

D.E.S.S. Développement culturel et direction de projet
Université Lyon 2 – Faculté d'anthropologie et de sociologie
A.R.S.E.C.
Promotion 2002 – 2003

**" JE, TU, IL, ELLE,
NOUS, VOUS, ILS, ELLES "**

L'art et les populations,
tentative de redéfinition d'un enjeu symbolique.

Jean Jacques LE ROUX

DIRECTION DE MEMOIRE : Philippe CHAUDOIR

"Pour maintenir ensemble les peuples, il te faut faire des œuvres".

Bhagavad Gita.

Histoire du théâtre Kathakali à travers le Ramayana.

"Nous avons moins besoin d'adeptes actifs que d'adeptes bouleversés".

Antonin Artaud.

La Révolution surréaliste n°3, 15 avril 1925.

*"La vie commence
où l'on veut qu'elle commence,
où quelqu'un est capable de créer une forme.
Ou là où quelqu'un est capable
de se laisser créer par une forme".*

Roberto Juarroz – Poésie verticale 181

INTRODUCTION

Au sein du parcours de formation que représente le D.E.S.S. le temps du mémoire est un temps de réflexion où la question professionnelle vient croiser les éléments théoriques.

J'ai choisi d'orienter cette démarche à partir de mon expérience professionnelle antérieure en relation avec le contexte artistique, social et politique actuel.

Selon l'expression bien connue "avoir le nez dans le guidon", il est donc question ici de prendre du temps pour tenter une réponse à la question, qui pour autant qu'elle puisse paraître triviale, n'en demeure à mon sens pas moins pertinente : "Qu'est ce que je fais quand je fais ce que je fais" ?

Cette étude porte donc sur des pratiques artistiques et professionnelles afin de chercher à comprendre leur singularité et ce qu'elles mettent en jeu de façon spécifique

Notre réflexion se situe à un carrefour :

- Les modes et formes de représentations symboliques en œuvre dans notre monde moderne,
- La crise des modes opératoires de la culture,
- La crise du lien social.

Ce mémoire aura pour objet les démarches artistiques relationnelles et participatives, comme possibles réponses : la rencontre entre un projet artistique et une population, un territoire.

A travers cette question de la rencontre, nous souhaitons nommer plus particulièrement la production d'œuvres proposant un lien avec le territoire.

Nous analyserons les modes de mise en œuvre qu'elles proposent et qui les singularise, afin de saisir les effets qu'elles induisent.

Nous chercherons à comprendre comment elles s'organisent afin de proposer des modes différents de production artistique susceptibles d'offrir des espaces de co-production symboliques participant de la construction d'une communauté et permettant de résoudre l'écart récurrent entre création artistique et population.

Les pratiques décrites et analysées ne sauraient être exhaustives du champ de l'art et de l'action culturelle. Corollairement, il ne s'agit pas ici de nier les autres pratiques développées.

Ces dernières se structurent, heureusement, dans une pluralité de contextes et d'actions qui témoignent de la diversité des modes d'approche.

Cependant, les démarches artistiques relationnelles, pour cette étude, s'inscrivent et sont issues d'un contexte particulier qui nous semble pouvoir servir de tremplin à une réflexion plus globale.

Sans s'attacher à une remise en cause de la pertinence d'autres formes d'actions, elles interrogent, pourtant les pratiques artistiques et professionnelles ou politiques.

Après avoir présenté le contexte général et professionnel dans lequel s'insère cette réflexion, nous étudierons les processus de relations qu'elles induisent vers les populations.

Puis nous observerons les modes de travail qui s'instaurent avec les artistes.

A partir de la spécificité de ces démarches, nous mesurerons comment les œuvres produites organisent un rapport nouveau entre individu et collectif vers une production que l'on pourrait qualifier de symbolique.

Enfin, nous analyserons ce que ces démarches apportent dans un objectif de transformation des rapports entre l'art et les populations, entre les lieux culturels et les publics dans des logiques politiques et démocratiques.

1. CONTEXTE DE L'ETUDE

1.1. CONTEXTE GENERAL

1.1.1. DE LA QUESTION DU SENS A CELLE DE LA CULTURE

Où est la vie d'une créature appuyée contre elle-même ?
Roberto Juarroz – Poésie verticale

Si la question du "faire société" est au cœur de l'évolution et de l'histoire humaine par le fait de la relation et notamment du langage, on peut considérer que le "vivre ensemble" se construit par une élaboration d'un sens commun et partagé ; "une communauté de culture qui n'est pas seulement constituée de signes transmis mais d'actes de parole"¹.

