qu'ils puissent y retourner plus sagement ! Non, je ne peux pas cautionner un truc pareil !"*... L'Art sur la Place est une invitation institutionnelle à vivre une expérience relationnelle dont les artistes affirment ne pas sortir indemnes. Ce parcours vers une création collective, à l'intersection des mondes de l'art contemporain et des institutions de gestion du social, les place au cœur d'un jeu de contraintes particulièrement complexe... Le caractère mouvant, ambigu, oscillatoire du positionnement de la plupart des artistes, semble faire écho à la nature paradoxale du cadre dans lequel ils sont amenés à agir.

L'espace interstitiel de l'Art sur la Place, les oblige à se tenir sur une ligne de crête. Pour réussir, leur réalisation doit fonctionner dans les deux champs -du social et de l'artistique. Nous verrons tout au long de cette partie, les conséquences de ces doubles contraintes sur la définition des rôles, sur la forme et le statut de ce qui est produit. Voyons à présent la manière dont ce cadre pèse sur le sens de l'engagement... Etre artiste ce n'est pas un métier, une profession, c'est un engagement, un "état d'esprit" affirment les plasticiens. Depuis qu'ils se sont libérés des monarques et des mécènes, les artistes sont jaloux de leur liberté et de leur autonomie. Mais celles-ci ont eu pour contre partie une précarité qui, si elle continue à être choisie et revendiquée par quelques artistes bohèmes qui en font un choix de vie, est difficilement vivable pour nombre d'entre eux à long terme. La plupart des artistes engagés dans l'Art sur la Place, sont contraints de multiplier leurs activités pour assurer leur subsistance (animation d'ateliers d'art plastiques, visites guidées dans les Musées, enseignement dans des structures éducatives ou socioculturelles, "petits boulots" extérieurs aux mondes de l'art, etc.). L'Art sur la Place leur est généralement apparu comme l'une de ces activités annexes permettant de mobiliser des ressources financières par des compétences non étrangères au "métier". C'est l'occasion d'un travail artistique rémunéré -même si l'investissement moyen des artistes excède toujours largement le nombre d'heures rétribuées- en lien avec les institutions d'exposition et de conservation... Certains artistes y ont vu l'opportunité d'une inscription dans les réseaux des mondes de l'art, escomptant des retombées symboliques sur leur propre travail artistique. Mais force est de constater le caractère équivoque du cadrage sémantique de l'opération par l'institution muséale... Est-ce en tant qu'artistes, créateurs ou pédagogues que les plasticiens sont ici convoqués ? L'intégration dans ce projet, d'artistes se revendiquant d'une «esthétique relationnelle», l'exposition au sein du Musée des créations collectives ainsi réalisées, l'oscillation des qualifications de ce-qui-se-réalise entre différents registres, etc. alimentent cette ambiguïté. Il n'y a pas de consensus sur le sens de cette action. Les jeunes artistes qui s'étaient personnellement projetés dans ce projet l'ont généralement assez mal vécu. *"C'est vrai que c'est une dépersonnalisation de l'artiste ce*

travail mais moi ça ne m'embête pas parce que j'ai mon travail perso, donc je m'en fous de ne pas apparaître, par contre je comprends aussi que l'artiste qui n'a que ça, ait l'impression qu'on lui enlève tout, c'est très ambigu" affirmait l'un des plasticiens. Si c'est son nom qu'il engage, si c'est sur la base d'un projet personnel qu'il est sélectionné, c'est en effet avec d'autres que l'artiste est amené à œuvrer. *"C'est toute la difficulté, on croit que c'est notre projet, on travaille avec le Musée, mais finalement tu te rends compte que ça n'a rien à voir avec ton propre travail, ce que tu fais avec d'autres, ça ne peut pas être complètement toi !"* commentait un des artistes. Espace intermédiaire entre les mondes de l'art et les institutions de gestion du social, l'Art sur la Place est un espace paradoxal : les artistes doivent respecter cette double injonction sans qu'une des finalités ne prime totalement sur l'autre. Ils sont amenés à être l'un et l'autre sans être totalement ni l'un ni l'autre. Ce qui engendre une ambiguïté en termes de reconnaissance : si la participation à l'Art sur la Place connecte effectivement les artistes aux réseaux des mondes de l'art, elle peut également finir par les disqualifier d'un point de vue artistique. *"Globalement si tu participes trop, ou disons exclusivement, à ce genre de projets, tu te retrouves étiqueté "animation socioculturelle". D'où cette crispation de quelques artistes sur les questions du droit à l'image, de la propriété intellectuelle, etc."Si tu regardes bien, la position de chacun est déterminée par celle qu'il occupe dans le champ artistique, les artistes reconnus ne cherchent pas là une reconnaissance, ceux qui se battent pour le droit à l'image, ce sont ceux qui n'ont pas d'autres espaces"* expliquait l'un des plasticiens.

Les artistes qui débutaient ou expérimentaient dans ce cadre une approche de type «esthétique relationnelle» étaient certainement ceux qui vivaient le plus difficilement ces ambiguïtés. En quête de reconnaissance, certains dénonçaient ainsi le traitement institutionnel de l'opération : dans les documents de communication *"les artistes de la biennale sont cités, alors que nous, on n'est pas cités, comme si on était une espèce de masse informe"* ; ils sont définis dans la plaquette de présentation de l'événement comme des "artistes locaux", *"on est ramenés à une appartenance au territoire face aux artistes universels, c'est significatif quand même !"* ; lors de l'exposition 1997 au Musée d'Art Contemporain, la partie Art sur la Place était clairement distinguée de l'exposition permanente, *"comme pour signaler, attention vous sortez des terres de l'art"*, etc. *"Nous avons le sentiment d'être considéré parfois comme un tas indistinct, parfois comme des petits soldats du lien social par l'artistique... rarement comme des interlocuteurs, experts dans leur domaine"* peut-on lire dans le bilan de deux artistes. L'enjeu est la qualification de ce qui se réalise. Ceux qui se considèrent comme des "pionniers d'un nouveau type de démarche artistique", s'efforcent d'être définis et reconnus en tant qu'artistes à part entière dans ce projet. Ce qui dans ce cadre, les conduit parfois à revendiquer plus de "contact avec la direction artistique" -afin de stabiliser les référents de cette action dans ce champ- parfois à exiger une plus grande autonomie -dans la définition, la réalisation et l'évaluation du projet- à solliciter le soutien de l'institution muséale et à se positionner en tant

"qu'avant-garde" contre les "instances de conservation". Ce qui apparaît tout à fait logique, si l'on se rappelle avec G. Bateson que l'oscillation est un des modes de gestion des contraintes paradoxales.

Sur l'autre versant, la question du sens de l'implication est tout aussi complexe. *"C'est de la subversion autorisée, du militantisme subventionné, ça change forcément le sens de l'action"* affirmait un artiste. Ce cadre institutionnel tend à redéfinir les artistes militants en fonctionnaires du développement culturel. Pour maintenir le sens de leur engagement, ils sont de même amenés à préciser sans cesse les référents de leurs actions. Ce qui, dans ce cadre, les conduit à retourner les signifiés du vocable institutionnel. "Dans un contexte de syncrétisme culturel croissant, le jeu de l'identique et du différent, du même et de l'autre reste sans fin, il montre combien la manière de se jouer du contrôle socio-politique consiste à pratiquer des inversions de sens grâce à la permutation des signes".³²

Les artistes doivent « faire avec » les règles d'un jeu complexe car ambigu et hésitant quant à ses propres finalités. La définition de ce qu'ils font et par conséquent de ce qu'ils sont, fait l'objet de conflits, de tensions et de négociations. Ce qu'ils ont à construire et à maintenir dans ces projets c'est donc également le sens de qu'ils réalisent...

2.1.2- POSITIONNEMENTS ARTISTIQUES, PÉDAGOGIQUES ET MILITANTS...

S'il n'est d'aucun intérêt de dégager une typologie de cette diversité mouvante, de fixer l'oscillation et l'ambivalence dans une logique catégorielle, il semble néanmoins important de repérer les pôles organisateurs de cette pluralité. Les postures qui suivent sont à considérer comme des positionnements-types. Elles correspondent de manière archétypale à la façon dont les artistes ségrèguent ou agrègent les différents rôles qu'ils sont amenés à jouer. Si quelques artistes se retrouvent totalement dans ces positionnements, la plupart se situent encore une fois dans un entre-deux...

• Esthéticiens relationnels

Certains artistes intègrent complètement ce qu'ils réalisent dans le cadre de ce projet à leur propre travail artistique. S'il existe, comme nous le verrons dans le détail du troisième chapitre, de grandes divergences de pratique entre ces artistes, ils ont néanmoins en commun le fait de construire une œuvre personnelle dans la trame des relations interindividuelles. Ils redéfinissent la sphère des relations humaines comme espace et/ou objet de leur création. Un plasticien nous semble incarner cette première posture. Slimane

³² - Judy H.P. : Les usages sociaux de l'art, Circé, Paris, 1999, p 28.

Raïs –dont l’atelier est présenté dans la troisième partie du présent rapport- est par exemple, convaincu que l’art n’est pas une question de recherche esthétisante mais de quête de savoir au quotidien. Et c’est cette quête qui l’a conduit à créer dans un rapport d’échange. L’autre est invité à participer à une création singulière. Il prend place dans un dispositif personnel. Il n’est pas placé dans un rapport de co-production, de co-réalisation mais devient l’hôte d’une forme artistique prédéfinie.... À ceux qui lui demande s’il ne transforme pas finalement le public en matière première de son œuvre, il répond : "*Moi je ne me sers pas de la vie des gens pour faire de l’art, je me sers de l’art pour apprendre à vivre*"³³ L’art ne semble pas être pour Slimane Raïs, un but mais un moyen, un chemin. Ce qui l’intéresse est moins la réalisation que l’expérience. D’autres artistes que nous avons rencontré sans pouvoir suivre leur travail au quotidien, affirment que la finalité de ce qu’ils réalisent dans ce cadre comme ailleurs, n’est ni l’expérimentation artistique, ni la création esthétique mais la réalisation d’une "sculpture sociale". Ils revendiquent une conception de l’art qui rejoint celle définie par Bourriaud : "L’essence de la pratique artistique résiderait ainsi dans l’invention de relations entre des sujets ; chaque œuvre d’art particulière serait la proposition d’habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d’autres rapports, et ainsi de suite, à l’infini".³⁴

Ces artistes ont en commun de tisser l’acte créatif dans la trame de l’intersubjectivité, mais ils ne se retrouvent pas nécessairement dans le sens et dans la forme qu’ils donnent à cette mise en relation. Les uns visent à créer une œuvre, les autres une « image du monde ». Ces derniers pourraient de ce point de vue être rangé du côté des "artisans du réel", mais ils s’en distinguent sur un point qui semble essentiel. Ces partisans d’une "esthétique relationnelle" réaffirment en effet, in fine, l’individualité de la création.

Le projet des «cabines de séduction » n’est qu’un élément parmi d’autres, jalonnant le cheminement d’un artiste dans sa propre définition de ce qui fait *son* œuvre, comme "l’Art sur la Place" n’est qu’un moment dans un processus personnel de création. L’artiste finit par réaffirmer une individualité, par personnifier la création collective. Il affirme un style, signe une installation, dépose un concept... L’affirmation du "je", vient refermer le processus créatif après l’avoir ouvert à la relation. Cette personnification de l’œuvre collective ramène finalement ces artistes à une conception romantique de la création. Ces partisans d’une esthétique relationnelle n’ont aucun doute sur la qualité artistique de ce qu’ils réalisent. Mais tout se passe comme si cette revendication ne pouvait s’opérer sans un retour sur l’individualité créatrice. C’est une question de responsabilité pour les uns, d’autorité et de marché pour les autres. La signature permet en effet de transformer les

³³ - Propos recueillis par Alain Pouillet dans : L’artiste plasticien sur le champ du social, artisan d’utopie ? Mémoire de Maîtrise de conception et mise en oeuvre de projets culturels, Université Lumière Lyon 2, 2000.

³⁴ - Bourriaud N. : Esthétiques relationnelles, Les presses du réel, 1998, p 22.

territoires existentiels de l'art relationnel en produit³⁵. Ces créations peuvent dès lors être converties en objets d'échange sur le marché de l'art. C'est pourquoi ces artistes sont ceux qui intéressent le plus les marchands de l'art contemporain... Les uns parlent de réalisation de "sculptures sociales", les autres de tissage de "réseaux créatifs" ou de créations intersubjectives. Les uns intègrent l'autre en tant qu'image, les autres en tant que matériau ou bien le considèrent comme un "visage", un vis-à-vis. Les uns font de la rencontre une expérience personnelle, une nourriture subjective, les autres cherchent à créer des "interstices" hors des logiques d'aliénation et de domination. Les uns rompent avec une conception de l'art comme expression d'une subjectivité originale, les autres redéfinissent simplement la subjectivité en prenant en compte la force générative de l'environnement, etc. Autour de ce pôle, se déploie une diversité de pratiques et de représentations, mais ces artistes se retrouvent néanmoins dans l'affirmation de la paternité et de la propriété d'œuvres définies comme relationnelles...

• Artisans du réel...

Les artistes qui se retrouvent autour de ce second pôle ont en commun une conception de l'art comme potentielle métamorphose du réel. Ce qu'ils cherchent à produire avec d'autres "(...) ce sont des espaces-temps relationnels, des expériences inter-humaines qui s'essaient à se libérer des contraintes de l'idéologie de la communication de masse ; en quelque sorte des lieux où s'élaborent des socialités alternatives, des modèles critiques des moments de convivialité construite (...) L'œuvre d'art se présente comme un interstice social à l'intérieur de laquelle ces expériences, ces nouvelles "possibilités de vie" s'avèrent possibles".³⁶ Pour ces "artisans du réel", cette perspective est première, elle organise le sens de ce qui est collectivement réalisé. Certains des « esthéticiens relationnels » peuvent se retrouver avec ces « artisans du réel » dans cette volonté de créer par l'intermédiaire de l'art, des images du monde et des espaces relationnels qui échappent à l'ordre des choses. Mais, précisons encore une fois qu'ils s'en distinguent en ce qui concerne la définition de leur rôle dans ce processus et le statut qu'ils donnent à cette création collective.

C'est en effet une tendance à l'effacement du sujet que l'on observe autour de ce second pôle. Certes, de manière plus ou moins consciente et délibérée, ces artistes imposent leur marque au travail collectif : une constance stylistique -une manière très particulière d'organiser le désordre- un leitmotiv -une statue reconnaissable entre toutes- etc. Mais c'est en tant que "metteur en forme" ou "chef d'orchestre" qu'ils se situent dans ce processus créatif -le "guetteur" d'Yves Henry peut être considéré comme une métaphore de

³⁵ - Bourriaud N. : 1998, p 98.

³⁶ - Bourriaud N. : 1998, p 47.

cette posture. Ils se définissent d'avantage comme opérateurs que créateurs, ils assument une responsabilité, mais ne revendiquent aucune propriété de ce qui est collectivement réalisé (alors qu'un participant aux « œuvres participatives » des premiers peut se retrouver immédiatement dépossédé de ce qu'il livre, devenant un signe d'une œuvre déposée au nom de l'artiste)...

Anne Marie Naudin³⁷, et Yves Henry³⁸ sont certainement ceux qui incarnent le mieux cette posture. Leur objectif est de tisser des réseaux de solidarité, de créer collectivement l'image d'un autre monde possible et de dégager grâce à la création, des espaces de respiration par le rêve... Yves Henry -ancien élève de la Faculté de théologie de Montpellier, reconverti dans le travail social avant de s'engager sur le chemin de la création artistique- définit implicitement ce processus de création collective comme une école du vivre-ensemble. L'objectif est "d'imaginer un monde à habiter ensemble"... L'Art sur Place représente pour lui, la reconnaissance d'un travail artistique mené dans le sens du partage depuis des années. L'œuvre personnelle de ces "artisans du réel" ne se confond pas à ces réalisations collectives, mais elle se construit dans le même sens et se nourrit de ces échanges.

Le collectif Noao³⁹ peut être rapproché de ce pôle -quoique de manière très différente des précédents. L'art est considéré par ce collectif comme un vecteur d'imaginaire capable de réenchanter l'ordinaire. Cecilia de Varine et Pierre Lacôte affirment de même dans leur bilan : "Nous nous sentons participer à ce type de construction artistique qui propose l'art comme facteur de transformation du regard sur les choses et de la construction de la réalité au travers de la métamorphose et du poétique". Cette conception de l'art amène certains artistes à revendiquer une *dépersonnalisation de la création*. L'artiste en tant qu'individu signant une œuvre personnelle serait amené à disparaître au profit de la figure de l'artiste, "artisan du social" : "*Au Moyen Age l'artiste n'existait pas et c'est un peu vers ça que l'on tend : vers la disparition de l'artiste en tant que cet individu qui signe une œuvre personnelle, mais plutôt l'artiste artisan, peut-être social ou artiste local qui se met au service d'un désir, d'un territoire, d'une communauté, etc.... et qui pourrait disparaître en tant que signataire des choses, mais qui serait pourtant profondément là dans la façon de les construire. Je pressens un peu les choses comme ça, en tout cas, c'est ma façon de vivre*

³⁷ - Voir "La friche du fil de soi(e)" dans les monographies.

³⁸ - Voir "Le Territoire d'Avant de Rillieux-la-Pape" dans les monographies.

³⁹ - Voir "Le jardin Divers de Lyon 7e" dans les monographie.

-Faire œuvre collective ?-

les choses" affirme Cecilia de Varine⁴⁰. Pour d'autres, c'est la notion d'auteur collectif qui doit progressivement se substituer à celle d'artiste créateur : *"l'anonymat c'est la perte de responsabilité, dans cette conception de l'art, si tu t'engages, du dois aller jusqu'au bout, assumer l'acte posé avec d'autres... Ce qu'il faut c'est construire un nous responsable avec d'autres artistes"*.

Les artistes que nous rassemblons autour de ce second pôle ont en commun cette conception de l'art comme potentielle métamorphose du réel et dépassement de l'individualité créatrice. Depuis Marcel Duchamp, la mise à l'épreuve de "l'authentique artistique" est devenue un paradigme de l'art contemporain affirme Nathalie Heinich.⁴¹ Certains voient dans cette ultime transgression -de l'impératif d'individualité- la préfiguration d'un nouveau courant artistique. *"Moi ce qui m'intéresse, c'est là où ce qu'on appelle art perd son nom, là où les gens qui voient des choses n'ont pas forcément envie de dire que c'est de l'art, ils ont envie de dire que ça les touche, ils ont envie de vivre des choses avec, mais par contre, que ce soit labellisé art ou pas art, c'est quand cette catégorie tombe que ça devient intéressant. Et je pense que l'histoire de l'art nous le montre, c'est toujours dans ce dépassement, dans cette transgression de la limite de ce qu'est l'art que les choses se font. Donc là il y a une forme de transgression, y'a une question au niveau de la signature... Au niveau du territoire et tout, ce sont des choses qui sont vraiment rentrées dans les mœurs, la performance, l'éphémère tout ça, y'a une histoire très longue déjà constituée. Par contre au niveau de la signature, y'avait un truc sensible qui a été touché."* Pour cette directrice de galerie d'art contemporain, l'Art sur la Place est un laboratoire duquel pourrait se dégager les tendances artistiques de demain. Les artistes contemporains ont mis à l'épreuve les exigences de sérieux, de sincérité, de désintéressement, d'intériorité, d'inspiration et d'originalité qui définissaient l'authenticité artistique.⁴² Ces renversements, transgressions et canulars ont considérablement élargi les frontières de l'art. L'exigence d'intériorité et d'originalité a déjà été transgressée par des expériences de créations impersonnelles, de délégation, de répétition, etc. "Mais toujours l'affirmation par le reproducteur de son identité d'auteur demeure la borne ultime de ce jeu avec la dissolution de l'origine, l'infranchissable frontière au-delà de laquelle il n'y aurait plus d'œuvre parce que manquerait un auteur auquel l'assigner".⁴³ Cette transgression de

⁴⁰ - Propos recueillis par Alain Pouillet dans : L'artiste plasticien sur le champ du social, artisan d'utopie ? Mémoire de Maîtrise de conception et mise en oeuvre de projets culturels, Université Lumière Lyon 2, 2000.

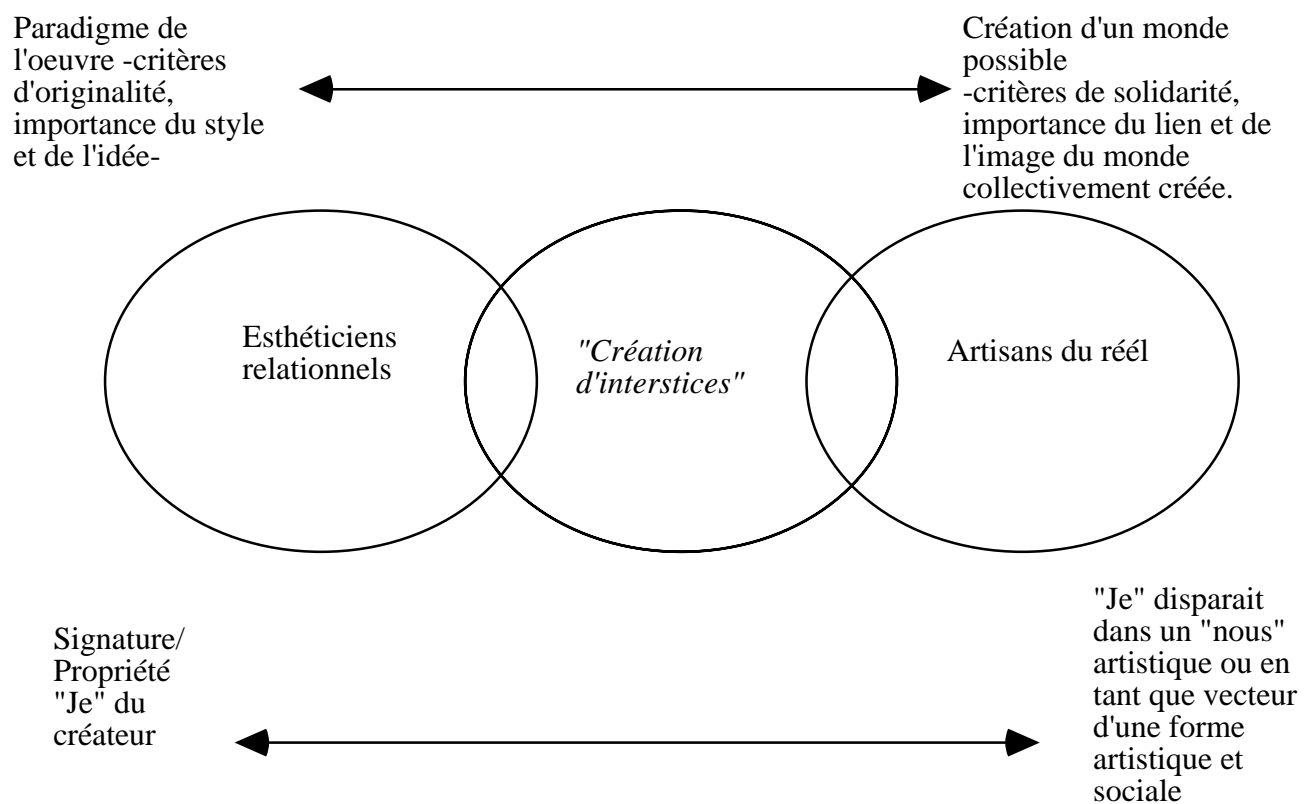
⁴¹ - Heinich N. : *Art contemporain et fabrication de l'inauthentique* dans Terrain 33, Septembre 1999.

⁴² - Heinich N. : Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques, Paris, Ed de Minuit, 1998.

⁴³ - Heinich N. : 1999, p 14.

l'impératif d'individualité, comme ultime dépassement, semble préfigurer une redéfinition, si ce n'est une disparition de la figure de l'artiste créateur... Elle semble en tout cas annoncer une refonte des taxinomies artistiques. Tout se passe en effet comme si ce "monde inversé" (Heinich) qu'est l'art contemporain trouvait là une limite signifiant l'épuisement de sa propre logique. L'ensemble de ses propres critères ayant été renversés, tout se passe comme s'il lui fallait désormais trouver hors de son univers auto-référentiel de nouveaux principes de division et d'appréciation...

Art relationnel : variations autour d'un déplacement -de l'intériorité créatrice à l'intersubjectivité générative.



•Une expérience liminale...

Autour de ce troisième pôle, se retrouvent des artistes qui envisagent l'Art sur la Place comme une activité annexe, nettement distincte de leur propre travail artistique. Ils ne s'investissent pas dans ce projet en tant qu'artiste, mais plutôt en tant que pédagogue.

P.M. : Ce sont des critères artistiques et esthétiques que tu essayes de transmettre à des gens qui n'en ont pas, et tu dois les amener à poser des questions sur des choses d'ordre formel ou esthétique qu'ils ne se sont jamais posées. C'est-à-dire que là, on fait pas un manège non plus, on fait quelque chose pour une manifestation précise liée à l'art contemporain...

V.M. : T'as quand même un rôle...

Peut-être plus d'animateur... Parce que ça aussi c'est une place qu'est un peu bizarre, j'aime pas employer ces mots parce que je ne m'y retrouve pas complètement, mais en fait c'est un peu vrai... c'est peut-être plus une histoire d'éduquer le regard, de faire prendre conscience à des gens qu'autour d'un travail entre guillemets artistique on peut pas faire n'importe quoi. Et leur expliquer pourquoi on fait ceci ou cela. Comment on peut se poser des questions sur un film qui est surexposé par exemple, comment on peut trouver un intérêt à quelque chose qui au premier abord paraît raté. Ou quelque chose qui peut paraître très bien fait, mais où est la différence entre l'artisanat et l'art par exemple, ça peut être des choses comme ça..."

Pour Patrice Mortier⁴⁴, l'objectif est clairement pédagogique. L'Art sur la Place est une sensibilisation à l'art contemporain, une "éducation du regard" par la pratique. Tout au long de ce processus de création, il a été amené à justifier les limites qu'il imposait, à expliquer ses critères d'appréciation, à transmettre les codes d'évaluation de l'art auquel il se référait. L'objectif est pédagogique avant d'être artistique ou militant. Le rôle de l'artiste se limite pour Patrice, à la conception du projet et à l'encadrement du processus. C'est pourquoi il tient à distinguer clairement cet engagement de son travail personnel. Au début du projet, un galeriste lyonnais lui avait proposé de financer une des maisons et de l'exposer. Patrice a catégoriquement refusé "*j'ai dit attention c'est pas ma maison, c'est un groupe, je ne sais pas à quoi elles vont ressembler*"... Cette distinction est pour lui nécessaire au maintien du sens de ce qu'il fait avec d'autres. Mais dans un retour sur sa propre subjectivité, il affirme également se nourrir personnellement de ces rencontres. "*Je ne suis pas un militant, je ne revendique pas l'œuvre collective, je ne sais pas exactement ce que l'on est en train de produire, cette expérience est simplement pour moi une façon*

⁴⁴-Voir "Les maisons du monde de Vaulx-en-Velin" dans les Monographies.

d'aller plus loin dans mon travail personnel sous une autre forme, hors de l'atelier et avec des gens". "Moment dans un parcours d'artiste", l'Art sur la Place est vécu comme une expérience liminale nourrissant de manière dialectique son propre univers artistique...

Il en est de même pour Victor Urzua⁴⁵. L'atelier de Saint-Fons a été pour lui l'expérience d'un *décentrement* total. Un décentrement pleinement assumé et revendiqué afin d'établir une relation « *pédagogique* ». Comme un préalable nécessaire au dialogue, une condition pour établir une relation égalitaire, il a opté pour une coupure radicale avec sa création personnelle. Pendant près de neuf mois, il a choisi de mettre en suspend sa propre recherche artistique afin de se consacrer entièrement à la démarche collective engagée avec les participants. La mise entre parenthèses de son œuvre personnelle renvoie à une volonté de ne pas manipuler les personnes avec qui il travaille. Tout au long de ce processus hasardeux, il se présente en tant que « *guide* », donc médium se devant d'encadrer plus que de diriger. Sa participation à l'Art sur la Place est presque assimilée à une forme de don conditionné par le retrait voire l'oubli pur et simple de ses propres repères artistiques, formels. Ainsi, il choisit de renoncer aux matières et aux techniques dont il est coutumier pour s'ouvrir à des styles qu'il méconnaît ou qu'il pratique peu. Il s'oriente vers des formes expressives, figuratives qui rompent avec l'exploration d'un univers géométrique abstrait qu'il conduit dans sa propre démarche. Cette option prolonge donc ce choix d'abandonner ses propres repères afin de rentrer avec l'autre dans un processus de découverte commune. Guide incertain, paradoxal, qui tente d'encadrer un collectif tout en se prêtant à l'immédiateté sans cesse reconduite, qu'il voudrait inconditionnée, de la rencontre. Une rencontre improbable qui se détacherait à partir d'un décor sans fond, quasiment opaque, qu'il se refuse dès lors de délimiter trop précisément. Pourtant, il affirme son rôle de garant de la forme artistique, forme qu'il sait déterminante quant à la validation et la valorisation de ce qui sera montré le jour de l'exposition... L'Art sur la Place est pour lui un espace de partage où son œuvre personnelle n'a pas lieu d'être. Après cette expérience, Victor Urzua a repris le chemin de l'atelier mais seulement après un nouveau décentrement qui l'a conduit à abandonner tout « *confort* », tout ce qui pouvait lui apporter des repères devenus désormais trop familiers : les cours d'arts plastiques qu'il donnait, le local qui lui servait d'atelier et qu'il partageait avec un autre artiste... : « *C'est comme quand tu es dans une rivière avec un fort courant... Tu sais que tu pars et que tu vas te noyer. Et le pari est là... Quand tu te sens prêt à ne jamais revenir, c'est à ce moment précis que tu dois donner un coup de talon au fond et rejoindre le bord.* » Pour ces artistes-créateurs qui font de leur propre existence un champ d'expérimentation, l'Art sur la place est aussi une expérience existentielle.

Autour de ce troisième pôle, se retrouvent donc des artistes qui séparent très nettement leur propre travail créatif de cette expérience. La plupart pensent alors ce projet

⁴⁵ - Voir «La tour de Babel de Saint-Fons » dans les Monographies

-Faire œuvre collective ?-

en termes pédagogiques, mais les différences peuvent, encore une fois, être très importantes en ce qui concerne les pratiques. La confrontation avec un public de non-spécialistes amenant les uns à traduire ce qu'ils considèrent comme des codes nécessaires à l'appréhension de l'art contemporain, et les autres à inventer d'autres codes esthétiques dans la rencontre...

2-2- DES OBJETS POLYSÉMIQUES

Nous proposons à présent d'interroger le statut des objets ainsi réalisés. Nous exposerons tout d'abord la manière dont cette expérience problématise la conception classique de l'œuvre, nous interrogerons ensuite -au regard de l'état actuel du champ de l'art contemporain- la production symbolique de ces objets. Nous verrons enfin, comment les acteurs des mondes de l'art lyonnais que nous avons rencontré -artistes, galeristes, responsables de centre d'art, etc.- qualifient ces "objets"...

2.2.1-UN DÉSOEUVREMENT ARTISTIQUE ?

Si Thierry Raspail affirme très clairement qu' "avec "L'Art sur la Place" il n'est pas d'abord question d'œuvres ou d'art, pas plus que de redéfinition de l'une ou de l'autre. Il est beaucoup plus question de créativité (cette aptitude appartient à tout le monde) et de partage (cette attitude devrait appartenir au plus grand nombre)"⁴⁶ Nous avons cependant commencé à voir les ambiguïtés du traitement institutionnel de l'événement -le choix du Musée d'Art Contemporain de faire appel à des artistes tels Slimane Raïs se revendiquant d'une certaine forme d'"esthétique relationnelle" semble notamment témoigner d'une hésitation des directeurs artistiques quant aux finalités de la manifestation. De même que le choix du cadre du musée d'art contemporain pour l'exposition un an sur deux de ce qui est réalisé dans ce cadre. Dans la plaquette de présentation, l'Art sur la Place est décrit comme une rencontre où artiste et public « ensemble, (ils) conçoivent et réalisent une *œuvre* autour d'un thème fédérateur et d'actualité »⁴⁷ (nous soulignons). La notion d'œuvre est ainsi posée, qualifiant et référant malgré tout, les productions exposées sur la place au champ de l'art contemporain.

Et pourtant l'œuvre, ce qu'elle sous-tend en références et implicites, ne peut aller de soi dans ce cadre de participation collective. C'est pourquoi nous proposons d'examiner attentivement la manière dont cette expérience déconstruit la conception classique de l'œuvre. Dans cette acception, œuvre et artiste ne font qu'un. Ils apparaissent comme inséparables, insécables, reliés entre eux par un lien de nécessité qui les légitime mutuellement, l'œuvre représentant l'artiste et l'artiste devenant son œuvre même. Dans cette logique, une boucle ontologique s'institue entre l'objet produit et le sujet qui en est à l'origine. Sujet qui ne peut être entendu que comme entité singulière prise dans une relation

⁴⁶- Raspail T. : Préface de L'art contemporain : champs artistiques, critères, réception. Actes du colloque L'Art sur la Place. Paris, L'Harmattan, 2000, p 9.

⁴⁷- Extrait de la plaquette de présentation des différents ateliers de l'Art sur la Place 2000.

close où en tant qu'artiste il se trouve consubstantiellement lié à sa propre production. Il fusionne avec elle dans un impératif d'individualité devenant la condition absolue d'une reconnaissance élargie puisque c'est par elle qu'il existe, qu'il survit à son existence circonstanciée. Elle apparaît donc comme sa propre survivance dans une continuité hyper-singularisée puisque validée et reconnue par la présence même de la signature de l'artiste. Pour autant, au-delà de ce geste particulier sans lequel rien ne l'établirait, l'œuvre dans sa globalité tend à s'autonomiser en demeurant l'ultime indice objectif de celui qui l'a générée, survivant à sa propre finitude. Relevant dès lors de l'ab-solu, donc dénuée au sens étymologique du terme de tout lien, de toute relation avec le contexte qui a conditionné son origine, elle ouvre sur l'infini, l'illimité. Paradoxalement, en fermant définitivement sur elle-même cette liaison entre sujet et objet artistique, en instaurant la totalité finie et achevée de cette relation, elle offre à son auteur la possibilité de l'éternité.

Postuler l'œuvre, dans ce prolongement, permet par l'examen attentif de ce qui la constitue de dégager l'*authenticité* de l'artiste qui l'a produite. Ils tendent à se mêler inextricablement, la valeur de l'objet artistique ne pouvant dès lors être évaluée qu'au regard de cette intrication. Ainsi, l'*argument de pureté*, présenté par Nathalie Heinich, prend ici tout son sens car il permettra non seulement de discriminer ce qui fait art ou non mais aussi de distinguer ce qui revient réellement à l'artiste. Dès lors, « en matière artistique, c'est lui qui permet d'attester l'authenticité : soit celle de l'auteur, en tant qu'il appartient vraiment à la catégorie dont il se prévaut ; soit celle de l'objet, en tant qu'il s'origine vraiment dans l'auteur qu'on lui attribue. »⁴⁸ Est alors authentique ce qui répond à cette nécessité d'adéquation entre ce qui est produit et celui qui le produit. L'objet d'art, que ce soit un tableau, une installation, une sculpture voire un événement est toujours, à terme, rapporté à celui qui l'a véritablement conçu. S'il perdure au-delà de son créateur, il ne peut cependant se dissoudre dans l'anonymat puisque sa singularité originaire, son identité première restent garantes de sa vérité.

Partant, le concept d'œuvre, en instaurant la primauté de la figure de l'artiste en tant qu'auteur unique et entier, réaffirme l'importance de la notion d'*originalité*. L'originalité de la production artistique, si elle est certifiée et accréditée, atteste de fait de l'individualité donc de l'originalité de ce qui est produit. Francis Bacon, par exemple, l'être singulier et reconnu Francis Bacon, se résorbe dans l'œuvre particulière qu'il a laissée après sa mort et qui fait de lui un peintre unique, irremplaçable ou encore... « original ». Ainsi ces compositions faites de corps enchevêtrés, ces visages balayés par les mouvements et les flux qui les traversent et qui marquent de leur sceau incomparable les figures qu'il a peintes. Elles lui appartiennent ou plutôt lui reviennent de droit, elles font partie de ce qui

⁴⁸ - Heinich N. : *L'art contemporain exposé aux rejets*, Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 203.

fait *son* style. Désormais, l'emploi de techniques de représentations proches ou similaires par un de ses pairs pourra être qualifié au mieux de référence, au pire de plagiat pur et simple. Dès lors, afin de justifier la source de cette originalité de l'œuvre une double instance se trouve convoquée. D'une part, celle de la *singularité absolue* faisant de l'artiste un être, pour reprendre les termes de Nathalie Heinich, « authentiquement inspiré » et qui va trouver dans les tréfonds de son intériorité les ressorts de son art et de son inspiration ; de l'autre, celle de l'universel absolu renvoyant au Don, à cette mise en lien avec ces transcendances extra-humaines que peuvent être la Beauté, le Divin, l'Art ou encore l'Essence... Comme l'authenticité, l'inspiration « doit s'éprouver dans la personne autant que se manifester dans l'œuvre. »⁴⁹ Par conséquent, elle participe de la même manière de cette définition de l'originalité conditionnant cet impératif d'individualité inhérent au déploiement de l'œuvre et à la définition classique de l'artiste en tant que créateur singulier.

Cette relation fusionnelle entre artiste et objet où l'impératif d'individualité devient le garant de l'authenticité et de l'originalité de l'œuvre semble à l'opposé de la *démarche* créative de l'Art sur la Place. Plus qu'une posture, elle prend la forme de ce que Pascal Nicolas-Le Strat nomme une « activité artistique », en l'occurrence un système complexe et ramifié en forme de « processus combiné et croisé où dominant et interfèrent un ensemble de facteurs »⁵⁰ inhérents à l'acte créatif même et au sein duquel entrent en relation non seulement des objets, des acteurs mais aussi des institutions⁵¹. La pluralité de ces facteurs et de ces acteurs dans ce processus de création collective problématise le concept classique d'œuvre...

Tout d'abord par cette expérience, l'artiste est amené à se positionner différemment, dans une forme d'*excentrement*. Il ne s'agit plus pour lui en effet de produire son œuvre dans le secret de son atelier mais bien au contraire d'en quitter les murs protecteurs et de s'engager dans d'autres lieux concrets de création. Par ce mouvement d'extériorisation, ses repères et marques coutumiers seront amenés à se modifier, se déplacer, à se redéfinir en fonction de nouveaux critères. Il s'agit ainsi pour lui d'habiter avec d'autres un nouvel espace qui va se reconfigurer au fil de la production. Mais cet excentrement ne se limite pas au contexte de création, il touche à celui même de la monstration. Car comme le laisse

⁴⁹ - Heinich N. : Le triple jeu de l'art contemporain, Édition de Minuit, 1998, p. 135.

⁵⁰ - Nicolas-Le Strat P. : Une sociologie du travail artistique - Artistes et créativité diffuse, L'Harmattan, 1998, p. 24.

⁵¹ - Ce que Yves Michaud nomme, de son côté, des « situations » qui mettent en jeu « un milieu de réception fait d'institutions, de communication, de modes d'appropriation et de consommation, aussi bien publics que privés. » La crise de l'art contemporain, PUF, 1997, p. 133.

entendre sa dénomination, l'Art sur la Place s'effectue *sur* la place publique, hors de l'enceinte du musée. Dès lors, un passage s'opère entre deux modalités d'exposition : celle de la *représentation*, d'un côté, d'une certaine tradition picturale impliquant de la distance entre le regardeur et cette « paroi lisse, géométriquement définie, limitée et encadrée *sur* laquelle est donnée à voir toute la profondeur d'un autre monde »⁵², et celle, de l'autre, inhérente au système d'installation largement répandu parmi les différents ateliers présents sur la place Bellecour où la *présentation* tente d'annuler les délimitations entre objet artistique et spectateur-récepteur. La notion de franchissement de seuils (*du* musée, *de* la galerie...) est alors supplantée par celle de traversée d'espaces multiples. Le spectateur-promeneur est invité à se mettre en mouvement, à parcourir des espaces intriqués les uns dans les autres : la place, les lieux-crétions qu'ont délimités les ateliers, puis, comme à la suite d'un effet grossissant, les lieux intimes, particuliers exposés par la plupart des participants.

De la même façon, le principe d'exposition, de publicisation de ce qui est produit se trouve contrarié. Après de nombreux mois de collaboration entre artistes et participants leur travail se voit, en effet, monté et montré aux spectateurs pendant un temps très court, une journée, où l'ensemble des créations sont visibles par tous sur la place publique. Cette caractéristique de monstration extrêmement circonstanciée confère à l'événement Art sur la Place une tonalité d'éphémère et de fugace. En effet, ce sera seulement pendant vingt-quatre heures, que le dispositif global, agrégation d'une pluralité de créations elles-mêmes plurielles, sera perceptible dans son ensemble.

Dans ce mouvement de renégociation, la question du travail en commun est certainement la plus spécifique à l'événement. Car après être sorti de son atelier, avoir accepté l'exposition publique de ce qui est produit hors les murs du musée et lors d'un laps de temps très court, c'est principalement la question de la rencontre avec les autres qui vient malmener la suprématie de l'impératif de singularité de l'artiste. En effet, le phénomène de l'Art sur la Place en introduisant dans l'acte même de création une part de collectif, conteste l'aspect solitaire, unique presque solipsiste conditionnant l'élaboration d'une œuvre. Si l'on reprend les termes de Pascal Nicolas-Le Strat, un processus comme celui-ci nous conduit à quitter le mode de l'« être » totalisant - l'œuvre *est* l'artiste tout comme l'artiste *est* l'œuvre - pour celui du « et » associant et démultipliant. Cette figure nous conduit à interpréter l'activité artistique sur le mode du multiple, privilégiant l'association et l'enchaînement⁵³. Elle insiste de façon accrue, par le recours à ce mode

⁵²- Marin L. : Détruire la peinture, Flammarion, 1997, p. 53.

⁵³- Pascal Nicolas-Le Strat se réfère à la célèbre distinction qu'opèrent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans Mille plateaux entre arbre et rhizome : «Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au

conjonctif, sur les dimensions effectives, pragmatiques, qui font qu'une production artistique s'élabore aussi à l'intérieur d'un contexte temporel, spatial et relationnel. En insistant sur la notion de processus créatif, ce projet le confronte à une forme d'obligation qui serait celle de « faire-communauté » au sens où l'entend Jean-Luc Nancy, en l'occurrence de construire une forme de partage avec des êtres singuliers, autres du fait de la distance et de l'espace qui les sépare⁵⁴.

Ainsi, c'est l'instauration d'une instance de dialogue qui va conduire l'artiste à rompre ce cercle tautologique qui l'enferme parfois dans une relation solipsiste à l'objet d'art. Car face à des individus ne maîtrisant pas de la même manière les techniques, savoirs et compétences que requiert une pratique artistique, il devient nécessaire de dépasser ce halo énigmatique qui plane autour du geste créatif, énigme conduisant parfois le discours esthétique à se refermer sur lui-même : « l'art n'est rien d'autre que ce que produit l'artiste, qui lui-même se définit par sa capacité à produire des œuvres d'art. »⁵⁵ En d'autres termes, à l'instar de la notion traditionnelle d'œuvre, l'objet et l'artiste se confondent dans une même logique circulaire les légitimant mutuellement. Or, ici, l'artiste entre dans une relation où le dialogue est de mise. Des savoir-faire circulent, s'échangent. De même, des idées, des perceptions se communiquent, se partagent ou au contraire se dissocient... L'Art sur la Place, semble ainsi participer de la déconstruction d'une conception classique de l'œuvre et de l'artiste-créateur. Pour autant, cette expérience conduit-elle à une dé-construction de l'œuvre ? En d'autres termes, l'Art sur la Place serait-il la concrétisation d'un dés-œuvrement complet du processus artistique conduisant à réorienter les dénominations de ce qu'il produit ?

2.2.2- QUE SONT CES "CHOSSES" ?... LA PRODUCTION SYMBOLIQUE DES OBJETS.

Si la redéfinition du processus créatif dans l'interrelation finit ainsi de déconstruire la notion classique d'œuvre, c'est qu'elle correspond à un processus historique de retournement de ses propres critères, qui semble trouver ici un nouveau dépassement. "Cet élargissement de la proposition artistique, ou plutôt cet énième débordement des corpus, s'inscrit dans une longue histoire, à tel point que l'on pourrait même considérer que cet élargissement écosophique survient assez naturellement, presque comme le débouché logique des nombreuses subversions signées par les avant-gardes esthétiques et politiques.

milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et... et... et... » » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mille plateaux, Les Éditions de minuit, 1980, p. 36.)

⁵⁴ - Voir sur ce point : Nancy J. L. : La communauté désœuvrée, Christian Bourgois, 1999.

⁵⁵ - Heinich N. : L'art contemporain exposé aux rejets, p. 9.

Le raisonnement est certainement trop linéaire, mais comment s'étonner de cette nouvelle économie intersubjective de l'art dès lors que les avant-gardes ont théorisé la participation du spectateur, ont admis la valeur esthétique de l'événement et de son surgissement, ont intronisé comme forme spécifique l'influence d'un milieu et d'un environnement. Le procès de socialisation interne de l'art est engagé depuis longtemps. Nombre de ruptures et de subversions sont là pour le souligner. Et cela fait déjà bien longtemps que la proposition artistique ne se résume plus au colloque singulier entre le sujet créateur et son œuvre. Trop de choses se sont immiscées dans la démarche de création pour que nous nous étonnions aujourd'hui qu'elle puisse assimiler jusqu'à la puissance créatrice des interactions sociales. Si la proposition artistique s'élargit c'est que la figure du créateur, elle aussi, s'étire et s'étend. L'artiste créateur, sujet souverain découvre qu'il est aussi entremetteur et que sa subjectivité s'entremêle joyeusement avec d'autres subjectivités " affirme Pascal Nicolas-Le Strat.⁵⁶ Cette "ouverture ecosophique" correspond donc à un ultime dépassement référé à l'histoire du champ. En quoi cette redéfinition de la subjectivité artistique, cette mise en crise de la figure du créateur redéfinit les frontières des mondes de l'art ? La question du statut de ce qui est produit dans le cadre de ces "ateliers vivants" pourrait « raisonnablement » être posée par un non-spécialiste aux objets actuellement présentés en Occident comme faisant légitimement partie des mondes de l'art. Les produits finis - telles ces boîtes de conserves indiquant qu'elles contiennent des excréments de l'artiste⁵⁷ - n'ont de sens et de valeur qu'en référence à un champ délimité de croyance. Ce dernier reste informé par le mythe romantique du génie artistique affirment François Flahaut et Jean Michel Schaeffer. "La promotion de la figure du créateur est allée de pair dans l'histoire de l'art occidental récente avec une dévaluation de l'œuvre, de l'art comme activité productrice d'objet"⁵⁸. Ce qui est produit dans ce champ obtient une valeur non pas en raison d'une qualité formelle ou sémiotique intrinsèque, mais en tant que "trace du créateur". Cette croyance au génie créateur de l'artiste continue à définir la frontière entre arts majeurs et mineurs, art et non-art affirment les auteurs. La valeur n'est donc pas attachée au produit fini en tant que tel, mais en tant que support, signe de la réflexion d'un créateur... Si cette figure se dilue dans l'interrelation, l'idée, le processus créatif et l'objet ainsi réalisé en perdent-ils toute valeur ? Face à la pluralité des expériences contemporaines de l'art, une théorie normative n'est plus pensable affirme Jean Pierre Saez : "Dans cette phase post-moderne ou post-historique de l'art, les styles, les formes, les supports, les langages se démultiplient, les hiérarchies de l'art et de la culture sont ébranlées, leur légitimité mise en

⁵⁶ - Pascal Nicolas-Le Strat : *L'art appartient-il aux mondes de l'art ?* Texte communiqué pour discussion aux participants des journées organisées à Grenoble les 8 et 9 janvier 2000 par la revue Cassandre.

⁵⁷ - De Piero Manzoni (exemple cité par J.M. Schaeffer : Originalité et expression de soi. Elements pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste dans : Communications N° 64 1997.

⁵⁸ - Introduction de François Flahaut et J.M Schaeffer dans : Communications n° 64, 1997 sur "La Création"

doute, le jugement esthétique lui-même se fragmente et se démocratise"⁵⁹... Cette diffraction de la valeur interdit toute définition catégorique des frontières artistiques. Mais aujourd'hui comme hier, l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est socialement connue et reconnue⁶⁰. La production d'une œuvre est pour une part symbolique, en ce qu'elle induit la "fabrication" de la croyance dans la valeur de l'œuvre. C'est pourquoi il nous semble important, à ce "stade fractal" de l'histoire de l'art,⁶¹ sur un espace liminal expérimental, d'interroger la production symbolique de ces "objets". Que sont ces choses du point de vue des acteurs -galeristes, conservateurs, artistes- des mondes de l'art qui participent de leur production matérielle et symbolique ?

• Objets artistiques mal identifiés

Nous avons déjà noté l'ambiguïté institutionnelle du traitement sémantique de cette manifestation. Les qualificatifs employés par les directeurs artistiques de l'événement lors des colloques, des réunions avec les artistes et dans les documents de communication sur la manifestation, illustrent cette hésitation lexicale : il est tantôt question de "choses", "d'œuvre", de "formes hybrides", "d'ateliers vivants", de "témoignages visuels". Indécision, oscillation... Lors du bilan organisé par le Musée d'Art Contemporain avec les artistes, en Octobre 2000, Thierry Raspail affirmait que l'enjeu artistique commençait à s'éclaircir, tout en rappelant la nature expérimentale de l'évènement... *"Y'a que les conservateurs pour se poser la question de savoir si ce que l'on produit est une œuvre ou pas!"* s'exclama un artiste. *"Est-ce vraiment important de nommer, de définir ? On est sur un champ expérimental et pour ma part, j'espère qu'on va le rester"* lui répondit un autre. Cette expérience met en débat et en question les frontières définitionnelles de l'art... La fixation du sens de ce-qui-se-réalise est objet de discussion, de débat et de conflit à l'intérieur des mondes de l'art. Certains artistes se refusent à nommer, ils affirment ne pas savoir ce qu'ils réalisent, et renvoient l'évaluation de ces productions aux instances de légitimation. *"On ne sait pas encore ce qu'on fabrique dans ces projets. Est-ce de l'art ou pas, on n'a pas le pouvoir de le dire. Le jour où un Musée, autre que le Musée d'Art contemporain qui est à l'initiative du projet, achètera une de ces réalisations pour l'exposer, alors ça deviendra de l'art. C'est la reconnaissance par les institutions de l'art qui permet de définir une œuvre"*. D'autres, comme Yves Henry, refusent de définir ce qu'ils font, parce qu'ils veulent rester

⁵⁹ - Saez J.P : *l'ère du pluralisme. Autour d'une révolution dans l'esthétique*, dans L'art contemporain : champs artistiques, critères, réception. Actes du colloque L'Art sur la Place, Paris, l'Harmattan, 2000.

⁶⁰ - Bourdieu P : Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris Seuil 1998.

⁶¹ - Baudrillard J. : La transparence du mal, essai sur les phénomènes extrêmes, Paris Galilée, 1990.

dans la dynamique d'une recherche expérimentale. *"N'oublions pas que personne ne sait où on va. Mon seul point de départ c'est que je veux favoriser la rencontre et je veux permettre que les choses se passent ailleurs que dans les musées"* affirmait-il dans un débat qui s'est tenu à Corbas sur "l'art sur la place, la place de l'art". Et il poursuivait un peu plus loin : *"l'objet réalisé et l'installation posée n'a d'autres prétentions que de servir à entrer en communication avec un public curieux et non-initié. Quand on interroge les différents partenaires, personne ne sait comment qualifier cette production. Pour certains artistes, ils n'étaient là que pour faire émerger quelque chose de l'ordre du visuel, pour d'autres c'est un processus qui permet de favoriser l'approche sur ce que pouvait être une création. Pour d'autres encore ce processus peut enclencher une production qui tend à une création originale issue du dialogue, de l'échange, de l'élaboration et du faire-ensemble"*. L'objet comme support de lien, comme concrétisation d'une médiation entre deux cultures visuelles, comme "objet pédagogique", comme œuvre collective ou participative ? L'Art sur la Place produit une diversité d'expériences. C'est un espace sémantique ouvert, instable et conflictuel. Personne ne semble s'accorder sur le statut de ce qui est produit. Le devenir des objets après l'exposition illustre cette diffraction des qualifications. Certaines créations ont fini à la benne. D'autres, comme ces toiles réalisées dans l'atelier de Naâna Chimoune à la Duchère, ont été morcelées. Elles ont été découpées le jour même et distribuées aux spectateurs de la manifestation. Parce que le processus signifiait davantage que la réalisation finale, les artistes ont parfois gardé des photos des différentes étapes de ce dernier. Les cases du jeu de l'oie de la friche de Villeurbanne sont parties en fumée dans un triste autodafé. Parce qu'il n'y avait pas de place pour les conserver, mais surtout parce qu'il fallait "tourner la page", faire le deuil de cette expérience collective afin de s'engager vers d'autres devenirs⁶². Quelques créations ont été transformées par les participants ou les opérateurs en objets de décoration. Lors de la précédente édition, une galerie d'art contemporain avait acheté à la Mairie de Vaulx-en-Velin un des panneaux de la création collective. Les "petites histoires sur la pointe" de Pierre Lacôte et Cecilia de Varine qui avaient débuté en amont de l'Art sur la Place ont continué leur vie -en tant que création collective, nommant chacun des participants- au "Chemin bleu" -"domicile collectif" des réfugiés- puis au Musée Guimet de Lyon. Une autre de ces expériences a fait l'objet d'une exposition dans une galerie d'art contemporain -les individualités ayant accepté de participer à ce dispositif étaient, dans ce nouveau contexte, digérées par le concept. Les maisons du monde de Vaulx-en-Velin après avoir été exposées sur la commune, sont devenues des objets-symboles d'une diversité culturelle valorisée. Elles ont été réappropriées par le centre culturel Charlie Chaplin de Vaulx-en-Velin, l'association "Peuplement et Migration", et la D.R.A.C Rhône-Alpes... Une des Cabines de séduction a été exposée dans le hall du Musée d'Art Contemporain. Les sphères intimes de l'œuvre collective de Rillieux ont été exposées au centre culturel de la Ville, puis récupérées par les

⁶² - Voir "La friche du fil de soi(e)" dans les monographies

participants. La tour de Babel a été démontée après l'exposition à la bibliothèque de Saint-Fons, certaines composantes ont été récupérées par les participants, d'autres non... La circulation de ces objets entre le champ de l'art contemporain -galerie, musée- les espaces culturels des localités engagées dans ce projet -associations, services culturels, bibliothèques, centres culturels- le réseau social des opérateurs impliqués, les salons des participants, les bennes et poubelles, illustre la complexité du statut de ces objets. Dans chacun de ces contextes, ils deviennent signes d'autre chose : ils témoignent ici du cheminement d'un artiste, constituent là l'indice d'une dynamique socioculturelle, la preuve de "*la possibilité de travailler sur le potentiel créatif des exclus et non seulement sur leurs handicaps*", ils deviennent ici symboles d'une idée -la pluralité, la démocratie culturelle- là, d'un concept artistique, ou encore d'une médiation possible entre deux cultures visuelles ; ils témoignent dans un salon d'une capacité de créer, renvoient dans la benne au processus lui-même. Les signifiés fixés sur ces objets font échos à ce que chacun de ces mondes engage dans ce projet. Au sein des mondes de l'art, la question du statut de ce qui est produit dans ce cadre fait l'objet de virulents débats. Parmi l'ensemble des appréciations émises par les acteurs des mondes de l'art que nous avons rencontrés lors d'entretiens ou de débats publics, nous pouvons repérer quatre pôles :

- **C'est de l'art, parce que "*c'est sorti du cerveau de quelqu'un qui est artiste*"...**

Pour les tenants de "l'esthétique relationnelle" dont nous avons précédemment exposé le point de vue, la qualité de ce qui est produit dans ce cadre ne fait aucun doute. Ces objets sont des œuvres et ils en sont les auteurs. L'artiste devient dès lors, vecteur de liens et de signes, sculpteur de formes collectives, irrigateur de réseaux, fixateur d'échanges sociaux... Cette extériorisation sociale de l'acte créatif n'est pas sans générer des tensions : quelle est la part de soi et des autres dans cette création ? Qu'est ce qui appartient véritablement à l'artiste ? Pour quelqu'un comme Slimane Raïs par exemple, le cadre est d'emblée affirmé comme une proposition personnelle à l'intérieur de laquelle le participant, l'autre, devient une matière, un matériau artistique à travailler. Après avoir laissé sa propre signature au bas d'un document donnant l'autorisation à l'artiste d'utiliser l'image qu'il lui lègue, il se voit marqué du ©, qui contribue à le faire transiter du statut d'anonyme à celui de propriété artistique. Désormais, après avoir ensemble scellé ce contrat, il appartient à l'artiste, il lui revient. À côté d'autres visages disponibles, il entrera, habitera un cadre pensé dans les termes du projet esthétique. Moins que d'une construction, il participera plutôt d'une *attribution* ou encore d'une *disposition* qui le fera pénétrer dans la relation conceptuelle qui constitue l'œuvre. Cette question est particulièrement vive pour tous les artistes se revendiquant d'un art relationnel. Ces plasticiens nous semblent échapper aux tensions générées par la réappropriation de ce qu'ils réalisent par le public participant, en renouant avec ce que Pascal Nicolas-Le Strat

-Faire œuvre collective ?-

qualifie de "vision inaugurale de l'art"⁶³. C'est la propriété de l'idée et du concept qu'ils revendiquent. Ils s'attachent dès lors à préserver le cadre, la forme de leur travail –donnant une place déterminée qui ne peut être négociée aux autres- pour que leur intention artistique ne soit pas « diluée » par les intentions des participants. Tout se passe comme si, l'objet n'avait dès lors de sens qu'en tant que trace d'un processus créatif généré par une intelligence et une imagination artistique.

-V.M. : Pourriez vous me dire de votre point de vue, question naïve de quelqu'un ne connaissant pas l'art contemporain, en quoi c'est de l'art ça ?

Les questions naïves (rires)... Parce que c'est signé comme étant de l'art, parce que ça fait partie d'un contexte artistique, parce que ça émerge d'un lieu qui suit de l'art, parce que ça parle aussi... ça entretient des liens très forts avec l'histoire de l'art, ça entretient des liens forts avec des choses qui sont de l'ordre de l'acte gratuit, des jeux de mots, comme oui, cette dimension un peu politique... Le lien avec une histoire de la représentation qui pouvait passer par de la figuration et qui passe maintenant par d'autres moyens... c'est pas... c'est pas sorti du cerveau de quelqu'un qui fait de l'action sociale, c'est sorti du cerveau de quelqu'un qui est artiste, qui passe son temps à chercher, à écrire, à lancer des idées, à les matérialiser, à jouer entre l'idée et la forme, tout ça fait que c'est de l'art !...

Pour cette directrice de galerie d'art contemporain, c'est le "propos", le contexte de leur réalisation, le lien avec l'histoire de l'art -qui se trouvent garantis par l'implication de l'artiste-créateur- qui définissent la valeur artistique de ces productions. Même si ce qui se crée, de liens, de conversations, peut se confondre en apparence avec le quotidien, même si l'objet final n'a aucune valeur intrinsèque, la qualité artistique est assurée par l'intentionnalité du créateur. Ces artistes revendiquent effectivement l'idée, le projet, le "cadre formel"... On observe ainsi dans cette sphère relationnelle, une persistance de la conception romantique du génie créateur. Conception toujours rivée au pôle de l'originalité, puisque l'œuvre reste définie comme expression d'une subjectivité artistique. La principale redéfinition de cette conception écosophique de l'art, est peut être cette ouverture au monde de la subjectivité de l'artiste. Celle-ci n'est plus pensée sur le mode de la clôture, de la bulle, mais est délibérément travaillée au fil des relations qui lient l'individu au monde.

• Tout le monde est capable de créer. "Y'a des professionnels de l'amour ça n'a jamais empêché personne de baiser"...

V.M. : C'est de l'art pour toi ?

⁶³ - Pascal Nicolas-Le Strat : *L'art appartient-il aux mondes de l'art ?* Texte communiqué pour discussion aux participants des journées organisées à Grenoble les 8 et 9 janvier 2000 par la revue *Cassandra*.

A.M.Naudin. : *Bien sûr que c'est de l'art, c'est de la création artistique, je ne prétends pas que les gens qui font ça sont des artistes, être un artiste c'est tout un engagement, toute une vie, toute une démarche ! Mais c'est de la création artistique, c'est de l'art, tu l'appelles après art populaire, art machin, tout ce que tu veux, mais c'est de la création... Alors après faut pas faire de confusion, c'est pas parce les gens ont fait de la création artistique qu'ils sont des artistes. C'est aussi... quand ils prennent la grosse tête t'es obligé de dire, attends, y'a quand même un peu plus de boulot à fournir pour devenir artiste...* (A.M. Naudin)

Ce processus de création collective est ici pensé comme une maïeutique artistique. L'artiste amène l'autre à "sortir ce qu'il a dans les tripes", "à donner le meilleur de lui-même"... L'art est implicitement défini comme expression d'une intériorité subjective, extériorisation d'une intimité retravaillée sous la forme d'un vouloir-dire. D'où cette importance du travail sur l'intimité dans l'ensemble des ateliers, comme moyen d'impliquer des néophytes dans un travail artistique « *Nous avons tous quelque chose à dire de nous-même et vous seuls savez ce que cela peut être.* » Ainsi, le thème de l'intime serait censé faire sens pour tous, devenant ce point nodal à partir duquel toutes les relations humaines pourraient se nouer. L'intime et son expression renverraient à ce souci de prendre en compte et de mettre en scène l'ordinaire du monde, l'évidence du concret. En tant que trace personnelle d'une existence parmi tant d'autres, il ouvre sur une singularité prenant sens à l'intérieur d'une structure générale qui le met en relation avec le multiple. Et de cet agencement, surgirait alors la prétention totalisante de la production artistique présentée au regard : une multitude de micro-témoignages de soi, témoignages d'anonymes à partir de leurs propres existences, mais qui trouvent tout de même leur unité par la place qu'ils occupent au sein d'une proposition artistique plus générale. Il s'agit alors de construire collectivement, par un faire ensemble sans cesse relancé, cet agencement de singularités plurielles. Par ce travail accompagné, de métamorphose d'une intériorité, chacun serait par conséquent, aux vœux de certains artistes, capable un jour de créer. "*Y'a des professionnels de l'amour ça n'a jamais empêché personne de baiser*" résumait Anne-Marie. Les "participants" seraient donc les auteurs de formes artistiques ponctuelles, ce qui ne fait pas d'eux des professionnels. Etre artiste est un métier, un travail de tous les instants, un mode de vie, un engagement...

•"*C'est pas de l'art, c'est du sous-art*"

Cette expérience est violemment critiquée par quelques acteurs des mondes de l'art lyonnais qui semblent vouloir maintenir les frontières que "l'histoire désormais plurielle de l'art" (J.P. Saez) a pourtant très largement érodées. Les critères qu'ils avancent pour rejeter cette expérience en dehors du champ artistique nous ramènent à une conception "classique" de l'art. "*Nous savons bien que tout cheminement artistique est un cheminement solitaire !*"

Le partage ne peut par conséquent, que relever de l'action socioculturelle. L'artiste est un être de solitude, qui ne peut mêler sa création à une pratique collective sans risquer d'en voir l'intégrité se dissoudre. L'œuvre est le produit *«d'une seule vie»*, celle d'un artiste qui doit *«en baver»*, *«ramer dans son propre cheminement»*... Définir ces productions comme de l'art reviendrait à mettre à mort la figure de l'artiste-créateur : *«Est-ce que c'est tout pareil ? Est-ce qu'on met tout sur le même plan ou est-ce qu'à un moment il y a des cheminements qui sont entre guillemets plus puissants, plus porteurs, plus profonds, en rapport à la vie à la mort, en rapport au cheminement de l'homme dans son rapport au monde»* affirmait le directeur d'une école d'art plastique de la Région. L'art est du côté du génie créateur, ici défini comme un être de souffrance et de solitude. Selon cette conception, les formes qui se cristallisent dans le plaisir, la rencontre, ne peuvent -par définition- être considérées comme artistiques. D'autant plus que l'art est une intentionnalité, ne pouvant être engendrée par un public n'ayant *"aucune capacité réflexive"*... Il ne peut y avoir d'art sans connaissance de l'histoire de l'art, c'est la connaissance de cette antériorité qui fonde la légitimité des propositions artistiques contemporaines. L'Art sur la Place ne peut, par conséquent être *"qu'un épiphénomène de ce qui se passe dans l'art contemporain actuel"*, *"c'est un leurre, une manipulation politique"*... Derrière ce rejet de la manifestation s'exprime en effet non seulement une certaine conception de l'art, mais également une profonde méfiance pour *"ces institutions qui téléguident la création actuelle en sous-payant les artistes"*. Peur de perdre cette mythique "autonomie", de se voir transformés en médiateurs socioculturels, de perdre toute capacité de définition. *"Y'a plus d'avant garde possible, plus d'engagement artistique possible, tout est immédiatement digéré, récupéré par l'institution qui transforme cette énergie en quelque chose de socialement acceptable et utile"*... La violence des débats qui ont été animés autour de cette manifestation donne la mesure de ces enjeux de définition. C'est un ensemble de positions dans ce champ que cette négociation de frontières met en danger de redéfinition.

• ***"Pour que la trace soit l'idée, l'image sociale et pas le nom"***

Autour de ce quatrième pôle se retrouvent ceux qui voient dans ces expérimentations collectives, un tournant de l'histoire de l'art. Ils se positionnent sur un champ expérimental, mal défini : *"le chemin se fait en marchant"*. Mais ils ont la conviction de participer à un processus de redéfinition artistique. Dans cette optique, c'est la pertinence socio-historique et la force sémantique de ces créations qui garantissent leur qualité artistique. Ce sont des "images du monde" qui disent leur époque et préfigurent de potentiels devenirs. La nature collective de ces créations -la dilution de la figure de l'artiste, le partage des codes et des compétences- garantissent leur force transformatrice... De ce point de vue, cette expérience est considérée comme avant-gardiste, en ce qu'elle permet de sortir des

impasses de l'art contemporain. "*Je crois vraiment qu'on se trouve sur un seuil... ce narcissisme indécent, cet égocentrisme, ces artistes qui ne créent qu'en rapport à une subjectivité hors du monde, ou par rapport à des critères que tu ne peux comprendre que si tu connais l'histoire de l'art, cet intellectualisme... ça a fini par vider le sens de la création, par assécher l'art en en faisant un langage de spécialistes. Ce qui se passe aujourd'hui avec L'Art sur la Place, c'est un retour au monde, un retour au présent, une réintégration de l'artiste dans la société, c'est très important !... Moi je pense même qu'on doit aller plus loin, c'est le statut d'artiste qui est amené à disparaître pour que l'art retrouve un sens !*" affirmait un artiste témoin de cette manifestation.

"A la fin du vingtième siècle, l'art incarne un processus continu d'absorption, de sélection, d'appropriation et de synthèse de formes nouvelles et inhabituelles. L'art peut être intentionnel ou non intentionnel, produit par des professionnels ou des non-professionnels. Une brèche s'est frayée dans les barrières soigneusement érigées entre *high art* et *low art*, art d'élite et art de masse, savant et populaire, entre l'art et la politique, l'art et les rituels religieux, l'art et l'expression des émotions, l'art et la thérapie, l'art et la vie même" affirment Vera L.Zolberg et Joni Maya Cherbo.⁶⁴ L'Art sur la Place participe de cet ébrèchement en créant ce que Pierre Bourdieu appelle un "court -circuit" : la possibilité (interdite par le fonctionnement "normal" de ce champ) "de passer directement de ce qui se produit dans le monde à ce qui se produit dans le champ"⁶⁵. Si certains acteurs des mondes de l'art s'efforcent de maintenir intactes les frontières qui définissent l'art dont ils sont créateurs ou conservateurs, les conflits de définitions qui se déroulent aux frontières de ce champ -entre les différents pôles que nous venons d'exposer- signalent une réorganisation - dans ce mouvement de décroisement- du champ de la croyance soutenant l'art contemporain...

⁶⁴ - Vera L.Zolberg et Joni Maya Cherbo : *L'art outsider* dans L'art contemporain : champs artistiques, critères, réception. Actes du colloque L'Art sur la Place, Paris, l'Harmattan, 2000.

⁶⁵ - Bourdieu P. : 1998, p 408.

-Faire œuvre collective ?-

"L'Art sur la Place" comme Non-Art...

Tableau récapitulatif des arguments avancés par ceux qui renvoient "l'art sur la place" en dehors des mondes de l'art.

ART	ART SUR LA PLACE
-Individualité, intériorité, solitude	-Collectif, extériorité superficielle dépersonnalisation niveleuse.
-Originalité	-Répétition de lieux communs
-Création, réflexion, formalisation Intention artistique créative.	-Émotion, spontanéité, premier degré.
-Recherche des "universaux"	-Expression de vécus particularistes, de l'anecdotique
-Ça (se) passe dans le langage	-Ça (se) passe dans le faire
-Création référée à une histoire de l'art (qui lui donne sens et légitimité)	-Création référée à une culture visuelle commune.
-Maîtrise des codes artistiques	-Bricolage
-L'art comme engagement et cheminement (associé au labeur à la souffrance et au sérieux)	-Divertissement, légèreté, création ponctuelle
-Liberté et autonomie de la création	-Dépendances et contraintes institutionnelles et financières
ART PROFESIONNEL	CREATIVITÉ AMATEUR

"L'Art sur la Place" comme expérimentation avant-gardiste...

Tableau récapitulatif des arguments avancés par ceux qui situent "l'Art sur la Place" au-devant de l'histoire de l'art.

ART	ART SUR LA PLACE
<p>-Individualité décontextualisée</p> <p>-Monde auto-référentiel (qui n'a de sens que par rapport à une histoire de l'art) : est devenu un langage de spécialistes refermé sur lui-même, incompréhensible pour les non-initiés</p> <p>-Ça (se) passe dans le langage, il n'y a plus de savoir-faire.</p> <p>-Création narcissique -intériorité-détachée du réel</p> <p>-On se situe dans un champ structuré par le passé</p>	<p>-Sortie de l'impératif d'individualité, ouverture de la subjectivité : redéfinition relationnelle de l'une et l'autre.</p> <p>-Création dans l'intersubjectivité : œuvres ne se définissent plus par rapport à l'histoire d'un champ mais par rapport à un espace-temps partagé.</p> <p>-Rencontre oblige à recourir à des codes négociés (démocratisation et partage) : retour à l'extériorité du geste, du débat ou du "faire ensemble".</p> <p>-Création d'images du monde, ouverture de possibles...</p> <p>-On se situe sur un champ expérimental, on ne sait pas où on va</p>

2-3-L'INVENTION DE FORMES COLLECTIVES

C'est l'interaction entre trois mondes -"le monde de l'art", un monde social et le "monde du social" -en l'occurrence du travail social - qui va donner naissance à l'œuvre affirme très justement Alain Pouillet⁶⁶. Au terme de ce processus interactif, la manifestation donne à voir un espace public ouvert à la diversité de la cité. L'ordre symbolique de la cité est pour un jour renversé : les habitants des marges (psychologiques, sociales, culturelles et urbaines) occupent l'espace public du centre ville, pour exposer une "œuvre collective" aux regards des citoyens. Quel est le sens social de cette mise en regard ? "La métamorphose esthétique est une garantie qui culturalise la violence. Il suffit que les protagonistes participent au phénomène de visualisation publique pour qu'ils rentrent dans l'ordre. L'exposition exerce une fonction thérapeutique : l'exclu exposé est déjà inclu."⁶⁷ Pour Henry Pierre Jeudy, ces manifestations opèrent une "métamorphose de la violence sociale en esthétique" qui aurait pour finalité la pacification et la digestion des marges. D'autres affirment qu'elles seraient au contraire "révolutionnaires" en ce qu'elles opèrent de nouvelles circulations et de nouvelles visibilitées sociales... Il est également possible de voir dans ces manifestations, qui se contenteraient de renverser une fois dans l'année l'ordre symbolique de la cité, une fête des fous d'un type particulier, puisque ces défilés et manifestations dites populaires sont impulsées et encadrées par les institutions. Pour analyser ce qui se joue dans cette mise en espace public, nous nous sommes efforcés d'analyser le processus de publicisation (comment se construit et se négocie ce qui va être exposé). C'est donc la question des modalités et des conditions de cette visibilité organisée qui nous retiendra ici. Elle nous renseigne sur le sens social de ces "œuvres collectives". Comment les collectifs ont-ils été constitués ? Comment s'est négocié le contenu de ce qui a été exposé ? Quel rôle l'artiste a-t-il joué dans ce processus ? Quel sens les participants donnent-ils à leur propre engagement ?... Nous commencerons par analyser les formes collectives que ces ateliers ont cristallisé, le type de liens sociaux induits par les différentes conceptions de "l'œuvre collective". Dans un deuxième temps nous nous attacherons au contenu des formes artistiques ainsi réalisées...

2.3.1- MORPHOLOGIES...

La constitution des collectifs s'est opérée selon des modalités extrêmement variées dans les différents ateliers. Certains artistes ont travaillé avec des structures culturelles locales qui se sont chargées de la constitution des collectifs. Ce fut le cas pour Patrice

⁶⁶ - Pouillet A : 2000.

