

Le geste et le sens

La pratique artistique sociale se justifie principalement dans la volonté de participer à l'évolution sociale, à une amélioration des conditions de vie. L'utopie de vouloir changer les choses, de donner vie à des combats, de ne pas accepter les faits, de refuser pour du toujours mieux, voilà des optiques pour lesquelles la beauté du geste artistique n'a d'égal. C'est comme un défi, une confrontation avec le monde, que de proposer une table bancale et un espace penché.

J'ai envie de dire « regardez en fermant les yeux », idée aussi sérieuse que « demain, je fais un gâteau au chocolat ». Comment cette idée du gâteau au chocolat a pu développer autant de connotations gustatives et odorantes ? C'est par expérience qu'au fil du temps l'idée a acquis du sens, et conquis nos sens. Dans une pratique artistique sociale, il est possible d'employer cette liberté de penser et de la faire admettre. L'idée burlesque et absurde paraît la mieux indiquée pour s'ouvrir à une poésie du quotidien, pour privilégier un rapport sain avec la réflexion. L'art est une discipline qui fait de l'utopie une science exacte de la pensée et du savoir-vivre.

— Expérience commentée

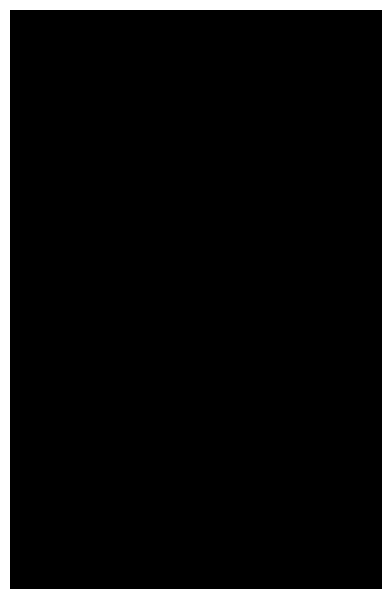
À ce stade de la réflexion, il me paraît intéressant de revenir sur le projet des « allées et venues » en observant les prises de vues et les notes relatant l'expérience de l'œuvre sur le terrain. Ce qui va suivre présente la première partie du projet intitulée « les lignes à la trace », dans un constat au jour le jour de son développement. Je n'ai pas souhaité revenir sur ces écrits afin de garder l'authenticité d'un regard faisant corps avec le vécu de mon intervention artistique. De plus, les apports théoriques présentés et discutés tout au long de ce mémoire peuvent compléter et équilibrer la vision que j'ai gardé de ce travail. J'en profite pour indiquer que la dernière partie du projet, « le quartier a son visage », ne sera pas complètement aboutie lors de la présentation de ce mémoire. Elle fera l'objet d'une simulation présentée en conclusion.

•29 avril

Ici démarre le travail d'organisation d'une négociation avec le public : les habitants du quartier. Cette étape intervient après la conception du projet reposant entre autres sur une analyse du terrain, puis sur une recherche financière.

Deux ans ont été nécessaires pour obtenir l'accord de la commission municipale et trouver les subventions. La concession fut de mettre en place des outils d'évaluation, en récoltant des informations visuelles, orales ou écrites auprès des habitants du quartier. Ainsi, Christian Campion sera chargé de cette tâche, libre à lui d'en trouver la forme et les moyens. Ce travail ne figurera pas dans ce dossier pour l'analyse pratique de cette action artistique. Mais il sera toujours possible plus tard de le consulter.

J'entreprends à présent de relater le déroulement de l'intervention plastique. Il s'agit surtout de garder



traces des échos et réactions, et surtout de comprendre jour après jour comment l'action rentre en interaction avec la vie du quartier, insidieuse et tranquille. Ce chapitre raconte, décrit et saisi au vol toutes sortes de mots et pensées. L'art dans la vie ordinaire.

J'aborde l'intervention en bonne connaissance du projet et de ses effets, ayant cherché en amont les éléments théoriques (sociologiques, pédagogiques et artistiques) en référence à une conception mettant en jeu les subjectivités et interactions sociales, matière à construire un espace de rencontre parallèle, inconsistant et informel.

Cette journée donne le départ à une aventure imprévisible, une nouvelle *expérience du réel*, à partager pour en sortir *grandi*, moins *con* peut-être, bousculé sûrement.

•Mardi 30 avril

Ce jour a été une première prise de contact avec certains habitants, pour la première phase d'intervention. Le principe est de proposer aux personnes, individuellement, d'indiquer sur un plan aérien du quartier, leur parcours quotidien et régulier. Cette tâche, dans un premier temps, est assignée aux animateurs allant à la rencontre des familles pour les informer et leur proposer certaines activités. Notons qu'actuellement, le G.P.A.S. tente de mobiliser des familles pour la manifestation du premier mai, contre le Front National.

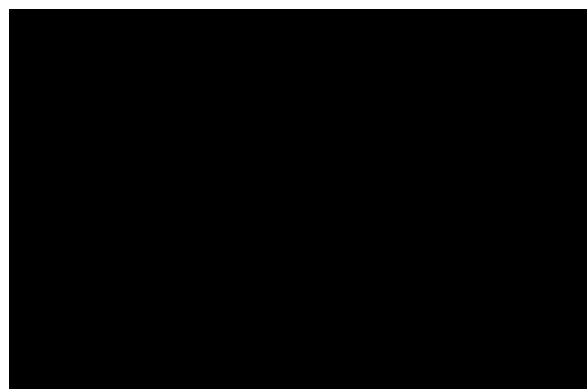
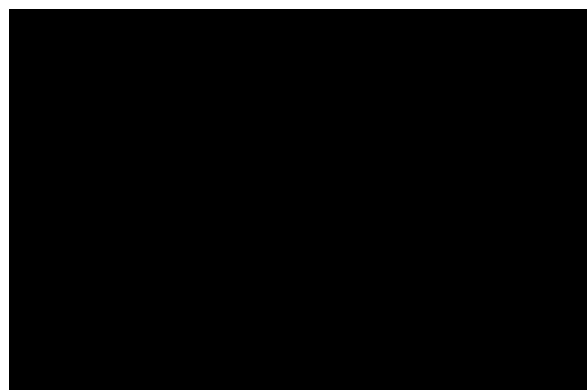
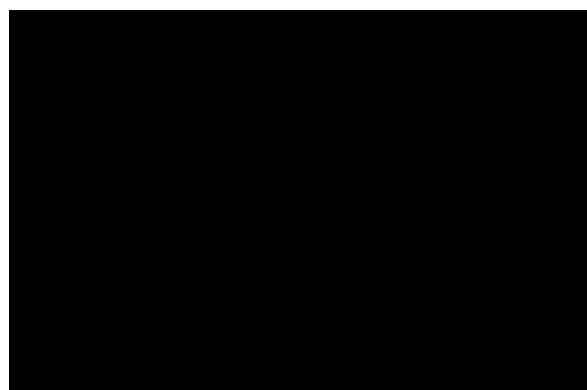
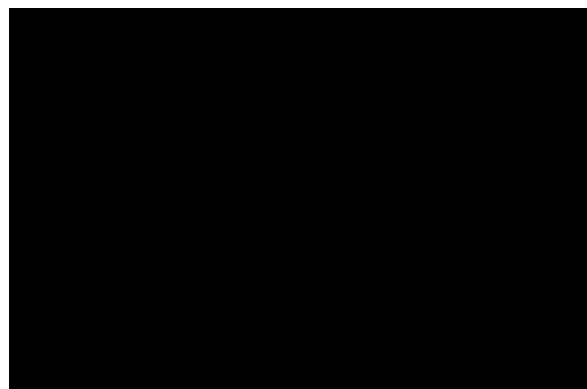
Les animateurs en profitent alors pour parler, à chaque famille, du projet des « Aallées et venues », en plus de leur travail habituel. L'approche est progressive, informelle, prenant la forme méthodique d'un soutien à la compréhension du plan, accompagnée d'informations partielles. Ces précisions et accompagnements sont nécessaires pour ne pas avoir une réponse trop conforme aux attentes, par sympathie ou conformisme. Il faut souvent insister pour voir apparaître le trajet juste et réel, ce qui n'est pas simple.

J'ai donc donné des consignes aux animateurs, en précisant qu'il était important d'obtenir l'accord et l'adhésion des habitants, pour l'exploitation des tracés sur le sol en leur présence, et pour le travail graphique ultérieur.

Ce même jour, j'ai sollicité une personne fréquentant régulièrement le G.P.A.S. Des difficultés prévisibles de repérage, j'ai dû préciser l'importance d'un parcours présentant le moins de décalage possible avec la réalité d'une pratique quotidienne de l'espace.

Déjà, certaines personnes refusent de participer au projet.

Bientôt, le matériel de traçage au sol sera prêt.



•Vendredi 3 mai

Au retour des plans, je vérifie que l'animateur est en mesure de prendre le temps de le faire comprendre aux autres. Les problèmes principaux se révèlent être une mauvaise lisibilité des immeubles (trop clairs) et des confusions entre routes, trottoirs et chemins.

L'intégration du projet aux activités quotidiennes se passe bien.

La mise en œuvre est prévue pour mardi.

Le matériel est prêt : un pulvérisateur de jardin rempli de peinture acrylique rouge diluée avec 50 % d'eau.

La dilution permet un passage facilité dans l'engin et dé-sature la pigmentation.

•Mercredi 5 mai

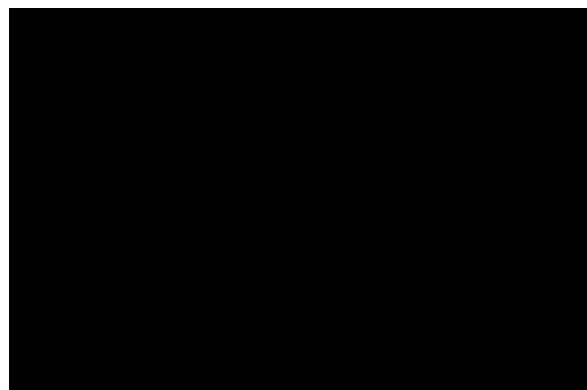
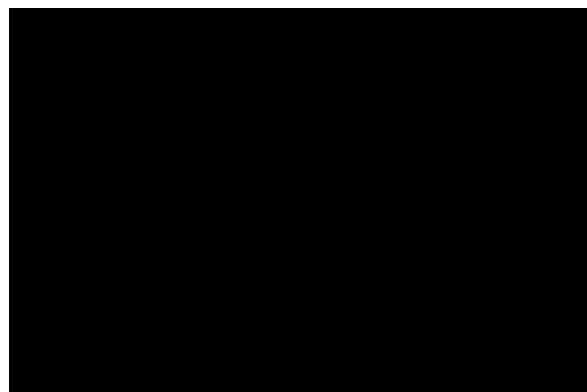
Trois traces sont réalisées dans le quartier. Une douzaine de plans sont achevés.