Les trente dernières années en France, ont vu les éléments constitutifs de ce sens fragilisé de façon forte vers une phase "critique", notamment urbaine, par ce que l'on s'accorde à nommer "la crise des récits"² issus de la société moderne du progrès. Les institutions productrices de lien social se sont fragilisées (travail, classes sociales, religion, représentation politique...).

Notre société semble caractérisée dans ses évolutions actuelles par un morcellement de la totalité sociale, une hétérogénéité des éléments qui la compose, ce qui sous-tendrait des logiques propres à chaque "région" de la société, à chaque territoire : un déterminisme local ?

Ainsi, la question de la "communauté" et plus encore de sa construction est fragilisée. Elle semble devoir s'élaborer sur des logiques nouvelles, avec une importance accentuée au niveau local au regard de ce morcellement, tout en demeurant en définition permanente, en lien avec "le texte d'une société par nature inachevé".³

Avec Jean François Lyotard, on peut reprendre la question : "Où peut résider la légitimité, après les métarécits ?", c'est à dire, qu'elle est "la validité des institutions qui régissent le lien social ?"⁴

Cette crise du sens, résulte d'un aspect corollaire. Jusqu'au 19^{ème} siècle, nos sociétés étaient des "sociétés de sens" dans lesquelles tout était immédiatement indexé, intriqué, à la vie sociale, au sens de la communauté : des sociétés religieuses au sens étymologique du mot ; relier. Le sens nous était "donné".

Notre société aujourd'hui est une société "émancipée". Différentes sphères sont apparues : l'économie (marché, lois, mondialisation...), la science (quand le sens n'est plus donné, des questions se posent...). Nos sociétés sont devenues rationnelles.

"Dans nos sociétés contemporaines, le sens ne nous est plus donné. Nous ne savons plus d'avance quel est le sens de la vie, de la vie ensemble. La culture au sens moderne du terme est née de cette crise de la structure des sociétés modernes"⁵.

C'est parce que le sens n'est plus présent qu'est apparue la sphère culturelle : la sphère culturelle, est donc l'espace dans laquelle se réfugie la recherche et la construction du sens.

¹ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation – Presses universitaires de Grenoble – 1999 – p 18

² Jean François Lyotard – La condition post-moderne – Ed. de Minuit – 1979 - p 7

³ Paul Ardenne – L'art contextuel – Flammarion – 2002 – p 35

⁴ Jean François Lyotard – La condition post-moderne – Ed. de Minuit – 1979 - p 7

⁵ Jean Manuel de Queiroz – Conférence éducation artistique – DRAC Bretagne - 1998

"La culture a pour fonction de proposer des références partagées, d'offrir un cadre d'expression facilitant l'affirmation d'une appartenance à la collectivité, de lier l'individu et sa subjectivité à un imaginaire collectif"⁶.

La culture met donc en jeu l'individu par rapport au collectif : "La culture, quelque soit sa définition, est toujours de l'ordre d'une relation entre les individus, les valeurs qu'ils partagent, les formes sociales qui fondent la collectivité. Si bien que la culture participe de la construction d'un espace où les rapports sociaux se mettent en forme symbolique".⁷

Cette mise en forme symbolique se structure en systèmes et en champs comme le détermine Claude Lévi Strauss : " La culture se définit comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang duquel se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion".

Le délitement de certains de ces champs (religion, règles matrimoniales) et la rationalité que développe certains autres (science, économie) laisse à la culture la question du sens. Au cœur du champ culturel, l'art – système symbolique – est la sphère dans laquelle travaille l'artiste afin de produire des formes qui interrogent et participent de la construction du sens.

S'interroger sur la question symbolique nous conduit à explorer la notion de symbole. Le symbole est un signe de reconnaissance. L'étymologie du terme renvoie à une communauté et à une réciprocité d'échange ou de mise en commun et d'évaluation portant sur un objet ponctuant la rencontre de ce qui cependant demeure séparé, coupé en deux.

"Le symbole montre et désigne, rend sensible ce qui ne l'est pas : valeurs abstraites, pouvoirs, vices, vertus, communautés ce qui lui confère une valeur de rassemblement et de consensus, une valeur sociale. Le symbole réunit en signalant l'appartenance. Par sa reconnaissance ou sa non – reconnaissance, il inclut et il exclut"⁸.