⁶⁷ - Jeudy H.P. : Les usages sociaux de l'art, Paris, Circé, 1999, p 21

Mortier à Vaulx-en-Velin et pour Victor Urzua à Saint-Fons. Le service culturel vaudais a contacté un ensemble de personnes repérées, en raison de leurs activités ou de leur engagement associatif, comme des amateurs d'art. Le centre d'art plastique de Saint-Fons implique depuis plusieurs années un même collectif de femmes étrangères du quartier - fréquentant initialement un même cours d'alphabétisation- dans plusieurs projets d'action culturelle. D'autres artistes ont travaillé en lien avec plusieurs structures socioculturelles, associations et/ou institutions. Le collectif avec lequel Yves Henry a travaillé a été constitué en partie par la M.J.C de Rillieux -sur des critères liés à la capacité supposée d'engagement dans un travail réflexif-, l'AFPA -en accompagnement d'une formation technique- et des enfants d'une I.M.E. Pour une autre partie le collectif s'est formé grâce aux réseaux de l'association des participants des précédentes éditions de l'Art sur la Place. Slimane Raïs a de même travaillé avec des personnes contactées par la M.J.C de Perrache et d'autres qui ont été sélectionnées par l'institution carcérale. Mais il a souhaité élargir le réseau en faisant appel à des volontaires par annonces et affiches interposées. Le collectif Noao a d'abord cherché son public par l'intermédiaire des responsables associatifs et des acteurs de la politique de la ville de leur quartier. Le contact étant difficile, ils ont finalement activé une dynamique de réseaux à partir de quelques relais -tant institutionnels que personnels. Dans les deux exemples qui précèdent, se sont ainsi constitués des collectifs virtuels dont la création collective était le seul ferment. À l'inverse, une artiste comme Anne Marie Quignon a complètement délégué ce rôle, aux structures sociales avec lesquelles elle a collaboré. Les travailleurs sociaux d'Accueil et Rencontre -foyers d'hébergement de travailleurs immigrés- dans le 5 ème arrondissement de Lyon et la responsable de la vie associative de Rillieux, se sont chargés de constituer les collectifs et d'animer les discussions préalables au "remplissage des bocal". Les participants de la friche de Villeurbanne ont quant à eux été envoyés par les missions locales et les foyers Aralis -sur un critère de "panne d'insertion"- et sélectionnés ensuite selon leurs motivations... Le "public participant" à cette manifestation était donc majoritairement sélectionné en fonction de critères échappant totalement aux artistes. De manière générale, dans les ateliers que nous avons pu observer, le public a été choisi soit en raison de prédispositions -esthétiques ou réflexives- supposées, soit au contraire en raison de carences, de difficultés -sociales, psychologiques- que la pratique artistique était sensée "métamorphoser". La diversité des opérateurs et des relais mobilisés -Centre Social, M.J.C., Centre d'Art Plastique, Lycée, Centre de formation, Prison, Hôpital psychiatrique, Associations, Foyer d'hébergement, etc.- donne la mesure de la diversité des inscriptions sociales de ces projets.

Quel type de lien social s'est noué à partir de ces différents ancrages entre artistes et participants ? Comment s'est concrètement déroulé ce processus de création collective ? Quelle est la place et le rôle des artistes et des autres dans ce processus ? Nous avons pu

observer différentes configurations -qui ne semblent pas toujours logiquement reliées ni à la posture affichée par l'artiste, ni au statut donné à ce qui est réalisé.

Un observateur pressé le 9 juillet, aurait facilement pu conclure que les créations collectives avaient systématiquement pris la forme *d'une agrégation d'expressions individuelles dans un cadre commun*. Renvoyant ainsi aux sphères d'intimité qui se sont greffées -avec celle de l'artiste- à la forme collectivement imaginée par l'atelier de Rillieux-la-Pape, aux interprétations personnelles qui se sont logées dans la tour de Babel, aux territoires individuels jalonnant le parcours collectif du jeu de l'oie de la friche, aux cagettes et aux brouettes personnelles du jardin imaginaire de NOAO, etc. Mais si l'on interroge ces créations du point de vue des liens sociaux qu'elles cristallisent, nous pouvons distinguer plusieurs configurations.

•L'œuvre collective comme "espace d'hospitalité"

La création collective est parfois pensée comme une forme vide -de contenu et non pas d'intentions. Un *contenant ouvert*, un *espace d'hospitalité*, pouvant être habité de ce que l'on est. Ce fut le cas des "mille et un bocaux" de Marie-Claude Quignon. Elle a proposé un concept "clef en main". 1000 bocaux ont été distribués par les partenaires sociaux du projet à des femmes méditerranéennes -avec lesquelles elle souhaitait travailler. Chaque femme fut invitée à enfermer dans un bocal des objets, des images, des matières, etc. susceptibles de raconter ce qu'elle désirerait transmettre à ses enfants. "Un bocal positif pour dire ce sur quoi leurs descendants peuvent s'appuyer pour bien vivre. Un bocal négatif pour dire de quoi ils doivent se méfier". Cette vacuité a ouvert un espace de paroles aux femmes qui ont participé à ce projet. Bachrilla, responsable de la vie associative de Rillieux raconte :

"Le dernier truc que j'ai monté c'est un projet avec des associations de femmes du bassin de la Méditerranée, pour remplir les bocaux, on y a participé avec Accueil et Rencontre. Nous, on a un groupe de cent femmes, ça c'est fait comme ça, qui ont rempli cent bocaux. Et ce qui est intéressant, avec cette histoire de l'injonction du travail social et en même temps du travail culturel, je crois que ce qui a été important, c'est que sur l'aspect culturel, ça reste quand même difficilement accessible, c'est ce que je vois sur les quartiers, il faut vraiment avoir l'envie, la dynamique mais aussi le décodage. C'était étonnant par contre quand on a travaillé sur les bocaux, cette espèce d'engouement, où effectivement des femmes issues des immigrations ont complètement trouvé leur place, des choses à leur portée où elles ont pu s'exprimer, et d'ailleurs y'a eu un travail d'une beauté, certains étaient très douloureux, mais il y avait quelque chose qui était vraiment de l'ordre de l'artistique. Je crois qu'il faut qu'on redonne... c'est comme si on avait oublié qui habitait dans ces quartiers. Les gens issus de ces immigrations, ces personnes qui viennent

en majorité des campagnes, analphabètes dans leur propre pays et d'autant plus ici... des gens du fin fond de la Lozère genre, qui vraiment, le côté artistique où on part souvent sur des trucs qui nous font, nous plaisir, sur le plan... du côté artistique de la classe intellectuelle, on crée des choses un peu abstraites. Je ne pense pas qu'à un moment on a pris le temps de se dire, ce qui relève de l'artistique pour ces personnes, là d'où elles viennent, comment on peut aussi les valoriser, parce qu'il s'agit bien aujourd'hui de travailler sur la question de l'installation de ces personnes-là, pour qu'elles prennent place ici. Combien de fois moi j'ai entendu des papis dire, nos enfants c'est pas nos enfants c'est les enfants de la France... Comme si à un moment donné y'avait cette espèce de coupure qui fait que même leurs gamins finissent par ne plus leur appartenir, comme s'il y avait quelque chose de l'ordre de... ça échappe. Comme si on n'avait pas pris le temps de regarder qui étaient ces personnes-là. On a tendance vraiment... je vois ce qui peut se faire, même dans le cadre des MJC, c'est de la culture de l'ordre soit de ce qu'on appelle l'émergence artistique, des pratiques artistiques de jeunes, mais pour les adultes, on a même pas permis que leur place se fasse par rapport à ça. Et c'est étonnant parce que quand on a exposé ces bocaux dans le centre culturel de la ville, y'a tous les enfants, les voisins, la ville s'est quasiment déplacée... Y'a eu quelque chose de l'ordre : vraiment là on reconnaît, on reconnaissait ce parcours migratoire, et avec ça on a pu poser tout ça dans un bocal et le donner aux autres, comme si pour une fois on avait pu dire, à travers ce réceptacle transparent, qui on est et d'où on vient. Comme si on avait fait un don de soi. J'ai trouvé ça assez impressionnant cette conscientisation des personnes en faisant ça, comme si à la fois on jetait quelque chose à la mer, et comme si on donnait quelque chose à voir et à comprendre. Y'a eu très peu de choses comme ça je pense... Donner à comprendre aux autres qui on est et d'où on vient, plutôt que d'être dans la négation des origines, on nous demande de nous insérer au maximum sans jamais nous avoir demandé qui on était, c'est difficile, moi je pense qu'on peut demander l'installation des personnes à partir du moment où on leur reconnaît ça, c'est un ingrédient nécessaire... Mais tu vois c'est marrant parce que ce travail il a noué des liens entre ces mères et leurs enfants, ils ont pu discuter ensemble de tout ça : d'où on vient ! Les jeunes n'ont pas d'éléments de leur histoire, comme si les parents ne s'étaient pas autorisés à la raconter, en disant on va pas vous faire porter ce genre de valise, ça a été tellement honteux, dans la souffrance, la misère, ça on veut pas que vous le sachiez... Du coup t'as une espèce de génération spontanée comme ça, sans histoire, du coup y'a un gros boulot à faire et l'artistique peut vraiment être un levier et en même temps un vecteur de transmission..."

La forme artistique a ici été pensée comme un contenant visant à recueillir des témoignages de vie. La fonction de l'artiste n'a pas été d'animer ces échanges (elle a complètement délégué ce travail) mais d'ouvrir un chemin à la transmission et de dégager un accès à l'espace public. Pendant un an, les femmes se sont retrouvées pour se raconter

entourées de bocal vides, "qu'est ce qu'on va mettre dedans, pourquoi ça et comment le dire ?". Elles ont fini par les remplir "comme une bouteille à la mer", avec un sentiment de soulagement... La vacuité de cette forme artistique est pour les relais sociaux que nous avons rencontrés, une des raisons de la forte implication de ces femmes immigrées. La participation n'exigeait aucune prédisposition artistique, aucune compétence techniques ou linguistiques, esthétiques ou réflexives. "*Je crois que les autres artistes devraient faire des efforts pour penser les projets en rapport avec les populations, aller vers des formes d'expressions populaires, qui parlent à ceux qui vivent dans ces quartiers, ou qui leur permettent de parler !*" concluait une des partenaires du projet.

•L'œuvre collective comme forme protocolaire

À l'opposé se trouve une définition de *l'œuvre collective*, comme "*forme protocolaire*", comme *cadre prédéfini*.

Tel fut le "procédé" proposé par Slimane Raïs. Ce terme étant pour l'artiste plus approprié que l'idée de processus pour traduire sa pratique. Un procédé est une méthode employée pour parvenir à un certain résultat, un processus est un phénomène actif et organisé dans le temps. Au regard de la forme artistique qu'il a privilégié, il a délibérément choisi de ne pas mettre l'accent sur la prégnance d'un travail en commun. Pas d'atelier collectif proprement dit, pas de groupe véritablement défini, régulièrement investi, mais un réseau mobilisé de manière ponctuelle selon un protocole prédéfini. Le participant ne fait que se donner à voir, il ne se prête aux jeux des regards, ne se livre à l'interprétation du public que par le fait qu'il accepte d'intégrer le dispositif artistique que lui offre l'artiste. Il ne s'agit pas pour lui d'entrer dans une logique de co-production ou d'appropriation d'une proposition artistique. Ici, il devient plutôt l'invité d'une forme qui va le redéfinir en tant que signe. Le participant-collaborateur n'a pas à donner de forme à son dire, il le laisse en suspend, dans les termes d'une articulation qu'il partage en partie avec l'artiste, et que ce dernier portera au travers de l'œuvre particulière qu'il définit et construit. Il y aura toujours dans ces « cabines de séduction » une part d'énigme, de distance maintenue et qui manifestent ce souci de la part de l'artiste de défendre un discours « neutre », refusant la « provocation ». Une mise en apesanteur de signes forts - la prison, l'enfermement, la relation dialectique entre dedans et dehors, le silence... - qui ouvre sur une sorte de retrait permanent de la signification. La personne participant à cette "œuvre" accepte de se désincarner, elle prête son image qui sera habitée d'une autre voix, sa voix qui viendra animer d'autres lèvres. Elle ne dit rien, mais récite une phrase imposée. Elle perd dans l'œuvre toute identité, pour devenir un signe mis en sens par l'artiste lui-même. Certains artistes ont exprimé lors des rencontres organisées par le musée d'Art Contemporain de Lyon, leur difficulté à penser de manière non-dirigiste la participation d'un public

"dépourvu de toute connaissance artistique". *"La seule solution pour moi c'est d'arriver avec un projet défini, de demander aux gens d'adhérer à une histoire que j'ai déjà écrite. Tu leur demandes de participer à une œuvre mais tu ne fais pas œuvre collective"*, affirmait ainsi un jeune artiste. Les autres deviennent alors des signes, resignifiés en référence à une œuvre personnelle, ou les "petites mains" d'un projet défini en amont.

•Un réseau sémantique tissé autour d'un artiste

D'autres "œuvres collectives" ont pris la forme d'un réseau sémantique tissé autour d'un artiste. Dans certains cas, cette caractéristique est systématique. Au cœur du dispositif se trouve l'artiste, auteur d'un concept, tisseur de réseaux, centre d'un dispositif dont il est le seul à maîtriser les tenants et les aboutissants. Les participants participent dès lors à un jeu dont ils ne maîtrisent ni les règles, ni le devenir (dans certains cas, la signification de ce qui se réalise fait l'objet de diverses présentations par l'artiste en fonction des scènes et contextes, le même projet prenant un tout autre sens selon qu'il est présenté aux participants, aux acteurs sociaux ou aux acteurs des mondes de l'art). Le collectif NOAO n'ayant pas pour ce projet eu recours à une pratique d'atelier collectif, a produit une forme collective de ce type, mais ce fait nous semble conjoncturel et non pas caractéristique de leurs productions artistiques. Ils ont constitué un maillage précaire de relations entre des participants qui n'ont fait que se croiseront, le temps de rencontres pondérées. Un maillage en forme de réseau aux contours flous qui s'est délité à la fin de l'événement. Les artistes, au centre de cette nébuleuse incertaine, aiment à se définir en tant que « vecteurs » proposant aux autres un moyen de s'« immerger » dans une autre perception du monde afin de déborder l'« existant ». Ainsi, le « tapis-jardin » apparaît comme cette somme d'individualités qui, après avoir « œuvré » chacune de leur côté, se voient rassemblées autour d'un projet artistique qui leur donne sens et cohérence. Les thèmes de la nature et de son rythme, de la terre et de l'enracinement, du permanent et du fugace tout autant que celui du nomadisme et du déplacement deviennent alors ces points de convergence à partir desquels une exigence esthétique est réaffirmée contribuant à donner une certaine cohérence à l'ensemble. Après avoir été invités à plonger au cœur de leur propre imaginaire pour concrétiser une image de jardin, les participants ont été rassemblés dans un espace poétique commun. Ils pouvaient dès lors découvrir "cette œuvre composée de tout un chacun". Dans les deux cas, la métaphore du réseau ou du rhizome semble pertinente pour définir la forme collective. Il s'agit d'interactions suscitées par une forme artistique qu'elles contribuent à générer.

•La création comme processus collectif

Dans d'autres ateliers enfin, "l'œuvre collective" s'est forgée au fil d'une dynamique

collective. Elle a véritablement pris la *forme d'un processus créatif*.

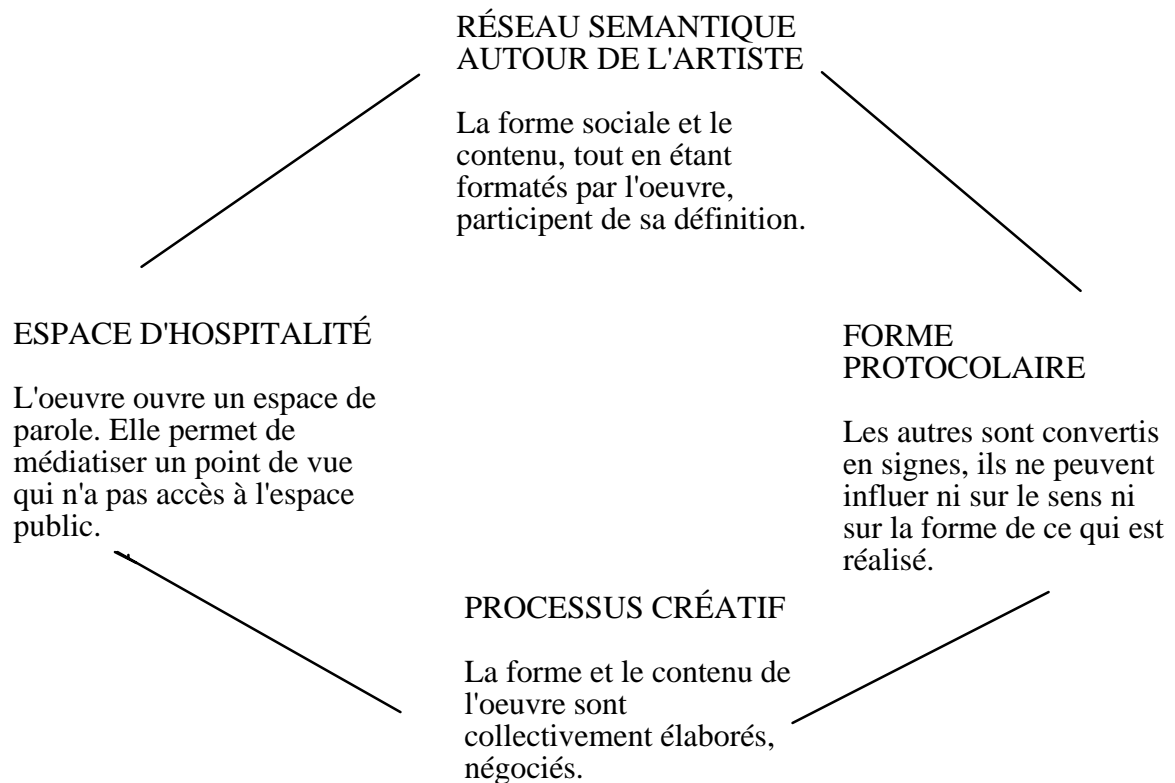
C'est ce que nous avons pu observer dans l'atelier d'Yves Henry. Le point de départ, clef de la mise en pratique du « *dispositif* », demeure la proposition sémantico-poétique de l'artiste : le Territoire d'Avant, la Mère, l'Origine, la Source majeure de toute chose... Comme une "phrase enceinte", suffisamment elliptique et évocatrice pour réveiller les imaginaires individuels. Il a fallu ensuite prendre le temps de l'accouchement collectif, discuter, échanger, essayer... À chacun, y compris à l'artiste, de trouver progressivement sa place à l'intérieur de l'élaboration commune de cet univers de sens. Élaboration faite d'interprétations, de réénonciations, de reformulations mais aussi de gestes personnels de création. Ainsi, cette élaboration va épouser les contours d'un processus collectif de créativité et en suivre les aléas, se confronter aux incompréhensions et aux implicites qu'elle peut produire. L'objet esthétique, au travers de cette approche, est bel et bien *produit*. Il est production, étendue, expansion. Il n'est pas donné une fois pour toutes, chacune de ses réappropriations le transmuant, chacun des gestes et des actions participant de sa formalisation, le transformant. La figure de l'artiste, dans ce jeu de variations et de mutations permanentes, n'est pas évincée. Bien au contraire... Selon Yves Henri, c'est à lui que « *revient la paternité du processus* ». Il est pour lui très important de définir l'artiste comme initiateur et maître d'œuvre : "*Il est le chef d'orchestre, le metteur en forme, celui qui révèle*". Celui qui cadre aussi et endigue la "prolifération inventive" du collectif, le "guetteur" -à l'image de cette statue qu'il intégrera dans l'œuvre finale aux côtés de la forme collective et des sphères intimes des participants. Il reste, en tant qu'initiateur du concept proposé et "metteur en forme" le garant de la dimension artistique de l'ensemble.

Patrice Mortier a de même accompagné un processus créatif qui lui a en partie échappé. Son projet a été redéfini par le collectif qui a souhaité lui donner une dimension "multiculturelle". "... *On a fait des réunions, on a eu des discussions pendant longtemps sans travailler, pour essayer de voir comment on allait pouvoir faire : et comment on va les habiller, est ce qu'on peut imaginer de faire communiquer les maisons les unes avec les autres... Là y'a un tas d'anecdotes qui sont sorties, par rapport à la maison Bulgare, moi j'ai grandi en Algérie, j'ai envie de faire une maison comme là-bas, je veux pas faire une maison comme ici en France... une autre personne qui disait, moi j'ai grandi à Vaulx, j'aimerais bien vivre sur une maison normale, une petite maison toute simple, j'ai pas besoin d'une grosse... donc chacun a amené sa pierre, imaginé une forme de maison. Moi je prenais des notes à chaque réunion et ensuite j'ai fait des propositions, j'ai essayé de formaliser sur papiers ce qu'ils m'avaient dit, toujours en respectant ces codes, 2 m, 2m 50, 1 m 50, pour avoir quelque chose d'unitaire et ensuite, moi je voulais pas qu'ils les peignent parce que j'avais vraiment peur du Kitsch, du Di Roza, c'est un artiste de figuration libre, ce côté très en couleur, j'avais vraiment peur de ça, mais ça m'a complètement échappé parce que sans dire quoi que ce soit, ils ont commencé à peindre en*

fait. Moi je ne voulais pas de lierre sur la maison, je ne voulais pas... ça, ça été catégorique quand même ! On essaye de faire quelque chose de sobre. Mais je sens que plus ça va, plus ils ont envie de personnaliser l'extérieur en fait, c'est ça (...) donc en fait ces maisons qui étaient des maisons du monde deviennent personnalisées en fait, elles finissent par leur appartenir. Ça je trouve ça intéressant en même temps. C'est en voyant ça que j'ai arrêté de mettre des contraintes. Parce que je pense que ça reste quand même, c'est pas sobre, mais c'est pas démentiel dans la Kistcherie quoi... Il faut juste que j'arrête à temps en disant, là on devrait peut-être pas le faire ! Mais je ne me bagarre plus du tout avec ça, la maison alsacienne on va voir, elle va peut-être vouloir des colombages, des géraniums et des rideaux à carreaux (rires) et des nains de jardins ! Mais ça en tant que maître d'œuvre c'est ça mon rôle aussi, c'est à un moment donné dire, on arrête, on continue, et les laisser libres aussi, parce que s'il n'y a que des contraintes ils ne le feront pas aussi, ou alors ça devient mon projet à moi... donc je ne suis pas rigide, j'essaye de ne pas l'être, de ne pas paraître rigide, bien que je le sois quand même. " Accompagner sans laisser-aller, diriger sans trop imposer, cadrer tout en laissant à chacun un espace d'expressions... Tel est le rôle que Patrice s'est efforcé de tenir. Il a accepté de négocier ses propres conceptions pour impliquer les membres du collectif. Les éléments marquants de cette création -la couleur, les formes figuratives, la représentation de la diversité culturelle- ne lui "appartiennent" pas -ils sont mêmes à l'opposé de son propre univers de création. Ils ont été pensés et imposés par le collectif, qui affirmait ne pas pouvoir se projeter dans la forme initialement proposée par l'artiste. Patrice Mortier a laissé faire dans les limites qu'il s'était fixé -celles du Kitsch- ce qui l'a amené à argumenter, semaine après semaine pour justifier son refus des idées présentées par les membres du collectif vaudois. S'il pensait devoir accepter d'être en partie dépossédé, "dépersonnalisé" pour que ce processus de création collective puisse fonctionner, c'est malgré tout, son nom qu'il engage.

Quel que soit son positionnement, la forme qu'il donne à la rencontre, le statut qu'il projette sur l'objet, l'artiste engagé dans ce projet de création collective, expérimente une tension entre proposition et dépossession -entre le fait de définir et de signer un projet et son appropriation par le public avec qui il est amené à travailler. Cette tension a été différemment vécue et transformée par les artistes impliqués. Les différentes formes de collaboration que nous venons de présenter, induisent des rapports qui sont socialement significatifs...

L'invention de formes collectives (tableau récapitulatif)



2.3.2- L'élaboration d'images du monde

La définition du "contenu" de ces créations collectives est inextricablement liée à ces formes d'échanges. Les traductions de la thématique du territoire, proposées par les différents ateliers, renvoient à la manière dont chaque artiste définit le sens de ce qu'il fait, son rôle dans cette rencontre, la place accordée à l'autre...

• Formes artistiques et formes sociales...

Les formes artistiques que nous avons qualifiées de protocolaires, interviennent dans des espaces sociaux dont elles ne disent rien. Les participants se muent en signes d'autres choses que d'eux-mêmes. Ils n'ont pas le pouvoir d'influer sur les signifiés de la création. À l'opposé, les "formes artistiques hospitalières" se définissent comme un contenant livré à la

réappropriation. Elles ouvrent un accès à l'espace public à des récits dominés, des visions du monde socialement illégitimes, inaudibles. C'est le "territoire" de l'autre qui est ici publicisé. Des artistes comme Alain Pouillet donnent ainsi à cette création collective un rôle de "médiation". *"Je sais qu'ils montrent une vision d'un territoire complètement fermé, chacun dans son camp, chacun avec sa couleur. C'est vrai et alors ? C'est comme ça leur vie. Quand ils parlent de leur ville c'est leur ville et pas celle des autres, pour leur quartier, leur immeuble c'est pareil, tu n'as rien à y foutre !"* affirmait-il lors des rencontres de Mars au Musée. Le sens de cette création est de médiatiser une vision du monde, une représentation définissant les coordonnées de leur réalité. Elle vise à rendre visible et lisible des vécus singuliers. *"Qui d'autre que l'artiste devrait être capable de comprendre, d'entendre toutes ces cultures qui composent notre société aujourd'hui, son rôle n'est pas d'arriver là comme un missionnaire, mais d'entendre la diversité et à partir de là, construire un objet commun et s'entendre sur un acte citoyen !"* affirmait-il encore. Le rôle de l'artiste n'est pas ici de transformer leur rapport au réel mais de donner une visibilité à une vision du monde qui s'enracine dans des conditions sociales d'existence. *"J'ai rien à leur apprendre sur leur vécu, sur le contenu, mais sur comment le traduire"...* D'autres artistes cherchent à construire un "territoire négocié", à créer entre deux univers qui sont rarement amenés à se rencontrer, une image qui puisse potentiellement préfigurer un monde commun. À l'inverse, d'autres pensent qu'il est de leur rôle et de leur responsabilité d'*influer* sur les représentations proposées par les collectifs avec lesquels ils sont amenés à œuvrer. Il s'agit alors de susciter un questionnement par l'intermédiaire de l'œuvre artistique, sur les regards que chacun porte sur le monde et d'en interroger les évidences... Dans cette même veine, se trouvent ces artistes qui proposent aux participants de se plonger dans un territoire imaginaire pour apprendre à poser un autre regard sur le réel. La fabrication de ces territoires "utopiques", réinventés, met en œuvre des principes d'appréciation et d'action qui engagent l'artiste en tant qu'individu social, être moral et citoyen. Cette définition de la création collective comme médiatisation d'une vision du monde n'ayant pas accès à l'espace public, comme construction d'un monde où apprendre à vivre ensemble, comme territoire réinventé, etc. met en jeu des conceptions artistiques ayant de fortes implications sociales.

Ce qui est en jeu, est tout d'abord une certaine conception de l'art, en tant que langage universel formel -nécessitant l'apprentissage de compétences de formalisation, d'abstraction, de réflexion- en tant qu'expression d'une intériorité subjective -autorisant ces métamorphoses d'intimités ou justifiant ces rigidités de formes et de cadres- en tant que discours sur le monde, etc. Parce que *"ce que nous réalisons à rapport avec l'art contemporain"*, il est demandé ici aux participants de s'extraire de leur vécu pour le traduire sous forme d'abstraction, là de rentrer dans un cadre défini par un autre, ou encore de *"construire une parole forte sur le monde"*. Formes artistiques et formes sociales se font

immédiatement échos. Et les débats sur l'universel artistique renvoient ici aussi à la définition du vivre ensemble⁶⁸. Les projets qui ont été menés à Rillieux ont ainsi fait l'objet d'un débat sur la responsabilité citoyenne de l'artiste. Certains acteurs de la vie politique locale qui se présentaient comme des "républicains convaincus", critiquaient la forme "communautariste" du projet de Marie Claude Quignon. D'autres voyaient au contraire dans ces mille et un bocal un contrepois possible à "*ces projets élitistes, intellectualistes, (comme celui du "territoire d'avant") qui excluent de fait une population immigrée ou très populaire*"... Nous avons pointé au début de cette partie l'ambivalence du positionnement des artistes, le décalage souvent inconscient entre discours et pratiques. Nous avons ainsi rencontré des artistes qui, tout en revendiquant un art engagé, militant, se référaient à une conception de l'art qui les amenait à demander aux participants de s'extraire de leur propre vécu. D'autres qui, tout en défendant une conception assez "élitiste"⁶⁹ de l'art contemporain, acceptaient de négocier en pratique leurs propres conceptions esthétiques et le contenu de la création. Indépendamment parfois des postures affichées, revendiquées, ces conceptions artistiques induisent ainsi des rapports de force complexes ...

• D'une marge à l'autre ...

C'est donc au nom d'une certaine conception de l'art, du particulier et de l'universel, mais aussi du bien et du mal, du juste et de l'injuste, que l'artiste est amené à interférer sur les représentations et les rapports au monde des personnes qu'il rencontre dans le cadre de ces projets. Les ateliers créent des petites communautés de vie et d'expérience qui fonctionnent comme des espaces de socialisation, où l'artiste joue, consciemment ou non, volontairement ou non, un rôle normatif.

C.J."(...) *Je crois que là ce qui a beaucoup fait tournebouler à la fois les stagiaires et les travailleurs sociaux, c'est que toute l'équipe artistique était là, avec sa propre précarité, parce qu'on est toujours dans du travail précaire, dans une vie précaire, mais qu'on a choisie, et quand t'expliques à des gens qui sont dans une précarité extrême, beaucoup plus que la nôtre, que la précarité c'est pas forcément un drame, que quand c'est choisi, ça peut aussi être bien parce que par là on acquiert aussi une liberté dans l'expression et tout, et que finalement c'est peut-être à chacun d'arriver à trouver un peu sa voie, les stagiaires, ils ont pas compris, parce qu'ils auraient peut-être eu tendance à être renvoyés dans un système normé, monde du travail machin bidule alors que nous on*

⁶⁸ - Je me permets de renvoyer sur cette question à : Milliot V. : *Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun* dans Cultures en ville ou de l'art et du citoyen, ouvrage coordonné par Jean Métral, Paris, édition de l'Aube, 2000.

⁶⁹ - Considérant comme un pré-requis à la création, des compétences de réflexion, de formalisation ("c'est pas n'importe quoi", "n'importe qui ne peut pas", etc.)

en a jamais parlé, si les gens veulent y aller, ils y vont, je dis pas qu'il faut pas y aller, sauf que nous on y est pas, et puis, vis-à-vis de tout travailleur social, se retrouver en face de gens comme nous, c'est très déroutant. Moi demain je vais voir une assistante sociale, elle va me dire ma pauvre femme, vous vous rendez compte de ce que vous vivez...

V.M : Ce que tu veux dire c'est que par rapport aux travailleurs sociaux vous êtes aussi la marge ?

C.J. : *On est à la marge ! Mais on est dans une marge créatrice où c'est pas tous les jours roses, où on a aussi nos difficultés de pognon et tout mais c'est quelque chose qu'on a choisi tu vois ! Et rencontrer ces gens qui sont dans une exclusion extrême et leur dire, mais nous aussi on est dans une précarité, on peut choisir de travailler en étant très peu rémunérés, mais parce qu'on a aussi nos engagements, qu'on a envie de donner une parole là et pas ailleurs, c'est vrai que ça a été extrêmement dérangeant pour les stagiaires aussi, parce que ça suppose effectivement que chaque individu fasse le choix de sa vie et non pas rentre dans des normes qui sont édictées par l'état et par des structures sociales pour que ça rassure tout le monde. Ça, ça a été assez explosif. Mais je crois que c'est aussi l'intérêt de ce type d'événement comme l'art sur la place ou le défilé, si y'avait pas ça, ou si y'a plus ça, ça va devenir un espèce d'événement qui perdra son sens, à mon avis..."*

L'artiste bohème se trouve ici insidieusement défini en tant que représentant de la norme. Alors qu'il est lui-même en situation de "flottaison sociale", vit avec de faibles ressources, dans une temporalité resserrée sur le court et le moyen terme -au fil de ses projets- se vit généralement sur le mode de la contestation, de la subversion, entretient avec "l'institution" un rapport de suspicion. Confrontation de modèles de conduites, de normes de réussite... Il incarne, paradoxalement, une certaine conception de la "liberté" et de l'anticonformisme. Mais ce qui l'amène quotidiennement à agir et à réagir face à l'autre, ce sont des "schèmes"⁷⁰ de perception, d'appréciation et d'action qui renvoient à des inscriptions sociales diverses, à des trajectoires personnelles... C'est une histoire personnelle de militantisme féministe qui conduit telle artiste à juger les comportements de tel stagiaire envers telle autre comme étant "anormaux" ; ce sont des convictions politiques qui guident le regard de tel plasticien sur les propositions d'enfants des milieux populaires avec qui il a choisi d'œuvrer, qui amène tel autre à juger le rapport à l'Islam de tel stagiaire "aliénant", ou encore à donner au sentiment de révolte d'un participant une pesanteur politique et historique ; c'est une culture catholique qui informe les réponses de tel artiste aux membres de son collectif qui *"te demandent d'être leur guide, il faut faire attention à ça. Ce qu'ils veulent parfois c'est mettre leur vie entre tes mains, ne plus avoir à faire de choix. Il faut être très vigilant"*. C'est également l'angle de vue défini par la position sociale

⁷⁰ - Ce concept est utilisé en référence à une lecture dynamique et interactionniste de la théorie de l'habitus.

de tel intervenant qui l'amène à refuser la proposition d'un stagiaire -de mettre en scène les interactions entre la police et les jeunes de son quartier- réduite à un "fantasme social" -"*ils vivent dans une réalité virtuelle, mais la vie c'est pas ça !*"... Lorsque les participants font partie d'un projet d'insertion cette confrontation est d'autant plus sensible.

La plupart des artistes ne font pas de distinction entre leurs rôles et leurs personnes ("*ça t'implique, entièrement, personnellement*") ils affirment agir au nom de ce qu'ils sont ("*je ne suis pas différente avec toi, avec eux avec les socio-cult, je suis comme je suis*"). Mais ils sont amenés à collaborer avec les professionnels du social, qui eux se réfèrent à des conventions, des codes déontologiques, des règles professionnelles... "*Le problème c'est que la répartition des rôles a été mal définie. Alors tu vois débarquer les artistes au début, c'est super, on va vivre une expérience formidable une aventure collective, et ils pensent que la force affective de cette histoire aura raison de tout... Et rapidement tu les vois se cogner à des difficultés qu'ils n'avaient pas imaginées avec le public en insertion, et là c'est "on est pas des assistantes sociales, ceci, cela, sans pour autant reconnaître le boulot des travailleurs sociaux"* affirmait une des responsables du volet insertion sur les Biennales. Les travailleurs sociaux s'inquiétaient "des binômes affectifs qui se créent entre artiste et personne en difficulté", "des modèles de conduites parfois problématiques" incarnés par les plasticiens. "*Ils ont un mode de vie... La fête, l'alcool, des pétards qui circulent parfois, une certaine liberté sexuelle, bien, ils font ce qu'ils veulent. Moi je bosse dans le social ça m'empêche pas de faire la fête et de baiser, mais il faut savoir faire la part des choses, t'as une responsabilité par rapport à ces publics merde !*" s'énervait une intervenante sociale. Faire la part des choses, consiste à considérer la relation à l'autre comme une relation professionnelle, ce qui induit une neutralisation de l'affect, une définition du contenu de l'échange comme faisant partie du domaine public et non du privé, etc. Faire la part des choses revient surtout à ne pas être complètement soi dans la relation, mais à jouer un rôle informé par un devoir d'exemplarité.⁷¹ "*La difficulté c'est qu'il faut une juste répartition des tâches. L'artiste, son domaine c'est l'art, le travailleur social, c'est le social, chacun son propos, il faut que chacun arrive à travailler dans le respect des compétences de l'autre. Le risque c'est qu'on investit l'artiste de mission qui ne sont pas les siennes... C'est un champ expérimental des deux côtés et c'est pas facile de se tenir sur cette ligne de crête. Il faut un équilibre entre les deux objectifs. Dans certains projets, la partie artistique était visiblement plus importante que le volet social, les artistes s'impliquaient pour eux -mêmes, pour leur propre notoriété, les personnes étaient un prétexte pour trouver des financements, et on a parfois récupéré les personnes plus cassées qu'au début du projet... Y'a des artistes inconscients, qui ne se rendent pas compte des gens qu'ils ont en face d'eux. Certains ont un égo tellement énorme, qu'ils ont été*

⁷¹ - Voir "La bohème et le travail social" dans la partie 3.2.

capables de faire des caprices dingues, demander à ce que les costumes soient entièrement refaits, ce genre de choses... Et puis des "moi, je" ça aussi on en rencontre ! Quand t'essayes d'aider les personnes à être de nouveau en lien, à se considérer comme faisant partie d'un collectif, quand t'essayes de créer une dynamique à partir d'un projet commun, et que t'as un artiste qui se ramène et qui casse tout à coup de "moi, je", de "MON projet", "MON idée"... je t'assure que ça te fout les nerfs affirmait une responsable du volet insertion. Ici et là, les conflits ont porté sur la question de la finalité (ne pas sacrifier le processus de socialisation à l'obligation de résultat artistique) et donc de la temporalité, de la définition du caractère public et privé de la relation à l'autre, de la question de l'exemplarité incarnée et représentée, et enfin des bénéfices symboliques de l'action... Il n'est pas d'atelier où les artistes n'ont ressenti le besoin de rappeler aux différents partenaires du projet "je ne suis pas un éducateur", "je ne suis pas là pour jouer l'assistante sociale", refusant ce rôle de médiateur, de porteur de normes que, de fait, ils étaient amenés à jouer... Les plasticiens s'engagent souvent dans ces projets comme on s'élance dans une nouvelle expérience de vie... Ils donnent par conséquent d'eux-mêmes, bien au-delà de ce qui est contractualisé. Les relations affectives qui se sont nouées avec quelques participants continuent fréquemment à être cultivées après l'événement. Autour de la friche, on rencontrait notamment, des femmes ayant rencontré Joss, Catherine ou Anne-Marie dans le cadre des précédentes biennales, et qui venaient "donner la main" à cette nouvelle gestation. Et ce sont aussi des réseaux personnels que les uns et les autres ont mobilisé pour aider Bariza à faire un CAP photo, Leila à obtenir un appartement, Malika à échapper à la violence de son mari, etc.

L'artiste qui a toujours entretenu une relation contradictoire de "participation-exclusion" avec les dominants comme avec les dominés⁷² est amené à jouer un rôle de médiateur... Quels que soient les projets, il a ainsi été amené à circuler d'un monde à l'autre. Voyage entre exclusion et inclusion pour l'équipe de la friche (qui se matérialisait par le passage dans la même journée d'univers d'autodestruction à des espaces d'échanges formels et procéduriers) au terme duquel il faut pouvoir retrouver ses propres repères...

Catherine Jouandon. : -... "*quand tu rentres dans ce monde de l'exclusion, moi j'aurais tendance à dire que tu passes une barrière, tu passes un espèce d'écran comme ça, qui fait que tu balances dans un truc où tu n'as pas, tu n'as plus de garanties, t'as plus de règles, t'as plus de lois, donc une fois que tu y vas, après c'est à chacun effectivement...*

V.M. : -Tu l'as vécu comme ça...

C.J. : -*Oui, vraiment ! C'est pas le tout de dire y'a qu'à, il faut faire ceci machin bidule, n'empêche que quand t'es en face de gens qui sont dans la détérioration d'eux-mêmes et dans le refus profond de tout ce qu'il y a d'existant, tu fais comment ? Tu vas pas*

⁷² - Bourdieu P. : 1998, p 101.

leur taper sur les doigts, ça fait belle lurette que ça ne leur fait plus rien... Il est où ce fil qui peut les ramener un peu dans un... à franchir cette barrière, à re-supporter les gens dits inclus, à retourner dans une ANPE, une Mission Locale, aller voir un médecin, un psy, etc.

V.M. : -Re-supporter les gens dits inclus...

C.J. : -Ben ouais, c'est la guerre quand même ! Moi j'ai trouvé que c'était la guerre... Cette espèce de... Je ne sais pas comment le représenter, un espèce d'espace comme ça, tu rentres dans un no man's land où y'a plus de lois, plus de règles, où rien ne vaut rien quoi.

V.M. : - Rien ne vaut rien, c'est-à-dire ?

C.J. : -Ben tes propres valeurs tu les poses là, c'est même pas la peine de les ramener, même si tu en as pour toi, quand tu rentres en relation avec ces gens en exclusion, tu peux pas les ramener comme ça, ça fait décors en carton-pâte, tu vois, c'est pas les mêmes... et je crois que pour arriver à confronter nos différentes valeurs, ça veut dire qu'à un moment donné tu lâches ton paquet, tu rentres là-dedans et t'essaye d'en trouver une de valeur, qu'est là, qui fait émerger un peu de désir, un peu de plaisir...

Voyage au cœur de la folie ordinaire, des banlieues populaires, des lycées professionnels, des prisons de Lyon, confrontation à d'autres manières de vivre, d'autres mondes de significations... Ces projets d'action culturelle qui se développe à la croisée des mondes sociaux et professionnels expérimentent sur cet autre versant, un nouveau mode de gestion du social. La politique de la ville a élaboré sur ce terrain un modèle d'intégration pluraliste, les travailleurs sociaux y construisent de nouvelles postures professionnelles... Certains voient dans ces projets une entreprise d'anthropophagie politique procédant d'une "métamorphose de la violence en esthétique sociale", "d'une digestion culturelle des marges".⁷³ L'action culturelle se développe de plus en plus selon une logique de «discrimination positive» (traitement localisé, population ciblée) qui réactive «la logique de l'assistance traditionnelle» : «Sans la médiation de droits collectifs, l'individualisation des secours et le pouvoir de décision fondé sur des interconnaissances donné aux instances locales risquent toujours de retrouver la vieille logique philanthropique : fais acte d'allégeance et tu seras secouru.»⁷⁴ Ce traitement individualisé du social, "de personne à personne», qui définit des parentés symboliques, exige des intervenants qu'ils *paient de*

⁷³ - Jeudy H.P. (1999) p 124, il cite notamment P.F. de Quieroz-Siquiera, l'anthropophagie dans son sens métaphorique "est ce qui vise l'incorporation dans l'organisme social de tout ce qui est objet d'exclusion, de rejet : l'étranger, le fou, le délinquant et l'instinctif. Elle a donc un caractère positif. Elle n'implique pas la destruction de ce que l'on mange ou dévore. Elle vise sa mise en profit, l'assimilation de ses qualités et de ses vertus".

⁷⁴ - Castel, R. : 1995, p 471-472.

leur personne» n'est pas sans rappeler certaines formes de domination »pré-capitalistes»⁷⁵. Mais ces projets permettent également que s'organisent de nouvelles formes de solidarités sociales. Ils donnent lieu à une confrontation de points de vue et de regards. "*Leurs façons de voir le monde me fait beaucoup réfléchir... Leur regard nourrit le mien. Je leur ouvre les yeux sur d'autres mondes que le leur, d'autres possibles, et eux m'aiguise le regard sur leur univers, sur des choses de notre univers commun*" affirmait Joss. Ces projets sont ainsi l'occasion de circulations symboliques, de négociations de normes et de valeurs, d'échanges de savoirs et d'expériences qui débordent très largement leur premier cadre. Ces échanges fabriquent ainsi, d'une marge dominée à une marge culturellement dominante, un sens commun échappant pour une bonne part à la logique anthropophagique des institutions chargées de l'intégration culturelle...

•Du point de vue des participants

Pour saisir toutes les implications de cette "mise en culture" des marges sociales, il nous faut à présent exposer le point de vue des participants que nous avons rencontrés. Quel est pour eux le sens de cette création ? Qu'est ce qu'ils mettent en jeu dans cette réalisation, dans cet acte de publicisation ?

Pour nombre d'entre eux, cette création n'a d'autres sens que la valorisation de ce qu'ils sont. Représenter sa ville et la requalifier en donnant à voir sa créativité, sa richesse synonyme de diversité culturelle, telle était la motivation affichée par les vaudais. "*Je suis fière de pouvoir montrer le 9 juillet place Bellecour, c'est pas rien, ce qu'on a été capable de faire, si ça peut contribuer à faire changer un tout petit peu l'image que les gens ont dans la tête, pour moi on aura gagné*" affirmait une des participantes du collectif de Vaulx-en-Velin. Une des femmes ayant rempli les bœufs à Rillieux-la-Pape affirmait de même : "*C'est une manière de raconter un peu notre histoire. Comme ça, tout le monde comprend, avec les images, tu vois et tout de suite tu sens ce qu'on a voulu dire, c'est ça qu'est bien ! Moi tu sais c'est la première fois que je raconte... Ce que j'aimerais c'est que les gens, ils comprennent un tout petit peu, ça a été dur pour nous tu sais!*" Cette recherche de reconnaissance, d'une histoire, d'un territoire, s'attache au caractère public, événementiel et central de la manifestation. L'art sur la Place est un moyen de prendre place dans la cité pour dire ce que l'on a vécu, ce que l'on pense, ce que l'on est... Certains ont utilisé ce médium pour donner leur opinion sur un problème de société (la marée noire, le racisme, la guerre en Palestine, etc.) d'autres ont projeté dans cet espace, leur rêve de devenir. Le travail sur l'intime a autorisé quelques participants à exposer un passé douloureux dont ils

⁷⁵- Bourdieu, P. : Le sens pratique, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p 224.

s'efforçaient ainsi de faire le deuil. D'autres ont cherché à ouvrir l'espace d'une nouvelle identité possible... "*Je voudrais tellement être photographe*". Sur un atelier en particulier -mais cette ambiguïté demeure partout - les participants cherchaient à être reconnus en tant qu'artiste. Comme M.D, qui a découvert l'expression plastique dans un atelier d'art thérapie il y a une vingtaine d'années. Il a depuis participé à de nombreux ateliers, mais sa production personnelle continue à être localement qualifiée "d'art brut". "*Moi ce que je voudrais maintenant, c'est être considéré comme un artiste à part entière et pas comme quelqu'un qui a fait une dépression et qui sort de l'Hôpital, c'est pour ça que je participe à la Biennale*" affirmait-il. D'autres cherchaient ainsi à affirmer un statut "d'artiste local" : "*C'est la deuxième fois que je participe à la Biennale d'art contemporain, c'est important pour moi de m'impliquer dans des projets hors de la commune* ». Ou encore à transmuier une position de marginalité... Le sens de la revendication du statut d'artiste qui s'est parfois exprimée dans les ateliers de l'Art sur la Place se décline ainsi différemment selon les individus. Pour de nombreux participants, le statut d'artiste est apparu comme une "pierre philosophale". Comme une possibilité de requalifier sa propre identité, de transmuier une précarité subie en liberté, une marginalité en choix de vie... "*Beaucoup de stagiaires ont vu dans le mode de vie artistique un refuge, une forme sublimée de marginalité, c'est un risque parce que c'est pas le propos*" raconte Yamina Aït Yaya -responsable du volet culturel du Plie du Lyon. Ces revendications renvoient également à l'ambiguïté de la manifestation (la plupart des participants affirmaient participer à "la biennale d'art contemporain de Lyon") et à l'incompréhension du "nomus" (des principes de vision et de division légitime) de l'art contemporain...

Le sens que les participants donnent à ces créations collectives, ou plus exactement celui qu'ils revendiquent, est donc lié au contenu plus qu'à la forme, à l'exposition publique finale plus qu'au processus même de création -même si les liens qui se nouent, les échanges autour de ce qui se fait, le plaisir d'être-ensemble ont contribué à donner et à maintenir le sens des projets. Ainsi, l'affirmation d'un « faire ensemble », d'un « construire » commun pour reprendre les termes de Hans Robert Jauss⁷⁶ se conjugue selon les nécessités d'une reconnaissance réciproque, d'un impératif de partage. — 'opposent, se mêlent... Autrement dit, à l'image de cet « intime » cherchant à prendre sens dans le collectif du « territoire », il s'agit d'explorer des modes de coopérations différents qui devront conduire néanmoins le processus à son terme. Afin de signifier cette exigence de participation, le thème du « plaisir », de la « jouissance » est convoqué comme ultime instance de ce faire collectif se substituant à la création solitaire, fermée sur elle-même, dans le secret d'une expérience ascétique. Par-delà les contraintes matérielles, institutionnelles ou collectives, la volonté absolue de se « faire plaisir » est ainsi mise en

⁷⁶ - Jauss, H. J. : Pour une esthétique de la réception, Gallimard, 1978, p. 153

avant. Se « *retrouver* » afin de créer, mettre en commun ses émotions, ses « *délires* » pour « *prendre un pied* » que l'on qualifie volontiers de « *fabuleux* » ou « *monumental* » ; dépasser ses « *angoisses* » ou ses « *craintes* » afin d'« *oser* » se « *reconnaître dans le regard des autres* », le groupe devenant par là vecteur fusionnel. Pensée dans ces termes, l'appréhension du processus de créativité se voit bouleversée. Si l'on suit les réflexions de Michel Gaillot, il se *décentralise* et *s'horizontalise*. En faisant passer non seulement la réception esthétique mais aussi l'élaboration artistique d'un rapport *optique*, distancié, à un rapport *haptique*, engageant, il mobilise le registre du sensible dans sa globalité. L'acte de création tout comme celui de réception s'appuie dès lors sur « l'implication collective active et motivée de tous les sens, de tout ce qui touche et fait toucher, la vision y compris, mais pas exclusivement. »⁷⁷

⁷⁷ - Gaillot M. : Sens multiple – la techno, un laboratoire artistique et politique du présent, Éditions Dis Voir, p. 55-56

2-4 CONFRONTATIONS et NEGOCIATIONS ARTISTIQUES

"(...) Il n'est pas, de lutte à propos de l'art qui n'ait aussi pour enjeu l'imposition d'un art de vivre, c'est-à-dire, la transmutation d'une manière arbitraire de vivre, en manière légitime d'exister, qui jette dans l'arbitraire tout autre manière de vivre"

P.Bourdieu : La distinction, critique sociale du jugement, Paris, Editions de Minuit, 1979, p 60.

Nous avons vu qu'indépendamment parfois des positionnements affichés, les définitions artistiques avaient de fortes implications sociales. C'est pourquoi il nous faut à présent exposer les différentes conceptions de l'art qui se rencontrent et se confrontent dans ces ateliers. Nous commencerons en guise d'introduction, par retranscrire un débat qui, dans son contenu comme dans sa forme, nous semble révélateur des confrontations auxquelles ont pu donner lieu ces ateliers...

"Mais qui crée les créateurs"⁷⁸ ?... Débat en guise de préambule.

La scène se passe dans les locaux du service culturel de la Mairie de Vaulx-en-Velin. Sont présents, Patrice Mortier (P.M) et sa femme (C.M.) -qui a longtemps travaillé dans un centre d'art plastique de la Région. La plupart des membres du collectif : Au, lyonnaise aimant à voyager en passant chaque semaine de l'autre côté du périphérique depuis qu'elle connaît un revers de fortune. Ti, enseignante Bulgare immigrée depuis une quinzaine d'année, militante associative active sur la commune, son mari MTi. M.N jeune vaudaise revendiquant un statut de "dessinatrice", élève -comme Au- de l'atelier qu'A.L (ancienne infirmière) a ouvert depuis plusieurs années à son domicile. G, peintre à la retraite et photographe amateur. Ja qui suit depuis des années des cours d'art plastique sur la commune. M.D qui peignant depuis 25 ans, cherche à être reconnu en tant qu'artiste à part entière et non comme un représentant de "l'art brut" en développant une réflexion et un discours sur sa création ; El, professeur d'art plastique dans un lycée de Vaulx-en-Velin -et ami de Patrice Mortier- ; moi-même (Virginie Milliot) ainsi que le responsable culturel de la ville et deux autres participants qui ne se sont pas exprimés lors du débat.

V. M : - "Sinon pour répondre à ta question Patrice, moi y'a une deuxième chose qui m'a frappé c'est que vous êtes peut-être le seul groupe où il y a autant de gens qui se définissent comme artistes..."

Ha bon ? (collectif)

Au : - Tout le monde se dit pas artiste mais quelque part on est des artistes en

⁷⁸ - Titre d'un chapitre de Bourdieu dans Questions de Sociologie, Paris, Les éditions de Minuit, 1984.

herbe...

MTi : - On a pas besoin d'être artiste il suffit d'avoir l'esprit

M.N. : - Moi j'ai l'esprit c'est une identité que je revendique complètement...

MTi : - Déjà dans notre manière de vivre on peut l'être complètement.

M.N. : - Moi l'identité d'artiste, je la revendique complètement, si on me demande de me définir, je suis une artiste, parce que, par rapport aux projets que j'ai, et puis c'est ce que je suis je ne suis pas autre chose.

P.M. : - Et comment tu te situes par exemple par rapport à des gens que tu as vu à la Biennale, à la Halle Tony Garnier ?

M.N. : - Complètement ailleurs, complètement à part !

P.M. : - Voilà ! Alors comment tu te situes en tant qu'artiste ?

M.N. : - Je sais pas comment te dire, peut être par rapport à mon travail, eux aussi le sont, mais c'est sûr que par rapport à leur démarche et la mienne je ne m'y retrouve pas!

P.M. : - Ce sont quand même des artistes reconnus !

M.N. - Je ne dis pas le contraire !

P.M. : - C'est quand même l'art qui se fait aujourd'hui, c'est quand même...

M.N. : - Oui mais si tu veux c'est un art que je connais pas trop, l'art contemporain.

P.M. : - Alors comment, sans connaître l'art, tu peux te définir comme artiste ?

M.N. : - Si tu veux, par rapport à, par rapport au mien ! Par rapport au mien, à mon expression, donc voila je sais pas si ça peut paraître prétentieux ou quoi, mais moi c'est une identité que je revendique !

A.L. : - C'est vrai qu'elle m'a dit j'y consacrerai ma vie, j'occulte complètement le fait que je sois en âge de me marier, je ne veux pas, je veux avoir un parcours, je veux me lancer dans l'art !

M.N. : - C'est ça, c'est vraiment, ma vie, c'est ça !

Au : - Moi quand même je voulais dire, Patrice tu lui as posé des questions, comme si... Y'a que l'art contemporain qui existe ?

P.M. : - Mais l'art contemporain c'est pas un secteur, on dit l'art contemporain parce qu'il faut qu'on définisse l'art mais c'est pas une classification, mais c'est l'art... Comment tu peux par exemple te définir aujourd'hui comme une artiste impressionniste, ça s'est fait y'a 200 ans !

Au : - Alors c'est quoi ce que l'on fait ? Nous ce que l'on fait en tant qu'artiste c'est quoi ? Moi je veux pas être artiste, j'fais des petites cartes je mets "artiste-peintre", je suis pas artiste peintre...

P.M. : - On risque de rentrer dans un débat qui est très compliqué ! Est-ce que vous faites une différence entre l'artiste amateur et l'artiste professionnel ?

Au : - Oui moi je la fais.

PM : - Et comment tu te situes ?

-Faire œuvre collective ?-

Au : - Pour l'instant je suis amateur !

P.M : - Voilà !

Au : - ... Parce que je n'ai encore rien vendu, mais j'espère bien vendre, et j'espère...

P.M. : - Mais est-ce que la vente est un critère ?

MTi : - Non certainement pas, et surtout pas !

Ja : - Il faut être reconnu par les professionnels...

Au : - Non mais moi je suis artiste depuis que je suis toute petite et je vendais même sur les marchés, je vendais des trucs de la création, depuis ce temps-là je suis artiste en moi-même.

A L : - Moi comme je l'ai expliqué à Virginie je crois qu'on peut vivre l'art au quotidien et comme je l'ai signalé à mes élèves, tous les jours dans la vie d'une femme ou d'un homme quand il se lève qu'il essaye de se mettre en valeur...

P.M : - Alors...Alors

V.M. : - Attends Patrice, laisse la parler

A.L : - ... c'est l'esthétique, l'hygiène corporelle, le vêtement, après le maquillage, après on descend dans l'appartement, l'entretien, la décoration, on passe à la cuisine, c'est de l'art aussi, et y'a toujours en permanence, on vit l'art, l'art de bien faire, de travailler comme il faut en infographie sur ordinateur, le désir de bien faire les choses et l'art de vivre qui reste aussi... En fait la vie est un art !

Brouhaha de réaction...

V. M : -Attendez, droit de réponse aux bonshommes !

MTi : - C'est un peu comme Molière on fait de la prose sans le savoir, on est artiste sans le savoir...

G : - Oui mais attendez y'a quand même des artistes qui sont un peu au-dessus de tout ça

Ja : - Mais être artiste c'est se faire plaisir, c'est le premier truc... Toi tu te fais un tableau, t'es content de toi !

G : - Je te parle pas de ça, je te parle de l'art contemporain qu'on a été visiter, faut reconnaître que ça sort de l'ordinaire ! C'est vachement admirable ce qu'on voit !

Ja : - Oui mais ça c'est un autre niveau, c'est des gens qui sont reconnus pas des professionnels on va pas comparer !

Au : - Oui mais quand tu vois ce que font certains artistes reconnus... Pourquoi tu serais pas capable de le faire ?

P.M : - Au arrêtes, tu dis n'importe quoi !

Brouhaha

M.D : - Moi je pense que pour moi ça a été difficile de passer de quelque chose qu'on sait pas très bien ce qu'on fait, après pour toi tu te dis je suis un artiste amateur, donc t'es artiste amateur, mais en fin de compte c'est les autres qui te le disent, qui disent t'es pas un amateur, t'es un artiste, on va pas chercher à dire professionnel ou amateur,

mais t'es un artiste, quand on te demande ce que tu fais, tu dois dire je suis un artiste, voilà !

P.M. : - C'est une reconnaissance...

M.D : - Mais c'est difficile

P.M. : - C'est très, très difficile !

MTi : - Moi ce que je voudrais dire c'est que le véritable artiste, d'abord il se fout complètement de vendre, il a seulement la passion de faire quelque chose...

Ja : - Oui mais ça c'était bon à l'époque de Van Gogh !

Mti : - Oui mais je suis désolé, les anciens nous ont montré des voies qu'on renie actuellement, alors c'est sûr qu'il faut nourrir sa famille, il faut nourrir ses enfants, mais ce que je veux dire c'est que le véritable art c'est celui qui est fait sans tenir compte de la destination qui va être du point de vue commercial et le gros problème actuellement dans la société contemporaine, c'est qu'on rattache tout à du fric et à des contingences de fric et y'a des marchands de tableaux, des marchands d'art qui jouent très bien là-dessus, qui font un art, qui vont magnifier un art moderne, contemporain, pour une élite qui a du fric, qui va acheter, faire des placements financiers. Le bon goût, l'esthétisme on en a rien à foutre, l'essentiel c'est que ça puisse être un placement dans l'avenir, financier, c'est terrible ce que je dis là, mais c'est ce que je pense à l'heure actuelle, c'est ce que j'ai toujours pensé, moi je ne me dis pas artiste, je ne veux même pas entendre ce mot, je fais des choses dans mon coin, j'ai jamais voulu vendre, et je risque pas de vendre, à 50 balles passés, c'est foutu, mais j'ai des exemples dans ma famille, de véritables artistes, avec un grand A, je me permets de le dire, ce sont des gens qui ont fait de la création en permanence sans tenir compte ni des critiques, ni des marchands de tableaux, ni du système économique, ils n'en ont pas vécu, d'ailleurs, ils ont crevé dans la misère, c'est comme ça, et c'est dommage parce que parallèlement y'a des artistes qu'on va catapulter comme ça au firmament ...

Ti : - Mais c'est le temps qui va juger...

Ma de Ti : - Voila c'est le temps et dans 200 ans on sera pas là pour savoir si ce qu'on a fait sera pérennisé dans le temps, mais moi je sais que c'est le temps qui pourra sélectionner ce qui mérite d'être gardé dans la grande poubelle de l'art contemporain...

(coupure technique)

P.M. : - Essayez de raisonner d'une autre manière, est-ce que... Je reprends l'exemple des impressionnistes parce que tout le monde les connaît, à l'époque des impressionnistes les gens parlaient de la même façon, la même façon, le même langage, simplement, 100 ans après on dit, c'était drôlement bien, et aujourd'hui les conservateurs et les institutions puisqu'on travaille quand même dans le monde de l'institution, en France en tout cas, aujourd'hui, ne veulent pas faire l'erreur qu'on a fait y'a 100 ans... Bien sûr on peut faire des erreurs, mais personne ne possède ce jugement, personne ne peut juger une pérennité. La biennale est là pour faire le point pour dire ce qu'il se passe. Personne

ne détient la vérité !

Mti : - De la manière dont tu le dis, je suis complètement d'accord et je te suivrais à 100 % sur cette voie là, mais le problème c'est qu'on a une manière de dire aux gens de maintenant ça c'est bien, ça c'est pas bien, ça c'est bon, ça c'est pas bon... Et on a trop tendance à dire, ha vous n'aimez pas ça, mais ça c'est de l'art contemporain, si vous n'aimez pas vous êtes complètement ringard, vous n'êtes pas dans la course...

Ti : - Est-ce qu'il faut vraiment être préparé pour comprendre l'art ?

MTi : - Je dirais y'a un apprentissage de l'art à faire mais c'est aussi un truc très personnel, on aime ou on aime pas...

V.M.: -, Mais tu disais l'art contemporain est une poubelle...

MTi : - ... Non, le terme est un peu fort, je dis que c'est une poubelle c'est-à-dire qu'on va y trouver des trésors mais qu'on va y trouver aussi des cochonneries... Et moi je vois des choses et je me dis très bien, si y'a des gens qui sont dans le milieu, parce que moi je me permets de parler d'un truc je ne suis pas dans ce milieu, mais des gens qui sont dans le milieu qui disent ça c'est très bien, on va encenser la chose, c'est très bien, mais moi y'a des choses sur un plan tout à fait personnel, je dis d'accord si y'a des gens qui vont aimer ça, tant mieux qu'ils le fassent, mais moi ce qui me fait peur c'est qu'on est dans une société où on télécommande trop les gens, on leur dit trop ce qu'il faut penser, ce qu'il faut voir, même dans les spectacles on leur dit applaudissez alors tout le monde applaudit...

P.M. - Y'a une citation de Picasso qui disait, quelqu'un lui demandait qu'est ce que vous faites, il disait, vous connaissez le chinois, heu non, et bien apprenez-le... Et je crois aussi que l'art contemporain c'est une histoire de culture, je ne dis pas que tout est bon, mais quand même quand tu connais l'art, que tu as visité des centaines d'expositions, tu as une culture, des références... Quand je vois Ester Mahlengu à la Biennale et quand je vois Sol leWitt, je défie quiconque de comprendre ce travail s'il ne connaît pas Sol leWitt, qu'on aime ou qu'on aime pas, c'est pas le problème, il s'agit de comprendre ou pas l'art minimal...

Au : - L'art contemporain il faut d'abord connaître l'artiste avant de connaître son œuvre.

P.M. : - Mais pas que l'artiste, si t'as pas fait un pas dans l'histoire de l'art si tu ne sais pas d'où viens l'art minimal, que ça a été fait après le pop art, que c'est une réaction contre la société, que Sol leWitt s'inscrit dans ce courant et que tu le vois ensuite avec Ester Mahlengu, même si l'œuvre n'est pas extraordinaire formellement, tout ce qui s'en dégage c'est extraordinaire de mélanger toutes ces cultures... C'est pour ça que moi je suis très réticent et que ça peut me mettre en colère, c'est les gens qui disent l'art contemporain c'est de la merde, mais comment est ce qu'on peut juger, dire des choses comme ça sans connaître... nous on va sûrement se faire cartonner, la critique parisienne risque de nous cartonner... Qu'on aime ou qu'on aime pas c'est une chose, mais on ne peut pas juger d'une manière comme ça, sans rien connaître !

A.L : - Si on avait pas eu ce guide pour nous expliquer, moi je me sentais vraiment toute petite... Malgré mon passé, je me suis sentie toute petite, et quand je dis qu'il y a eu une explosion, c'est que tout d'un coup, j'ai compris que c'est à travers des recherches très érudites que se fait l'art contemporain... Quand je suis rentrée dans cette pièce qui représentait l'art Aztèque et que tout à coup je me suis rendu compte qu'il y avait des têtes de Mickey, j'étais complètement subjuguée par les connaissances de cet artiste, et là j'ai compris l'art contemporain... Comment on peut balancer après tout ce passé victorieux, et aujourd'hui l'américanisation et pourtant on l'avait occulté au premier regard, on a fait un bond dans le passé et tout d'un coup, on était plongé dans le contemporain sans nous en rendre compte, c'est ça qui était formidable...

C M : - Cette biennale, je crois qu'elle est importante... Pour en revenir un peu à ce que disait Mti, on nous impose un art contemporain parce que les professionnels ont décidé que... C'est pas les professionnels qui décident, ils n'ont pas tous la même opinion sur les œuvres, ce qu'il faut savoir c'est que les professionnels peut être plus que les autres connaissent l'histoire de l'art contemporain, c'est vrai que l'art contemporain, un des problèmes c'est qu'on en apprend pas le vocabulaire, on va étudier le théâtre à l'école, etc. Mais on reçoit très peu d'enseignement par rapport à l'art en général, et c'est vrai que l'art contemporain se fait toujours par rapport au passé... Donc dire on aime ou pas, je crois qu'effectivement il faut dépasser ces critères, parce qu'on aime en fonction de quoi, on n'aime pas en fonction de quels critères, même si ce sont des critères officiels, ils datent de quand ces critères ? Est-ce que ce sont ceux du 19^{ème} siècle ? Y'a des critères du beau, de la beauté canonique, qui sont très précis et qui nous ont amenés à l'académisme, c'est-à-dire une répétition sans cesse des modèles, les impressionnistes s'ils ont fait un tel scandale c'est qu'en leur temps ils ont rompu avec ces modèles, c'est vrai que maintenant y'a une tendance à regarder avec plus d'attention ce qui se fait... Je reconnais que l'art contemporain ça n'est pas évident de comprendre, y'a eu quand même beaucoup de courants depuis le début du siècle, le fauvisme, le dada, le cubisme, etc. après c'est vrai que c'est toute une série d'individualités l'art contemporain devient une expression très personnelle, qui ne se retrouve pas forcément dans les mouvements... Et c'est vrai, vous dites, on a besoin d'explication, chacun a son univers... Nous quand on regarde ça un peu en amont on arrive à discerner des choses, c'est vrai que si on voit une peinture post impressionniste début 2000 on dit c'est peut-être bien peint, bien fait, bien joli, mais on est quand même en 2000, il faut vivre avec son temps, il faut vivre avec son époque, on sait qu'il s'est passé ceci, cela dans le temps et on ne peut pas faire abstraction, on est obligé de prendre tout cela en considération parce que l'art, ça se veut quand même quelque chose de créatif, sans dire que ce soit toujours une course vers l'avant-garde, vers une nouveauté. C'est vrai que les artistes aujourd'hui essayent de se poser des problématiques actuelles, ils connaissent effectivement l'art qui les précède, ils ont cette culture, il y en a aussi qui ont travaillé contre cette culture... Tu parlais tout à l'heure de l'art brut,

effectivement si on le définit comme ça, ça n'est pas parce qu'il est brutal en soit, mais qu'il ne fait pas référence aux modèles antérieurs... On disait d'ailleurs que c'était l'art des fous parce que c'est une création spontanée, ils ne pensent pas une création en référence à l'histoire de l'art et aux modèles du passé... Donc c'est vrai que ces questions, on aime ou on n'aime pas, on comprend ou pas, c'est vrai que tout n'est pas évident mais c'est vrai qu'il faut en voir, ce que disait Patrice... Vous vous revendiquez tous un statut d'artiste, moi je pense que la pratique amateur c'est une chose importante, en plus tout le monde semble y trouver un épanouissement personnel, il faut que ce soit encouragé et valorisé, mais je pense qu'il y a une différence entre la pratique amateur qui correspond à un acte de création pour se faire plaisir, tout à l'heure on parlait de création, je pense qu'on devrait plutôt parler de créativité, je pense qu'on a tous une créativité, mais ce qui ne veut pas dire qu'on soit tous artiste au sens d'artiste contemporain qui réfléchit vraiment à une situation, qui se pose des problématiques et qui met des moyens en œuvre, qui est quand même assez autonome...

Ti : - Comme tu l'as dit, on est pas préparés !

C. M. : - Je termine juste par rapport à la biennale, juste pour dire un mot, c'est vrai qu'on a découvert plein de choses, même nous, ça a été une grande découverte pour tout le monde, même pour les gens qui connaissent bien l'art contemporain, parce que ça s'est voulu justement d'une ouverture totale sur le monde, parce qu'il faut savoir aussi qu'on a souvent jugé l'art, dans le passé mais encore aujourd'hui par rapport à des modèles occidentaux, par rapport à des critères occidentaux, l'art africain par exemple a toujours été vu au travers de l'œil du colon, l'art sauvage, etc. donc là c'est une biennale qui donne une autre ouverture sur ce qui se passe dans le monde entier... et justement les choses qu'on attend le moins parce que l'art contemporain on trouve peut-être aussi des effets de la mondialisation d'une certaine homogénéisation, c'est-à-dire que les idées, les images, les textes circulent on trouve des choses en Amérique qu'on peut retrouver en Europe ou au Japon... Et l'intérêt là c'est ce "partage d'exotisme", ce qui fait qu'on nous l'a annoncé depuis le début, les entrées sont d'ordre sociologique ou ethnologique, "prier", "se vêtir", etc. et c'est vrai que ce sont des entrées complètement différentes par rapport à la conception d'une exposition classique, habituelle, donc c'est vrai que c'est vraiment un lieu de découverte...

(...)

V. M. : -Moi j'aimerais bien savoir, une dernière question et on va rejoindre notre cuisinier si cette expérience-là a changé quelque chose dans votre regard sur l'art et dans votre pratique...

Ja : - Oui parce qu'on en apprend tout le temps, mais moi c'est pas tellement sur l'art, c'est sur le rapport humain... mais par rapport à l'art contemporain je suis un peu tout ça, mais je me demande si c'est pas une mode, comme le béton, on a tout bétonné dans les années 70 et aujourd'hui on revient un peu au traditionnel, je sais pas...

Ti : - *Mais c'est une création collective là, c'est pas comme l'artiste qui est tout seul... et pour nous c'est très valorisant. On parlait des artistes avec un grand A qui travaillent seuls et qui sont dans une réflexion, tandis que nous on a essayé de créer quelque chose en commun... Est-ce que ça va changer mon rapport à l'art, peut-être pas, parce que comme je l'ai dit moi ce qui m'a manqué toute ma vie, c'est de me sentir toujours toute petite, j'ai navigué dans un milieu d'artistes et je me sentais toujours toute petite, de les voir devant des œuvres et de me dire, mais qu'est ce qu'ils comprennent ? Je disais jamais mon opinion pour peu que les autres disent "elle comprend rien", et un jour quand je l'ai rencontré il m'a dit arrêtes, tu dis ça me plaît, ça m'amène quelque chose, une réflexion, un sentiment... mais on n'a pas été, comme la littérature on l'a étudiée, on a quand même des notions, mais on a jamais été initié à l'art tout court et on n'a pas de principes ou de modèles ou je ne sais quoi... Et même quand j'étais dans ces milieux d'artistes, des fois on discutait x temps, x nuits sur l'art, mais même les artistes qui créaient souvent ils n'étaient pas vraiment au point... c'est pour ça que je me dis, c'est grave pour moi aussi, quand on suit des canons, est-ce que c'est de l'art après... Et c'est pour ça que l'art moderne est bien pour moi c'est que c'est vraiment ouvert à toutes idées.*

M.N : - *Ça n'a pas du tout été la même démarche pour moi, le fait d'être en collectif, de travailler d'autres matériaux, moi je sais que j'ai appris plein de choses par rapport à la pratique et le fait de travailler ensemble, et je pense que ça se ressentira dans mon travail après...*

V. M. : - *Et ton regard sur l'art ?*

M.N : - *Disons qu'il a changé (rires)... non mais l'art contemporain c'est vrai que je vais peut-être le regarder d'une autre façon maintenant, mais ce que je dis c'est qu'il y a des choses qui me plaisent et d'autres qui me plaisent moins... et disons que l'art contemporain ça n'est pas très abordable...*

P.M : - *Et pourtant tu as bien abordé cet atelier ou la biennale d'une manière tout à fait...*

M.N : - *Quand je dis abordable, je dis compréhensible en fait, si tu veux, quand tu fais référence à l'artiste qui a dessiné des cercles, je pense que c'était lui ?... Eh bien moi, je reste devant son œuvre, elle m'évoque rien, je ne la comprends pas, il faut qu'on me l'explique, moi elle ne me m'évoque absolument rien... Mais peut être que si j'avais ces données-là, son cheminement, je la verrais autrement.*

P.M : - *Oui tout à fait !*

M.D : - *Moi ce que je voudrais c'est qu'on ait un autre regard sur... Par rapport à ce qui a été dit... Parce que normalement l'art brut c'est fait dans les hôpitaux, donc moi j'aimerais qu'on ait un autre regard de la personne... Parce que moi actuellement, je sais pas si c'est bien ce que je fais mais j'essaye de faire des tableaux à message par exemple, j'essaye de réfléchir pourquoi je fais ça, pourquoi je mets telle couleur, et ça, ça y était pas dans l'art brut, avant ils réfléchissaient pas je crois.*

-Faire œuvre collective ?-

El : - Moi je voulais dire... Apparemment y'a un gros désir dans ce groupe, c'est que vous péchez par ignorance par rapport à l'art du passé et l'art d'aujourd'hui, donc dans l'éventualité d'une continuité, l'idée ça pourrait être de proposer au Musée d'art contemporain d'inviter les groupes pour une initiation à l'art.

Ti : - On peut créer notre groupe pour continuer notre réflexion déjà !

Au : - On pourrait monter une association à Vaulx-en-Velin...

P.M. : - Il faudrait voir à Rillieux c'est ce qu'un collectif qui avait participé à l'art sur la place a fait..."

Brouhaha... fin...

2.4.1- Ethique et esthétique populaire...

• "La vie est un art" ...

Tout ou presque est dit dans ce débat... Les participants des ateliers de l'Art sur la Place, n'étaient pas vierges de toutes pratiques et représentations artistiques, lorsqu'ils ont démarré ce projet. Leur conception de l'art se fonde sur une continuité postulée entre l'art et la vie. Ils parlent "d'état d'esprit", de "manière de vivre", "d'art au quotidien". Annie, Georges, Michel, et bien d'autres recréent depuis des années leur quotidienneté par le geste artistique. Ils subliment leurs propres compétences professionnelles ou domestiques, en faisant du beau, contre la raison utilitaire et la raison pratique. Jojo le menuisier travaille le bois depuis des années. Une fois terminée sa journée de travail, il se réapproprie ses gestes pour créer des objets qui n'ont d'autres vocation que d'être. Ils sortent des souches grâce à un savoir-faire, dont ils semblent être la consécration. Comme P. le peintre qui affirmait *"le pinceau pour moi c'est une vengeance contre le rouleau"*. La pratique artistique permet de réinventer des techniques domestiques ou professionnelles, de rejouer des savoir-faire à des fins non-utilitaires et productives.⁷⁹ Ces "ouvriers ordinaires"⁸⁰ subliment ainsi la technique, le "beau geste". L'objet d'art est parfois évalué selon des critères d'adéquation avec ce qu'il est censé figurer. Il viendra prendre place au sein de l'univers domestique, comme ce tableau représentant le port de Saint-Tropez dont la fidélité avec le « vrai » devient source d'admiration, ces corps de femmes et d'hommes enlacés qui, explicitement, transposent l'idée de sensualité ou encore ce buste de mineur horrifié dont l'expression scrupuleusement reconstituée devient symbole de la terreur qu'inspire un coup de grisou... La relation significative est alors appréciée pour son évidence, sa pertinence immédiate. L'objet suscite instantanément des émotions, des images, des souvenirs. L'œuvre parle sans

⁷⁹- de Certeau M. : L'invention du quotidien, 1-Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990, p 45.