J'effectue quelques réglages techniques concernant l'épaisseur de la peinture, sa consommation et la maîtrise du pulvérisateur.

Les traces présentent l'aspect d'une ligne irrégulière, continue, d'un rouge vif serpentant sur le bitume et les pelouses. Aucune interpellation publique lors de la réalisation.

Il me paraît important de réaliser les tracés avec les personnes concernées. Cela privilégie un contact rapproché, individuel, faisant tomber en partie les masques sociaux propres à chaque individu. C'est ainsi pénétrer dans une intimité du quotidien, de son rapport à l'espace et au corps. De plus, cette intimité partagée rappelle l'essence fondamentale du projet qui pourrait n'avoir qu'un but : l'empreinte de soi dans le quotidien des habitudes... Peut-être est-ce là une piste de réponse à la question « À quoi ça sert ? » souvent évoquée vis-à-vis de l'art contemporain, mettant en jeu des investissements dans une organisation matérielle envers et contre tout souci d'utilité pratique. Oui, marquer la trace de son passage ne sert à rien, pourtant les hommes le font depuis la nuit des temps. Au fond, n'est-ce pas l'inutilité qui rendrait le plus service à l'humanité en ces temps de pragmatisme ?

Toutes ces questions évoquées dans une relation privilégiée avec la personne qui offre au projet son parcours, rendent à l'action un véritable échange de banalités, un moment *écosophique*, dévergondé et léger. De cette relation entre art, individu et société, pourrait naître l'envie de la déconstruction de l'utile, ou d'une construction inutile. Déshabiller les cités pour un éparpillement poétique de la réalité.

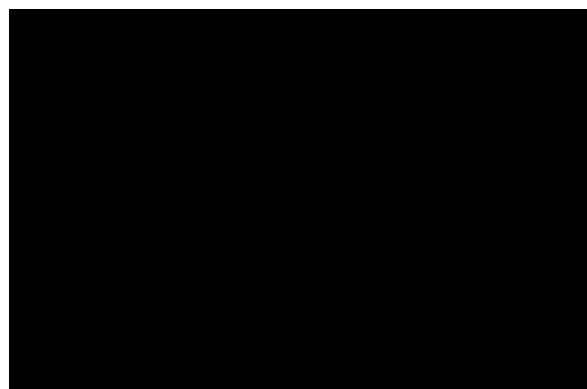
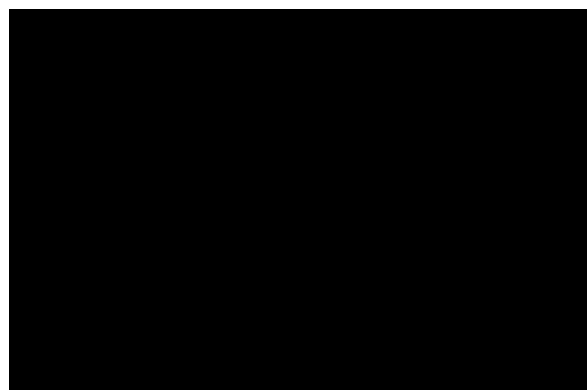
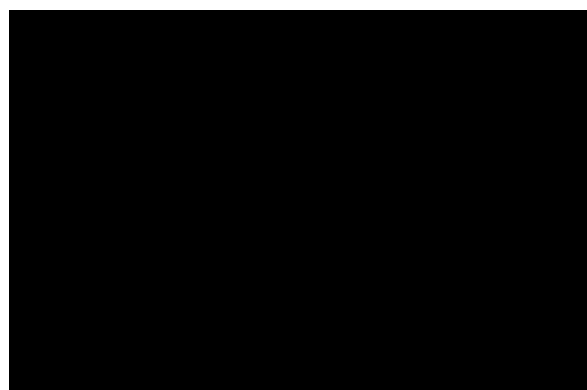
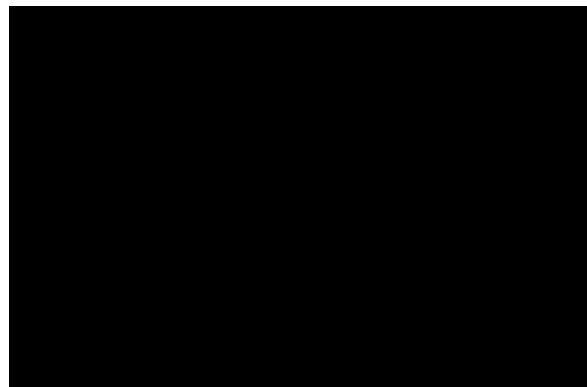


Certaines traces ont été réalisées dans le silence, grave et respectueux, l'incompréhension rendue à son sérieux. Discussion ou pas, il y a cet *élargissement écosophique* de l'événement artistique qui nous emmène dans l'univers des possibles, pédagogie vacante de la transformation sociale. Lutte. Rêverie. « Ça pose question ». « Cela nous étonne ». « On se demande pourquoi ». Voilà les points de questionnement conjoncturels. Des chantiers individuels intérieurs s'ouvrent dans l'inconscience critique au regard du monde.

Déjà six tracés, les interrogations fusent.

Une dame me dit que le rouge est étonnant car, selon elle, c'est la couleur de l'agressivité, prenant toute sa signification dans le quartier *chaud* qu'est Kérourien. Le débat sur les couleurs ramène des points de vue purement subjectifs. La symbolique énoncée par cette dame reflète bien le pouvoir de la norme, des codes sociaux, qui rend interprétable par tout le monde une seule information, comme le choix du rouge. Or, le rouge est spécialement sélectionné pour son ambivalence, entre interdiction, agressivité, amour, ou encore transgression, révolution et sang. Un jeune me disait : « Ça fait bizarre, pourquoi rouge ? Les gens y vont croire que c'est du sang, que quelqu'un y saigne, et puis, pourquoi une ligne, les gens y vont se demander pourquoi ? » Notons comment le jeune formule ses propres interrogations, en se projetant sur le groupe social, inquiet de cette contradiction avec l'équilibre de l'ordre social perpétuellement rejoué. De cette façon, le jeune ne se positionne pas personnellement, subjectivement. Il y a interrogation permanente sur le lien entre les normes du groupe social auquel il appartient, et les normes nouvelles émergentes au travers les lignes rouges. Cela ne révèle-t-il pas aussi l'attitude qui consiste à ne pas prendre parti en attendant l'expression globale du groupe, et à rentrer dans la masse sans en effleurer ses limites ? Là encore, l'action artistique sociale affirme une volonté de travailler hors des sentiers battus, en marge d'une limpidité et uniformité sociales. L'art attire, provoque, intéresse et énerve... C'est aussi par ce biais qu'il suscite des passions probablement... Haine, amour, émotions... En brouillant les repères normatifs des codes sociaux, il ouvre une voix à la reconstruction différente de ce qui a été détruit par le choc émotionnel de la confrontation avec l'œuvre : ce pourrait-il que ce fût cela l'esthétique fondamentale ? Pour en revenir à ce jeune garçon, il y a un balancement entre vouloir participer à une expérience inconnue, palpitante, ou peut-être quelque chose nous attend... et rejeter l'idée absurde par son caractère anormal, incompréhensible, méconnaissable.

Face à de telles interrogations, je laisse le doute s'installer. C'est aussi laisser l'appréciation individuelle qui déjà opère conjoncturellement sur un état de conscience, une démarche marginalisée et consciente. Faire vivre la rumeur où s'instaurent des vérités nouvelles, où se creusent des outils, des artisans de l'idée reçue. C'est aussi se permettre de faire quelque chose

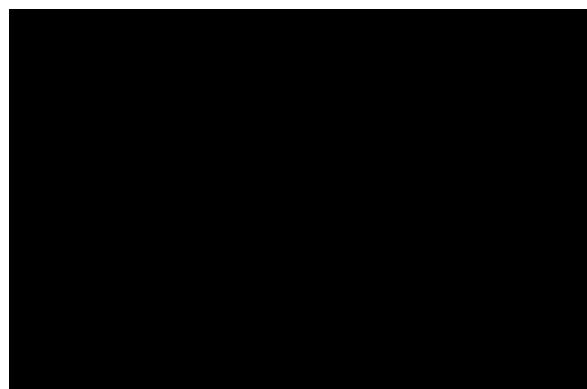
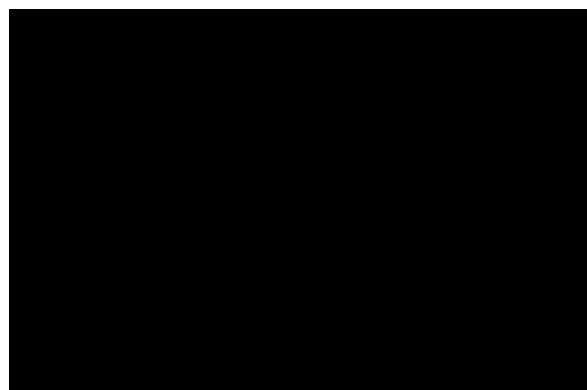
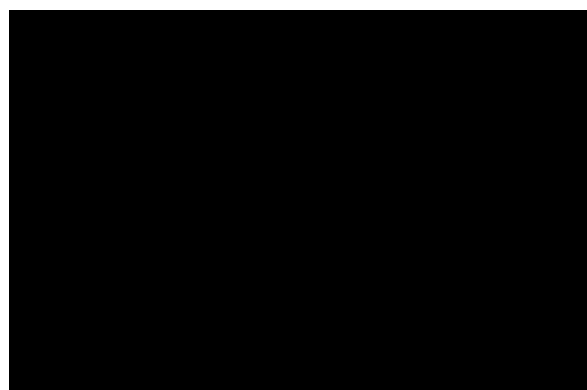
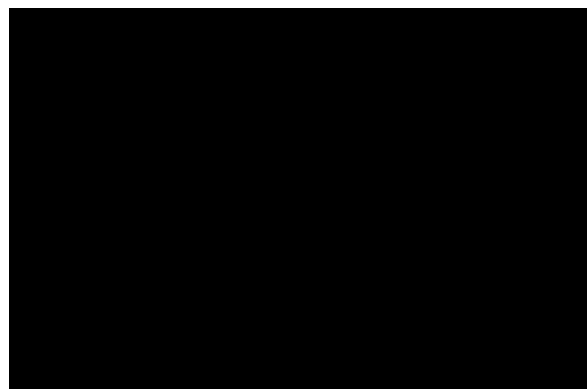


d'extraordinaire, au sens littéral du mot, d'élargir ses champs de références. D'où l'importance d'extraire l'individu momentanément du groupe social, le libérer du poids que pèse la société sur son niveau de conscience. Ce n'est pas d'une adhésion au projet ou d'un jugement favorable à celui-ci qu'il s'agit mais d'un positionnement individuel et d'une prise en compte de celui-ci dans le paysage de l'expérience vécue, de l'existant (je ne crois que ce que je vois).