La question symbolique est donc une question dynamique. Les formes symboliques demeurent des formes sinon révocables, tout du moins en évolution au sens ou elles amènent une communauté à s'examiner, à s'interroger sur ce qui la fonde.

1.1.2. DE LA CULTURE AU CHAMP ARTISTIQUE

L'art et les œuvres sont parties intégrante des champs de production symbolique par la relation crée entre une forme produite et sa réception individuelle et collective.

Afin de distinguer la notion d'art de celle de culture, et sans s'engager dans un long débat sémantique, nous donnerons cependant quelques pistes :

- "L'art, c'est l'exception" nous dit Jean Luc Godard, en opposition à "la culture qui pourrait être la règle".
- Si l'art est ce lieu de la création, la culture est l'espace de la réception et du débat.
- Si la culture reste un champ de conflit lié à la construction d'une cohésion, elle demeure également l'espace du collectif et donc d'un consensus lié à la reconnaissance réciproque nécessaire à la cohésion sociale. En ce sens, elle renvoie à un "universel".

⁶ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation – Presses Universitaires de Grenoble – 1999 – p 57

⁷ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation – Presses Universitaires de Grenoble – 1999 – p 86

⁸ Encyclopédia Universalis

L'art, par le geste de l'artiste, son étrangeté, vient interroger la(les) culture(s) : dans ce sens, il est un dissensus via le fait esthétique censé ouvrir un débat constructeur de sens. Il est d'abord, dans la production de l'œuvre, l'affirmation d'un "geste" : celui de l'artiste. Il se joue également dans un rapport individuel de réception, avant de trouver des résonances dans le collectif.

- Entre culture et démocratie il existe un rapport de réciprocité. Il se traduit par une logique d'égalité au droit d'expression mais conséquemment par un "nivellement des valeurs" des pratiques culturelles : "le culturel n'est pas sectaire, ni sélectif, il n'est pas répressif, mais tolérant. Surtout, il est boulimique et ignore les hiérarchies et différenciations esthétiques"⁹.

L'art, par le geste de l'artiste dans son indépendance, son autonomie et sa radicalité, demeure dans son essence "a – démocratique" et repose la question des niveaux artistiques et esthétiques.

- L'art, est ce champ de production de formes nouvelles : des œuvres qui portent interrogation sur l'existant.

" Une œuvre est un objet particulier, tout à fait particulier
ouvert à l'autre, adressé

qui porte du sens, pas le sens, mais du sens

qui établit des rapports entre les choses, les moments, les êtres,

des rapports entre ce que l'on pensait auparavant sans rapport"¹⁰.

1.1.3. DES POLITIQUES PUBLIQUES

Conscient des enjeux symboliques que représentent l'art et les œuvres, l'Etat et la nation française se sont dotés ces cinquante dernières années des moyens d'une politique publique dans ce domaine.

De l'histoire, on retiendra deux axes majeurs qui marquent les rapports entre la population et le domaine de l'art et de la culture.

En ce qui concerne l'art et les œuvres, le Ministère de la Culture à partir des années 60, développe une politique sur le principe d'une démocratisation culturelle en s'articulant sur les concepts de "révélation" et de "choc esthétique" en rapport avec une vision universaliste des arts et de la culture. La démocratisation culturelle masque en fait une démocratisation artistique. Cette politique postule que la rencontre avec les œuvres enrichirait la(les) culture(s) et participerait du sens de la communauté nationale.

On sait aujourd'hui les limites que présente cet axe à travers un ensemble de constats et d'analyses :

- Les études des pratiques culturelles et de fréquentation des lieux culturels de l'art réalisées par le Ministère de la Culture – D.D.F. mettent en évidence la faible fréquentation de ceux-ci au regard de l'ensemble de la population : "Trente années de politique culturelle n'ont pas suffi pour atteindre l'objectif des origines, ni même pour réduire de façon significative la hiérarchisation sociale des comportements culturels"¹¹.
- Pierre Bourdieu et à sa suite la sociologie de la culture montreront les corrélations entre héritage culturels, éducation et fréquentation - consommation culturelle. En explicitant le fait que cette consommation reproduise une distinction sociale, "La position sociale détermine la position dans l'espace des loisirs, le champs culturel et le système des goûts", il interrogera la question de l'accès aux œuvres : "L'art et la

⁹ Marc Jimenez – Les enjeux de la critique esthétique – Les cahiers – I.A.C. Villeurbanne – 1996 – p 8

¹⁰ Nelly Kaplan – Les outils – Ed. POL - 2002

¹¹ Olivier Donnat – Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe – Revue Esprit – Mars avril 1991 – p 72

consommation artistique sont prédisposés à remplir qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction sociale de légitimation des différences sociales"¹².