⁸⁰- Moulinié V. : *Des ouvriers ordinaires. Lorsque l'ouvrier fait le/du beau* dans Terrain, 32, Mars 1999, pp 37-54.

médiation. Mais l'objet d'art est aussi apprécié à l'aune des performances techniques, "c'est beau parce que c'est bien fait". Le nombre d'heures de travail, la méticulosité de l'ouvrage sont mis en exergue chaque fois qu'il s'agit de présenter ces œuvres aux regards. Ces objets comme l'affirme Véronique Moulinié, ouvrent ainsi un dialogue, "une zone de transition et de compromis entre des mondes différents, souvent présentés comme hermétiques et pourtant d'une parfaite complémentarité" : le monde du travail et la sphère du privé, le beau et l'efficace, le plaisir et le labeur, etc. La conception du beau est donc inséparable de cet effort de "bien faire" qui renvoie à des compétences techniques autant que morales -il induit en effet des capacités de travail, de patience, etc. Mais la pratique artistique est aussi l'occasion de s'arrêter, de "*prendre du temps pour soi, pour se faire plaisir*", "*d'oublier un peu les soucis de la vie*". Un temps pris à la nécessité, le luxe de l'inutilité. Pour quelques-uns, les arts plastiques représentent également un pont jeté vers le monde, un moyen de communiquer ce que les mots sont impuissants à dire. "*Moi si j'avais pas eu la peinture, je crois que je serais devenu très, très seul, y'a des choses qu'on peut pas exprimer de ce qu'on ressent, de ce qu'on vit*" affirmait un des participants de l'atelier vaudais. "*Je pense qu'il y a beaucoup de choses que je dois sortir de moi, et quand je les ai sortis de cette façon, je me sens beaucoup mieux... Avant j'étais toujours énervée, je faisais des crises violentes, les arts plastiques ça m'aide à sortir ça autrement.*" racontait Leila, une des stagiaires de la friche. Au-delà de cette diversité de perceptions, de pratiques et de revendications artistiques on retrouve ainsi, en filigrane, cette "disposition éthique" subordonnant "l'art aux valeurs de l'art de vivre" qui caractérise les arts populaires⁸¹...

- **Et ça, c'est de l'art ?...**

L'art contemporain est évalué à l'aune de ces critères d'appréciation de l'art populaire. Les critiques les plus fréquentes sont par conséquent, l'absence de compétences techniques, ("*tout le monde est capable de le faire*", "*ma fille elle a 5 ans, elle fait mieux !*"), l'intellectualisme, ("*on y comprend rien*", "*c'est pas abordable*") et l'aspect disharmonieux des objets représentés ("*c'est pas beau*", "*j'y mettrais pas dans mon salon*"). On retrouve ainsi cette distinction établie par Nathalie Heinich entre esthétique et esthésique⁸². Cette esthétique est considérée comme étant « moche », « laide », « pas belle », « sans intérêt ». On lui reproche son culte d'une dysharmonie et d'une pauvreté révélatrices toutes deux d'un culte du simulacre, de l'aberration. Le « *manche à balai au milieu d'une pièce* » est fustigé, raillé. « *Bizarre* », « *énigmatique* », il « *fait rire* » et « *énerve* » tout à la fois. Simultanément, le registre esthésique peut être mobilisé afin de signifier des œuvres auxquelles « *on ne comprend rien* » et qui produisent un effet subjectif plutôt négatif sur

⁸¹ - Bourdieu, P. : 1979 p 49.

⁸² - Heinich N. : L'art contemporain exposé aux rejets, p. 197

les sens. Un « *truc vilain* » qui ne « *touche pas* », « *laisse sans émotion* », « *ennuie* », qu'on ne peut en aucune manière imaginer « *chez soi* ». L'aspect financier est certainement un des critères les plus fustigés par les amateurs d'art et les tenants de l'art populaire. Ils expriment un sentiment d'incompréhension, une sensation d'indécence face aux prix de certaines "installations". Avec l'économique, l'éthique peut devenir à son tour sujet d'interrogation⁸³. Ainsi, la démarche de tel artiste - et nous avons pu le constater lors des visites faites à la Biennale d'art contemporain avec les groupes de participants - est jugée à l'aune de sa « *sincérité* » en opposition à tel autre accusé de faire du « *crade* » ou de se « *moquer du monde* »... Le soir de l'inauguration de la Biennale d'art contemporain, une femme maghrébine regardait sans comprendre "l'œuvre" d'Haim Steinbach. Ce dernier "met en scène à hauteur d'œil les 370 ustensiles de cuisine (contenants du type casserole, poêle, théière, coupe, etc.) que lui ont prêtés les habitants de Lyon appartenant à des communautés et à des familles les plus diverses. Un dispositif en forme de labyrinthe permet aux visiteurs d'apprécier l'hétérogénéité des comportements culinaires au gré du classement opéré par l'artiste" (catalogue de la Biennale). "*Qu'est ce tu vois toi ? Moi je vois rien que des casseroles posées sur des étagères ! ... Tu crois qu'il a été payé combien pour faire ça ? Parce que nous on lui a prêté nos casseroles. !... Y'a la mienne là-bas, je voulais lui en donner une autre, il a voulu la plus moche, la plus vieille!*"... La rumeur affirmait ce soir-là que l'artiste aurait touché près d'un million. "*Je crois qu'il s'est un peu foutu de nous avec ses belles paroles, l'objet de ta cuisine, il va devenir une œuvre (rires)... elle devient rien du tout, la casserole, elle va rentrer dans la même cuisine, alors que lui il va pouvoir en payer des belles de cuisines à sa femme !*" poursuivait-elle. Sentiment de décalage entre le geste artistique, qui semble n'avoir requis aucun savoir-faire particulier, aucun effort même -si ce n'est la production de "belles paroles"- et le prix de "l'œuvre". L'art n'est plus qu'une marchandise, un placement financier affirmait l'un des participants de l'atelier vaudais. La production d'objets incompréhensibles pour les non initiés, convertis en valeur dans le marché de l'art, semble participer d'une déréalisation générale : "*Ça participe tout d'un même système, les entreprises qui licencient alors qu'elles ont des bons résultats dans l'économie réelle, mais qu'elles ne sont pas concurrentielles sur le marché de la bourse, ces œuvres qui ne veulent rien dire, ces trucs moches et incompréhensibles pour ceux qui sont pas du métier mais qui sont des placements financiers, c'est tout pareil...*" concluait Michel. Cet art, à force de s'éloigner de la "vraie vie" aurait fini par perdre son sens pour ne plus être qu'un signe vide, une valeur pour marchés financiers. Le prix et "l'hermétisme" de l'art contemporain sont ainsi les critères les plus violemment critiqués par ce public qui comprend bien "qu'ils tiennent leur nécessité de la logique d'un certain champ de production qui, par ces jeux mêmes les

⁸³ - Voir sur ce point : Michaud Y. : *op. cité*, 1997, p. 162-163

exclut"⁸⁴... *"si faut aller à l'école avant d'aller au Musée pour comprendre, c'est pas la peine !" "Si tu peux pas comprendre l'art si t'as pas été à l'école, si avant d'aller au musée, il faut d'abord connaître toute l'histoire de l'art, ça fait que ça s'adresse à certaines personnes et pas à d'autres ... moi je le vois pas comme ça, l'art que je veux, il est compréhensible par tout le monde, t'as pas de blah blah, tu regardes et voilà"* confiait une des participantes de l'atelier vaudais lors du dîner ayant suivi l'entretien collectif.

2.4.2 Inventer une médiation entre deux cultures visuelles...

Ce souci d'adéquation entre le réel et la représentation, ce désir de faire le beau, cette recherche de la performance technique, se sont heurtés dans la plupart des ateliers à d'autres exigences. *"Moi je m'attendais pas à ça, je m'attendais à quelque chose de plus artistique, de plus personnel, de plus technique, je sais pas... pis je trouve pas ça très beau en vérité ce qu'on a fait"* affirmait un des participants... Face à la nécessité de « faire beau », les artistes ont objecté celle de « faire sens » ; à l'intérêt pour le « beau geste », ils ont opposé celui pour le « geste juste au service d'un discours ». La pertinence de l'objet devait désormais reposer sur la dynamique discursive qu'il était à même de créer. Dire sans forcément représenter. Exprimer ce que l'on ressent, être au plus près de sa propre vision, sans chercher à tout prix à se faire comprendre. La plupart des artistes qui ont impliqué les participants dans un processus créatif que nous avons suivi, ont tenté d'amener les participants à "plus d'abstraction et de formalisation". Réfléchir à ce que l'on veut exprimer, insister moins sur la forme que sur le concept à transmettre, trouver des symboles pour traduire des idées. *"Mon travail après c'est de les aider à réaliser, d'abord à leur faire comprendre qu'on est pas obligé de faire du figuratif, si on parle d'un sentiment par exemple, on ne fera pas du figuratif, c'est évident, mais aussi, si on voulait donner une impression particulière, dans l'inconscient collectif, y'avait des couleurs, des choses qui pouvaient faire passer cette idée, et qu'on pouvait aussi faire quelque chose de complètement incompréhensible, pour celui qui regarderait mais qui était quelque chose qui traduisait profondément ce qu'on voulait dire, et si la personne, le visiteur ne comprenait pas, ce n'était pas grave..."* racontait Anne Marie Naudin.

Les participants ont parfois émis des réserves face à la « logique de l'artiste » dans laquelle ils avaient "du mal à rentrer », face à ses propositions de traduction stylistique *"ça a pu rien à voir avec mon idée de territoire"*, face à ses refus des éléments figuratifs proposés *" Je comprends pas pourquoi il reste bloqué sur ça, comment tu veux la représenter la maison Alsacienne sans ça ?"* etc. Des incompréhensions, des tensions dialogiques ont animé l'ensemble des ateliers où ces deux manières d'aborder le geste artistique se sont rencontrées. Il a fallu négocier, expliquer, concéder parfois. Les artistes

⁸⁴ - Bourdieu, P. : 1979

ont dû renoncer à certaines de leurs exigences formelles - le refus du recours à la couleur, par exemple, est apparu comme l'un des impératifs les plus contestés. Ils ont accepté de négocier tout en se fixant leur propre limite : celle du « kitsch », de l' « anecdotique », de l' « évidence ». Pour que le processus fonctionne, il leur a fallu accepter des modes d'expression plus figuratifs : les maisons de Vault-en-Velin sont *comme* de « vraies » maisons, les masques de Saint-Fons comme de « vrais » visages humains, le piano en fils de fer miniature à l'image du modèle concret lui servant de référence. Franck Bonnefoy avait ainsi proposé aux élèves d'un lycée technique d'occuper l'espace intérieur de caravanes définies comme "territoires de protestation". Les propositions des élèves renvoyant à des stéréotypes, ne lui convenaient pas en tant qu'artiste, mais pour aller au terme de ce projet, il a été obligé de faire-avec ces images-types...

Les plasticiens ayant interprété ce projet comme un processus créatif, ont ainsi été amenés à négocier un certain nombre de codes pour construire un objet commun avec ces non-spécialistes. Hors de ses frontières, ce "monde à l'envers" qu'est l'art contemporain rencontre un public qui lui applique "les schèmes de l'ethos" -ceux-là mêmes qui structurent leur perception ordinaire de l'existence quotidienne (Bourdieu). Le "commun" lit ces retournements à l'endroit, n'ayant pas les référents permettant d'appréhender le "deuxième degré", il les appréhende au premier... Pour pouvoir construire un objet visuel commun, certains artistes, se sont efforcés d'explicitier les codes référents de leur propre culture visuelle, en racontant l'histoire de l'art. D'autres, comme Yves Henry, ont choisi de redéfinir leurs propres codes artistiques, pour imaginer un langage symbolique qui soit compréhensible par les non-spécialistes. *"L'art sur la place fait appel à des modes de représentations lisibles par le plus grand nombre, parce que faisant appel à des codes universels... à force de s'isoler l'artiste ne sait plus parler que de lui-même et à l'extrême il est devenu le seul capable de se regarder. Hormis la question du social dans laquelle certains essayent de l'enfermer, l'art sur la place pose un certain nombre de questions : les lieux traditionnellement réservés à l'art, musées, galerie, etc. n'entraînent t'ils pas consciemment ou non une forme d'exclusion ? La culture (cultivée) est-elle le seul moyen pour arriver à l'art ? N'existe t'il pas d'autres chemin pour rentrer dans l'art ?"* affirmait-il lors du débat qui s'est tenu à Corbas. Cette confrontation de regards a ainsi conduit quelques plasticiens à la recherche de nouveaux codes esthétiques pouvant être communément partagés. Cette négociation aux frontières des mondes de l'art, dans cette rencontre avec les néophytes génère ainsi de nouvelles formes esthétiques...

D'une manière ou d'une autre, cette expérience influence en retour le travail personnel de ces plasticiens. Alain Pouillet est par exemple ressorti de cette expérience avec un désir *"de réaffirmer le geste sur le discours ; on s'est trop éloigné du geste, de la matière, du savoir-faire..."* Certains ont ressenti le besoin de *"faire une retraite, pour réfléchir à ce que je vais porter comme parole..."* D'autres, au contraire, n'arrivent plus à créer dans la solitude de l'atelier. Yves Henry a fait le choix de s'extirper de la vision

romantique de l'artiste solitaire pour avancer vers une conception de la création comme partage. D'autres enfin comme Patrice Mortier expérimentent la création collective en "professionnel". L'Art sur la Place redéfinit ainsi le travail de chacun... *"ça m'a amené à me poser des questions que je ne me serais pas posées, c'est important... ça aura des répercussions sur mon travail personnel, c'est évident, par ricochet si tu veux"* affirmait Alain Pouillet.

Les participants ont quant à eux, dû apprivoiser des techniques d'expression dont ils n'étaient pas coutumiers -la construction parfois difficile de chars à voiles qui ne devaient « rien représenter d'autre que des formes » de l'atelier de Rillieux-la-Pape illustre bien cette confrontation. C'est un autre rapport au faire, une autre conception de la création qui leur a été inculquée. La construction d'un discours, l'anticipation, la formalisation sont autant de compétences -socialement significatives- qu'il leur a fallu acquérir. Certains se sont définitivement bloqués, n'ont pas osé, se sont sentis *"incapables de participer à ces discussions"* et ont cherché un autre rôle dans ces processus: *"J'aime mieux souder que discuter"*, *"Moi je donne un coup de main à tout le monde, je fais le travail de force pour les aider à faire leur territoire"*... D'autres ont progressivement joué le jeu. Le collectif vaudais a fini par se passionner pour l'art contemporain. Ils sont retournés plusieurs fois à la Biennale, sont venus en nombre à l'atelier ouvert par Patrice Mortier. *"Ce que j'aime c'est ce côté recherche. Là on va faire quelque chose sur le barrage de Cusset alors on regarde l'histoire, chacun fait ses petites recherches, c'est passionnant"* affirmait un des membres du groupe. Nous n'avons pas réalisé de recherche statistique sur le long terme permettant de mesurer l'impact de cette expérience sur les pratiques culturelles des participants⁸⁵, mais ce que nous pouvons subjectivement constater est l'effacement progressif de cette barrière auto-limitative (*"ça n'est pas fait pour moi"*). Tant et si bien que certains ont fini par se projeter eux-mêmes à l'intérieur du Musée. Jojo est allé *"taper dans le dos de Raspail quelques jours après la manifestation, pour lui proposer une exposition personnelle"*... *"On aurait pu exposer ici"* s'exclamait de même une participante de Saint-Fons en découvrant "partage d'exotismes". Les artistes étaient fréquemment amenés à "remettre chacun à sa place" en expliquant notamment le "métier" (c'est un parcours difficile, un engagement, une recherche de tous les instants, etc.). *"Y'a cette ambiguïté, ils mélangent par manque de connaissance en fait. Ils ne voient pas la différence entre eux qui vont peindre un bouquet de fleurs chez eux et nous qui sommes dans nos ateliers qui en avons fait notre métier, qui travaillons comme des fous pour soit montrer, vivre, dire quelque chose de ce qu'on a, eux ils font ça de manière dilettante mais ils font pas la différence... Ça, ça me fait rire, dès que quelqu'un arrive la première chose qu'ils disent,*

⁸⁵ - La recherche menée parallèlement par Pierre Alain Four, et Cédric Polère (Ateliers de pratique artistique : les non consommateurs deviennent-ils des amateurs ? CERAT) devrait apporter des éléments sur cette question.

c'est "bonjour, je suis untel, je suis artiste"... mais c'est peut être le projet qui fait ça, c'est à dire qu'à un moment donné je veux pas dire qu'on leur fait croire, mais on les fait travailler sur un projet artistique, déjà ils ont pas les bases de qu'est ce que l'art, qu'est ce qu'un artiste, qu'est ce qu'une œuvre, etc. et on les met dans un contexte où on leur fait faire quelque chose qui peut ressembler à de l'art, pourquoi ils seraient pas artistes ?", affirmait un des plasticiens. Cette confrontation a parfois été violente de remise en question pour des artistes se trouvant eux-mêmes dans des positions incertaines... Pour se préserver, il leur fallait rappeler et maintenir la distinction entre "amateurs et professionnels", "créativité et création", etc. Ces réactions parfois exclusives peuvent se comprendre par le fait que cette politique, tout en ouvrant de nouvelles possibilités de financement pour les artistes, tend à redéfinir leur rôle. Nombre d'artistes se sentent sur ce terrain, en danger de redéfinition, en perte d'espaces propres et de légitimité. Ce qu'ils peuvent traduire -ici comme ailleurs-⁸⁶ en refusant de négocier les critères de reconnaissance qui fondent leur propre légitimité. D'autres artistes s'engagent consciemment dans cette entreprise de "réintroduction de l'art dans la vie"... *"Je pense que le monde irait mieux si chacun était capable d'expression artistique. Il s'agit pas de leur faire croire qu'ils sont artistes, mais de montrer à chacun qu'il est capable de créer, c'est très différent !"*

Cette expérience entraîne ainsi, dans un double mouvement -de décloisonnement et d'appropriation- une négociation des codes artistiques. *"C'est la première fois qu'un projet de démocratisation passe par le partage des outils, c'est très important, ça entraîne des débats... si c'est utilisable par tous, est-ce que l'art ne va pas mourir avec ?... On marche sur les pas de nos aînés, mais à un moment les changements sont tels que ça devient révolutionnaire. Et ça c'est révolutionnaire ! L'histoire nous amène à ça et c'est révolutionnaire. Les artistes relationnels ne s'en rendent peut être pas compte, qu'ils sont en train d'être dépossédés, ces outils-là sont en train d'être récupérés et ils vont rentrer dans le champ commun. C'est la logique de l'histoire en même temps !"* affirmait Alain Pouillet... Anne Golub écrivait au sujet des cultures urbaines : "Ces pratiques, et peut-être d'autres moins repérées, vont alors venir perturber les lignes de démarcation entre des cultures, toutes plus ou moins considérées dans la période antérieure comme constituées ; elles semblent désormais faire route vers les horizons d'une culture commune. Dans leurs démarches, elles interrogent très concrètement d'autres frontières sur lesquelles résistent les politiques institutionnelles : par exemple, entre public et acteurs, amateurs et

⁸⁶ - Ce fut également le cas des premiers chorégraphes contemporains ayant travaillé avec des danseurs de Hip Hop.

professionnels, artistes et militants, plaisir et éthique..."⁸⁷ Cette réflexion semble tout aussi pertinente au sujet des pratiques artistiques qui s'inventent dans cette rencontre entre arts contemporains et arts populaires...

• Suspension...

Ces projets visant à construire une médiation entre des univers visuels et des mondes sociaux, génèrent des conflits, des débats et des négociations qui semblent être le signe d'une transformation de la « géographie culturelle » (pour reprendre le terme de Paul Ardenne). Cette confrontation est un rapport de force, de domination, lorsque certaines expressions se définissant comme étant plus universelles que d'autres, en disqualifient d'autres, lorsqu'elles obligent l'autre à se formater à un langage pré-programmé. Mais ces rapports de force peuvent également être détournés, retournés, lorsque ces rencontres donnent lieu à des appropriations de techniques, de forme de légitimation, ou lorsqu'elle génèrent une négociation de codes, une circulation d'idées, un élargissement réciproque des visions du monde... Ces projets suscitent ainsi des circulations symboliques complexes dont le sens n'est pas univoque. Il s'agit, pour tous les mondes impliqués, de construire un commun -différemment signifié-, qui, au contraire de ce qu'affirme finalement Paul Ardenne, nous semble bel et bien un enjeu⁸⁸... Le problème, la difficulté est celle des critères d'évaluation de ces productions : en tant que quoi, au nom de quoi attribue-t-on de la valeur à ces objets ? A quelle aune évalue-t-on ces créations collectives ? "Tout jugement est une estimation en deux sens : il évalue -"sans disposer d'un recueil de règles sous lesquelles un cas particulier peut être subsumé, il vous faut dire "ceci est beau", "ceci est laid".- ; et il manifeste l'estime que l'on porte à l'autre dans le pressentiment qu'on a du partage de cette évaluation. Tout jugement en appelle à une communauté. Et cette communauté se révèle comme l'ultime critère moral de nos jugements." affirme Étienne Tassin, en citant Hannah Arendt.⁸⁹ Ces questions sont d'autant plus complexes qu'elles sont posées à un champ -les mondes de l'art contemporain- qui se trouve à une phase critique de sa propre histoire. Un monde dont les frontières ont été repoussées, érodées, et qui semble hésiter quant à ses propres critères d'appréciation. Un monde qui s'ouvrant sur son autre versant à une autre altérité -celles des arts dits exotiques- se voit confronté aux mêmes interrogations. La réponse de J.H.

⁸⁷- Golub A. : *Cultures, culture, médiation. Police de l'art et des frontières. Institutions et déplacements culturels.* dans *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. Ouvrage coordonné par Jean Métral, édition de l'Aube, 2000.

⁸⁸- Ardenne P. : *enjeux du pluralisme artistique et mutation des critères esthétiques dans L'observatoire*, n° 20 Hirvers 2000/2001

⁸⁹-Tassin E. : *Le trésor perdu. Hannah Arendt, l'intelligence de l'action politique*, Paris, Payot 1999, p 467.

Martin à la question des critères ayant présidé au choix des œuvres présentées dans le cadre de « Partages d'exotismes » est l'élaboration d'un système d'appréciation pluraliste⁹⁰...On pressent la complexité de cette réponse si on l'applique à cet autre cadre...

La finalité de cette recherche était moins d'élaborer un savoir scientifique que de constituer une connaissance visant à nourrir et à animer le débat public... Pour parachever ce texte, nous proposons lors de sa première diffusion une citation, pouvant nourrir cette réflexion : les formes artistiques "racontent le réel" affirme Geertz, non comme des illustrations de conceptions en vigueur, mais comme des "documents primaires", "des conceptions qui cherchent elles-mêmes, ou pour lesquelles on cherche, une place ayant un sens dans un répertoire d'autres documents, également primaires".⁹¹...Nous avons laissé ouverte cette conclusion, pour donner la parole aux acteurs concernés. Le rapport a été envoyé aux artistes et opérateurs avec qui nous avons travaillé. Nous proposons de rassembler leurs propres conclusions et droits de réponses qui devaient clore le présent document. La seule réponse que nous ayons reçue à ce jour est une lettre d'avocat mandaté par un des plasticiens que nous avons cité pour que nous éliminions du présent rapport tout ce qui le concernait . La présente version, qui peut désormais être largement diffusée, tient compte de cette demande... Quelques artistes nous ont téléphoné ou ont souhaité nous rencontrer pour discuter des propositions d'interprétation de ce rapport et affirmer leur intérêt, mais aucun n'a souhaité coucher ses réactions par écrit.

⁹⁰ - Propos recueillis par Catherine Millet dans Art Press, 259, Juillet-Aout 2000

⁹¹ - Geertz C : 1986, p 126

III-MONOGRAPHIES DES ATELIERS

3-1- LES MAISONS DU MONDE DE VAULX-EN-VELIN

• L'artiste

Ce projet a été défini et mené par Patrice Mortier. Ce plasticien lyonnais cultive depuis plus de dix ans, son propre sillon créatif au cœur des villes. Il a travaillé et exposé au Canada, en Bulgarie, à Stockholm et dans différentes villes de France. Sa peinture semble chercher à exprimer l'urbanité dans une confrontation permanente entre rationalité, « objectivité » de la ville -plan, architecture, voies de circulation- et subjectivité, "aura" des lieux -perception, vécu, trajets.

C'est cette recherche artistique qui a d'abord motivé son intérêt pour ce projet.

- "Tout ce qui touche à l'urbain m'intéresse, en plus je connaissais Vaulx-en-Velin pour avoir fait deux trois petites choses là-bas, notamment une exposition itinérante... donc ce qui m'a intéressé au départ peut être plus pour mon travail personnel que pour l'art sur la place, c'est de travailler sur le quartier".

La définition du premier projet se référait donc à son propre parcours artistique. C'est la première fois qu'il s'impliquait dans le champ du social.

- "Je ne suis pas un militant, je ne veux pas dire que je ne crois pas à l'art public, pas du tout, mais parce que j'ai peut-être un travail perso derrière, j'ai une autre façon de travailler de mon côté, pour l'instant je ne considère pas mon implication comme un travail militant. (...) Je crois que ce qui m'intéresse simplement là-dedans c'est ce partage avec les gens, un partage humain, le fait qu'on mange ensemble comme le fait qu'on se retrouve sur la place Bellecour ça fait partie du même truc, je crois que c'est ça qui me motive vraiment"

Un peu sceptique quant à la dimension "sociale" du projet, un peu inquiet aussi, d'avoir à jouer un rôle "d'éducateur de quartier", Patrice Mortier s'est d'abord engagé parce que cette expérience faisait sens par rapport à sa propre recherche artistique. Sa motivation première était de vivre, hors de l'atelier, une expérience relationnelle au cœur des quartiers vaudais. S'extraire de l'isolement créatif pour vivre des rencontres qui échappent à l'ordre du quotidien, et s'en nourrir aussi bien humainement qu'artistiquement ... Son idée était de construire avec les vaudais qu'il allait rencontrer, des maisonnettes en bois toutes identiques -de 2 m x 1,50 m x 2,50 m- et de les habiter d'installations sur la thématique du territoire.

• L'opérateur

Le service culturel de la Mairie de Vaulx-en-Velin a tout de suite accepté d'accueillir ce projet. Il cadrerait parfaitement avec la politique culturelle développée par la Municipalité. Localement la culture est en effet mise au service d'une double stratégie : de requalification symbolique et de démocratisation culturelle. L'objectif est de changer pour l'extérieur, l'image de la ville, afin de décroiser la cité. Il s'agit de transformer la périphérie en centralité, d'amener dans ces quartiers, des bouffées d'ailleurs grâce aux équipements culturels, en faisant de ces derniers des lieux d'avant garde culturelle.

"C'est ça l'identité culturelle de Vaulx, c'est que des artistes contemporains sont venus créer des œuvres contemporaines pour tout le monde, pour les vaudais et pour la société en général. C'est ça, le fait que les plus grands artistes soient venus à Vaulx, c'est essayer que dans cette ville qui est un peu emblématique, les problèmes de la société, au travers des œuvres de théâtre, de danse, d'art plastique, soient mis à jour et présentés au public. Le rôle de ville, c'est mon opinion, de ville de périphérie, Aubervilliers, Gennevilliers, c'est de permettre à un certain nombre d'artistes de créer, c'est aussi un devoir qu'on a envers l'artiste, c'est pas seulement envers les gens. Par rapport à l'artiste, la société a un devoir, il faut qu'elle lui permette de créer, lui offrir un lieu..." (M.C Responsable du service culturel)

L'ambition du service culturel de Vaulx-en-Velin est ainsi de faire de cette ville emblématique des problèmes sociaux contemporains, un haut lieu de création et de réflexion sur ces derniers. Il s'agit ensuite, dans un mouvement centripète cette fois-ci, d'amener la culture « là où elle n'est pas forcément attendue ». Ce projet de « démocratisation culturelle » fonde et légitime l'action des responsables des équipements culturels de la commune. Leur objectif est de combattre l'inégalité de la répartition culturelle, en donnant au plus grand nombre, accès aux œuvres d'art.

« L'Art sur la Place » n'a donc pas été perçu comme un projet de développement ou d'action culturelle. « on ne s'occupe pas de l'action culturelle, c'est pas notre domaine et on a un peu des réticences. » Selon cette lecture du projet, l'opérateur chargé de constituer le collectif des participants a fait circuler l'information auprès de quelques partenaires associatifs privilégiés. "De par l'activité art plastique dans la ville, on a quand même quelques relais, Annie en est un, avec l'association Sable d'Or, et puis Georges à la MJC, on connaît quelques artistes amateurs et d'autres personnes qui s'intéressent aux arts plastiques on a essayé de les intéresser à ce projet dans un premier temps, c'est pour ça qu'on a contacté certaines personnes comme Marie-Noëlle... Ça s'est fait naturellement on peut dire" m'expliquait l'opérateur vaudais. Les personnes qui ont été embarquées dans ce projet font donc partie d'un réseau d'individus repérés en tant qu'amateurs d'art par le service culturel de la Municipalité : intervenants en arts plastiques dans des associations ou des structures sociales, membres d'associations à vocation culturelle, etc. La dynamique du réseau a ensuite agrégé d'autres amateurs d'art autour de ce premier noyau. Patrice Mortier a associé à ce projet trois élèves d'un atelier qu'il anime depuis peu sur la commune, et une

amie, professeur d'art plastique dans un collège vaudais. Annie, animatrice de plusieurs ateliers de peinture à Vaulx, est venue avec trois de ses élèves. Le centre social J et J Peyri, a fait appel à un graffeur qui est intervenu de manière ponctuelle sur une des maisons... Au total une quinzaine de personnes ont participé à cette création collective. La particularité du groupe ainsi constitué, est la familiarité que chacun de ses membres entretenait avec l'acte créatif.

• Le collectif vaudais

"Amateur (amatoer). n.m. (XVe ; lat amator) : personne qui aime, cultive, recherche, (certaines choses)"⁹²

Tous, sans exception, avaient déjà expérimenté le langage pictural dans différents cadres qui influençaient leur propre conception de l'art. Trois personnes du collectif font depuis des années de la reproduction de cartes postales et de tableaux *"comme ça pour s'occuper"*, *"parce que ça détend, tout simplement"* au sein de l'atelier municipal.⁹³ Ils vivent leurs pratiques artistiques comme un loisir, une activité qui s'accorde du plaisir de faire, de réaliser des objets décoratifs que l'on peut éventuellement offrir. *« Y'en a que j'ai donné à mon fils, il aime bien, il est fier d'avoir des tableaux signés de son père »*. Trois femmes travaillent ou ont travaillé avec Annie, dans l'atelier qu'elle anime chez elle, Passion Pictural Partagée, dans les locaux de l'association Sable d'Or Méditerranée ou en lien avec Passion Outre-Mer. Annie est une figure locale. Présentée comme une des "artistes-peintres" de la commune dans le répertoire culturel édité par la Municipalité en 1996, elle donne bénévolement des cours de peinture dans plusieurs associations vaudaises, où elle transmet une vision très personnelle de l'art. Elle a suivi les cours du soir de l'école des beaux-arts de Lyon en 1966, mais a dû se réorienter "par nécessité". Devenue infirmière, elle a par la suite été formée par un peintre impressionniste qui lui a appris *"à devenir un chercheur de lumière, c'est très important pour moi. On rentre en peinture un peu comme on rentre en religion, ça demande beaucoup de travail, d'attention"...* En retraite anticipée depuis quelques années pour problème de santé, elle s'efforce désormais de *"mettre de la couleur dans la vie des gens"*.

- *"Moi je suis là pour essayer de soulager des femmes qui ont des problèmes, qui absorbent des médicaments, pour se calmer les nerfs, qui ont des problèmes de chômage, des problèmes de vie, des tensions dans leur couple, qui ont des difficultés à fournir une bonne éducation à leurs enfants, elles viennent ici pour mettre de la couleur dans leur vie,*

⁹² - Définition du Petit Robert.

⁹³ - Patrice Mortier a repris cet atelier depuis un an et s'efforce, comme nous le verrons un peu plus loin, de transmettre un autre rapport aux arts plastiques et de nouveaux modes d'apprentissage.

elles oublient les comprimés et elles vont prendre les pinceaux, parce qu'à travers la peinture, on arrive à... elles rentrent en peinture aussi, elles vont faire parler leur sensibilité, y'a beaucoup de choses qui vont ressurgir, elles vont sortir d'elles, et on va découvrir des femmes qui sont capables de faire des choses extraordinaires, qui peut être dans la vie n'en auront pas fait d'aussi belles... Il arrive aussi que ce soit des femmes qui n'ont pas un niveau intellectuel important, donc elle ont toujours été traitées comme des moins que rien, par la famille, par l'entourage, elles viennent ici, elles se découvrent un talent artistique enfin on regarde ce qu'elles sont capables de faire, elles ont quelque chose en elles. "

Chez elle ou dans les locaux de l'association Sable d'or Méditerranée -dont le but est d'aider les femmes à sortir de l'isolement de l'espace domestique afin de prendre place dans la cité- Annie apprend à ses élèves à changer de regard, sur le monde et sur elles mêmes, par l'entremise du geste pictural. Sa méthode est fondée sur deux préceptes fondamentaux. Le premier est que "dans chacun de nous –et plus particulièrement chez les femmes- sommeille un artiste"...

- « Il faut oser, nous sommes tous des artistes, les femmes, quand elles font la cuisine, quand elles se maquillent, choisissent leurs vêtements, elles développent un sens du goût, de l'esthétisme, il faut savoir le cultiver et travailler pour apprendre à aller plus loin... La femme est artiste. Quand elle se lève le matin et qu'elle atterrit dans sa salle de bain, déjà elle va se composer un visage gracieux, de par le maquillage, la coiffure, lorsqu'elle va choisir sa toilette, elle y met beaucoup plus de tendresse, de délicatesse que l'homme, je veux pas rejeter l'homme dans un autre coin, c'est pas ce que je pense, mais je pense que la femme est un peu artiste(...) elle transcende la beauté, c'est un tour de force pour moi, c'est vrai, c'est important, et dans sa façon d'être, d'agir de parler, c'est tout un art qui se travaille. "

Le second précepte, immédiatement lié au premier, est que l'art est d'abord et avant tout un art de vivre.

- "Je crois qu'on peut vivre l'art au quotidien (...) c'est l'esthétique, l'hygiène corporelle, le vêtement, après le maquillage, après on descend dans l'appartement, l'entretien, la décoration, on passe à la cuisine, c'est de l'art aussi, et y'a toujours en permanence, on vit l'art, l'art de bien faire, de travailler comme il faut en infographie sur ordinateur, le désir de bien faire les choses et l'art de vivre qui reste aussi... en fait la vie est un art !

La femme est artiste, « la culture ça commence dans la cuisine et dans la salle de bain »... Il s'agit finalement de valoriser des savoir-faire quotidiens en transfigurant des compétences domestiques en potentialités artistiques. L'art, en tant qu'art de vivre, art de bien faire, devient ainsi un outil de transfiguration du quotidien. "c'est une passion qui va transfigurer tout. C'est un regard, il faut avoir un regard permanent, un œil conquérant en fait, aller voir tout ce qu'il y a de beau qui nous entoure» affirme-t-elle. "Rentrer en

peinture" signifie alors sublimer sa propre quotidienneté en cultivant cet art de faire le beau... On retrouve cette logique de transfiguration de compétences, professionnelles cette fois-ci, dans le rapport à l'art d'un autre participant de l'atelier. Menuisier de la ville de Vaulx-en-Velin, Jojo travaille le bois depuis des années. Une fois terminée sa journée de travail, il se réapproprie ses gestes pour créer, avec beaucoup de patience et de minutie, des statuettes polymorphes où s'entremêlent des personnages et des animaux imaginaires. Ni utiles, ni fonctionnels, ces objets n'ont d'autres vocations que d'être. Ils sortent des souches grâce à un savoir-faire, dont ils semblent être la consécration.

Un représentant de l'Artistorium ("*C'est une association d'artistes amateurs mais y'a même des gens qui commencent à être reconnus, qui cherchent même éventuellement à devenir professionnels*") a de même participé au projet. Lui s'exprime depuis plus de vingt ans par l'intermédiaire de la peinture, "*pour qu'on me comprenne mieux, pour que mon rêve il arrive à réalité*"...

- "*Ce que je fais... Bon d'abord y'a le problème de la démarche artistique au départ, au départ c'est comme de la projection... Au départ y'a pas de... En fin de compte c'est venu petit à petit, y'a des gens qui ont vu ce que je faisais, qui ont dit ben ça c'est... Par exemple je me souviens, Thierry il est venu chez moi il a sélectionné dix tableaux et ça m'a permis moi de voir ce qui déjà passait mieux... Par exemple j'ai fait tout un travail sur la signature, c'est un travail que j'ai voulu avec les trois couleurs primaires et alors avec le signe un peu calligraphique de la main, j'ai répété un signe plusieurs fois de suite, d'abord en rouge, après j'ai repassé en bleu d'une certaine manière dessus, après en jaune, après je laisse sécher toutes les couches et après je mets des signatures dessus, je mets mon nom, c'est l'autographe quoi... En fin de compte c'est pour montrer qu'on s'intéresse à ceux qui ont réussi, bon, c'est normal, on demande des autographes à ceux qui ont réussi et ceux qui sont en bas de l'échelle on ne leur demande rien du tout quoi, c'est un peu pour montrer qu'on existe quoi ! Et puis j'ai pas fait que ça comme travail ! Actuellement je fais un travail sur les visages par exemple, donc... Y'a les visages, y'a les arbres aussi... En fin de compte pourquoi je dessine les arbres ? J'essaye de... quand je réfléchis en moi, je me dis pourquoi je fais ça ? Je me dis c'est peut-être pour me faire comprendre des autres, pour qu'on me comprenne mieux, pour que mon rêve, il arrive à réalité quoi... Je fais plusieurs, je travaille sur la couleur aussi..."*

Il a découvert la peinture dans un atelier d'art-thérapie. Les pinceaux, la couleur l'ont aidé à se raccrocher à la vie, à retrouver le sens d'une possible communication... L'art n'est pour Michel, ni plus ni moins qu'un geste existentiel : exprimer un monde intérieur, trouver un langage qui puisse être compris par d'autres et "montrer qu'on existe". La seule personne qui n'ait pas été agrégée au collectif par la dynamique de ce réseau -sur le base d'un intérêt supposé à l'art- a révélé quelques semaines avant la fin du projet ses pratiques artistiques intimes...

M : - "...Moi j'ai découvert le projet au mois de Mai, c'était sur le journal de Vaulx,

ça m'a intéressé, je me suis dit tiens si je peux aller donner un coup de main... Moi disons que chez moi je peins mais c'est pas... je fais de la peinture sur bois, de la peinture sur verre, sur cailloux, et puis je suis poète aussi depuis 18 ans.

PM : -Tu nous avais pas dit ça !

M : -J'écris beaucoup, mais c'est tout dans les placards moi j'ai jamais rien montré à personne, j'écris des poèmes mais ils sont assez... ils foutent le chagrin, ils sont rarement gais donc je les garde dans les placards (...) Mais sinon moi je suis plutôt dans la peinture sur soie et dans la peinture sur verre, je fais faire des découpes dans les miroiteries, je rajoute des trous et je fais des perles dessus, c'est un peu des vitraux mais version un peu spécial

MD : -Tu l'as montré ?

Mu : - Non jamais "

Reproduire une carte postale, un visage, un paysage, mettre de la couleur, de la lumière et de la profondeur sur une page blanche, représenter un rêve, imaginer et figurer, créer, au sens de "réaliser quelque chose qui n'existait pas encore", étaient des activités connues et partagées par les membres du groupe. Et c'est sur la base de cette expérience préalable que la plupart ont désiré participer à "la biennale d'art contemporain". "Une dizaine de personnes, pour la plupart des artistes de Vaulx-en-Velin, discutent en cercle autour du maître des lieux, Patrice Mortier" lit-on à la première page du journal de bord tenu par un des participants -qui était affiché le 9 Juillet dans une des maisons. La majorité des membres du collectif se vivait, se représentait et se présentait ainsi en tant qu'artiste. C'est ce qui fait la particularité de l'atelier vaudais et ce qui a fait pour Patrice Mortier, son intérêt et sa complexité. Première rencontre et premier décalage, entre une action culturelle visant à susciter un "désir d'art" présumé absent, à transmettre les codes esthétiques et historiques permettant d'apprécier le "grand art" et des personnes qui recréent depuis des années leur propre quotidienneté, par le geste artistique ; des personnes qui subliment leurs propres compétences professionnelles ou domestiques, en faisant du beau, contre la raison utilitaire et la raison pratique. Première rencontre et première confrontation, entre des personnes qui font de l'art, un art de vivre au quotidien et un artiste, héritier d'une histoire de l'art qui lui donne son identité... Ce décalage a suscité des tensions et généré des négociations tout au long du projet⁹⁴, c'est aussi ce qui a fait la dynamique et la richesse de cette rencontre.

• La création collective... un processus de négociation

Redéfinitions

⁹⁴ - Cette question fera l'objet d'un développement dans la troisième partie.

Trop défini, du point de vue des organisateurs de l'Art sur la Place, le projet de Patrice Mortier a d'abord été reformulé de manière à laisser davantage de place à la rencontre et aux aléas du processus créatif. L'objectif restait de mener avec les habitants *"une réflexion sur une recomposition possible ou utopique des territoires par rapport à l'identité des quartiers"*, la forme restait la même (des maisonnettes en bois de 2 m x 1,50 m x 2,50 m, toutes identiques) mais le contenu des installations était désormais à inventer avec le collectif des vaudais... La première rencontre a eu lieu le 8 février 2000

"Déjà le projet était c'est vrai, très strict, mais je crois qu'il y avait peut-être un petit côté provocateur je sais pas, même si je ne l'ai pas fait dans ce sens-là, mais il y avait quelque chose que j'avais fait volontairement froid. Et quand les gens ont vu ça, ils acceptaient de travailler avec moi, ils acceptaient de travailler sur ces maisons mais la première chose qu'ils m'ont dit, c'est "nous on veut pas habiter des maisons comme ça !" raconte Patrice Mortier.

"C'est vrai qu'au début il nous a fait peur, il est arrivé, il a dit, les planches de tant de cm2, on s'est dit purée, encore un quartier standard" commente une des participantes.

Dès la deuxième réunion, le plan géométrique que Patrice Mortier avait imaginé s'était transformé en colimaçon. Tina la Bulgare, comme elle se définit elle-même, avait raconté comment les maisons de son pays étaient reliées entre-elles par un cours d'eau au fond du jardin. *"C'est une frontière et en même temps c'est un lien, t'es obligé d'entretenir des bonnes relations avec tes voisins, sinon la vie est impossible, on a tous besoin d'eau"*. Du coup, le groupe s'est mis à débattre des liens entre espace domestique et espace public, des rapports entre habitants d'un même quartier et d'un même immeuble. Et tous se sont accordés pour relier leurs maisons au fil d'une spirale plutôt que de les isoler dans une grille... La forme standardisée des maisons imaginées par l'artiste a de même immédiatement été redéfinie par les membres du collectif. L'image de ces maisons "en série" a été reçue de manière assez violente par les vaudais. Elles renvoyaient à l'imaginaire d'un habitat quasi-concentrationnaire, à un urbanisme industriel déshumanisé... Les membres du collectif ont tenu à réintroduire de la diversité dans le projet de Patrice Mortier, pour dire, au-delà des images stéréotypées, la richesse des habitants de la cité.

- *"On nous impose des habitats complètement standardisés, mais quand tu rentres dedans tu verras que les origines sont présentes par la décoration, ça ressort..."*

- *"On lui a dit tes maisons, on voudrait pas les habiter, nous on veut nos maisons, y'a 40 nationalités à Vaulx-en-velin, il faut 40 maisons de chaque nationalité"*

C'est ainsi que les petites maisons standardisées se sont transformées en maisons du monde...

- *"Moi si j'avais envie de proposer une maison de mon pays d'origine, de l'Algérie, je suis Pied Noir, c'est parce que c'est une maison sans toit... Si j'avais voulu me faire construire cette maison en France, ça n'aurait pas été possible, tu dois respecter des*

règles d'architecture... Donc nous, on a eu envie de casser un peu cette standardisation pour montrer derrière, toute la diversité." raconte Annie.

Dix maisons sont sorties de l'atelier vaudais. La maison Algérienne, la Bulgare, l'Alsacienne et la maison Antillaise, racontaient l'enfance des membres du collectif, mais d'autres ne semblaient référées qu'à un imaginaire de la diversité...

VM : -"Par rapport à ce que vous dites sur les origines, moi y'a quelque chose qui m'intrigue, je vous regarde, je regarde les maisons, il y a quand même une diversité qui n'est pas dans le groupe !

J : - *Parce qu'on est toutes les cultures, on est l'équipe championne d'Europe, championne du monde (rires)... C'est ça qu'est important... Moi je pense que si le problème, il est pas résolu aujourd'hui, dans les 15 années qui vont venir il va se résoudre et on va comprendre que d'être divers c'est une richesse, quand on n'a pas de frontières, c'est super... la France est un pays de transition, les gens, ils passent, ils repartent, ils reviennent, on a des gens de couleur, d'autres qui sont pas de couleur, chacun nous apporte quelque chose, c'est la seule richesse qu'il y a au monde cette diversité-là, à cause des préjugés de je sais pas qui là-haut on dit ça marche pas, mais si ça marche, y'a 80 % de la population pour qui ça marche bien, et y'en a 20 % qui nous foute la merde, faut pas déconner..."*

Dans l'atelier de l'Art sur la Place comme dans d'autres espaces culturels de la ville, les habitants semblent ainsi avoir investi le terrain artistique d'une stratégie de résistance symbolique⁹⁵. Chaque fois que des journalistes locaux venaient les interroger sur le sens de leur engagement dans ce projet, ils affirmaient leur volonté de représenter la richesse humaine de leur ville pour restaurer l'image de Vaulx-en-Velin...

VM : - "Vous disiez représenter Vaulx-en-Velin... Est-ce que ça c'est important pour vous ?

- *Pour moi c'est important au niveau culturel, c'est important au niveau social... Représenter Vaulx-en-Velin c'est très important parce qu'on est les pestiférés de la société, les pestiférés de Lyon, dans l'image des gens... j'ai été du côté de Calais, en Espagne, on parle de Vaulx-en-Velin, je vais à New-York même ils avaient vu un reportage sur Vaulx-en-Velin, comme banlieue difficile, alors que c'est faux ! C'est pour ça que représenter Vaulx c'est extrêmement important pour moi, on n'est pas ça, on est des gens tout à fait normaux, comme tout le monde, on a notre culture, on a une culture, dix cultures, vingt cultures, et tout ça, ça fait un assemblage de cultures et c'est ce qui fait l'emblème de Vaulx-en-Velin, faut quand même pas l'enlever..."*

Pour lutter contre cette aliénation sémantique, ils s'efforcent de faire reconnaître les ressources et les potentialités de la ville. "*Or sa principale richesse, ce sont ses habitants* »

⁹⁵ - Milliot V. : *Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun* dans Culture en ville. De l'art et du citoyen (sous la direction de Jean Métral) Paris, édition de l'Aube, 2000.

! affirmait une des femmes de l'association Sable d'Or Méditerranée. Contre la légende médiatique des cités de la peur, qui les enferment tous dans un même stéréotype, c'est cette diversité humaine et culturelle qu'ils s'efforcent de valoriser et de faire reconnaître. La vacuité réintroduite dans le projet de Patrice Mortier a donc permis d'accueillir et de construire ce double projet...

Échanges autour des maisons

Dans une petite salle derrière les locaux du service culturel (qui se trouve à Vaulx-Village) le collectif s'est retrouvé une fois par semaine jusqu'à la fin du mois de juillet pour scier, poncer, clouer, peindre, blaguer, rire et discuter à n'en plus finir... Un noyau d'une dizaine de personnes s'est constitué et a assuré la continuité du projet. D'autres y ont participé de manière ponctuelle ou intermittente. Un rituel de l'apéro a rapidement été institué. Moment de convivialité où se poursuivaient des discussions amorcées autour des maisonnées. *"Les maisons, elles posent la question de l'habitat mais aussi... Chaque*

personne se pose des questions sur sa place, sa communauté, c'est ça qui est bien aussi. Si tout avait été calculé, j'aurais fait un travail perso, très défini, très contrôlé, là il évolue avec tout le monde et c'est ça qui est bien," affirme Patrice Mortier. La maison est en effet un objet symbolique fort, qui renvoie à la question des origines, de la famille, des mondes intimes, mais qui incarne aussi des rêves "d'installation"... Tous les mardis, l'espace de l'atelier se chargeait de récits. On discutait de cette inversion du dehors que représente la maison orientale, cet univers des femmes, des traditions qui se cachaient derrière l'architecture de la maison bulgare. *"Ce qui est intéressant c'est... Pour ceux qui ne connaissaient pas la Bulgarie ça a été la découverte de la Bulgarie au travers de la maison, les Antilles c'est pareil, nous on découvre les cultures... En travaillant dessus, on s'intéresse et l'on découvre des cultures"* commentait Jacquy. Quelques membres du groupe enrichissaient ce travail collectif de recherches sur internet ou à la bibliothèque...

La maison usine proposée par le jeune graffeur a soulevé des débats passionnés. Pour certains, les maisons racontaient la diversité qui se niche dans les espaces domestiques des grandes cités uniformes. L'usine était alors hors cadre. D'autres voyaient au contraire en l'usine, l'espace commun de cette diversité, le ferment à partir duquel cette identité plurielle qu'ils voulaient afficher, avait pu se constituer. Autour des quatre panneaux représentant l'usine, on a discuté ce soir-là, de la place du travail dans les vies d'hier et d'aujourd'hui.

- *"À l'époque l'usine tu y rentrais et tu y mourais à la limite. C'étaient des conditions de travail beaucoup plus difficiles qu'aujourd'hui".*

- *"C'est pour ça, qu'un jeune s'intéresse à l'usine, moi je trouve ça intéressant, il en a une image très dure, très noire, ça ne correspond pas à l'usine d'aujourd'hui mais à celle qu'on a connue, oui !"*

- *"Ouais, mais tu vois avant t'étais en bas, mais t'étais dedans, aujourd'hui les jeunes, ils y sont plus..."*

On a rêvé aussi, d'autres mardi, à la maison idéale... Certains rêvaient de grandes maisons à la campagne, d'autres de retour au pays, et puis d'autres enfin accordaient leurs rêves et à leurs possibles devenir...

-*"Moi j'aimerais bien vivre dans une maison normale, une petite maison toute simple, j'ai pas besoin d'une grosse".*

-*"Le territoire idéal pour moi il est ici et une maison idéale ça peut être fait de béton... Moi j'habite Mas du Taureau et c'est un quartier qu'est pas réputé, mais ce matin à 5 h du matin j'entendais les oiseaux, y'a le bonheur, etc... même si on est dans une tour, le rêve il s'est construit dans la tour et c'est vrai que moi mon rêve, il est à Vaulx-en-Velin, pour l'instant quoi !" ...*

Patrice Mortier alimentait ces échanges de ses propres rêves, réflexions et expériences. Il se positionnait comme un élément de l'ensemble, dans un rapport de dialogue et de réciprocité...

- *"Par rapport à ça, moi je pense que ce sont les autres qui nous renvoient au territoire, moi je n'ai rien à leur apprendre là-dessus. Mon rôle c'est de faire partager les idées des uns avec les autres... Parce que, qu'est ce que je peux dire à Tina qui est Bulgare, qui a connu la Perestroïka, qui a connu tous les problèmes politiques, quelles leçons je vais lui faire sur le territoire moi ? Bien confortable ici ? Sans blague, elle a tout à m'apprendre sur l'organisation politique de la vie publique, elle a vécu le communisme dur et elle en parle, des parents militants, l'organisation du village autour du parti, quand elle en parle, parce qu'elle a construit une maison Bulgare, c'est ce qui lui a permis aussi de raconter tout ça... (...) et tout ça tu vois c'est comme l'Antillais, j'avais construit la structure de la maison en dur, il m'a dit, j'en veux pas parce que les maisons sont pas comme ça, parce qu'elles sont en tôle, elles sont légères à cause des ouragans... c'est plein de petites anecdotes comme ça."*

Cette expérience a noué des liens très forts entre les individus. Les échanges qui s'y sont créés ont continué à se développer bien au-delà de l'atelier. Patrice Mortier a été invité, par les uns et les autres à partager un repas, une intimité familiale, à découvrir des spécialités. La création collective s'est nourrie de ces échanges.

- *"Y'a une émergence d'idées, ça c'est très fort"* commentait Annie. *"Voilà y'a une émergence d'idées, on peut flasher sur l'idée de l'un d'entre nous et on travaille dessus et on fait... je crois que c'est ça le but du jeu c'est pas d'être un plus fort que l'autre ou un moins fort que l'autre, non je vois bien ce truc..."* poursuivait Jacquy.

Pour que cette rencontre devienne créative, ils se sont efforcés d'inventer une forme collective permettant à chacun de s'y retrouver sans que les individualités ne priment pour autant sur le projet collectif.

Inventer une forme collective

Le rôle de l'artiste était alors déterminant. Il lui fallait éviter au moins deux écueils. Le premier aurait été d'accepter que le collectif ne se transforme en prétexte à une mise en scène de créations individuelles. *"Y'en a beaucoup qui voulaient mettre leurs œuvres personnelles à l'intérieur des maisons, alors que c'est une œuvre collective, ça n'a rien à voir"* raconte une des participantes. Le second aurait été de transformer les participants en exécutant de son propre projet. *"Comment l'artiste réussit-il à faire faire des choses à des gens sans que ce soient ses assistants ?"*, là est d'après Patrice Mortier une des grandes difficultés du projet, raconte Patrice Mortier. Il fallait que chacun, artiste et participants, trouve sa place tout en acceptant d'être un élément d'une dynamique qu'il ne maîtrisait pas complètement. Certaines personnes présentes lors des premières réunions n'ont pas souhaité s'impliquer parce qu'elles avaient des difficultés à imaginer leur place dans ce projet collectif. *"Moi je croyais qu'on allait faire quelque chose de plus artistique, de plus personnel quoi"...* Appréhendant la création comme un acte individuel, ils ne

comprenaient pas le sens de ce projet. Ceux qui se sont investis ont, a priori, accepté de vivre une expérience de création dépersonnalisée.

- *"Bon ben moi déjà je voudrais tous vous remercier, c'était un super beau projet... moi d'abord quand j'ai présenté ce projet je l'ai présenté comme une expérience, c'est-à-dire, je voulais voir ce qu'on pouvait dégager d'un travail en commun et en fait je me suis toujours posé avec vous, j'espère m'être toujours posé avec vous plutôt comme un maître d'œuvre, j'espère ne pas avoir trop décidé et vous avoir aussi laissé faire des choses, ça a été une de mes premières préoccupations, c'est-à-dire que les gens avec qui j'allais travailler sur ce projet ne soient pas mes assistants, des assistants qui fassent mon boulot mais que ce soit vraiment un travail collectif et que tout appartienne à tous, une implication totale de tous !»* affirmait Patrice Mortier aux membres du collectif vaudais.

Sa préoccupation était *"d'arriver à les amener à faire ce qu'ils ont envie de faire, qu'ils ne sentent pas ça comme une obligation, qu'ils se sentent bien"* tout en guidant suffisamment le travail pour être sûr de le mener à terme. Une répartition des tâches s'est progressivement mise en place, de manière plus ou moins informelle : les hommes prenaient en charge la partie la plus physique du travail, *"Nous on a fait le gros œuvre"* commentait Georges. Les femmes se sont chargées de la partie la plus «minutieuse» de l'affaire, *"Nous c'est la décoration si tu veux, ce que les hommes ont pas la patience et la minutie pour faire"* affirmait Aurélie. Une fois les panneaux sciés, poncés et assemblés par les hommes, ils étaient peints aux rouleaux par les uns ou les autres, puis "décorés" par les petites mains féminines. Lorsque des curieux passaient à l'atelier et demandaient aux personnes qu'ils connaissaient leur rôle dans cette construction collective, la réponse la plus fréquente était : *"Moi tu sais j'ai rien fait, j'ai fait que donner la main"*.

De façon plus ou moins informelle, plus ou moins concertée ou coordonnée -Patrice s'efforçait de proposer sans imposer- les gestes individuels finissaient par générer une forme collective. *"Chacun commençait par un bout, par exemple la maison orientale, Annie a commencé les mosaïques d'un côté, j'ai commencé de l'autre et on s'est rejoint en haut, des choses comme ça* ». Ces gestes se rencontraient, s'accordaient, mais pouvaient aussi se contredire et s'annihiler. Une des maisons -la "française"- a ainsi été beaucoup plus longue à réaliser. Chaque semaine, les membres du groupe y posaient des gestes contradictoires. Le contour des fenêtres a été repeint trois fois sans concertation, parce que la couleur ne convenait à personne. *"Cette maison tu vois, c'est marrant parce que c'est la seule que personne n'a vraiment investie"* remarquait Patrice Mortier. Chacune des maisons, tout en étant réalisée collectivement, était en effet affectivement appropriée et implicitement attribuée à l'un ou l'autre des membres du collectif. Cette appropriation affective n'était pas sans difficulté pour Patrice Mortier.

PM : - *"... Moi je ne voulais pas qu'ils les peignent, parce que j'avais vraiment peur du Kitsch, du Di Rosa, c'est un artiste de figuration libre, ce côté très en couleur, j'avais vraiment peur de ça, mais ça m'a complètement échappé parce que sans dire quoi que ce*

soit, ils ont commencé à peindre en fait. Moi je ne voulais pas de lierre sur la maison, je ne voulais pas... ça, ça été catégorique quand même ! On essaye de faire quelque chose de sobre. Mais je sens que plus ça va, plus ils ont envie de personnaliser l'extérieur en fait, c'est ça...

VM : - La personnalisation, ça c'est vachement intéressant de voir comment dans ce processus chacun se réapproprie en fait...

PM : - *Et même par rapport à moi, maintenant je parle plus de la maison maghrébine, de la maison alsacienne ou de la maison bulgare, je parle de la maison de Tina, d'Annie, d'Aurélia... Chacune d'elles a su s'approprier une maison, avec l'aide des autres... donc en fait ces maisons qui étaient des maisons du monde deviennent personnalisées en fait, elles finissent par leur appartenir. Ça je trouve ça intéressant en même temps. C'est en voyant ça que j'ai arrêté de mettre des contraintes. Parce que je pense que ça reste quand même, c'est pas sobre, mais c'est pas démentiel dans la Kitscherie quoi... il faut juste que j'arrête à temps en disant, là on devrait peut-être pas le faire ! Mais je ne me bagarre plus du tout avec ça, la maison alsacienne on va voir, elle va peut-être vouloir des colombages, des géraniums et des rideaux à carreaux (rires) et des nains de jardins ! Mais ça, en tant que maître d'œuvre, c'est ça mon rôle aussi, c'est à un moment donné dire, on arrête ou on continue, et les laisser libres aussi, parce que s'il n'y a que des contraintes, ils ne le feront pas aussi, ou alors ça devient mon projet à moi... donc je ne suis pas rigide, j'essaye de ne pas l'être, de ne pas paraître rigide, bien que je le sois quand même... il faut aussi que eux tiennent compte de moi, c'est ça aussi ! C'est toujours une histoire d'échanges. Des fois, il faut lâcher pour qu'ils fassent des choses et quand tu lâches trop, il faut retenir parce que ça va trop loin, c'est toujours le problème avec un groupe.*

Progressivement, parce qu'elles ont été réappropriées par les participants, les maisons ont pris une forme non pensée et même non désirée par l'artiste. Il lui a fallu accepter la couleur ("je n'en voulais pas au début... Mais c'était important pour eux alors j'ai laissé faire") tout en imposant au groupe les limites du "Kitsch". La position de l'artiste est ici particulièrement complexe : il lui faut accepter de ne pas tout contrôler, accepter que ce qui se crée puisse même lui échapper, tout en restant "maître d'œuvre" du projet. Car in fine, c'est malgré tout son nom qu'il engage dans cette création. Le refus du lierre, des briques, de la cigogne, etc. ont fait l'objet de longues discussions... Patrice Mortier devait argumenter, ce qui l'amenait à expliquer sa conception de l'art contemporain, la différence entre art et décoration, art et artisanat, l'importance de l'intention artistique, la nécessité d'une cohérence formelle, etc. Ces explications ont parfois été violentes. Les conceptions artistiques des uns remettant indirectement en cause la valeur ou le statut des autres. L'art étant d'un côté associé au beau, au plaisir, au savoir-faire, de l'autre à la forme, à l'intention

et à la réflexion.⁹⁶ Mais au bilan, si certains continuaient à affirmer qu'ils n'avaient fait que « donner la main » à une création qu'ils ne pouvaient revendiquer en propre, tous se reconnaissaient dans ces maisons dont ils reconnaissaient être fiers. Si la plupart affirmait n'avoir « rien appris d'un point de vue artistique, du savoir-faire quoi » tous affirmait avoir "*fait un chemin vers le contemporain*"

- "*Moi ça m'a beaucoup plu parce qu'on a travaillé différents matériaux, on a fait des recherches et le guide c'était, rester dans le contemporain et pas dans le Kitsch... Et il a fallu réfléchir, annuler beaucoup de choses... ça apporte une pierre à l'édifice, on a beau être artiste, on veut représenter un passé prestigieux dans l'art qui nous conduit tout doucement vers le contemporain et on avait besoin de ce guide, de ce fil conducteur, et c'est très enrichissant (...) en tant qu'ancienne élève de l'école des Beaux Arts je peux dire que l'art contemporain je l'ai enfin appris de nombreuses années après et c'est vraiment quelque chose de très érudit, je mettais en doute tout ce que j'entendais à droite et à gauche et maintenant je comprendrais mieux Miro, je comprendrais mieux César et tous les contemporains et Patrice Mortier bien sûr, de par son travail... "* concluait Annie

"Sortie d'atelier..."

Le 9 Juillet 2000, les dix maisons du monde de Vaulx-en-Velin étaient installées sur la place Bellecour. Imaginées au départ, comme des formes standards devant abriter des installations sur la thématique du territoire, les maisonnées affichaient chacune leur spécificité. L'intérieur devenu vacant par cette redéfinition, a été en partie réinvesti par l'opérateur. Le service culturel en a fait une vitrine pour présenter au cœur de Lyon ses projets-phares. La Maison usine racontait ainsi le projet de "l'Escale" -espace d'exposition, de création, de réflexion sur l'histoire des migrations dans la Région, qui devrait être créé avec l'association Peuplement et Migrations dans l'ancienne usine de la soie. La compagnie le Léopard Dramatique, en résidence au centre culturel Charlie Chaplin, avait elle aussi sa place dans une des maisons. Patrice Mortier ayant associé à ce projet une école primaire vaudaise, des dessins d'enfants étaient exposés à l'intérieur de plusieurs maisonnées. Celle du futur a été investie par le collectif, qui a finalement décidé de la signer. Le carnet de bord d'un des participants y était également affiché... Patrice avait contacté des amis musiciens du groupe Laborintus pour qu'ils créent un lien sonore entre les maisons. Composant des pièces musicales à partir de sons prélevés dans ville, ils étaient venus enregistrer l'ambiance et les discussions de l'atelier. Leur création musicale s'échappait d'une des maisons... et l'on entendait Patrice Mortier et les membres du collectif vaudais, débattre de leurs différentes conceptions de l'art contemporain et du statut d'artiste. Tous étaient présents ce jour-là, expliquant aux visiteurs désireux de comprendre, ce qu'ils

⁹⁶ - Ces questions seront développées dans la troisième partie.

avaient cherché à exprimer. Fiers, certains se présentaient comme "les artistes vaudais" étant à l'origine du projet. Au-delà des maisons, les discussions ont surtout porté sur la ville de Vaulx-en-Velin et sa diversité...

La nouvelle vie des maisons du monde

Démontées le soir du 9 juillet, les maisonnées ont été réintégrées dans d'autres projets dès la rentrée... Le centre Charlie Chaplin de Vaulx-en-Velin s'est approprié quelques maisons, le temps d'une présentation de saison. Les visiteurs étaient invités à circuler dans l'espace du centre, entre différentes gares imaginaires où étaient présentés les spectacles de l'année. Devant la maison maghrébine, rebaptisée "Marrakech via Cordoue", une femme chantait des extraits du spectacle "le trésor magnifique : mémoire d'un chant du sud". La maison du futur, devenue « Gare de New York », servait de décors pour deux danseurs de la compagnie Bob H Ekoto, qui présentaient des fragments du spectacle "Escabeau"... La maison usine a été installée dans l'ancienne usine de la Soie Artificielle du Sud Est, à Vaulx-en-Velin sud, pour la journée du patrimoine. L'association Peuplement et Migrations y présentait le projet "Escale"... La maison Bulgare a quant à elle été installée à la DRAC le temps de l'exposition "Patrimoine et dialogue des cultures", qui présentait des photos "de communautés, dans des manifestations publiques ou dans un cadre privé" en France et en Bulgarie. Les maisons sont ainsi devenues des objets-symboles, supports de projets culturels visant à questionner, et/ou à valoriser la diversité...

L'ouverture d'un atelier d'art contemporain

La ville a donné carte blanche à Patrice Mortier pour continuer son travail créatif dans le cadre de l'atelier municipal.

PM : - *"J'étais en remplacement l'an dernier donc j'avais continué ce qui se faisait, mais là, ça y est, en accord avec la ville et en convention avec le Musée d'Art Contemporain, on continue, on va faire une "œuvre collective"... j'ai présenté le projet lundi, y'a eu un tollé des anciens élèves, certains fréquentent ce groupe depuis 30 ans, ça fait trente ans qu'ils font la même chose... et là ça y est, j'ai interdit la reproduction de carte postale, y'en a qui n'ont pas compris et qui sont partis, mais y'en a qui restent et beaucoup qui arrivent. Mais c'est super, on doit signer une convention entre le Musée d'art contemporain et la ville de Vaulx-en-Velin, donc on va pouvoir aller visiter les expos du Musée, avoir une aide pour le matériel. L'idée, c'est de continuer à faire un chemin par rapport à l'art contemporain, en théorie et en pratique..."*

La révolution de Patrice Mortier ne s'est pas faite en douceur. Les anciens élèves essayent encore d'influencer le service culturel pour revenir à une logique de reproduction picturale. Les membres du collectif de l'Art sur la Place se sont par contre presque tous

inscrits dans ce nouvel atelier. Certains *"pour le plaisir de se retrouver"*, d'autres pour *"approfondir ce qu'on a découvert sur l'art contemporain"...*

Annie : *"C'est génial, on continue avec Patrice... y'en a qui n'ont pas compris la chance qu'il leur donnait, c'est fantastique de pouvoir faire ce chemin avec lui vers l'art contemporain. Pour moi c'est un aboutissement... J'ai vraiment découvert tout ça cette année, je suis allée quatre fois à la Biennale, je suis vraiment mordue, ça m'ouvre des horizons incroyables !"*

Lorsque nous avons fait un bilan, quelques mois après l'Art sur la Place, lors d'un entretien collectif, les membres de ce groupe affirmaient majoritairement avoir changé de regard sur l'art contemporain...

"J'ai compris que l'art contemporain est une manière d'interpeller la société, c'est une réflexion, un message, ça n'a pas à être beau ou laid, c'est quelque chose de très érudit... tu vois, je crois que je ne pourrais plus faire ce genre de choses, des tableaux décoratifs disons, je ne sais pas ce que je ferais, mais ça, je ne pourrais plus"

"Moi je comprends mieux l'art contemporain, mais je n'aime toujours pas ça ! Ça a changé peut être mon regard sur l'art contemporain, mais pas ce que je fais, ça non !"

"Moi ce qui m'intéresse c'est les recherches que l'on fait, pour la prochaine biennale on va faire quelque chose sur le barrage Cusset, et l'idée d'aller rechercher l'histoire de ce lieu et de créer à partir de ces recherches, ça me passionne ! Ce qui m'intéresse c'est ces recherches-là dans l'art contemporain"

Le collectif se retrouve ainsi chaque semaine depuis la rentrée pour préparer avec l'artiste, l'art sur la place 2001.

Un projet de convention Ville-Musée

Parallèlement Patrice Mortier a impulsé un projet de collaboration entre la Municipalité et le Musée d'Art Contemporain. Il semble que ce soit la première fois qu'une convention entre cette institution culturelle et une Municipalité se réalise grâce à l'entremise d'un artiste. Le projet est de développer une politique de sensibilisation à l'art contemporain sur la base d'un nouveau type de collaboration. Il s'agirait non seulement de faciliter "l'accès" à l'art, par des tarifs préférentiels pour les vaudais, mais également par des actions pédagogiques de proximité. Le Musée pourrait ainsi proposer des opérations "clefs en mains", en prêtant à la ville des œuvres qui pourraient être présentées dans différentes structures locales par un animateur du Musée. Il s'agirait également de conseiller le service culturel sur les actions artistiques qu'il projette de mener au niveau local. L'ancienne usine de la soie du quartier du sud pourrait ainsi être en partie transformée en friche artistique. L'espace d'art contemporain créé par le service culturel de la ville a fermé, sur le constat d'un échec : les moyens investis par la ville étaient localement conséquents (au regard notamment du peu de public, et du type de public

touché par les expositions) mais ces moyens n'étant pas suffisants pour "peser" sur ce marché... Les liens qui ont été tissés entre le Musée d'Art contemporain et la Municipalité préfigurent peut-être une nouvelle politique culturelle, fondée non pas sur le morcellement des centres et espaces d'art, mais sur une dynamique de coopération à l'échelle de l'agglomération.

"Plutôt que de le faire en amateur, l'envie c'est de le faire en professionnel"

Si cette rencontre a amené les vaudais à s'ouvrir à l'art contemporain, elle a également amené l'artiste à s'ouvrir à d'autres expériences collectives. *"Je ne suis pas sorti indemne de cette histoire-là, ça m'a vraiment transformé, je crois"...* À la fois sceptique et inquiet au commencement du projet, Patrice s'est engagé en distinguant très clairement son propre travail artistique de cet engagement collectif. Cette distinction était pour lui une garantie d'équilibre, contre cette dépersonnalisation de la création collective. Mais cette expérience lui a donné envie d'approfondir d'autres formes collectives. Le 9 juillet, les musiciens du groupe "Labyrinthus" et Patrice Mortier ont émis le projet de continuer à faire œuvre collective, mais cette fois-ci "en professionnel". Ils ont concrétisé cette idée à la rentrée, en créant un collectif pluridisciplinaire d'artistes, "O.V.(T).L.N" composé de plasticiens (peintre, vidéaste) « d'artistes du son » (compositeurs, DJ) et d'un "poète sonore". *"L'action s'inscrit dans une poétique résolument urbaine ancrée dans une réalité urbaine du XXI^{ème} siècle. les créations d'O.V.(T).L.N, concerts, performances, installations et événements s'effectue dans l'esprit de l'œuvre collective, dans l'idée du partage, de la complémentarité et de l'ouverture à des sensibilités diverses autour d'un projet commun. O.V.(T).L.N affirme une volonté de cohésion nécessaire autour d'une problématique artistique multiforme. Par un travail de dé-composition et de re-composition des éléments, O.V.(T).L.N témoigne de la forte identité visuelle et sonore des lieux et participe ainsi à la conservation d'un patrimoine urbain et industriel en constant devenir"*, peut-on lire dans leurs documents de présentation. Ils ont déjà imaginé et réalisé ensemble des œuvres collectives, événementielles et éphémères, un film, un concert... et ont plusieurs projets de réalisation en vue.

Cet événement a ouvert de nouveaux possibles, pour le collectif qui a découvert l'art contemporain, le service culturel qui peut désormais imaginer, de concert avec le Musée, une nouvelle politique de "sensibilisation artistique", et pour l'artiste qui cultive de nouveaux projets collectifs.

3.2- LA FRICHE DU "FIL DE SOI(E)"

Parmi l'ensemble des territoires réinventés qui ont été présentés au public le 9 juillet, se trouvait un espace ludique et participatif : "le jeu de l'oie". Sur la première case, qui représentait l'espace institutionnel du Ministère de la Culture -une vieille armoire métallique sur laquelle on pouvait lire : "*Vous trouvez que la culture coûte cher ?... Essayez l'ignorance*"- le visiteur était invité à lancer les dés... Le hasard l'amenait ensuite à traverser des territoires institutionnels ("fermés, comme vides ou incompréhensibles, tels que nous les percevons quelques fois quand nous y sommes confrontés"), ou à rencontrer sur leurs propres territoires, les stagiaires et bénévoles de la friche Léo Lagrange. Un,

deux, trois... *"La nuit (B.) : prenez le temps que votre regard s'habitue à la nuit, faites-vous prendre en photo et écrivez un mot sur le cahier puis rejouez, sinon allez à la case 11"* Face à une chambre noire, le visiteur est invité à rentrer au cœur de la nuit de B., son territoire... à l'intérieur des photos des premières assises du JALB⁹⁷, de la marche pour l'égalité de 1983, de manifestations contre la double peine où des membres du M.I.B.⁹⁸ sont confrontés aux CRS, et puis d'autres, en Palestine où de jeunes hommes résistent à coups de lance-pierres. B observe le visiteur découvrant son propre univers et le prend en photo. Réactions, discussions parfois complices ou militantes, parfois violentes d'incompréhension, sur l'immigration et l'exclusion. À la sortie, le joker l'attend pour demander une nouvelle rencontre au hasard. Quatre... *"La philosophie ou une pensée spirituelle. S. Entrez, asseyez vous, écoutez ou lisez et mettez votre pensée écrite dans un bocal où vous serez envoyés à la case 21"*. Un arbre, une chaise, des cagettes décorées, des messages accrochés... S. propose au visiteur de partager quelques pensées de Khalil Gibran à partir desquelles elle construit sa propre philosophie de vie. Discussion, réflexion et échange sur la condition humaine... Cette création collective, qui mettait le spectateur en situation de rencontres et d'échanges, est sortie d'une ancienne école maternelle transformée durant presque une année en friche culturelle. Vingt personnes "en panne", venues des foyers Aralis ou envoyées par les missions locales, y ont suivi un "stage de remobilisation par l'artistique". Ce projet fut certainement l'un des plus complexes de l'ensemble de ceux qui ont été développés dans le cadre de "l'Art sur la Place". Parce qu'ambitieux -un million de francs budgété, pour un stage d'une durée totale de 9 mois-- et novateur *"le pari, qui est une conviction, c'est que l'on peut remobiliser des personnes par le rêve, l'imaginaire, le plaisir"*... affirmait la coordinatrice du projet en Janvier 2000. *"On expérimente de nouveaux types d'intervention sociale parce que les outils classiques sont aujourd'hui à repenser, et l'action culturelle est un levier intéressant, qui nous amène à réévaluer les postures professionnelles... moi je suis persuadée que ce type d'actions peut être déclencheur par rapport à des gens qui sont en perte de dignité, en perte de motivation, en perte de sens par rapport à leur propre vie"* affirmait la directrice générale d'Aralis.