Un autre jeune, 14 ans, plutôt dynamique et quelquefois agressif, s'est montré très enthousiaste à l'égard du projet. Il soutenait d'ailleurs positivement le caractère transgressif de l'action. L'idée semblait l'attirer comme un service à consommer, à exploiter aussi pour son image sociale. « *Ouais, j'vais faire, j'vais faire le parcours de mon grand frère en rouge...* » C'est par ce que lui apporte le projet qu'il se motive, lui conférant une dimension individuelle, un défi personnel. Au bout du compte, le passage à l'action fut plus difficile. Aux yeux des autres, Samir (c'est son nom) s'est senti fragilisé par le groupe, incapable d'assumer sa position de départ. Son grand frère intervient, lui parle à voix basse en lui ordonnant quelque chose. Samir revient tête basse, il me dit : « *Vas-y j'fais pas... !* ». Je marche vers son frère qui me demande ce que je fais avec mes lignes rouges. J'amorce l'explication mais il part très vite, refoulant son intérêt dans une attitude méprisante. Samir n'est pas autorisé par son grand frère à participer à la démarche. C'est terminé. Plus tard j'apprendrais les différends subsistant entre le G.P.A.S. et cette famille. Participer au projet, c'est signifier son appartenance et sa confiance à la structure qui l'encadre.

Le pulvérisateur est un outil adapté à un tracé rapide, mais peu soigné. Ayant peu d'intérêt pour l'esthétique de l'action, c'est la plasticité sociale et relationnelle qui est privilégiée. Ainsi, je peux pulvériser la peinture en suivant la personne effectuant son trajet. J'acquiesce une authenticité dans l'acte, affirmant une nécessité de participation. Le résultat est rapide et l'acrylique sèche vite. L'entrecroisement des traces multipliées tisse une toile unique, gommant l'irrégularité des lignes. Mais en même temps, chaque tracé relève d'un moment précis, avec un individu unique, son allure, son chemin, ses écarts... Je voulais éviter l'exigence technique d'un travail récurrent et soigné pour une ligne droite parfaite. Ces tracés vivants rappellent la traînée d'un sillage, d'une couleur ou d'une trace de limace, rompant la géométrisation de l'urbanisme.

Notre souci est de ne pas aller trop vite, pour laisser le temps à l'action de s'installer. Quand bien même je ne souhaite pas d'atroupement lors de la réalisation évitant de détourner les débats sur le côté *animation*, la progression jour après jour des tracés favorise une interrogation progressive et une évolution de la rumeur qui finit par s'auto-détruire, dans l'incapacité de se stabiliser.



•parallèle

Au sujet de la mutation des activités artistiques dont parle Pascal Nicolas-Le strat, j'ai relevé la citation d'Ignacio Ramonet (*Monde diplomatique* - mai 2002 - n° 578) :

« *La révolution industrielle, à la fin du XVII^e siècle, s'était produite quand la machine à vapeur avait remplacé le muscle et la force physique ; dans la mutation technologique actuelle, ce qui est remplacé, ce n'est plus le muscle, mais le cerveau...* »

• Samedi 11 mai

« *Moi je m'en fiche de ce que font les gens dans le quartier, la dame là, elle n'a pas à crier, tant qu'on fait pas chez elle.* »

Une personne âgée, du haut de sa fenêtre : « *Pourquoi vous faites ça ? Vous avez pas le droit de faire ça ! Là vous pouvez pas faire ça sur l'herbe là, sur le trottoir encore, mais sur l'herbe c'est interdit.* »

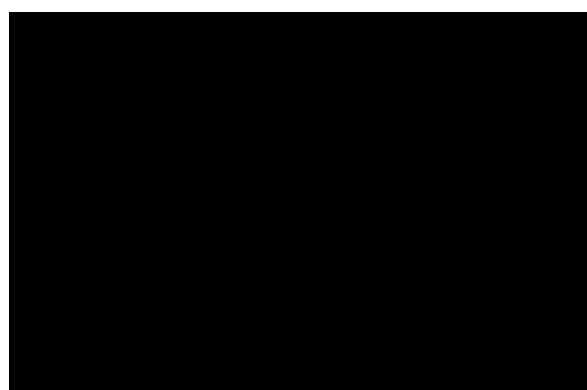
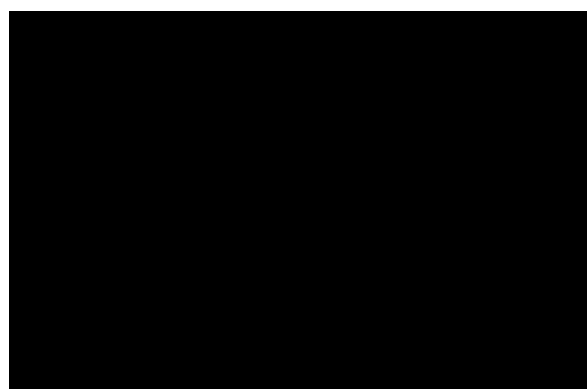
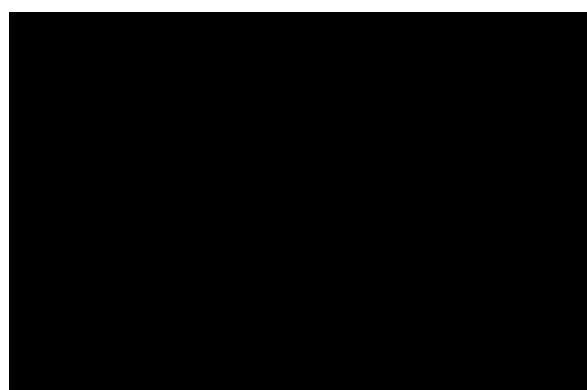
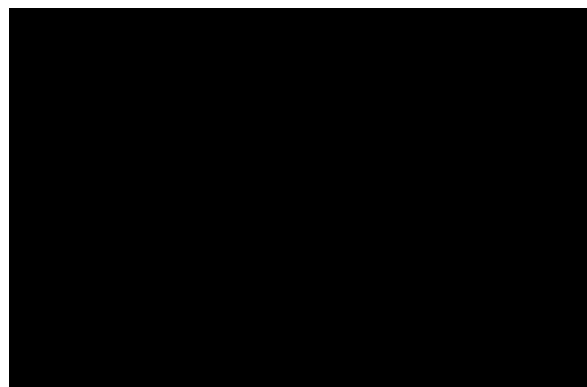
Au quatrième jour, des réactions de rejets se font sentir, ou attendre... Nathalie (animatrice permanente) est interpellée deux fois, par une personne travaillant à l'O.P.A.C. et par une autre du centre social voisin, toutes les deux habitantes du quartier. Daniel s'interroge : « *il faut savoir pourquoi ces traces rouges agressent les gens ?* ». Certains ont déjà tenté, sans succès, de les effacer. Les réactions de la part de l'O.P.A.C. nous questionnent, car ceux-ci n'ont pas l'air d'être au courant du projet. En effet, le projet est subventionné par la municipalité et a reçu l'accord de la C.U.B. (Communauté Urbaine de Brest). Tout se passe comme si l'énoncé du projet ne devait pas être assez clair pour rendre compte de sa réalité sociale, de ses interactions provoquées. Depuis que l'art investit l'espace public, cette appropriation suscite un sentiment où les passants se sentent lésés, volés d'un espace privé. Comme l'explique Nathalie Heinich au sujet de l'œuvre de Christo, face à ce processus artistique, le public, les passants, les habitants qui empruntent ce même espace, que l'œuvre squatté momentanément, sont en quête d'appropriation de l'œuvre en lui soutirant des morceaux (photos, pièces, témoignages...). Ici, à titre d'exemple, j'aperçois des gamins repeignant leur vélo avec la peinture encore fraîche, d'autres improvisant entre les lignes des circuits de vélo...

Au coin d'un immeuble, un habitant fait remarquer la dangerosité des lieux pour les enfants car les voitures roulent trop vite dans le quartier.

Dix traces réalisées.

Les enfants sont très intéressés. Il se forme un petit attroupement quand je trace.

Nous prenons le parti d'impliquer moins les enfants que les adultes ou les jeunes, pour favoriser la prise en compte social du projet qui, pour les enfants, tournerait plutôt au ludique. Nous pensons mobiliser les *figures du quartier*, ou encore les personnes ne fréquentant pas le G.P.A.S. et ne s'impliquant pas dans la vie du quartier.



• **Lundi 13 mai**

« Aujourd'hui, la possibilité est d'ouvrir un champ des possibles, conçu comme un potentiel transgressif. » (*Art Press*, n° 268, mai 2001, Carole Boulbès, p. 38)

La pluie ne pose pas de souci aux tracés une fois secs. Le vent peut parfois être embêtant.

Des rendez-vous sont pris avec les habitants ayant effectué les tracés sur le plan. Certains sont reportés. Il y a des moments d'attente importants.