Ainsi, malgré une incontestable générosité, "le projet de transformation sociale par la démocratisation de la culture s'est épuisé"¹³ en se heurtant aux problématiques de la reproduction sociale qui rendent complexes l'accès aux formes symboliques de l'art, même si depuis les années 90, les théories de la médiation artistique et culturelle ont amenés un nombre croissant d'actions d'accompagnement des publics (A partir d'une lecture, nous semble – t – il réductrice, de cette notion).

L'affirmation de cette politique autour des formes achevées de l'oeuvre, va entraîner une rupture conduisant à la structuration d'un autre "secteur" professionnel qui se tourne vers la "prise en charge" des populations. Issue de l'Education Populaire, l'animation socio-culturelle se structure autour d'une lutte vers les inégalités en matière de social et de culture.

Dans une logique de démocratie culturelle, la culture n'est pas, selon ce courant de pensée, dans une vision sacralisée des oeuvres, mais dans l'expression des individus et des groupes. Présente au cœur du tissu social, il s'agit alors de libérer les capacités créatives.

L'art n'est pas présent dans ces préoccupations, sinon autour de commentaires ou d'une sensibilisation liés à une logique de savoir.

En s'articulant autour des savoirs de la psychologie, de la psychologie sociale et de la régulation des groupes, cette logique n'arrivera pas à s'émanciper des "problèmes sociaux" des populations et confortera des modes de vie et des stéréotypes en oeuvre, sans parvenir à réduire véritablement ces inégalités.

Ces deux logiques institutionnelles et professionnelles fortes qui ont marquées de façon indélébile l'histoire du champ culturel en France ont montré leurs limites à l'aube des années 80 notamment dans la gestion des grands ensembles périphériques urbains.

Logique des oeuvres contre logique des publics, logique de l'offre contre logique de la demande, logique de création contre logique d'expression, "culture cultivée" contre "cultures populaires", démocratisation culturelle contre démocratie culturelle, les logiques institutionnelles ont creusées un fossé entre différentes pratiques et reconnaissance de la place de l'individu dans la culture : "Comment poursuivre une action culturelle lorsque que ses fondements antérieurs se sont effondrés ?" interroge Philippe Urfalino.

Au regard des logiques symboliques en oeuvre dans le champ artistique et culturel, nous formulerons l'hypothèse que ce contexte politique et institutionnel amène à une double constatation :

- à l'art et aux oeuvres, productions symboliques, il manque le public,
- au socio-culturel, il manque la part symbolique.

Cette double hypothèse : des artistes et des oeuvres sans publics et des publics sans art, met en évidence une crise du rapport symbolique, symptomatique de la crise du sens et donc d'une difficulté à construire aujourd'hui de la communauté.

1.1.4. UN CONTEXTE SPECIFIQUE : LES QUARTIERS PERIPHERIQUES

¹² Pierre Bourdieu – La distinction – Ed. de Minuit – 1979 – p 8

¹³ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation– Presses Universitaires de Grenoble – 1999 – p 55

A partir des années 1980, les grands ensembles urbains, quartiers périphériques des métropoles vont révéler des problématiques sociales aiguës : emploi, santé, immigration, habitat, culture...mais aussi un "mal de vivre" traduisant une fragilisation du sens liée à ces questions.

La récession du lien social, la question des "banlieues" cristallisent celles de la relégation, de l'inter-culturalité liée à l'immigration, à l'échec scolaire et social.

Le terme de fracture sociale, quoique métaphore imprécise, nomme assez justement l'écart à l'intérieur d'une même société entre des territoires contigus.

La Politique de la Ville mise en œuvre par le Ministère de la Ville eu égard à ces difficultés va développer un certain nombre d'actions, pour tenter d'endiguer ce délitement social.

Quatre grands objectifs sont nommés en 1998 ¹⁴:

- Garantir le pacte républicain,
- Renforcer la cohésion sociale,
- Mobiliser autour d'un projet collectif,
- Construire un nouvel espace démocratique.