3.2.1- LE MONTAGE DU PROJET

Pour présenter ce projet, il nous faut revenir un peu en arrière, car c'est sur la base d'une expérience préalable, d'une histoire relationnelle, qu'il a pu prendre forme. Ce projet a été impulsé par des initiatives personnelles plus qu'institutionnelles. La configuration partenariale complexe même, qui s'est déployée autour du stage est le résultat d'une série

⁹⁷ -Jeunes Arabes de Lyon et Banlieues

⁹⁸ -Mouvement Immigration Banlieue

de rencontres préalables...

• **La rencontre d'ARALIS et de Zanka, et la fabrication d'un "objet mutant entre deux eaux"**

Retour sur image : ouverture du défilé de la biennale, 1998... Des cavaliers et amazones colorés ont ouvert le cortège à une étoile de mer, à des gnomes et des petits elfes qui semblaient sortir d'un conte pour enfant, ils étaient suivis par des génies de la pluie et du soleil, des êtres inquiétants tout juste échappés d'une bande dessinée de Science Fiction, des personnages hybrides issus d'une union entre un derviche tourneur et une paysanne du 14 e S, un toréador espagnol et une berbère, des êtres anachroniques et sans frontières... La compagnie Zanka et ARALIS nous livraient un rêve fabriqué dans d'anciens entrepôts de la SNCF à Oullins, avec des travailleurs migrants retraités, des chômeurs, des personnes handicapées, des exclus et relégués. Ce cortège, dans le climat politique de la Région d'alors, a incarné cet esprit de "résistance" que l'on prête désormais au défilé...

Un lourd héritage...

Ce projet est né de la rencontre entre une conviction et une occasion, raconte Warda Hissar-Houti (directrice générale d'ARALIS). La conviction, partagée par l'équipe dirigeante de l'association, est que les outils traditionnels de l'intervention sociale doivent aujourd'hui être repensés... *"À force de vouloir se construire comme un champ à part entière, avec sa propre éthique, ses propres techniques, son corps professionnel, le travail social -mais peut-être en est-il de même pour le secteur culturel ?- finit par être hors du corps social, ignorant du champ économique, frileux quant au culturel, enkysté dans une technicité de plus en plus décalée, tournant en rond à la recherche de sa place et du sens de son action"* affirme-t'elle.⁹⁹ En prenant un poste de direction à la tête d'Aralis, Warda a accepté le défi de prendre en héritage un lourd passé. L'ancienne "Maison du travailleur Etranger" a été fondée en 1951 sous l'égide du patronat français. Gérés par des militaires, ces foyers aménagés de manière provisoire, avaient pour fonction de stocker une main d'œuvre, que l'on pensait provisoire, pour répondre aux besoins de l'industrie française. Des dortoirs ont été installés à moindre coût dans des locaux réaffectés (ancienne usine de robinetterie, fabrique de boulons, etc.). A la fin des années 1980 un changement d'équipe a permis *"d'ouvrir les yeux sur la réalité de la population accueillie"*. Dans les vingt foyers que gère Aralis (4000 lits) on trouve désormais 90 % d'inactifs, et parmi eux deux catégories de résidents. Les foyers dortoirs abritent encore aujourd'hui des hommes qui ont

⁹⁹ - Warda Hissar-Houti : "L'action culturelle en renfort de l'action sociale pour inverser les situations personnelles" dans Les cahiers du CR: D.S.U., juin 1999.

usé leur vie à travailler et à espérer, "inch'Allah", une meilleure destinée. "*C'est pas une vie ici, on est comme suspendu*"... affirmait un résident du foyer "Rhin et Danube". Suspendus entre le présent d'une solitude sans enracinement, et un ailleurs vers lequel tout tend. Suspendus, dans une vie où l'on est perpétuellement de passage. Certains sont arrivés il y a plus de quarante ans. Ils ont traversé la Méditerranée pour échanger leur force de travail contre un peu d'espoir. Trimer ici pour bâtir là-bas, une digue contre la fatalité de la misère. Tout ce qu'ils ont gagné, ils l'ont envoyé, "*pour que mes fils ne vivent pas ce que j'ai vécu*". Certains sont rentrés pour goûter enfin la tranquillité « d'être avec les siens », dans cette maison qu'ils ont bâtie, pierre par pierre... D'autres font des allers-retours réguliers. Ils reviennent pour régler des papiers, toucher leurs pensions, acheter des objets, et repartent aussi vite. Mais beaucoup se sont perdus en chemin et ne parviennent plus à rentrer. Parce qu'ils n'ont pas vu grandir leurs enfants, sont devenus des étrangers dans leur propre pays, ou parce que l'honneur et la misère les ont condamnés à l'exil à perpétuité. Le chômage, des accidents du travail non reconnus, des pensions bien trop maigres, les attellent loin du pays. Comment rentrer si l'on n'a pas gagné les moyens qui justifient l'exil ? Comment rentrer, si tout cela n'a servi à rien ? Comment affronter les regards de ceux que l'on a laissé et qui ont construit tous leurs espoirs sur une vie sacrifiée ?... À force d'être de passage, beaucoup ont fini par ne plus être de nulle part. Ces foyers-dortoirs sont devenus leur seul abri et beaucoup y meurent dans la solitude et l'ignorance la plus totale. Comment leur permettre de vieillir et de mourir dignement ? Les derniers foyers-dortoirs seront démolis cette année. Les chibanis vont être relogés, même si beaucoup vivent ce changement comme un ultime déracinement, tant ces lieux constituent leurs seuls repères. La nouvelle équipe d'Aralis s'est donnée pour objectif de permettre à ces vieux travailleurs de vieillir et de mourir dignement. La deuxième catégorie de résidents est constituée par des jeunes sans qualification, en situation de rupture... "*En majorité des jeunes de la seconde génération en échec d'insertion, qui sont exclus du droit au logement... Quand tu vois la population des anciens foyers et des nouveaux, y'a de quoi désespérer ! Elle est belle l'intégration*" me confiait une intervenante sociale d'Aralis.

"Elargir les limites de l'action sociale"

Parce que l'action sociale classique leur semble inadaptée aux difficultés qu'ils sont amenés à gérer, l'équipe d'Aralis expérimente de nouveaux projets dans le domaine de l'action culturelle et du "micro-économique", pour aider ces personnes reléguées à prendre place dans cette société. Ils sont convaincus qu'il faut "*travailler à élargir les limites de l'action*", et que l'artistique peut être un bon "levier" : "*si on arrive à créer des moments authentiques, qui ne soient pas démagogiques - l'artistique peut l'être à certains moments- si tu touches leur sensibilité, si tu arrives à les faire bouger, après tu peux reconstruire un minimum d'estime de soi, et d'envie d'être*" affirme Warda. Par l'action culturelle, leur

objectif est de remobiliser ces oubliés et ces exclus de la société, en commençant par leur redonner le sentiment d'exister... C'est sur la base de ces convictions et de ce projet que Warda -alors directrice des Interventions Sociales d'Aralis- a saisi l'opportunité qui lui était donnée de travailler, dans le cadre de la préparation du défilé, avec la compagnie Zanka. L'action n'avait pas été programmée. Il a fallu bricoler pour réussir à mener ce projet à terme, en commençant un important "travail de conviction" en interne. *"L'idée c'est que cet événement là, peut représenter un objectif et nous aider à mobiliser des gens qui jusqu'à présent restent en marge, à qui on n'arrive pas à faire enclencher des démarches de soin, de formation, etc... Mélange d'incrédulité du point de vue de la direction générale, parce que le lien entre la biennale de la danse et l'insertion il est pas évident, et puis un enthousiasme assez fort de la part de l'équipe d'intervenants sociaux"*. L'action culturelle suscite des résistances et des incompréhensions dans chacun des mondes qu'elle fait se rencontrer... *"L'action culturelle, ainsi nommée lorsque la production artistique naît de la rencontre hybride entre la culture et le social est une sorte d'objet mutant entre deux eaux. Pas suffisamment "pure" pour appartenir à la culture, l'action culturelle est dans le champ du social, souvent regardée comme un luxe, une cerise sur le gâteau de la misère, un travail à la limite du superficiel et du non vital, les priorités sont ailleurs"*¹⁰⁰.

Un bricolage inventif

Zanka -compagnie de théâtre de rue développant des actions artistiques socialement impliquées et ayant déjà participé au défilé de 1996 avec le groupe de danseurs Hip Hop "Käfig" de Saint-Priest- cherchait une structure d'appui pour le défilé 1998... Ils s'étaient associés à l'INFREP (Institut National de Formation et de recherche sur l'Education Permanente) qui était l'opérateur du projet, et cherchaient des partenaires pour faire le lien avec les participants. Le PLIE (plan Local d'Insertion par l'Economie) de Lyon et la DDTEFP (Direction Départementale du Travail, de l'Emploi et de la Formation Professionnelle) partenaires du projet, ont contacté un réseau d'opérateurs potentiels, dont ARALIS qui a joué un rôle-clef. L'équipe a fait le pari d'intégrer à cette aventure les résidents qu'ils avaient le plus de mal à mobiliser dans des démarches de soin, de formation, etc. Cent trente personnes au total ont participé à ce projet (dans un souci de mixité, les bénévoles ont également été recrutés par un centre culturel du quartier de la Croix Rousse, la Condition des Soies, une structure d'insertion de la Duchère, OREA, le groupement interprofessionnel Régional pour la promotion de l'emploi des personnes handicapées, GIRPEH, l'Hôpital du Vinatier...). Avec l'aide de la ville d'Oullins, d'anciens entrepôts SNCF de cette commune ont été transformés en friche culturelle. Il a ensuite fallu organiser la logistique. Aralis a su mettre en place une "organisation bricolée et

¹⁰⁰ - Voir note précédente

inventive" (pour reprendre l'expression du rapport d'évaluation d'ASDIC¹⁰¹). La banque alimentaire et les "restos du cœur" livraient un camion de produits frais chaque matin, quelques stagiaires et intervenants sociaux se sont improvisés cuisiniers... Avec l'aide des quinze artistes mobilisés et des intervenants sociaux d'Aralis, les stagiaires et bénévoles se sont quotidiennement appliqués à la conception des costumes, du char, des échasses, et ont répété jusqu'au dernier moment les mouvements de danse et les rythmes de percussions... La table était ouverte et différents curieux, partenaires institutionnels, travailleurs sociaux, amis des uns et des autres, passaient chaque jour par la friche. En deux mois, ils ont servi 2500 repas. Des chômeurs qui n'arrivaient pas à se motiver pour aller au bureau de l'ANPE, ont fait chaque jour deux heures de bus pour coudre, clouer, danser, échanger et rêver avec la troupe. Les retraités maghrébins d'ARALIS discutaient au café le matin avec de jeunes filles du centre ville, qui découvraient les histoires de vie et les conditions d'existence des travailleurs immigrés... *"C'est déjà ça, la force et la beauté de ce projet raconte Warda, c'est d'avoir suscité des rencontres qui n'auraient jamais pu se produire, normalement"*. Des personnes qui avaient appris à ne plus exister ont retrouvé le sentiment d'être avec d'autres.

Le montage de ce projet, largement improvisé, a généré une configuration complexe de dix-huit partenaires (institutions, associations, opérateurs, etc.). Les rôles et fonctions de chacun n'avaient pas été pas clairement définis, il n'y avait pas de coordination générale, la mobilisation et l'action se sont réalisées dans l'urgence... les ambiguïtés et malentendus concernant le pilotage du projet ont généré un contexte particulièrement conflictuel, qui a eu tendance à se focaliser sur l'opposition "artistes" / "travailleurs sociaux". L'action s'est terminée dans un climat de suspicion réciproque, de remise en cause des compétences des uns et des autres, de conflit sur la propriété symbolique du projet -chacun accusant l'autre de "récupérer" l'action à ses propres fins. Mais des répercussions extrêmement positives ont été relevées en terme de décroisement institutionnel -ce projet a créé des liens forts "hors circuit traditionnel" qui ont permis de mener un travail inter-partenarial inédit- et en terme de "remobilisation". L'ASDIC note "un impact social considérable" pour 76 participants, un an après le défilé, en termes de développement personnel, relationnel et de projet. Pour une vingtaine d'entre eux, "un an après Zanka, l'évolution est si nette qu'on peut parler de déclic qui inverse les mécanismes de l'exclusion. Certains ont vécu l'opération comme un espace de respiration, de plaisir et de réalisation et ont pu se servir de cet état moral et physique comme un tremplin vers un projet de formation, le deuil d'un ancien métier, la confirmation d'une vocation, une identité nouvelle dans la recherche d'emploi, une confiance renouvelée dans ses atouts" affirment ainsi les auteurs du rapport d'évaluation. Ces répercussions positives ont motivé les différents partenaires à renouveler

¹⁰¹ - Veillerot M. et Lecouturier F. : "La mobilisation autour de la compagnie Zanka dans le défilé de la biennale de la danse 1998", Rapport d'évaluation, ASDIC, Septembre 1999.

ce type d'expérience. Pour le dernier défilé de la biennale, la ville d'Oullins a présenté un projet avec la compagnie Zanka. Aralis a de son côté renouvelé l'expérience, en s'efforçant de tirer des leçons des précédentes difficultés, avec une nouvelle équipe artistique qui est venue la solliciter...

• **Réseaux de femmes...**

À la recherche de financements et d'un opérateur, Catherine Jouandon (qui avait un projet et une équipe artistique pour l'édition 2000) a contacté Aralis. Catherine avait déjà une expérience en matière d'action culturelle. Décoratrice de métier, elle travaille depuis presque dix ans à la croisée du social et du culturel. Chaque projet semble avoir logiquement rebondi sur un autre. Au fil de son parcours professionnel et militant, Catherine a noué des liens forts avec des artistes et des professionnelles de l'action culturelle avec qui elle partage des convictions et des aspirations. L'équipe des artistes de la friche Léo Lagrange -comme le réseau des partenaires engagés dans ce projet- était déjà liée par des expériences passées -Art sur la Place 1997, Défilé de la Biennale 1998. Les difficultés rencontrées lors de l'organisation des précédents événements sont à l'origine du choix d'un réseau solidaire d'artistes pour ce projet. Lors de la préparation du défilé 1998, l'équipe artistique avait en effet été constituée par agrégation de personnes qui ne se connaissaient pas. L'absence d'un "commun", aussi bien du point de vue du sens donné à l'action que des manières de faire avec l'autre, a rendu le travail collectif difficile. La première équipe a fini par se désagréger, ce qui a failli faire échouer le projet. La chorégraphe, formée à l'école de la danse contemporaine, n'était pas parvenue à s'adapter au langage corporel des femmes avec qui elle devait travailler. Elle a été remplacée par trois jeunes danseuses, formées "à l'école de la rue", au Hip Hop, à la danse orientale et à la danse africaine... Cette crise a confirmé la conviction de Catherine Jouandon, de la nécessité d'un partage et d'une confiance préalable pour mener à bien ce type d'action. La seconde équipe de 1998, constituée par réseau, a très bien fonctionné. On y trouve Gilberte Hugouvioux (I.S.M) et Catherine Jouandon en tant qu'initiatrices du projet, Anne Marie Naudin (Plasticienne) Anne Jonathan, Christine Gutefin et Fatima Adjili (costumières) Sabrina Allam et Habiba Zaouali (danseuses chorégraphes) et Joss Dray (photographe) - avec qui Catherine avait déjà travaillé sur un gros projet à Villier le Bel. C'est avec ce même collectif de femmes qu'elle a monté le projet "mémoire de soi(e)".

"Donc on avait envie de travailler ensemble dans des conditions, on va pas dire confortables mais de façon plus... à plus long terme et avec un budget plus conséquent, même si tout le monde ne s'y est pas retrouvé en terme de budget, c'est vrai qu'on a eu un confort qu'on avait jamais eu auparavant... Donc je monte un projet et je rencontre plein

de gens pour voir qui est partant, je cherche plus du côté social que du côté artistique évidemment parce que l'équipe artistique, je l'ai. J'ai rencontré plusieurs structures jusqu'à ce que je rencontre Aralis que ça a intéressé, en disant nous on veut bien rentrer dans ce projet si on est opérateur...Après on a discuté sur ce que ça impliquait. La garantie que je voulais c'est l'assurance de pouvoir travailler avec l'équipe artistique que je choisissais...ça a démarré comme ça." (C.Jouandon)

Les précédents projets avaient été montés dans l'urgence et menés avec très peu de moyens financiers. Ce qui avait amené les artistes à s'investir personnellement bien au-delà de ce qui avait été contractualisé et à "bricoler" pour résoudre les problèmes rencontrés, en mobilisant notamment leurs propres ressources relationnelles -coups de main demandés à des proches, etc. Le projet du "fil de soi(e)" a bénéficié de davantage de moyens, mais n'a pu, de la même manière, fonctionner sans un fort investissement personnel. Ce "coût humain" ne peut se comprendre en dehors des convictions et des aspirations "politiques" des personnes impliquées. Ce qu'elles réalisent par ces projets, bien plus qu'une action culturelle, une expérience professionnelle, c'est un "acte de résistance". Les femmes de ce réseau partagent un certain nombre de valeurs qui fondent leur engagement personnel et professionnel. C'est ce que nous allons voir concernant trois personnages clefs.

Catherine Jouandon : la "marge créatrice"

Passionnée par le théâtre, elle abandonne son premier métier -décoratrice- parce qu'elle ne supportait plus la logique commerciale qui gagnait le monde du théâtre à mesure qu'il abandonnait tout projet de société. Après avoir travaillé dans divers ateliers de la région, elle a donc choisi de mettre à profit ses compétences professionnelles et personnelles dans un autre champ d'activités...

"Moi, ce qui m'a amenée à monter ce genre de projet, c'est qu'ayant bossé dans le milieu artistique, un coup avec un CDD, un coup sans boulot, intermittent du spectacle... fin des années 80, il y a eu un raz-de-marée de chômage et j'ai rencontré des gens complètement laminés parce qu'ils n'avaient plus de travail. Et je me disais c'est quand même bizarre, qu'est ce qui fait que nous, dans le milieu du spectacle, on arrive à naviguer là-dedans, un coup du boulot, un coup pas de boulot, mais toujours dans une dynamique quand même, parce que t'as pas de boulot mais t'es en recherche... mais t'es pas cassé moralement tu vois, ça fait partie d'un mode de vie qu'en général on a choisi, parce qu'il est quand même beaucoup plus libre que d'être salarié dans une boîte à plein temps. Et ma réflexion venait de là... "

Son engagement est inséparable d'une réflexion sur la précarité et la liberté, qui est d'abord une interrogation sur le sens de l'existence, mais qui correspond également dans une volonté "politique" de transformation des modalités du vivre-ensemble.

"(...) ce qui m'intéresse avec les gens qui sont en exclusion, c'est que tu te retrouves

à te poser des questions essentielles, d'ordre philosophique, sociale et politique, sur comment on s'organise pour sortir de là... Et c'est avec ces gens-là que tu peux te poser des questions et trouver des réponses, c'est surtout pas avec des gens normés qui n'ont qu'une envie c'est que ça ne bouge pas, même si c'est la merde, il faut surtout pas que ça bouge. C'est une façon de vivre... aller passer du temps avec ces gens-là, c'est une façon de vivre un engagement moi, je dirais, politique, profond. C'est sans doute parce que moi, la façon de vivre qu'on me propose aujourd'hui dans son fonctionnement ritualisé sur le travail, ça ne m'intéresse pas, j'ai envie de réfléchir et d'aller au-delà dans une construction de la collectivité plutôt que de subir ces doux connards du gouvernement et ce qui en découle. Donc je pense que c'est un peu une cause perdue, mais c'est ce qui me fait vivre, c'est ma dignité à moi ! Dire, il y a des choses à dire et à faire, et pas "c'est comme ça, on y peut rien", ça c'est le début de la fin. Les gens s'égorgeant on y peut rien, les gens se cognent on y peut rien, etc. On nous raconte ça tous les jours, qu'on y peut rien, mais je pense moi qu'on peut. Même si c'est de plus en plus d'énergie parce que les institutions n'ont pas envie qu'on s'organise !..."

Catherine s'efforce de donner un sens à sa propre existence, en cherchant d'autres modes de vie que ces modèles normés dans lesquels elle ne parvient pas à exister. Elle affirme avoir "besoin d'utopie". C'est pourquoi elle fait de ses choix professionnels des choix de vie. Elle a choisi de s'inscrire dans la "marge créatrice" des artistes. À partir de cet ancrage, elle s'évertue à tisser des liens et des projets avec ceux qui s'engluent dans une "marge destructrice" pour imaginer et créer avec eux une autre société.

Anne Marie Naudin ou la stratégie du moustique

Anne Marie se définit comme une militante politique. Féministe, humaniste -même si elle affirme que sa démarche est égoïste- elle construit sa vie selon les mêmes critères de cohérence : recherche d'un accord entre sa réalité subjective et ce qu'elle réalise avec d'autres, entre ses convictions, ses rêves et ses actions...

"Ma démarche est toujours la même, c'est toute ma carrière en fait... j'ai travaillé longtemps au centre d'action culturelle de Villeneuve de Grenoble, notre démarche était déjà la même, je n'ai pas une démarche particulière en travaillant là... Dans l'émission de France Culture, la journaliste a gardé la phrase qui me semble importante, c'est D. qui dit "dans un monde irrespirable, il faut préserver des endroits de respiration » et il faut aider les gens, leur apprendre à respirer pour pouvoir respirer toi-même, c'est une démarche très égoïste, je ne fais pas du tout de philanthropie, je le fais parce que j'ai besoin d'être entourée de gens qui me laissent un espace de respiration..."

Anne Marie est convaincue que la créativité est une clef pour mieux vivre. "Plus il y aura de gens imaginatifs, mieux le monde se portera et mieux je me porterais moi" affirme-t'elle. Son "égoïsme" consiste à essayer de réaliser son propre désir : à créer autour d'elle

des mondes de création collective qui sont comme des poches de résistance à l'ordre des choses... Elle travaille ainsi depuis des années dans un quartier populaire, en prison, pour aider les gens à développer leur propre imaginaire. Elle s'est saisie du cadre de "l'Art sur la Place" comme un moyen de continuer à cultiver le sens de son action.

"Si les politiques pensent qu'ils vont obtenir la paix sociale avec ça, ils se foutent le doigt dans l'œil, t'auras la paix avec 15 personnes pendant deux mois c'est tout. Non ça va pas dans le sens de la paix sociale si ça leur permet d'avoir un sens critique un peu plus développé. Pas dans le sens de la paix sociale comme on l'entend en général, avoir la paix dans les quartiers tout en les laissant dans leur merde... Par contre moi aussi j'aspire à une vraie paix sociale, parce que la société serait juste, c'est pas laisser les gens dans la merde c'est construire une société égalitaire..."

Parallèlement à cet engagement, Anne Marie développe un travail de création, dont elle parle peu. Elle travaille avec et au nom d'une association d'artistes... Pour elle, elle refuse généralement ce qualificatif.

"(...) Mais je ne me définis jamais comme une artiste, je vais être obligée de le faire de plus en plus parce que les gens qui se définissent comme des artistes et qui monopolisent le terrain en disant c'est nous qui avons la vérité, il va bien falloir qu'on leur rentre dedans ! Donc je vais bien finir par me définir comme artiste en position de défense par rapport à eux, mais sinon... je sais pas, c'est les autres qui me définissent. Moi j'ai une certaine tranquillité, une certaine force sur ce que je fais, ma démarche, le pourquoi je le fais, après qu'on m'appelle... artiste, plasticienne, personne n'a la vérité, on a tous un rôle à jouer... je me souviens d'interventions pendant les journées de formation au MAC j'ai entendu des choses qui m'ont quand même agressée dans le sens : si être artiste c'est passer son temps à revendiquer son image, ses droits d'auteur, machin, je suis pas artiste... par contre j'ai également fais une école de beaux-arts, j'ai également une formation artistique, je me prétends artiste mais sans avoir la même démarche (...)"

Parce qu'elle ne se reconnaît pas dans le fonctionnement des mondes de l'art, elle refuse d'y être assimilée. Parce qu'elle refuse le marché de l'art, elle participe avec un collectif d'artistes, à la réalisation d'œuvres qui ne sont pas signées.

"Je refuse le marché de l'art, je refuse ce monde économique dans lequel on achète des œuvres d'art pour leur valeur en bourse, je refuse le discours pompeux et gavant de certains artistes pour justifier n'importe quoi, c'est un système économique dans un système économique que je déplore..."

Anne Marie Naudin a la cohérence des personnes qui ont choisi de faire de leur vie une oeuvre, c'est-à-dire de la mettre tout entière au service de la réalisation de leurs propres rêves et convictions. Cette société égalitaire à laquelle elle aspire, elle la met en œuvre dans ses propres actions, refusant de participer à une normalité sociale et artistique qu'elle récuse. La création collective à la marge de la société ou des mondes de l'art est pour elle un moyen concret de résister, d'imaginer et de réaliser d'autres manières de vivre ensemble.

"C'est pas le monde officiel qui sauvera le monde, s'il doit être sauvé, c'est le monde alternatif, c'est là où est la créativité. Les autres sont vraiment trop occupés à être sérieux à faire du pognon, à se faire reconnaître... Ils peuvent pas avoir de l'imagination dans ce réseau-là."

On ne change pas l'ordre des choses en un jour, les problèmes d'exclusion sont de plus en plus préoccupants, mais il suffit d'un grain de sable pour enrayer une machine rappelle souvent Anne Marie : *"Comme disait l'autre, si vous pensez que vous n'avez aucune utilité là-dedans essayez de penser à un moustique qui vous a empêché de dormir toute la nuit, peut être qu'on peut essayer de faire un petit peu le moustique !"*

Joss : de la Palestine aux banlieues populaires

"Comment quand on est photographe, on se retrouve dans des histoires comme ça ? C'est pas évident... Moi je viens du monde de la photographie engagée, photo subjective avec parti pris d'engagement, j'ai été reporter pendant des années, de cette façon-là, en étant engagée, en défendant les palestiniens, en défendant le monde de l'exclusion, de l'immigration, en étant solidaire de ces gens-là. Et puis au bout de 10 ans de travail comme ça, avec la presse, la société changeant, l'information changeant, même si j'avais fait un travail d'information parallèle soit avec des journaux engagés, soit en mettant en place des systèmes d'information parallèles, via les associations, en allant plus vers les gens que dans la presse traditionnelle, je me suis aperçue que les gens étaient surinformés et que ce que je pouvais apporter en tant que personne engagée ça avait aussi ses limites. Donc j'ai cherché à travailler différemment, pas seulement à être engagée dans l'information mais plus avec les gens, c'est-à-dire à partager avec eux, même si dans mon travail politique y'avait un vrai échange avec les gens que je défendais, dont je pensais que la cause était juste, y'avait pas de réelle interaction, y'avait une façon d'être, une distance, j'étais photographe, donc je témoignais d'une certaine façon, témoignage engagé mais témoignage quand même. Donc j'ai voulu changer ça, la société se transforme, le monde de l'information, de l'image se transforme, y'a eu trop d'images, trop d'images décalées, des détournements d'images aussi... donc, j'ai commencé à faire des ateliers avec des enfants en Palestine, avec des ONG que j'ai rencontrées sur place, un travail de réflexion avec une ONG italienne qui avait mis en place une réflexion sur l'identité méditerranéenne, le projet, c'était d'inscrire l'identité Palestinienne dans cette identité méditerranéenne, à partir de là je me suis dit que c'était comme ça qu'il fallait que je réfléchisse..."

- C'est cette position de recul si je te comprends bien qui était devenue pour toi...

- Limitée, parce qu'elle produisait et par rapport à moi-même aussi j'avais besoin d'un engagement plus personnel avec les gens aussi, d'être moins dans un engagement théorique que dans un engagement physique... c'est lié à un cheminement personnel,

intérieur. Ca vient de deux choses, je crois, de la transformation de l'engagement politique, pendant les années 70 on avait des engagements très théoriques, etc. ça, ça se casse la gueule, et moi je voulais continuer à penser l'engagement et la solidarité d'une façon différente, c'est pour ça qu'à un moment tu te poses des questions et tu redéfinis ton engagement... Les ateliers à Gaza m'ont fait prendre conscience qu'il y avait une possibilité de travailler différemment. (...) Et au moment où je commençais à prendre du recul par rapport à la question Palestinienne, on m'a demandé de travailler en banlieue avec beaucoup d'insistance, comme j'ai toujours travaillé dans le monde associatif, mon nom a circulé et on m'a demandé d'aller animer des ateliers avec des jeunes filles en banlieue, et j'ai eu la possibilité pour la première fois de réellement travailler dans cette interaction, à la fois de transmettre un savoir-faire, un regard, et puis une rencontre avec des gens d'un quartier avec qui je pouvais réellement partager, à qui je pouvais donner l'envie, le désir de se raconter ensemble...

Pour Joss, la photographie "*c'est un acte, un prétexte à agir*". De retour de Palestine, elle s'est investie dans les banlieues populaires, où elle s'efforce de transmettre sa conception de la photo. Par l'intermédiaire de ses appareils, elle apprend aux personnes qu'elle rencontre à travailler leur regard : prendre le temps de bien voir, ne pas s'arrêter aux premières impressions, regarder tous les détails, choisir un cadre qui dise l'essentiel de ce qu'on veut exprimer. Ce qu'elle s'évertue à transmettre ainsi, bien plus qu'un acte technique, c'est un rapport au monde : "*j'ai pu me transformer grâce à la photo, me repenser, repenser le monde, me repositionner, me poser la question de ma propre identité, et rentrer en relation avec les autres, me détacher du miroir, et c'est ce que j'essaye de transmettre*". Par l'intermédiaire de la photo, elle leur apprend à se positionner dans le monde, à trouver la bonne distance entre recul et fusion. Sa participation au projet du fil de soi(e) correspond à une recherche de nouveaux engagements ou plus exactement de nouvelles manières d'agir. La préparation de "l'Art sur la Place" et du défilé de la biennale est considérée comme un acte politique à un double niveau. Le premier est celui de la rencontre...

- C'est un acte politique dès l'instant où tu rentres en relation avec des gens qui... tu peux créer une vraie solidarité avec des gens qui sont en marge de la société et tu peux, à la fois te nourrir de ce qu'ils sont et les nourrir de ce que tu es, et avoir un véritable échange sur qu'est-ce qu'on vit là maintenant, et comment on peut construire des choses ensemble, faire des passerelles pour qu'on puisse penser une société ensemble et agir ensemble.

Le fait de nouer des liens de part et d'autre de ce fossé de l'exclusion, de tisser des réseaux de solidarité entre personnes qui ne devraient théoriquement pas se rencontrer est déjà un acte de résistance. Ces échanges, socialement improbables, permettent de transmettre aux "gens de la marge" d'autres visions du monde, de leur ouvrir d'autres horizons de possibles. Ils confrontent également les artistes à d'autres vies, d'autres

perceptions du monde qui les transforment en retour. Et de cette rencontre entre deux "marges" pourrait naître d'autres possibles, affirme Joss. Le deuxième niveau est celui de la publicisation d'une "image du monde".

- Pour moi le défilé c'est aller dans la rue et dire qu'on est ensemble et on a pu créer des choses. La création c'est la vie quoi, c'est pas seulement ce qu'on crée comme ça, c'est aussi dire, on a créé de la vie, et ça c'est une image de la vie... y'a tous ces gens ensemble, c'est une image du monde qu'on montre aux autres, et c'est en ça que c'est politique pour moi, c'est cette possibilité de dire que nous aussi on peut vous montrer un monde qui existe comme celui-là, où il y a des demandeurs d'asile, des paumés du fin fond des foyers, des Bariza, des Abdel, des Francis, et ça c'est quelque chose qu'on a créé ensemble et ça pour moi, c'est un acte politique, très doux, très vivant...

Descendre ensemble dans la rue pour faire acte de résistance et de solidarité, et exposer dans l'espace public une création collective donnant à voir une autre société, sont pour Joss des actes de même nature. L'objectif était de *"rendre visible ce qu'on est capable de faire ensemble"*. Joss s'est totalement impliquée dans ce projet, car elle vit son engagement de manière absolue *"ça va de l'engagement personnel à l'engagement au sens large"*. Du relationnel au politique, de l'affectif à l'artistique, elle fait partie de ces artistes qui ne connaissent pas de rôles mais sont toujours totalement et personnellement impliqués dans ce qu'ils font.

Les femmes que Catherine a rassemblées ont une vision du monde commune, à partir de laquelle elles s'accordent sur le sens de leur implication. Ce commun leur permet de travailler sur la base d'un implicite, qui ne nécessite ni formalisation, ni explication préalable. Militantes, engagées, ces femmes qui regrettent et dénoncent la fermeture des milieux artistiques sur eux-mêmes ont choisi un mode de vie et d'action à la marge, en accord avec leurs convictions... Elles s'efforcent de mettre leurs compétences et savoir-faire au service d'un mieux-vivre ensemble.

• **Présentation du projet**

Sur la base de ces expériences préalables, Catherine a défini un projet "Mémoires de soi(e). Histoire collective de cheminements personnels". L'idée était de s'appuyer sur les événements de "l'Art sur la Place" et du Défilé de la Biennale de la Danse pour monter un "stage de remobilisation par l'artistique". Les objectifs principaux étaient ainsi définis : "favoriser la participation de personnes mises à la marge de notre société, quelles qu'en soient les raisons, à un projet de création artistique collective. Fédérer sur la ville de Villeurbanne des lieux et des groupes déjà existants qui pratiquent la danse ou la musique. Privilégier la rencontre, l'échange, le plaisir d'être ensemble dans un cadre créatif et festif. Rechercher la qualité de la production artistique". Aralis a accepté d'être le porteur

juridique et financier de l'opération. Mais d'autres partenaires institutionnels y ont été également associés : la Mairie de Villeurbanne, (pour la mobilisation des structures de proximité, l'organisation d'événements culturels, etc.) et I.S.M. qui était l'organisme de formation. Dix artistes parmi lesquels trois chorégraphes, une plasticienne, un musicien, trois costumières, une maquilleuse et un musicien, se sont embarqués dans l'aventure.

Vingt personnes -dix de plus de vingt-cinq ans, dix de moins- ont été "recrutées" parmi l'ensemble "des personnes en rupture avec la société" qui ont été envoyées par les missions locales et Aralis. Deux critères de sélection avaient été définis : "avoir des affinités avec une pratique artistique", "ne pas relever de soins psychologiques intensifs". Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, les candidats n'ont pas été si nombreux à se présenter. *"Il existe un tel gouffre entre le social et l'artistique que la plupart des relais ne comprennent pas le sens de ce que l'on propose. C'est perçu comme étant de l'ordre du futile, du plaisir, y'a une sorte d'injonction au travail. Mais il y a des étapes à respecter, on ne peut pas être en capacité de reprendre un travail quand on est complètement en panne, en dehors. On ne peut pas demander à quelqu'un qui est complètement isolé et en panne de faire des projets !"* me confiait Catherine au démarrage du projet. Pour mobiliser les structures-relais et faire "le plein" de stagiaires, les acteurs de ce projet ont été amenés à travailler à partir de leur réseau personnel. Il leur a fallu dépenser beaucoup d'énergie en amont afin de convaincre leurs interlocuteurs institutionnels (agent de l'ANPE refusant de signer les papiers nécessaires à un stagiaire, intervenants sociaux d'Aralis ne faisant pas passer l'information dans les foyers, etc.) et faire travailler ensemble des institutions qui n'y étaient pas habituées. Le stage a démarré en Décembre 1999. Pendant six mois, les stagiaires ont été rémunérés (CNASEA) en fonction de leur présence effective. Au terme de cette première phase de formation, il était prévu que les stagiaires deviennent à leur tour des personnes relais, en capacité d'accueillir et d'encadrer les bénévoles qui devaient se joindre au collectif pour la préparation des événements. Ce changement de statut devait coïncider avec la préparation active de "l'Art sur la Place", puis du Défilé...

3-2-2- LA VIE DE LA FRICHE

• Le lieu

Le stage s'est déroulé dans une ancienne école primaire, coincée entre un bras d'autoroute et un terrain vague, aux confins de Villeurbanne. Un lieu tout à la fois protégé et retranché. Deux grands bâtiments, une cour, un préau et le bruit continu du flot de voitures qui ne cesse de se déverser sur la ville. Durant l'hiver, seule une petite partie de l'école a été occupée. Elle comprenait une salle à manger, une cuisine, une salle de réunion, trois salles de cours, deux bureaux et des sanitaires... l'ambiance et le décor de cette école renvoyaient chacun à sa propre enfance. *"C'était bien quand on y pense, on était pas conscient de la vie, quand t'es petit tu te poses pas de questions, t'as pas de soucis..."*,

"T'aurais mieux fait d'y rester, banane, dans le ventre de ta mère !"... *"Moi franchement, je pense pas comme toi, quand t'es même t'es trop con, à la merci de tout le monde, pas moyen de se défendre"...* L'appropriation des lieux s'est faite progressivement. Il a fallu commencer par un grand nettoyage -l'école n'avait pas été occupée depuis des années. Les murs seront bientôt recouverts d'affiches des spectacles et des expositions visitées, des photos de toutes les personnes venues visiter la friche (tous étaient rituellement photographiés et épinglés sur les murs)... Sur la porte de la salle de réunions : un dessin d'inspiration graf, un auto-collant de solidarité avec l'Algérie figurant une main dans laquelle pleure un oeil, "Algérie, je t'aime. Solidarité, démocratie" et une affiche sur laquelle est écrit : "Il y a un vrai problème avec vous, les partis : tant que vous considérez que la culture n'est qu'un outil, une manière de dire que c'est sympa, un prétexte pour que les gens se déplacent aux réunions politiques, on vous dira que vous êtes à côté"... La salle d'arts plastiques, les couloirs, la salle photos seront de même progressivement habités par les réalisations des stagiaires.

• **L'organisation de la vie quotidienne**

Le bateau Lagrange, comme l'ont surnommé les stagiaires, a rapidement trouvé sa cadence. La succession des jours était réglée par un emploi du temps déterminé. La semaine commençait par une réunion. Tout le monde était réuni pour organiser le planning hebdomadaire, la répartition des tâches quotidiennes, l'organisation des groupes d'expression artistique, etc. L'après-midi était consacrée aux ateliers artistiques. Du mardi au jeudi, la matinée commençait par l'écriture individuelle d'un journal de bord faisant le point sur la veille. La lecture de ces impressions, sentiments et descriptions donnait lieu à des discussions collectives, souvent houleuses. Un "formateur-référent" était ensuite chargé de réaliser à partir des thématiques des biennales -"le territoire" et les "routes de la soie"- un travail de remise à niveau, de culture générale. Le vendredi, réunion par groupe avec les artistes le matin, réunion de bilan l'après-midi. Une fois par mois, chaque stagiaire pouvait faire le point avec son "référent social" -travailleurs sociaux ou "médiateurs" des missions locales, d'Aralis, d'ISM, de la Mairie de Villeurbanne, etc. Le stage se prolongeait régulièrement le soir, lorsque le collectif était invité au théâtre, pour voir une pièce et discuter avec le réalisateur. Ces spectacles -"la journée d'une infirmière" d'Armand Gatti, ""lettres d'Algérie" d'Hadda Djafer, etc.-étaient discutés collectivement le lendemain matin...

Les réunions, tours de paroles et jeux de rôles.

Les temps de réunion étaient longs et souvent pénibles pour les stagiaires qui avaient du mal à rester plus d'une heure assis autour d'une table, enfermés.

"Les "pétages de plombs", ils ont commencé d'emblée. Tu mets 20 personnes comme ça dans une même pièce, c'est explosif, ça a pété d'emblée, au premier bilan, le premier vendredi, ça a pété ! Mais ça a pété jusqu'au dernier bilan au mois d'Octobre. Mais en même temps avec une évolution.

- Comment tu la vois cette évolution ?

- Au départ c'était très cour d'école, machin m'a fait ci, m'a dit ça, l'intervenant n'a pas été gentil, ça ne m'a pas plu... et ce qu'on a réussi à développer dans ces bilans, c'est d'abord la capacité de rester deux heures assis sans se lever toutes les 5 mn ! Etre à l'écoute de celui qui parle et argumenter. Une fois que tu as dit "c'était balourd ce spectacle" expliques nous, argumentes ce qui t'a plu ou non... Par rapport aux expressions artistiques entre autres, quelqu'un me disait par exemple, je n'aime pas les arts plastiques, c'est pas mon truc. Je disais OK, tout le monde ne peut pas avoir des affinités avec l'expression plastique, on peut faire de la danse, autre chose, mais ça ne veut pas dire, ne pas s'y intéresser, c'est pas parce que je ne sais pas faire que je ne m'y intéresse pas ! Donc l'objectif c'était quand même d'ouvrir des fenêtres ! L'ensemble de ce groupe était quand même en échec, échec scolaire, échec de vie à un moment, et cette notion d'échec ferme terriblement les gens... "

Les réunions ont été un lieu d'apprentissage de l'écoute et de la prise de parole. Si elles ont été si "explosives", c'est certainement parce que les stagiaires y négociaient leurs places et leurs rôles dans ce projet. *" Lui il se prend pour un intervenant, Wallah tu verrais comment il se la pète en réunion, comment il parle !"* Le fait d'être implicitement défini par ce stage comme une "personne à réinsérer" était douloureux pour nombre d'entre eux. Ils s'efforçaient dès lors de se détacher du stigmate en le renvoyant sur les "autres». Les réunions étaient une scène, où chacun s'efforçait de négocier sa place face et contre l'autre. Certains cherchaient à s'affirmer en tant que porteurs de normes. Ils jugeaient, accusaient de manière péremptoire les comportements et paroles des "jeunes" stagiaires notamment. Les réunions tournaient fréquemment aux règlements de compte, particulièrement difficiles à gérer, en raison de ce chacun y investissait. Mais elles ont également été l'occasion de construire et de découvrir des capacités. Ainsi B ; jeune fille à fleur de peau, qui ne semblait pouvoir sortir de sa propre souffrance qu'en projetant avec violence, sa haine et son besoin d'amour ; B. qui arrivait sur la friche en hurlant *"sales bâtards, je vous emmerde tous"* en guise de bonjour, y a révélé des compétences insoupçonnées... *"C'est quelqu'un qui est quand même assez étonnant, quand il y a des réunions d'équipe, elle prend des notes, elle en fait des comptes rendus et elle les transmet, pour tout ce qui est synthèse, envoi des courriers, elle est d'une rigueur assez époustouflante, mais c'est vrai que la communication verbale c'est pas son fort !"* racontait une intervenante sociale. Ces six mois de réunions quotidiennes ont appris aux stagiaires la prise de parole, l'argumentation et l'écoute. *"Quand tu vois des stagiaires considérés comme étant des personnes désinsérées, en rupture, etc. s'exprimer de manière très claire, rationnelle,*

digne, à des chargés à la culture, des responsables de structures, un sous-préfet, c'est quand même important !... même si ces mêmes personnes peuvent péter les plombs avec une violence incroyable quelques heures après. Le stage a permis d'éclairer des compétences non exprimées... "

Les activités artistiques

Durant la première phase du projet, les stagiaires ont tous été initiés aux arts plastiques, à la photo, à la couture, aux techniques de maquillage, à la danse et à la musique. Sur la base de leurs capacités et de leurs affinités, ils ont ensuite choisi d'approfondir l'une ou l'autre de ces pratiques. Une des stagiaires raconte...

"Au début je comprenais rien du tout, je connaissais même pas le thème, je posais pas de questions mais je comprenais rien... On m'avait dit tu vas faire de la couture, du maquillage, de la photo, tu verras, ça va te convenir, et quand tu auras fini tu seras plus du tout la même personne, tu seras renforcée au niveau moral... Mais ça a été difficile de m'intégrer, parce que j'avais mes problèmes personnels, je commençais en retard, eux ils avaient déjà fait des activités, ils savaient des choses, et moi je comprenais rien ! J'arrivais pour la fête du transbordeur, et on me disait de faire des brochettes de bonbons, de décorer des pamplemousses et je me disais, mais on va où ? Et après je me disais, c'est super, moi qui aime bien sortir, aller au théâtre et tout... J'ai jamais manqué un jour ! La première semaine j'ai fait de la couture à la machine, Fatima m'a bien appris à piquer droit et j'ai fait un sac... après je suis passée au maquillage, j'ai beaucoup aimé, mais j'ai pas assez de patience pour faire comme il faut, je suis trop perfectionniste et quand t'es comme ça, des fois tu loupes... Après j'ai fait trois semaines d'arts plastiques avec Anne Marie. Qu'est ce que j'étais bien ! ... Moi j'ai pas fait le stage photo, J voulais qu'on raconte une histoire et qu'on la mette en photo, mais j'étais tellement passionnée par les arts plastiques, j'ai complètement oublié la photo... je crois que je suis la seule qui n'ai pas raconté son histoire, parce que j'en ai marre de la raconter mon histoire. Après on est retourné en couture, et après y'a eu toutes les journées porte ouvertes, les gens sont venus, le Maire de Villeurbanne est venu, il fallait décorer la friche tout ça. Et c'est vrai que plus ça avance, plus on nous demande des choses, de nous investir, on n'a plus le temps, c'est vrai, on vit une vie d'artiste, et les artistes n'ont pas d'heures !..."

Dans chaque atelier, la sensibilisation artistique était l'occasion de transmettre un savoir-faire, des techniques particulières, des connaissances générales. Mais la photo permettait également de travailler le rapport au monde de chaque participant, le maquillage amenait à se confronter au miroir -à réfléchir sur ce que l'on donne à voir, ce que l'on peut choisir de montrer ou de cacher- la danse et la musique, tout en renvoyant chacun à la mémoire de son propre corps, apprenait aux stagiaires à s'accorder à un collectif -nous développerons dans le chapitre suivant ce qui concerne plus spécifiquement les arts

plastiques. Au-delà des contenus artistiques, ces ateliers étaient des lieux d'apprentissage de la patience, de la persévérance, de la concentration et de la mémorisation. Le plus important étant peut-être ce sentiment de capacité qu'ils ont parfois permis de restaurer. *"Ce qui est important, pour eux, comme pour nous, c'est de prouver et de montrer que des gens qui sont dans la merde jusqu'au cou, ils sont capables de faire des choses".... "Avec la diminution du pouvoir d'agir, ressenti comme une diminution de l'effort pour exister, commence le règne proprement dit de la souffrance"* affirme Paul Ricoeur. Ce sentiment de capacité est au cœur de la construction de l'identité puisque *"le soi est déclaré digne d'estime et d'intérêt en tant que sujet capable"*.¹⁰² L'estime de soi ne peut se construire sans la médiation d'un autre qui me convoque à la responsabilité et me reconnaît des capacités. *"Cet échange autorise à dire que je ne puis m'estimer moi-même sans estimer autrui comme moi-même (...)* Deviennent ainsi fondamentalement équivalentes l'estime de l'autre comme un soi-même et l'estime de soi-même comme un autre."¹⁰³ Cette reconnaissance d'un pouvoir-faire apparaît comme un préalable nécessaire à la restauration de l'être social. Certains observateurs sceptiques ont qualifié la friche de "formidable usine à gaz", parce les contenus pédagogiques n'étaient pas clairement définis, que les artistes n'étaient présents que par intermittence et que les stagiaires ressortaient de six mois de formation sans aucune qualification. Mais c'est peut-être moins dans la transmission d'un savoir-faire que dans cet apprentissage du pouvoir-faire que cette sensibilisation aux arts plastiques prend sens. Le contenu importait moins que la forme, l'objectif que le processus pour y arriver. *"Pour certains il y a eu transmission de savoir-faire, pour l'une la photo, l'autre les arts plastiques, l'autre encore la danse... Mais je crois que, globalement, la chose la plus forte qu'ont pu vivre les stagiaires, et nous-mêmes, c'est la vie de groupe, tout ce chemin pour aller vers une création collective !"* affirmait Catherine.

Table ouverte aux confins de la ville...

Dans la vie collective de la friche, les repas avaient une grande importance... Les stagiaires s'en sont d'abord occupés, puis, le temps des biennales approchant, deux résidents d'Aralis ont été embauchés pour prendre la cuisine en charge. La table était ouverte à quiconque souhaitait partager un repas avec les membres de la friche. Responsables de la vie associative de Villeurbanne, de l'action culturelle de Lyon, représentants de la DRAC, du FAS, travailleurs sociaux d'Aralis, des Missions Locales, représentants du Musée d'Art Contemporain, de la Maison de la Danse, psychologues, sociologues, ethnologues, étudiants, éducateurs, amis, maris, résidents des foyers Aralis, participant(e) s des précédentes biennales... Pendant six mois, les réseaux professionnels,

¹⁰²- Ricoeur, P. : Soi même comme un autre, Paris, Seuil, 1990, p 212.

¹⁰³- Ricoeur, P. : 1990, p 226.

institutionnels et personnels des acteurs de ce projet, ont drainé une grande diversité de personnes autour de cette table. La friche était un projet-phare, présentée comme une aventure expérimentale. Nombre d'acteurs institutionnels en ont fait une vitrine du dynamisme innovant de la Région Rhône-Alpes (ou de Lyon, ou de Villeurbanne) en matière d'action culturelle. Deux vidéastes ont suivi l'aventure du début à la fin. La caméra a fini par faire partie du quotidien. Trois étudiantes (en psychologie, sciences politiques et en éducation spécialisée) sont venues observer et questionner les artistes et les stagiaires pour leur mémoire de fin d'étude. Ma présence contribuait également à définir cet espace comme "laboratoire"... Ces visites étaient différemment vécues par les stagiaires. *"Des fois franchement j'ai l'impression d'être sous... t'sais les cloches à fromage, avec des gros yeux qui me regardent"...* *"Le regard des gens moi je trouve ça dur. Ils viennent ici, tu fais partie du stage fil de soie, faut pas croire qu'ils te regardent genre, c'est super ce que vous faites, tu fais partie des gens à réinsérer quand même ! Ca je crois que c'est le pire des trucs, pour moi c'est très dur !"...* D'autres stagiaires, ou les mêmes à d'autres moments, affirmaient au contraire se nourrir beaucoup de ces échanges. *"Ce qui me plaît c'est tous les gens qui viennent ici, je trouve ça très intéressant. Moi j'aurais jamais cru pouvoir parler, genre à un sous-préfet, un directeur de théâtre des gens comme ça. Moi ça m'apporte beaucoup."* La friche créait de manière artificielle, un espace concentrique d'accessibilité sociale. Des personnes considérées comme "intouchables" -la "caste des inclus"- lorsque l'on vit dans les marges de l'exclusion, y étaient directement abordables. Ces rencontres ont pu être l'occasion de se rassurer quant à ses propres capacités de communication, ce qui a permis à certains de se projeter au-delà de leur propre monde. Elles ont été pour quelques-uns, l'occasion d'une ouverture de l'horizon des possibles. Inversement, elles ont également permis à quelques institutionnels, de revoir leurs catégories de classement. *"Ce qui m'a le plus frappé c'est la clarté et l'intelligence de propos de quelque uns"* affirmait un des acteurs de ce monde. Des relations privilégiées entre quelques stagiaires et institutionnels se sont même prolongées au-delà du stage. Et c'est en grande partie -nous le verrons sur la base de ces liens directs, interpersonnels, qu'une solidarité s'organisera pour *"aider les stagiaires à accéder au droit commun"*. Mais au quotidien, la friche était aussi un lieu de vie un peu retranché où le temps se dilatait longuement, pour se resserrer subitement à partir d'une crise, d'un événement. *"On peut avoir l'impression d'un monde clos qui pourrait être étouffant, et je pense qu'il l'est parfois. Quand tu travailles comme ça avec des gens qui ont une tendance à l'enfermement, la force du cloisonnement peut être plus forte que celle de l'ouverture, il faut être très vigilant"* me confiait une artiste.

• **La difficile construction du "nous"**

Si les stagiaires feront globalement un bilan très positif de cette expérience, elle fut

jusqu'au bout, très difficile à vivre pour l'ensemble des professionnels. D'abord en raison d'un décalage entre les différentes perceptions et appréhensions du projet. Du point de vue des artistes, ce stage était pensé comme une expérience singulière de vie collective, devant permettre de cristalliser et de figurer une autre manière de vivre-ensemble.

"C'est un tout, chaque expérience que tu fais est unique. On est dans une dynamique qui fait qu'on est comme ça, parce qu'on est ce qu'on est, parce que le présent est ce qu'il est, parce que les rencontres sont ce qu'elles sont. Quand on s'est retrouvé au mois de Décembre, tous face à face dans cette école, on ne savait pas ce que ça allait devenir, pas du tout... on est embarqué aussi, c'est la vie ça ! T'es confronté à des personnes et tu te transformes aussi. Le lieu aussi nous a influencé, dans une école primaire, chacun d'entre nous est renvoyé à ses propres ruptures scolaires, tout ça... dès cet instant là, t'es déjà différent, en transformation... et après c'est une histoire qui s'est construite au jour le jour. Chaque détail de tout fait que tout se transforme et on peut pas dire qu'on aurait pu faire autrement. "

Cette conception d'une expérience de vie singulière, de rencontres humaines, devant créer une alchimie transformatrice s'est rapidement opposée -comme nous le verrons dans le détail un peu plus loin- à celle des intervenants sociaux et des professionnels de l'insertion. Les artistes et les travailleurs sociaux ne parlaient pas le même langage, n'avaient pas les mêmes objectifs, ni les mêmes manières de faire et d'être en relation avec l'autre. Deux cultures professionnelles se sont violemment opposées, d'un bout à l'autre du projet. La chargée de production devait jouer un rôle de courroie de transmission entre la friche et le comité de pilotage et en particulier Aralis et l'équipe des intervenants sociaux. Mais dès le démarrage du projet, la confrontation de ces différents modes d'appréhension et de compréhension du "réel" a rendu cette communication difficile. Ce décalage a engendré une crise de confiance entre l'opérateur et l'équipe des artistes, qui n'a pu se résoudre que dans le conflit et la rupture ultérieure de toute communication.

"Pour moi ça a été très dur, parce que déjà Aralis est structuré de telle façon que très vite tu es seul, tu es sensé ne pas l'être, mais en fait tu l'es. Avec ISM, ça a été aussi un peu comme ça... Le fait d'avoir 2 employeurs était compliqué, mais je crois qu'autant l'un que l'autre ne se sont rendus compte que très tard de la complexité de ce groupe-là et donc de la difficulté de travail qu'on pouvait avoir sur le terrain ! Mais le plus difficile était peut-être de passer du terrain à des réunions institutionnelles. C'est compliqué... c'est même plus que compliqué, ça vrille la tête ça !

-D'être un peu le lien, le tampon ?

De passer de... tu viens de passer 2 h avec quelqu'un qui était prêt à péter ton bureau, en train de péter les plombs, et une heure après t'es au siège social d'Aralis ou à la Mairie de Villeurbanne, dans des lieux complètement calfeutrés où on débat de choses très en surface comme ça, ça fait très bon chic bon genre... t'es trimballé, c'est deux mondes différents... On parle de rupture, de fracture, vraiment moi je l'ai vérifié, je l'ai

vécue cette fracture... Et le fait de la traverser comme ça, c'est épuisant, parce que tu peux pas en faire part, ni aux uns ni aux autres. Je pouvais pas faire part des difficultés institutionnelles que j'avais auprès des stagiaires, c'était en rajouter une couche et ça n'aurait pas été très fin par rapport à eux, vu la difficulté de vie qu'il y avait sur place. Et en même temps, l'inverse était impossible aussi. Ça, ça a été tout le temps dur... mais en même temps ça a été extrêmement intéressant, parce que je crois qu'il faut qu'on arrive à dire pourquoi cette fracture... Nous, on a fait ce pas d'être avec ces gens-là, d'être avec les stagiaires, et c'est pas rien ce pas, parce que c'est une sacrée remise en question quand même, j'ai pas été la seule à le vivre comme ça, tu peux faire le tour de toute l'équipe artistique tout le monde s'est retrouvé à un moment donné comme ça...

Cette sensation de circuler entre des mondes incommunicables dans lesquels elle se sentait mise en doute et exposée, a été très violente pour Catherine. Elle avait l'impression de traverser physiquement, le fossé de l'exclusion, et d'être constamment redéfinie dans ce passage.

La vie de la friche était à vif, le "nous" difficile à construire. D'abord parce que le cadre juridique qui avait été imaginé pour permettre aux stagiaires d'avoir un statut, et d'être rémunérés pendant six mois a redéfini d'une manière inattendue, la relation entre stagiaires et artistes...

S : Y'en a marre, ça fait chier... encore quelques heures à tirer, à 5h 30 je me barre... tu bosses toute la journée et tu gagnes 2000 F à la fin du mois, c'est pas abusé ça?

-C'est pire qu'un autre boulot ?

S : Franchement ça me gonfle, t'es obligé de faire des trucs, moi ça m'intéresse pas l'art contemporain, j'en ai rien à battre et ce stage franchement, il est décevant !

-T'as pas l'impression que ça te rapporte quelque chose ?

S : Non, franchement !

F : Ouais mais attends, y'a rapporter et rapporter, toutes les personnes qu'on a rencontrées tu les aurais pas rencontrées si t'avais pas fait ce stage, ça t'apporte quelque chose ces rencontres... Moi je suis bien content, j'aurais jamais pu discuter avec des gens comme ça, tous ceux qui sont passés sur la friche depuis qu'on est là, je trouve ça riche

S : Et alors qu'est ce que ça t'apporte, t'as parlé 5 mn avec un mec qu'en a rien à foutre de ta gueule et après ? C'est pas ça qui va nous donner une gâche, si encore ça me permettait de trouver un boulot, je veux bien, mais laisses tomber ! Moi ça m'intéresse pas et je parle même pas avec eux !

Scène de vie quotidienne un jour de juin sur la friche. S. a fini par abandonner. Il a pris sa décision le jour où il a reçu une "paye" de moins de 200 F (en raison du nombre important de ses absences dans le mois). Le fait de toucher un salaire a créé chez certains, des revendications de salariés. Ils refusaient de s'investir au-delà de ce qui était contractualisé, de donner d'eux-mêmes dans ce projet. "Ça crée des réflexes qui ne sont pas compatibles avec ce genre de projet" affirmait Anne Marie, qui a très mal vécu ces

relations. Certains vivaient le stage comme une contrainte, une exploitation. Ils refusaient dès lors les investissements annexes (rangement, cuisine) et personnels (se livrer, s'exprimer) qui leur étaient demandés. Quelques-uns ont eu d'un bout à l'autre des comportements de salariés, arrivant et partant à l'heure juste, ne participant à aucune des soirées qui pouvaient s'organiser entre stagiaires ou avec les artistes, n'investissant que le strict nécessaire dans ce qu'ils vivaient non comme une aventure personnelle mais comme un stage professionnel. Le "nous" était difficile à construire en raison également des « effets pervers » de stigmatisation que nous avons déjà évoqués... Le téléphone sonne dans la grande salle de réunion. F. -stagiaire- décroche et sans avoir demandé de quoi il s'agissait, passe le combiné à la coordinatrice de la friche. *"Pourquoi tu me passes systématiquement les gens ? Tu peux bien leur expliquer toi ce qu'on fait ici !"*... *"Franchement, je me vois pas leur dire, on fait un stage de remobilisation par l'artistique, non vraiment pas, je peux pas"*. Au fur et à mesure que les biennales s'approcheront, que les stagiaires restés amarrés au projet seront chargés d'accueillir les bénévoles, les stagiaires se réapproprièrent l'histoire. Le changement de statut, même s'il restait très largement formel à été très important pour les stagiaires. Ils n'étaient plus des personnes à réinsérer, mais des « assistants en arts plastiques », « responsables de la communication, etc. ils n'étaient plus objets d'une politique mais acteurs d'un projet. Mais le chemin fût long et particulièrement éprouvant pour les artistes.

"En 1997, ces femmes en foyer avec qui nous avons travaillé, elles étaient dans une espèce de rupture dynamisante quand même... Du coup, elles étaient déjà dans une action. Elles étaient pleinement avec nous. Là on a été chercher plus loin quand même, des gens qui sont en rupture de tout... C'est pour ça qu'on a appelé ça "remobilisation", c'est un terme dûment choisi. C'est-à-dire qu'on part de gens qui sont dans une espèce de ... je sais pas comment dire, dans une espèce d'inertie, voir dans une auto-destruction d'eux-mêmes, et partir de là, pour arriver à une vie de groupe, à une réflexion collective, une création collective, il fallait aller chercher loin !"

La vie collective, huit heures par jour, cinq jours sur sept, pendant six mois a fait émerger des difficultés non repérées. Problèmes de dépendance... Des jeunes et de vieux résidents des foyers se retrouvaient dans un bar à côté de la Friche pour noyer leur désespoir dans des litres de bière ou de mauvais vin. *"Ça fait dix ans que je bois, t'inquiètes pas ! Depuis que j'ai 15 ans en vérité"*. Remonter le fil de ces pratiques qui s'accompagnaient de logiques suicidaires conduisait à se confronter à la violence de vies brisées. Des souffrances terribles, qui n'avaient jamais été exprimées, ont progressivement été formulées... Le rôle de la coordinatrice était d'amener les stagiaires à rencontrer les personnes compétentes, à les connecter à des structures pouvant prendre en charge les problèmes repérés, en matière de santé, de troubles psychologiques -quatre personnes ont démarré un suivi psychologique en externe. Mais au quotidien, les artistes et les stagiaires vivaient un peu en vase clos. Et l'alchimie de ces difficultés, de ces vies en souffrance, de

ces violences réactives, a cristallisé une vie collective lourde et explosive.

"Moi je suis pas psychologue, je suis pas assistante sociale et des fois ce que je trouve très dur ici c'est que tout le monde raconte son histoire, qui sont pour moi trop douloureuses, trop dures à assumer quoi... Quand ils te racontent des histoires lourdes, lourdes et que tu rentres chez toi, dans les foyers d'Aralis et que tu retrouves tes camarades qu'ont des histoires lourdes, lourdes, lourdes, au bout d'un moment tu te positionnes et tu te dis : où je vais ? Est-ce qu'il y a des gens qui ont envie de se battre, est ce qu'il y a des gens qui sont positifs. Tu sais des fois c'est lourd, ça t'atteint, moi ça m'a pourrie... et j'en aurais des séquelles, franchement. Parce que tu vois, je suis bizarre comme personne, en même temps je suis optimiste, mais en même temps très fragile, il faut pas que je baigne dans un milieu pareil, je déprime... j'ai été dégoûtée, tellement que je me dis, est ce que tout le monde, chaque femme, chaque individu fait une dépression un jour, est ce que tout le monde est malheureux ? Est ce que c'est ça la vie, pour une femme de se marier, mais de divorcer, ou d'être battue ? Quand t'as que des expériences comme ça autour du toi au bout d'un moment tu te dis, c'est ça en fait ! J'en peux plus, moi je veux plus entendre toutes ces histoires, j'ai plus envie quoi ! Je voudrais être avec des gens qui...dont l histoire n'est pas finie quoi, ou qui aient encore des trucs à faire, où y'a de l'espoir, des gens positifs, qui ont envie de se battre quoi ! C'est peut-être un peu une histoire de fierté aussi, tu sais, je suis un peu fière comme personne, et des fois, je me dis, mais t'es tombée aussi bas ! T'es dans un stage de réinsertion quand même ! "

S. a eu beaucoup de mal à trouver sa place dans ce projet. Elle était prise de crises d'angoisse parce qu'elle craignait que la dépression ne soit une maladie contagieuse. Des problèmes psychologiques importants sont de même apparus progressivement. X donnait à chacun des versions contradictoires de sa propre histoire, et livrait aux uns les secrets de vie qu'elle avait obtenus des autres. Elle a ainsi réussi à fragmenter de manière conflictuelle l'environnement relationnel de la friche... Il y avait aussi des moments de crises. F. qui arrive encore une fois "bourré" et prend méthodiquement la tête à tout le monde avant de s'effondrer. B. qui déprime, parce qu'elle croit que sa mère adoptive va l'abandonner. Elle a peur et ne sait plus pleurer. Alors elle hurle et fracasse une porte... Tensions, pesanteur, inertie, conflits, *"C'est toujours comme ça, on est sur un fil, en recherche d'équilibre permanent"*.

"C'est comme ça la vie"...

Mais la vie de la friche c'était aussi des moments d'effusion collective, des éclats de rire, des instants de tendresse et des débordements d'affect. Au creux de ces vies, se lovait souvent un grand manque affectif, une mère absente, inexistante, un abandon, une trahison. Et c'est sur le modèle de la famille imaginaire que le collectif s'est finalement construit. Catherine était qualifiée de "petite mère", de "grande sœur". Les stagiaires entretenaient

des relations très affectives avec les artistes, qui vivaient chacun à leur manière ces projections d'affect. Une artiste et une stagiaire se sont mutuellement adoptées comme mère et fille, et ont entretenu une relation très fusionnelle. Une autre refusant d'être "affectivement envahie", se protégeait derrière une froideur bougonne qui ne trompait personne.

-Je t'aime, lançait une stagiaire...

-Je m'en fous répondait l'artiste, c'est pas dans le contrat, je suis pas là pour qu'on m'aime ou qu'on m'aime pas, je suis là pour transmettre des techniques, vous aider à réaliser des choses pour le 9 Juillet, c'est tout...

Les artistes étaient personnellement impliquées dans ce qu'elles vivaient comme une aventure humaine plus que professionnelle -même si le rappel au contrat permettait parfois une mise à distance protectrice.

Difficiles, douloureux parfois, ces moments de vie partagée s'entremêlaient aussi de rires et de plaisir. Des fêtes étaient régulièrement organisées. Comme cet anniversaire d'été... Les stagiaires s'étaient cotisés pour préparer un bon repas et acheter des cadeaux à l'une des artistes. Deux tables avaient été installées dans la cour, un barbecue couvait de belles braises. Intervenants sociaux, artistes, stagiaires, institutionnels, amis des uns et des autres ont passé une bonne partie de la nuit à rire et à danser. L. s'est amusé à imiter tout le monde, devant un public hilare. Elle mimait à tour de rôle, Bibi, l'animatrice d'Aralis en train de répéter le défilé, Catherine traversant la cour de son pas chaloupé, un stagiaire toujours en retard d'un rythme dans le groupe de percussions... Personne ne fut épargné. Distribution de cadeaux. La plupart avait été fabriquée dans les ateliers de la friche. Emotions. On s'embrasse, on se sert, fort, on pleure un peu et on repart dans un beau rire. Autour de la table, se forment des petits groupes de discussion. F. raconte son expérience d'ouvrier *"dans le plastique d'abord, j'ai travaillé à Oyonnax, après je suis venu dans la chimie, saloperie ce que j'ai pu respirer!"*... Un des responsables municipaux de Villeurbanne envoie un tendre "espèce de sonak" à une artiste hilare. *"Pourquoi vous parlez comme moi ? Sérieux sonak c'est devenu l'insulte de la friche!"* Éclat de rire général. La discussion continue à bâton rompu, on passe d'un sujet à l'autre, du coq à l'âne, à la mémoire... *"Moi j'ai des moyens momotechniques pour me rappeler les choses"* lance un stagiaire un peu grisé. L'assemblée hurle de rires, les vannes fusent... C. l'éducatrice convertie le temps du projet en couturière, danse collé serré avec un résident. Bibi l'intervenante sociale se déhanche en riant avec "Abdel Jackson"... Tard dans la nuit, un stagiaire est arrivé avec un fourgon-camionnette duquel sont descendus des comoriens magnifiquement vêtus. *"J'étais à leur mariage. On avait une toute petite salle au foyer, alors je les ai amenés"*. Les femmes ont dansé et chanté "comme au pays", dans cette école désaffectée au bord de l'autoroute, devant une assemblée hétéroclite qui, par ce partage émotionnel et affectif, réussissait à faire corps...

• **L'artiste, le travailleur social et le peuple des marges...**

Les conflits qui se sont très rapidement cristallisés entre l'équipe des artistes et l'opérateur sont révélateurs des difficultés rencontrées de manière générale dans ces projets. Deux modes d'appréhension du réel se sont très rapidement confrontés. La première crise a eu pour objet la gestion d'un problème d'alcool. F. alcoolique invétéré passait ses midis à boire à "l'annexe", de l'autre côté de l'autoroute. La coordinatrice a tenté d'en faire un moment partagé plutôt que de le laisser s'autodétruire dans la solitude d'un café. Mais cette gestion négociée était inacceptable pour l'opérateur. *"F. a participé à la précédente biennale, il a pas bu une goutte ! Elle a imaginé de gérer sa consommation par le partage, mais c'est inadmissible, on est sur un lieu de travail, c'est strictement interdit par la D.D.T.E... et puis c'est inconscient. On a des gens qui auraient pu l'aider à gérer ce problème d'alcool, des spécialistes dont c'est le métier, mais elle n'en a jamais référé à qui que ce soit"...* à partir de cet incident, la crise n'a fait que s'accroître -d'autant plus que les stagiaires ont été agrégés à ce conflit. Jusqu'au 28 juin, les deux équipes n'étaient pas parvenues à se rencontrer. La crise avait atteint un tel paroxysme qu'il a fallu crever l'abcès... La réunion organisée en toute urgence à quelques jours de l'Art sur la Place, a révélé de manière exemplaire ces oppositions. *"On est en train d'inventer quelque chose à la croisée du social et du culturel, c'est un terrain à défricher, on rentre dans une jungle, on a tout à inventer et c'est extrêmement compliqué..."* affirma la Directrice d'Aravis en guise d'introduction. Elle raconta les foyers, le manque de temps des intervenants (qui ont, en moyenne, 500 résidents à charge) et leur volonté de travailler sur le terrain culturel. *"Le culturel c'est pas notre vocation, c'est pas non plus une imposition, c'est un choix... notre volonté, c'est de faire en sorte que des gens qui sont complètement exclus de la société y participent, et le culturel nous semble être un bon outil pour cela"..."* *"On a besoin des artistes pour ce travail, on a besoin de votre regard, vous êtes capables de choses qui ne sont pas de notre ressort, on sait que vous êtes porteurs d'autres métamorphoses que celles du travail social et c'est pour cela que nous avons besoin de vous..."* Mais le débat s'est immédiatement crispé sur la question de la disponibilité. Les intervenants sociaux expliquèrent que les mi-temps ou les quart-temps dégagés en théorie pour la friche étaient quotidiennement engloutis par l'urgence des situations de vulnérabilité extrême qu'ils avaient à gérer dans les foyers... *"Je vous entends, rétorque Anne Marie, mais une façon de contourner ça, ça pourrait être de venir vous faire plaisir, de venir manger avec nous, bricoler, de partager, de ne pas considérer la friche comme quelque chose qui se rajoute dans un emploi du temps déjà surchargé..."* Et Catherine de surenchérir *"pour que ça marche je crois qu'il y a effectivement besoin de souplesse, nous on arrive à 10 h et on repart à 21 h, c'est une implication qui dépasse forcément le cadre horaire, si on accepte pas ça, ça ne peut pas fonctionner"...* Brouhaha dans la salle. *"Je peux pas entendre ça, y'a pas les artistes d'un côté, souples, etc. et les intervenants sociaux de l'autre qui*

travailleraient avec une logique de fonctionnaires... " s'énerva la Directrice d'Aralis... Les stagiaires qui étaient restés passifs commencèrent à s'agiter: *"on a pas à perdre notre temps en assistant à des règlements de compte entre Aralis et les artistes, c'est pas notre problème, on a du boulot, on doit être prêt pour présenter nos territoires sur la place Bellecour le 9 juillet, ça c'est notre priorité..."* suivie de quelques uns, F.quitta la salle. Le débat se focalisa ensuite sur la question de la "mobilisation". Dans le projet initial, l'équipe devait faire avec les stagiaires le tour de quelques foyers pour associer les résidents au défilé. Rien ou presque n'avait été fait. Deux stagiaires avaient été envoyées à "Rhin et Danube", *"C'était la honte, tu peux pas savoir comme j'étais mal, aller voir des papis qui pourraient être mon père et leur proposer de danser, c'est pas possible... ils nous ont pris pour... des filles de mauvaise vie quoi"* m'avaient-elles raconté au retour. Il y eu plusieurs rendez-vous manqués, pour cause de problèmes de communication ou d'urgences à régler. Un soir de Printemps, les chibanis s'étaient retrouvés en rond dans la cour du foyer Inckerman autour d'un barbecue. Ils attendaient les danseurs qui devaient leur faire une présentation du défilé. Mais ils ne sont jamais venus... En Juin, les artistes ont soumis un projet photos sur les foyers, qu'Aralis a refusé : *"le thème c'est les routes de la soie, on propose d'ouvrir une route de dialogue et la porte nous est fermée, c'est frustrant quand même..."* s'énervait la photographe. *"Elle veut débarquer dans les foyers prendre des photos des chibanis, deux mois avant le défilé alors que ça fait six mois qu'on les pousse à s'investir pour la mobilisation des foyers, et systématiquement ils vont penser leurs actions en solo, sans la médiation des intervenants sociaux !"* commentait en aparté une des responsables d'Aralis. Certains stagiaires encore présents, prirent la parole pour affirmer qu'ils étaient prêts à s'investir pour mobiliser les résidents des foyers... La réunion s'est terminée sans que rien n'ait été véritablement réglé, chacun restant campé sur ses propres positions. Dans la cour, un intervenant d'Aralis concluait : *"c'est décalé, c'est le décalage du rêve de l'artiste, de son délire... ils veulent aller dans les foyers, comme ça, mais attends, tu demandes pas à des gens qui sont dans la merde jusqu'au cou, dans des logiques de survie de faire du bénévolat, faut qu'ils arrêtent de planer, dans le foyer y'a des exilés, tu leur parles de ça, la première question, c'est combien ça va me rapporter et c'est normal, ils ont rien, c'est la misère, quand tu marches sur un fil, t'as pas envie de faire des pirouettes ! Faut arrêter de déconner ! Ce qu'ils veulent c'est trouver les moyens de leur survie, point barre ! ...Faut avoir un minimum de respect aussi, un projet comme ça, ça pourrait se faire, mais faut se donner les moyens et le temps aussi, tu débarques pas comme ça, déjà ils ont rien, ils sont rien... Il aurait fallu le penser avec les intervenants sociaux aussi, et non pas parachuter comme ça un délire d'artiste, on a une connaissance de la population qu'il faut reconnaître aussi, on a un contact privilégié avec certains, si on avait pas été pris de court et à rebrousse poil, genre pousse-toi de là, moi je sais, je vais te montrer comment faut faire, je dis pas, peut-être que ça aurait pu marcher... On aurait pu travailler ensemble si chacun avait reconnu et respecté les compétences de l'autre! "*

La bohème et le travail social

Au-delà des éléments conjoncturels, liés à la personnalité des uns et aux maladresses des autres, ces conflits mettent en jeu deux "cultures professionnelles". Les artistes se pensent et se vivent comme des "être totaux". *"C'est pas une profession, c'est ma vie !"*

"Pour moi ça fait partie de la même chose, quand je viens, je vis ici, je partage autant avec les stagiaires qu'avec les intervenants, j'ai des relations directes personnelles avec tout le monde, quand je suis là, je vis ici, avec ce que je suis, avec mes fragilités, mes engagements, mes réflexions mes colères, tout y passe, je suis comme ça (geste qui sort de soi)... je ne me transforme pas en arrivant ici, je vis exactement ailleurs, sauf qu'ici je suis avec un groupe de gens avec qui je suis rentrée dans des relations extrêmement fortes, des vraies relations humaines, d'amitié de solidarité d'échange..."