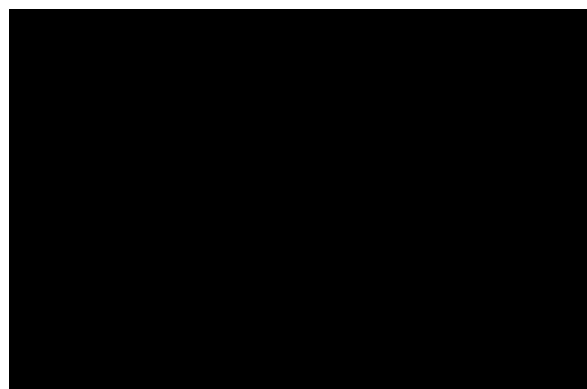
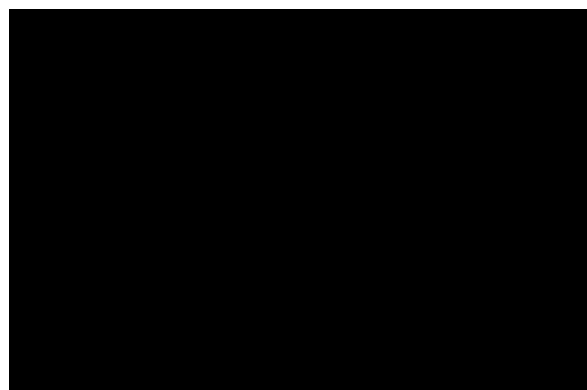
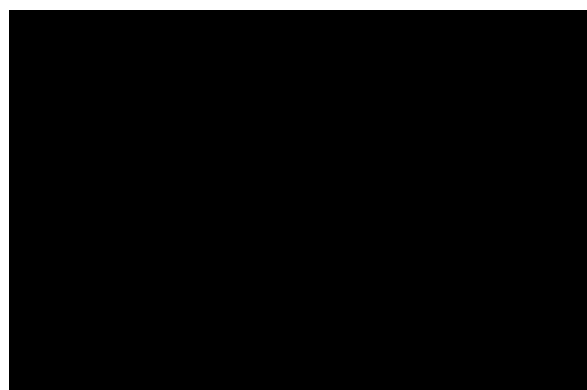
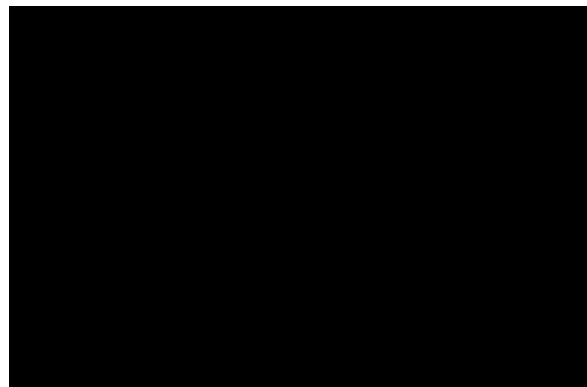
Rendez-vous est pris avec Monsieur Siseley, personnalité importante. Il est membre du C.A. du centre social, dont il est le trésorier. Or, il s'avère que des interrogations suspectes, dûes au manque de communication et de coordination, circulent dans les locaux du centre social et toujours à l'O.P.A.C. Là encore, je n'en ai pas d'écho direct sur le terrain.

Le directeur des Beaux-arts de Brest est invité à venir constater l'avancée du projet. Rappelons qu'il est une des personnes à avoir soutenu le projet qui, selon lui, fut d'une grande influence.

17h00 : visite de Monsieur Lossek en personne dans les locaux du G.P.A.S. Il est le directeur de l'O.P.A.C. Je suis seul. Tout de suite il montre son indignation totale et sa désapprobation. D'abord, il affirme ne pas avoir été mis au courant par l'intermédiaire des commissions de quartier dans le cadre du protocole partenarial. Apparemment, la mairie de quartier non plus n'est pas au courant.

D'autre part, il s'indigne de l'esthétisme du projet, trop proche des marques de dégradations et de déviances urbaines auxquelles sont régulièrement confrontés les agents du quartier (tag, graffiti...). Selon lui, les traces rouges sont des provocations au travail de remise en état permanent du quartier pour le « *maintenir propre* ». Il s'inquiète alors de l'effet de contagion que peut entraîner le projet, surtout chez les jeunes. Il a peur de ne plus être crédible vis-à-vis d'eux. En clair, il craint de perdre son pouvoir en tant que directeur de la société propriétaire des lieux. L'action lui échappe. Le pouvoir en prend un coup.

Il me dit qu'aucun habitant rencontré n'a exprimé d'avis positif sur ces marques et il dénonce le caractère « *moche et dégradant* », tout en se réfugiant derrière le fameux dicton des goûts et des couleurs. Il fait alors référence à la *Ligne bleue* de Brest, qu'il estime « *plus ou moins bien faite* », qui peut encore passer. En conclusion, il termine, après que je l'ai rassuré sur l'aspect dégradable à plus ou moins long terme, en disant « *ça va encore passer l'été !!* », lui qui espérait voir les traces partir à la première pluie.



Son idée est de dire que les « Allées et venues » sont en contradiction avec l'action de l'O.P.A.C. sur le quartier. Mais pour qui travaille l'O.P.A.C. ? Et pour qui travaille le G.P.A.S. ?
Vers qui est destiné le projet artistique ?

Je m'interroge à propos de « l'herméneutisme » dont parle N. Heinich dans un débat d'opinion sur l'art contemporain. Plutôt que de parler en son nom propre, son expérience personnelle, voilà un directeur s'obligeant à prendre position en tant que spécialiste, au nom de tout le monde. Sa position lui permet de parler à la place des autres. Il porte la conscience de tous ses locataires en somme.

Les lignes sont tremblantes, irrégulières, tordues, envahissantes... Au fond, elles sont l'inverse d'un monde droit, rectiligne, propre, rangé, uniforme, jusqu'à en devenir inexistant.

Même si je reconnais que l'aspect des lignes dépend du matériel et du choix des modalités de réalisation, il me semble maintenant qu'elles redonnent de la pertinence au projet dans son intégration sociale, lui donnant existence en s'emparant de l'espace de façon anecdotique. Pourtant, elles sont aussi le reflet de pratiques urbaines matérialisées, conformes à une négociation entre maîtrise du déplacement de son corps (subjectivité) et contrainte de l'ordre imposé par l'organisation architecturale de l'environnement.

L'art n'est pas qu'une affaire de goût et d'esthétique visuelle, il est aussi un catalyseur/régulateur de la vie sociale, jouant sans cesse les valeurs de la société, ses normes, ses tabous. C'est un empêchement de tourner en rond combattant l'aliénation des sujets.

•mardi 14 mai

10 h 00 : une trace toute fraîche s'efface sous la pluie et ruisselle dans le caniveau. Des petites tâches fleurissent ça et là, comme des flaques de sang. Obligation alors de repasser. Heureusement, le vent souffle à décoller le bitume, enlevant au sol poussière et humidité.

Il faut souligner l'importance du choix des personnes à qui le projet est proposé. En effet, pour une pertinence sociale du projet, nous usons de stratégie humaine. Il faut impliquer des personnalités dont le rôle dans le quartier fait charnière entre le projet, le G.P.A.S., l'O.P.A.C., le centre social, la mairie et les habitants. Il s'agit d'enrayer les réactions pouvant empêcher la réalisation du projet. Mais aussi de permettre à tous, quel que soit leur camp, d'avoir une vision moins partisane selon le groupe d'appartenance. Voici comment une action artistique sociale concerne le public, les habitants, l'espace public, l'institution et son personnel.

Ceci rejoint un peu l'idée d'un art social et politique, dans le sens où il intervient non pas pour tel ou tel

parti, mais dans le cadre de la gestion de la cité. Un art « citoyen » (ce mot est très mauvais, évidé).

En fin de journée, un coup de téléphone de l'O.P.A.C. Ceux-ci nous menacent de procès et demandent l'arrêt total de l'activité.

Le maire-adjoint, M. Quilien, est alerté. La menace de procès porterait sur les pelouses et les aires de jeux. Nous continuons à travailler.

•mercredi 15 mai

Quatorze traces

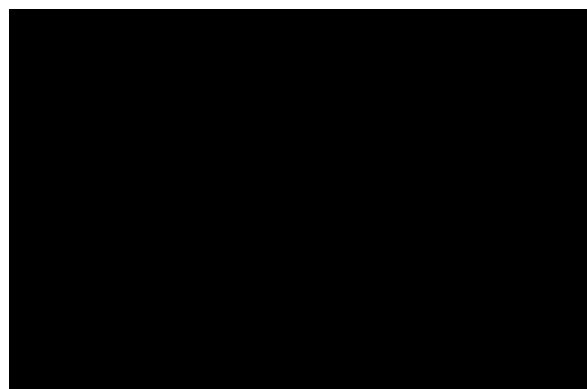
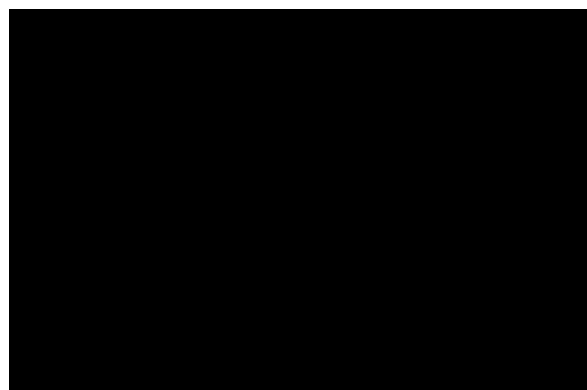
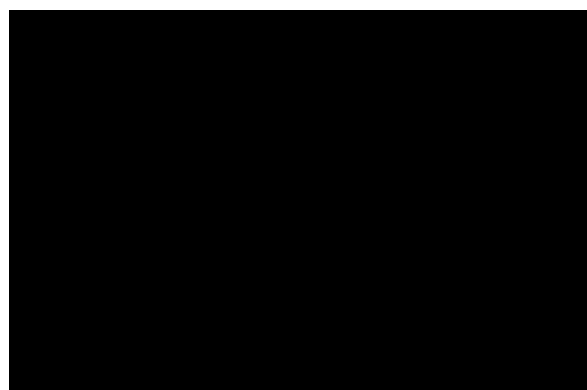
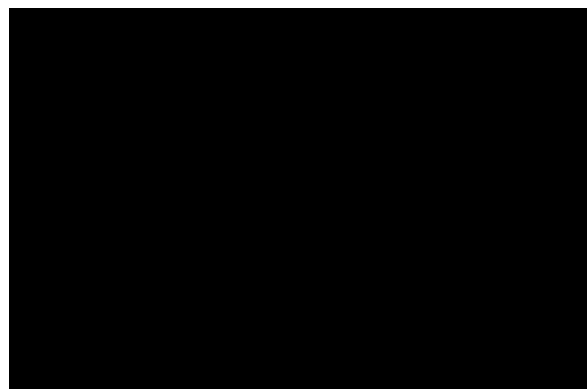
L'O.P.A.C. détourne son attaque en une pression exercée sur la mairie, notamment sur la coordinatrice. Ils affirment crouler sous les plaintes des habitants mécontents. La mairie nous propose de poser des affiches dans toutes les entrées d'immeubles, indiquant que les traces sont éphémères.

Moi et l'équipe pédagogique nous positionnons sur l'idée que l'information par voix d'affichage romprait avec notre démarche interactionniste. Ce serait une forme de justification, manière d'avouer ses torts, de se sentir coupable. Mais coupable de quoi ? Nous refusons les panneaux d'informations et renvoyons la responsabilité de coordination et de médiation aux structures dont cela aurait dû être le boulot depuis le début.