La question de la culture comme facteur de cohésion et d'intégration sociale est alors largement énoncée dans ces politiques de développement social et culturel sous deux formes :

- L'accès à la culture,
- L'expression artistique et culturelle.

(Nombre de contrats de ville font l'objet d'un "volet culture" ...jusqu'à aujourd'hui).

La culture dans son acception la plus large est pensée comme possible remède à une dépréciation du lien social, fondement du commun et de la cohésion de notre société. Cette orientation interroge sous un nouvel angle le rapport entre l'art, la culture et la société à travers les notions de démocratie culturelle.

Nous retiendrons quelques facteurs symptomatiques de la réalité de ces quartiers. Ils permettent de comprendre la spécificité de ces territoires :

- Une histoire récente, voire une non histoire : dans ces milieux urbains construits très récemment à l'échelle de notre histoire (30 à 50 ans), le lien social ne repose pas sur un fondement "traditionnel", il doit se construire sur une situation "artificielle",
- Un turn over rapide des habitants, rendant difficile la construction même d'une histoire, sa sédimentation et à fortiori les référents symboliques nécessaires à une identité collective,
- Des vagues de populations nouvelles (de nouvelles vagues d'immigration apparaissent régulièrement) qui "déséquilibrent" un existant reposant déjà sur une pluralité culturelle et fragilisant perpétuellement le lien social,
- Un habitat qui ne relève pas d'un choix mais demeure subit, entraînant une relation particulière avec le territoire.

Cependant, "Cette série de constats négatifs révèle en creux un cliché, dont il faudrait alors réaliser un développement positif"¹⁵, à savoir que face à ces constats, on pourrait opposer une dynamique prospective en soutenant une "théorie de la construction" plutôt qu'un nihilisme déterministe.

1.1.5. DES ARTISTES – LEURS PRATIQUES

¹⁴ Circulaire du Premier Ministre – 31.12.98 – relative aux Contrats de Ville 2000 - 2006

¹⁵ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation – Presses Universitaires de Grenoble – 1999

1.1.5.1. UN STATUT DE L'ARTISTE

L'histoire et particulièrement le romantisme a conduit l'artiste à un "piédestal", développant ainsi une vision de l'œuvre de l'ordre de la transcendance, dans une vision d'excellence, un caractère de dépassement de la conscience vers un objet. Ainsi, pendant les derniers siècles et jusqu'à ces dernières décennies, le geste de l'artiste et son œuvre ont véhiculés une conception du détachement de l'œuvre au monde.

Le terme même de création, dans son analyse sémantique renvoie bien à cet état de fait. En ce sens, on retrouve peut être la trace d'une culture judéo – chrétienne où l'acte de création, le geste de l'artiste, en référence au divin, relèverait d'un niveau supérieur de la conscience, dans une énigme inaccessible. L'artiste est alors perçu comme un "demiurge", dans un rapport d'idéalité.

L'art contemporain et les démarches participatives et contextuelles relèvent d'un autre cadre. L'artiste dans le commerce frontal qu'il organise avec la réalité, fait le choix de s'immerger dans le monde. A contrario d'un geste élaboré en retrait du monde, il crée des dispositifs ouverts et organise une mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité. En ce sens, il travaille dans des logiques d'immanence, privilégiant l'expérience au cœur du monde. L'œuvre procède directement de cette expérience et donc de la nature du monde "sur le mode de la co – présence, en vertu cette fois d'une logique d'investissement qui voit l'œuvre d'art directement connectée à un sujet relevant de l'histoire immédiate"¹⁶.

Nous soulignerons ici que la perception culturelle que les populations ont de la place et du statut de l'artiste dans notre société, reste peut être encore largement influencée par la logique romantique. Ceci induirait implicitement un "horizon d'attente" (autour du beau, du geste de la main...) dont susceptible d'expliquer en partie la "fracture esthétique".

1.1.5.2. UNE FILIATION HISTORIQUE

On rappellera ici, de façon particulièrement succincte, quelques éléments démontrant que l'on se situe dans une évolution des pratiques artistiques et donc au cœur de l'histoire de l'art et non dans une rupture "avant - gardiste".

Ce "renversement" de la logique artistique qui s'est affirmé depuis le début du 20^{ème} siècle a jalonné le parcours, d'artistes et de mouvements.

Si cela se vérifie particulièrement dans le domaine des arts plastiques et de l'art contemporain, nous tenterons d'identifier dans les autres domaines des pistes identiques.