Etre artiste n'est ni un rôle, ni un statut, mais un choix de vie et un art de vivre... Ils font de leur existence-même, comme nous l'avons vu un peu plus haut, une oeuvre d'art. Cet engagement s'accompagne d'un refus du travail contraint, d'une quête de liberté qui va jusqu'à la revendication de la précarité. *"On fait partie de la marge, c'est pas tous les jours rose, on a des difficultés de pognon, mais c'est un choix"...* Sur cet espace interstitiel du social et du culturel, les artistes sont amenés à coopérer avec des mondes porteurs de normes et de valeurs contraires. La confrontation entre cette "marge créatrice", qui se vit sur le mode de la subversion, et la "marge des exclus" qui, subissant une précarité, n'aspire qu'à "un vie normale", engendre une série de négociations paradoxales. Ces projets définissent en effet les artistes comme des médiateurs et les amènent à jouer dans le quotidien des échanges un rôle de "porteurs de normes", alors même qu'ils incarnent le choix d'une précarité choisie par résistance. La confrontation entre les acteurs de ce monde inversé de la bohème et les fourmis du travail social mettra de même en jeu, des manières contradictoires d'être et de faire avec l'autre.

"On n'est pas sur la même longueur d'ondes, les gens à qui je m'adresse je cherche pas à savoir d'où ils viennent, ils viennent avec leurs capacités de création et ce sont des individus à part entière et je me refuse totalement à avoir ni pitié, ni compassion, ni attitude particulière, parce que ce sont des individus à part entière. Chez les travailleurs sociaux, y'a un espèce de regard que je trouve péjoratif, ils sont dans la merde il faut faire quelque chose pour eux, j'ai du mal, ils sont dans la merde mais c'est pas le problème, ils sont ici pour créer, je suis pas thérapeute, pas intervenante sociale !"

Du point de vue de la plupart des artistes, le travailleur social est considéré comme un être fragmenté ou atrophié, instaurant des rapports asymétriques et stigmatisants avec ceux dont il a besoin pour travailler.

"Je pense que ce qui se répercute ici c'est les problèmes de société : quelle vision du monde on a envie d'avoir, dans quel engagement politique et social on vit ici, c'est des

choix que les gens font. C'est pour ça qu'il y'a des gens qui sont dans le social et d'autres qui sont là. Y'a des gens qui font des choix semi-engagés, où on fait du social, c'est ce que j'appelle du semi-engagement, c'est-à-dire à la fois, ils font des choses pour les gens, parce que y'a des gens malheureux, mais ils sont bien payés et ils défendent un statut social... moi j'en ai rien à faire du statut social, je m'en fous complètement, on me demande si je suis artiste, si je suis ceci ou cela, je m'en fous (...) En plus les gens qui sont dans le social, ils ont besoin d'avoir une image très... ils ont peur que leur image se transforme vis-à-vis des stagiaires, vis-à-vis de ce monde qui est celui qui les fait travailler en plus, parce que c'est grâce à eux qu'ils vivent... Et en plus quand t'as des logiques d'entreprises face à des logiques comme la nôtre, l'expert-comptable le machin, le truc ! Nous on est tellement en dehors de cette histoire-là, on ne la comprend pas, on refuse de la comprendre. Moi je ne veux pas le savoir comment ils fonctionnent, ça ne m'intéresse pas. Le monde de l'économie ne m'intéresse pas, je ne veux pas me laisser piéger par des discussions là-dessus."

L'action culturelle a été un moyen de redéfinir un travail social en crise face aux redéfinitions entraînées par la montée de l'exclusion. La prolifération des "valides invalidés par la conjoncture" ¹⁰⁴ -pour qui le chômage est devenu un état non plus transitoire, mais permanent- a redéfini le sens de l'intervention sociale en déplaçant la frontière entre les "intégrés" et les "marginiaux". On ne peut plus aujourd'hui penser comme si les difficultés étaient uniquement du côté de la marge et de ses incapacités. L'action culturelle a été un moyen de faire face à la nécessaire redéfinition du travail social. Ces actions permettent de sortir de la gestion du handicap, pour travailler sur les capacités et les potentialités. Elles entraînent une transformation profonde des "postures professionnelles". Changement de regard sur l'autre "*tu fais avec les richesses des gens, c'est plus un manque à gagner*". Changement de cadre, les travailleurs sociaux sont amenés à s'investir personnellement en dehors de l'espace qui les définissait comme professionnels. Ils sont amenés à participer, à partager des moments quotidiens, à danser, à jouer, à chanter avec ces "autres"... Ces nouvelles méthodes de travail redéfinissent les schèmes de perception et d'action de la profession - la représentation et la relation à l'autre, l'engagement, les cadres et les limites de l'action, etc. Certains ont d'énormes difficultés à se détacher de ces manières de faire, à "poser la casquette", à s'engager dans le partage d'une expérience... Cette confrontation avec les artistes est souvent violente de remises en question. Mais si elle les amène à négocier et à ajuster leurs manières de faire, elle leur permet également de conforter et de formaliser leurs compétences relationnelles.

Du début à la fin de ce projet, ce sont ainsi deux éthiques -en tant qu'art de diriger la conduite- qui se sont opposées. La demande de contractualisation, les logiques de gestion, les demandes de compte-rendus étaient vécues par les artistes comme une contrainte, un

¹⁰⁴ - Castel R. : *Du travail social à la gestion sociale du non-travail*, Esprit, Mars-Avril 1998, 3-4

contrôle, une « infantilisation »...

"Au début ils arrivent c'est super, ils se tapent dans le dos, on va vivre des choses géniales. Et puis au bout d'un moment ça craque parce qu'ils sont pas formés, pas outillés pour travailler avec un certain type de public... Alors quand moi je disais au départ, il faut définir des conventions précises, on me renvoyait à l'image du travailleur social procédurier et tout, mais après quand ils se prenaient la réalité, les difficultés dans la figure, ils pleuraient, les rôles ne sont pas assez bien définis et tout..."

Le même scénario s'est reproduit pour plusieurs projets "insertion" de l'Art sur la Place. Les artistes, frileux de leur autonomie se sont embarqués dans ce qu'ils vivaient comme une aventure humaine et ont refusé de collaborer avec les logiques du travail social. Vivant ces rencontres sur un mode affectif, privé, de nombreux artistes ne voyaient pas pourquoi ils auraient dû en rendre compte. *"Ce qui bloque dans la plupart des projets, c'est qu'il n'y a pas de transmission de l'information, ils nous disent, on veut pas faire du flicage, ils appellent ça comme ils veulent, moi je leur dis, je veux pas tout savoir, c'est pas la question, mais si t'as un projet d'insertion, tu veux aider les personnes, y'a des choses que tu dois savoir, tu peux pas travailler sinon"*. La relation à "l'autre" fait partie pour le travailleur social du domaine du public. Toutes les informations ou impressions sont collectivement discutées et traitées. On met en commun la part d'intimité de la vie des personnes et les relations interpersonnelles pour pouvoir définir une action de manière concertée. Les artistes, étrangers à cette culture professionnelle, ont majoritairement refusé de s'y prêter. Des problèmes de dépendance, des traumatismes qui ont été livrés sur la friche n'ont pas été immédiatement transmis à l'équipe des travailleurs sociaux. Dans certains cas, les difficultés se sont accumulées jusqu'à des situations de crises que les artistes étaient incapables de gérer. *"Ils sont pas formés pour faire face à la souffrance des autres, ils n'ont pas de distance... dans certains cas, tu as même l'impression qu'ils sont là à se repâtrer de la souffrance des autres, comme une matière à travailler, sur un mode très egotiste et suraffectif ! Je t'assure ! C'est inconscient... et après quand ils sont débordés parce qu'ils ne peuvent pas gérer ça tout seul, ils gueulent qu'ils sont ni psy, ni assistante sociale"...* Les comportements des artistes heurtaient les travailleurs sociaux, car ils étaient contraires à leur déontologie professionnelle. Durant ces six mois, les stagiaires ont vu plus d'une fois les artistes "s'engueuler", exprimer leur ras-le-bol par de l'agressivité, pleurer, manifester publiquement leur affect. Lorsque la crise avec l'opérateur avait atteint son paroxysme, la coordinatrice craquait dans les bras d'une stagiaire qui s'efforçait de trouver les mots pour la consoler... *"Ce sont des gens quand même assez immatures affectivement, y'a une démonstration comme ça tout le temps, "je t'aime, je te serre dans mes bras", je souffre, je te pleure dans les bras! ... quand t'es face à des gens un peu paumés, des personnes aussi fragiles, t'as quand même une responsabilité, tu te dois de montrer l'exemple !"...* Il y eut effectivement des moments où les artistes craquaient, refusaient de "se coltiner F. en crise", s'enfermaient dans un bureau, s'énervaient,

pleuraient, ou tentaient de se protéger par la mise en place de règles arbitraires redéfinissant les modalités de l'échange...

Face à la marge des exclus, les professionnels du social et les artistes se sont retrouvés confrontés à eux-mêmes, renvoyés à leur propre conception de la "norme" et de "l'exemplarité".

3.2.3- L'ART SUR LA PLACE

• Le jeu de l'oie

"Le paysage urbain de nos vécus s'inscrit dans un cheminement qui nous mène de l'ANPE aux H.L.M, de l'hôpital à la préfecture, de la sécurité sociale à la caisse des allocations familiales, etc... Pour beaucoup d'entre nous ce sont des lieux d'errance, de doutes, de souffrances et d'humiliations qui se concrétisent par un sigle, une façade, des lieux d'attente et des enfilades de couloirs d'hygiaphones, de bureaux... Si l'usager ressent la violence des institutions, il en est souvent de même pour les salariés de ces institutions. Nous proposons que chacun de ces territoires institutionnels donne lieu à une halte, en faisant en sorte que son évocation soit à double entrée : une entrée utilisateurs, une entrée salariés de l'institution. Un temps de rencontre, d'échange et de réflexion avec recueil de témoignages, d'impressions et d'expériences" tel était le projet d'Anne Marie. La partie institutionnelle n'a pas pu être réalisée. Nous avons commencé à travailler une grille de questions avec les stagiaires. Ils devaient interroger des représentants de différentes institutions, mais "ça n'a pas été possible, à cause du devoir de réserve".

Durant les premières semaines de stage, Anne Marie a "transmis des techniques", en les faisant travailler sur différentes matières...

"On a commencé à apprendre à travailler le plastique, on a vu comment on pouvait les fondre, comment ils réagissaient à la chaleur, est-ce qu'on peut les assembler, ou pas... Et c'est vrai qu'au début quand j'ai pris le décapeur j'attendais que le plastique fonde, je me disais c'est pas bien, ça m'énerve, parce que je vis à 2000 à l'heure. Mais après, quand j'ai vu que ça prenait forme, ça m'a donné envie. Après on a bombé des boîtes de bonbons de couleur, après j'ai fait un miroir en coquillages... et j'ai tout fait pour rester trois semaines avec Anne Marie. J'étais curieuse, je voulais qu'elle m'apprenne les matières, j'ai travaillé la mousse polyrétane, cette mousse qui gonfle, qui fait des formes... J'ai appris les couleurs, on avait déjà vu en maquillage, couleurs primaires, tertiaires, faire les mélanges... Et ça, ça me rappelle un peu la maternelle, c'est vrai, c'est là qu'on apprend ! Mais moi, j'avais tout oublié. Et puis après comment fixer du métal, du tissu, tout ça j'adore ! Déjà chez moi je bricole, je fais la peinture tout ça, un vieux meuble je vais l'arranger, j'achète toujours des vieilles choses" raconte une stagiaire.

L'objectif était de leur apprendre à apprivoiser les matières et de leur permettre de se

réapproprié des savoir-faire afin de leur donner des moyens concrets pour s'exprimer. Dans un deuxième temps, un ami philosophe est venu alimenter une réflexion et animer des discussions sur la thématique du territoire. Il s'agissait de dépasser une première conception physique de la territorialité, pour imaginer des territoires symboliques. Chaque stagiaire s'est ensuite réapproprié ce thème. Partant de leurs propositions, Anne Marie les a ensuite aidé à traduire leurs idées de manière plus formelle et abstraite.

• "Aider les gens à sortir ce qu'ils ont dans les tripes"

Anne Marie refuse de jouer un rôle d'assistante sociale ou de psychologue. Son but est "d'ouvrir des espaces de respiration" en amenant "les gens à sortir ce qu'ils ont à sortir, à oublier un peu toutes les merdes de l'existence, trouver un moment où enfin ils se trouvent et s'expriment". Avec son caractère et son franc-parler, elle rappelait régulièrement aux stagiaires qu'elle était là pour les aider à réaliser un travail artistique et non pas pour être aimée ou détestée. Trouver la bonne distance... Mais son investissement dépassait très largement ce qui avait été contractualisé. Plus l'Art sur la Place approchait, plus les journées étaient longues. Du matin au soir, elle ne cessait de circuler entre la quinzaine de territoires en gestation, pour aider les stagiaires "à sortir ce qu'ils ont dans les tripes". Toute la journée, ils ne cessaient de la solliciter pour des problèmes techniques mais aussi parce qu'ils avaient besoin d'être rassurés, stimulés, ou parce que cette première confrontation à une création les renvoyaient à eux-mêmes et qu'ils avaient du mal à le supporter. Elle est ressortie de cette expérience "laminée, vampirisée par la demande"... Les stagiaires étant trop nombreux, elle regrette de n'avoir pu aller "jusqu'au bout avec chacun d'eux". Ceux qui ont joué le jeu de la création, se sont efforcés de penser et de réaliser leur *propre* territoire. Ce qui les a parfois amenés à creuser leur propre histoire. Une stagiaire a confié un épisode douloureux de son passé, qu'elle a souhaité exprimer sur la place publique pour en faire définitivement le deuil. Exposition... "*Elle le dit parce qu'elle veut le dire... moi je suis là un temps dans sa vie, si ce que je lui apporte peut l'aider c'est bien, c'est ce que je souhaite mais si je peux pas l'aider, je peux pas porter la misère du monde sur mon dos !*" affirmait Anne Marie. Dépression réactive, bouffée de violence et destruction d'un territoire en construction... les réactions des stagiaires à la création ont été à la mesure de ce que cet acte réveillait.

-Comment t'expliques que ça brasse autant ?

Mais enfin, tu ne t'es jamais confrontée à un travail de création ? Si, bon ben t'as compris ! C'est pas simplement mettre des choses les unes à côté des autres, ça sort des tripes, ça remet des souvenirs en marche, ça révèle des choses, c'est énorme, tout ce qui est créatif brasse énormément... c'est en ça que je dis qu'il y a une démarche artistique, c'est pas du décor, strictement, c'est vraiment mettre quelque chose de toi dans ce que tu fais, tous les accouchements sont douloureux..."

Règles du "je" : se construire son "propre territoire"

Créer son propre territoire, lorsque l'on est habitué à exister par défaut, lorsque l'on est constamment renvoyé à ses échecs, à ce que l'on est pas, à ce qu'on ne peut pas être, lorsque l'on a perdu tout sentiment de capacité, ne va pas de soi...

- Tu peux me raconter ton territoire ?

"Alors au début j'étais pas très chaude pour faire mon territoire, parce que je savais que ça allait être quelque chose de très personnel et je pensais pas que j'y arriverais... finalement j'ai choisi la lumière parce que c'est quelque chose que je ressens en moi, des fois quand je suis pas bien, j'ai le cafard, y'a un petit truc intérieur qui me dit "vas y continue"... c'est un peu l'espoir et c'est un peu spirituel, y'en a qui sont croyants, d'autres pas, moi je le suis... voila et puis après y'a la mosaïque qui s'est rajoutée... Au début je voulais une forme pleine et puis en fait, y'a une forme que je faisais en dessin, j'avais envie de la refaire... Je suis contente quand même d'avoir réussi, je suis contente de le faire ce territoire... y'a eu des moments difficiles, j'ai cassé mon territoire, j'avais tout arrêté. Et Anne Marie elle m'a motivée pour revenir et continuer ce que j'avais commencé. Je voulais plus du tout revenir, et en fait je me suis dit non, il faut que j'aille jusqu'au bout, parce que c'est vrai que moi je vais jamais au bout... tout ce que j'entreprends, au bout d'un moment je laisse tomber, je sais pas ce qui se passe, je suis découragée ou je sais pas... mais là je me suis dit non, pour toi il faut que tu le finisses, il faut que tu ailles jusqu'au bout, faire l'Art sur la Place, faire la Biennale !"

La construction de son territoire a été un face à face avec elle même. Elle a dû affronter ce qui l'empêchait de se réaliser. Son territoire représentait un soleil en miroirs éclatés, sur un sol rouge-orangé... Lorsque nous ferons un bilan du stage, L. affirmera "c'est comme si je dormais depuis des années et que je venais juste de me réveiller". Sa découverte des arts plastiques l'a métamorphosée. "J'ai appris des techniques mais à me découvrir surtout, et la patience aussi ! En fait je crois que j'ai beaucoup de choses en moi que je dois sortir et quand je les ai sortis de cette façon, par les arts plastiques, je me sens beaucoup mieux !"... L. a trouvé un langage qui lui permet désormais de s'extérioriser, d'exprimer ce qu'elle ressent de manière constructive.

B. a raconté sa nuit. Sur une chambre noire, on pouvait lire "Que représente la nuit pour vous ? Pour moi beaucoup et rien à la fois. Que sont mes nuits, où est ma nuit ? Je vous propose un voyage à travers la photographie, c'est pour moi la meilleure façon de m'exprimer, d'exprimer mes colères face à certaines choses, j'aimerais tant un jour devenir photographe"... Ses révoltes étaient déjà métamorphosées par le regard photographique. Son territoire exprimait moins qui elle était, que ce qu'elle voulait être, comme une projection de soi vers un autre possible. Il figurait un autre devenir, ouvrait l'espace d'une nouvelle identité... S. a créé un arbre de philosophie, "*pas la philosophie à rien comprendre, la philosophie de la vie*". Parce que "*c'est éphémère ce qu'on vit sur terre, alors le moins que l'on puisse faire, c'est de lui donner un sens*"... S. évoquait ainsi ses propres peurs, la mort, la perte, le non-sens : "*Y'a des trucs comme ça... comme tu vois, on met longtemps à nous avoir, à grandir, à devenir ce qu'on est et des fois, on peut se détruire tout de suite quoi... c'est pas évident d'avancer des fois, parce que t'as une sensibilité et des fois la vie, elle fait que... t'es fatigué, t'es dégoûté, mais faut toujours regarder devant soi !*" En filigrane, elle racontait aussi son propre parcours. En échec scolaire, elle a été orientée vers des classes spéciales où elle a végété pendant des années. Ses parents ont finalement décidé de l'inscrire dans une école privée, où elle a pu rattraper un niveau CAP, "*J'étais fière parce que je me sentais normale enfin*". Elle s'est acharnée et a réussi à passer son BEP puis un Bac technique, "*et là j'ai découvert la philosophie*". S. a par la suite travaillé à la chaîne en tant que piqueuse, puis comme modéliste. Mais elle n'a jamais éteint sa soif de connaissance. Elle lit un ou deux livres de philosophie chaque

mois. "ça t'amène à réfléchir, ce sont des rêves constructifs, une recherche de sens et de vérité en fait"... D. a construit une galère, "pour rester dans le sujet" affirmait-il avec ironie. La. a voulu mettre sur la place publique le problème de la pollution des côtes bretonnes. Y. a construit un territoire imaginaire, une cité balnéaire façon "Disney-land", parce qu'il rêve de retourner au pays pour y construire un hôtel touristique de luxe... M. a travaillé plusieurs matières pour créer une falaise sur laquelle s'écrase une mer déchaînée. "Il paraît que ça ressemble à la Bretagne, je n'y suis jamais allé". Pourquoi t'en a fait ton territoire ? Parce que tu vois, c'est un peu le chemin que j'ai à parcourir... je suis là -tout en bas, sur la berge, coincé entre la mer et les rochers- et je dois aller là -sommet du phare"... Lu a créé, pour s'en sortir, le territoire de son passé : un lit brodé, couché sous un goutte-à-goutte d'où s'écoulaient des perles argentées et bleutée, derrière un paravent sur lequel était affiché son histoire...

"Mon territoire ?... Quatorze mois de psychiatrie ! Très dur ! Très, très, dur ! Enfermée, à pouvoir sortir qu'une demi-heure par jour... En clinique, j'avais une chambre bien, seule...mais j'ai connu la chambre en hôpital avec une table de nuit, un lit en fer, un lavabo, c'est tout ! Rien d'autre... Et manger tous ensemble, se laver dans les mêmes douches, ça a été très dur, mais j'ai accepté, parce que toutes les fois où je rechutais, c'est moi qui appelais le docteur. Moi ce que j'ai peur, c'est que je fais de la dépression, c'est pas vraiment de la dépression, mais j'accumule beaucoup, beaucoup de choses et après j'ai une sorte de blocage, je suis tétanisée, et j'ai peur, j'ai peur, j'ai peur... des fortes angoisses, je dors plus parce que j'ai peur que dans la nuit il m'arrive quelque chose, et je mange plus, je dors plus, je suis pleine d'angoisses, et j'ai le cœur là, qui me sert très, très fort, très, très fort, je panique, j'ai peur, je fais des crises, j'ai peur, je crie, et je sais pas (...) J'ai voulu raconter parce que je pense qu'il y a beaucoup de femmes qui sont seules maintenant avec des enfants et je dis qu'il faut pas qu'elles se découragent, il faut qu'elles continuent à se battre. C'est pour dire à ces mères de se relever, il faut se battre pour nos enfants, c'est notre avenir les enfants, sans eux y'a plus de vie ! Mes enfants m'ont été enlevés, mais j'ai espoir de les récupérer. Tu vois, je suis tombée à un point que tu peux pas imaginer, j'ai été internée par mon mari... mais je me suis relevée et je voudrais leur dire aux gens qu'il faut pas avoir peur de l'hôpital, qu'il faut pas avoir peur de se soigner !

-C'est pour ça que tu en as fait ton territoire ?

C'est ma dernière étape. J'ai connu l'enfer, la psychiatrie, maintenant je veux faire voir que la chambre en psychiatrie, c'est un rêve, c'est les mille et une nuits, c'est plein de paillettes, c'est magnifique, et après le 9 juillet, je veux plus jamais en parler de la psychiatrie. Je ferme mon livre de psychiatrie ! (...)

-C'est quoi la règle du jeu de ton territoire ?

Ma règle du jeu c'est une séance de psy... les gens, ils vont s'allonger sur mon lit et je leur lirais peut être le petit texte...

-C'est quoi ?

Je l'ai fait, mais je vais l'arranger, je voudrais pas parler de moi, mais d'une femme inconnue ...

Avec l'aide d'Anne Marie, les stagiaires ont accouché de leurs territoires. Ce "propre" qu'on leur demandait de créer, ils l'ont chargé de leurs rêves comme de leurs cauchemars, de leurs passés comme de leurs projets... Les uns ont concrétisé une part d'eux-mêmes pour mieux la réaliser, les autres pour la dépasser.

• Une création collective ?

La création collective a pris la forme de territoires individuels, reliés par un espace et la règle d'un jeu commun. Chacun y a mis du sien, réinventant de manière personnelle la thématique du territoire, donnant au collectif sa part de singularité. L'artiste a joué davantage un rôle d'accoucheur que de maître d'œuvre. Ce qui produit in fine, une création collective à différents niveaux ...

"Moi je veux bien le signer en tant qu'encadrement, j'en suis très contente, mais c'est pas ma création non, c'est une création tripartite, c'est une création où j'ai mis des moyens à dispositions des gens, où les gens ont fait quelque chose et où les financeurs et autres ont mis quelque chose, ça peut pas être ma création... Cette création, elle n'existerait pas s'il n'y avait pas des gens qui l'organisent, qui financent, elle n'existerait pas s'il n'y avait pas des gens qui participent et elle n'existerait pas si y'avait pas un artiste, t'appelle ça comme tu veux, une cheville ouvrière, un machin qui fait mousser la chose, qui fait que ça prend »)

Parce que les stagiaires ont accouché et transfiguré une part de leur propre intimité, ils ont sans conteste pour Anne Marie, fabriqué de l'art. Parce que cette réalisation est le fruit d'une collaboration interpersonnelle, professionnelle et institutionnelle, le jeu de l'oeil est une création collective. Il l'est également au sens politique du terme, en ce qu'il donne à voir une autre manière de vivre-ensemble...

• Le 9 Juillet...

"Pour moi, ce que nous avons réalisé ensemble a différentes portées. Pour les gens qui sont ici et qui ont fait leurs territoires d'abord, c'est une première chose, de créer ce territoire et ensuite, aller le montrer, s'engager, assumer, et rentrer en communication avec l'autre sur la base de ce qu'on a créé dans un groupe solidaire, savoir aussi que c'est parce qu'on est ensemble qu'on arrive à faire des choses, ça c'est vital, je crois, pour nous et pour eux, de façon différente. Pour les stagiaires, parce que sans doute c'est des choses qu'ils ont rarement vécues de savoir qu'un groupe peut être là pour te protéger et qui ne soit pas un groupe communautaire, juste parce qu'on est en train de faire des choses ensemble, découvrir des vraies solidarités, pas parce qu'on est arabe, du même groupe

social, c'est pas une appartenance, c'est une implication dans un acte qui fait qu'on est solidaire, c'est là où c'est politique et c'est là où ça peut transformer des choses intérieurement et individuellement pour les uns et les autres. Pour l'art sur la place, je ne sais pas pour les autres, mais en tout cas pour nous ça se sentait vraiment, qu'il y avait un groupe qui était là, ensemble et que tout fonctionnait, les uns par rapport aux autres, et je crois que les gens ont senti, ont compris sans qu'il y ait de discours réel, simplement cette façon d'être là à la fois avec des ouvertures et en même temps avec ce cercle, à la fois un cercle où on est à l'intérieur et un cercle qui s'ouvre tout le temps... la façon dont les gens circulaient dedans, y'avait du jeu aussi... Je pense que ça a dû marquer les gens.

Toute la journée les visiteurs ont défilé. Sans toujours comprendre de quoi il s'agissait, nombreux se sont prêtés au jeu. Amusés, troublés, gênés parfois... *"vous n'aimez pas la vie vous", "le monde n'appartient pas aux arabes !"*... réactions défensives de passants sortant du territoire de B. Confidences devant les panneaux de Lu, une infirmière psychiatrique la remercie de témoigner. Petits mots d'encouragements laissés dans les bocaux de S. Moments émouvants, où les stagiaires se transformaient à leur tour en médiateurs aidant des personnes handicapées à trouver les mots pour s'exprimer... Les stagiaires ont joué le jeu. Tous étaient présents. La journée fut longue, riche de rencontres, de discussions, mais parfois pénible. Certains appréhendaient l'exposition publique *"ça va être genre zoo d'exclus sur la place Bellecour, venez les regarder, ceux-là sont gentils, après on les range une année dans leurs banlieues"*. Ils se sont amusés à brouiller les cartes, à rendre toute identification des acteurs du jeu impossible, en inventant de nouvelles identités à destination des curieux. D'autres se sont sentis au contraire valorisés par cette journée *"c'est magnifique, je pensais pas qu'on serait si nombreux, j'ai fait le tour, y'a d'autres groupes qui ont fait des choses ... comme les bocaux, t'as pas vu, c'est fort ! Et les bouddhistes, c'est incroyable ! Je suis vraiment contente, je suis fière"*. Cette exposition publique en concrétisant des mois de travail a redonné un sens au projet. Elle a également soudé le collectif. Face aux passants, aux curieux, tous étaient, ce jour-là, définis comme un groupe solidaire. Les mois qui ont suivi ont été beaucoup plus sereins sur la friche...

"Ça a été très fort pour eux l'exposition publique, ils ont compris pourquoi des contraintes, pourquoi des cadres parfois rigides, ils ont compris que travailler donnait un résultat et que ce résultat était montrable, et que ça créait des réactions favorables à leur rencontre, donc ça c'est extrêmement important, et puis après suivant les gens, suivant s'ils se sont vraiment impliqués ou pas, les résultats sont différents, ça a été, je crois un moment fort de leur vie, pour certains, ça restera un moment isolé... Après tu peux pas juger du résultat d'un travail comme ça, c'est au bout d'un certain nombre d'années..." affirmait Anne Marie.

Et après ?

Le bateau Lagrange a continué sa route tout l'été pour la préparation du défilé. La friche a pris des allures de colonie de vacances urbaines. Un groupe de jeunes anglais est venu participer au projet -Aralis échange des réflexions et savoir-faire professionnels avec une association de travailleurs sociaux anglais. Des adolescents de Villeurbanne, des femmes ayant participé avec les artistes aux précédents défilés, des vieux résidents des foyers, des bénévoles (groupe des Ineffables présentant chaque année des masques créés avec Anne Marie au festival de Venise, associations d'amateurs de rollers, etc.) des intervenants sociaux, des amis, des maris, etc. tout le monde s'est activé durant tout l'été pour coudre, danser, répéter, etc. Le jour de la répétition générale à Villeurbanne, tout était prêt. Le cortège a défilé sous les applaudissements du public... l'ambiance était à la fête. Lorsque tout le monde s'est retrouvé dans les salons de réception de la Municipalité pour entendre le Maire "*vous êtes les bienvenus dans ces lieux, vous représenterez la Ville lors du défilé et permettez moi de vous dire que j'en suis extrêmement fier*"... les bravos et applaudissements ont retenti comme jamais dans cette salle feutrée. Le jour du défilé, le cortège a dansé de la place des Terreaux jusqu'à la place Bellecour sous les regards de plus de deux-cent-milles personnes. Nous nous sommes ensuite tous retrouvés au "village", un campement installé sur la place, où les participants pouvaient se restaurer et prolonger un peu la fête. Tout le monde était "épuisé mais fier" comme l'affirmait un stagiaire...K. que je n'avais jamais vu s'investir véritablement sur la friche, était aux anges. Il arborait un sourire radieux. "*T'as l'air de t'amuser, on dirait !*" "*T'sais pas, les mecs à l'entrée, les vigiles, je voulais rentrer, ils m'ont dit tu passes pas si t'as pas de backstage. Moi, je fouille dans ma poche, doucement, lentement, genre c'est une feinte, et au dernier moment je lui sors, le mec, il était vert, il me dit, allez, passes, passes !*" K. s'est amusé pendant plus d'une heure à passer et à repasser ce barrage pour savourer ce qu'il vivait pour la première fois : le droit d'être là où tout le monde n'est pas.

Après le défilé, il y eut quelques longues semaines. "*Il faut que les stagiaires fassent le deuil*" affirmait la coordinatrice. Un triste soir d'Automne, l'ensemble des territoires ont été brûlés, parce qu'il manquait de place pour les stocker, et qu'il fallait "*marquer la fin du stage*". Six mois après la fin de l'histoire, il est difficile d'en estimer les effets. Les artistes et les institutionnels ont mobilisé leurs propres réseaux pour aider les stagiaires à rebondir et à concrétiser un projet. B. passe un CAP photo, elle fera un stage cet été chez une amie personnelle de Joss. S. a choisi de se réorienter dans l'animation, "*ce stage m'a fait comprendre qu'il fallait que je me réoriente. J'ai envie d'aider les gens, je trouve ça nourrissant*". Elle a réussi le BEATEP, et fait son stage professionnel à Aralis. L. a obtenu un appartenant d'artiste à Villeurbanne grâce au responsable de la vie associative engagé dans ce projet. Elle projette de vivre en vendant ses oeuvres au Marché de la Création. F. est parti en Italie grâce à un contact de son référent social avec les réseaux européens de travail volontaire. D. qui vivait depuis des années dans une marginalité plus choisie que

subie a décidé "d'en finir avec la galère". Il travaille tout en continuant à sculpter et à animer des réseaux d'échanges de savoir dans les foyers. Trois autres stagiaires ont décroché des emplois d'animation dans des structures sociales de proximité. F. n'a plus donné de nouvelles. A. multiplie les petits boulots et alterne entre phase de construction et d'autodestruction. Lu a replongé après l'Art sur la Place. Elle est retournée à l'hôpital psychiatrique... Pour la moitié des stagiaires, cette expérience semble ainsi avoir été déterminante, parce qu'elle leur a permis de se connecter à un réseau de solidarité, leur a ouvert l'horizon d'un autre devenir professionnel, leur a donné suffisamment de croyance en leurs propres capacités pour qu'ils trouvent l'énergie de s'en sortir.

3-3- LES CABINES DE SÉDUCTION DU QUARTIER DE PERRACHE

3-3-1 Un projet atypique

Contrairement à la logique prévalant à la constitution des autres ateliers, l'artiste, Slimane Raïs, n'a pas été sélectionné en fonction d'un projet circonstancié. Il a été directement contacté par le musée qui lui a proposé de prendre en charge une intervention artistique mobilisant un quartier, celui de Perrache, et le milieu carcéral de la ville de Lyon. En l'occurrence il s'agissait de mettre en relation deux espaces, l'un ouvert, une MJC de quartier et l'autre, fermé, les maisons d'arrêt de Montluc et de Saint Paul, espaces qui devenaient dès lors opérateurs du projet. Pour ces structures encadrantes, ce dispositif, à l'interstice entre le monde commun et celui de la détention, visait principalement "à orienter les détenus vers les actions de droit commun" par la "participation à un événement de la cité" qui "resitue le détenu dans son appartenance à une communauté territoriale et dans son rôle possible d'acteur et non de personne qui « subit »." Dans ce prolongement, il s'agissait pour la MJC de "permettre à la population locale de mieux appréhender la population pénale, de ne pas considérer cette population comme exclue de la collectivité, malgré la spécificité de ce public." Enfin, cette action participait d'un désir de "sensibilisation" à l'art contemporain par une participation à un événement culturel "de grande envergure", à savoir l'Art sur la Place. Ce projet s'articule ainsi sur une mise en

perspective dialectique interrogeant non seulement la complexe relation entre le dedans de l'institution carcérale et le dehors de la ville mais aussi le lien entre l' "identité" - du citadin ou du détenu - et l' "intime". Dès lors, pour les structures encadrantes, la question de la reformulation de la notion de "Territoire", privilégiée cette année, a pris un sens aigu : comment penser les relations entre deux territorialités exclues socialement et symboliquement l'une de l'autre, mais partageant néanmoins la même géographie, à savoir celle du quartier de Perrache ? Comment amener deux populations distancées l'une de l'autre à se réunir le temps d'une exposition ? Comment, enfin, trouver un terrain d'entente entre des institutions - musée, MJC, prisons - ayant des finalités et des modes de fonctionnement différents ?...

La relation comme matière pour créer

Afin d'explorer ces pistes de réflexion, l'accent mis sur la place de l'artiste sera sans cesse réaffirmé aussi bien de la part des institutions - musée, MJC, prisons - que de celle de Slimane Raïs, l'opérateur revêtant plus, ici, un rôle d'accueil d'une démarche artistique originale, soutenue par le musée, que d'encadrement et de contrôle du dispositif. Et cette réaffirmation prend tout son sens au regard du parcours et du travail de l'artiste. Il a tout d'abord suivi des études supérieures d'architecture d'intérieur, mais qui l'ont conduit à enseigner non pas l'architecture mais les arts plastiques dans un institut de formation d'éducateurs spécialisés. Mais rapidement, il prend conscience que cette orientation ne l'intéressait pas vraiment et qu'au final "ça se résumait à faire des travaux manuels, des coloriages". Cette expérience l'amène à s'interroger sur l'art, sa place et sa fonction. Il va donc suivre un nouveau cursus dans l'école supérieure d'art de Grenoble tout en continuant d'enseigner afin de payer ses études. Il décide alors de se détacher du figuratif. Ses derniers travaux visant à conclure sa formation aux Beaux-Arts marqueront cette mise à distance. Une première œuvre tentait ainsi, de façon un rien ironique, de montrer les limites d'une logique artistique nécessitant le recours à un langage ésotérique dont l'artiste demeurerait le seul détenteur. Un triptyque composé de trois pièces de couleurs différentes, représentant des fleurs sous lesquelles trois arrosoirs aux couleurs similaires étaient disposés.

"En fait c'était une manière de dire que la forme d'art génère un sens qui lui est propre et qu'à partir du moment où on a le code, là en l'occurrence c'était un chiffre de trois par rapport à une couleur bien répertoriée, donc du moment où on a le code on rentre dans la logique de l'œuvre et tout devient sensé mais finalement tout reste distant et détaché du spectateur."

Hermétisme d'un langage tu et tenu secret par l'artiste. Au récepteur de dépasser la stupeur et l'incompréhension première pour se laisser prendre dans la toile logique que

tisse et déploie le créateur de l'œuvre. Mais force est de constater que bien souvent cette logique, de par l'absence de celui qui l'a élaborée, maintient le spectateur dans une distance incommensurable. Distance que Slimane Raïs décida de redoubler :

"J'ai réalisé une fenêtre blanche de cinq mètres de haut et trois mètres de large. Un gros cadre blanc s'ouvrant sur le mur de la salle d'exposition. Cette fenêtre était tellement grande qu'elle disparaissait dans l'espace. Je l'avais intitulée : « Monochrome » exprès pour que cela renvoie à l'image de la peinture puisque le titre « Monochrome », c'est propre à la couleur et que la couleur c'est la peinture."

Une fenêtre non pas ouverte "sur le monde" mais sur "un mur". Une fenêtre démesurée, reprenant de façon presque outrancière les formes classiques du monochrome, mais ici un monochrome a-chromatique qui semble s'être vidé de son sens et à côté duquel le visiteur passe sans même le voir. Une œuvre qui ne signifie que par cette absence de sens qui la traverse, une œuvre qui ne signifie que sa propre négativité. Mais, c'est avec son dernier travail que vont, véritablement, s'ébaucher les constantes des recherches artistiques qu'il mènera ultérieurement.

- "J'avais fait un petit carton de format 21 x 13 intitulé « Curriculum Vitæ ». Une sorte de fiche d'identité civile avec tous les renseignements me concernant. Trois photos prises de face et de profil illustraient le carton. Donc voilà, et derrière c'était un travail un peu aussi de prise de position politique qui interroge le statut de l'individu. Sur le verso, j'avais écrit en Vénitien, c'est une police très raffinée et travaillée, tous les textes des déclarations des droits de l'homme mais inversés, c'est-à-dire qu'il fallait les mettre devant un miroir pour pouvoir les lire."

Ce carton était ainsi offert au public de l'exposition qui repartait avec le Curriculum Vitæ de l'artiste. Pour lui, cette dernière création lui a permis de "clore avec cette manière de faire de l'art et de partir dans quelque chose de complètement prospectif... à l'aventure..." Il va alors s'associer à un collectif nommé "Publication d'espace", dirigé par François Deck, artiste et professeur à l'école d'art de Grenoble. Ce collectif est constitué de plasticiens mais aussi d'étudiants des écoles d'art, d'architectes, d'urbanistes et de sociologues. Ensemble, ils décident d'investir un quartier et de construire "une forme mais chacun avec ses outils". Le sociologue lancera une rumeur dans le quartier, les urbanistes concevront les plans de faux souterrains, Slimane Raïs, quant à lui, choisira d'investir trois bars et de créer une circulation virtuelle entre ces lieux par l'intermédiaire de photos n'appartenant pas aux endroits dans lesquels elles étaient exposées. Les habitués de chacun des bars seront ainsi amenés à se rencontrer alors qu'auparavant ils ne se connaissaient pas. Enfin, les traces de ces différentes actions menées seront recueillies dans un journal éphémère nommé «L'été"... "parce qu'il était sorti l'été".

Au travers de cette expérience, Slimane Raïs tracera les lignes de force qui vont lui permettre d'impulser sa propre démarche artistique. Dès lors, il choisira de travailler dans des espaces différents mais toujours en relation avec un public par l'échange d'objets, de paroles, d'histoires personnelles... Il va, par exemple, par le biais d'une petite annonce, demander à des anonymes de se décrire par téléphone. Et c'est à partir de ces descriptions qu'il va construire, dans un commissariat de police, des portraits-robots de ceux qu'il n'aura connus que par le son de leurs voix. De la même façon, il demandera aux habitants de Grenoble de lui remettre des bandes sonores de leurs répondeurs téléphoniques qui seront ensuite montées en boucle et diffusées dans des arrêts de tramway. Il tentera encore de réunir, le temps d'une exposition dans un muséum, des objets "*fétiches*" que les habitants de la ville d'Annecy, récemment frappée par un tremblement de terre, se refusaient de voir détruits... Mais, selon lui, les contextes particuliers à chacune de ses interventions ne sont en définitive que prétextes à autre chose, à la construction d'une relation entre l'artiste et des individus qui ne seraient plus cantonnés à l'unique statut de récepteur-observateur. C'est au contraire avec eux, par ce qu'ils vont lui donner à voir d'eux, que ce soient des paroles ou des objets, qu'il pourra construire sa propre création artistique. Ici, par l'établissement d'une réciprocité où le processus d'échange constitue l'œuvre elle-même, c'est moins, comme Slimane Raïs le souligne, un travail plastique au sens classique du terme, engageant une action sur la matière, qu'une réflexion sur cet autre matériau, impalpable, "*invisible*" que serait le lien social. Il s'agit donc d'un positionnement artistique visant à creuser ces questions récurrentes pour l'artiste qu'est la définition de l'identité, de l'autre et du même au travers d'un travail qui reste personnel et affirmé comme tel. Il serait possible de rapprocher cette démarche d'une certaine "esthétique relationnelle", telle que Nicolas Bourriaud l'a définie, mettant l'accent non pas sur un unique objet délimité en tant qu'artistique mais sur la totalité de la relation qui se constitue à partir de lui. Slimane Raïs nuance :

- "*Malheureusement c'est le seul terme générique utilisé en ce moment. Pour moi il définit une manière de travailler, une tendance. Dans mon travail, ce n'est pas la rencontre en soi qui m'intéresse mais ce qui en émane. La rencontre est parfois propice, parfois non à l'émergence d'une forme d'art. Et c'est ce qui m'intéresse.*"

Partant, l'objet produit en tant que résultat du processus de création n'est qu'un élément parmi d'autres participant de l'œuvre dans sa totalité. Oeuvre qui intègre alors une part d'invisible, d'implicite, de hors-champ dans son contenu, dans les significations qu'elle produit. L'exposition n'est plus qu'une partie d'un dispositif plus global laissant une place à un intangible qui, cependant, n'a de cesse de traverser ce qui est montré. Pour Slimane Raïs, la participation à l'Art sur la Place s'inscrit *de facto* dans le prolongement de cette posture réflexive. Il qualifie d'ailleurs cette participation de "*démarche*" plutôt que de "*projet*", comme si la teneur de ce terme renforçait à lui seul, ce souci de relation d'échange

inhérent à l'approche qu'il défend.

- *"A priori, le contexte de la prison m'intéressait plus que l'Art sur la Place, car je voyais là plus s'ouvrir une nouvelle situation avec de nouveaux paramètres. Ce qui m'intéressait, c'était justement d'avoir une expérience nouvelle dans un contexte différent, et non de forcément fabriquer une œuvre collective parce que moi le rapport d'échange, le travail de collaboration, il est de fait dans tous les travaux que je fais."*

Un "rapport d'échange", une "collaboration" présents "de fait" dans ce qui sera engagé dans l'Art sur la Place... Une présence évidente, manifeste qui, comme par un lien de causalité, découlerait de ces mêmes préoccupations qu'a définies l'artiste. Dès lors, la notion d'"œuvre collective" perdrait de son sens, de sa nécessité puisque déjà contenue, de manière redéfinie, dans les termes mêmes de son esthétique. Une maison d'arrêt, tout comme une MJC n'apparaissent, au final, que comme des contextes parmi d'autres dans et par lesquels va s'opérer la construction de l'œuvre. Au regard des thèmes que parcourt la recherche privilégiée par l'artiste, ils perdent leur particularisme pour devenir des lieux singuliers d'exploration et de création. Une singularité qui en fait des espaces de relations certes définis, circonscrits mais toujours inscrits dans le prolongement du monde social qui les entoure. Par conséquent, toute réalité sociale, institutionnelle ou encore organisationnelle posséderait intrinsèquement des logiques propres mais qui, pourtant, ne les fermeraient pas les unes aux autres. Les détenus, comme tous les autres participants et cela malgré leur situation de retrait et d'enfermement, n'apparaîtraient plus alors totalement détachés de ces relations interindividuelles qui parcourent le social et traversent la relation à l'autre.

- *"Je n'avais pas dans l'idée de provoquer ou de dénoncer une situation, mais plutôt de m'adapter à cette situation en réalisant un travail en harmonie avec le contexte. Car encore une fois, mon but n'était pas de travailler sur la situation des détenus mais de réaliser une œuvre en les impliquant dans le processus... Moi mon but, c'est de me fondre dans une situation telle qu'elle est donnée et d'essayer à ma façon, peut-être d'une manière moins provocante, moins spectaculaire de parler de certaines choses de façon plus subtile, sans que ce soit choquant. Et justement, cette idée de la situation des détenus et même des gens de l'extérieur ne doit pas être mise en avant. Elle est en amont, elle est suggérée de fait, mais elle n'est pas l'essentiel du projet et je ne veux surtout pas qu'elle devienne l'essentiel du projet."*

Par conséquent, si la situation caractéristique du détenu entre en jeu dans la formulation du propos artistique, elle ne doit pas pour autant en absorber la totalité. Elle ne doit pas servir d'alibi, se substituer à la teneur artistique de l'intervention. Elle doit rester "suggérée" dans cet implicite qui pourtant la tenaille, la transperce de part en part. L'"essentiel du projet" de Slimane Raïs se situerait alors ailleurs, hors du champ de la

"provocation", de la "dénonciation", dans une contrée esthétique plus "subtile". Et, afin d'en explorer les confins, il s'agirait plus, pour l'artiste, d'intégrer les participants à sa démarche personnelle plutôt que de les impliquer avec lui dans l'élaboration d'un projet proprement dit.

- *"Je ne veux pas exploiter les gens qui m'offriraient quelque chose d'eux pour mon propre plaisir à moi tout seul, dans mon petit coin... et si ça leur plaît, tant mieux, mais si ça leur plaît pas, tant pis. Non, j'avais envie comme ça qu'il y ait une succession dans les étapes pour faire un travail vraiment de collaboration du début jusqu'à la fin. Mais ça n'a aucune incidence réelle sur le sens de l'œuvre."*

Ces étapes restent donc prédéterminées par l'artiste lui-même. Étapes articulées autour de deux temps : un tournage vidéo, au "dehors", dans les murs de la MJC, où les participants, seuls devant la caméra, devront citer une phrase, toujours identique, que l'artiste leur aura livré au dernier moment ; puis, un enregistrement audio où les détenus seront amenés à prêter leurs voix aux images préalablement dépossédées des pistes sonores des participants du «dehors», doublage consistant à reformuler cette même phrase commune à tous. L'artiste parle ainsi, afin de qualifier les participants, de "complices" ou de "collaborateurs" qu'il "associe" à l'"accompagnement du projet". Il propose plutôt une association lors de moments pondérés qu'une implication continue et renouvelée telle qu'elle est perceptible dans la plupart des autres ateliers. Des associations nécessaires à l'œuvre et qui en sont la matière essentielle, mais qui néanmoins ne gommant pas le rôle prépondérant de l'artiste qui en est le concepteur et le promoteur. Comme il le précise : *"Je pense que la décision finale, sur le plan purement plastique revient à l'artiste en définitive."* Il demeure donc seul et unique maître d'œuvre, concept que par ailleurs il reconnaît comme pertinent afin d'explicitier sa démarche.

3-3-2 Les participants

Ils se scindent principalement en deux groupes distincts. D'un côté, des détenus des maisons d'arrêt en attente de jugement et de l'autre, des anonymes, circulant dans la ville.

Le travail avec les maisons d'arrêt a été long à mettre en place et a fait l'objet de nombreuses négociations avec l'artiste. Des annonces ont été affichées dans les endroits clefs de l'institution, comme le réfectoire, les lieux de passage, annonces sollicitant les détenus à se prêter à un enregistrement audio devant s'intégrer, à terme, dans une œuvre artistique publique. Mais c'est l'administration pénitentiaire qui finalement a sélectionné les personnes jugées aptes à intégrer ce type de dispositif. Leurs critères de sélection relèvent du secret professionnel et Slimane Raïs n'a en aucun cas pu influencer sur leurs choix. Ce travail s'est déroulé dans la prison de Montluc où il a rencontré 4 femmes et celle de Saint-Paul où il a rencontré 16 hommes.

Une trentaine de personnes, en parallèle, s'est présentée, au fil des mois, à l'artiste dans les locaux de la MJC de Perrache pour entrer dans la démarche qu'il leur proposait. Ces personnes, 12 hommes et 22 femmes, ont principalement eu connaissance de l'atelier par le biais d'une petite annonce qui a été placardée dans les locaux de la MJC mais aussi diffusée dans un journal présentant les activités culturelles du moment : "Le petit bulletin". Le texte, présenté sous la forme d'un avis de recherche, entrant en écho avec un langage policier stéréotypé proposait de "*participer au tournage d'un film vidéo*", de "*Venir seul(e) ou accompagné(e) d'une ou plusieurs personnes de votre choix à l'adresse suivante : Maison des Jeunes et de la Culture 100, Cours Charlemagne. 69200 Lyon*" et précisait que "*votre intervention devant la caméra ne durera que quelques instants*" ou encore que "*rien ne sera diffusé sans votre autorisation*". En fin de texte il était indiqué que l' "*œuvre*" serait réalisée par Slimane Raïs "*en résidence à Lyon dans le cadre de la biennale d'art contemporain de Lyon (L'Art sur la Place), en collaboration avec la MJC Perrache et les prisons de Lyon.*" Pour finir, les coordonnées personnelles de l'artiste et celles de la MJC étaient données. Certains participants se sont tout d'abord rendus seuls au rendez-vous pris avec l'artiste pour, ensuite, en parler autour d'eux, à des proches, qui, à leur tour ont pu intégrer le dispositif. Deux garçons, par ailleurs, nous ont fait part de l'importance que revêtait pour eux le fait que l'expérience se fasse en lien avec les prisons de Lyon. Travaillant, eux-mêmes, dans le cadre d'organisations humanitaires, il leur apparaissait inévitable, ayant pris connaissance de l'avis de recherche, de participer à l'œuvre. Pour tous, cette rencontre avec l'artiste était étonnante, l'avis de recherche étant somme toute extrêmement succinct. Il est pourtant intéressant de noter que cette première démarche de rencontre étant faite, personne n'a ensuite refusé de se prêter au jeu.

Par ailleurs, un projet de formation professionnelle réunissant 14 stagiaires s'est greffé tardivement sur le projet de Slimane Raïs. Mis en place par l'ANPE et destiné à des personnes en recherche d'emploi, il visait de manière large à permettre "*d'acquérir des comportements adaptés socialement*" par "*l'élaboration et la réalisation d'un événement*" favorisant "*de façon concrète le positionnement d'une véritable assise individuelle indispensable pour envisager l'avenir de façon lucide et constructive*". Selon eux, cette "*création événementielle*" donnait "*la possibilité d'intervenir à différents niveaux*". Sont alors évoquées, dans la définition du parcours d'insertion professionnelle, la "*redynamisation effective*" et la "*valorisation des potentiels individuels*" ; la "*maîtrise de ses objectifs pour la construction d'un projet*" ; la nécessité de "*se faire connaître et reconnaître*". Sur ce groupe cinq personnes ont plus particulièrement suivi l'expérience produite par Slimane Raïs en l'accompagnant dans les phases d'élaboration technique de son œuvre. Ils pouvaient, alors, par le biais d'un reportage photographique sélectionner les moments qui leurs semblaient les plus pertinents dans le montage du projet pour, ensuite,

les intégrer comme support à l'ensemble de leur formation composée d'axes divers proposant aussi bien des évaluations d'habileté, l'élaboration d'un projet professionnel, des cours de communication et d'expression, qu'un stage de formation dans l'entreprise de production des matériaux nécessaires à l'exposition de l'œuvre de Slimane Raïs pour le 9 Juillet, en l'occurrence, nous y reviendrons, des cabines de type photomaton... Certains d'entre-eux ont aussi accepté, à titre personnel, de faire partie du contenu du propos artistique en apparaissant dans le film.

3-3-3 Tensions et difficultés de l'observation

Cet atelier se déroulant selon une logique et au sein d'espaces particuliers, une approche ethnographique d'immersion n'a pu être envisagée. En effet, contrairement aux autres expériences de l'Art sur la Place que nous avons pu suivre, nous ne pouvons pas parler ici d'un groupe d'individus qui, de manière régulière, se retrouvent pour participer, ensemble, à une création. Au contraire, ce sont des personnes qui vont se prêter, le temps d'un rendez-vous, à une rencontre avec l'artiste. Rencontre circonstanciée et éphémère, se déroulant dans l'intimité d'un échange exclusif entre lui et le participant. Pour Slimane Raïs, cette entrevue conditionnait toute la relation de confiance sur laquelle allait reposer le déroulement du processus en son entier. Une conversation, une phrase secrète échangée, énoncée ensuite devant la caméra... Un échange parfois difficile quand il s'agissait de convaincre une personne soudainement troublée, gênée par cette situation incongrue consistant à se montrer, à se livrer, par le don de sa propre image, à l'inconnu. Un don en forme d'abandon à un autre que l'on sait ailleurs, derrière un seuil infranchissable, matérialisé par l'œil obstiné de la caméra. Par conséquent, toute présence autre, lors de ce moment privilégié, dont la complicité confinait au secret au vœu même de l'artiste, devenait difficile. Elle risquait de troubler voire de rompre ce lien fragile mais néanmoins inhérent à la démarche choisie. De la même manière, il nous a été impossible de suivre Slimane Raïs lors de ses rencontres avec les détenus. L'institution carcérale a tout d'abord mis du temps à accepter sa venue dans ses murs et cela, nous le verrons, au prix de contraintes et d'aménagements importants. Ensuite, l'artiste tenait à préserver la même logique de rencontre adoptée dans la MJC avec le public des prisons. Une logique créatrice s'appuyant sur la fugacité et l'intensité d'une relation dans laquelle son œuvre puise son sens et où le contexte même de l'action devient partie prenante de cette dernière, qui plus est lorsque ce contexte se montre tout particulièrement coercitif. Pris nous-mêmes dans ces entrelacs où l'artiste demeure, au final, le seul et unique maître d'œuvre d'un processus qu'il se doit de mener à terme, nous avons plutôt privilégié une approche périphérique d'un dispositif se fondant sur un troublant jeu permanent entre ce qui se dévoile, se montre et ce qui, au contraire, se dérobe soudainement au regard et à l'interprétation. Comme les autres participants, nous avons accepté de vivre l'expérience de la caméra et nous avons pu ainsi

en saisir la teneur évocatrice. Une inquiétude lors de l'attente avant le passage dont on ne connaît rien, dont on ne sait quoi attendre ; puis, une certaine confusion, créant une sorte de malaise intérieur tendant presque à rendre aphone...

Et ce sentiment de distance et de furtivité s'est d'autant plus par la suite confirmé. En effet, il était prévu qu'au cours du mois d'octobre les «cabines de séduction», après leur présentation publique sur la place Bellecour, soient remontées pour plusieurs semaines dans les murs de la MJC. À cette occasion, il était prévu que l'ensemble des partenaires et des participants - citoyens comme détenus - ainsi que l'artiste se rencontrent à l'occasion d'un vernissage. La rencontre a effectivement eu lieu, «*en catimini*» comme l'a précisé une personne de l'accueil de la MJC. Malgré nos appels répétés, nous n'avons pu y participer, étant à chaque fois renvoyés à une date improbable jusqu'au jour où il nous a été répondu que «*quelque chose*» avait eu lieu... De la même manière, l'artiste est longtemps resté silencieux à nos appels, alors que nous avons convenu qu'il nous informe de la suite donnée au projet. Silence que nous avons compris bien plus tard puisque pour des raisons personnelles, il s'est vu retenu près de six mois à l'étranger...

3-3-4 Quai des brumes

Territoire, Intimité, Séduction

Comme nous l'avons précédemment précisé, chacun des travaux de Slimane Raïs prend pour point de départ un contexte particulier qui s'effacera au profit des relations qui vont s'y engager. L'Art sur la Place, au regard de sa thématique du territoire, participera, de la même manière, de cette logique artistique. Pour lui, le milieu carcéral demeure certes régi par des règles et des lois assez contraignantes. Pour autant, il va moins chercher à les réprouver qu'à les comprendre afin de les intégrer à son dispositif de création.

- "Je n'ai pas tenu compte véritablement de la thématique du territoire parce que pour moi le fait d'intervenir dans la prison me plaçait d'emblée dans le contexte et si c'est pour faire une représentation du territoire moi ça ne m'intéresse pas en soi, moi je préférerais évoquer cette notion sans que pour autant elle soit le but. En fait je ne voulais surtout pas tomber dans la représentation, c'est pour cela que j'ai choisi de ne pas penser au thème en soi mais de trouver un lien entre le contexte et le thème"

Il choisit donc de privilégier une approche d'imprégnation du milieu à partir duquel il va construire son propos plutôt que de se fonder sur l'idée qu'il s'en fait a priori. Pour cela, il a dû se familiariser avec l'atmosphère propre aux maisons d'arrêt et ce souci de familiarisation l'a amené dans un premier temps à visiter les lieux. C'est par cette première rencontre qu'il se verra ainsi confronté à ce double mouvement entre visibilité et

dissimulation qui deviendra ensuite le point de départ de sa réflexion.

- *"Moi j'arrive là-bas et on me fait visiter, bon je visite alors les lieux et les détenus. Mais on était vraiment dans le..., c'est pas le mot exact spectacle mais pour moi c'était un peu ça. Je me souviens, on regardait une cour et il y avait une fenêtre où deux détenus regardaient et ils ont reconnu les deux personnes de la prison qui étaient en train de me montrer les lieux comme ça, et il y en a un qui a crié très fort : « On n'est pas des bêtes » et c'est vrai que ça faisait un peu ça, genre on fait une visite mais il ne faut pas oublier qu'on est chez eux. C'est chez ces gens quelque part, c'est leur espace de vie. Mais en même temps par cette intrusion on leur fait aussi savoir quelque part que c'est pas chez eux, on est chez nous et on fait ce qu'on veut. Eux ils sont nulle part. On ne leur demande pas leur avis. En fait si... à un moment ils ont demandé à des détenus s'ils acceptaient que je visite leur cellule et ils ont dit : « Non ». Mais ça n'a pas empêché quand même parce qu'il y avait une cellule où il n'y avait personne, les détenus n'étaient pas là alors ils ont ouvert et ils nous ont montré, ils nous ont fait visiter. C'est pour dire que le maître des lieux ce n'est pas le détenu, c'est l'administration et je pense qu'elle tient à ce que ça soit ainsi, et du coup les détenus ils appartiennent aussi à l'administration. [...] C'est comme pour la mise à nu, ils sont mis à nu vraiment, complètement et physiquement parce que de toute façon c'est des gens qui vivent vraiment en communauté, ils s'habillent ensemble, ils se couchent ensemble, il n'y a même pas un espace pour aller aux toilettes, c'est vraiment très très proche, donc sur le plan physique il n'y a pas d'intimité, il n'y a pas d'espace intime pour chacun et sur le plan psychologique et mental c'est la même chose, les lettres sont lues donc il n'y a aucun moment où la personne peut se dire : « Moi j'ai un petit quelque chose pour moi ». Ces gens là tu les croises ils n'ont rien à te cacher, ils sont vraiment transparents, ils le paraissent en tout cas."*

Contexte carcéral paradoxal, à la fois dissimulé du commun, caché derrière ses hauts murs d'enceinte et dans le même temps ouvert sur ses détenus qui semblent finir par devenir "*transparents*", où tout leur rappelle qu'au final ils ne sont pas "*chez eux*", dans une dépossession permanente où l'intime ne paraît plus avoir de sens. Dès lors, l'artiste envisage d'engager son travail artistique à partir de cette question de la place de l'intime dans ces lieux d'incarcération. Pour lui, l'intime serait une constante inhérente à la condition d'être humain. Elle serait ce qui lui permet d'entrer en relation avec l'autre, dans une oscillation permanente entre ce qu'il choisit de donner à voir de lui et ce qu'il préfère garder dans le secret de son monde privé. Par conséquent, cette exploration complexe de la frontière entre visibilité et invisibilité, latence et manifeste va s'opérer par l'insistance sur cette dimension spécifique aux rapports interindividuels que serait celle que l'artiste définit comme "*séduction*". Non pas la séduction au sens amoureux ou sexuel du terme mais plutôt dans celui de l'instauration de ce jeu de fascination et d'attraction qu'elle suscite. Un jeu où l'autre choisit de se donner à voir ou à entendre dans et par l'interaction. L'œuvre

tout entière apparaîtrait ainsi comme la mise en scène de relations artificiellement recréées au sein du maillage esthétique que tisse l'artiste. Des relations fugaces, fragiles qu'il s'agit de susciter à la fois dans les murs de la prison comme dans ceux de la MJC.

Dedans et dehors

Ainsi, la mise en place effective de ces relations au sein du monde carcéral s'est d'emblée confrontée à la nécessité de l'accord de la direction, accord que l'artiste a finalement obtenu après de longs mois de négociations et de demandes auprès de l'administration. Mais une fois le seuil de la porte franchi, c'est à une nouvelle contrainte qu'il a dû se heurter à savoir celle du règlement intérieur avec lequel il est impossible de transiger. Dans un premier temps, il avait projeté de s'immerger progressivement dans le quotidien de la prison afin de filmer les détenus à l'intérieur des murs :

- *«Au départ j'avais demandé d'avoir carte blanche, de pouvoir circuler dans les lieux, enfin dans les réfectoires, dans la cour et cætera et puis essayer de brasser mais je me suis vite rendu compte que c'était impossible, c'était pas... comment dire ? On n'est pas dans une colonie de vacances !»*

Toute sa démarche s'est alors redéfinie et réorientée, l'usage d'une caméra intra muros étant, en effet, formellement interdit. De la même manière, ses déplacements ont dû se plier au rythme inhérent à l'institution. Des *«centaines de portes»* à franchir, le cliquetis récurrent des clés, des serrures qui s'ouvrent et se ferment, la présence des escortes qui l'accompagnent dans chacun de ses mouvements, quand il s'agit de *«traverser un couloir, monter d'un étage, passer d'un quartier à un autre»*... La force d'une Loi omniprésente qui ne peut tolérer le moindre écart au risque de voir sa légitimité remise en cause. Et dans ce contexte extrêmement sensible, offrant des marges de manœuvres plus que restreintes, Slimane Raïs doit pourtant trouver des voies d'accès le conduisant jusqu'aux prisonniers :

- *«Moi c'était pas le rapport d'insécurité qui m'inquiétait le plus, c'était comment ces gens là, qui sont dans une situation qui est déjà très très difficile tu peux arriver à les toucher. Tu leur dis : « Oh vous pouvez pas faire un travail avec moi d'art plastique ? ». Tu vois ça, ils s'en foutent et moi c'était vraiment mon unique souci de trouver comment les intéresser à mon projet, un projet dont ils ne sont pas demandeurs.»*

Les rencontres se déroulent alors au parloir, dans un lieu se voulant *«un peu isolé»* même si la présence des gardiens reste constante :

- *«Il n'y a pas de réel isolement en fait entre le gardien et les parloirs, il y a une porte mais il n'y a pas de véritable isolement parce que la porte elle est battante, en plus elle est vitrée [...] les pièces sont disposées en cercle et le gardien derrière son comptoir peut regarder tout le monde... Peut-être qu'il ne peut pas tout entendre mais il peut tout*

voir donc il y a quand même une surveillance quelque part».

Moments de rencontre ayant, au sens littéral du terme, lieu dans un espace répondant aux constantes spatiales de ce *panopticon* qu'avait imaginé Jeremy Bentham, mais aussi soumis à la temporalité régulière du quotidien des détenus :

- *«Finalement l'idée que j'avais de brasser et de voir venir les choses, je l'évacuais de plus en plus, c'était pas possible sur le plan sécurité, c'était pas possible... et puis même les prisonniers ils avaient pas ce temps là aussi à me consacrer, parce que eux aussi... ils se lèvent le matin, ils ont leur repas le midi et puis ils ont un petit peu de temps libre qu'ils essaient à leur façon de meubler, d'organiser, de gérer et c'est vrai que donc moi je ne peux pas venir comme je veux...»*

Ainsi, pendant près d'une heure et demie, il s'entretient avec chaque détenu retenu pour l'expérience puis l'enregistre. Des détenus curieux de *«travailler avec un artiste»* mais des détenus sans visage qui vont prêter leurs voix à ces portraits filmés, venus du dehors. La même phrase répétée inlassablement qu'il s'agit de placer de manière synchrone sur le mouvement de lèvres silencieuses :

- *«Doublé des images, pour eux, c'est un exercice de style, c'est pas facile aussi parce qu'on se rend compte que même si la phrase elle est courte, il faut la choper pile au moment, trouver les tons justes et cætera, donc pour eux, au début, c'est assez bloquant parce que ça ne sort pas comme ça... Il faut écouter, visionner, revisionner, et cætera... On fait peut-être cinq, dix premiers essais juste pour décontracter la personne et c'est qu'après qu'elle rentre dans le jeu, ce n'est qu'après qu'elle essaie vraiment de jouer la personne qu'elle voit à l'écran...»*

En parallèle à ce travail de prise de son, Slimane Raïs va poursuivre, dans la MJC, son recueil de *«portraits»*, instaurant par là un mouvement constant d'aller-retour entre le monde de la prison et celui de la ville : des visages filmés sur des cassettes vidéos qui ensuite se détachent de leurs possesseurs afin d'être habités par la voix d'un autre. La logique demeure sensiblement la même que dans les murs des maisons d'arrêt. Un rendez-vous dans les sous-sols, un entretien préalable avec l'artiste puis le passage devant la caméra... Des personnes se suivent, quelques unes s'attendent dans les couloirs... Un jeune homme : *«Je suis venu parce que ça m'intrigue cette histoire mais... je ne sais pas ce que l'artiste veut exactement...»* Quelqu'un sort de la pièce où a lieu la prise de vue et le rejoint :

- *«Dis-moi, qu'est ce qu'il t'a dit, qu'est-ce que tu dois faire ?*

- *Rien... c'est un secret, je peux rien te dire... t'y vas et c'est tout !*

- *Ouais mais je flippe maintenant !»*

Des jeunes filles arrivent en groupe... L'une d'elles est accueillie par l'artiste, ils se

saluent puis entrent dans la salle. La porte se referme derrière eux. Une demi-heure plus tard, elle ressort et repart avec ses amies :

- *«En fait, j'ai déjà fait une prise de vue avec l'une d'elles... puis après, elle en a parlé avec une de ses copines qui était Ok... le bouche-à-oreille quoi !»*

Une impression étrange de frôlement se dégage de ces mouvements d'allées et venues, où des gens semblent se croiser sans véritablement se reconnaître. Ballet singulier duquel l'artiste semble pourtant extraire la logique d'une œuvre dont il connaît la finalité :

-*«Mais c'est que des fois... personne ne vient... On se met d'accord sur le rendez-vous mais la personne, elle ne vient pas... Peut-être parce qu'elle a peur, parce qu'au dernier moment... elle hésite ou je sais pas... Donc je passe beaucoup de temps à attendre...»*

Le lieu de prise de vue est une grande salle, entièrement peinte en noir. Au fond, une estrade ressemblant à une petite scène de théâtre ou de concert. Sur les côtés, quelques chaises. Contre le mur opposé à la scène, une sorte d'amphithéâtre de taille réduite. À gauche, près de la porte, une caméra-vidéo est posée sur un trépied. Un spot à la lumière intense est disposé à ses côtés. La prise de vue se fait ainsi de façon identique. La personne se place contre le mur, l'objectif de la caméra à environ un mètre de son visage. L'artiste, en retrait, derrière le matériel vidéo, donne au participant, au dernier moment, un papier sur lequel est inscrite cette phrase devenant la formule commune à tous : *«T'as de beaux yeux, tu sais !»* La caméra est mise en route... la phrase peut être alors dite à tout moment, à la convenance de la personne filmée, après une longue hésitation ou juste derrière le démarrage de l'enregistrement. Elle peut être dite sur tous les tons, tous les rythmes, aucune diction spécifique n'étant imposée. Puis une fois prononcée, la caméra continue de tourner pendant une vingtaine de seconde :

- *«Ce moment est important parce que... une fois que la personne elle s'est jetée à l'eau, ce qui n'est déjà pas facile quand la caméra est en route... il y a ce moment où il n'y a plus que le silence. Et la caméra qui continue de tourner... et là, que se passe-t-il ? Où regarder ? Que faire ? Il y a même quelqu'un qui a choisi de se taire et c'était sa façon d'interpréter ma demande»*

Assemblages

La rencontre entre les deux matériaux de l'œuvre - le son des voix, les images des portraits, eux-mêmes reliés aux deux contextes dans lesquels ils ont été élaborés, le dedans du monde carcéral, le dehors de la ville - s'est opérée, à l'occasion d'un montage, quelques semaines avant l'exposition. Un groupe de participants a été ainsi convié par l'artiste afin de suivre le déroulement du processus présidant à l'accomplissement des «cabines de

séduction».

- *«Pour moi, la participation au montage des personnes c'est... parce que je ne leur propose pas systématiquement, elle ne s'adresse pas à tout le monde mais à un petit groupe parce que les moyens et les circonstances ne le permettent pas mais c'est surtout... une sorte d'accompagnement du projet... c'est de le voir naître, enfin... pour moi, c'est une occasion le fait de travailler ici dans ce projet-là sur une durée particulière et c'est aussi une occasion d'associer des personnes à la mise en place d'un travail, d'une œuvre...»*

Ainsi, pendant toute une journée, dans une pièce exiguë, l'artiste et quelques participants se sont retrouvés autour des moniteurs vidéos du banc de montage. Certaines personnes ne sont restées que quelques heures, d'autres ont tenu, tels certains de ces stagiaires en réinsertion professionnelle, à suivre la totalité de l'évolution de la mise en forme. Les visages sur fond noir défilent sur les écrans... Le même plan identique, des *«T'as de beaux yeux tu sais !»* répétés des dizaines de fois... Certaines longueurs sont écourtées même si une partie des bandes vidéos a fait l'objet d'un premier nettoyage. Les participants *«complices»*, comme se plaît à les définir Slimane Raïs, se reconnaissent, regrettent un éclairage qui *«ne met pas trop en valeur»*. Une fois arrangés et ordonnés, les *rush* se voient estampillés du © de *copyright* suivi de l'année de réalisation ainsi que du nom de l'artiste. Les voix originales sont ensuite supprimées pour laisser place à celles des détenus. S'en suit un long travail de postsynchronisation entre les bribes de bandes sonores et les images. Les voix résonnent, hésitent, se reprennent, selon des débits plus ou moins étirés ou hachés... Une voix de femme : *«T'as de beaux... non, ça va pas... t'as de beaux yeux... non !»* L'artiste écoute, avance, revient sur certaines phrases complètes... *«Celle-ci, je crois qu'elle va bien sur le visage de Jean...»* Les lèvres bougent silencieusement, puis, le son, lentement, après quelques tâtonnements, finit par épouser le rythme particulier de l'articulation silencieuse... *«Regardez... ça colle parfaitement...»* Le résultat surprend l'assistance présente. Les voix et les visages, pourtant disjoints, paraissent se retrouver, donnant ce sentiment troublant d'une réappropriation, comme si un geste arbitraire les avait préalablement séparés. Un participant arrive... Il se voit à l'écran, affublé de sa nouvelle voix : *«Mais c'est moi...»* Il scrute son visage, semblant presque ne pas se reconnaître : *«Attends... la voix... c'est pas la mienne... mais on dirait que... Il n'y a presque pas de différence !»* La même voix de femme *«occupe»* plusieurs visages différents, renforçant le sentiment d'étrangeté qui se dégage du déroulement des images. Étrangeté que l'artiste relie directement à son propos sur la séduction :

- *«Tu vois, c'est ce petit décalage qu'il y a entre la voix et l'image qui va se créer de fait dans le montage et c'est le seul élément qui va peut-être perturber le public, les spectateurs de l'œuvre, de l'écran mais la dimension réelle, elle reste... c'est la voix de la femme, c'est la voix de l'homme, il y a juste ce petit décalage qui accentue ce jeu autour*

de la séduction, qui le rendrait encore plus artificiel et plus superficiel, quoi... Et je pense que même pour cette dimension de doublage, pour le spectateur, on replacerait la vidéo dans un contexte plus artistique, ça ne se résume pas seulement au fait de jouer un personnage de cinéma, c'est-à-dire que si tout est lisse, que tout est bon c'est que les gens relisent la phrase donc on est dans un exercice de style, c'est un casting, « Tiens, on va jouer à Gabin ! »... Le fait qu'il y ait justement ce décalage entre la voix et l'image, on sent... enfin j'espère, que le principe ce n'est pas seulement de dire la phrase mais c'est ce qui émane à travers cette phrase-là, on s'interroge sur..., on se pose la question du pourquoi de ces voix décalées... et la personne qui va essayer de chercher plus loin, elle verra que ce sont les voix de détenus, donc là peut-être que le sens se compléterait par rapport à cette situation de gens visibles, invisibles qu'on ne voit pas...»