Un enjeu de pouvoir se révèle entre le propriétaire des lieux et les habitants. Lorsqu'une action échappe au contrôle, elle est dénigrée, on empêche par tous les moyens qu'elle fasse autorité. Il s'agit donc de la rendre illégitime de fait.

La vraie question est de comprendre le sens de la démarche. En recherchant des éléments de reconnaissance, des vérités sont admises et font rumeur dans la cité.

C'est ainsi qu'une personnalité du quartier, s'auto-proclamant chef du village, remarque la première trace sur le sol, allant de l'entrée d'un immeuble à l'école, parcourant ainsi tout le quartier. Cette personne imagine alors que ce pourrait être le fait d'une nouvelle famille pour d'indiquer le chemin de l'école à leurs enfants. L'idée est séduisante et fait trace. La rumeur s'amplifie. Il suffit alors de trouver dans la liste O.P.A.C. les derniers arrivés pour trouver le coupable. Or, de jour en jour, les traces se multiplient, partant dans tous les sens, brouillant totalement cette vérité pourtant si limpide au départ. Les esprits se troublent. Cette famille délire complètement ! Les bureaux de l'O.P.A.C. sont donc à l'interrogatoire, où le forfait est dénoncé et ramené au G.P.A.S., les bureaux de l'O.P.A.C. étant cette fois-ci au courant. Les traces prennent alors une tournure négative et déroutante : « *et on nous dit que c'est de l'art maintenant !* » L'opération devient scandaleuse. Un élu de l'opposition qui passait par là, (lui aussi absolument



pas au courant du projet) propose une explication rationnelle. Le rouge, entre sang et graffiti, est l'indice qui lui permet d'affirmer qu'il s'agit d'une action des communistes. Dans cette période d'insécurité, l'explication est recevable et fait son chemin.

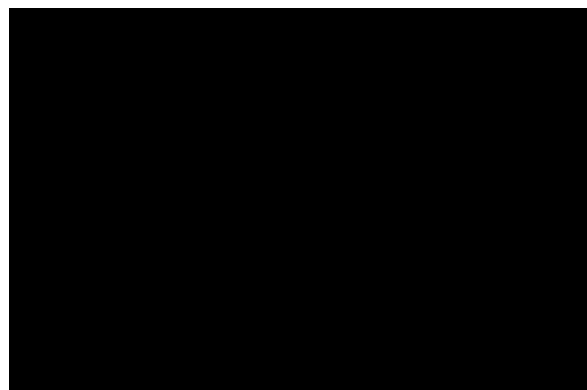
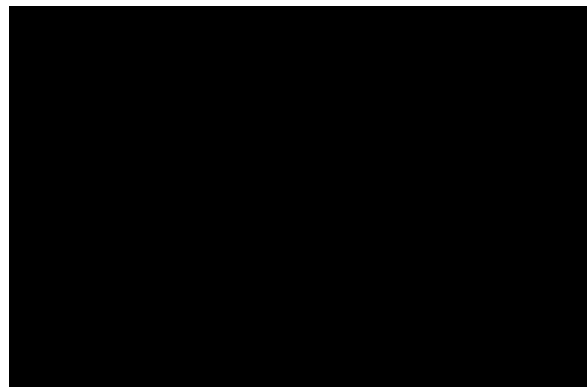
Mais il est vrai aussi que depuis une semaine, quatorze personnes ont participé au projet, plus celles dont la trace n'est pas encore réalisée. Ce qui donne un potentiel de soixante-dix personnes connaissant les origines du projet. Le G.P.A.S. est découvert, montré du doigt, semant la panique dans le champ des possibles de tout un chacun. Notons que seules quelques personnes, se considérant importantes, ont montré le débat sous l'angle négatif. Jamais je n'ai entendu de vive critique, ni même été interpellé frontalement pour donner des explications. Les questions sont courtoises et les réponses acceptées avec plus ou moins d'entrain. La macération d'une rumeur constamment déjouée, fut à l'origine d'un désordre et d'une panique localisée, qui, considérée par l'O.P.A.C., devenait plainte et désapprobation.

En discutant avec des jeunes tout à l'heure à la question « *ça sert à quoi ?* », leur avis était porté sur le repérage dans l'espace. Un guide ou un chemin balisé. Un élément de contrôle des déplacements. Une infrastructure supplémentaire.

• *Vendredi 17 mai*

La pluie ne m'a pas permis de réaliser d'autres traces sur le quartier malgré les différents rendez-vous prévus. Ceux-ci ont été reportés.

Je constate que les femmes sont nombreuses à être impliquées dans l'action. Elles semblent plus disponibles, ouvertes et moins effrayées par le projet. Je tente donc de contacter des hommes, de 40 à 60 ans. Les personnes rencontrées sont assez marquées par une vie marginale (prison, alcool...) appartenant aux basses classes sociales. Je m'aperçois que les hommes ont plus de difficultés à s'impliquer physiquement. Souvent, ils s'arrêtent au traçage sur le plan, préférant la discrétion. Il y a un rapport sympathique avec moi, mais méfiant. Les différences paralysent. Les raisons invoquées tournent autour d'une gêne à s'afficher dans le quartier, « *suivi d'un type avec son pot de peinture* », ou encore : « *Mon parcours régulier, c'est quand je sors le chien. Mais moi, mon chien à moi il est pas social quand je le sors. C'est pour ça je le sors le matin tôt ou très tard le soir* », ou tout simplement « *Ça m'intéresse pas* », comme si je vendais un service intéressant. Pas d'intérêt, hésitations. Le parcours marginal de ces personnes ne colle pas avec la marginalité du projet. Je me dis qu'il est plus facile de mener une action illégale reconnue en tant que telle, que de participer à une action légale étrangère et inexplicable. La légalité est souvent dans ces incohérences. C'est là que l'on voit toute l'ingéniosité des services de communication à faire admettre des faits sur lesquels se structure la société, mais qui sont parfaitement absurdes



si l'on pose un raisonnement critique dans le souci de l'intérêt commun.

En s'impliquant dans une action, dont la validité en tant qu'action cohérente n'est pas reconnue symboliquement, il y a un risque de devoir assumer sa participation, d'en être en partie responsable et, pour le moins, l'un des porte-parole. Cela a de quoi faire peur. Pourtant, les élections présidentielles n'ont pas ému certains électeurs dans le choix du crédit gratuit apporté au candidat de l'extrême droite. Toute action a sa part d'incohérence, mais c'est son statut dans l'ordre social qui influence véritablement son adhésion ou pas.

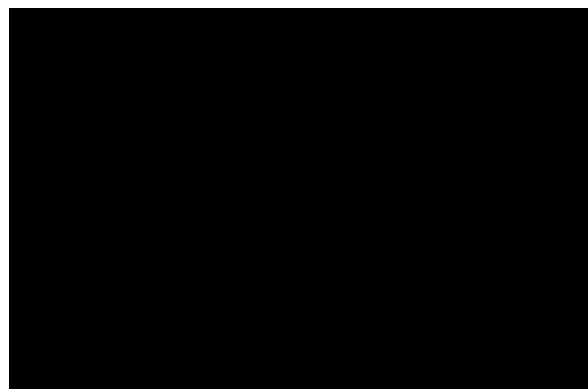
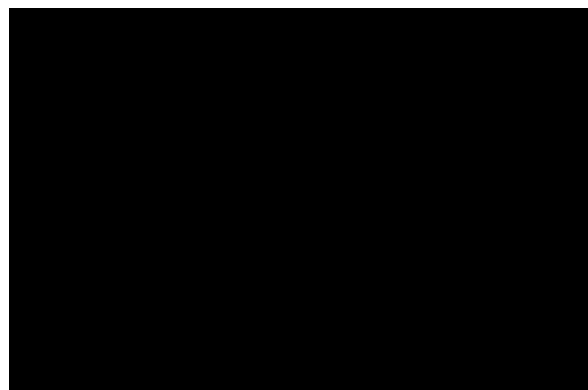
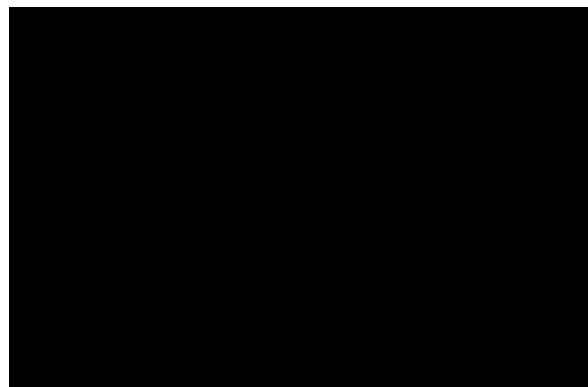
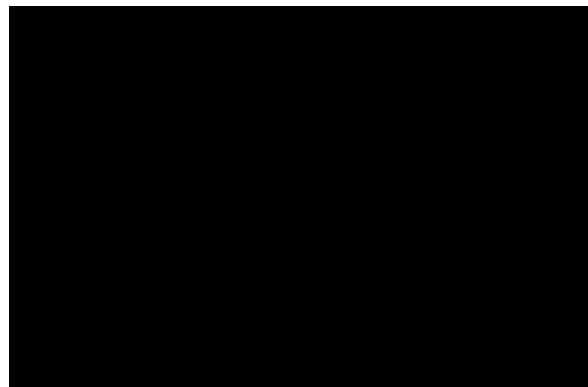
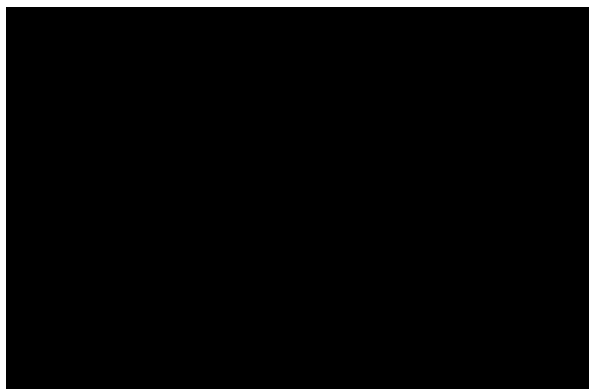
•**Samedi 18 mai**

Seize traces.

Des jeunes m'interpellent à voix haute : « Hé m'sieur ! C'est artistique ? – Oui, je réponds ».

•**Mardi 21 mai**

La pluie s'abat sur le quartier. Le vent chasse tout le monde chez soi. La fin de mon intervention est proche. Je souhaite orienter mon action sur la collecte des plans.