De la rupture avec la question de la représentation et de la figuration du début du siècle émergent des pratiques nouvelles qui vont privilégier le rapport subjectif de l'artiste au monde ("ready made" de Marcel Duchamp qui fonde la désobjectivation de l'objet, pratiques collectives), en s'appuyant sur la rupture iconoclaste dadaïste.

Le lettrisme crée en 1945 par Isidore Isou affirmera vouloir unifier le monde esthétique et le quotidien. Suivront, les happenings et la performance dans leurs principes de communication participative, ici et maintenant, le "mouvement" Fluxus avec l'importance accordée aux préoccupations sociales et la place laissée à l'aléatoire, l'art conceptuel ou l'idée prend le pas sur l'objet.

L'art sociologique et l'esthétique de la communication en France (1972) récuseront "l'art enfermé dans son ghetto initiatique et élitiste" pour affirmer "la mise en place de dispositifs de déviance dans le champ des relations subjectives interindividuelles"¹⁷.

En 1976, Jan Swidzinky définit l'art contextuel "s'opposant à ce qu'on exclue l'art de la réalité en le considérant comme une praxis sociale"¹⁸.

¹⁶ Paul Ardenne – L'art contextuel – Flammarion – 2002 - p 16

¹⁷ Fred Forest – L'art sociologique – Ed. 10 / 18 - 1977

Enfin, l'esthétique relationnelle se définit à la fin des années 90 comme "une théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations inter – humaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent"¹⁹.

Ces pratiques d'artistes se construisent dans un rapport "d'inventaire" de la réalité en présupposant une "immanence" de l'acte artistique : l'œuvre comme processus et aboutissement d'une forme au cœur du monde. En ponctionnant le monde, en inventant d'autres rapports aux publics au cœur des processus et des œuvres, ces artistes réfutent une certaine "transcendance" de l'art et "quittent le territoire de l'idéalisme, tournent le dos à la représentation, entendent s'immerger dans l'ordre des choses concrètes". L'œuvre se pense alors comme un interstice pour redonner à voir ce monde.

Les autres domaines artistiques semblent moins riches de ces expériences, peut être en raison des modes de création (la scène, le livre...) mais également de la place de la critique.

Cependant, retenons pour le théâtre le travail d'Armand Gatti qui puisera dans l'histoire des populations de Montbéliard la matière de certains de ses textes et films, ou Eugène Durif qui travaille actuellement à partir d'histoires de vie de femmes pour sa prochaine création avec Catherine Beau, ou encore Peter Sellars, intégrant de jeunes adolescents et demandeurs d'asile pour son dernier spectacle "Children of Héracklès" à Bobigny.

Pour l'écriture, François Bon ("Prisons", "La douceur dans l'abîme"), Dominique Grandmont ("trois fois huit"), se situent dans une approche contextuelle, en enracinant momentanément leur écriture dans l'espace où ils écrivent.

Pour la danse, peu de projets artistiques viennent questionner le mouvement de cette façon : En région ouest, Patrick Le Doaré aura réalisé quelques projets de cet ordre, Odile Azagury dernièrement également.

Dominique Jégou, ancien danseur de Dominique Bagouet et Trisha Brown, positionne sa future création sous cet angle : un travail avec des non-danseurs d'un quartier de Rennes.

1.2. UN CONTEXTE PROFESSIONNEL

La démarche de réflexion menée dans ce mémoire tire également sa source dans l'expérience et les actions que j'ai pu mener ces dernières années dans le cadre professionnel au sein du Triangle – Plateau pour la danse implanté dans le quartier du Blosne à Rennes. Ce mémoire aura donc en arrière – plan l'objectif d'analyser cette expérience en essayant d'en identifier quelques éléments caractéristiques. La présentation succincte qui suit a pour objet de présenter cette expérience pour ancrer la réflexion dans un rapport d'opérationnalité.

Le quartier du Blosne à Rennes (15 000 h) est construit sur d'anciens terrains agricoles entre 1968 et 1975. Ce quartier, comme nombre de quartiers périphériques en France concentre aujourd'hui des difficultés sociales, économiques, culturelles et scolaires. C'est également un quartier qui accueille de nombreuses communautés d'origine étrangères (Maghreb, Asie du Sud-Est, Afrique occidentale, Asie Mineure...). Les questions relatives à la qualité du lien social, se posent ici, avec une acuité particulière. Pour ces raisons, ce quartier est repéré dans la Politique de la Ville et classé en site contrat – ville et zone d'éducation prioritaire.