Dès lors, c'est de ce «léger décalage», de ce hiatus entre articulation et paroles, entre gestes et langage que surgirait l'étrangeté de la rencontre entre deux univers mis à distance. Il s'agirait donc de conserver cet écart subreptice, rendu presque indécélable même pour celui qui reconnaît son visage, entre un monde qui se donne à voir et un autre qui, par le timbre de la voix, fait soudainement irruption à la surface de l'écran. Toute la tension entre latence et manifeste, entre évidence et retrait se cristalliserait alors dans cette variation subtile, dans cette distorsion incertaine que produirait cette rencontre dérivée...

3-3-5 Le 9 juillet

Tôt le matin quelques participants et un membre de la MJC se retrouvent autour de Slimane Raïs afin de monter les «cabines de séduction» proprement dites. Leur lieu d'exposition est situé un peu en retrait, à la périphérie de la place Bellecour, près d'une allée tracée entre les arbres. Deux cabines à l'aspect similaire, ressemblant à des photomaton, aux parois peintes en blanc, équipées d'un petit rideau gris descendant à mi hauteur de l'entrée et d'un tabouret faisant face à un écran. Elles sont posées à même la terre battue et seule une bande de revêtement orangé, dissimulant les câbles électriques servant à l'alimentation des installations, les relie entre elles. Dans une cache, située derrière les écrans de télévision, deux magnétoscopes contenant le film des «portraits» monté en boucle sont installés. La construction est rapide, les matériaux étant très légers. Une cabine est à peine terminée que déjà quelques visiteurs se pressent afin de la visiter. Certaines personnes entrent à plusieurs, malgré l'exiguïté des lieux, contrariant, sans le savoir, le souci de lien intime entre l'œuvre et le spectateur que l'artiste a tenté de préserver... Un jeune homme est assis avec sa petite amie sur les genoux, une femme s'installe avec sa fille sur le tabouret alors que le petit frère tente de passer la tête par le rideau : «*Ferme ! On y voit rien, tu viendras quand ce sera ton tour !*» D'autres visiteurs inspectent longuement les cabines, n'osant s'y aventurer. Certains s'attardent sur le texte

du panneau présentant l'œuvre... Ce n'est que dans la liste des partenaires associés qu'est mentionnée la collaboration avec les prisons de Lyon : *«Tiens, ils ont travaillé avec les prisons ! Je vais retourner voir parce que j'avais rien compris au départ...»* Un homme ressort, visiblement troublé : *«Au début, je me suis assis... Et je saisissais pas le truc... Et puis, au bout d'un moment, y'a quelque chose qui se passe... Les visages, la même phrase qui revient... C'est presque hypnotique... On a l'impression d'être dans une bulle avec des gens qui vous regardent droit dans les yeux.»* Une partie du groupe de stagiaires en formation professionnelle arrive entre temps. Munis d'appareils jetables, ils photographient la structure sous tous les angles. Une photographe professionnelle leur prodigue quelques conseils. Sabrina, une stagiaire : *«En fait, on doit faire une espèce de reportage sur l'artiste et l'Art sur la Place... On est allés voir l'usine où ils fabriquaient les cabines... Tu vois, c'est... En fait, pour moi, ça été une expérience importante. J'aime pas mon visage... et au départ, me faire filmer, dire la phrase puis être vue par tout le monde... C'était pas... Je voulais pas... Je l'ai fait quand même et... je regrette pas, parce que j'ai franchi un truc... important pour moi.»* Un participant ajoute : *«Ouais, au début, pareil, j'ai hésité... (rires) Franchement, j'en ai parlé à aucun de mes potes... Franchement... Imagine la honte ! Tout le monde qui me voit sur la place... Donc tant que j'avais pas vu le truc fini... J'en ai pas parlé... Et là... Ouais, ça va... Je vais leur dire de venir... mais pas à tous quand même, qu'à certain ! (rires)»* Slimane Raïs, quant à lui, se tient sur le côté, se prêtant au dialogue, à l'échange de questions, de remarques. Parfois, il jette un œil inquiet autour de lui : *«Normalement, il y aurait dû avoir une permission exceptionnelle pour les détenus qui ont participé afin qu'ils viennent voir... Mais je doute que ça se fasse...»* Et, en effet, les détenus, tout comme les représentants de l'administration carcérale ne vinrent jamais... Ainsi, lorsque l'œuvre fût démontée en fin de journée, un certain sentiment d'amertume planait, comme si une partie de la rencontre n'avait pu totalement s'accomplir. Le retour de cette part manquante, condition nécessaire à l'accomplissement de la démarche tout entière, allait ainsi rester en suspend, les sons articulés des voix retournant à leur invisibilité et à leur silence premier.

3- 4 LA TOUR DE BABEL DE SAINT-FONS

Photographie Georges Ponomarento

3- 4- 1 L'artiste

Le tableau renversé

L'artiste Victor Urzua n'avait jamais participé à l'Art sur la Place. Sa rencontre avec la ville de Saint-Fons s'est faite par des interventions pédagogiques au Centre d'arts plastiques, auprès d'enfants, d'adolescents et d'enseignants. En 1998, il avait aussi pris part

à l'élaboration des décors pour la Biennale de la danse. Sa collaboration, cette année à l'événement de l'Art sur la Place, s'inscrit donc dans le prolongement de ces différentes rencontres à tonalité artistique.

Victor Urzua : - *"J'ai travaillé il y a quelques années avec Saint-Fons en tant qu'animateur et cætera donc je les connais bien, ils me connaissent et souvent ils m'avaient demandé de revenir, de continuer de travailler avec eux, ce que je t'avais dit avec les gamins à un moment donné, et donc l'année dernière à cette période là, j'ai rencontré Guillaumon, qui est le directeur du Centre d'arts plastiques, et il m'a proposé de prendre l'Art sur la Place avec Saint-Fons, tout bêtement. Et tout de suite ça s'est enchaîné (...) j'ai mis sur le papier un projet, on l'a envoyé et ça a été accepté et c'est parti."*

Pour lui, c'est logiquement que le processus s'est engagé, un réseau étant déjà créé, le liant au Centre d'arts plastiques de la ville, opérateur de l'expérience.

Victor Urzua : - *"J'avais déjà eu des contacts avec un certain type de population et on m'a dit que je m'en suis toujours tiré pas trop mal donc s'ils me le repropoisaient c'était que j'étais capable de le faire !"*

Ici commence à poindre, dans ses propos concernant ce type de dispositif, l'importance que revêt pour lui la capacité ou non qu'a un artiste à sortir de ce processus individuel de création pour rentrer en contact avec *"un certain type de population"* distancié du monde artistique et de trouver par là des formes nouvelles pour communiquer. Il ne s'agit pas, avec l'Art sur la Place, de se servir de ce médium pour faire la promotion de ses œuvres, de médiatiser sa création mais bien au contraire de choisir un chemin parallèle, nourri de ses savoirs et connaissances propres, pour entrer dans une relation qu'il qualifie volontiers de *"projet pédagogique"*.

Artiste-sculpteur, sa production personnelle privilégie un travail sur les formes et la matière. Travail sur le bois mis en espace par des installations qui nécessairement prennent du volume, occupent de la surface. Compositions géométriques provoquant le déplacement de l'observateur, qui, en fonction des angles de vue adoptés et des perspectives choisies, voit la configuration des œuvre se redessiner, se métamorphoser. Les tonalités boisées peuvent être soulignées et complétées par des pigments le plus souvent de couleurs fondamentales : jaune, bleu, rouge, parfois nuancées par du noir, des teintes grisâtres ou des matériaux métalliques. Des séries d'objets qui du fait de leurs dimensions sont difficiles à vendre. Ainsi, son travail artistique fera plus l'objet d'expositions, comme près de cette chapelle au milieu de la campagne ou à l'intérieur de l'Artothèque de la Maison du Livre, de l'Image et du Son de Villeurbanne.

- *"Je crois qu'il y a une réticence encore si tu veux des gens pour s'investir, pour investir sur un objet qui est volumineux et je ne sais pas si on peut appeler ça de la peur, tu vois, mais d'avoir chez eux quelque chose qui est très encombrant et qui ne peut pas être*

oublié alors qu'un petit tableau, une petite photo, elle va être collée au mur et il ne va pas la voir pendant des semaines, elle est là mais tu ne la verras pas, une sculpture c'est quelque chose, avec laquelle il faut vivre j'allais dire, il faut la déplacer, il faut la nettoyer, c'est un volume et évidemment aussi que le prix c'est un petit peu plus important."

Et ces objets à "investir" dans la pluralité que ce mot laisse entendre - financier, matériel, existentiel... - répondent à un processus réflexif sur l'architecture que l'artiste élabore dans sa création personnelle depuis de nombreuses années.

- "J'ai commencé juste à réfléchir si tu veux sur la notion d'espace délimité, tu vois, c'était un espace délimité. Le côté angle, angle droit comme ça me gênait énormément, c'était aussi par rapport à la lecture que je faisais sur l'architecture si tu veux... dans les livres, la mauvaise architecture qui est très boîtes en carton, boîtes à chaussures. Tu peux mettre une boîte à chaussures sur une table ça ressemble à des barres d'immeuble, et j'ai été écœuré de voir ça, donc forcément ça m'a poussé à aller vers la ligne courbe, à supprimer les angles droits et cætera, même si tu ne peux pas échapper à la ligne droite tu vois, mais c'est délibéré d'effacer tous ces côtés violents, anguleux et d'aller sur des choses plus douces et c'est venu comme ça en me disant : « si j'essayais de faire quelque chose qui ressorte un petit peu des murs, de l'œil, de lui donner du relief. » Et je lui ai donné tellement de relief si tu veux que c'est tombé par terre, c'est devenu des objets, des sculptures on va dire et à partir de là il y a la notion d'espace qui rentre en jeu et tu dois réfléchir autrement "

Les sculptures-surfaces d'un plan vertical basculent sur un plan horizontal. Renversement des perspectives qui annonce aussi un renversement du rapport de l'artiste à la matière. En effet, pour Victor Urzua, la création engage l'artiste dans un rapport intense au matériau qu'il travaille, à la pratique comme technique. Il faut savoir poncer, scier, raboter, limer, clouer... pour donner forme aux croquis, aux esquisses que l'on a projetées sur la feuille. Et cette partie de l'élaboration revêt, pour lui, une dimension particulièrement importante. Tous ces gestes, tous ces savoirs, à force d'apprentissage et de manipulations, doivent finir par rentrer dans le registre de l' "automatisme", pour faire corps avec l'artiste qui alors pourra s'en dégager et ne plus s'engager que dans un mouvement de pure rencontre entre lui, sujet, et la matière au regard de l'objet à produire. Parlant de ce processus, il se réfère à l' "artisanat", moins entendu dans son sens commun de reproduction du même, de la forme à l'identique, que de répétition du geste, de précision dans la manipulation et dans le savoir-faire. L'artisanat au service de l'art, mais aussi au service de la technologie car Victor Urzua intègre dans sa réflexion sur l'espace les apports des nouvelles technologies.

- "Là ce sont deux choses qu'on ne va pas dire différentes, mais dans l'une le geste doit s'accommoder, le geste doit être juste, le geste d'un peintre, d'un artisan, d'un

sculpteur et avec le virtuel c'est très mental mais c'est complémentaire, je pense que je vais pouvoir faire les deux sans problème, me servir de l'une pour aller vers l'autre. Tu vois ? Et bon quand tu travailles déjà depuis quelques années et que tu laisses, que tu manipules les matériaux ça s'oublie pas et je pense que c'est un acquis très important, ça te donne de l'assurance et tu peux aller et venir sans problème et j'attends d'avoir vraiment du temps pour exploiter tout, tout, tout, tout ce que j'ai comme savoir-faire on va dire. Et d'un point de vue très artisanal, même si ce mot fait peur à beaucoup de monde, que ce soit d'un point de vue technique, informatique. Mais l'important dans la pensée c'est d'être clair, mettre tout au service de ta pensée, même le geste mental il doit être juste aussi et il ne faut pas se tromper, il ne faut pas trahir sa pensée. Alors l'outil informatique, il va être à ton service et c'est ce qui se passe encore, c'est qu'on a peu de recul donc les logiciels sont encore, ils sont... bon comment dire ? Les logiciels sont tellement complets et puissants qu'on arrive pas à les oublier et on voit trop, on trouve trop la trace, il faut qu'un jour on puisse voir l'œuvre sans voir la technique, sans que les gens sachent d'où ça vient, c'est pas une question de cacher mais d'aller plus loin que la technique"

Rapport s'élaborant ainsi dans la liaison entre corps et esprit, dans une harmonie créatrice, où le geste quel qu'il soit, physique ou intellectuel, saurait trouver sa justesse, s'accorder au mouvement absolu de création. Absolu qui devrait permettre tout autant de transcender les mouvements corporels que les savoir-faire techniques afin que le regard ne se porte plus que sur l'œuvre "*pensée*" dans son immuabilité, gommant alors les "*traces*" des actes qui en ont présidé la naissance, aussi virtuoses et accomplis soient-ils. Dans ce processus et selon cette logique, si l'artiste doit avoir fait l'apprentissage des techniques qui lui permettent de donner forme à ses créations, au point de les avoir assimilées et digérées, il en est de même pour son positionnement intellectuel et existentiel.

- "*La leçon la plus importante à retenir quand tu es jeune artiste c'est : « Qu'est-ce que tu vas dire ? Qu'est-ce que tu veux dire ? » Et le reste ça s'accommode, la charge s'accommode sur le chemin, oui c'est ça, tu ne peux pas..., enfin la forme elle a son importance mais d'abord : « Qu'est-ce que tu veux dire ? Qu'est-ce que tu as à dire ? Comment tu te situes ? Et quelle est ta position dans la société ? Quel est ton regard par rapport à la société ? Pourquoi je fais des choses où il n'y a pas de narration ? Pourquoi ? ».*"

Apprentissage de soi qui répond, comme en écho, à l'apprentissage des techniques, pour dire ce que l'on est. Mouvement simultané engageant l'artiste dans le rapport au monde, aux autres, à l'expressivité. Et de nouveau cette question de l'immuabilité revient sur le devant de la scène de la créativité au travers de cette notion de «*narration*». Narration au-delà de la figure qui tendrait vers l'immuabilité et l'universalité d'un sens donné, dans une ouverture de la signification où il serait possible pour chacun, par-delà les

codes particuliers de l'artiste, de partager avec lui ce qu'il nomme l' "*humanité*", l' "*intuition sensible*" présidant à la création. Pour lui, le moyen de permettre au récepteur d'entrer dans sa production est de lui donner la possibilité, en lui présentant un schéma non narratif, de décrypter sa pièce en la ressentant en fonction de ses propres repères, de ses propres questionnements, désirs... Son travail personnel ne peut donc se construire qu'au travers de cette dynamique l'engageant totalement. Seul dans son atelier, il conçoit puis compose l'objet qui, finalement, sera peut-être vendu ou exposé. Du début à la fin, de l'idée à la mise en place de l'installation, il sera là, sachant exactement ce qu'il souhaite dire, comment il va le dire et de quelle manière il veut que cela soit dit :

- "*Ici je contrôle tout, le moindre clou je sais comment il est planté et tu peux me demander tout, les plus petits accidents je sais d'où ils viennent, les réussites, les choses qui ne sont pas très réussies, tout tout tout tout, à l'atelier je suis là et la moindre petite chose a sa raison d'être : tout !*"

Soi et les autres

Pourtant le travail avec les autres, pour l'Art sur la Place, ne peut pas pour lui répondre aux mêmes critères d'expression. Nous retrouvons ici ce qu'il nomme une "*démarche plus pédagogique*". Pour ces personnes, avec lesquelles il va devoir pendant plusieurs mois penser et mettre en place le projet dont il est l'initiateur, il s'agit justement de faire l'apprentissage des phases par lesquelles lui aussi, comme tout artiste, est passé. De fait, il ne veut pas inscrire ce processus dans sa démarche personnelle de création.

- "*L'artiste qui prend l'Art sur la Place pour faire son travail bon c'est pas le truc, c'est pas le but de la manœuvre, clairement c'est abject si tu veux... c'est... s'il y a un artiste qui participe et qui présente le 9 Juillet quelque chose qui s'apparente à son travail c'est inacceptable, ça je ne peux pas l'accepter.*"

La distinction se marque entre deux démarches qui n'apparaissent donc pas antagonistes mais qui, si elles sont pour lui extrêmement différentes - son travail d'un côté et celui avec l'Art sur la Place de l'autre -, s'avèrent pourtant complémentaires. En effet, ce sera grâce aux savoirs qu'il aura acquis durant ces années de production personnelle qu'il pourra s'engager dans une aventure avec d'autres où il se devra de leur faire part de ses connaissances, de les guider afin de pouvoir créer ensemble quelque chose qui sera présenté publiquement le 9 Juillet sur la place publique. Pour autant, ces deux moments ne sont pas substituables l'un à l'autre. Bien qu'en relation constante, ils n'en demeurent pas moins irréductibles.

Victor Urzua : - "*Tu ne peux pas montrer ta pensée dans cette histoire là de manière..., ta façon à toi de réfléchir, de te poser des questions, là il y a tellement de choses à prendre en compte qui forcément t'éloignent de ta propre création.*"

Évelyne Lasserre : - *Pour toi c'est autre chose ?*

Victor Urzua : - *C'est autre chose, pas ni mieux ni moins bien, c'est autre chose. C'est une expérience qui est très belle tu vois, tu apportes ton regard sur l'humanité".*

Et s'il trace avec autant de fermeté une distinction claire et précise entre le travail de l'artiste, dans son atelier, et celui qu'il fera avec les autres, plusieurs raisons se profilent derrière ses paroles. D'une part, pour lui, cette démarche tendrait à "*manipuler*" les personnes, à en faire des ouvriers, des petites mains au service d'un projet auquel ils ne seraient apparentés que dans une visée précise à laquelle ils n'auraient rien à dire ni à apporter. Or, selon Victor Urzua, avec l'Art sur la Place, l'artiste doit accepter de ne pas tout diriger, de ne pas détenir les secrets de fabrication et "*manipuler*" les autres selon son seul sens à lui. Par contre, au final, il restera, comme lors de la présentation de ses créations personnelles, le garant de ce qui sera restitué sur la place avec toutes les responsabilités que cela lui confère.

- "*Mais la réalité c'est qu'on joue aussi notre carte de présentation quand même, c'est-à-dire que si tu rates on..., on peut te mettre aux oubliettes (...) ça peut donc être finalement assez pervers (...) Disons que si tu rates c'est pour ta poire et si tu rates pas il y a tout le monde qui est aspiré vers le haut.*"

Accepter de ne pas avoir la totale maîtrise du processus de création tout en en portant les responsabilités comme si l'on avait tout su et pu contrôler. Double exigence qui paraît parfois bien difficile à gérer pour les artistes. Arriver à guider les participant sans les instrumentaliser, leur laisser la plus grande liberté d'expression en leur offrant les savoir-faire techniques et matériels afin de mettre en forme leurs désirs et leurs réflexions, mais aussi, rester les référents, les garants de la bonne marche du projet et de sa pertinence artistique¹⁰⁵.

C'est cette dimension humaine qui a principalement amené Victor Urzua à intégrer cette expérience. Au regard de la thématique du territoire, il a construit un projet inspiré de ses réflexions sur l'architecture qu'il a nommé : La Tour de Babel. Le projet, présenté au comité de pilotage de l'événement et finalement retenu, se présentait sous la forme d'un texte :

"Territoire est un concept qui obéit à des règles de géopolitique où l'individu n'existe qu'en tant que composant d'un tout : une nation, une ethnie, une ville, une religion.

Toutefois, il existe en nous des espaces imaginaires qui dépassent cette notion de territoire archaïque et malsaine qui provoque tant de mal parmi l'homme.

¹⁰⁵ - Nous reviendrons dans la troisième partie sur la manière dont les artistes définissent leurs rôles et statuts dans ce type de production artistique.

Je voudrais que ce projet soit le fruit des projections nourries du passé, qu'il fasse jaillir des territoires secrets qui sommeillent au fond de nous-mêmes, faits de souvenirs, d'envies, d'images lointaines, de bonheur et de tristesse, de rêve et de réalité.

Chaque participant pourra ainsi utiliser différentes techniques afin de développer et de créer ses propres territoires.

La parole, le chant, l'écriture et d'autres modes d'expressions viendront alimenter ces espaces inventés, impalpables, nourris par le temps, par le vécu et les aspirations de chacun. Ils se présenteront sous forme d'objets, d'images dessinées, d'images photographiques, d'images vidéo ou bien d'images sonores.

Chaque travail prendra place dans un module, qui à son tour viendra se joindre aux autres modules pour ainsi construire une sorte de TOUR DE BABEL qui abritera les diverses propositions des participants, formant ainsi un territoire UNIVERSEL né du rêve et de la réalité et profondément humaniste.

Victor Urzua A.

St. Fons 30 Juin 1999"

À la lecture de ce texte-projet, on se rend compte à quel point, même si pour l'artiste la démarche de l'Art sur la Place ne peut être ramenée à celle qu'il mène dans son atelier, ce sont pourtant les mêmes questionnements et préoccupations qui trament, ici aussi, son discours. L'universel se nourrissant du particulier, le commun se construisant à partir de la singularité dans une visée "*profondément humaniste*". Projet qui s'articule sur le particulier sans pour autant tomber dans le particularisme. En effet, si chacun pourra habiter cette Tour de Babel, au final il participera, comme tous et au même titre que tous, à sa construction, son édification dans une indistinction des langages. Indistinction qui prend ici tout son sens puisque, et nous y reviendront, les participants entretiennent avec la langue française des rapports parfois difficiles, provenant d'horizons géographiques divers comme l'artiste d'ailleurs, né au Chili.

- "C'est peut être justement cette prétention de vouloir faire quelque chose de magnifique tu vois (rires), la vanité, j'en sais rien. Non, en réalité ce qui s'est passé c'est qu'au moment où on m'a proposé de faire l'Art sur la Place j'étais donc sur le projet avec les élèves ingénieurs à l'INSA et ce projet là si tu veux c'est une sorte de Tour de Babel qui va se créer. Tu vois, chaque année un artiste nouveau va venir apporter un étage, tu vois. Ils vont investir l'espace et évidemment ça ne s'accumule pas comme ça, mais dans l'ordinateur ils vont tous se retrouver, les artistes, avec leur travail, les uns à côté des autres, peut-être de manière verticale, j'en sais rien. Mentalement, c'était joli si tu veux. Donc on parlait de la Tour de Babel à ce moment là et c'est évident que quand il a fallu penser à quelque chose avec ce terme de territoire... Je ne voulais pas rentrer dans l'idée de l'origine des gens de manière trop primaire si tu veux. Alors pourquoi ne pas chercher dans chaque individu un petit espace qu'on s'est créé et comment arriver à réunir tout ça ?

Donc l'idée d'une architecture c'est devenu une énorme Tour de Babel, d'un autre côté je pensais, mais ça je l'ai gardé pour moi, au cimetière, les niches qui sont des petits espaces contenant énormément d'informations sur l'individu, tu vois. La photo, des petites phrases, un petit objet, tu vois, et donc je me suis un petit peu rappelé ou souvenu de cet architecte italien, Aldo Rossi, qui a fait un cimetière cubique et qui ressemble à... j'ai un petit peu copié la structure si tu veux tous les gens avec leur vie, la photo, ça vient de là. Évidemment que je ne peux pas le dire ça aux gens, il y a énormément de gens qui sont trop fragiles pour leur dire que je me suis inspiré d'un cimetière hein... mais ça vient de là. La Tour de Babel doit réunir tout le monde, même si la Tour de Babel c'est d'une prétention ! Prétendre atteindre les cieux ! Nous non on ne veut pas atteindre les cieux, un tout petit bonheur ça suffit... ça vient de là ! "

Secret de production dans l'élaboration du projet se référant à un cimetière. Idée d'une architecture cubique, anguleuse qui, techniquement, va contraster avec les choix esthétiques habituellement retenus par l'artiste comme pour mieux la distinguer de ses propres créations. Une structure verticale composée de niches-modules uniformes qu'il va s'agir de remplir par ses souvenirs, ses rêves, ses aspirations... Une Tour qui certes n'aura pas la prétention d' "atteindre les cieux" même si, malgré tout, sa verticalité contribuera à donner de la hauteur à ce "tout petit bonheur", pluriel et plurivoque.

- "J'avais suivi les autres Arts sur la Place, j'avais vu ce que ça avait donné, c'est pour ça que j'ai proposé quelque chose qui monte un maximum parce que c'était souvent au ras du sol et que c'était un petit peu amoindri par l'ampleur de la place Bellecour".

3- 4- 2 L'opérateur

Proche et lointain

Pour la ville de Saint-Fons, l'opérateur est le Centre d'arts plastiques. Dirigé par Jean-Claude Guillaumon, lui même artiste, qui en est le directeur depuis 1986, il s'inscrit dans un projet de promotion et de diffusion locale de l'art contemporain. Il a ainsi encadré les trois expériences de l'Art sur la Place avec trois artistes différents. Pour chacune d'elles, des problèmes de lieux se sont posés afin de trouver où accueillir l'ensemble des participants.

- "Cette année on était dans la cave du 5.9, bon le local il est ce qu'il est, c'est déjà pas mal. La première année on avait eu une chance inouïe (...) c'était une usine donc on avait récupéré une ancienne usine mais il fallait savoir qu'il n'y avait pas d'eau, il n'y avait pas de chiottes, tout était cassé à l'intérieur, donc on avait récupéré ça et on avait travaillé avec un artiste là dedans, c'était bien parce que c'était dans une période printemps-été et que bon, quand il pleuvait il y avait un peu d'eau qui rentrait mais..., c'était limite quand

même comme installation mais là il y avait un espace très grand qui était géant d'ailleurs et c'était bien. Après on a plus eu de local, on avait le local du DSU qui est grand comme ici... (il montre son bureau) donc il y a eu beaucoup de problèmes parce que les gens ils ont construit leurs petites maisons mais c'était... à aucun moment ils n'avaient de vue d'ensemble, ils ne voyaient l'ensemble, après on avait un appartement au bas d'un immeuble alors c'était galère, les pièces, même dans un immeuble les pièces sont trop petites et comme le truc faisait plus de cent mètres carré !..."

À chaque fois changer de lieu mais aussi changer d'artiste. La politique du Centre d'arts plastiques tend ainsi à renouveler l'univers de références contextuelles par lesquelles va s'élaborer le projet. Pour Jean-Claude Guillaumon, un point particulièrement important préside à la sélection de l'intervenant :

- "Je les choisis par rapport à leurs capacités à transmettre, pas tellement par rapport à leur travail artistique en fait, c'est l'interrelation qu'ils peuvent avoir, il faut que ça soit quelqu'un qui soit capable de s'inscrire dans ce type de projet avec des qualités humaines, d'élocution, qui n'ait pas la grosse tête, qui ne soit pas complètement abscons, ça c'est important vu nos clients, il faut qu'il y ait une relation."

La relation à l'autre, la capacité à dialoguer avec lui seraient ainsi privilégiées. Ce ne sont donc pas les critères habituels de sélection, relatifs à la création artistique, qui seront retenus mais bien plutôt la compétence relationnelle que pourra apporter la personne afin de s'intégrer aux participants. La thématique choisie par le musée a elle aussi de l'importance dans la sélection. Celle du territoire, cette année, semble avoir été décisive dans le choix de Victor Urzua et cela en référence, comme en miroir, aux personnes avec lesquelles la réflexion sur cette question portant sur l'espace allait s'engager.

- "Ce qui est bien c'est que c'est un étranger et que par rapport à mon public qui est quand même issu de l'immigration donc il y a des interrelations comme ça, puisqu'il y avait une Péruvienne dans le groupe, par exemple, une Espagnole aussi avec laquelle il pouvait parler espagnol puisque lui il est d'origine chilienne. (...) c'est déjà quelqu'un de déplacé comme eux quoi, j'ai mêlé les paramètres que j'essaie de gérer..."

Et ce serait dans ce processus interrelationnel que pour lui résiderait la dimension la plus importante de l'Art sur la Place, celle de pouvoir, par ce biais, amener les personnes à entrer en contact avec l'art contemporain, les sensibiliser à ce type d'expression dans une visée plus pédagogique que véritablement artistique au sens propre du terme. Dans ce sens, il s'agirait plus de transmettre des codes de lecture et d'interprétation des œuvres que de faire des participants des artistes à part entière.

- "Ben ça peut mettre en contact avec l'art contemporain dans la mesure où on les emmène au musée, d'ailleurs les femmes quand on était à la biennale elles disaient : «

Mais pourquoi on expose pas là ? ». Et à la fois c'est l'ambiguïté quoi, c'est un travail artistique, c'est une démarche complètement personnelle avec un langage hyper personnel et avec un investissement de la personne qui est total et en plus débouchant sur rien du tout et on a pas de résultat immédiat, souvent il faut travailler dix ans avant d'avoir des résultats, c'est ce dont ils se rendent pas compte et puis c'est aussi toute une qualité de réflexion par rapport à l'art, bon ce sont des cultures dans lesquelles elles sont..., mais disons que par rapport à l'art contemporain ce type d'atelier ça peut ouvrir quand même à se rendre compte qu'on peut faire de l'art aujourd'hui avec n'importe quoi, qu'il n'y a pas besoin de savoir forcément dessiner pour être artiste, quelque part, mais bon moi on est loin de croire que ce qu'elles font c'est de l'art (rires) mais c'est déjà bien, si elles ont du plaisir à faire c'est déjà merveilleux quoi. Moi je trouve déjà ça suffisant, le problème c'est que les gens il faut qu'ils se sentent bien dans ce qu'ils font, en fait c'est ça, l'artiste si déjà il se sent bien dans son travail artistique, déjà il va beaucoup mieux, il se soigne ! (rires)"

Ces paroles rejoignent celles de l'artiste, que nous avons exposées plus haut, et qui marquent cette scission entre un travail personnel, artistique et une autre forme d'intervention impliquant des partenaires qui ne connaissent pas les codes artistiques et avec lesquels il s'agit de rentrer dans une relation d'apprentissage afin de petit à petit les amener à intégrer les références particulières de l'art contemporain ainsi qu'à devenir d'éventuels usagers du Centre d'arts plastiques. Et c'est d'ailleurs dans cette optique qu'à chaque fois des artistes différents ont été sélectionnés, apportant de fait leurs propres repères, leurs propres normes. Et si, pour Jean-Claude Guillaumon, cette démarche de l'Art sur la Place est aussi importante, c'est qu'elle se lie parfaitement avec les autres projets qu'il mène au sein du centre qu'il dirige.

- "Il est évident qu'il faut faire attention à une certaine démagogie, ne pas faire prendre les vessies pour des lanternes et l'art pour... c'est un peu ça mais bon malgré tout on peut se tromper, on peut dire que c'est démago mais ça ne fait rien c'est bien que chacun tire les choses comme il peut et c'est bien la diffusion, c'est bien de toute façon, même si il y a du déchet. Parce que vu l'état de l'art contemporain dans les provinces que j'ai connues dans les années 60, si vous alliez pas à Paris vous aviez peu de chance de voir de l'art contemporain donc c'est monstrueux ça, c'est déjà merveilleux qu'aujourd'hui une ville comme Saint-Fons, défavorisée culturellement ait un centre d'art et en plus un centre de proximité."

Jean-Claude Guillaumon se pose donc comme l'instigateur d'une politique tendant à faire circuler au maximum l'art contemporain au sein de la ville, au cœur des lieux d'habitation, de l'intime. Il est possible d'emprunter des œuvres de peintres ou sculpteurs célèbres par le biais de l'Artothèque ; de nombreux stages sont proposés aux habitants ainsi qu'aux enfants à l'intérieur du centre mais aussi des actions plus décentralisées sont

constituées, tel ce bus-atelier itinérant qui traverse les quartiers de la ville, afin d'amener, au plus près du quotidien, la possibilité à chacun de se sensibiliser avec ces pratiques artistiques.

Convergences

Au fil des rencontres avec les artistes un groupe d'une quinzaine de personnes fidélisées s'est constitué. Ce sont essentiellement des femmes pour la plupart d'origine étrangère et au foyer. Il est important pour l'opérateur que ce groupe reste toujours mobilisé autour de projets tel que celui de l'Art sur la Place. Il lui semble, en effet, que même si la plupart des personnes qui le constitue exprime aujourd'hui une certaine motivation à le voir perdurer, sa dynamique a été pourtant longue à mettre en place et à stabiliser :

Jean-Claude Guillaumon : - *«Le groupe il se fidélise, il y a déjà une petite communauté d'acteurs, c'est pour ça que je tiens à ce qu'il n'y ait pas d'interruption, pour ne pas perdre ce petit noyau qui prend une personne, puis deux personnes, puis un peu plus à chaque fois et ça c'est intéressant.*

Axel Guïoux : - *Selon vous si vous laissez une année ou six mois de vacances ça... ?*

Jean-Claude Guillaumon : - *Oui on risque de perdre un peu cette énergie, cet engouement pour faire des choses."*

De ce fait, les périodes de latence entre les projets de l'Art sur la Place - ceux-ci débutant au mois de Janvier et finissant début Juillet, pour l'exposition publique - sont évitées puisque, dès septembre, les ateliers reprennent. Le Centre d'arts plastiques de Saint-Fons fait alors appel à des financements particuliers comme ceux du Fonds d'Action Sociale ou du contrat ville afin de pouvoir rémunérer l'artiste et financer le projet. Dans ce dispositif, une personne, Geneviève Bailly, se révèle particulièrement importante quant à la garantie de sa continuité et de sa stabilité. Intervenant au centre Louise Michel de la ville dans l'enseignement du français pour étrangers, c'est là qu'elle a pu sensibiliser ces femmes et les motiver pour participer aux ateliers. Elle revêt donc le rôle de coordinatrice au sein du groupe et, régulièrement, elle les a recontactées afin que, tout au long du processus, elles soient présentes. Comme pour l'atelier de Rillieux-la-Pape, cette personne a été déterminante dans le bon fonctionnement et la dynamisation du groupe. Elle a aussi permis à l'artiste de faire le lien avec ces participantes qui pour la plupart connaissent des difficultés d'expression et de compréhension du français. Par son travail de mise en lien, ce public a donc pu intégrer progressivement le dispositif. Mais s'agissant d'autres quartiers, comme celui des Clochettes, ou d'autres personnes, comme les résidents du Sonacotra, le projet a eu plus de mal à véritablement se concrétiser.

Jean-Claude Guillaumon : - *"Encore cette année on a essayé de faire des interventions au Sonacotra. Ils y sont allés Victor et Geneviève mais je savais que ça allait*

être galère parce que déjà pour faire des mini-expositions à partir du fond de l'Artothèque ce n'est pas facile. J'y suis allé trois fois et j'ai vu les deux mêmes personnes attablées. J'avais l'impression que de semaine en semaine ils ne bougeaient pas. C'est assez hallucinant de voir les gens dans les couloirs. On sent vraiment toute la misère du monde là.

Axel Guïoux: - Comme une pesanteur un peu triste ?

Jean-Claude Guillaumon : - Oui très triste, alors se pointer là comme des zombies et dire : « Coucou c'est nous, on arrive, on va vous proposer quelque chose ! » Déjà avant que les personnes entendent le message il faut un certain laps de temps. En fait il y en a deux qui ont travaillé mais les autres les regardaient. Tous les autres ils étaient incapables de faire quelque chose. Pour eux, on est des martiens et ils voient pas la finalité de la chose. (...) Tu vois, il faut vraiment apprivoiser ce public et c'est un travail de vraiment très très longue haleine quoi. Et puis pour que la personne y trouve un intérêt et que ce type de pratique soit conforté, il faut un certain temps, c'est vraiment une approche sur la pointe des pieds."

Et il semble que le projet de l'Art sur la Place déplace de plus en plus cette visée artistique vers une visée plus sociale et socialisante posant des problèmes aux structures artistiques qui disent ne pas posséder les moyens, les compétences de répondre à cette demande. La préfecture a d'ailleurs joint Jean-Claude Guillaumon pour lui demander dans quelle mesure le projet avait contribué à aider des participants à trouver du travail ou entamer de nouveaux projets de vie.

- "J'ai un gros problème moi avec ça. Un : je ne suis pas du secteur social, d'accord ? Je suis du secteur artistique et ça j'avoue que c'est un terrain sur lequel je ne me sens pas à l'aise. Déjà le FAS, le DSU, j'ignorais complètement ce que c'était et je me suis familiarisé avec, j'ai appris ça mais je ne suis pas sur le terrain et vu l'occupation que j'ai ici je n'y serai jamais. C'est un autre métier, donc j'ai besoin d'autres. Il faut des gens qui s'occupent d'insertion (...) Je sais qu'il y a sûrement besoin de cette articulation mais bon moi j'avoue que j'ai un mal de chien à l'envisager, c'est un lien difficile. Pour motiver les gens ça va être difficile et puis c'est la finalisation quoi ! Comment on fait le relais ? De chez moi ? De mon bureau ? Et puis avec le peu de temps que j'ai à y consacrer je ne vois pas bien comment je vais faire ça s'il n'y a pas des gens déjà qui soient vraiment des relais. Et puis les artistes on ne peut pas leur demander ça, ils ne sont pas du tout éducateurs et ils ne le seront jamais. Il faut pas rêver. Il faut que ça soit des relais. C'est vrai que je ne vois pas les artistes être capables de gérer tout ça, non c'est impossible, même moi je suis incapable de gérer ça en plus. Parce qu'il faut quand même pas croire que l'on puisse substituer les métiers, ce sont des métiers différents. Moi je ne suis pas du social. Moi, par contre, je peux parler pendant quinze heures de l'histoire de l'art !"

Ici, de nouveau, comme dans les autres ateliers, la question cruciale de la mise en relation entre art et social se profile. Comment, en n'ayant pas les compétences requises, prendre en charge des personnes pour les amener, par le biais de la création, à élaborer de nouvelles formes de relations à soi et aux autres ? Comment accepter de répondre à un dispositif qui, explicitement, pose cette demande d'implication sociale alors que l'on est un centre d'arts plastiques et non un centre social ? D'autant que pour Jean-Claude Guillaumon, cette question revêt différents niveaux :

- "Pour moi toutes les femmes, elles ne se connaissaient pas avant et pourtant il y en a qui sont toujours là au bout de trois ans. Elles sont au moins une quinzaine et ça crée une petite communauté. Elles se font des petits goûters dans l'atelier et moi ça je trouve que ça les sociabilise. En plus il faut bien voir le système d'enfermement de la ville de Saint-Fons, de ces gens là. Les gens de l'Arsenal, ils ne sortent pratiquement jamais du quartier de l'Arsenal, ils vont pratiquement même pas au centre de Saint-Fons. Et puis il faut savoir que la plupart des personnes qu'on a emmenée sur la place Bellecour la première fois, elles n'étaient jamais allées place Bellecour, au centre de Lyon, et cette année il y en a encore qui n'étaient jamais allées place Bellecour. Elles restent enfermées chez elles, dans leur quartier, oui dans le quartier."

L'expérience de l'Art sur la Place, selon lui, contiendrait donc, *in extenso*, une dynamique de «sociabilisation» qui, si elle est difficilement quantifiable et vérifiable, se mesurerait à la venue régulière de ces femmes aux ateliers et à ces "*petits goûters*", lieux et moments de convivialité et d'échanges. De plus, ce sont ces mêmes participantes qui l'ont sollicité en tant que directeur du Centre d'arts plastiques pour que les ateliers ne s'arrêtent pas après les vacances d'été pour ne reprendre qu'en Janvier.

3- 4- 3 Les participants

Geneviève - l'exemple d'une participation à double niveau

Le groupe, noyau dur de l'expérience, est constitué d'une quinzaine de femmes qui, pour la plupart, suivent l'événement de l'Art sur la Place depuis sa mise en place dans la ville de Saint-Fons. Une fois par semaine, le vendredi en fin de journée, elles se réunissent dans les sous-sols du 5. 9, ancienne Maison des Jeunes et de la Culture de la ville, au cœur du quartier de l'Arsenal. À chaque fois, elles y retrouvent l'artiste Victor Urzua et la coordinatrice Geneviève Bailly. Si son rôle est aujourd'hui reconnu par tous comme nécessaire voire fondamental, il n'a pas été dès le départ clairement défini mais s'est construit au fil des ateliers. Les premiers temps, elle était intéressée par la dimension créatrice de l'événement. Puis, au fil des rencontres, son statut s'est modifié pour devenir un élément central et encadrant de la structure.

- *"La genèse en fait de l'Art sur la Place c'est un petit peu compliqué, c'est-à-dire que moi je travaille depuis presque une dizaine d'années, je donne des cours de français à des étrangers, ça c'est mon boulot principal (...) Je travaille pour le GRETA, c'est l'organisme de formation continue de l'éducation nationale quoi, tu vois, donc c'est public, public adultes.(...) J'ai été amenée à plusieurs reprises à faire visiter des expos aux gens avec qui je travaillais si tu veux, tu vois, aux personnes des cours, faire visiter des expos et puis aussi on faisait par exemple des ateliers d'écriture hein, donc les ateliers d'écriture généralement on faisait des petites expos, soit au sein du centre social, à la bibliothèque..."*

C'est dans ce prolongement que l'ancienne directrice du Centre Social Louise Michel lui fera part du projet de l'Art sur la Place. Ce sera ensuite avec Jean-Claude Guillaumon que le projet sera véritablement monté s'appuyant sur les réseaux qu'elle connaît. Les ateliers proprement dits pourront alors se constituer grâce à la présence des femmes du quartier. Comme nous l'avons précisé, ces dernières ont connu Geneviève par l'intermédiaire des cours d'alphabétisation ou d'apprentissage du français. C'est donc à l'interface entre social et artistique, l'un devenant chaque fois le support de l'autre, qu'elle va, au fil des trois expériences de l'Art sur la Place, constituer cette dynamique de fidélisation des participantes qu'elle aura ainsi contactées.

- *"C'est des personnes qui ont vraiment besoin d'être accompagnées dans leur démarche (...) elles ne vont déjà pas aux activités du centre social parce qu'elles s'y sentent perdues et cætera, il faut vraiment une présence quoi, plus qu'un accompagnement, bon maintenant je pense que ce serait différent l'année prochaine parce qu'elles sont déjà plus en confiance, encore que si ça change d'artiste, tu vois il y a encore une bonne partie du travail à refaire."*

Comme l'indiquait précédemment Jean-Claude Guillaumon, il lui semble nécessaire que des intervenants aux compétences spécifiques d'accompagnement aident ces participantes à s'intégrer aux ateliers. À l'image de ce qu'il a précisé, il ne peut pas et ne veut pas se substituer à l'action que mène Geneviève. Ce sont donc deux dimensions complémentaires qui s'engagent ici. Comme dans le cadre de la ville de Rillieux-la-Pape et comme le soulignait la directrice de la Maison des Jeunes et de la Culture, ce sont d'autres formes d'engagement et de prise en charge des individus qu'il convient de penser et de mettre en place afin d'intégrer des acteurs qu'ils jugent plus "désocialisés". Dans cette logique, Geneviève insiste, tout comme Jean-Claude Guillaumon, sur la nécessité que l'artiste soit particulièrement à l'écoute des autres pour arriver à faire fonctionner correctement les ateliers.

Geneviève : - *"C'est ce que je disais à Victor : « Il faut que l'artiste ait une réelle considération pour les personnes avec qui il travaille », si tu veux. Tu vois qu'il les prenne vraiment d'égal à égal. S'il n'y a pas ça dans la relation ça ne peut pas marcher quoi"*.

Par conséquent, pour Geneviève, il paraît évident qu'elle soit pleinement impliquée dans le processus. Si elle reconnaît et convient qu'il est du ressort du directeur du Centre d'arts plastiques de choisir l'artiste intervenant, elle souhaite pourtant pouvoir participer entièrement à l'élaboration et à la mise en place des ateliers et du projet artistique. Ainsi, nous a-t-elle fait part de son regret de n'avoir pu influencer sur le choix de la forme de la Tour de Babel qui présentait de nombreuses similitudes avec la première expérience de l'Art sur la Place. Remarque que certains participants ont eux aussi soulevée. Implication à différents niveaux donc qui l'amène à établir un lien constant en amont du projet avec l'artiste engagé, mais aussi, en aval, lorsqu'il s'agit de susciter et de maintenir une cohésion groupale constante.

- "Il y a une quinzaine de personnes qui ont bossé, qui était là tout le temps. C'est à peu près ça. Il y en avait moins au début, hein... (...) et je me suis bien rendu compte que tout au début, tu vois, il fallait que je leur rappelle. Je les voyais à un autre moment de la semaine, il fallait que je leur dise : « Vous n'oubliez pas hein, vendredi après-midi ! », et je retéléphonais la veille : « Vous savez que... et cætera », et ça ça a continué dans l'année jusqu'à à peu près Février (...), c'est pour cela que si un nouvel artiste arrive il faut tout recommencer, surtout que c'est des femmes qui n'ont pas beaucoup de repères dans le temps. Donc tu vois, fixer le rendez-vous vendredi après-midi pour un peu que ça change, qu'il y ait un vendredi qui soit annulé. Il faut tout recommencer. Mais pour moi ce qui était vraiment positif c'est que à la fin, enfin à partir du mois de Février et encore plus à la fin, ce sont elles qui me disaient : « Tu viens au fait cet après-midi ? ». (...) C'était complètement acquis et puis c'était devenu vraiment important. Elles savaient que c'était le 9 Juillet qu'il fallait avoir fini ! »

Accompagner, faire le lien jusqu'à ce que celles qui étaient prises en charge deviennent elles aussi moteur de l'expérience, s'investissent dans la durée en se projetant dans une finalité qui au départ n'allait pas de soi. Et ce serait aussi là, dans cet engagement réapproprié, que ce que Geneviève accole à la question de la "resocialisation " prend encore une fois tout son sens. La régularité de la présence des participantes aux ateliers, les goûters comme lieux d'échanges marqueraient dès lors une volonté de se réunir, de fonder un lien qui bien souvent semble distendu au sein du quotidien. Mais, au-delà des conséquences visibles de ces moments de partages, ce sont les participantes elles-mêmes qui vont susciter et affirmer leur désir de voir le projet mené à son terme. D'un rôle passif et appliqué, elles ont ainsi cheminé vers un positionnement plus actif et impliqué avec comme objectif directeur non seulement l'exposition publique du 9 Juillet mais aussi la pérennisation des rencontres.

- "Elles se sentent plus à l'aise oui bien sûr, oui. Bon tu sais c'est pas des transformations mais je pense que déjà dans leurs déplacements ça a changé. Tu sais ces

femmes elles se déplacent pas facilement seules. Le déplacement n'est pas toujours bien considéré. Une femme seule en ville et cætera... Et là elles sortent avec envie. Elles le disent : « On a envie de sortir, d'aller... » Certaines habitent loin et pourtant elles viennent, il y a des transformations infimes mais certaines, certaines chez les gens."

Le groupe des femmes

Les motivations de participation à ces ateliers n'en demeurent pas moins singulières car répondant à des attentes personnelles. Pour certaines, ils leur permettraient de sortir de chez elles, de rompre les habitudes d'un quotidien répétitif et ennuyeux, voire de trouver d'autres recours que ceux que leur offre le centre social. Pour d'autres, c'est la dimension manuelle de l'opération qui a retenu leur attention ainsi que le désir de partager certaines techniques de couture, de soudure... Mais pour toutes, la notion de groupe prime. Se retrouver de façon régulière, pouvoir parler de choses et d'autres, de leurs projets de créations mais aussi de leurs existences, de leurs soucis, de leurs familles... Un atelier lieu de vie où tout s'échange, des services, des paroles, des regards... Souvent elles nous signifiaient à quel point ce moment du vendredi après-midi était leur moment "à elles", un moment préservé de l'habitude et de son lot d'exigences. Un moment mais aussi un lieu particulier, privé, consacré à tout autre chose qu'au travail domestique ou salarié et où la notion d'"*inutile*" pouvait être affirmée et revendiquée.

L'amour, l'art, la mort

Ainsi, Dominique, actuellement femme au foyer et habitante de Saint-Fons, se montre particulièrement attachée à cette expérience qui lui a donné la possibilité de réaliser un "*rêve*" qu'elle nourrissait secrètement depuis de nombreuses années. Chez elle, quand elle en avait le temps, elle s'essayait à la pratique du dessin, de la peinture : "*je m'amusais*". Mais si l'on suit le cours de sa vie, si l'on écoute plus attentivement ce qu'elle nous dit, ce qui pourrait ressembler à de l'occupation, de l'amusement se connote d'une dimension existentielle bien plus forte. Venue d'un milieu qu'elle même décrit dans ces termes : "*Le peuple ! Le travail, dormir, le travail, dormir. Limité. La vie, la misère...*", l'associant à l'univers populaire de "*Zola*", elle nous explique à quel point dans son existence "*il manquait une dimension culturelle*." De la même façon, il était interdit de lire chez elle, comme de peindre : "*parce que ce n'était pas travailler, c'était de la fainéantise*". Toute activité n'étant finalement destinée qu'au travail, seule notion réellement valorisée. Et pourtant, ses parents se rendaient de temps en temps à l'Opéra avec leurs enfants. Sorties occasionnelles qu'elle présente, les yeux brillants, comme les seuls espaces d'ouverture sur le monde qu'ils pouvaient lui offrir. Elle note que dans son parcours la rencontre avec un professeur va aussi participer de cette envie de nourrir des liens plus intenses avec l'art

contemporain. Professeur qui va la sensibiliser à ce nouveau langage, à cette nouvelle forme d'expression. Devenue ensuite mère, la télévision se substitue à ces sorties et lui permet de connaître autre chose que ce que son quotidien lui offre.

- *"Quand même la télé elle..., c'est une porte ouverte sur... c'est merveilleux ! Personne ne peut s'imaginer une chose..., c'est la plus grande réussite... peut être moins maintenant mais c'est la plus grande réussite, parce que moi tout ce que j'ai appris ou vu ! J'ai vu des pièces de théâtre merveilleuses à la télévision."*

La télévision lui permet ainsi de découvrir des mondes qu'elle connaissait peu - le théâtre, le cinéma, la littérature, l'art contemporain..., de s'évader de son quotidien mais aussi de l'enrichir. Elle nous explique qu'en effet, souvent, elle essaie de parler de ses découvertes à ses enfants, à son mari. Elle leur fait part de ses intérêts, de son désir de faire du piano, un vieux rêve qui, chaque fois, se verra contrarié. De la même façon, elle espère pouvoir, un jour, se rendre au Centre d'arts plastiques de Saint-Fons pour emprunter à l'Artothèque quelques "vraies" œuvres d'art. C'est donc dans ce contexte de recherche de nouvelles formes d'ouverture sur le monde et de rencontre avec les autres qu'elle contacte le Centre Social Louise Michel dont la directrice de l'époque lui fait part de ces ateliers d'art contemporain qui vont se mettre en place pour la première expérience de l'Art sur la Place. La deuxième année, elle ne participera pas à l'expérience, se voyant contrainte à faire face à différentes occupations familiales et professionnelles, ce qui lui fera perdre contact avec le groupe. Étant de nouveau plus disponible, en 1999, elle tentera de s'inscrire à des cours de dessins au centre social et, une fois de plus, c'est par ce biais qu'elle aura connaissance de la reprise des ateliers de l'Art sur la Place. Elle explique que l'art contemporain, depuis cette rencontre avec les ateliers, a pris ainsi une place considérable dans son existence.

- *"Je trouve que c'est magique (...) Ben oui parce qu'en fait l'art c'est..., c'est un peu pour se protéger de toutes les horreurs qu'il y a et qu'on ne peut pas résoudre. Il y a..., je sais pas, la mort, la mort tu ne peux rien faire contre la mort. Moi ça c'est la plus grande chose qui m'énerve (rires) Ben y'a que dans l'art ou dans ton travail à la rigueur - mais alors il faut que ça soit un travail dans l'art ! - qui pour moi peut te sauver. Voilà pour moi ! Ou alors aimer quelqu'un mais même non là, aimer ça ne suffit pas."*

Des mots forts pour dire à quel point cette expérience résonne existentiellement dans sa vie au point qu'elle la mette en relation avec son éducation et les normes de travail qui lui ont été inculquées. Le travail, certes, peut devenir, comme l'art, synonyme de vie mais à la seule condition qu'il soit, lui aussi, artistique. Plus qu'une passion à partager, elle souhaite voir l'art envahir le moindre recoin de son quotidien. Ainsi, va-t-elle expliquer à son mari ce qu'elle crée, le solliciter pour qu'il l'aide à trouver les matériaux indispensables à leur réalisation ; elle va demander à sa fille de l'accompagner aux ateliers et de, elle aussi,

réaliser quelques cubes ; elle va de même intégrer des éléments de sa création au sein de son espace domestique, des poèmes sur le frigo, des réalisations personnelles dans un coin de la salle à manger... Tout son quotidien se voit transfiguré par sa relation personnelle, intime à l'art qui va par ailleurs l'aider à nouer des liens nouveaux avec les proches qui l'entourent, comme lors de cette fête de famille dont elle nous parle en riant et où tous semblaient surpris de découvrir ses activités inédites.

Art et Sans-papiers

Pour d'autres personnes, telle Chantal, cette expérience va offrir la possibilité d'extérioriser mais aussi de rendre publiques, visibles certaines revendications. Chantal est, en effet, une des membres du collectif de soutien aux Sans-papiers qui ont pris part à l'atelier de l'Art sur la Place avec Victor Urzua. Elle avait déjà participé à la première expérience en son nom propre, n'avait pas souhaité réintégrer la deuxième expérience et l'a cette fois rejointe au nom du collectif. Chantal n'est pas néophyte en matière d'art. Elle a déjà participé à de nombreuses expositions au sein de la ville de Saint-Fons, où elle habite, en présentant ses collages au centre social, à la bibliothèque, à l'école ouverte des Clochettes... Elle qualifie sa production de "hobby", explique s'y engager en tant qu' "amateur" et ne pas se sentir concernée par le terme d'artiste. Chantal essaie aussi de participer aux activités du Centre d'arts plastiques, de s'y rendre pour voir les expositions. De la même façon, elle a visité plusieurs fois la dernière biennale d'art contemporain intitulée "Partage d'exotismes". Cette année donc, par l'Art sur la Place, elle a décidé, en collaboration avec le collectif de soutien aux Sans-papiers, de tirer profit de la visibilité qu'offre cette exposition publique pour présenter l'ensemble de leurs revendications. C'est sous la forme de masques exprimant à la fois les contraintes corporelles ou psychologiques, la souffrance, l'impossibilité de communiquer... mais aussi à l'aide de lettres administratives reçues par les Sans-papiers qu'ils ont cherché à montrer et à décrire, sur la place publique, les difficultés et les contraintes inhérentes à cette situation.

- "On avait dit : « on s'engage à mettre des masques et à dire quelque chose à la mairie » (...) on avait des comptes à régler avec la mairie qui a jamais reconnu nos actions ! Alors ça moi je me suis dit : « C'est l'occasion ou jamais de le leur dire : puisque vous ne voulez pas qu'on y soit et bien on sera là place Bellecour, on existe, on est là, on est pas invisibles et là on sera visibles ». Et puis après j'ai entendu plein de choses, j'ai entendu des gens dire : « Tiens on règle des comptes », et bien tant mieux, tant mieux si les comptes ont été réglés, tant mieux si ça a été pris comme ça, c'est que ça a eu un impact. Et puis surtout les gens, ils lisaient les lettres jusqu'au bout, moi ça j'ai trouvé... ils se mettaient comme ça (elle montre qu'ils se rapprochaient des textes) et ils allaient jusqu'au bout de la lettre. Et à Lyon c'était quand même dire que partout on se bat, on se bat partout."

Pour elle et le collectif, il s'agissait de faire éclater au grand jour et dans un lieu éminemment politique, le centre de Lyon, le fait que des individus continuent d'exister dans les limites restreintes de leur exclusion. Là, par la Tour de Babel, ils ne pouvaient plus échapper au regard mais, bien au contraire, s'imposaient dans une visibilité et une lisibilité particulière.

L'autrement dit

Si Dominique, Chantal et quelques participants nous ont fait part du fait que l'art contemporain n'était pas totalement étranger à leur monde quotidien, pour d'autres, au contraire, cette sensibilisation n'a pu se faire qu'au travers des différentes expériences de l'Art sur la Place. Pour ces femmes, le musée, les expositions, la création..., toutes ces dimensions n'avaient pas vraiment de sens, ne répondaient et ne correspondaient pas à la réalité de leurs vies. Souvent étrangères, connaissant parfois de grandes difficultés à s'exprimer en français, cette expérience semble leur avoir permis de trouver quelques heures, toutes les semaines, pour dire autrement ce qu'elles gardaient bien souvent caché dans le secret de leur mémoire : des souvenirs d'enfance, de leur pays d'origine ; des rêves d'océan, de soleil, de couleurs ; des références à l'artisanat, à la confection... Des productions qui résonnent moins comme une dénonciation que comme l'expression de désirs enfouis, d'envies cachées, réfrénées... Et l'atelier leur a permis ainsi de parler d'elles autrement qu'avec des mots, d'exprimer qui elles sont et ce à quoi elles aspirent, au bonheur, au plaisir, à l'esthétique... Comme cette femme algérienne qui a réalisé, en soudant des petites tiges de métal entre elles, une sculpture du tatouage qui orne son front. Marquage énigmatique qu'elle a comme extrait des tréfonds de sa chair et de son histoire pour la placer au sein de la Tour telle une signature de sa présence, le signe décorporé de son existence même. Ou encore cette femme espagnole qui, avec minutie, a réalisé une série de vêtements miniatures accrochés sur des cintres en métal soudé. Tout un monde en tissu, comme des habits de poupées renvoyant au geste précis et précautionneux des techniques de couturières qu'elle maîtrise. D'autres, enfin, qui dessinaient des paysages, des maisons, des animaux et intégraient à cette fresque des mots écrits en français ou dans leur langue d'origine. Ainsi aux côtés de la figure d'un palmier, le mot "arbre" écrit en arabe, l'oiseau s'envolant dans une calligraphie particulière, les mots et les figures redoublant leur sens mutuel par la mise en regards des signes iconiques et syntaxiques les désignant.

La Tour de Babel s'est aussi, au fil des séances, enrichie d'apports extérieurs à l'atelier. Si l'expérience du Sonacotra n'a pas été véritablement fructueuse quelques petites figures de métal soudé ont tout de même été conservées pour l'exposition finale. La maison du jeu de la ville de Saint-Fons a confectionné un cube pour illustrer les différents jeux traditionnels en miniature. Quelques particuliers sont partis chez eux avec des cubes et les

ont ramenés pour l'exposition, comme ce photographe qui a installé un vieil appareil photographique devant le portrait d'un homme qui en fait était son grand-père. Une histoire de regards, où le photographié en tenue de poilu de la Grande Guerre semble s'animer et vous suivre des yeux. Impression, ou plutôt émotion, qu'il souhaitait retranscrire en hommage à cette expérience qu'il avait faite enfant devant ce portrait et qui l'avait amenée, adulte, à devenir photographe. Un photographe en quête de cette sensation existentielle si particulière, si dérangement, où l'inanimé semble comme reprendre vie. Geneviève, elle aussi, a participé à l'élaboration de la Tour en jouant de manière surréaliste avec des objets du quotidien traversant l'épaisseur des cubes, tel ce balai en apesanteur, ou encore cette balayette et cette pelle exposées derrière une vitre de Plexiglas. Pascal, employé au Centre d'art plastiques de la ville, a quant à lui choisi de remplir un volume par une accumulation de petites voitures appartenant à son fils. Dans deux autres cubes, il opte pour des installations vidéo dont l'une met en scène une série de courtes séquences composées d'images éparpillées d'objets et de bribes de lieux, filmés de façon très rapprochée :

Pascal : - *Y'avait deux vidéos, une vidéo avec le groupe de rap, une vidéo où il y avait des petites scènes de chez moi...*

Malika, son épouse, elle aussi participante : - *Y'avait des choses en gros plan, on se demandait ce que c'était... même moi qui y habite ! Je me disais : « mais qu'est-ce que c'est que ça ! »...*

Axel Guïoux : - *Et pourquoi tu as voulu filmer ton intérieur ?*

Pascal : - *Ben, de toute façon, le territoire, c'est quoi ? on est plus souvent ici qu'ailleurs, donc... c'est tout bête... et c'est vrai que le territoire, personne ne le voit... en fait, les autres gens... là, ils le voient mais... mal... parce qu'ils peuvent pas voir vraiment ce que c'est... ils voient les toilettes mais bon ils voient... il faut chercher quoi !(...) pour les voitures, le cube, je l'ai fait à l'atelier, avec le sac à dos... je parlais avec les voitures de mon fils, sur le dos. Je parlais avant qu'il le voit sinon... (rires)"*

L'artiste, enfin, participe lui aussi à la construction de la Tour. Il choisit pour ce faire d'avoir recours à un discours imagé et direct, presque angoissant : deux poupées, un homme et une femme, dénudées, situées l'une à côté de l'autre, sont enfermées dans deux cages de métal distinctes ; une autre poupée représentant une petite fille est assise au milieu d'un espace recouvert de terre battue, tout autour d'elle, les murs symboliques de la boîte se voient perforés et transpercés comme si des clous ou des agrafes cherchaient à la blesser...

3- 4- 4 Le 5.9

Tous les vendredis après-midi, le groupe se retrouve dans les sous-sols du "5.9". Ancienne MJC, ce large bâtiment à l'aspect banal se situe non loin de la principale rue

traversant Saint-Fons et reliant les différents quartiers de la ville. Passé un hall d'entrée, il s'agit de suivre un couloir, conduisant à une volée de marches. Aucune indication particulière pour se guider, seules quelques petites affiches bleues ressemblant à des plaques de rues stylisées indiquent la direction approximative de l'atelier de l'Art sur la Place. Suit une série de couloirs labyrinthiques. Des portes entrouvertes d'où s'échappe parfois de la musique hip-hop. Le long des plafonds courent des tuyaux d'eau. Quelques fresques et grafs colorés décorent les enfilades de murs grisâtres. Le couloir se termine par une dernière porte derrière laquelle se tient l'atelier proprement dit. À l'intérieur, pas de fenêtres, ni d'ouvertures, la lumière est dispensée par des néons. Les murs sont nus, humides. La superficie du lieu est relativement importante. Plusieurs tables sont rassemblées sur lesquelles sont disposés crayons de couleur, fer à souder, tissus, journaux, colle, planches en bois, feuilles, peintures, ciseaux, une machine à coudre... Sur un côté, quelques cubes de la tour sont empilés. Certains sont vides, d'autres sont habités d'objets encore épars... Une petite table ronde où sont disposés des verres en plastique, des bouteilles de jus de fruits, des boîtes de gâteaux ouvertes, une sorte de lieu dans le lieu, préservé de la poussière, des débris de soudure, et dans lequel le rituel du goûter de façon immuable s'accomplit.

3- 4- 5 Une histoire de cubes

La Tour de Babel

C'est donc à partir de cette thématique du territoire et de la Tour de Babel que le groupe de femmes s'est de nouveau constitué lors de l'année 1999 - 2000. Ne sachant pas, dès le départ, quelle serait exactement la thématique, puisque le projet lancé par le musée n'arrive qu'en fin d'année en décembre, les premiers mois ont consisté à remotiver le groupe, à tenter d'amener d'autres personnes à l'intégrer ainsi qu'à familiariser artiste et participants.

Jean-Claude Guillaumon : - *"Pour lancer l'opération j'avais invité tout le monde à venir manger ensemble. Mais c'était aussi dans l'idée... Bon ça a pas amené beaucoup de choses, mais bon... c'était dans l'idée que tout le monde soit au courant que l'Art sur la Place à Saint-Fons existe et aussi éventuellement qu'on envoie des clients. Ce jour là tout le monde était forcé de faire une œuvre d'art sur un papier. Victor le demandait à tout le monde, on mettait de la peinture, on imprimait, on en faisait une œuvre d'art, ça faisait partie du jeu. Après on a pris tous les gens en photo avec les dessins qu'ils avaient réalisés. En fait c'est l'idée de faire un geste comme un déblocage quoi !"*

Amorce qui tentait d'intégrer, de sensibiliser, dès la première rencontre, au "geste" artistique, à faire entrer de plein pied la personne dans le dispositif par la création d'une

"œuvre d'art". Au final il faut bien constater que, malgré l'ensemble des efforts de sensibilisation, que ce soit lors de cette journée où lors des visites de l'artiste et de Geneviève dans les centres sociaux, le Sonacotra..., ce sont les mêmes personnes qui se sont regroupées le vendredi dans l'atelier autour de la thématique de la Tour de Babel. Thématique qui d'ailleurs semble, comme dans le cadre de l'atelier de Rillieux, être restée bien difficile à se réapproprier pour certains participants.

Dominique : - "(...) *bon ils ont appelé ça Tour de Babel, mais moi je sais pas... Tour de Babel c'est un peu barbare, j'aime pas trop personnellement, parce que c'est triste quand même la tour de Babel, mais bon moi je l'aurais peut être appelée autrement, je sais pas mais bon...*"

Tour à la connotation "*un peu barbare*" qui se voit redoublée, pour d'autres personnes, par cette référence parfois vécue comme trop explicite, récurrente et hâtive au parallèle qui se fait entre ville de Saint-Fons, banlieue à problèmes et tours d'habitations.

Chantal : - "*C'est vrai que quand Geneviève m'a présenté..., quand j'ai reçu ma lettre je suis pas allée tout de suite parce qu'elle m'avait dit : « Ce sera dans le cadre d'une Tour de Babel. ». Je me suis dit : « Une Tour de Babel ? Qu'est-ce que c'est qu'une Tour de Babel ? ». Déjà je cherche dans l'étymologie, une Tour de Babel et moi une Tour de Babel... c'est une Tour de Babel, donc j'ai dit : « Moi ce que j'aimerais surtout c'est faire des photos de ces tours qu'on a là, qui sont vers nous et puis les déchirer », tu vois ? C'est ça pour moi la Tour de Babel, parce que j'aimerais bien les voir...*"

Axel Guïoux : - *S'écrouler ?*

Chantal : - *Non, non parce que s'écrouler, non, parce que peut être s'écrouler quelque part il y a de la douceur, quand tu écroules une Tour (...) c'est très clean autour d'une Tour qu'on écroule (...) il n'y a rien et derrière c'est une tombe on va dire, une tombe silencieuse alors que moi ce que j'avais vu c'était la violence de ces tours qui sont comme ça là, parce que c'est très violent l'Arsenal, je ne sais pas si vous avez une idée mais c'est très très violent, moi je pense que je suis assez ouverte mais des fois je rêve d'un bazooka (...) mais on est où ? Alors tu te sens agressée, c'est de la violence de partout (...) et c'est pour ça que je ne ferai pas un écroulement, moi je ferai exploser, exploser parce que l'explosion laisse des morceaux, j'aurais un tas de pierres et voilà ! Avec de la viande dedans."*

Discours volontairement cynique mais qui exprime la lassitude de ce qui constitue, selon elle, l'univers quotidien de l'Arsenal, univers qu'elle aimerait bien voir se transformer, s'apaiser. Un quartier où pourtant elle aime vivre, dans lequel elle est engagée associativement et qui justement, pour elle, ne devrait plus renvoyer cette image de violence mais engager les habitants dans des liens plus importants de respect et d'entraide. Elle nous a fait part d'ailleurs du fait que l'Art sur la Place avait pris une dimension importante dans son existence et l'aidait à mieux vivre voire à ne pas abandonner son lieu

de résidence.

La Tour de Babel s'est ainsi constituée au fil du temps. Petit à petit, elle a grandi, s'est construite au gré des cubes. Cubes qui semblaient disparates et qui, au fur et à mesure du processus, ont fini par rentrer en correspondance, comme en écho. Cubes remplis de petites histoires de vie, cubes comme des lieux de mémoire, à l'image de cette référence que l'artiste faisait au cimetière, cubes lieux d'expression, de revendications. Tour d'accueil, vécue, alors plus comme un espace à habiter, un espace de recueillement et de protection. Une tour où se mêlent les voix, où la polyphonie se fait réalité, polyphonie des formes aussi, des couleurs, des mots.

3- 4- 6 Tour et détours

Avec les autres

Un travail sur la polyphonie où chaque participant était alors invité à remplir de sa production personnelle cette Tour collective. Du commun, ou plutôt de l'Universel - au sens de l'artiste -, qui se donne à voir dans ses particularités, ses singularités. Il semble d'ailleurs que, pour certains participants, le travail collectif ne soit pas allé aussi loin que là où eux imaginaient qu'il puisse se rendre. En effet, pour Dominique et d'autres femmes, le projet aurait pu être véritablement "*plus collectif*" dans le sens que, de la conception à l'élaboration, elles auraient souhaité que tout soit pensé, construit et installé collectivement. Si le groupe, pour l'ensemble des participantes, a recouvert une importance primordiale, nécessaire et revendiquée au bon déroulement du processus, il leur semble qu'il aurait pu prendre une forme différente des expériences précédentes en étant plus soudé autour d'idées continuellement discutées et partagées au fil de la création. Au final, la Tour est bien un agrégat d'une multiplicité de personnes, d'histoires, et non un Tout indiscernable où chacun aurait apporté, de manière semblable, sans distinction possible, un élément parmi d'autres. Multiplicité qui d'ailleurs était délibérément choisie par l'artiste puisque, pour lui, cette forme donnait la possibilité à chacun de l'habiter de manière personnelle et d'y donner à voir ce qu'il avait envie de montrer, de dire ce qu'il avait envie qui soit entendu. Mais cette réaction de certaines participantes traduit aussi tout un malaise face à la création. Pour elles, créer ce n'est pas un geste anodin, quotidien ou encore coutumier. Difficultés donc que le groupe va aider à dépasser puisque tout le monde se retrouve pris dans une même attente, dans un même projet qu'il va falloir, ensemble et de manière solidaire, porter jusqu'à sa présentation publique.

Chantal : - "*Le groupe voilà ça consolide un petit peu les gens et je pense que c'est un petit peu valorisant quand même je trouve. Je trouve que c'est valorisant. Parce que souvent les gens sont isolés, je pense, isolés.*"

La dimension «socialisante» du projet cherchant à donner la possibilité de lutter contre la solitude et l'isolement réapparaît dès que la question du groupe est posée. Dans cet atelier de Saint-Fons, l'unité collective revêt un caractère particulier. En effet, il s'est constitué autour de femmes qui se sont progressivement liées les unes aux autres et qui aujourd'hui partagent des histoires de vie faites d'attentes, d'angoisses, de joie..., de tous ces échanges intimes et infimes qui trament les liens du quotidien. Et c'est cette histoire commune qui les amène à continuer l'expérience malgré le fait que l'artiste change et qu'il faut alors, à chaque fois, reconstruire avec lui une complicité nouvelle. Avec lui mais aussi envers soi puisque dans ce contexte, pour elles, l'acte de création, bien qu'il soit porté par un groupe dans lequel elles se sentent en confiance, renvoie à toute une problématique existentielle difficile à gérer. Car créer, c'est aussi s'autoriser à le faire, c'est reconnaître que l'on a quelque chose à dire au même titre que chacun, c'est accepter aussi de se donner à voir, ce qui n'apparaît pas toujours comme une évidence pour elles.

Dominique : - *"Il faut le temps d'adaptation, de se connaître, de savoir ce qu'il [l'artiste] aime, ce qu'il n'aime pas, de se comprendre... bon, alors que après, ça y est on y arrive (...) parce que quand on se connaît pas et qu'on se met des barrières, qu'on ose pas, qu'on a une éducation qui est là... !"*

L'inutile

Ne pas oser. Faire l'apprentissage de l'autorisation à penser, à dire, à faire, à se livrer aux autres... Apprentissage que l'art va leur permettre d'éprouver en leur donnant les moyens techniques de s'exprimer, de donner forme à ce qu'elles ont envie de faire. Dominique a eu le sentiment d'être parfois "*paralysée*" par l'attente de l'artiste à laquelle elle avait peur de ne pouvoir répondre. D'autres ont exprimé leurs difficultés à se "*laisser-aller*", à faire des choses "*inutiles et qui pourtant font tellement plaisir !*".

Geneviève : - *"Oser, oser faire des choses inutiles, des choses comme ça c'est pas évident non plus tu sais pour ces femmes qui sont habituées à travailler pour un résultat, pour des choses quand même très matérielles quoi !"*

De nouveau, le dispositif artistique fait apparaître cette difficulté à accepter de faire "*des choses*" en dehors de toute finalité de travail au sens commun du terme, de s'engager dans un projet peut être a priori "*inutile*", dans le fait qu'il ne rapporte ni argent, ni aide à la vie quotidienne, et pourtant devenu tellement indispensable à leur condition existentielle. Oser, oser l'inutile, oser l'improductif, aussi oser dire, oser faire, oser s'engager et peut-être oser s'écouter. Double ou triple mouvement engageant et engagé où l'artiste sera l'indispensable guide les amenant à cheminer avec lui et à s'aventurer dans l'apprentissage et la découverte du geste créatif.