Positionnements

Revenir sur la notion de « sociabilité »

La « *sociabilité* » est un terme dont les contours nécessitent d'être défini non dans un sens global, comme celui que l'on trouve dans le dictionnaire¹, mais dans le cadre de ses ambiguïtés. La sociabilité de l'art est un paradoxe et choque pour une discipline arguant liberté d'expression et subversivisme. D'autant que l'art est aussi un agent qui participe à la construction sociale et à son contrôle. Parler de sociabilité, c'est dire l'importance d'une action artistique sur la formation critique de l'esprit. Cela induit les émergences de paroles, les redéfinitions des situations, la remise en jeu des représentations collectives. Pour être acteur de cette sociabilité, l'œuvre doit pouvoir ouvrir des points de vue différents, donner du recul social, mener une action *conscientisante* rendant le spectateur acteur de sa propre sensibilité, sa propre compréhension du monde et de l'œuvre. On a vu comment l'œuvre se construisait dans l'intersubjectivité des individus, dans l'interaction sociale de son intervention, et dans le sens qu'elle prenait par ces « *pulsions d'échanges* ». Il est important aussi de dire que la sociabilité s'exprime dans une recherche de la dissidence, de la subversivité, *en opposition à la discipline du consensus majoritaire*. La sociabilité, c'est être un acteur positif et aller à contresens des pressions morales, politiques et culturelles.

L'œuvre d'art évite le formatage social, fuit les disciplines académiques et autoritaires. Elle n'enseigne rien. C'est son expérimentation qui joue un rôle éducatif hétéroclite, propre à chaque individu. Une expérience qui laissera trace dans le parcours de chacun. Par extension aux propos de Paul Ardenne, l'art est une expérience du réel (de soi et des autres). Il offre une lecture de la société où chacun peut se repositionner.² L'œuvre renseigne donc sur soi et sur le réel, mais ne porte aucune trace de savoir. C'est un livre dont les pages sont blanches et dont la découverte et la contemplation éclairent la conscience de celui qui le tient : la conscience d'exister face à ce livre et face aux autres ; la conscience de pouvoir agir sur lui, sur soi, et se réapproprier l'œuvre par ses propres connaissances du monde, comme une invitation à se réapproprier le monde. Cette sociabilité de l'œuvre protège l'art d'une instrumentalisation qui participerait au contrôle social déjà exercé par les institutions, les hiérarchies, l'urbanisme, l'ordre économique, etc. Cette sociabilité l'ouvre sur une participation à la construction et à la transformation de l'ordre social. L'art est alors outil d'action sociale si l'on définit celle-ci comme une *sociabilité critique, conscientisante* : éduquer toute personne à transformer ces principes de relations qui fondent les interactions sociales, à reproduire cette liberté à l'encontre de la passivité et de la discipline dans le cadre des libertés collectives et individuelles.

1 Cf *Le nouveau Petit Robert*, Sociabilité : *Didact.*, aptitude à vivre en société - *Sociol.*, principe des relations entre personnes.

2 « L'art, en tant que réponse à notre errance dans le temps, se détermine de bien des manières : soit comme une échappée (à travers l'abandon à l'idéalisme), soit comme une forme d'absence radicale (l'expérience intérieure), soit enfin comme une entreprise d'indexation (faire état de ce qui est). » Paul Ardenne, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris, éditions Dis voir, p. 18

L'art instrumentalisé

À en croire ces propos, il convient de souligner le risque de posséder un tel pouvoir, et de se voir censurer ou détourner par l'ordre établi, c'est-à-dire la couche sociale qui détient le plus de pouvoirs dans une société, la classe dirigeante. Si l'art agit de façon performante sur la sociabilité de l'individu, est-il possible de l'envisager instrumentalisé par le pouvoir et de quelle manière ?

Sans poser précisément ces interrogations dans une pratique artistique sociale, Carole Boulbès évoque les résistances déployées par l'art contemporain pour échapper à la banalisation du détournement et continuer à s'opposer aux pressions sociales, culturelles, esthétiques et politiques : « *la capacité d'absorption du "nouvel esprit capitaliste" (le goût pour le nouveau) est telle que l'artiste est obligé de mettre en œuvre des stratégies multiples pour simplement survivre ou s'adapter* ». ³ Ainsi menace une véritable machinerie de *stérilisation* du subversivisme de l'art. Les effets de l'art, souvent déterminants dans l'évolution des mœurs d'une société, deviennent la cible d'une instrumentalisation forcée par les pouvoirs publics et privées (les entreprises) qui réexploitent facilement à des fins publicitaires les outils de l'art ou leurs réalisations. L'œuvre, ou les processus de l'œuvre, se voit réifiée dans une procédure de manipulation symbolique. Comment ne pas s'interroger sur cette manipulation à l'égard des médias colporteurs des événements artistiques et, en même temps, objets courtisés de l'économie libérale ? Serge Halimi nous rappelle qui sont les propriétaires des journaux ou chaînes de télévision : multinationales et industriels capitalistes revendiquent la paternité de la liberté de la presse et de l'information et s'en servent « *souvent de masque à la tyrannie silencieuse que les médias et leurs propriétaires voudraient faire régner sur la vie politique et culturelle* ». ⁴, notamment au travers des annonceurs, mais aussi des journalistes « libérés ». ⁵ Sur de tels support, l'œuvre d'art devient objet symbolique dont le sens est prédéterminé. Le spectateur passif des médias se trouve devant un spectacle de l'œuvre qu'il ne peut expérimenter. L'œuvre devient une *idée reçue* comme l'ensemble des informations que transmettent les médias. Il se produit un effet d'annulation de la réflexion critique, puisque tout est déjà réfléchi pour le spectateur. Comme le dit Bourdieu à propos de la télévision : « *quand vous émettez une idée reçue, c'est comme si c'était fait ; le problème est résolu, la communication est instantanée parce qu'en un sens, elle n'est pas* ». ⁶ Concernant certains journaux spécialisés de l'art contemporain, ou encore certains critiques, on peut mettre un bémol sur de telles affirmations, bien que le lecteur soit toujours à la merci du point de vue de *l'expert* et qu'il est parfois difficile de participer à l'intersubjectivité de l'œuvre et de son sens. L'expérimentation physique et réelle de l'œuvre reste sans doute le meilleur moyen d'éviter une récupération symbolique de l'art, quand celui-ci n'est pas déjà instrumentalisé par ses financeurs ou commanditaires. Hélas, cette pratique de spectateur reste malheureusement inaccessible pour la majorité (du fait de la nécessité de se déplacer et d'en assumer les dépenses) qui se verra toujours confinée dans une masse de population harcelée jour et nuit par les sbires de l'économie marchande.

3 Carole Boulbès, *Mutations sociales*, in *Art Press* n° 268, p. 36

4 Serge Halimi, *Liberté de la presse, censure de l'argent*, in *Le Monde diplomatique*, n° 569, Août 2001

5 « Ainsi donc, enfin débridées, la liberté et l'indépendance marcherait dans le sillage des annonceurs et des propriétaires. [...] Est-ce alors parce qu'il est vendu au plus offrant, c'est-à-dire aux plus riches, que le pouvoir de débouler sans cesse dans les cerveaux et dans les âmes serait devenu moins redoutable ? Le droit à l'argent vaut-il dorénavant l'absolution pour toutes les manipulations de l'esprits ? » *ibid.*

6 Bourdieu, *Sur la télévision*, op. cit., p. 31

Les contre-attaques de l'art contemporain

Les actions artistiques se répandent beaucoup plus aujourd'hui dans un microcosme local⁷ à proximité du spectateur, dans une intimité de l'esprit. Au risque de tomber dans le piège de son propre spectacle⁸, l'art se meut vers d'autres méthodes d'infiltration du réel. Voilà aussi sur quoi se joue cette instable nécessité à effacer ses traces et troubler les outils de compréhension du spectateur. L'œuvre se dérobe aux regards anticipés, surgissant là où l'on ne l'attend pas. Quand les avant-gardes d'une époque se réalisent dans les modes les plus extrêmes de l'anticonformisme, ils ouvrent la voie à d'autres pistes d'expression encore non expérimentées, obligeant l'art à se délocaliser. C'est au fond une certitude de dire que l'art se joue des définitions et stigmatisations qu'on lui confère pour se rassurer dans un domaine d'activité incontrôlable.

Évoquons un instant le travail de Tania Mouraud. Les préoccupations conceptuelles de cette artiste relèvent d'une volonté de privilégier l'idée et la réflexion du spectateur plutôt que le choc de l'image spectacle. Des œuvres comme *La chambre d'initiation* qui propose un lieu de méditation en extension à un appartement standard, situent l'œuvre dans le champ de l'utilitaire social. L'individu est au centre de l'œuvre pour se donner à réfléchir sur lui-même, impliqué dans une contemplation de soi par rapport à l'œuvre. Lui qui s'attend à voir l'art, se voit lui et s'interroge. Ses interrogations peuvent être de toute sorte, l'œuvre agit sur lui comme une proposition à voir les choses autrement, à méditer dans une société de spectacle et de consommation. De plus, cette proposition artistique visait à s'intégrer dans la conception architecturale d'appartements, une véritable infiltration de l'œuvre dans l'espace public. Elle l'expérimentera ceci dans la majeure partie de ses œuvres, comme l'investissement des espaces publics qu'elle entreprend notamment avec ses affichages (*City performance*). L'art est intégré dans le tissu urbain et participe aux réflexions sociales. Ce détournement des repères visuels et usuels de l'espace urbain ouvre une brèche pour l'intégration du débat dans l'espace public qui conditionne le quotidien et, de ce fait, les attitudes et les positionnements sociaux, ainsi que les interactions sociales qui en construisent l'ordre. La ville n'est pas un espace neutre, nous dit Gwénola David, « *son architecture, son urbanisme, ses schémas de circulation, ses relations centre-périphérie, son mobilier, ses quartiers, ses vides, ses pleins, traduisent une vision du "vivre ensemble" et renvoient aux paradoxes d'une société fragmentée* ». ⁹ Dans une douce violence, Tania Mouraud s'approprie les moyens de communication les plus médiatiques(*) et dissémine des micro-débats sur des thèmes sociologiques gravissimes tel que le racisme, la consommation, le féminisme, etc.

Dans ce même ordre d'idées, la recherche d'une pratique artistique sociale procède de telle façon qu'elle s'infiltré dans un espace social restreint. Chaque action ne concerne que trop peu de spectateurs pour être assimilable à un outil de contrôle récupérable. Les éléments sociologiques prélevés sont issus d'un périmètre restreint. Il pourrait même être envisagé de réaliser une telle action dans le cercle familial. L'artiste se déplacerait dans les familles et travaillerait

⁷ Ou « *le microcosme politique* » dont parle Paul Ardenne, *Expérience du réel*, op. cit.