Le Triangle est un lieu culturel implanté au cœur de ce quartier depuis 1985.

¹⁸ Jan Swidzinsky – Manifeste – Revue Inter – N° 68

¹⁹ Nicolas Bourriaud – Esthétique relationnelle – Presses du réel - 1999

Dans un cadre architectural singulier, se côtoient des galeries d'exposition, une médiathèque, une mairie annexe, deux salles de spectacle (650 et 180 places), des studios de danse, des salles de cours et de réunions...

Le projet socio-éducatif qui a conduit à la construction de ce lieu a aujourd'hui évolué vers un projet artistique et culturel qui pose comme postulat une relation avec les populations et les publics sur la base du fait artistique : l'art, les œuvres et les artistes, le fait artistique et esthétique comme modalités d'intervention dans la cité.

Le Triangle est conventionné avec la ville de Rennes en tant qu'équipement de proximité à vocation artistique et avec le Ministère de la Culture au titre de Plateau pour la Danse.

Aux croisements des différentes missions qui lui sont imparties, le projet artistique et culturel du Triangle se développe aujourd'hui sur différents domaines artistiques : la danse, les arts plastiques et les écritures poétiques contemporaines.

Il s'inspire de la Charte de service public des équipements de la culture, réalisée par le cabinet Trautman (accompagnement des publics, création en région, travail en réseau...).

Dans leurs aspects professionnels, ces domaines sont déclinés sous différentes formes relativement "traditionnelles" tout en cherchant à décroiser et à faire jouer une transversalité entre chacun des secteurs : diffusion, action culturelle et accompagnement des publics, initiation artistique, secteur éducatif.

En 1989, et suite à la mise en place de la Politique de la ville sur ce quartier, le Triangle est sollicité pour faire des propositions et intervenir dans le cadre d'une action culturelle spécifique à destination de ce territoire. Cette nouvelle logique institutionnelle amène l'équipe à réfléchir un projet d'intervention particulier prenant le territoire et la question de la proximité comme base de réflexion. Se succéderont, une programmation de spectacles en appartement (89-91), deux commandes et éditions photographiques (91 – 93), une semaine annuelle d'animation culturelle autour de la poésie (91 – 96).

En 1996, mon arrivée en tant que responsable de l'action culturelle m'amène à prendre en charge ce secteur d'intervention et à être force de proposition.

Face aux demandes du Contrat de ville (prendre en compte les pratiques culturelles, faire avec les habitants et non pour) et aux objectifs du Triangle, il s'articule sur deux axes :

- Réfléchir sur la place des populations en proximité dans un rapport à l'art en prenant en compte les aspects constitutifs de celle-ci (pratiques culturelles, pluriculturalité, histoires, identités individuelles et collectives...) et du territoire (urbanisme, architecture...),
- Réfléchir sur les enjeux de l'art et des œuvres avec le social afin de faire de la question artistique et culturelle ainsi travaillée un axe de développement de ce quartier.

Pour faire face à ces enjeux, un projet spécifique est mis en œuvre qui mise sur des points retenus comme essentiels :

- Développer un projet singulier qui "s'émancipe" du projet général du Triangle et des formes "traditionnelles" de la diffusion et de l'accompagnement des publics vers les œuvres accueillies, pour créer des modes de relation nouveaux avec les populations,
- Poser l'acte de création artistique comme "pierre angulaire" du projet afin de produire des œuvres. La mise en œuvre de processus de création "ouverts à participation" permettrait de poser le territoire et ses composantes (urbanistiques, historiques, populaires, identitaires...) comme "terreau" et "matière première" de ces créations,
- Penser les actions dans des rapports de lieux, de temps et d'espaces différents, à la fois "hors les murs" et "en les murs" privilégiant des circulations entre le dedans et le dehors et une polycentralité des actions.

La question de la prise en compte des populations se trouve ainsi mise au cœur de ces interrogations et se travaille particulièrement au sein des processus de création négociés avec les artistes. Chaque artiste et chaque projet détermine, en relation étroite avec l'équipe, les modalités de cette ouverture. De fait, la relation avec l'artiste se construit sur la base d'un projet de production d'une œuvre inédite et non plus sur un projet de monstration d'une œuvre pré - existante.