Geneviève : - *"C'est vrai que c'est pas évident tu vois, je pense que là le processus*

est difficile parce que ces femmes, il faut leur proposer quelque chose de différent mais qui soit pas non plus trop loin de ce qu'elles peuvent faire, tu vois ! Il ne faut pas qu'elles se retrouvent en situation d'échec, tu comprends ? Tu vois. Et c'est pour ça qu'au début avec Victor j'avais un petit peu peur parce que Victor leur demandait au tout début, là je parle toujours de certaines femmes, pas de toutes hein, de dessiner : « Ben essayez de griffonner des trucs, essayez de dessiner » et moi je connais bien leur appréhension par rapport au crayon et une page comme ça. C'était impossible. Elles étaient très très mal à l'aise, très mal à l'aise, tu vois. Elles osaient pas en même temps le dire à Victor parce que tu vois c'était un petit peu se remettre dans une situation d'échec (...) elles savent bien qu'elles n'y arrivent pas, elles savent bien quand elles prennent une règle qu'elles n'arrivent pas à tenir un trait, elles ont vu leurs enfants, elles savent bien que ce n'est pas comme ça et elles, elles n'y arrivent pas et là les mettre d'emblée devant une feuille c'est... un peu difficile, alors moi j'insistais en blaguant, en disant : « Oh Victor il demande ça mais c'est pas grave, moi je vous dit : allez-y carrément » parce que je sentais bien ça tu vois chez elles. "

Si Geneviève se réfère ici aux femmes d'origines étrangères pour qui ce sentiment d'appréhension à se lancer dans le dessin sur une feuille blanche, a été particulièrement vif, d'autres femmes nous ont tout de même elles aussi fait part de leurs craintes de ne pas toujours savoir répondre à l'attente de l'artiste, à l'instar de ce que Dominique nous a dit précédemment. Car c'est dans cette référence au savoir, à la norme, l'école ou l'artiste, que la difficulté grandit. Chacun se fait et a intériorisé une idée de ce qui est attendu, espéré de lui et nourrit la peur de ne pas pouvoir ou savoir y répondre correctement, de ne pas connaître les codes en vigueur et alors de courir le risque du ridicule. Ceux qui sont la référence ultime dans le dispositif, l'artiste ou encore Geneviève, prennent donc un rôle particulier puisque eux seuls devront et sauront trouver les mots et les gestes pour rassurer et amener chacun à trouver sa place dans le procédé. Dans cette optique Victor Urzua a décidé, comme les femmes, d'apprendre de nouvelles techniques comme la soudure ou encore d'avoir recours à d'autres formes, comme les angles, différentes de celles qu'il utilise pour ses propres créations.

Victor : - *"Moi je ne soude pas dans mon travail, je n'utilise pas la soudure donc j'ai demandé à un collègue artiste qu'il m'explique comment souder et cætera et j'ai balancé une technique que je ne maîtrise pas donc au départ. J'ai vraiment fait attention à ça. Au niveau de la méthode j'ai voulu au départ si tu veux instaurer une méthode de travail qui est proche de la mienne, c'est-à-dire beaucoup dessiner avant et après trouver des idées et les réaliser, et ça a été dur, forcément, parce que évidemment tout le monde veut... il ne fallait pas reproduire le système éducationnel où tout le monde doit rentrer dans le moule, mais plutôt voir au cas par cas, mais il y en a certains qui l'ont fait et très bien et qui suivent au pied de la lettre ce qu'ils ont dessiné."*

Partir sur un plan d'égalité et faire l'apprentissage avec les autres de cette technique nouvelle pour ne "*pas reproduire le système éducationnel*", ce système que l'on convoque afin d'expliquer les blocages créatifs de certaines personnes. Ne pas «*éduquer*» mais «*guider*», cheminer avec l'autre, lui apporter des techniques, arriver à les lui transmettre sans les lui «*imposer*», l'amener plutôt à faire des choix et répondre techniquement à ces choix. Et le déblocage a pu se faire, à force de patience, d'écoute, d'apprivoisement de la part de chacun.

Victor Urzua : - "*On ne peut pas se lancer dans des choses trop compliquées, trop complexes, dans des idées..., tu vois il faut être très simple, pratique, parler des choses essentielles, simples, voilà l'essentiel et dit de manière simple hein !*

Axel Guïoux : - *Tu leur as expliqué comment, au début, ton travail ?*

Victor Urzua : - *Je ne sais pas (rires) avec beaucoup d'explications, beaucoup de gestes et oui...*

Évelyne Lasserre : - *Ça a du être long à mettre en place*

Victor Urzua : - *Oui ça prend son temps, ça prend son temps mais bon le problème c'est que quand il n'y a presque pas de retour, quand tu dialogues et tu sais pas s'ils ont saisi l'histoire ou pas, tu vois. et..., mais il faut avancer, continuer à avancer, tant qu'ils sont là ça veut dire qu'ils ont envie, tu vois ! Si elles reviennent ça veut dire qu'il y a quelque chose. Elles peuvent en tirer quelque chose tu vois, que ce soit le côté sociable de passer un moment, pour certains peut-être que ça se résume à ça et c'est déjà très bien pour elles."*

Application, masques, œufs-lettres...

Il était donc nécessaire qu'un climat de confiance ait le temps de s'instaurer avant que chacun n'arrive à se prêter à un projet collectif. Contrairement à d'autres expériences, celle de la ville de Saint-Fons s'articule autour d'une temporalité toute particulière. Ici les gestes sont lents, minutieux, pesés et s'unissent dans un silence profond et laborieux. Les mains assemblent avec méticulosité le papier, collent, coupent, dessinent ou peignent, les doigts tissent avec précision et soin les tissus... Un travail calme et mesuré, qui prend le temps de son élaboration. Un temps particulièrement posé et qui semble parfois interminable au point que l'opérateur, Geneviève et l'artiste aient parfois eu peur que tout ne soit pas fini pour l'exposition. Mais, au fil des séances, les cubes se sont finalement remplis de toutes les créations particulières. Créations qui toujours ont fait appel au savoir-faire de Victor Urzua, afin que celui-ci apporte son regard et aide à l'élaboration technique mais qui, parfois, ont aussi fait l'objet de négociations entre les participants et l'artiste comme dans le

cas des masques du collectif de soutien aux Sans-papiers.

Victor Urzua : - *"Les masques je ne voulais pas que ce soit visible en tant que masques mais qu'on voit plutôt des visages, des visages humains, tu vois ? Et oui ça c'était difficile, oui. Mais comme la personne elle est intelligente, elle a compris, on en a discuté et j'ai essayé de ne pas non plus la brusquer parce que elle aurait pu dire : « Non c'est ça que je veux, des masques ! », mais non finalement on a réussi quand même à sortir de ce côté dangereux des masques tu vois, donner un petit peu plus d'humanité à ces objets là."*

Ici, l'artiste montre comment il a eu le souci que l' "objet" ne vienne pas annihiler le sens, le message recherché par la personne et qu'elle souhaitait faire passer au travers des masques. Masques "dangereux" puisque référés, dans le sens commun, au carnaval donc à la fête et dont la signification s'éloignait alors de celle recherchée. Victor Urzua devient le référent par qui les choses peuvent se dire, prendre sens dans une forme dont lui seul sera le guide.

Chantal : - *"J'ai aimé travailler le juste milieu avec Victor (...) quand on travaille toute seule on a tendance à tomber soit d'un côté soit de l'autre, ok, alors il y a eu peut être certains masques qui donnaient trop d'explications aux gens (...) tu arrives à dire avec ta violence à toi et ça moi je ne savais pas très bien travailler ça et j'ai trouvé ça super important parce que lui il dit : « Stop, là tu as trop donné là », ou « Tu n'as pas assez donné » et à ce moment là tu..., tout doucement tu arrives à travailler le juste milieu. Il recadre.(...) Tu arrives avec tes idées mais il te faut la technique pour y arriver, parce que tu peux avoir une idée en disant : « Bon je veux obtenir ce machin là » mais tu ne sais pas comment l'obtenir parce que tu n'es pas un artiste, tu n'as pas fait d'école, moi j'estime qu'il a un rôle essentiel [l'artiste], c'est lui qui va t'aider, te guider, qui va te mener au juste milieu on va dire parce que toi tu aurais tendance plutôt à dire : « Aller j'y vais », et puis souvent on en rajoute, souvent on en fait trop, non ?"*

De la même façon cette expérience de création a amené Chantal à prendre conscience que l'interprétation liée à la lecture de l'objet pouvait être glissante et qu'il fallait la rendre lisible en fonction de ce qu'elle souhaitait vraiment transmettre.

Chantal : - *"On avait travaillé le masque avec Victor et on avait travaillé le masque tout lisse comme ça, et à un moment je suis arrivée et je lui ai dit : « Ils sont trop beaux, c'est pas ça », ben moi je ne sens pas ce masque, il faudrait mettre..., granuler un peu le visage, mettre quelque chose."*

Axel Guïoux : - *Des aspérités ?*

Chantal : - *Oui, c'est trop lisse, un visage lisse comme ça pour moi n'avait pas de..., oui n'avait pas d'expression, et puis on a commencé à... j'ai dit : « Ils sont toujours trop nets, trop cleans, et un visage clean ça va pas », alors on a... j'ai dit : « Faudrait du plâtre, mais le plâtre à faire sécher ! ». Bon c'est sûr que j'apprenais la technique. On m'a*

dit : « Il y a des bandes plâtrées, on va travailler les bandes plâtrées », et c'est vrai que ça a commencé à donner quelque chose autrement, autrement."

Partant de ce qu'elle voulait dire, de ce que le collectif de solidarité aux Sans-papiers cherchait à montrer, elle a dû trouver les moyens pour le réaliser plastiquement, lui donner forme. Mais de la même façon, il a été important pour elle de ne pas tomber non plus dans un message trop explicite et stigmatisant qui risquait d'enfermer les Sans-papiers dans une image de personnes, tellement exclues du monde commun qu'elles en deviendraient presque inhumaines, déformées. Comme si la souffrance et les difficultés à être intégrés dans une société pouvaient amener des individus à se nier, à ne plus exister. Il s'agit donc de trouver une voie moyenne entre une forme exprimant explicitement la douleur, le rejet et une autre qui, par son esthétisme, en viendrait à gommer les particularités et à donner une image lissée et vide.

"Il y a un masque je l'ai arrêté et je l'ai amené à Victor et je lui ai dit : « Là tu sais il est trop beau, il faut plus le toucher, moi personnellement je ne le touche plus, hein, pour moi il a quelque chose à l'intérieur de moi, il me touche mais je ne vais plus le toucher, je ne le touche plus ». Et tu sais c'est pas parce qu'on est Sans-papiers qu'on a pas le droit de se maquiller, qu'on a pas le droit... même si..., parce que en tant qu'étrangère, je me considère comme ça du fait de ma couleur même si j'ai des papiers, il y a des fois j'ai des réflexions qui sont assez hard, et tu sais des fois tu entends et les gens ils te parlent en te prenant du haut, ils ont une façon de te parler mais vraiment de t'écraser ! Si en plus tu n'as pas de papiers c'est une situation d'échec, tu te sens vraiment mal et je pense que c'est ce que j'ai voulu dire, c'est pas parce que je suis sans-papiers que je ne suis rien, que je n'ai pas le droit de me maquiller, que je n'ai pas le droit de vivre."

Et au milieu de ces masques, pour certains martyrisés, lacérés, ceints par des fils de fer..., il y a celui-ci, qui la "touche" et l'amène à le reconnaître en tant que tel et à ne plus, elle, le "toucher". Le geste une fois accompli semble comme avoir donné vie à une chose qui désormais échappe, renvoie son créateur à sa propre réalité. Pluralité des sens à mettre en œuvre, donner à voir l'exclusion et la souffrance mais aussi l'humanité qui continue, malgré tout, d'exister.

De la même façon, pour Dominique, la création n'a pas été de soi mais a fait l'objet de nombreux questionnements, de remises en questions de son projet et de négociations avec l'artiste.

- "J'avais un projet à faire des œufs avec des lettres mais c'était trop long l'idée, elle était quand même compliquée (...) En fait ce qu'il y avait, le cheminement il y avait deux idées dans un seul projet, deux idées donc en fait... Victor s'était bien rendu compte que vu le temps qu'il nous restait pour vraiment exprimer ces deux idées c'était pas possible, donc

on en a gardé qu'une."

L'un de ces projets consistait à exprimer la "*liberté*" par la métaphore d'un œuf écrasé par des pierres et qui finirait, à force d'oppression, par exploser dans un véritable "*feu d'artifice*". Projet démesuré et matériellement inconcevable qui s'est soldé, au fil des discussions entre Dominique et l'artiste, par une idée semblable mais exprimée autrement : toujours l'œuf mais montré à différents stades, s'ouvrant, libérant des lettres montrant que la liberté c'est aussi et surtout, pour elle, la possibilité de s'exprimer, de verbaliser ce que l'on a à dire. Plus qu'une explosion, le projet s'est déroulé dans une lente progression où au final, les lettres "*doucement*" s'échappaient de l'œuf. Une fois de plus c'est l'artiste qui a su guider la personne pour arriver à réaliser techniquement son idée. Le "*juste milieu*" énoncé par Chantal prend ici aussi toute son importance. L'artiste canalise les idées tout en permettant qu'elles prennent forme, il va guider l'expressivité des participants en essayant de ne pas trop les «*diriger*» mais en leur donnant pourtant la possibilité de revoir leur projet pour le rendre faisable. Dans cette logique, il lui est arrivé de refuser des projets lui paraissant impossibles à mettre en œuvre techniquement ou encore qui, selon lui, n'avaient pas de sens du point de vue artistique puisque trop "*explicités*" et évidents.

3- 4- 7 Le 9 Juillet

Avant la monstration publique de la Tour de Babel sur la place Bellecour au centre de la ville de Lyon, une première exposition a été faite au sein de la ville de Saint-Fons dans une salle municipale réservée aux associations "La Menuiserie". Tous les participants étaient conviés à venir, en fin de matinée, exposer l'ensemble de leurs productions. Pour la première fois, ils avaient l'occasion de voir les cubes, non plus dispersés, mais assemblés les uns avec les autres et prenant de la hauteur. Une hauteur somme toute relative au regard de ce que sera effectivement la construction du 9 Juillet. Ici l'espace étant plus restreint la Tour s'est vue exhibée plus horizontalement que verticalement. Mais déjà chacun pouvait commencer à se projeter dans ce qu'elle serait sur la place et comprendre ce projet dans son ensemble, alors qu'auparavant, il avait plus été vécu comme la somme de petites pièces dispersées et sans réelle relation. Une fois assemblés, les différents éléments se mettaient donc à raconter autre chose et se donnaient à voir de façon plus globale, dans une certaine homogénéité.

Le matin du 9 Juillet, Geneviève, l'artiste Victor Urzua, le directeur du Centre d'arts plastiques Jean-Claude Guillaumon et Pascal se sont retrouvés pour monter la Tour de Babel. Ce sont eux qui ont décidé de la logique d'empilement des cubes et de leur assemblage. 126 cubes se sont vus ainsi regroupés dans une Tour d'environ cinq mètres de hauteur, ouverte sur un côté, celui opposé à l'ensemble de la place et des autres ateliers.

Dans la journée, quelques participantes se sont retrouvées autour d'une table installée près de la structure. Comme dans la salle du 5. 9 pour le rituel du goûter, un Thermos de café, du jus d'orange, quelques gâteaux ont été partagés. Parfois des visiteurs s'approchaient d'elles, venaient leur poser quelques questions sur la Tour ou encore les féliciter pour leur travail. Tout au long de la journée, elles ont ainsi surveillé du coin de l'œil cette structure dont elles ont dit être si "*fières*", sans pour autant manifester de réserve ou de refus à ce que les productions exposées fassent l'objet d'attentions parfois un peu trop marquées comme lorsque des enfants touchaient un élément d'un cube. D'ailleurs la plupart de ces éléments étaient fixés, collés sur les surfaces. Ainsi, des personnes, au fil des heures, sont venues regarder, scruter, se dressant parfois sur la pointe des pieds pour mieux percevoir le contenu d'un cube placé hors de leur portée. Des passants s'arrêtaient pour lire avec attention les écrits accompagnant les masques ou encore les poèmes. Chacun faisait le tour de l'édifice, rentrait à l'intérieur afin de tout observer, de tout voir. 126 cubes aux contenus divers : les trois œufs noirs s'ouvrant pour laisser apparaître des lettres ; une cage aux poules ; des bocaux remplis de sable, de feuilles, de pommes de pins étiquetés d'une date et d'un lieu de provenance ; des maisons comme des dessins d'enfants faites de papier découpé et colorié et au-dessus desquelles des morceaux de coton comme des nuages flottaient, suspendus au bout d'un fil ; différents cubes avec des fleurs, fleurs artificielles, plantes luxuriantes d'un vert vif semblant recréer une jungle débordante à l'intérieur d'un espace réduit ; des cubes noirs se faisant face asymétriquement et au milieu desquels des photos d'amis, de proches ou d'enfants transparaisaient au travers d'une petite ouverture ; les masques empilés les uns au dessus des autres et accompagnés de textes, masques griffés, écorchés, déchirés comme des têtes découpées et abandonnées au regard du badaud ; des écrans vidéos passant des sons et des images en boucles, images du quotidien ou d'un groupe de rap ; des chapeaux faits de fils de métal et de papiers colorés se balançant au gré du vent ; des petites robes de couleurs ou noires disposées les unes à côtés des autres ; des structures de bois s'enchevêtrant ; des tubes en cartons aux couleurs vives, se croisant dans une géométrie improbable ; un appareil-photo devant une photographie de poilu ; un extincteur de sécurité imposé à tous les ateliers et intégré à la Tour, occupant l'espace d'un cube ; des corps de mannequins femmes découpés et disposés sur un échiquier ; des petites sculptures en fils de métal soudés semblant représenter des figures végétales ou quelque symbole indéchiffrable... 126 cubes tous très différents les uns des autres mais tous participant au final à l'œuvre commune, à la Tour de Babel dans laquelle les visiteurs étaient invités à pénétrer pour voir, de l'intérieur, un monde fait de l'intimité et de la diversité de chaque participant qui l'a édifié.

3- 4- 8 L'après 9 Juillet

À la suite de l'exposition publique sur la place Bellecour, la Tour de Babel a été

reconstruite dans la bibliothèque municipale de la ville de Saint-Fons où elle a été exposée tout l'été. Ensuite, chacun des participants a été invité à récupérer son travail ou, s'il le désirait, une partie des cubes en bois désormais inutiles. Plusieurs personnes nous ont d'ailleurs fait part du fait qu'elles souhaitent réutiliser autrement ces cubes et les transformer en étagères, en meubles de rangement. La Tour de Babel s'est donc retrouvée éparpillée aux quatre coins de la ville, l'universel de l'œuvre retournant ainsi aux singularités qui en avaient présidé la constitution. Mais cette réappropriation des cubes, même si parfois était vécue un peu tristement comme la fin d'une aventure particulière avec un artiste lui aussi particulier, préfigurait dans le même temps l'aspiration à une nouvelle dynamique. En effet, dès septembre le groupe s'est de nouveau réuni, dans la salle obscure du 5. 9 autour d'un nouvel artiste afin de reprendre part à l'expérience de l'Art sur la Place.

3- 5 LE TERRITOIRE D'AVANT DE RILLIEUX-LA-PAPE

3-5-1 Un parcours sinueux

L'artiste sculpteur Yves Henri participe, avec la ville de Rillieux-la-Pape, à l'Art Sur la Place depuis sa création en 1997. C'est à la suite d'un lent cheminement qu'il va finalement s'inscrire dans les métiers de l'art et particulièrement dans des projets liant social et artistique. Né en Charente, ses parents s'opposeront à ce qu'il suive des études aux Beaux-Arts, désaccord parental qu'il lie directement à son éducation religieuse, protestante. Il obtient donc un CAP de carreleur. Ce sera lui qui, cette fois, choisira une autre voie par la rencontre avec un pasteur qui lui proposera d'intégrer une école de théologie protestante à Saint-Cyr-au-Mont-d'Or. Il poursuit tant bien que mal cet apprentissage, tiraillé entre les

cours de latin et de grec et ceux du soir gratuits aux Beaux-Arts, et intègre la faculté de théologie protestante de Montpellier. Au fil de ces expériences l'art semble prendre de plus en plus de place dans son existence. Les événements de mai 68 éclatent et *"on interrompt les études pour faire la révolution"*. De nouveau tiraillé entre son engagement religieux et politique au Parti Communiste, il entame une réflexion profonde sur lui-même qui l'amène à comprendre qu'il *"croyait croire"*. Il abandonne alors le protestantisme pour se plonger dans des études en arts plastiques à l'université d'Aix en Provence. Mais le discours formaliste ne lui correspondant pas, il va, cette fois, se diriger du côté de l'action sociale. Il passe le concours de directeur de maisons de jeunes où il est reçu. Pendant trois ans il va se consacrer à cette activité au détriment de sa pratique artistique, *"parce que je n'avais plus le temps pour moi, je ne pouvais pas créer, je ne pouvais ni peindre ni rien"*. C'est aussi à cette époque qu'il rompt avec la peinture et entame sa réflexion sur la sculpture poussé par *"quelque chose de fort"*. Il apparaît que de la même façon que pour le statut de pasteur celui de directeur de maison de jeunes l'éloigne d'un rapport direct aux autres, qu'il instaure une distance, un surplomb qui existentiellement ne lui convient pas. Il va ainsi continuer son cheminement dans le monde de l'action sociale en devenant éducateur dans un Institut Médico-Professionnel dans le quartier lyonnais de Gerland qui lui permet de faire le lien entre social et artistique puisque qu'il est embauché *"pour faire des activités de création"*. Et c'est cette expérience qui va marquer le véritable tournant dans sa vie :

- *"Je maintiens que si je suis artiste maintenant c'est grâce à eux, aux gamins, parce que comme il y avait une difficulté relationnelle, là aussi le non-écrit, le non verbal, et bien tu vois c'est en faisant des choses ensemble que l'on arrive à rentrer en communication, pour être en phase, en échange... et voilà. Je me suis mis assez rapidement à mi-temps et puis depuis 85 eh bien à temps complet comme artiste avec des hauts et des bas."*

Un parcours qui pourrait donc apparaître un peu en dents de scie mais qui, pourtant, marque la recherche personnelle d'un *"engagement"*, un engagement qui prendra différentes formes. Celle d'un lien, dans un premier temps, avec une transcendance, mais une transcendance qui à force de distance paraît presque hors de portée, une transcendance qui certes le met, en tant que pasteur, en relation avec les autres mais une relation où il a l'impression de ne plus être que le représentant, le médium d'une parole qui n'est pas la sienne, qui lui échappe. Ou encore celle d'un lien aux autres, par le biais de l'intervention sociale, mais qui, pour lui, introduit ici aussi de la distance, de l'autorité car un éducateur oriente, guide l'autre, lui offre des repères afin de vivre dans un monde commun en fonction de codes, de règles et de lois définis. Son parcours peut être ainsi interprété comme la recherche d'un lien acceptable qui finalement, à l'inverse de ce que le rôle de pasteur ou d'éducateur semblait lui proposer, se réalisera dans une action artistique où, avec les autres, il tendra à construire un dialogue, un univers d'échanges et de

reconnaisances qu'il veut exempt de relations hiérarchiques déterminées. Pourtant, nous le verrons, si ce refus de la hiérarchie est bien présent dans ses propos, il n'en reste pas moins que dans cette pratique artistique en collectif, et de surcroît avec des néophytes, des statuts distincts sont délimités et affirmés. Yves Henri restera toujours, au demeurant, *le* référent artistique mais un référent en lien avec d'autres. De même, sa méfiance à l'égard de principes extérieurs, Dieu ou l'institution sociale, guidant son rapport au monde est nuancée par cette même définition que, socialement et artistiquement, il est amené à faire. Une obligation de positionnement dans son rapport à la société et à la discipline à laquelle il appartient et qu'il revendique, dans laquelle il se positionne et se situe. Aujourd'hui, en effet, Yves Henri affirme le fait qu'il n'est pas un «*éducateur mais bien un artiste*». Et si, pour lui, les termes d'«*artiste-citoyen*» ou de «*citoyen-artiste*» ont un sens fort quant à son engagement personnel et social, il n'en reste pas moins qu'il refuse clairement de revêtir le rôle d'éducateur pour prendre celui de «*maître d'œuvre*» avec toute la complexité et la responsabilité que cela implique.

3- 5- 2 Des événements qui font histoire

Les symposiums de sculpture

Dès le milieu des années quatre-vingt-dix son travail artistique a déjà des liens avec la ville de Rillieux-la-Pape, liens qui selon lui ont permis justement que "*l'Art sur la Place arrive plus facilement*". Tout débute par une collaboration avec l'artiste Roger Grolond, initiateur, dans le quartier de la Croix-Rousse de Lyon, des ateliers artistiques d' "éducation populaire". C'est ce même Roger Grolond qui, avec l'aide de la Maison des Jeunes et de la Culture de la ville de Rillieux-la-Pape, met en place une série de symposiums de sculptures pour lesquels il fera appel à différents sculpteurs dont Yves Henri en 1996. L'idée de ce projet de symposiums s'organisait à partir d'un postulat premier consistant à faire sortir l'artiste de son atelier afin de rendre sa pratique visible à l'ensemble des citoyens. Ainsi était-il amené à élaborer son œuvre dans la rue, sous le regard de chacun. Œuvre qui se voyait ensuite installée dans le quartier où elle avait pris forme :

- "*Ces symposiums s'implantaient dans un quartier, c'était pas pour un centre ville mais pour un quartier, [...], les gens du quartier disaient : « Mais qu'est-ce qu'ils sont en train de nous faire ? »... réactions multiples, diverses et variées, mais les choses se font, se construisent au fur et à mesure si bien qu'on peut se les accaparer tranquillement, je crois que ça aussi c'est important, et en même temps donc ils mettaient dans le coup les associations de quartier ce qui fait qu'il y a une animation, les sculptures arrivent solennellement [...] c'est un cadeau, c'est perçu comme un cadeau, alors du même coup même si le cadeau est pas génial (rires) enfin si ils le trouvent pas très beau ils osent pas trop dire parce que c'est un cadeau.*"

Déjà ici s'esquisse une série de problématiques que la participation à l'Art sur la Place va par la suite creuser : privilégier une approche du "*quartier*", de la périphérie aux dépends de celle de la centralité du "*centre ville*" ; insister sur la mise en visibilité de l'artiste et de son travail comme accès, pour le commun, à la compréhension de la pratique artistique ; désacraliser l'œuvre par cette même mise en visibilité qu'il s'agit d'offrir ensuite à ceux qui lui ont offert l'hospitalité et l'accueil même si ce don s'opère de façon "*solennelle*".

Constitution d'un collectif

Cette première participation à l'Art sur la Place s'effectuera par l'intermédiaire du directeur de la Maison des Jeunes et de la Culture qui, connaissant déjà le travail et les préoccupations d'Yves Henri à la suite de ces symposiums, l'invitera à élaborer et à proposer un projet au musée d'art contemporain. Cette année là, en 1997, le thème commun à tous les participants était celui de l'Autre. Pour se faire, un groupe élargi a été constitué par l'intermédiaire des associations, de la MJC... faisant appel à une grande diversité de personnes : "*Ça allait du chômeur, du petit voyou de banlieue jusqu'au cadre supérieur, des gens à la retraite*". Le projet s'est alors construit à partir d'une référence, un rien ironique, au fait divers le plus couramment retenu au sujet de la banlieue : l'incendie de véhicules. Se servant de ce prétexte, il lui a semblé possible de nourrir une réflexion et un échange avec les participants et de faire transiter cette expérience réelle, parfois rêvée ou fantasmée dans le champ artistique : "*L'idée c'était : ils brûlent des voitures, moi je brûle des bouts de bois, on a quelque chose à voir ensemble*". Cette démarche, se voulant assez provocatrice, a par ailleurs suscité de nombreuses polémiques dans la ville mais aussi au moment de sa monstration sur la place Bellecour. Une statue brûlée, une voiture rose fuchsia incendiée... Une imagerie qui pour certains continuait de reproduire les stigmates systématiquement liés aux périphéries urbaines et à leurs quartiers. Malgré un souci revendiqué et réfléchi de second degré, cherchant à aboutir à une poétique de la violence du quotidien, l'artiste ainsi que les participants n'ont pu se soustraire à cette circulation et récursivité du sens liant consubstantiellement social et politique. En tentant de dédramatiser et d'interroger esthétiquement la portée d'un acte fort - l'incendie d'un objet courant *et* d'un objet, pour reprendre la célèbre expression de Walter Benjamin, à *aura* telle qu'une sculpture - le groupe a du se confronter à cette tension inhérente aux relations entre sens et forme. En effet, malgré l'affirmation d'un sens dérivé tentant de réinterpréter la portée réelle d'un acte, la forme, pour nombre de spectateurs, est cependant restée synonyme d'agression et de cynisme, de menace et d'incivilité.

L'année suivante, l'expérience va se poursuivre avec sensiblement les mêmes

participants au travers d'un projet nommé "Jardins en mouvements, rêves de banlieues". Mais cette fois-ci la monstration ne se fera plus sur la place Bellecour, au cœur de la ville de Lyon, mais devant le musée d'art contemporain. Là, aux pieds des marches du bâtiment, un marécage a été reconstitué :

- *"Le parti pris était un parti pris plastique, artistique et non pas un parti pris utilitaire, d'espaces verts ou de..., pour apprendre à cultiver ses légumes. Moi qu'il y ait des gens qui veulent cultiver des légumes, ok, pas de problème, mais avec un autre regard que celui du jardinier qui plante ses trucs d'une manière rentable."*

Trois tonnes de boues retirées des *"bas de la Saône en crue"* ont ainsi été transportées et installées sur le parvis du musée. Ici encore une certaine provocation douce-amère point au travers de cette nouvelle installation, car pour accéder à l'exposition des autres ateliers de l'Art Sur la Place, donc pénétrer dans les murs du musée, chaque visiteur était invité à traverser à pieds la fangeuse étendue du marécage recrée.

À la suite de cette deuxième expérience, certains participants avec l'artiste constituent une association loi 1901, à but non lucratif, qu'ils nomment "Et ils n'ont pas de nom". Cette constitution est justifiée par le souci de ses membres de pouvoir continuer leurs créations artistiques pendant les temps morts de l'Art sur la Place mais aussi par leur volonté d'affirmer leur existence et une certaine autonomie quant à l'institution et la municipalité de Rillieux-la-Pape. Pourtant ils notent, dans le même temps, qu'il est important que leurs activités s'inscrivent au sein de cette ville. Yves Henri : *"C'est pas pour rien qu'on s'est installés à Rillieux, bon c'est lié à une histoire, c'est lié à des pratiques, c'est lié à des choses qui ont envie de se mettre en place, donc ça laisse aussi la place pour une diversité d'activités."* De la même façon, la présidente de l'association et certains membres réaffirment leur souci d'être rattachés administrativement et géographiquement à cette ville dans laquelle ils se sentent *"impliqués"* tout en sachant que cette formule associative leur laisse la possibilité d'en partir s'ils ne se considèrent plus en adéquation avec elle ou sa politique.

Présidente : - *"Au départ c'est né d'un besoin, après on a ressenti à un moment le besoin de faire exister, poser le fait qu'on existait en tant que groupe avec un objectif qui est centré autour de l'art plastique, bon et puis de se donner une pérennité aussi, maintenant..."*

Une membre de l'association : - *Et une certaine liberté aussi !*

Présidente : - *Oui une certaine liberté...[...] Ce qui est certain c'est que ce qui est collectif, enfin l'idée qui est collective, c'est de continuer et de continuer de travailler, de proposer un réseau autour de la ville de Rillieux et autour des arts plastiques, et pour ça il faut quand même... il vaut mieux être plusieurs et il faut avoir un réseau, avoir des expériences et du coup, petit à petit, ces expériences on se les fait. Donc notre idée elle est*

de continuer. D'autant qu'on va plus loin quand on est à plusieurs...

Une membre de l'association : - *Oui et avec une certaine indépendance parce que c'est vrai que l'art sur la place l'opérateur c'était la MJC, donc on était d'une certaine manière un peu tributaires des projets de la MJC, là on est pour le moment libres de faire ce que l'on veut.*"

Notions de liberté et d'autonomie qu'Yves Henri reprend à son compte puisque lui aussi est membre actif de l'association et l'implique dans ses activités. Dès lors, la place qu'il occupe en son sein se complexifie. Certes, il se présente comme un membre comme les autres mais qui demeure le seul artiste véritablement professionnel et reconnu comme tel du groupe. Ainsi, si le collectif s'est constitué originellement à partir de lui, de son parcours et de ses propres projets artistiques, il n'en reste pas moins qu'au sein de l'association, il n'apparaît plus comme l'unique maître d'œuvre même s'il en reste le référent indéniable pour chacun des membres. Dès lors, l'association va, tout comme l'artiste, occuper une place relativement complexe. En effet, son existence peut s'affirmer indépendamment du dispositif de l'Art sur la Place. Elle peut fort bien poursuivre ses activités sans se référer à ce dernier. Pourtant, la raison première de sa création en est issue. C'est à partir et à la suite de cette première participation que le désir de se réunir et de perdurer s'est imposé. Enfin, en ayant comme membre actif Yves Henri, qui lui-même met au centre de ses préoccupations ce type d'expérience artistique, elle peut ainsi conserver un lien avec le dispositif et par là continuer de s'en inspirer afin de nourrir ses propres projets et réflexions.

Dans cette continuité et afin de creuser le thème du «Territoire» imposé par le musée lors de cette troisième édition de l'Art sur la Place, Yves Henri va proposer à l'ensemble des participants présent cette année de créer une installation évolutive - le «Territoire d'Avant» - composée de différentes partie commune comme une tour, des mobiles auxquels s'ajouteront des compositions personnelles.

3- 5- 3 L'opérateur

Comme pour les expériences précédentes de l'Art Sur la Place, l'opérateur qui, en 1999-2000, a permis la mise en place du projet artistique pour la ville de Rillieux-la-Pape est sa Maison des Jeunes et de la Culture. Pour sa directrice, la collaboration engagée depuis près de quatre ans entre l'artiste Yves Henri et la ville apporte une continuité particulièrement enrichissante à l'expérience :

Marie-Ange : - *"Ah oui parce que là du coup ça crée une espèce d'unité sur la ville, les gens disent : « Ah bon mais on a vu votre sculpture », donc tu vois ça crée des liens avec les enseignants, avec les enfants qui viennent, qui se familiarisent, des gens qui ayant*

vu ça disent : « Ah ben tiens pourquoi pas moi, pourquoi je ne ferais pas quelque chose moi aussi, un peu... » tu vois les projets ça se fait comme ça, c'est pas un caprice de..., d'un artiste ou d'un directeur d'une structure, après il y a des questions évidemment de financements parce que la politique de la ville a permis ça aussi, c'est-à-dire... je crois que c'est à partir de 97 qu'il y avait eu des financements un peu plus spécifiques, un peu plus..., les symposiums de sculpture c'étaient des projets qui ne rentraient pas tout à fait dans ce cadre là, hein on m'avait demandé... tandis que ça ça permet ce travail, les financements, je veux dire que les financements permettent la mise en place d'ateliers, permettent... tu vois que ça perdure..."

Ainsi, les symposiums de sculpture, reposant tout entier sur ce souci de mise en visibilité de l'artiste et de son travail auraient contribué à intégrer aux actions culturelles de la ville une dimension plus spécifiquement artistique laissant à chaque fois des traces dans le paysage urbain. C'est donc bien dans ce prolongement que continue de s'inscrire la dynamique de l'Art sur la Place.

Marie-Ange : - *"Ce sont des rencontres, c'est un réseau, c'est une rencontre entre un état d'esprit, une démarche, voilà, et moi je trouve que des projets comme ça je ne m'embarquerais pas avec n'importe qui parce qu'on peut admirer le travail de quelqu'un et que ça ne corresponde pas du tout à ce type de projet, alors ça ne veut pas dire que ce sera toujours Yves Henri, ça je n'en sais rien, mais c'est important... je veux dire que ce ne peut pas être des projets parachutés comme ça avec quelqu'un qui n'est pas connu des gens enfin il y a tout un... il faut partir sur quelque chose, donc voilà ça s'est fait peu à peu, ça s'est fait comme ça."*

Par conséquent, les symposiums ainsi que les premières expériences de l'Art sur la Place ont participé de cette progressive mise en place d'un réseau de relations entre les différents partenaires et participants. La "rencontre" semble alors ne prendre véritablement sens qu'au regard des effets qu'elle a pu produire localement dans la suite du processus qu'elle a engendré. Et ce souci de perpétuation et de reconduction a des incidences sur la manière dont les projets vont effectivement, pratiquement, se mettre en place :

Marie-Ange : - *«Moi je pense que nous on touche un large public, des gens j'allais dire fragiles, à la limite, mais qui n'ont pas perdu complètement pieds, parce que les gens qui sont avec nous ce sont encore des gens qui ont envie de faire des choses et moi je pense qu'il faut aussi le revendiquer ça, on est bien là aussi pour un type de population qui a envie de faire des choses, ça ne veut pas dire qu'on ne va pas s'occuper des autres, mais on ne peut pas, on peut pas, personne en tout cas... Je crois moi que personne ne peut prétendre à répondre à toutes les demandes. On est cinq personnes à travailler ici, on ne va pas couvrir l'ensemble des demandes donc c'est pour ça que c'est important de travailler en partenariat, de ne pas s'enfermer..., que sur certaines actions on aille plus en*

direction d'un public ou en direction d'un autre mais, mais évidemment qu'on peut toujours nous reprocher, vous dire que sur des projets comme ça on a pas touché un certain type de population, oui effectivement on a pas touché parce qu'au départ le projet n'a pas été conçu pour ça, parce que peut être qu'un certain type de démarche ne correspond pas tout de suite pour un certain type de population...[...] des gens vraiment qui sont déstructurés au travers d'un projet comme ça on les touche pas."

Pour elle, il est nécessaire que les participants puissent s'impliquer dans le processus de rencontre et de création, implication qui requerrait une autonomie que n'ont pas ou n'ont plus ceux qui sont "déstructurés". Comme si, afin d'intégrer la régularité et la rythmicité du processus, il fallait que la personne, dans sa réalité existentielle même, corrobore cette même exigence.

Marie-Ange : - *"On a touché des gens de quinze ans à soixante-dix ans, aussi bien des lycéens, des gens à la retraite, des ouvriers, moi je trouve que sur cinquante personnes c'est déjà pas mal, mais c'est des gens qui sont en capacités, à peu près, d'arriver à l'heure, qui ont un projet de vie, qui ont un projet de vie on va dire global, un projet professionnel, projet scolaire, projet personnel, enfin, dans des projets comme ça tu as quand même un laps de temps de travail et sur lequel quand même après on a un souci de rendu, tu as une échéance, l'ensemble du projet est... travaille sur le lien social, qu'est-ce que ça met en réseau, qu'est-ce que ça met en lien... tout ça on essaie de le faire prendre ça, cette mayonnaise. Si on s'adresse à un public complètement déstructuré c'est la démarche qui va être hyper importante, le rendu ma foi il va être ce qu'il peut... donc je trouve que c'est des projets qu'il faut pas les minimiser, ils se conçoivent différemment, et puis au niveau du personnel, au niveau de l'encadrement parce que bon je vois les gens qui bossent avec... c'est pratiquement un accompagnement individuel de chaque personne, il faut pouvoir ça hein, c'est à dire qu'il ne suffit pas de dire vous arrivez à neuf heures hein, il faut les accompagner, il faut leur téléphoner, aller les chercher, il faut, faut et ça ça c'est extraordinairement compliqué."*

Cette insistance sur le "rendu" entérinerait cette volonté de se démarquer d'une démarche de réinsertion sociale proprement dite. Car, par le "rendu" et l'échéance qu'il impose, surgit le tenace souci de l'inscription dans une démarche esthétique. Le projet est un projet, qui certes met en lien des néophytes ou des non-professionnels avec un artiste, mais qui reste avant tout et surtout, pour l'opérateur qui l'encadre et le soutien, un projet artistique. Partant, une obligation de résultat se fait jour et il s'agit, au terme du processus, de présenter un travail fini, répondant à une certaine exigence formelle :

Marie-Ange : - *"Les gens quand ils voient l'image finale, quand ils voient qu'ils ont participé à quelque chose qui a de l'allure [...] c'est une fierté, et puis et puis moi je trouve qu'il y a un respect des gens qui vont regarder, ça c'est important ça, surtout dans des*

projets où tu mets quand même beaucoup de toi-même, c'est hyper important et c'est pour ça justement que l'on travaille avec des artistes, qu'on ne travaille pas que dans le cadre d'animations parce que mener un projet bon ben je vais dire on a les compétences pour ça si c'est la démarche, on a des gens formés pour et qui sont bien attentifs à la démarche, maintenant si on travaille avec des artistes, que ce soient des musiciens alors c'est bien pour que ce qu'on présente soit artistiquement revendiqué et valide, parce qu'autrement c'est pas la peine, enfin moi je trouve que l'on est très attachés à ça si on fait un projet avec de l'écriture c'est plus le texte, c'est l'intérêt d'avoir des artistes, autrement si c'est un projet d'animation pur... tu restes dans la sphère sociale et c'est... moi je trouve que c'est... l'originalité et l'intérêt c'est de mener de front et parallèlement constamment les deux choses, c'est-à-dire on est pas là pour servir l'ego d'un artiste, pour lui servir la soupe, donc ça non, et il faut que la démarche et le rendu aient un bel intérêt, des gens qui regardent ça et qui ne connaissent pas la démarche puissent ressentir des émotions, enfin comme dans n'importe quelle démarche artistique quand elle est réussie."

À terme, ce qui va être produit sera donc soumis au regard évaluateur de ceux qui ont promu le projet (musée d'art contemporain, financeurs...), neuf mois de travail en commun se verront résumés à ce qui sera présenté le temps d'une seule journée sur l'espace public. Lors de ce court laps de temps, c'est le seul contenu artistique de ce qui a été produit qui sera rendu visible, donc jugé et validé. Dans une certaine mesure, ce souci esthétique traduirait cette volonté de renverser l'image attendue d'une banlieue populaire à qui on offrirait le privilège d'accéder, en s'y exposant, au centre de la ville. La périphérie qui, le temps d'une journée, surgirait dans la centralité de la cité, comme pour "*sortir de l'enfermement*" des marges urbaines. Et afin de se détourner du danger d'une réduction qui ramènerait la pertinence de leur travail à la simple reconnaissance de leur provenance, il s'agit de réaffirmer avec vigueur l'exigence d'une "*démarche artistique*" qui ait "*de l'allure*" et qui, de fait, soit "*montrable ailleurs*". Dans ces termes, la dimension esthétique pourrait mettre entre parenthèses le contexte stigmatisant dans lequel la création collective s'est déroulée. La catégorie de l'artistique se suffirait ainsi à elle-même, vectrice d'"*émotions*", elle contribuerait à dé-spatialiser, ou plutôt dé-territorialiser, donc à dés-identifier en évinçant les particularités de ce qui a été produit et par là de ceux qui l'ont produit. Pourtant, il s'agit aussi de revendiquer l'importance du processus qui a présidé à la mise en œuvre du projet. Un paradoxe point alors... Comment prendre en compte ce processus en faisant fi des contextes spécifiques de son effectuation ? Ou encore, comment en recevoir la résultante et en comprendre l'élaboration sans pourtant se confronter aux circonstances de sa création ? Ce qui est produit paraît ainsi devoir répondre à un double impératif éminemment contradictoire : celui de porter au devant de la scène des lieux qui, habituellement, sont cantonnés à ses coulisses tout en effaçant les indices stigmatisants. Si nous nous référons à ce que Yves Henri disait plus haut, la voiture rose a pris certes feu

dans le cadre d'une intention artistique, ce qui aurait dû lui conférer un sens autre et pourtant les réactions du public ont exprimé une certaine difficulté à saisir la portée dérivée et ironique du geste. Cette thématique du «Territoire d'Avant» privilégiée pour l'Art sur la Place 2000 répond peut-être alors à ce souci d'explorer une symbolique qui se détournerait de l'image d'un espace identifié et assigné au profit d'un autre, commun, originel, dont l'indistinction revendiquée en constituerait la portée universelle.

3- 5- 4 Les participants

Trois pôles d'une même collaboration

À l'instar de ce qu'ont pu préciser Marie-Ange et Yves Henri, la dynamique mise en œuvre depuis 1997 et les réseaux locaux constitués ont permis à l'Art sur la Place 2000 de se structurer à partir d'un noyau de participants déjà impliqués dans les expériences précédentes. Les membres de l'association "Et ils n'ont pas de nom", elle-même fondée au lendemain du premier Art sur la Place, ont tous de nouveau cette année pris part aux ateliers. À ce groupe d'"habitues" ne résidant pour la plupart pas dans la ville (employés, retraités, enseignants...), se sont ajoutés quelques habitants de Rillieux-la-Pape, qui à leur tour, ont fait le lien avec d'autres citoyens issus de milieux plus populaires. Ainsi Viviane, adhérente à la MJC ayant participé à la biennale de la danse précédente, a incité différentes personnes de son entourage comme son fils par exemple à se joindre au groupe.

L'Association pour la Formation Professionnelle des Adultes de la ville de Rillieux-la-Pape s'est elle aussi investie dans ce projet. C'est son animatrice qui est à la base de cette participation, participation qui s'est donc construite dans ce réseau relationnel restreint. Ainsi, une trentaine de stagiaires a pris part à la mise en place et à la construction du projet artistique et cela à différents niveaux. Certains stagiaires, par l'intermédiaire des ateliers de soudure, ont construit les structures sphériques visant à l'accueil de ce que Yves Henri nomme des "gestations d'artistes". D'autres se sont attachés à concevoir à l'aide de croquis puis de maquettes la tour du Territoire d'Avant. Une autre équipe s'est, elle, chargée de sa construction. Ces participations ont toutes été incluses dans les formations professionnelles des stagiaires. Ainsi, comme pour un objet de l'industrie, il s'est agi pour eux d'apprendre à suivre un plan et de mettre en œuvre des directives techniques afin d'appliquer leur savoir-faire. Pour la construction des sphères, par exemple, une série de cours leur a été proposée afin de réaliser un gabarit donnant la dimension des cercles de métal qui ensuite étaient soudés en atelier. À un autre niveau, des stagiaires ont aussi, après leurs cours, le lundi soir, choisi de se joindre au groupe des participants précédemment présenté. L'animatrice de l'AFPA dans la mise en place de cette relation entre formation professionnelle et pratiques artistiques a été déterminante. C'est elle qui a tout d'abord présenté et soumis

l'idée de cette participation à l'artiste, qu'elle avait rencontré lors de la biennale de la danse, ainsi qu'à l'opérateur. C'est elle, ensuite, qui régulièrement a proposé aux stagiaires en formation d'intégrer, pour des temps plus ou moins longs et en fonction de la durée de leurs stages, les ateliers. Comme le note Marie-Ange : *"L'AFPA ça a extrêmement bien fonctionné, là pareil ça tient à des personnes, Wafah c'est une super professionnelle, si on avait d'autres personnes sur Rillieux comme elle ça marcherait mieux, c'est-à-dire qu'elle ne les lâche pas, elle les accompagne tout le temps, si tu n'as pas l'intermédiaire ça ne marche pas, t'as rien"*. Et, en effet, Wafah a dû à de nombreuses reprises et tout au long du processus appeler, rappeler et appeler encore certains stagiaires afin qu'ils soient bien présents à chaque séance. Dès que l'attention baissait, dès qu'une absence se répétait, elle contactait alors la personne afin de lui apporter une nouvelle motivation. Bien que, si l'on reprend les propos de Marie-Ange concernant le public visé par ce type de projet, nombre de ces stagiaires avaient des projets de vie, des objectifs professionnels, il n'en reste pas moins qu'il leur est arrivé parfois de rencontrer aussi des difficultés à s'investir de façon continue dans le suivi de ce travail. D'autant, que lors des premiers balbutiements de la collaboration avec l'AFPA, l'ensemble des formateurs s'est montré assez sceptique quant à l'intérêt et à la portée effective de cette participation. Il a donc fallu, eux aussi, les convaincre et c'est essentiellement par cette dynamique impulsée par Wafah puis entretenue par les stagiaires que l'expérience a pu se prolonger.

En complément à ce groupe mêlant citoyens de Rillieux-la-Pape, membres de l'association «Et ils n'ont pas de nom» et stagiaires de l'AFPA, le dispositif s'est enrichi des créations d'un groupe d'enfants d'un Institut Médico-Éducatif. Ces enfants, âgés d'une douzaine d'année, ont été amenés à effectuer des dessins, des peintures sur le thème de la Mère Fondamentale et au même titre que les autres participants, ils intégreront, par le biais des "gestations d'artistes", leurs propres productions au résultat final.

Yves Henri : - *"C'est la maman de la maman de la maman, et cætera, et cætera, donc il y a cette phase d'approche qui va aboutir à ce que dans le dispositif j'ai appelé les gestations d'artistes avec une sphère et dans cette sphère chacun y met ce qu'il pense avoir à y mettre, c'est sa propre production individuelle, intime, pas intime, ça le regarde, ça ne regarde que lui, sauf qu'il sait que les autres sont obligés de l'accepter. Voilà. Donc, ils vont faire ça mais ça demande un petit peu plus de temps pour arriver à aboutir à ça."*

Pour quoi faire ?

Les raisons invoquées par les participants concernant leur intérêt pour ce dispositif artistique apparaissent assez diverses. En effet, s'il s'agit plus, pour certains, d'entrer dans une dynamique de création à l'intérieur de structures spécifiques telles que l'IME ou l'AFPA, pour d'autres, en revanche, cette participation répond à une démarche personnelle,

un choix assumé. Mais quelle que soit la forme qu'elle puisse prendre, il n'en reste pas moins - même si dans les ateliers de soudure la frontière entre application technique et création artistique est parfois floue - qu'elle nécessite, pour chacun (enfant, stagiaire, habitant de la ville...) une réelle implication dans le processus général inhérent au projet. Pour la plupart des participants, le fait de prendre part à une expérience de ce type répond à un désir de s'exercer, au sens littéral du terme, à une pratique manuelle et de retrouver ou de rencontrer des gens avec qui la partager. Notons qu'elle s'inscrit parfois dans le prolongement d'une expérience artistique personnelle plus ou moins intensive, qu'il s'agisse de sculpture ou encore de peinture. Pourtant cette expérience ne va pas toujours, pour tous, de soi et peut être justifiée de façon plus contrastée.

Rachid, stagiaire soudeur : - *"Au début on a rien compris à ce qu'on voulait de nous exactement..., on savait qu'il fallait faire une tour mais quand on a vu les maquettes !... On s'est dit : « Mais qu'est-ce que c'est que ce truc. » Nous, tu vois, on nous demande de faire toujours des trucs bien droits, d'être hyper minutieux, précis et là... (rires) On a ce machin complètement bancal donc franchement... et puis après, on a bien discuté aussi tous avec Yves, on a mieux compris à quoi ça pouvait servir donc pour nous c'est devenu notre tour, notre projet à nous qu'on doit finir. C'est clair que les autres nous regardent un peu bizarrement avec cette tour bancale, toute tordue, mais nous on en est fiers, avant j'aurais passé à côté et j'aurais fait comme eux je me serais bien marré ! Mais une fois que tu y es... c'est... comment dire ? C'est plus pareil."*

Dans le prolongement de ce discours oscillant entre perplexité et découverte d'autres manières de faire et de mettre en pratique son savoir-faire, Pascale une participante, auparavant en formation au centre AFPA de Rillieux-la-Pape, ajoute :

- *«Moi c'est Wafah qui m'a dit, qui m'a dit qu'il y avait un atelier où on pouvait faire de la soudure, je dis : « Ah bon de la soudure, chouette ! » [...] elle m'a présenté ça quand même, Art sur la Place, Art contemporain, mais moi..., Bôf..., je m'en fichais, je voulais apprendre à souder (rires) [...] Mais c'est vrai que... je suis restée par curiosité je crois, parce que..., pour voir ce que ça allait donner, oui pour voir ce que ça allait donner... aussi parce que Wafah elle lâche pas la grappe comme ça, non elle te lâche pas comme ça, Wafah, genre - tu ne viens pas elle t'appelle - : « Bon ben alors qu'est-ce que tu fais ? »*

Axel Guïoux : - *Tu veux dire que des fois tu étais au bord de laisser tomber ?*

Pascale : - *Ouais, y'a des fois où j'avais pas trop envie de venir quoi.*

Axel Guïoux : - *Et Wafah elle t'appelait avec son portable ?(rires)*

Pascale : - *Ouais, elle m'appelait et elle me disait : « Pourquoi tu viens pas ? », alors je disais : « Bon je viens »... (rires) non et puis en même temps c'est la rencontre avec d'autres personnes et tout."*

Pour Christian, stagiaire AFPA ayant intégré plus tard le processus, c'est l'image

dérivée d'Yves Henri qui a déclenché l'envie de se joindre au reste du groupe déjà constitué :

Christian : - *"Au début j'ai refusé parce que j'avais trop de boulot, le temps de mettre tout en route et puis je flippais par rapport à la formation, et puis j'ai vu que ça se tassait un peu, que j'arrivais à suivre, en plus j'avais besoin... j'en avais besoin parce que je manquais de travail manuel, même si j'en fais un peu dans la formation..., je manquais quoi, et puis j'ai rencontré... Wafah m'a présenté Yves Henri..., déjà j'ai vu... ça a commencé elle était en train de faire des photocopies et puis elle faisait des photocopies de sculptures et puis j'en vois une et je me dis : « Mais j'hallucine, je la connais, c'est chez moi ça ! » Et puis je regarde l'adresse et effectivement c'était pas loin de chez moi, je la connaissais cette sculpture. Et elle m'a présenté Yves après et c'est vrai que le bonhomme quand je le voyais je le trouvais cool déjà et... c'est vrai que j'ai bien adhéré quoi..."*

C'est donc le souvenir d'une sculpture qui, pour ce stagiaire éloigné de sa ville d'origine, a éveillé sa curiosité. Une sculpture qui, comme celles laissées au cœur des quartiers de la ville de Rillieux-la-Pape par l'artiste, continue sans cesse de rappeler, telles des traces abandonnées derrière soi, la présence-absence de celui qui l'a pensée et créée. Mais la présence concrète, physique de l'artiste, ce qu'elle donne à voir et à interpréter peut parfois aussi se substituer ou plutôt condenser à elle seule la densité de sa démarche et de sa création artistique.

Viviane : " - *Disons que je ne savais pas au départ que c'était lui, je l'avais croisé plusieurs fois, j'avais vaguement vu ce qu'il faisait, et puis c'est un fou furieux, moi j'adore les fous, donc quand il part dans un truc moi tu vois j'adore ce genre de personnage qui est bien...*

Evelyne Lasserre : - *Il est dans son monde ?*

Viviane : - *Ah ouais ouais, moi je trouve ça fabuleux. Et puis il ose des trucs que personne n'ose et ça moi je trouve ça génial, parce qu'il va au bout de ce qu'il fait, c'est un peu ça qui m'a poussé à faire ce que je suis en train de faire là en ce moment, ça m'a peut-être permis d'être un peu plus culottée et d'avoir un peu plus confiance en moi aussi, parce que c'est vrai qu'au départ je me voyais mal barrée..."*

3- 5- 5 Les lieux

Ateliers et cour intérieure

C'est dans deux lieux principaux que le dispositif artistique a trouvé place. D'une part au sein des locaux mêmes de l'AFPA de Rillieux-la-Pape, dans les ateliers de soudure où les sphères accueillant les gestations d'artistes ont été élaborées et dans une arrière cour dans laquelle la tour a été construite à partir de barres de métal brut. Ce travail en extérieur

a parfois posé quelques problèmes puisque afin de découper puis de souder entre eux ces morceaux de métal les stagiaires ainsi que l'artiste ont dû utiliser un matériel de soudure puissant et perfectionné. Or, à de nombreuses reprises, le temps se faisant menaçant, il fallait aussitôt, avant que la pluie ne tombe, ranger les câbles électriques pour la sécurité des intervenants.

Yves Henri : - *"Il y a des jours où vraiment rien ne va plus, l'autre jour y'avait personne pour m'aider, y'avait pas un participant présent, on leur avait pas dit que je venais et maintenant qu'on peut commencer à bosser, que tout est à sa place il se met à flotter."*

Tout au long de l'élaboration de la structure, prenant l'apparence au fil de sa construction d'une sorte de pylône tordu et dissymétrique, des stagiaires ne participant pas à l'Art sur la place ont circulé autour de la création tout en fumant une cigarette, discutant avec leurs collègues ou amis tout en jetant un regard curieux et pour le plus souvent moqueur :

Stagiaire non participant : *"Alors ça avance votre truc ? Elle a quand même une drôle de gueule votre tour ! C'est normal c'est Najette qui en a fait les plans..."*

Najette : - *Et alors elle est très bien cette tour !*

Autre stagiaire non participant : - *Mais c'est normal qu'elle soit toute tordue t'es toute folle toi."*

Mais imperturbablement, artiste et participants ont poursuivi leur labeur et, au bout de quelques jours, lorsque les différents morceaux de la tour ont été rassemblés et qu'elle a commencé à prendre toute sa véritable dimension, celle-ci est devenue moins objet de railleries que de curiosité.

Un stagiaire non participant : - *"C'est vrai que ça fait pas mal de temps que je les vois se prendre la tête dessus et là c'est vrai qu'il faut reconnaître..., il faut reconnaître qu'ils se sont bien pris la tête et que c'est quand même du travail... sept mètres de métal soudé... c'est quand même quelque chose."*

De la MJC à la Chaufferie

D'autre part, les ateliers du lundi accueillant la grande majorité des participants, se sont tenus dans un premier temps, celui de l'élaboration conceptuelle du projet, au sein des locaux de la MJC pour, dans un deuxième temps, s'installer dans une ancienne chaufferie désaffectée située sur les hauteurs de la ville à l'intermédiaire entre maisons individuelles et immeubles collectifs.

Yves Henri : - *"Pour nous c'était important ce lieu, ça fait trois mois qu'on l'attend et le jour où enfin on a pu s'y installer voilà pas qu'on m'a pas donné la bonne clef, donc*

voilà on pouvait pas rentrer, comme des cons devant la porte et puis maintenant j'ai les clefs donc ça tourne."

La chaufferie est un bâtiment massif ceint par des grillages donnant sur une cour intérieure et des dépendances inutilisées. On y pénètre par une large porte en métal à double battant par laquelle les productions artistiques relativement larges ou hautes pourront passer. L'intérieur ressemble à un gigantesque entrepôt séparé en deux par un mur de parpaings. En effet, l'autre partie des locaux a été investie par l'équipe de la Biennale de la danse afin de stocker leur matériel et pouvoir aussi répéter dans un lieu préservé des divers débris de matériaux utilisés pour la confection des pièces fabriquées pour la biennale d'art contemporain. Le bâtiment n'est alimenté ni en eau ni en électricité, de même il est dépourvu de sanitaires. Une lumière blafarde est produite par un groupe électrogène capricieux. La toiture percée à différents endroits laisse filtrer en permanence des gouttières qui créent au sol des flaques d'eau. À terre, une large chape en béton a été construite afin de permettre aux participants de produire leurs œuvres le plus possible à l'abri de la poussière. Sur les côtés des tiges de métal tordu, des sacs en plastiques remplis de déchets, des tables sur lesquelles sont posés des bouteilles d'eau, des pots de peinture, des maquettes, quelques outils... Un décor vide qui au fil des rencontres va être progressivement habité par des formes presque fantomatiques : des cercles de métal blanc recouverts de voiles transparents ; des machines à roues bancales faites de plastiques brûlés, de tiges emmêlées ; des sculptures de femmes posées sur des supports ou emprisonnées dans des armatures en bois ; un dôme de métal recouvert de grillage et qui petit à petit s'est habillé de feuilles argentées... Tout un univers qui s'est lentement constitué à l'intérieur d'un espace clos à la pénombre permanente, espace qui a été graduellement investi par l'ensemble des participants jusqu'à devenir un lieu affirmé et revendiqué de rencontres et de productions artistiques.

3- 5- 6 Gestations artistiques

La Mère Fondamentale et le Territoire d'Avant - Deux thèmes participant d'un même mouvement

Lors de l'année 1999-2000, cette collaboration entre l'artiste, l'association et les divers participants à l'Art Sur la Place a opéré de concert. À la lumière de la thématique du Territoire un double projet artistique a été mené simultanément. D'un côté, celui du "Territoire d'avant", directement relié à l'événement de l'Art Sur la Place, de l'autre, celui de "La Mère Fondamentale", mené par "Et ils n'ont pas de nom" qui se voulait un regard différent sur cette même symbolique de la matrice génitrice, du territoire originel. Il est important de noter le glissement sémantique qui s'est progressivement opéré et qui, au fil

des rencontres, a fini par effacer les particularités de ces deux moments, privilégiant le thème de "La Mère Fondamentale" au détriment de celui du "Territoire d'Avant". Pourtant, deux présentations différentes ont bien eu lieu, d'un côté celle des œuvres des membres de l'association, de l'autre, celle des créations collectives ou individuelles des participants à l'Art sur la Place.

Yves Henri : - *"Ça permet d'aller encore un petit peu plus loin dans le processus, et moi l'idée cette année c'était à la fois d'avoir ce côté public sur la place et d'autre part sur cette recherche un petit peu plus fine, un petit peu plus... je ne veux pas dire que la qualité de l'une sera meilleure par rapport à l'autre, mais elle fait appel plus à l'intime à l'introspection, plus à... donc des choses qui demandent un regard plus tranquille... mais je voulais que les deux se fassent en même temps"*.

Deux logiques donc qui ne s'excluent pas mais qui bien au contraire tentent de se répondre. L'intime, l'introspection, un "*champ expérimental*" comme l'indique l'artiste, d'une part, et, de l'autre, un public plus nombreux, un espace plus vaste, un nombre de participants plus important...

Cette *Mère Fondamentale* a ainsi vu le jour dans une salle d'un collège de la ville. Salle obscure dans laquelle le visiteur était invité à pénétrer par un étroit et sombre couloir uniquement éclairé par le fil d'une lumière verticale tombant sur une statuette enfermée dans une cage. Plus loin, un lit d'hôpital suspendu en l'air, duquel tombait en cascade, un rouleau de papier recouvert de noms de femmes mortes en couches à Lyon, au 19ème siècle ; une bassine d'eau claire à la surface de laquelle flottaient des pétales de fleurs rouge sang ; trois tours en bois dissymétriques, à l'allure fragile, à l'intérieur desquelles se tenaient d'imposants corps de femmes dénudées ; une sphère posée au sol, constituée de clous soudés les uns aux autres ; une salle en retrait rendue opaque par des tentures de plastique, vibrant au son d'une entêtante comptine montée en boucle qui dissimulait une série de sacs à main, abandonnés là comme dans une consigne ; une autre tour, elle aussi de bois, sur laquelle étaient perchés des baigneurs en plastique...

Deux expositions et deux logiques de création et de mise en visibilité reposant sur un certain nombre de différences : une différence de contextes, l'un intime et l'autre public ; une différence d'élaborations, l'une personnalisée puisque chaque œuvre pouvait être clairement identifiée et rattachée à son créateur alors que l'autre s'était construite dans une élaboration plus collective qui, nous le verrons, s'est aussi enrichie de créations plus personnalisées ; une différence de contenus, enfin, l'un plus introspectif et l'autre plus commun, partagé. Et pourtant ces deux expositions ont pris sens ensemble, répondant à la même thématique d'un territoire génétique, l'exposition sur la Mère Fondamentale ayant en effet lieu peu de temps avant celle de l'Art sur la Place qui semblait alors, dans cette

logique, résonner comme en écho.

Si la Mère Fondamentale se voulait une interprétation personnelle des membres de l'association de cette thématique de la matrice, le «Territoire d'Avant» pour l'Art Sur la Place s'est quant à lui fondé, dans un premier temps, sur un synopsis et un scénario d'exposition conceptualisés par l'artiste lui-même. En effet, c'est un processus découpé en sept moments successifs qui a été proposé au musée d'art contemporain. Succession se divisant en sept temps participant d'une même installation évolutive prenant comme point de départ la circonscription d'un espace délimité par une large étendue sphérique composée de poussière blanche. À l'intérieur de cet espace, une autre sphère légèrement excentrée recouverte de fragments d'aluminium réfléchissant la lumière du soleil. Sur le côté, à l'une des limites-frontières du cercle, une haute tour "chaotique" sur laquelle doit reposer une statue de femme symbolisant la fécondité et rappelant cette Mère Fondamentale précédemment évoquée. Le texte du projet soumis au comité de pilotage du musée étaye ainsi cette dynamique à sept temps :

"1/ L'Éveil ? des ballonnets blancs s'échappent régulièrement certains montent, d'autres retombent..."

2/ Circulation de brouettes à voile et autres machines dispersant balles, billes blanches sur la place Bellecour, et venant s'installer sur le site du "territoire d'avant".

3/ Le miroir s'entrouvre et laisse apparaître un magma rouge

4/ réalisations en fonction des échanges avec les participants à l'Art sur la Place.

5/ De la tour des paroles de mères de différentes cultures seront émises

6/ Installation de gestations : réalisations individuelles disposées dans des sphères transparentes

7/ Un mot d'enfant sera diffusé de la tour."

Projet que l'artiste explicite en ces termes : *"Il est évident que le territoire d'avant eh bien il est d'ordre génétique, il est d'ordre..., j'en sais rien, il est de l'ordre de la pensée, il est de l'ordre... C'est universel en fait ce que je cherche derrière, c'est aussi tout simplement notre quête sur d'où on vient, tout bonnement mais ça..., est-ce que tu connais un individu qui à un moment de sa vie ne s'est pas posé la question ? Voilà, donc ça peut être ce qui nous est commun..."* Ainsi, le travail collectif prendrait racine, si l'on suit les propos d'Yves Henri, dans un terreau symbolique se voulant partagé par tous. Comme si la réflexion à partir d'éléments quasi archétypaux devait faciliter l'échange et par là la reconnaissance de chacun dans le processus et l'objet à produire. Partant, l'artiste chercherait à gommer la séparation et la distinction données *a priori* entre lui et les autres. Il tendrait, par cette velléité de partage d'universaux communément reconnus (la Mère, l'Origine, la Terre...), à combler ce vide qui l'isolerait du reste du monde. Il ne se présente plus à l'image de cet élu qui, frappé par la Grâce créatrice, trouverait dans la solitude de

son atelier les ressorts de son œuvre. Ici, au travers de ce qui ferait sens pour tous et par la construction d'une trame aux contours flous, l'artiste revendique et affirme la nécessité d'une rencontre, au-delà ou plutôt malgré ce qui sépare.

Yves Henri : - *"J'amène un projet qui est le projet Yves Henri, le scénario, l'idée de la Mère Fondamentale c'est ma préoccupation au départ, je l'amène. Mais par contre, si tu veux, moi je veux que ce soit enrichi et que les gens se le réapproprie. Si ce n'est qu'une petite idée d'Yves Henri, une préoccupation individuelle... on l'élimine, on le fout à la poubelle et je n'aurais jamais quarante personnes pour travailler avec moi, tu vois ?... Mais par contre, le pari que je fais effectivement, c'est que quand tu déclenches un processus peut-être que d'autres au fond d'eux ils peuvent avoir cette préoccupation là, cachée, détournée..."*

L'artiste comme révélateur donc. L'artiste qui, malgré son souci de ne pas se situer au-dessus des autres, rendrait possible la découverte pour chacun d'une énigme à la fois intime et commune. Certes, le projet demeure, *fondamentalement*, un "projet Yves Henri", il ne peut pourtant se résumer à cela puisque c'est par cette dimension "cachée", "détournée" qu'il pourra effectivement exister. La transcendance d'un artiste maîtrisant ces forces inconnues pour l'individu ordinaire laisserait alors place à l'immanence d'une rencontre qui se voudrait facilitée par une matrice de significations consensuellement reconnues et acceptées. Mais ce partage ne doit pas pour autant se limiter aux frontières strictes du groupe de la ville de Rillieux-la-Pape :

- *"Attends ! Cinq milles balles de ping-pong ! Et elles vont se balancer n'importe comment !... C'est à dire que moi, je le sais ça, si tu veux, je ne peux pas... je dis rien parce qu'à un moment donné si tu veux j'aimerais bien que les autres se rendent compte que l'on va envahir aussi leurs espaces, tu comprends ? En tout cas moi, j'ai prévenu, j'ai mis l'accent là-dessus, j'ai même dit : « Attention, attention aux conséquences ! » Moi j'attendais des réactions par rapport à ça, mais voilà... Alors ce qui sera intéressant, ce qui sera intéressant du coup, c'est de voir comment les gens vont réagir, moi je prends le risque de me faire engueuler, tu vois ? Mais là tu vois cela va peut-être être un élément du dispositif qui va permettre de voir comment fonctionnent les uns les autres. Alors comme c'est un moment de fête alors on va dire : « Aller, j'enlève, tu nous fais chier avec tes machins. » Mais bon, il n'empêche que symboliquement c'est : « Je te rejette ». Est-ce qu'il va y en avoir qui vont l'intégrer ?"*

Dès lors, concernant le jour de l'exposition sur la place Bellecour, de nouveau, cette fonction révélatrice du processus est réaffirmée. "Cinq milles balles de ping-pong" comme autant d'éléments perturbants qui viendraient brouiller les repères des autres territoires clairement délimités sur l'espace public. Il s'agirait encore de transgresser les frontières, de contrarier la place des autres, des voisins, qu'ils soient participants, collègues-artistes ou

encore spectateurs et de les mettre face à leur propre réaction vis-à-vis de cette irruption, de ce débordement.

- "À mon avis cet espace là ils ne pourront pas le mettre n'importe où... il devrait être central. [...] Symboliquement mon espace il faudrait qu'il soit central, les autres en feront ce qu'ils veulent en fonction de ce qu'ils comprennent... [...] Pour moi, ce sera révélateur de la compréhension d'un projet ou alors c'est que moi je me suis planté, je n'ai pas assez explicité mais normalement je fais confiance si tu veux. Quand tu mets des éléments tu n'as pas besoin d'avoir de discours autour, tu as des choses qui sont assez symboliques en soi. Une tour qui balance des ballons, un rond... bon, d'accord... mais à mon avis... et puis Territoire d'Avant !"

Images et thèmes implicites, connus par tous, qui n'ont "*pas besoin d'avoir de discours autour*" et qui, par la force des choses, feraient converger l'ensemble du sens du dispositif de l'Art Sur la Place, donc de l'ensemble de ses ateliers et de ses micro-territoires, vers ce Territoire premier et originaire. Là encore, la révélation, dans le sens photographique du terme, doit avoir lieu pour chacun des protagonistes y compris ceux appartenant au musée. La centralité des symboles présents doit ainsi apparaître comme une évidence pour chacun et cela sans avoir recours à une explicitation, une négociation. La "*compréhension du projet*", telle une révélation, cette fois-ci relevant presque d'une vérité logique, devrait s'affirmer dans sa clarté pleine et totale.

3- 5- 7 La place de chacun : négociations et répartitions

Ce qui est donné

Ainsi, cette dynamique de révélation mène de nouveau l'artiste à occuper une place ambiguë. En effet, son intervention le conduit à se situer dans une relation à double niveau. D'un côté, il va se prêter avec les autres à la conception et à la réalisation de ce qui sera montré le jour de l'exposition. De l'autre, il continue de se situer en dehors ou plutôt à côté de cette même relation puisqu'il apparaît comme celui qui a pensé, construit le projet, et qui, au final, en reste le garant artistique.

Yves Henri : - *"Je suis le metteur en forme et en même temps c'est alimenté par... tu vois les gens ne sont pas à mon service, le synopsis ne peut exister, la réalisation ne peut exister, que si les autres sont complètement dans le dispositif mais malgré tout ce dispositif n'existe que parce que moi je l'ai inventé... voilà et puis il faut qu'ils se l'approprient et alors après ils veulent, ils peuvent... ça, ça leur appartient."*

L'artiste apporte alors un espace qu'il s'agit pour chacun d'habiter, d'occuper. Un espace qu'il s'agit de s'approprier, sans pour autant que cette appropriation ne devienne une assimilation qui ne laisserait aucune place à la diversité. Chacun doit ainsi s'efforcer de se projeter dans cet espace afin que "ça" finisse par lui appartenir même si cette appartenance se réinscrit dans un collectif. L'artiste, dans cette logique, ne peut voir *son* synopsis prendre forme qu'à la condition unique qu'il le laisse circuler, donc qu'il accepte de s'en laisser déposséder. De même, les participants ne peuvent entrer dans le processus de création proprement dit qu'en acceptant les prémisses et les orientations, qu'en s'en remettant au rythme inhérent au groupe ainsi qu'aux compétences particulières du maître d'œuvre. Cependant la mise en place de cette co-participation n'a pu s'effectuer qu'à la suite d'un long processus de reconnaissance mutuelle et de mise en confiance. Pendant près de cinq mois, artiste et participants se sont réunis et ont échangé afin de trouver un terrain d'entente à partir duquel la mise en œuvre du projet a pu être possible. Cinq mois durant lesquels les participants se sont imprégnés du synopsis et des thèmes qui le traversent. Quelques croquis de brouettes à voiles ont été dessinés, quelques maquettes montées. À partir de là, une mise en forme a peu à peu émergé. Certains éléments amenés par Yves Henri n'ont pu être rediscutés : *"Par exemple la poussière de marbre au départ, ça c'est niet ! Moi je ne tranche pas, ce sera ça [...] non, et puis j'ai dit : « Là il y a des éléments fixes, il y a une ossature... l'ossature elle est fixe. »"* Le blanc symbolisant la pureté immaculée de la Mère Fondamentale n'a également pu être remise en question : *"Eux ils voulaient de la couleur et c'est moi qui voulais du noir et blanc, là aussi ils sont revenus dessus, il n'y a que le rouge, du magma quoi, mais ils revenaient sans arrêt sur la couleur et je leur disais : « Non, non,*

non pour la couleur ! » Les orientations chromatiques sont ainsi clairement énoncées : une tonalité de noir et blanc tranchée par la seule présence du magma rouge, la nuance finale des créations personnelles qui, elles seules, se teintent de couleurs.

Ce qui est discuté

Certains éléments ont, par contre, eux, faits l'objet de négociations plus fournies entre participants et artiste : *"Par exemple la tour, moi je parlais d'une tour... moi c'était l'image d'une tour eh bien maintenant il ne faut surtout plus parler de tour c'est une archi... une structure pour permettre d'être un peu tu vois (il mime un geste d'ouverture), moi dans ma tête je savais que la tour elle était bringuebalante mais eux si tu veux une tour, c'est carré, donc on ne parle plus de tour puisqu'ils ne veulent pas de ça..."* Négociations à partir des mots afin de s'entendre sur des formes. Donner une forme aux mots, un mot aux formes... Une tour *"c'est carré"* hors la forme recherchée serait bien plus *"bringuebalante"*, elle prendrait sens dans une autre logique formelle et esthétique. Ici, point question de tour massive tel un donjon ou celle d'une HLM, mais bien plus tour chaotique, contrariée, renvoyant à un imaginaire du nulle part. Puisque le mot ne convient plus ou ne convient pas, puisqu'il n'est pas porteur d'un sens commun, il devient alors nécessaire de le remplacer, de le substituer par un autre entendu et reconnu par tous et à partir duquel le dialogue peut se construire. *"Tour"* s'efface pour laisser place à *"structure"*, terme qui paraît plus ouvert, plus polymorphe quant aux images qu'il suscite. De la même façon, le miroir initialement prévu plat par l'artiste est finalement remplacé par un dôme constellé d'éclats chatoyants : *"Si tu veux, je voyais un miroir presque plat et eux ils m'ont imposé... et c'est évident qu'ils avaient raison... [...] Tu vois il y a plein de trucs qui ont évolué les machines moi je voyais des espèces de brouettes mais très très classiques, tu vois... la roue, les poignées et puis des voiles."* Il ajoute : *"ça prend des formes complètement délirantes... complètement délirantes, et ça c'est génial et l'échange se fait."*

Ainsi, les négociations et les échanges ont pu contribuer à ce que chacun se réapproprie des bribes d'une dynamique collectivement partagée. Et c'est de ces négociations qu'ont alors surgi des formes inattendues, des arrangements improbables... Dans ce processus, seul l'espace intime des créations personnelles - les *"gestations"* - est renvoyé à l'unique appréciation de son initiateur. Le sujet lui appartient, son sens, sa forme, sa couleur lui reviennent. La seule contrainte commune à tous - y compris à l'artiste - est que cette création tienne dans une sphère en métal argenté, à la circonférence définie et identique pour tous.