⁸ Voir Carole Boulbès, *Mutations sociales*, in *Art Press*, op. cit.

⁹ Gwénola David, *Détournements de réel*, in *Mouvements* n° 17, 2002, p. 84

(*) D'autres artistes procède ainsi : Fred Forest, Hans Haacke, Krugger, Muntadas, Holzer, Boyer...

sur des problématiques familiales de vie quotidienne (le ménage, vider les poubelles, mettre la table, ranger sa chambre – ou encore, les relations sexuelles, l'intimité, etc.) en associant les membres de la famille à la participation au dispositif artistique qu'il mettrait en place uniquement dans l'espace privatif : de l'art privé, ou de l'art de chambre. Serait-il alors permis de parler de traitement artistique familial, telle une psychothérapie ? Si l'on admet, comme Carole Boulbès que l'artiste est un réservoir à « *concepts prêts à l'emploi* », ¹⁰ on doit se méfier alors d'un possible détournement des industriels ou publicitaires, notamment de ces idées d'infiltration de l'art dans l'espace public ou privé. Or, en tenant à cette notion de retrait de l'œuvre face à la notoriété de l'artiste, en parvenant à établir des transversalités entre des secteurs professionnels variés, en échappant aux classifications de genre, on peut créer un trouble qui rende inutilisables les concepts de l'art, tout en assumant ses actions et ses engagements vis-à-vis de la société. J'ajouterai même que cette réflexion s'impose aujourd'hui pour quiconque développe une activité artistique, ce qui relève de la question du sens.

10, Carole Boulbès, op.cit.

Enfin, une des plus grandes armes de l'art contemporain est cette capacité à faire irruption dans le réel (la rue et les rapports sociaux), à en détourner les scènes et mystifier le quotidien *du normal*. Il s'impose, s'infiltré, surgit, envahit, entraînant un bouillonnement d'interrogations sociales.¹¹ Prenons l'exemple de Sliman Rais qui, une fois par semaine, s'installe dans un marché d'Annecy faisant figure, dans un premier temps de commerçant¹². Il propose aux clients de troquer son portrait en plâtre contre une histoire intime, qu'il lit et enferme à tout jamais dans une urne en terre cuite. Cet échange entre artiste et spectateur relève de deux choses. D'une part il détourne la relation commerciale en l'excluant de ce registre. La pratique du troc est en soi une action revendicatrice d'un contre-pouvoir économique. En la pratiquant de cette manière et en ces lieux, l'artiste la fait surgir comme un vieux souvenir oublié, dans une simplicité déconcertante, dont le passant se méfiera mais trop tard pour ne pas y penser. D'autre part, il détourne l'échange commercial, où ordinairement le client acquiert un objet particulier relatif choisi contre une monnaie uniforme et indistincte dont la valeur équivaut à ce que l'individu possède de liberté. L'échange commercial est un échange consumériste, l'argent qui est donné est comparable à un crédit de vie comme potentiel d'un avenir ou d'une histoire à vivre. Par nécessité de la vie quotidienne, l'individu doit troquer une partie de son avenir contre un objet de consommation courante. Pour certains, il est encore possible de regagner cette valeur vitale en s'aliénant au travail. Pour d'autres, l'activité commerciale de consommation s'érige comme un mur qui marque les frontières de l'exclusion en surexposant les cicatrices de l'échec social. L'argent oblige à la compétition, les perdants acceptent de force l'humiliation du marché. Dans le dispositif artistique de Sliman Rais, l'individu échange une partie de sa vie vécue, contre un objet exempt de valeur économique. La statuette en plâtre est transformée en objet symbolique par le consommateur/spectateur de l'œuvre relationnelle, qui l'assimilera à cette histoire intime transmise et lue par l'artiste. L'urne inviolable renferme la valeur d'intimité collective qui aura fait l'objet de cet échange, une valeur sentimen-

11 Voir Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op.cit.

12 « *En faire une histoire* » Annecy, 1997

tale que l'on peut conférer à chacune des statuettes. L'œuvre aura contribué à créer une communauté spontanée d'individus dont l'histoire personnelle se verra *enrichie* d'une expérience allégorique de la personnification de l'intime.

L'art au frontière de l'animation sociale.

Nombreux sont ceux qui s'interrogent aujourd'hui sur les limites entre l'action artistique impliquée dans un espace social (lieux et relations), et l'action sociale ou animation sociale. Les œuvres de Claude Lévêque montrent une forte implication dans le rôle sociocritique de l'art. Elles ne mettent pas simplement en avant des mécanismes structurels de l'ordre social, mais travaillent au corps les enjeux conflictuels des espaces sociaux. Dans ses installations, Claude Lévêque condense dans un espace, des éléments de la société en les retournant en un questionnement critique du monde dans lequel l'homme évolue. Ces lieux sont comme des concentrés de réalité qui séduisent par leur acuité et repoussent par leur capacité à malmener le visiteur¹³. Claude Lévêque constate que les artistes sont trop souvent envoyés travailler dans des zones d'urgence sociale, sans que les responsables socio-culturels n'aient fait leur travail. De ce fait apparaît une confusion entre art de rue (spectacle) et interventions de l'art contemporain dans la rue (espace public). Lévêque redoute l'instrumentalisation politique de l'art en couverture à des actes arbitraires et oppressifs. Il hésite donc sur le bien fondé du déplacement de l'art vers les réalités quotidiennes, du fait de la réduction du questionnement critique dans une systématisation de l'acte artistique : « *La séparation entre l'art et le public vient de l'absence d'un art de qualité, qui apporterait des connaissances et un épanouissement personnel et collectif à des enfants très tôt laissés pour compte par un nivelage arbitraire, répondant aux seules performances sportives et gagnants dans un monde bête et méchant, entretenant l'ignorance, l'isolement et la frustration. La connaissance, la curiosité favorisent l'échange et le dialogue et c'est ainsi que l'art contribuera à penser le monde autrement* ». ¹⁴ Ces questionnements me semblent remettre en cause l'idée d'une *sociabilité* de l'art contemporain développée par Christian Ruby (in *EspacesTemps*). Il est vrai que l'intervention de l'art contemporain dans les milieux socio-culturels est bien souvent matière à compléter un emploi du temps, à justifier une action sur le terrain, pourvu quelle soit visible, dans le cadre des politiques budgétaires. L'art et la culture doivent d'abord se voir avant de s'éprouver dans le sens de la qualité dont parle Claude Lévêque. Ce sont là des raisons d'inquiétude pour la formation des sociétés, où l'art a son rôle face aux tentatives de récupération du système.

Elles sont pourtant nombreuses. Sitôt que les formes de l'art déployées par les avant-gardistes (art d'attitude, art social, art et science, etc.) prennent racine dans une reconnaissance artistique, on assiste à une façon de devoir le rendre. Une fois réglée la question qu'il s'agit bien d'art, ces nouvelles formes artistiques sont expérimentées pour leur utilité sociale, culturelle et politique. L'assimilation à l'action sociale de l'art, au dépend d'une démarche artistique indépendante quand bien même elle s'applique au social, semble naître le plus souvent dans des milieux a priori extérieurs aux milieux artistiques. ¹⁵ Sans cri-

13 *City Strass-mouvement*

14 Claude Lévêque, in *Bloc notes* n° 15, été 1998, p. 77

15 Sur ce point, j'ai souvent eu l'impression que l'art contemporain servait de pâture à tout un tas de *spécialistes* ou de non-spécialistes, comme un bout de bois auquel on se raccroche pour garder la tête hors de l'eau. Lieu favorable à l'herméneutisme arbitraire, cela va du plus grand rejet, à l'outil miracle pour se sortir d'une situation difficile.

tiquer la bonne foi des chercheurs qui tentent de trouver des remèdes aux multiples maux de la société – tels que l'insécurité et la délinquance, thèmes majeurs autour desquels se construisent les discours, actions politiques et réflexions pédagogiques – l'art est fréquemment invoqué pour participer en tant qu'intervenant *non spécialiste* aux mesures de « réparation sociale ». ¹⁶ L'idée est de placer l'artiste parmi d'autres acteurs locaux dans une densité locale, porteuse d'un potentiel éducatif dont les enjeux collectifs se prêteraient à un travail de collaboration. On peut nettement envisager l'art dans son action éducative mais non cadré dans une charte ou un programme d'interventions qui conduirait au partenariat en se mettant d'accord sur le plus petit dénominateur commun. C'est faire outrage à un domaine aussi *informatable* que de le placer sous une autorité de *spécialistes* de la société et de sa logistique institutionnelle que sont les magistrats de la jeunesse, les juges pour enfants, les directeurs de collège, les agents de service éducatif, les pédopsychiatres, les professeurs d'université, etc. Si l'art peut intervenir dans la sphère de l'action sociale dans une interdisciplinarité relative et une transversalité des domaines de compétences, il est improbable de l'envisager sérieusement comme un collaborateur socio-politique. De même qu'on ne peut pas lui confier la mission de *réparer* les fractures sociales, l'art tourne le couteau dans la plaie pour en faire sortir le problème de la régression sociale, de l'oppression politique et économique, de la frilosité des mœurs et des différents acteurs qui entretiennent et congratulent toutes les misères de l'esprit. ¹⁷

L'art et le politique

Mission repérage est un projet imaginé par Maud Le Floc'h dont l'objet est de réunir un élu et un artiste dans plusieurs villes autour d'une réflexion sur l'urbanisme. De longues promenades passionnées en tête-à-tête leur assurera un approfondissement de leur connaissance du terrain, échangeant leurs différentes conceptions de la chose. Ce projet met en évidence l'idée d'une collaboration entre artistes et hommes politiques, en supposant une opposition productrice de nouvelles conceptions en matière d'urbanisme. La confrontation de l'artiste et du politique propulserait une dynamique à penser l'urbanisme autrement. Ceci me paraît frôler le cliché du mariage entre l'artiste un peu fou avec l'homme politique pragmatique aux multiples responsabilités, histoire de s'approcher au plus près des réalités de l'époque : amalgame, confusion, consensus. Au sujet de ce projet, Gwénola David se demande si « peut-être ces discussions dessineront-elles de nouveaux angles de vue et une autre façon de concevoir l'urbanité ? À suivre... ». ¹⁸ On est presque étonné de la naïveté (ironique ?) de ces propos. Sans revenir sur la bonne foi qui gouverne les intérêts des hommes politiques (entre traités, accords, commissions et discussions), il est étonnant de penser que l'idée de l'artiste, c'est-à-dire l'œuvre, puisse donner forme à une conception de l'urbanisme et à un aménagement du territoire dépendant de la doctrine économique qui gouverne le monde. ¹⁹ Les œuvres de l'art, notamment les *Parcs* de Niki de Saint-Phale, ou encore les *Grottes* de Dubuffet, sont des espaces d'écartement social, dans le sens où ils projettent le spectateur qui les fréquente dans un univers parallèle sensible. De même, les installations de