Hiatus

Mais cet espace de rencontres, entre négociations et contraintes, s'est tout de même construit à partir de ce synopsis de départ proposé par l'artiste. De la même façon, le personnage principal féminin représentant la "Mère Fondamentale" mais intégré à la structure-Tour du "Territoire d'Avant" a été conçu et sculpté par l'artiste seul. Et si pourtant, pour lui, les concepts de Mère Fondamentale et de Territoire d'Avant se devaient d'être aussi interprétés selon leur dimension universelle et partagée par tous, il n'en reste pas moins que pour certains participants cette démarche n'est pas allée toujours de soi.

Stéphanie : - *"J'ai eu du mal à comprendre le contenu de son projet, c'est à la fin que j'ai compris ce que cela représentait, je sais pas, j'ai fait des petits trucs mais c'est vrai qu'au début je ne voyais pas du tout."*

Ou encore ce dialogue avec Pascale : - *la Mère Fondamentale et tout moi c'est resté très flou comme... cette Mère Fondamentale, enfin c'était à l'origine qui n'était pas vraiment... enfin il fallait que ça soit...*

Axel Guïoux : - *Oui avant avant avant...*

Pascale : - *Avant, avant, avant... ouais c'est ça, c'était vraiment l'origine alors tu savais plus vraiment où reculer quoi, alors c'est pour ça qu'il fallait que ça soit abstrait, voila, donc moi j'ai capté ça."*

Complexité d'un sens à "habiter", à voir ou à faire mais qui reste étranger, difficile à intégrer à sa propre réflexion. Les liens entre la thématique du territoire et celle proposée par l'artiste demeurent incertains, hermétiques, parfois jusqu'à "la fin", comme muets. Comment alors parler du territoire si sa définition, elle, paraît justement s'effacer, ne plus s'établir à partir d'un lieu défini et reconnu ? Comment est-il possible de créer matériellement des objets à partir d'une idée floue, que l'on ne saisit pas vraiment ? Et dans ce désordre des significations, il s'agit pourtant de continuer de participer à ce projet que l'on ne comprend pas entièrement, de s'arracher à cette incompréhension pour rentrer et s'investir dans un processus collectif. Au fil des rencontres, des échanges et des questionnements, la thématique semble devenir plus claire, plus évidente. Et c'est dans ce jeu où l'artiste se prête aux autres, à ceux qui n'ont pas l'habitude de manier ces concepts, que la rencontre se réalise vraiment. Marie-Ange, directrice de la MJC, note justement l'importance de cette longue période de discussions :

- *"Il faut que les gens aient confiance, qu'ils ne se sentent pas que c'est parce qu'on les frustre de quelque chose mais que c'est parce qu'il y a une raison, une raison si on prend cette idée, alors on prend pas telle autre, pourquoi ? Comment ? Et lui il amène aussi les gens à dire : « Tu veux ça, pourquoi tu veux ça ? » Parce que c'est important aussi que... pour que... de faire prendre conscience, pourquoi on fait tel choix et pas tel autre, alors c'est pas forcément obligé d'être intellectualisé à toute force mais enfin quand même, il y a quand même une réflexion, il y a quand même un sens, ça ne tombe pas comme ça, et puis c'est pas n'importe quoi..." [...] Il faut des gens, des artistes qui à la*

fois aient une solidité artistique, une solidité de projet, tout en acceptant que leurs propres projets soient modifiés par la venue des autres, et c'est hyper important parce que si vous avez un artiste qui est trop flou, qui ne sait pas où il va, tout le monde va dans le flou et ça va être du bricolage, et si vous avez quelqu'un qui est trop rigide les gens ne seront là que pour servir l'artiste donc ça ne peut pas marcher et c'est sans arrêt sur cette... sur cette tranche là".

Et derrière ces difficultés à investir les concepts qu'apporte l'artiste, la trame conceptuelle qu'il propose à chacun de se réapproprier, il semble que se noue une autre tension. D'un côté Yves Henri propose un synopsis organisé autour de cinq temps principaux, une trame abstraite composée de peu d'éléments concrets. De l'autre, les participants, livrés à cette trame à partir de laquelle ils vont devoir effectivement créer l'œuvre finale. Tension entre abstrait et concret, entre formel et informel, entre des artefacts dont la précision se suffit à elle-même (des ballons *blancs*, une tour *chaotique*, des brouettes à voile...) et des figures imaginaires et personnelles permettant un processus idiosyncrasique. Entre ces pôles *a priori* contradictoires ou du moins extrêmement ambigus, le participant doit arriver à trouver ses propres marges de liberté, se frayer une voie qui le fera cheminer, lui, avec les autres.

Viviane : - "*Moi la première réunion avec ceux de l'AFPA et tout quand il parlait (l'artiste) du volcan, tout le monde disait : « Oui mais c'est le feu, c'est machin, machin », et moi au bout de trois quarts d'heure je me disais : « C'est bon ils me foutent la paix » et y'en a un qui me regarde et qui me dit : « Et toi tu en penses quoi ? » Je regarde Yves et je dis : « Je suis désolée mais moi je ne vois pas ça pareil, moi ça me fait penser à un accouchement ou à un sexe de femme." Je me sentais con parce que personne n'avait parlé de soi et lui : « Non, non mais c'est pas mal ce que tu as dit », là je me sentais un peu mieux, parce que c'est vrai que sur le coup je n'osais pas le dire, et puis merde après tout, et c'est ça qui m'a un peu aussi dérouillée aussi parce que je n'osais pas, personne n'osait".*

Arriver à dire ce que la trame évoque, arriver à exprimer devant les autres et l'artiste ses propres projections, se dévoiler et courir le risque du ridicule. Le ridicule de ne pas être en accord avec le sens supposé être le bon, le vrai, l'unique, l'authentique, celui décidé par l'artiste. C'est donc ici que l'apprentissage de la pluralité des interprétations peut et doit se faire. Comme l'indique Yves Henri, il s'agit alors pour chacun de comprendre que rien n'est défini *a priori* mais que tout doit se construire ensemble dans un processus collectif de compréhensions interindividuelles. Cette première phase de discussions est donc aussi vécue par les participants comme un temps primordial. Un temps de découverte, d'appriovissement de chacun, d'ouverture au dialogue. Tout peut et doit se dire, tout peut être entendu puisque à partir de là, c'est à chacun que revient la responsabilité d'entrer dans

le processus commun afin de s'y exprimer personnellement. Et même si, comme nous l'avons vu, la question du Territoire d'Avant a pu demeurer bien incompréhensible pour certains, ces mêmes participants sont tout de même restés jusqu'à la fin des ateliers. En effet, si l'abstraction des thèmes a pu laisser certaines personnes dans un sentiment de décalage par rapport au discours reconnu et référent pour tous, d'autres formes de relations de création se sont instaurées pour ces participants avec l'artiste.

Viviane : - *"J'avais compris que le contemporain logiquement c'était pas forcément ce que je faisais parce que moi c'est plutôt figuratif ce que je fais, c'est rond, c'est radical. Il le sait depuis le départ de toute façon Yves, moi je peux pas les lignes et pas les angles non plus"*.

La forme est ici de nouveau convoquée, le "rond" qui s'oppose aux "lignes", aux "angles". Des tracés que l'on peut reconnaître, avec lesquels on se sent en accord ou qui, au contraire, sont abandonnés. Le formel qui va permettre d'échanger autour de l'idée fondatrice du projet, de s'y retrouver entre figuratif et abstrait et ainsi d'osciller dans un mouvement continu entre le discours que l'on connaît, dans lequel on se reconnaît, et un discours auquel on n'adhère pas "forcément", un discours qu'il faut arriver à décrypter, à comprendre avec ses propres références. De la même façon, pour une participante, il a fallu d'abord faire l'expérience de ce nouveau langage artistique :

Pascal : - *"Il m'a dit : « Voilà... », alors il m'a expliqué un peu bon bref la Mère Fondamentale et je me suis retrouvée chez moi, j'ai fait des dessins et j'avais rien compris en fait (rires), j'y suis retourné la fois suivante avec mon petit truc, en fait je voulais faire une nana mais un peu figuratif, avec des roues et tout, comme un char à voiles quoi, avec quelqu'un qui pédale, je voulais mettre quelqu'un dessus et il m'a dit : « Ah ben non ça va pas » (rires) ça ne va pas parce qu'en fait c'était trop..., ouais trop explicite quoi, c'était une nana allongée avec les jambes écartées, le mec qui pédalait était entre ses jambes (rires), ouais mais je sais pas... la Mère et tout, voilà (rires) ouais quoi il rame, je me disais : « Je vais mettre un bonhomme sur le ventre de la Mère avec des bras à voiles comme ça » (rires) et en fait ça n'allait pas du tout alors je me suis dit : « Zut ! » et puis il m'a dit de faire quelque chose de plus abstrait, j'ai dit : « Un œuf alors »... (rires)*

Evelyne Lasserre : - *Et à partir de là il t'a dit quoi ? Il t'a donné des trames, il t'a vraiment guidée ou il t'a dit... ?*

Pascale : - *Non en fait il m'a donné des idées, il m'a dit de faire un truc plus abstrait qu'en fait c'est trop..., là c'est comme si la Mère elle existait déjà alors que c'est avant, la Mère Fondamentale, en fait il faut imaginer en fait ce qui n'existe pas. Enfin je crois, c'est ce que j'ai compris en tout cas ! (...) Mais c'est toujours pareil ce n'est pas vraiment ce qu'il m'a dit mais c'est ce que j'ai compris, c'est pour ça que c'est toujours un peu délicat, c'est pas toujours forcément ses paroles (...)*

Axel Guïoux : - *Et tu t'es pris la tête pour faire autre chose donc...*

Pascale : - *Voilà..., en fait non je me suis beaucoup moins pris la tête que ce que je me l'étais prise pour le premier. En fait j'ai fait une grosse sphère et... ouais un œuf, je me suis dit un truc... c'était pas à roulettes en fait, elle roulait sur elle-même*".

Faire avec les contraintes

Des paroles à interpréter pour leur donner forme, une forme à imaginer en fonction de ses propres repères figuratifs, des repères qu'il s'agit ensuite de bousculer pour se raconter des histoires, se dire "un truc". Le registre du formel s'efface encore une fois au profit de l'imaginaire, de l'informel, guidé par la recherche de l'artiste qui va laisser dans un premier temps la personne exprimer sa pensée selon ses propres marques pour ensuite la guider vers les siennes, intégrer les repères artistiques qui sont les siens. Ici, l'on peut retrouver cette idée de l'artiste révélateur que Yves Henri soulevait dans son discours, mais révélateur en fonction de ses propres codes et normes. S'il s'agit donc pour chacun de dire, plastiquement, ce qu'il souhaite dire ce sera toujours, à terme, en fonction du modèle proposé par l'artiste, garant de l'harmonie et de la valeur de l'œuvre finale, dans un rapport complexe entre guidance et liberté d'expression. En effet, tous les participants parlent de l'indépendance créatrice qui leur a été offerte pendant ces séances tout en reconnaissant le fait qu'il s'agissait aussi pour eux de suivre une logique qui n'était pas la leur, un synopsis apporté par l'artiste garant de l'harmonie artistique et repère commun de la trame à suivre.

Stéphanie : - *«Quand tu es novice comme moi si tu n'as pas un fil conducteur...*

Viviane : - *Et puis c'est vrai que tu as toujours peur de te planter face à ce genre de personnage, tu te dis : « Si je ne suis pas partie dans la bonne direction... ! », il laisse vachement de liberté, il ne dit rien sauf le fait que ce soit blanc...*

Evelyne Lasserre : - *Et pour le magma c'est vous qui avez eu l'idée ?*

Stéphanie : - *Non c'est lui.*

Pascale : - *Disons qu'on en avait parlé, on avait essayé avec de la gelée, de la gelée anglaise, la gelée était périmée, le colorant était périmé, ça a pourri, c'est Mourad qui l'a jetée parce que c'était vert, bon, mais c'est vrai qu'on était partis sur de la gelée anglaise au départ.*"

Le «magma» sera finalement réalisé autrement, grâce à d'autres matériaux, à la suite d'une longue enquête auprès de l'entourage pour savoir comment techniquement réaliser cette matière rouge, gluante, bouillonnante. Tout est ainsi discuté, la moindre installation, la plus petite idée, tout est décortiqué par l'artiste et les participants pour l'intégrer le plus parfaitement possible à l'ensemble de la création. Que ce soient les charrettes à voiles, la poudre installée sur la place, le magma à l'intérieur du dôme... Tout semble prendre sens pour tous, être partagé par l'ensemble des membres. Les plans sont discutés et rediscutés, les idées prennent peu à peu forme, des questions se posent alors, des limites techniques

apparaissent et c'est toujours ensemble, artiste et participants, que les solutions seront trouvées.

Viviane : - *"Moi au début j'étais partie sur le soufflet debout et Yves voulait absolument couché, donc je ne sais pas on l'a mis couché et puis c'est vrai qu'après on est partis sur la grosse planche de surf qui n'avait plus rien à voir, moi j'étais partie sur trois roulettes et ça a atterri sur trois roues, c'est vrai que c'est un truc, moi je voyais un truc en hauteur de huit mètres de haut, petit je ne sais pas faire ! J'aime pas."*

Le projet dans lequel Viviane s'était investie va être complètement remanié. Ce qu'elle pouvait imaginer haut, très haut, se retrouve plat, au ras du sol. La forme n'est plus celle qu'elle avait rêvée. Sa "*montgolfière*", dans la mise en commun de son élaboration, va se transfigurer, devenir autre chose que l'idéal dans lequel elle s'était projetée. Au-delà des difficultés techniques, ce sont donc d'autres modalités qui se font jour par cette mise en commun de la création. Si les maquettes référentes pour le montage des objets artistiques ont, le plus fréquemment, été conçues par un individu particulier, souvent ce seront deux, trois, voire plusieurs personnes qui vont collaborer à leur assemblage. L'idée de départ se réaccorde donc au fil de son évolution en fonction des gens qui vont l'investir. Chacun y ajoute son idée, ici, une corde, par là, du tissu brûlé et rétracté... A chaque fois le projet de départ se transforme, surprenant parfois ceux qui l'avaient au départ pensé et qui ne le voyaient pas devenir comme "*ça*", ou qui n'arrivaient pas à se projeter dans une création aussi originale et "*bizarre*", comme si l'objet prenait, petit à petit, son indépendance, évoluait pour devenir presque autonome. Et si la plupart des participants ont apprécié de se livrer à ce jeu de réappropriation et de dépossession, quelques-uns, pourtant, n'ont pas accepté d'en suivre les règles.

Pascale : - *"Moi j'aimais pas, c'était moi toute seule, moi je veux faire moi toute seule (rires), en fait je ne voulais pas parce que des fois Wafah elle dit : « Ah tiens va aider Pascale », moi j'avais pas envie, en fait ça m'énervait. (...) C'est pour ça que moi j'aime pas qu'on m'aide, j'aime pas avoir ensuite la haine contre une personne, tu sais tu lui dis de faire un truc et puis après : « Non c'était pas comme ça !... », ou ce genre de truc, des trucs compliqués, et puis en plus ce que j'avais choisi était à ma portée, ça ne devait pas être fait en groupe quoi, c'était assez simple pour que je puisse le faire toute seule. (...) Disons que moi peut-être que du fait que je n'avais pas de maîtrise vraiment sur le sujet, j'avais au moins envie d'avoir de la maîtrise sur ce que je faisais et je pense que c'est comme ça que j'ai réagi quoi, du fait que je comprenais pas grand chose... je comprenais pas bien le thème, je ne rentrais pas vraiment dedans, moi la Mère Fondamentale, ça ne m'inspire pas énormément, je voulais au moins avoir un peu de maîtrise sur, sur ce que je faisais."*

À l'incompréhension de la thématique, Pascale substitue donc la "*maîtrise*" technique

de sa création. Ainsi, si pour certains cette nébulosité du sens les a poussés à s'intégrer au processus collectif, Pascale, elle, a préféré trouver seule les outils pour, individuellement, participer, contribuer au montage du projet final. Venue, disait-elle, pour apprendre à souder, elle va finalement, elle aussi, proposer une structure qui aura comme toutes les autres sa place le jour de l'Art sur la Place. Différentes façons de se situer par rapport au processus peuvent donc cohabiter. Entre ceux qui tout de suite adhèrent au discours de l'artiste ; ceux qui s'en sentent exclus ou qui, tout au moins, le trouvent hermétique ; ceux qui disent être venus pour des raisons diverses : l'ennui, le désir d'apprendre à souder, l'envie de créer, de rencontrer d'autres personnes... ; ceux qui par le partage vont arriver à sortir d'eux-mêmes, produire ce qu'ils ont envie de dire et ceux qui, au contraire, décident de rester isolés tout au long du processus. Avec tous ceux là, qui parfois, au demeurant, sont les mêmes, la production finale va pouvoir se construire et finalement se trouver exposée sur la place publique le 9 Juillet 2000. Production finale collective à laquelle vont se joindre les "*gestations*" individuelles de chacun des participants pensées et élaborées hors de l'espace collectif de la Chaufferie. Autant de participants, autant de productions particulières où se sont retrouvés réunis tous les acteurs, quels qu'ils soient, artiste, animateurs, membres de l'association, enfants de l'IME, stagiaires de l'AFPA, habitants de la ville... Pour tous, la même sphère à habiter, pour tous le même impératif : faire tenir une bribe d'intime dans un espace délimité et identique.

3- 5- 8 Le 9 Juillet

Dès huit heures, le dimanche 9 Juillet, une grande partie du groupe des participants des lundis soirs est déjà là, prête à mettre en place le dispositif sur la place Bellecour. Contrairement à ce que pensait Yves Henri, l'endroit qui leur est accordé n'est pas central et cela pour des raisons de sécurité. En effet, en dessous se trouvent des parkings souterrains et le poids de la structure risquerait de défoncer le parvis de l'esplanade. Il leur est donc demandé de se placer sur les contours du lieu. La poussière de marbre blanc est arrivée en quantité suffisante mais elle non plus ne répond pas aux attentes. Plutôt que de trouver de la poussière dans les sacs les participants découvrent une sorte de sable. Passée la surprise le matériau semble finalement mieux convenir aux circonstances puisqu'un peu de vent s'est levé et que le sable sera plus résistant aux possibles intempéries. Quelques personnes s'agenouillent à même le sol et disposent les grains blancs en un cercle d'environ 400 mètres carré de diamètre. Le dôme argenté, renfermant le magma rouge, a, lui, été disposé légèrement excentré au cœur du disque. Pendant ce temps trois personnes, dans un grand bidon bleu, fabriquent le magma rouge, un mélange de colorant et de colle à tapisser, qui sera ensuite intégré dans le dôme. Tout le monde s'affaire. La Tour-Structure est disposée au bord du cercle immaculé. La sculpture confectionnée par l'artiste, une grande statue représentant une femme noire, lèvres entrouvertes, mains sur les genoux, légèrement

fléchie en arrière comme pour s'asseoir ne sera finalement pas installée en haut de la Tour. Question d'esthétisme, mais surtout, de nouveau, question de sécurité, elle risque en effet de déstabiliser, de faire chavirer une structure déjà bien chaotique. Elle se retrouve donc appuyée contre la Tour, à ses pieds, sombre comme elle et rompant avec le blanc du cercle au sol et du dôme argenté. Les brouettes à voiles ne sont pas visibles, rangées dans les dépendances montées par le musée spécialement pour ce jour. Au fil de la matinée et de l'installation l'angoisse augmente, devient de plus en plus palpable. Les participants appréhendent le regard des passants, l'artiste celui des autorités, mais le temps suit son cours et midi arrivant chacun des ateliers va, à son tour, se restaurer. Repas vite avalé, dans un silence étrange pour un groupe qui, habituellement, est plutôt sonore. Les participants de "Et ils n'ont pas de nom" sont invités à aller gonfler les ballons, mission longue et pénible qui elle aussi sera effectuée à l'abri des regards indiscrets. Quelques passants arrivent, se penchent pour regarder cette grande tache au sol, n'osent pas marcher dessus, respectent sa circonférence. Le dispositif est prêt, en attente et puis, soudain, tout le monde s'agite... Des ballons sont projetés en l'air, ils passent à travers la tour au moyen d'un conduit de plastique noir, conduit dont l'extrémité ressort au sommet de la structure. En bas un moteur propulse, dans un bruit assourdissant, de l'air et un participant est chargé de placer régulièrement les dits ballons afin que ceux-ci s'envolent au-dessus de la tour. S'envolent ou plutôt s'échappent puisqu'ils retombent un peu plus loin, parfois sur le cercle blanc. Des enfants essaient de les attraper, se font réprimander. Un participant : "*Non ne les touchez pas, il faut qu'ils restent là !*" De plus en plus de gens emplissent la place, des attroupements se forment autour des groupes, certains deviennent difficilement accessibles. Les brouettes à voiles blanches sortent alors poussées par les participants et s'intègrent dans le mouvement de la foule. Elles déambulent ainsi dans les allées séparant les ateliers, crachant de temps en temps des balles de ping-pong blanches, elles aussi, qui viennent joncher la place. Balles de ping-pong propulsées à l'aide de pompes par les participants, balles qui selon les propos d'Yves Henri devaient aller envahir les autres territoires mais qui, finalement, sont devenues l'objet d'une étrange appropriation après avoir été largement utilisées pour bombarder les passants. Quelques brouettes se retrouvent ainsi suivies par des enfants qui au fur et à mesure que les balles tombent au sol les récupèrent et, dans une joyeuse agitation, les relancent sur leurs amis ou sur les participants traînant, parfois avec difficulté leurs machines à voiles.

Viviane : - *«Moi c'est vrai que j'étais avec Éric et qu'on voyait pas où on allait, on poussait mais on voyait pas où on allait, alors Éric regardait d'un côté, moi je regardais de l'autre, tu avais les cameramen qui avaient le chic pour se mettre en dessous juste à ce moment là et puis on les voyait pas, on a failli leur rouler dessus je ne sais pas combien de fois, les gamins qui récupéraient les balles en dessous et qu'on voyait pas.*

Stéphanie : - *Moi encore les gamins... mais j'ai halluciné sur les adultes, ils étaient là et...*

Evelyne Lasserre : - *Et d'après vous le vol des balles vous l'interprétez comment cette disparition ?*

Stéphanie : - *Non mais non l'idée c'était plus des balles et l'idée justement c'était qu'ils puissent les récupérer.*

Viviane : - *Parce que c'était gratuit !*

Evelyne Lasserre : - *Oui mais je sais pas vous mais moi je pensais qu'il y aurait des balles de partout sur la place toutes écrasées mais là non c'était nickel !*

Stéphanie : - *Non là il n'en restait pas une seule, j'ai vu ça j'ai halluciné.*

Viviane : - *Il doit en rester cinquante parce qu'il y avait un sac qui n'était pas vide sur cinq mille, mais c'est tout.*

Stéphanie : - *Je sais pas ouais, il y en a une qui a dit : « C'est un souvenir » !*

Viviane : - *Oh les trois quarts c'était surtout pour récupérer quelque chose qu'ils ne payaient pas, c'était comme les ballons, pareil.*

Stéphanie : - *Les enfants eux c'était aussi parce que c'était gratuit, il y avait des balles et qu'il fallait en profiter, quant aux adultes, bon, personne ne m'a dit à par celle qui disait que c'était un souvenir, non je n'ai pas le souvenir.*

Viviane : - *Il y avait un petit bonhomme chinois qui avait fait toute une guirlande de ballons, il en avait au moins une cinquantaine de ballons, il arrêta pas, il était tout le temps autour et il passait avec sa guirlande de ballons qu'il avait tous attachés les uns avec les autres avec des agrafes, c'était marrant parce qu'il y avait la fille d'un côté, le père de l'autre, et - pouf ! - ils se baladaient avec leur guirlande de ballons. C'est vrai que quand on se croisait entre machines on se bombardait de balles...*

Stéphanie : - *On a pris de ces fous rires !"*

De la même façon que les machines à voiles de l'atelier de Rillieux-la-Pape sortaient de leur territoire premier pour envahir les autres, les petites boules de ping-pong étaient censées représenter, comme le dit Marie-Ange, "*des petites parties de nous qui vont aller rebondir d'une façon rigolote, pas trop agressive sur le territoire des autres*". Une thématique de l'invasion, de la rencontre avec l'autre sur son propre territoire où l'on va laisser des traces de soi. Et pourtant la réalité a été autre, les balles plutôt que d'envahir les lieux communs ou particuliers ont été, finalement, absorbées comme assimilées par l'ensemble des personnes présentes sur la place Bellecour ce jour là.

Après une longue déambulation les machines à voiles reviennent finalement se placer autour du cercle blanc de leur territoire originaire. Le dôme argenté va alors s'entrouvrir laissant apparaître du magma rouge. Les visiteurs se pressent autour du cercle, épient ce qui doit se passer. Un grand silence se fait, presque recueilli, où chacun essaie de deviner ce qui se passe. Soudain l'épais magma glougloute, de petites bulles apparaissent. Tout le monde paraît étonné, les participants sont un peu déçus car eux s'attendaient à ce que le

magma bouillonne mais, là encore, problème technique, il ne sera finalement remué que de petites poussées d'air qui arrivent à en percer la surface lisse.

Stéphanie : - *"Et tout le monde était tout autour, et tout le monde attendait, ils revenaient, il y en a un qui me demande : « Mais qu'est-ce qu'il va y avoir ? », et moi : « C'est la surprise », et ils attendaient..."*

Viviane : - *"C'est vrai que les bloups bloups ça c'était... (rires)"*

Les sphères, gestations d'artistes sont ensuite disposées au sol, à la périphérie du cercle. Une voix s'élève, alors, amplifiée par des haut-parleurs, la voix d'une femme parlant d'art, de couleurs, de création. Ici encore les participants n'ont de cesse de faire attention à ce que personne ne pénètre le territoire sphérique qui doit rester immaculé, que personne n'arrive à toucher leurs fragiles créations personnelles.

Viviane : - *"« Quand tu leur expliquais qu'il ne fallait pas marcher sur le blanc, Ah là là, moi j'en ai une qui m'a dit : « Mais c'est un manque de tolérance », Yves est arrivé à ce moment là et a fait : « Oui mais chacun son territoire » !"*

Evelyne Lasserre : - *"Oui mais, vous, vous alliez lancer vos boules sur les territoires des autres..."*

Viviane : - *"(...) nous on lançait entre les territoires..."*

Stéphanie : - *"Pourquoi un territoire à la limite, il peut très bien y avoir un partage entre territoires et puis voilà."*

Viviane : - *"Nous on semait sur les autres territoires..." "*

Position ambiguë entre le désir de venir envahir les autres territoires, de chercher à rentrer en relation avec eux en sortant du cercle défini du sien propre et, dans le même temps, nécessité de défendre ce dernier contre des assauts éventuels, de protéger ses créations contre les profanations possibles des visiteurs. Plusieurs personnes, pour expliquer ces réactions, ont parlé de leur "bébé" au sens réel du terme, d'une création personnelle, comme au sens symbolique des neuf mois passés à mettre en place le projet finalement exposé et que l'on cherche à préserver jusqu'à la fin de la journée. Mais, si pour eux le souci de sauvegarder dans l'état l'installation a bien été primordial, ils se sont aussi intéressés aux réactions des personnes face à ce qu'ils présentaient. Réactions en forme d'interprétations puisque, avec l'artiste, ils avaient convenu que, comme eux-mêmes avaient dû faire l'expérience d'une réappropriation personnelle du synopsis qui leur avait été proposé, les visiteurs étaient eux aussi invités à suivre cette logique de la découverte. Certains ont ainsi vu dans l'installation une référence à "la société de consommation", à la "société industrielle" et à une "féminité" fantasmée qui, elle, viendrait proposer un terrain plus vierge, plus imaginaire au devant de ce monde postmoderne "terrifiant", "bruyant" et amplifié par le bruit du moteur à propulsion des ballons. D'autres, explique Christian, "ont déliré, vraiment, on leur disait : « Mais vous à quoi ça vous fait penser ? », on les

renvoyait à eux-mêmes et les gens ils déliraient « Ah ouais, ouais », y'avait un couple d'américains et la femme elle dit « C'est une mariée » et son mari elle lui demande, mais il ne parlait pas français, elle lui demande et lui il sort : « un GROS gâteau », mais vraiment... c'était le jour et la nuit quoi, mais les gens ouais ils ont déliré, les gamins : « Un oiseau... », mais pas tous, mais il y en a ouais qui ont bien déliré."

Un échange d'interprétations s'opère alors sur la place. Les participants traduisent pour les visiteurs ce que le synopsis mis en place a voulu dire : la genèse du monde, la tour de forme phallique, les ballons blancs et les balles de ping-pong comme autant de semence envahissant l'espace, le cercle blanc au sol, immaculé qui finalement va s'ouvrir par le dôme argenté et livrer le magma rouge sang dans un accouchement bien singulier. Une pluralité de significations renforcée par ces étranges gestations d'artistes, élaborées individuellement et finalement disposées autour de la sphère comme autant de témoignages personnels. Sphères de même gabarit, deux cercles fixés l'un à l'autre par leur axe central. Sphères colorées contrastant avec le noir et le blanc de l'ensemble du dispositif : un nez de clown, le cadre est entouré d'un papier autocollant où circule comme dans une bande de Moebius une phrase illisible et énigmatique ; des papiers colorés reliés entre eux par des fils de fer et un mobile qui se balance à l'intérieur ; des collages faits de photographies, on peut voir le mot "Émotion", des images de nature, de légumes, de femmes et d'enfants, des yeux, une d'œuvre d'art, une main, des fleurs se balançant régulièrement au rythme du vent ; des axes recouverts de cure-pipe extrêmement colorés, des fragments de matériaux eux aussi colorés éclatant les frontières imaginaires du cercle sphérique ; le buste ocre rouge d'une femme sans bras traversé de bandes de métal doré qui semblent l'avoir un temps contenu et qui ont finalement éclaté ; un éléphant rose emprisonné dans une structure en métal qui paraît, elle, transpercer les limites de la sphère ; une structure recouverte de ficelles de couleurs, violet, vert, rouge, jaune et qui se rejoignent au centre en une sorte de tresse ; un tournesol centré, tourné vers le socle où se trouve un petit gobelet rempli de terre, d'herbes séchées sur lesquelles est déposé un bébé en plastique, autour, un papier sur le côté duquel est écrit "Alléluia" ; de nouveau un bébé ou plutôt quatre bébés disposés sur une structure bleutée ; encore un bébé enfermé lui dans une cage faite de grillage ainsi que de fils de laine rouge et bleu ; un cœur suspendu écorché et dont s'échappent quelques gouttes de sang ; un perroquet trônant devant une feutrine bleue, un nuage blanc, en bas du plastique vert, devant du papier kraft marron recouvert de gravier et de personnages du Muppet Show, un snoopy, des fèves ; une sphère peinte en jaune, un support en bois bleu et blanc, deux pierres en son centre comme un îlot, trois coquillages autour ; quatre faces articulées autour d'un axe central, des tonalités principales de rouge, de jaune et de bleu, des visages qui se dessinent et se font face, un arbre, un soleil ; plusieurs sphères composées d'un cailloux semblant représenter une femme, tantôt souriante, parfois sans yeux ni bouche, posés sur un support de couleur...

Gestations d'artistes qui se succèdent, semblant comme se répondre, se questionner. Petits mondes énigmatiques dans lesquels les participants ont pu s'exprimer, sans que l'artiste n'intervienne, ne leur suggère d'utiliser telle forme plutôt que telle autre, telle couleur ou encore telle matière. Ici, et un participant voyait là le même mystère que dans un musée lorsque l'on est devant une œuvre sans explication particulière, le spectateur se retrouve en quelque sorte "*face à lui-même*", un peu désemparé mais il peut toujours "*y retrouver une petite part de son intimité*". L'intimité sur la place publique et qui se dévoile par ces sphères reflétant des émotions fortes, des souvenirs âcres, des histoires que l'on veut raconter.

Viviane : - "*Mais sa sphère c'est plus personnel, alors que là-bas c'est plus collectif, la sphère c'est chacun son truc donc c'est pas pareil (...) ça c'était notre truc à nous, c'était notre territoire sur le territoire commun c'est tout.*"

Des petites sphères en forme d'envies, de désirs - la nature, les belles femmes, les enfants, le soleil... - semblant interroger l'existence même : le nez de clown, le cœur qui saigne, le bébé dans sa cage, la femme qui éclate ses chaînes... Des représentations de ce que pourrait être cette Mère Fondamentale avec les enfants de l'IME et leurs cailloux... Le plaisir de manipuler des matériaux divers : le plastique dégoulinant, les mouvements de matières colorées... Autant d'impressions que de sphères, autant d'interprétations possibles comme des traces déposées autour du cercle d'où symboliquement la vie doit s'échapper, devant les pieds de la Mère Fondamentale.

Dernier mouvement, les sphères sont déposées, les paroles s'échappent dans l'air, le soleil peu à peu disparaît, les badauds se dispersent.

Il ne reste plus qu'à ranger consciencieusement les structures dans le camion, qu'à nettoyer la poudre blanche au sol, qu'à jeter le magma rouge, le dôme argenté. Neuf mois qui d'un seul coup ont été rendus visibles, neuf mois de rencontres, de travail en commun, de doutes et d'envies. Neuf mois exposés le temps d'une journée ce qui pour beaucoup de personnes a été vécu comme frustrant car trop court.

Christian : - "*On est partis les derniers nous, tout le monde était parti et on a fini il était une heure et quelque là-bas, nous après on était partis pour faire la fête toute la nuit (...)*

Axel Guïoux : - "*Oui nous on est passés vers neuf heures le soir et on vous voyait ramasser avec vos petites pelles...*

Christian : - "*Ah ben c'est simple on a ramassé une tonne de... attends on avait que des balayettes et on ramassé une tonne de poussière de marbre quoi ! Mais on s'est éclatés*

même si on était crevés.

Pascale : - *Et moi c'est marrant parce que je suis repassée au matin, le lendemain matin en vélo sur la place et il restait des trucs, il restait des traces, il y avait des balayeurs aussi et je suis restée un moment, j'ai tourné et tout, j'ai regardé et on voyait encore les territoires, c'était rigolo quoi.*

Christian : - *Moi aussi j'y suis repassé le lendemain et j'ai vu les traces au sol, c'était marrant..."*

Enfin, pour tous c'est un sentiment de "*fierté*", et souvent ce mot est revenu au cours des différents ateliers, qui reste rattaché au 9 Juillet. Fierté d'avoir réussi à mener le projet jusqu'au bout, fierté d'avoir pu créer quelque chose, mais aussi bonheur d'avoir partagé cette découverte avec d'autres personnes d'autant que le dispositif n'a pas disparu du jour au lendemain. Certes quelques pièces ont été jetées comme le dôme, la poudre, les ballons, les balles de ping-pong... mais l'ensemble des structures, des sculptures, des sphères ont pu continuer à être exposées ou du moins ont été transportées ailleurs pour être protégées, conservées. Dans ce mouvement certaines brouettes à voiles ont été retravaillées et adaptées pour servir au défilé de la Biennale de la danse auquel plusieurs participants de l'Art sur la Place ont aussi pris part. Une exposition au centre culturel de la ville de Rillieux-la-Pape a ensuite réuni les deux biennales en montrant les différentes créations que ce soient les brouettes à voiles, les gestations d'artiste ou encore les costumes pour le défilé. La structure principale est retournée à l'AFPA qui, ne pouvant pour des raisons de sécurité la conserver plus longtemps, va la transférer dans les locaux de la chaufferie en attendant que la MJC, à qui elle appartient, réussisse à la faire exposer de façon permanente dans la ville de Rillieux-la-Pape. Chacun des participants a ou va récupérer sa sphère individuelle de la même façon que l'artiste a repris la sculpture de la Mère Fondamentale. Le dispositif se trouve donc, au final, éclaté, morcelé dans différents endroits. La chaufferie, lieu éminemment nécessaire pour la création de structures de cette taille, fait aujourd'hui l'objet de nombreuses convoitises. Pour certains, elle devrait devenir une maison de quartier, ouverte à tous et participant du réaménagement urbain en cours à l'interstice entre habitations individuelles et immeubles collectifs. Pour d'autres cet aménagement ferait perdre les qualités essentielles de ce lieu à savoir que, même si le groupe électrogène peut être amélioré, l'eau, l'électricité et les sanitaires installés, il n'est pas nécessaire, pour autant, de complètement le transformer. En effet il risquerait de ne plus répondre aux conditions techniques que requière ce type d'événement où les créations salissent parfois les sols, où les dimensions des sculptures ne peuvent pas s'adapter à des pièces aux plafonds bas... Spéculations qui certainement prendront une nouvelle résonance puisque la Biennale d'art contemporain 2001 se fera de nouveau avec un projet de la ville de Rillieux-la-Pape et autour de l'artiste Yves Henri.

3- 6 LE JARDIN DIVERS DE LYON 7ÈME

Photographie Georges Ponomarento

3- 6- 1 Le Collectif

L'ensemble NOAO

Pour cet atelier de Lyon 7ème, le cas de figure de l'artiste-référent éclate d'emblée pour se reconfigurer sous la forme d'un ensemble au nom très énigmatique de NOAO. NOAO ou encore *Know How*, une *manière de faire* anglicisée en forme de référence interprétative au savoir-faire qui déjà laisse entendre une façon de se positionner

artistiquement dans un jeu implicite renvoyant aux pratiques artisanales qui, bien souvent, font l'objet tant d'appropriations que de désappropriations de la part des artistes. L'ensemble est avant tout composé d'un couple d'artistes, Isabelle et Olivier Saint-Pierre, autour duquel gravite une pluralité de personnes qui les aide dans la conception et l'élaboration de leurs projets. Jean-Claude, comédien auparavant informaticien, en est l'administrateur ; Claude, costumière, effectue un travail de prospection et de sensibilisation auprès des structures associatives et culturelles ; Stéphane, historien de l'art et ethnobotaniste, imagine et conçoit conceptuellement les jardins exposés ; Bertrand, paysagiste, les appuie dans la matérialisation des formes paysagères ; Sabrina, une amie, est leur attachée de presse et Monique en Contrat Emploi Solidarité la seconde. Trois autres personnes sont aussi employées en Contrat Emploi Solidarité dans le cadre du Plan Local d'Insertion par l'Economie : Natacha qui s'occupe de l'accueil ; Laurent qui réalise l'ensemble des photographies et participe à la scénographie ; et enfin Christelle jardinière et plasticienne grâce à laquelle le jardin, tout l'été, a pu garder sa forme artistique. Dans cette constellation d'individualités, il est vrai qu'Isabelle et Olivier restent tout de même les référents déterminants de ce collectif puisque ce sont eux qui mettent en œuvre "*la conception artistique, l'univers artistique*" des productions. Mais dans le même temps, ils insistent tous les deux sur le fait qu'ils ne sont pas "*uniquement des concepteurs*" mais que la dimension "*manuelle aux choses*", dans le prolongement du *Know how*, demeure un souci constant dans leur travail.

Aucun des deux n'a poursuivi le cursus des Beaux-arts. Isabelle a suivi un enseignement de haute couture avant d'exercer à Paris alors qu'Olivier, lui, a intégré "*La rue Blanche*", encore nommée École Nationale Supérieure des Techniques du Spectacle pour, dans le même temps, entreprendre un travail plus particulier de plasticien en tant que peintre. Ces formations spécifiques vont les conduire à construire leurs productions artistiques au travers de scénographies complexes interrogeant tout autant la relation au temps qu'à l'espace. L'association NOAO, loi 1901, constituée en 1998, va ainsi le permettre de présenter une adaptation-traduction des célèbres écrits de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*¹⁰⁶. Ils vont pour cela investir leur propre maison du 30 rue Claude Veyron, conservant l'étage pour leur domicile privé et rendant public le reste de l'espace, à savoir le rez-de-chaussée de la maison ainsi que le jardin qu'ils investissent pour la scénographie de l'univers carrollien. Cette maison, située en plein cœur du 7^{ème} arrondissement, enclavée entre des barres d'immeubles, apparaît pour beaucoup - voisins, visiteurs... - comme un "*îlot*" de verdure devenu rare alentours.

¹⁰⁶ - Nous renvoyons ici le lecteur au mémoire de maîtrise d'ethnologie de Hélène Claitte [Le "Jardin secret" de l'Ensemble NOAO - D'après Lewis Carroll - Passages, réception, textualité](#), sous la direction de François Laplantine, Université Lumière Lyon 2 - 2000

C'est dans ce cadre, entre espace public et espace privé, qu'ils vont, de la même manière, mettre en place le projet artistique de l'Art sur la Place, "*Le jardin Divers*", dont ils sont aussi les opérateurs. Cette formule permet, selon eux, de ne pas "*dépendre*" d'autres structures d'autant que leur association leur offre la possibilité technique et matérielle de gérer et de diriger l'ensemble du dispositif. La forme associative leur garantit ainsi une certaine "*liberté*" de manœuvre s'inscrivant dans la continuité de leurs précédentes productions. En parallèle au *Jardin Divers* proposé pour la Biennale d'art contemporain, un autre jardin, lui aussi, «divers», sous-titré *Voyage vers un autre territoire exotique*, sera constitué, mettant en scène cette fois-ci le *Roman d'un enfant* de Pierre Loti. Les deux projets entrent alors en résonance au travers de ce concept d' "*exotique*» à l'instar de celui lié à l'Art sur la Place :

"Plutôt que de créer un exotisme issu de notre seule imagination, nous voulons réunir dans ce jardin des végétaux qui auront des racines dans l'imagination et la mémoire des communautés du quartier. Avec elles, nous choisirons et mettrons en culture des plantes reflets de leurs origines ; puis ces plantations « joueront les nomades » en allant prendre racine dans un territoire... un jardin divers.

Un jardin divers où les différences végétales raconteront les différences culturelles...

Un jardin divers, image des jardins originels dont nous sommes tous des exilés...

Un jardin divers où nous espérons retrouver notre commune nature humaine..."

(texte de présentation du projet déposé)

Afin de relier entre elles la diversité «*des communautés des quartiers*» et l'universalité d'un jardin partagé, le propos artistique s'attache à mettre l'accent sur la notion de terre, cette terre où prennent naissance nos "*racines*", racines de "*l'imagination*" et de la "*mémoire*" qui tendraient ainsi vers le commun, le partage du sens. C'est cette forme à la fois commune et pourtant riche en singularités, qu'Isabelle et Olivier Saint-Pierre disent vouloir explorer, partant de la notion d'un "*jardin-tapis*". Un tapis qui, suivant la thématique du territoire imposée par le musée, propose à chaque participant de construire son petit lieu à lui, son espace singulier mais nomade sous la forme d'un jardin personnel. Le 9 Juillet, chaque création individuelle intégrera la place Bellecour pour constituer une forme plus large, conservant son sens particulier tout en s'enrichissant de celui des autres dans un espace réinventé le temps d'une rencontre.

Sur la piste des participants

Mais avant de se lancer dans l'aventure, une aventure nouvelle pour eux puisqu'ils n'avaient jamais auparavant participé ni à l'Art sur la Place ni à ce type de création collective, c'est tout d'abord un travail de sensibilisation et de prospection auprès des structures associatives ou socioculturelles qu'il leur a fallu réaliser. Étant eux-mêmes

opérateurs, cette partie du travail, qui pour la plupart des autres ateliers ne relève pas des compétences de l'artiste, leur a été nécessaire. Claude et Isabelle ont eu la tâche de joindre les personnes susceptibles d'être intéressées par leur projet. Partant de l'annuaire de la maison des associations et de contacts donnés par les équipes du Développement Social Urbain du 3ème et du 7ème arrondissement, elles ont tout d'abord essayé de joindre par téléphone les associations "étrangères" - africaines, espagnoles... - mais aussi «régionales» - auvergnates, stéphanoises... Mais face à l'ensemble des difficultés techniques qu'elles ont rencontrées, comme celle de ne jamais pouvoir parler au téléphone à la personne susceptible d'être intéressée, ou encore de se heurter à des associations peu motivées pour ce type d'expériences..., elles ont décidé de pratiquer un travail de terrain en allant directement à la rencontre des structures auxquelles elles expliquaient leurs attentes et à qui elles laissaient le dossier de leur projet pour ensuite les recontacter régulièrement. Ce premier travail s'est révélé selon leurs propres dires «long», «fastidieux» et parfois peu «concluant». Il leur est même arrivé, lors de visites dans les centres pour personnes âgées, que le personnel débordé leur demande de se substituer à lui pour une ou deux heures. Face à cet échec, elles ont dès lors décidé de réorienter leur travail d'information et de contact en ouvrant le projet à un public plus large, aux particuliers et aux associations intéressés «d'où qu'ils proviennent». Il semble que, finalement, le phénomène de bouche à oreille a fonctionné et qu'il a permis, au fil du temps, à ce que de nombreuses personnes viennent s'intégrer d'elles-mêmes au dispositif.

Mais qui sont-ils ?

A la suite de ce jeu de pistes certaines personnes se sont manifestées pour participer à la création collective du 9 Juillet. D'autres ont eu, elles, connaissance de l'événement par les médias, lors d'un marché aux plantes à Lyon ou encore lors des journées portes ouvertes au 30, rue Claude Veyron, les 10 et 31 Mai ou pour le week-end "témoignage/cagette/écriture/terre" les 16 et 17 Juin. Ces différentes rencontres ont d'ailleurs permis à de nombreux participants d'échanger des techniques et des savoir-faire liés au jardinage. Aucune directive artistique n'a été donnée aux participants, chacun choisissant de présenter et de donner à voir sur la place publique un témoignage personnel. Seul le contenant était proposé par les artistes sous la forme de brouettes, de cagettes ou encore de "témoignages" écrits au format 42 x 29,7 centimètres. La plupart des participants possédaient un jardin ou un balcon et s'intéressaient déjà aux techniques de jardinage, d'autres se sont montrés plus particulièrement motivés par la dimension artistique de l'événement. Notons que trois d'entre eux sont élèves des écoles d'art. Géographiquement, le public ne se cantonne pas aux seuls espaces du 7ème et du 3ème arrondissement et des gens de Besançon, Villeurbanne, ou encore de la banlieue lyonnaise ont choisi de témoigner par des cagettes. De la même façon, des brouettes provenant de Tassin-la-

Demie-Lune, Solaize, Caluire... se sont jointes à l'événement.

Mais si les "Aînés" ont constitué leurs cagettes, brouettes ou autres témoignages chez eux, sans aucune directive, une autre part de la production s'est élaborée à leur domicile avec deux groupes d'une dizaine d'enfants lors d'ateliers les mercredis après-midi ou encore en période scolaire. Venus de la Maison de l'Enfance du 7ème arrondissement ou de l'Arche de Noé du 3ème arrondissement, ils ont participé à l'élaboration d'une grande partie des cagettes disposées le 9 Juillet et constituant la trame du tapis commun, espace dans lequel divers éléments de ce territoire botanique devaient ensuite se greffer.

Complexité de la rencontre entre art et social

Mais cette difficulté qu'ont rencontré les membres de l'association pour sensibiliser les structures socioculturelles à un projet artistique met en évidence des tensions que beaucoup d'ateliers de l'Art sur la Place ont vécues. Tensions pour accorder, comme il le leur est explicitement demandé par le comité de pilotage, un discours plastique et un public de la "marge", "désocialisé", à qui ces nouvelles formes d'expression sembleraient pouvoir offrir, *in fine*, la possibilité de s'exprimer autrement voire de reconstruire leur identité dans un "lien social" supposé. Et de nouveau ici les artistes réaffirment qu'ils n'ont "pas envie de faire du social" et que, parlant de ces structures :

Isabelle Saint-Pierre : - *"Ils sont sur d'autres problématiques, des enjeux qui peuvent être graves et là moi je comprends. Ou alors ils sont surbookés, surdébordés, oui ils sont complètement débordés et ne savent plus comment faire, ni pourquoi, ni comment. On le voit bien avec les gamins qui viennent le mercredi, les animateurs ils viennent et puis ils nous les laissent, une fois il y en a un il a carrément roupillé. Bon tu vois... moi je m'en fous mais tu te dis qu'il y a quand même un problème. C'est sûr qu'il faut se demander pourquoi mais moi une fois de plus je dis que je ne suis pas là pour ça."*

Pour eux, ces questions socioculturelles débordent leur propre travail même s'ils acceptent de reconnaître qu'elles y sont intégrées, du fait même qu'ils ont accepté de s'engager dans une démarche où elles en sont la condition *sine qua non*. De plus, au regard de leur propre démarche, la conception de l'artiste, isolé dans son atelier n'a plus véritablement de sens d'autant que le caractère de diffusion de leur travail et la réception que va en faire le public s'y trouve directement impliqué.

Isabelle Saint-Pierre : - *"Le musée demande à des artistes d'avoir un positionnement dans la société qu'ils ont déjà parce qu'en fait eux-mêmes ont un problème de position dans la société, je pense. Et puis ça fait partie du cahier des charges de l'Art sur la Place qu'un artiste soit relié au moins à une structure socioculturelle comme opérateur et entre guillemets d'avoir souvent affaire à des publics défavorisés, difficiles et cætera, donc*

voilà, c'est clairement dit mais est-ce qu'on met les bonnes personnes aux bonnes places ? Je ne crois pas."

Dès lors cette question de la place de l'artiste dans un dispositif où la dimension socioculturelle est directement mise en avant ne leur apparaît pas comme relevant directement d'une prise en charge artistique, puisque ne ressortant pas de ce qu'ils définissent comme leurs compétences ou leur désir. Pour eux, elle semblerait plus devoir être relayée par l'intervention de professionnels du social, professionnels qui pourraient alors se servir de la forme proposée par l'artiste comme d'un véritable support ou outil pour leur propre pratique.

Isabelle Saint-Pierre : - *"Tu vois dans les centres aérés, par exemple, ce sont tous des anciens soixante-huitards, je n'ai rien contre en soi mais tu vois ils ont une vision quand même un peu étroite parfois de l'art. Du moment que tu n'as pas les cheveux longs, que tu n'es pas barbu et que tu n'as pas de sandales... bon je caricature mais des fois j'arrive bien proprette et ils me voient approcher gros comme une maison et se disent : « Qu'est-ce que c'est que cette petite bourge ? La dame patronnesse ? ». Mais bon ce qu'il y a de con c'est que du coup ils ne font pas profiter à leur public de ce que l'on fait et c'est très con parce que l'an dernier ils m'ont regardée avec un petit air goguenard pour notre projet et ils m'ont dit : « Vous savez la société victorienne... vous ne faites pas du rap ou quelque chose comme ça ? » C'est ça qu'il faut faire maintenant pour les intéresser. Mais moi je ne suis pas dans une politique opportuniste, je ne vais pas faire du rap parce que ça marche, et puis l'expérience a montré que tu peux parler de plein d'autres choses aux gens, mais du coup les gamins des centres aérés ils ne sont pas venus [...] tu vois, en revanche, ils sont venus par eux-mêmes et ils ont squatté ici tout l'été dans le jardin, ils ont même appris à jouer aux échecs, mais je crois que la prochaine fois je me ferai pousser la barbe..."*

3- 6- 2 La trame végétale

L'indéniable lien

Pris dans ces relations complexes entre intervention artistique et sociale, l'ensemble NOAO a donc privilégié une approche plus périphérique des participants par la mise en place de ces journées de rencontres au sein de leur lieu de création ou encore dans la diffusion de plaquettes explicitant leur action. Et cette approche s'est peu à peu constituée comme un véritable réseau où, au fil du temps, de nombreuses personnes, extrêmement différentes de par leurs origines sociales variées mais aussi de par leur lieu de provenance se sont jointes au travail collectif. Pourtant aucun groupe véritable n'a été constitué, les participants travaillant le plus souvent chez eux. C'est une autre dynamique collective qui a émergé lorsque les participants venaient chercher leurs brouettes ou cagettes. En effet, lors

de ces rencontres, nombre de suggestions, conseils ou mêmes échanges pouvaient être entendus créant un espace où des mots aux consonances étranges et poétiques se mettaient à circuler, allant de l'un à l'autre, rebondissant d'une personne à une autre : cucurbitacées, magnolias, oeillets, pensées, clématites, corolles, haies, eucalyptus... Toute une procession de références à des graminées, à des épices, à des saisons, à des couleurs... Comme un monde semblant éclore dans le mouvement de la langue, dans la rencontre de préoccupations diverses, de souvenirs obsédants et qu'il s'agissait, à tout prix, d'échanger. Une précipitation du dire dans une urgence du faire, du "*bien faire*" pour arriver, finalement, à "*bien dire*» ce que l'on souhaite révéler de soi, donner à lire de son intimité. Des moments de rendez-vous, donc, où soudain l'espace privé, devenu public, du 30, rue Claude Veyron s'emplissait des cris et des mouvements des enfants, des paroles des adultes qui, arpentant l'espace, rencontraient d'autres participants avec qui échanger.

La dynamique de cet atelier s'est ainsi organisée autour de rencontres, non pas éphémères et ponctuelles, mais bien plutôt s'insérant dans une circulation d'interactions issues d'envies particulières tendant à participer à la composition d'un "*tapis*" commun lui-même alors composé de cette constellation de créations individuelles et nomades. Ici chacun a cherché à dire quelque chose de lui, de son intimité, de son monde rêvé. L'"*exotisme*" aux "*racines*" issues de "*l'imaginaire et la mémoire des communautés du quartier*", projet premier du collectif NOAO, va finalement s'adapter et se métamorphoser en un "*exotisme*" beaucoup plus lié à des histoires individuelles qu'identitaires. Des histoires que les artistes proposent aux gens de raconter en leur offrant les contenants adaptés à leurs envies ou à leurs moyens matériels : pour ceux qui ont de la "*place, du temps et la main verte*", une "*brouette*" dans laquelle cultiver son "*jardin mobile*", brouette que le participant pourra garder à la suite de l'exposition du 9 Juillet ; pour ceux qui ont "*moins de place, un peu de temps et la main verte*", une "*cagette*" dans laquelle cultiver aussi son "*jardin mobile*" ; enfin pour ceux qui n'ont "*pas la main verte ou peu de temps et de place mais plein d'idées ou de souvenirs de jardin*", un support papier au format identique... Et ce sera ensuite l'ensemble de ces brouettes, cagettes et témoignages que les artistes disposeront selon un plan prédéterminé et représentant ce tapis imaginaire, sur la place publique. Un tapis amené à être investi et vécu par l'ensemble des participants alors réunis mais aussi par les spectateurs qui ne devront pas rester extérieurs au dispositif mais l'intégrer en lui donnant de fait un sens nouveau, une interprétation différente. Car pour Isabelle Saint-Pierre, il est important que le public ne reste pas spectateur mais que lui aussi, au même titre que les artistes, y prenne part et en fasse réception. Un souci de briser la distance entre le monde de l'art et celui du commun qui s'explique par son expérience de l'univers du théâtre :

- "*Dans le spectacle si tu veux on a ce qu'on appelle : « le quatrième mur », c'est un mur qui n'existe pas mais qui se trouve devant la scène, c'est un mur virtuel mais qui fait,*

de toute manière, qu'il y a une séparation entre le public et les acteurs. Nous, au contraire, venant du spectacle, on essaie de faire tomber ce mur pour qu'il n'y ait plus ce clivage. Il y en a toujours un si tu veux mais ce qui est intéressant tout de même c'est d'immerger le public dans un univers et non pas de l'installer dans un rapport frontal qui est aussi le rapport que tu trouves dans les musées [...] moi je n'ai pas envie de prendre les gens en otages dans ce que l'on leur montre mais en tout cas de les immerger dans un univers qu'on leur propose. C'est pour cela qu'on essaie toujours de ne pas être trop illustratifs pour laisser des parts de liberté, d'interprétation."

Si l'artiste reste bien celui qui aura décidé de la forme, de la trame et du thème élaborés c'est par ce travail de mise en "lien" avec l'autre, le participant, qu'Isabelle et Olivier Saint-Pierre tentent de briser le "quatrième mur" du spectacle. Ils proposent ainsi une scène ouverte, ouverte comme leur espace domestique scindé entre espace privé et espace public dans un partage parfois brouillé, où les repères deviennent troubles au point qu'ils avouent s'être parfois sentis dépassés par la situation. De la même manière, nous retrouvons ici cette réaffirmation du fait que l'artiste, comme tout participant, se trouve impliqué dans la société qui l'entoure et c'est d'ailleurs cette notion d'implication qu'ils essaient de questionner par leurs scénographies proposant à d'autres de les habiter et d'y apporter leurs propres "interprétations". Pour eux l'artiste est celui qui va, dans ce prolongement, "proposer des points de vue" ou encore des "univers" que chacun sera amené à investir ou non. Au travers des termes de "lien" ou encore de "liberté", ils réaffirment donc une posture où l'artiste doit toujours se prêter à l'autre, lui donner la possibilité de ne pas rester extérieur à ce qu'il lui dit et, bien au contraire, le conduire à pénétrer la trame du sens, un sens à vivre auquel chacun doit pouvoir se prêter. Et dans le cadre de l'Art sur la Place, ce positionnement devient effectif puisque toute personne peut alors influencer sur ce qui se dit, ce qui se fait et proposer de mêler aux autres son propre discours par sa propre création. Si d'autres artistes se qualifient de "maîtres d'œuvre" ou de "pédagogues", eux disent plutôt chercher à créer du "lien" mais un lien qui n'assujettirait pas le participant. Dans cette relation postulée, les membres de NOAO apparaîtraient alors plus comme des "vecteurs" dans le sens où ils s'efforcent de proposer des cadres de lecture du monde différents et artistiques. Ainsi, cette multiplicité de positionnements pourraient amener le visiteur à percevoir le réel autrement selon des codes différents comme ceux du "rêve", de "l'imaginaire"...

Isabelle Saint-Pierre : *-"Moi je veux bien être artiste pour montrer qu'on peut être libre, je crois que c'est surtout ça la position de l'artiste, c'est qu'à un moment donné on offre une entrée, une liberté de possibilité de vue. Oui on invente autre chose, on ne se contente pas de l'existant. Au contraire être artiste c'est imaginer que la réalité puisse être autrement. Oui c'est ça quoi la liberté ! À part entière... C'est être libre d'aller où on veut et de faire ce qu'on veut, et puis je crois qu'en ce moment on en a tous bien besoin."*

Le jardin-tapis

Le jardin deviendrait ainsi le médium par lequel le dialogue peut s'engager. Plutôt que de construire un discours abstrait qui risquerait, selon eux, de laisser chacun retranché dans un hermétisme indépassable, ce thème botanique leur a permis de toucher un plus large public qui n'aurait "*jamais accepté une expérience d'art contemporain*". La référence à la nature, à la terre permettrait d'engager une relation de réciprocité par un entretien, selon une "*langue commune*", rendant alors possible le franchissement du seuil d'une création artistique souvent vécue comme inaccessible voire absconse. Partant, il était important pour eux que la thématique du territoire ne soit pas entendue dans son sens restrictif :

Isabelle Saint-Pierre : - "*Le territoire ce ne doit pas être quelque chose de fermé géographiquement, de statique, de hiératique, qui ne bouge pas. Avec les plantes, là je prends un exemple comme un autre, mais c'est vrai que les végétaux montrent que le territoire bouge, voyage, se mélange et le tapis c'est pareil, c'est un territoire nomade par excellence. En général les peuples nomades ont un tapis qui est leur territoire, mais un territoire que l'on peut bouger, comme nos brouettes ou nos cagettes. Bon c'est sûr que c'est plus lourd mais en tout cas le thème du tapis, en plus, c'était parlant pour les enfants. Le tapis volant ça leur cause et puis ils sont tous allés voir Aladin. Et puis il ne faut pas oublier que cette question du territoire c'est quand même assez sensible, le territoire c'est comme ici, il est pas forcément privé, il peut devenir public. Un territoire, il peut être mobile.*"

En tant que scénographes, ils mettent ainsi plus particulièrement l'accent sur cette conception de l'espace, un espace, une fois encore, non pas donné à voir au devant de soi mais dans lequel il s'agit de rentrer et au sein duquel il est aussi possible de parcourir d'autres espaces. Par les ateliers avec les enfants, il est apparu nécessaire aux artistes de tenter de sensibiliser ceux-ci à la possibilité d'interpréter la réalité de différentes manières, par la question du territoire par exemple, mais aussi de les impliquer à un projet évolutif où la question du temps va nécessairement se poser. En effet, créer un jardin nécessite de se projeter dans une temporalité, d'imaginer ce qu'il pourrait être mais aussi de faire l'apprentissage de l'attente et de l'imprévu.

Isabelle Saint-Pierre : - "*Tu vois les haricots, c'est un truc très con les haricots, mais au printemps on les a plantés et petit à petit ils ont poussé en s'emberlificotant très méthodiquement en allant tous dans le même sens et pourtant c'est complètement désordonné, complètement sauvage. En plus nous on ne veut pas trop intervenir pour laisser justement la nature faire son œuvre à elle seule. C'est un truc assez fascinant parce que c'est quelque chose qui t'échappe, qui t'échappe complètement.*"

Une échappée dont Isabelle et Olivier Saint-Pierre vont parler avec les enfants se servant de cette image pour leur apprendre que tout ne peut pas être maîtrisé et qu'une œuvre d'art, elle aussi, va tenir compte de l'aléatoire, de l'erreur ou encore du hasard. Les plantes vont parfois pousser comme prévu mais d'autres fois elles refuseront de sortir de terre ou prendront des formes étonnantes. Et cette création en commun leur a ainsi permis d'instaurer un dialogue sur la différence, l'inattendu dans des visées somme toutes pédagogiques. Pour eux, ces réflexions, ces échanges apparaissent encore comme ce moyen de faire un "*lien*" entre des mondes individuels, des interprétations devenues "*libres*" dans un espace en mouvement où fleurs et herbes se livrent, au rythme cyclique des saisons, à la régularité de la nature dans un éphémère qui chaque fois se renouvelle autrement.

Ce n'est que le temps d'une journée sur la place publique que tous ces "*mini jardins*" individuels, tapis dans leurs brouettes ou cagettes, vont finalement se retrouver réunis dans un grand projet collectif à la forme en devenir. Si les artistes en demeureraient bien les initiateurs, la forme finale, elle, ne dépendait pas pour autant de leur seule volonté et compétences mais aussi des ces bribes d'expressions individuelles que chaque participant tout au long du processus allait apporter. Ainsi, jusqu'au soir précédent l'exposition, le jardin définitif est demeuré pour eux une énigme...

3- 6- 3 Le 9 Juillet

C'est un jardin extraordinaire...

Le 9 Juillet, sur la place Bellecour, le jardin-tapis n'est pas apparu soudainement mais c'est au fil de la journée qu'il s'est déroulé, étendu. Le matin, les artistes sont là avec d'autres membres de l'association NOAO. Ils dressent une trame à même le sol, déterminant les allées et traverses à l'intérieur desquelles le public sera invité à circuler. Quelques cagettes sont disposées en rectangles délimitant alors les frontières de ce territoire botanique. À l'intérieur de ces rectangles fragiles, des plantes verdoyantes, touffues où des éclats rouges et jaunes de fleurs surgissent. Et puis, peu à peu, quelques brouettes ou cagettes apparaissent, dont certaines non identifiées, venant occuper les espaces intermédiaires laissés vacants. Extraits d'intimités qui racontent chacun à leur manière des histoires différentes dans une profusion de couleurs, de matières et de formes. Une brouette emplie de terre parsemée de chardons et de fleurs bleues, jaunes et roses, de tomates cerises d'un rouge vif, de bruyère où siège une chaise de poupée ; une autre constellée de tâches marrons, emplie de haricots rouges sur lesquels se trouve une sorte de cochon stylisé regardant une pancarte où est écrit «Pour le bonheur de nos haricots» ; des pommes vertes reliées entre elles par un fil entourant une surface d'herbes sauvages à l'intérieur desquelles une tige de plante séchée est plantée ; un jardin miniature avec sa piscine, sa chaise longue, son parasol, sa table basse et ses deux nains de jardin ; un échantillon de forêt envahi de plantes luxuriantes, d'étendues caillouteuses arpentées par des reproductions en plastiques d'animaux préhistoriques, une étiquette indique : «Le jardin d'avant l'homme, où comment l'Évolution (fruit du Hasard et de la Nécessité) se retrouve parfois dans un cul-de-sac. Et maintenant, quel devenir pour le pari de l'intelligence créatrice après celui de la force animale ? - libre interprétation du réalisateur de la brouette paysagée» ; une sorte de jardin japonais où plantes grasses, copeaux de bois, cailloux ivoirins, touffes d'herbes sillonnées par un chemin translucide entourent une tige de bambou supportant une voile blanche ; une femme hybride entre plante, insecte et être humain assise, sa tête est un arrosoir vert pomme, ses yeux des fleurs orangées, une de ses mains tient un téléphone portable, une araignée court sur ses seins, une carte à circuit

imprimé siège à la place de son cœur, un bouquet séché est déposé entre ses jambes, jambes, dont les pieds sont chaussés d'escarpins rouges, pendent en dehors de la brouette ; des plants de thym, de ciboulette, de fraises des bois, de courges... Au centre d'une cagette, une machine à écrire côtoie un scarabée en plastique bleu et un cactus ; à l'intérieur d'autres, cinq sachets en plastiques contenant des feuilles de scarole (clin d'œil à Lewis Carroll), un arrosoir blanc et une douzaine de pots en terre dans lesquels sont plantées des poupées, des voitures et une grue disparaissant sous une abondante végétation, comme si la jungle avait réussi à envahir un monde en miniature...

Un ensemble hétéroclite, exubérant qui paradoxalement semble trouver sa cohérence dans le débordement qu'il offre au regard. En début d'après-midi, les rectangles-cagettes, tels des portiques, sont surélevés et des transats, peints de dessins d'enfants, apparaissent en dessous. Un immense parasol beige est déployé offrant de l'ombre aux plantes mais aussi aux visiteurs qui se pressent de plus en plus nombreux. L'espace du jardin paraît lentement se couper du reste de la place, impression renforcée par sa situation géographique excentrée. Progressivement, il devient une sorte d'îlot, d'oasis où l'on vient pour se détendre, se reposer. Un homme allongé dort dans un coin, des enfants jouent avec le sable, des femmes discutent montrant du doigt la femme-hybride, les artistes échangent des mots avec les visiteurs, certains participants évoquent leurs propres jardins mais aussi échangent des adresses, des conseils... Des visiteurs regardent avec attention les dessins et textes placardés à l'intérieur des cagettes : des photos de jardins, des collages, des dessins d'enfants, des essais imaginaires, des poèmes, des bribes de souvenirs... Toute la journée, le jardin-tapis sera parcouru d'un mouvement incessant pour finalement s'éparpiller dans une lente procession lorsque les quarante brouettes s'échapperont en fil indienne de la place pour atteindre le 7ème arrondissement et plus particulièrement le lieu de résidence de l'ensemble NOAO. Une participante âgée : *«On est tous rentrés ensemble, on s'est arrêtés à la caserne des pompiers grande rue de la Guillotière où ils ont arrosé toutes nos plantes pour qu'elles soient bien jolies et puis ensuite un grand camion est passé le long de toute la rangée et ils nous ont aussi arrosés alors c'était amusant !»*

Les brouettes et cagettes ont été accueillies pendant quelques jours par l'ensemble NOAO ce qui pour certaines personnes a été déterminant quant à leur participation à cet événement puisque, partant parfois ensuite en vacances, il leur était alors possible de laisser leur création «vivante» aux bons soins de quelqu'un. Chaque participant était ensuite invité à venir récupérer sa production en fonction de ses disponibilités. Notons que certains d'entre eux ont fait part de leur regret à ce que l'exposition publique ne dure que le temps d'une journée, témoin le discours de cette femme : *"C'est dommage parce qu'il n'y a pas eu vraiment de rencontre, c'était trop court. Enfin je crois que tous nous étions là surtout pour apprécier finalement la beauté de cette œuvre qui s'est ensuite montée*

pendant toute la journée. Quelque part la beauté de ce qui était obtenu suffisait à nous combler et c'est vrai que nous cherchions à partager ce que nous éprouvions, mais finalement il y avait aussi une part de contemplation et aussi d'admiration pour cette œuvre composée de tout un chacun.»

Cette année, l'ensemble NOAO est de nouveau sélectionné pour participer à l'Art sur la Place avec un projet intitulé «Ilônes». Cette fois-ci les jardins et l'espace privé s'effaceront pour laisser place à la découverte d'un quartier de la ville de Lyon et de sa mémoire.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

- Ardenne P. : *enjeux du pluralisme artistique et mutation des critères esthétiques dans L'observatoire*, n° 20 Hirvers 2000/2001
- Bensa A. : *La fin des mondes ou le cenotaphe des cultures* dans Partage d'exotismes, Réunion des Musées nationaux, diffusion Seuil, 2000.
- Bourdieu P : Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris Seuil 1998.
- Bourriaud N. : Ésthétiques relationnelles, Les presses du réel, 1998,
- Castel R. : *Du travail social à la gestion sociale du non-travail*, Esprit, Mars-Avril 1998, 3-4
- Claitte H. Le "Jardin secret" de l'Ensemble NOAO - D'après Lewis Carroll - Passages, réception, textualité, sous la direction de François Laplantine, Université Lumière Lyon 2 - 2000
- Clifford J : Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX e Siècle, énsb-a, paris 1996.
- De Certeau M. : L'invention du quotidien, 1-Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990.
- Favret-Saada, J. : Être affecté, Gradhiva n°8.
- Flahaut F. : *L'artiste créateur et le culte des restes*, Communications n° 64, 1997.
- Gaillot M. : Sens multiple – la techno, un laboratoire artistique et politique du présent, Éditions Dis Voir.
- Geertz, CL. : Savoir global, savoir local, Paris, PUF, 1986.
- Geertz Cl : Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur, Paris, Métailié, 1996.
- Golub A. : *Cultures, culture, médiation. Police de l'art et des frontières. Institutions et déplacements culturels*. dans Cultures en ville ou de l'art et du citoyen. Ouvrage coordonné par Jean Métral, édition de l'Aube, 2000.
- Hannerz U. : Cultural Complexity. Studies in the social organization of Meaning. Columbia University Press, 1992.
- Heinich N. : *Art contemporain et fabrication de l'inauthentique* dans Terrain 33, Septembre 1999.
- Heinich N. : Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques, Paris, Ed de Minuit, 1998.
- Heinich N. : L'art contemporain exposé aux rejets, Éditions Jacqueline Chambon, 1998.
- Hissar-Houti W.: "L'action culturelle en renfort de l'action sociale pour inverser les situations personnelles" dans Les cahiers du CR: D.S.U., juin 1999.
- Jauss, H. J. : Pour une esthétique de la réception, Gallimard, 1978.
- Jeudy H.P. : Les usages sociaux de l'art, Paris, Circé, 1999.
- Marin L. : Détruire la peinture, Flammarion, 1997.
- Michaud Y. : La crise de l'art contemporain, PUF, 1997.

- Milliot V. : *Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun* dans Culture en ville. De l'art et du citoyen (sous la direction de Jean Métral) Paris, édition de l'Aube, 2000.
- Milliot V. : - "*La mise en scène des cultures urbaines ou la fabrique institutionnelle du métissage*" dans L'observatoire, n° 22 Printemps 2002.
- Myers Fred R. : *Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France* dans Terrain, 30, Mars 1998, pp 95-111.
- Moulinié V. : *Des ouvriers ordinaires. Lorsque l'ouvrier fait le/du beau* dans Terrain, 32, Mars 1999.
- Nancy J. L. : La communauté désœuvrée, Christian Bourgois, 1999.
- Nicolas-Le Strat P. : Une sociologie du travail artistique - Artistes et créativité diffuse, L'Harmattan, 1998
- Nicolas-Le Strat P.: *L'art appartient-il aux mondes de l'art ?* Texte communiqué pour discussion aux participants des journées organisées à Grenoble les 8 et 9 janvier 2000 par la revue Cassandre.
- Pouillet A. : *On n'est plus au temps de la démocratisation culturelle à la Malraux*, Entretien réalisé par Catherine Foret dans Les cahiers millénaire 3 n° 19, 2000, Grand Lyon prospective.
- Pouillet A. : : L'artiste plasticien sur le champ du social, artisan d'utopie ? Mémoire de Maîtrise de conception et mise en oeuvre de projets culturels, Université Lumière Lyon 2, 2000.
- Price S. : *Arts primitifs et regards civilisés* dans Gradhiva n° 4 1988
- Raspail T. : *Qu'est ce que l'art sur la place ?* dans : Les politiques culturelles face aux dynamiques sociales et métropolitaines. Les cahiers millénaire 3 n° 19, 2000, Grand Lyon prospective.
- Raspail T. : Préface de L'art contemporain : champs artistiques, critères, réception. Actes du colloque l'Art sur la Place. Paris, L'Harmattan, 2000
- Ricoeur, P. : Soi même comme un autre, Paris, Seuil, 1990, p 212.
- Saez J.P : *l'ère du pluralisme. Autour d'une révolution dans l'esthétique*, dans L'art contemporain : champs artistiques, critères, réception. Actes du colloque L'Art sur la Place, Paris, l'Harmattan, 2000.
- Shaeffer J.M. : Originalité et expression de soi. Elements pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste dans : Communications N° 64 1997.
- Shusterman R. : *Doit-on légitimer l'esthétique de la rue ?* dans : L'esthétique de la rue, colloque d'Amiens, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Veillerot M. et Lecouturier F. : "La mobilisation autour de la compagnie Zanka dans le défilé de la biennale de la danse 1998", Rapport d'évaluation, ASDIC, Septembre 1999.
- Zolberg Vera L. et Joni Maya Cherbo : *L'art outsider* dans L'art contemporain : champs artistiques, critères, réception. Actes du colloque L'Art sur la Place, Paris, l'Harmattan, 2000.