16 In *Territoires*, Avril 2002 n° 427, *Vers une pédagogie de l'espoir*, par T. Baranger, M.-F. David, C. Le Bossenec, J.-L. Lerun, G. Nicolau, H. Tabib et A. Vogelweith, p. 28

17 Voir l'œuvre de Claude Lévêque, « Prêt à crever »

18 Gwénola David, op.cit. p. 85

19 « Il est donc terriblement hypocrite de tenir un discours qui demanderait aux artistes d'être de bons médecins de la société, tout en sachant pertinemment par ailleurs que cette société n'a pas véritablement de curiosité pour ces supposés guérisseurs ; ce qui les maintient en réalité dans une situation d'agitation inutile qui peut se prolonger longtemps sans produire de conséquences sociales ou politiques. » Philippe Dagen, in *Art Press* n° 281, propos recueillis par Richard Leydier. Voir aussi, Philippe Dagen, *L'art impossible*, Paris, Grasset, 2002

Claude Lévêque (*La maison rouge*) propulsent le spectateur dans un univers de réflexion critique qui existe par le contraste produit entre l'œuvre et le réel. Imaginer des aménagements artistiquement pensés à des fins urbanistiques serait obsolète dans le cadre d'une déconstruction de la réalité dont l'art rejoue constamment les données dans un mouvement continu de création d'objet formel ou conceptuel.

L'architecture est de fait une discipline qui oscille entre art et maçonnerie, entre déconstruction et construction. Les concepts architecturaux, dans leur proposition artistique critique la plus aboutie, se révèlent peu viables dans le quotidien, mais d'excellents lieux de promenades et de contemplation. L'œuvre d'architecture contemporaine est fantastique pour les espaces publics, quand bien même les *bonnes vieilles baraques* en pierre ne perdent pas une plume de leurs attraits. De même, les artistes conçoivent des dispositifs sociaux à expérimenter mais invivables sur le long terme (ils ne sont d'ailleurs pas prévus pour, et pour cause). L'idée artistique ouvre un monde dont les effets sont intéressants, les révélations sociales renversantes. L'art contemporain nous parle des choses sans nous inculquer une philosophie de vie. Selon moi, l'art n'est pas une structure viable. Son expérimentation nous guide, nous projette dans l'avenir, mais l'univers de l'œuvre est stérile et mort, sitôt que son existence s'est formalisée. Ceci rappelle l'esthétique de Hegel, bien avant l'art conceptuel : le beau se situe dans l'idée qui elle-même dépasse la forme de l'œuvre. L'idéal transparait à travers la représentation du réel, où l'art et sa représentation sont absorbés par la pensée. C'est la mort de l'art. Alors que Catherine Millet²⁰ dit de l'œuvre qu'elle n'est que le déchet de l'idée, j'ajouterai que sa forme en constitue sa trace, le souvenir intégré d'un événement vécu. L'œuvre présentée n'est « *qu'une trace de l'activité vivante qui l'a produite* ». ²¹

L'art est éphémère, il est moment parmi des moments. Il n'est autre qu'un objet de consommation ou d'utilisation courante. En cela, il pourrait tenter de ne plus symboliser, par sa valeur marchande, l'instrument de domination économique des puissants. C'est bien une question du sens de l'œuvre que l'on évoque, où deux directions, mises en évidence par Paul Ardenne, se confrontent au choix de l'artiste : celle où l'art s'arrache au réel par une sublimation de la forme ; l'autre où ses pulsions réalistes le conduisent à parler du monde tel qu'il est, faisant de l'artiste un acteur impliqué²². Dans les deux cas, il y a utilisation de l'objet de l'art pour une formation de la société. Une sublimation de la forme peut être à l'origine d'un aménagement du territoire, alors que les pulsions réalistes ne sont que des souffles de subversion de ce territoire. À moins que le projet de Maud Le Floc'h ne soit en lui-même que l'idée de l'œuvre, c'est-à-dire d'organiser une mise en scène de la démocratie participative en usant de la confrontation artiste/homme politique comme processus fusionnel impossible ?

20 Catherine Millet, *L'art moderne est pédagogique*, in *Art Press*, hors série n° 15, 1994, p. 110

21 Wladimir Bergez, *Gilles Mahé*, in *Art présence* n° 43, été 2001, p. 13

22 D'après les propos de Paul Ardenne, France Culture, 25 juin 2002.

L'art et l'animation sociale : une distinction de fait

Sommes-nous certains que l'action de *sociabilité* de l'art contemporain s'exprime au mieux dans des œuvres entretenant des relations avec le spectateur, que Christian Ruby nomme art « *de la cohésion sociale* »? Rejoignant les propos d'Edouard Boyer²³ il pose la question du risque de la dérive vers « *une simple animation sociale ou touristique* ». ²⁴

23 D'après les propos d'Edouard Boyer sur la confusion entre art relationnel et animation sociale. France culture, 22 juin 2002.

24 Christian Ruby, op. cit., p. 19

Le terme de « *simple* » me paraît très injuste. Les performances des travailleurs sociaux sont de celles dont la gratitude et la reconnaissance n'arrivent pas à la cheville des difficultés rencontrées au quotidien. La *sociabilité* d'une « *simple* » œuvre d'art installée dans un espace social peut s'évaluer face à un art dont sont experts les artistes de « *la cohésion sociale* », mais les effets de *sociabilité* restent majeurs chez les professionnels du social dont c'est précisément le métier. Ceci exclut de voir une œuvre non-pertinente dans sa *sociabilité*, rangée au rang incongru de l'animation sociale. De plus, aucun rapport non plus entre animation sociale et animation touristique. Une œuvre pauvre est une œuvre pauvre.

C'est pour cette raison qu'il me paraît impossible, à moins d'ignorance, de lire une œuvre d'art s'appliquant dans un espace social et ses problématiques, sur le même plan que l'animation sociale. La différence des moyens d'action les met de toute évidence sur des plans distincts, sans pour cela qu'elles ne puissent se croiser. Ces deux domaines d'activité se rejoignent par le public et l'espace social qu'ils expérimentent en vue d'améliorer les conditions d'existence, l'un à travers une écologie sociale, l'autre une écologie de l'esprit.²⁵ Mais il est bien clair que, lorsqu'un cuisinier fait à manger dans une auberge et qu'un artiste fait de même dans une galerie ou dans la rue²⁶, la distinction conceptuelle de ces acteurs joue sur la compréhension globale de la situation analysée par le spectateur ou le gastronome. À ces deux repas existeront deux atmosphères, d'autres réflexions, d'autres interactions. C'est d'ailleurs là que l'art contemporain joue de la surprise et du bouleversement du réel, se mettant en scène derrière des *façades* de représentations différentes de celles auxquelles on peut s'attendre. Mais cela, Duchamp nous l'a appris il y a déjà bien longtemps au travers ses *Ready-mades*: la déportation symbolique de la sémantique des mondes.

25 Félix Guattari

26 Voir les œuvres de Rikrit Tiravanija.

Christian Ruby soutient l'idée qu'un art qui s'exprime dans un espace social impliquant le public favoriserait efficacement les « *pulsions d'échanges* », au contraire des œuvres « *instrumentés à des fins de productions de relations* ». ²⁷ Ce qui rejoint les propos de Philippe Dagen qui dit qu'il y aurait « *un regard sur la société beaucoup plus aigüe, plus critique chez des artistes qui ne revendiquent absolument pas une fonction sociale, qui mettent l'inutilité de leur travail en bandoulière, qui même l'affichent d'une manière volontiers provoquantes* ». ²⁸

27 Christian Ruby, op. cit., p. 19

28 Philippe Dagen, op. cit., p. 62

J'aurais tendance à me rattacher à cette idée, car il est vrai que la *sociabilité* dans l'art (conférant à l'action artistique sociale le caractère d'outil d'action

face à la réalité sociale) n'existe que si l'œuvre se réfère à des éléments du réel. Ceux-ci sont repérés comme de possibles points de conjoncture pour une transformation des représentations sociales, des *habitus*. Ce travail peut être inconscient, inhérent à l'art contemporain. Mais il s'agit bien d'une démarche dont le résultat plastique et l'extériorité du travail dans le champ social ne font pas référence directement. Mettre en œuvre dans un travail artistique la formation de l'individu – dans son rapport à l'œuvre d'une part et à une prise de conscience qu'il a de son environnement – ne constitue pas les éléments d'une revendication lisible de l'œuvre. Au fond, le concept d'engagement d'une dialectique par l'œuvre n'en est pas son sujet. Les artistes qui travaillent sur l'inutilité de l'œuvre dans le champ social (l'art pour l'art) ne peuvent éviter les incessantes interactions qui se produiront dès l'émergence de leur travail dans un environnement social. La question est alors de prendre en compte ou pas ce phénomène à l'élaboration de l'acte artistique, quand les objectifs sont finalement de mettre en évidence les interactions produites par l'œuvre.

Le fait d'engager une action artistique en appliquant son dispositif dans le système des relations, des réseaux, des échanges économiques et des processus de manipulation des médias, peut mettre en exergue certains points de la société, sans pour autant les *critiquer*. Surtout, ces actions, quand bien même elles impliquent le public, ne vont pas toujours être suffisamment explicites ou énoncer de façon pertinente l'engagement de la dialectique des interrogations et des débats. L'œuvre *relationnelle* plébiscite le spectateur comme matériel subjectif, mais ne se suffit pas toujours à elle-même pour provoquer des interrogations sociales. Il s'agit là d'une technique, tout comme la peinture à l'huile, dont seule l'utilisation et la réflexion conceptuelle trouvent la pertinence nécessaire à une *sociabilité*. Alors que l'artiste engagerait peu de réflexion sur le terrain sociologique dû à la richesse sociale implicite de son intervention (un refus de la figure, tout comme l'abstrait s'oppose au figuratif), l'œuvre contemporaine s'efforcerait à une *deceptive* illusion de l'inutilité sociale de l'œuvre : l'art pour l'art dénoncé par Proudhon ou l'art contre l'art soutenu par Dada.