La production de ces œuvres est imaginée comme vecteur symbolique du territoire.

La présence des populations dans le processus permet une sensibilisation aux démarches artistiques et transforme l'accessibilité et la réception de l'œuvre ainsi produite.

1.2.1. EXEMPLES

Les exemples présentés ici ont pour but d'éclairer les éléments précédents afin de faciliter leur compréhension.

D'autres exemples seront abordés dans ce mémoire, dont les éléments figurent en annexes.

L'instant T²⁰ : Revue – fascicule – journal - périodique...est un "dispositif" mis à disposition des artistes pour jalonner, accompagner et participer aux projets de création. Pour chaque projet d'artiste, c'est autant une œuvre diffusée dans une logique d'amorce ou de restitution qu'un outil de communication.

Chaque artiste accueilli en est en quelque sorte le "rédacteur en chef" et utilise L'instant T comme espace d'expression et de communication.

Edité à 7 000 exemplaires, il est distribué dans les 4800 boîtes aux lettres du quartier, puis sur la ville de Rennes dans les lieux publics. Enfin, il est adressé au réseau national concerné.

Avec Gilles Mahé, plasticien – 1997²¹

- Pour le N°3, il diffuse le manifeste de Gottfried Honegger – plasticien, critique d'art, fondateur du musée de l'art concret de Mouans - Sarthoux "Nous vivons une crise morale". Ce texte met en tension notre rapport à la consommation de masse et la question de notre créativité. A l'intérieur, est glissée une enveloppe qui invite à réagir : " Et vous que pensez vous de la publicité qui vous parvient chaque jour dans votre boîte aux lettres ?" – Dites le en découpant dans ces imprimés et en nous renvoyant vos réactions.
- 220 réponses (militantes, humoristiques, politiques...) parviennent à Gilles Mahé qui les met en page afin de créer le N° 4. Celui – ci est distribué selon les mêmes modalités avec un insert orange invitant les lecteurs à "Participer à la grande exposition : Je l'ai fait à la main" en adressant ou déposant un objet au Triangle avec un descriptif et son identité.
- 195 objets seront réceptionnés (modèles réduits, travaux de couture ou de jardinage, bricolage divers, œuvres d'artistes...), constituant l'exposition de rentrée au mois de septembre 1998.

Cette exposition donne lieu à l'édition du N°5 de l'instant T, qui, tel un catalogue propose deux photographies de l'exposition avec un listing reprenant le cartel de chaque objet présenté et l'identité de la personne. La diffusion s'opère selon les modalités habituelles.

Avec Lucien Suel - poète, auteur et critique – 2002 - 2003²²

Invité à partir de mai 2002, suite à une lecture – performance, un projet en trois phases est développé.

²⁰ ANNEXE 1

²¹ ANNEXE 2

²² ANNEXE 3

- Accueilli en résidence, chez l'habitant, il arpente le quartier pendant une semaine, période d'immersion et de rencontre de ses habitants. Cinq semaines après, il livre l'Instant T N° 8, "témoignage" poétique de sa semaine de résidence. Des temps de lecture sont organisés, dans les différents espaces du quartier (centres sociaux, chez l'habitant, écoles...) et au Triangle (dîner poétique avec carte blanche). L'Instant T est diffusé selon les modalités habituelles.
- Une seconde résidence du même ordre se déroule en octobre – novembre de la même année avec édition de l'Instant T.
- Enfin, la troisième étape sous forme de proposition mail – art invite les habitants à lui écrire. Une distribution de cartes postales vierges a lieu qui abouti à la réception de 412 réponses. Ces cartes postales font l'objet d'une exposition au Triangle et la présence de Lucien Suel donne lieu à de nombreux moments de lecture et de performance. Les cartes constituent la matière première de l'Instant T N° 13 diffusé en septembre 2003.

"LES HABITANTS" : Erwan Mahéo – plasticien - 1998²³

Un "inventaire" du territoire est constitué en filmant en vidéo la vue que les habitants ont depuis leur fenêtre : la caméra immobile prend la place du spectateur et capte ces paysages du quotidien, le temps de la rencontre, environ une heure. 40 rendez – vous sont réalisés. Métaphore du tableau par la fixité de la caméra, le temps "réel" se dépose sur la bande vidéo.

Une exposition en centre – ville, dans un espace "anachronique", recrée un espace singulier dans lequel cohabitent les images du Blosne projetées sur écran et les objets sculpturaux d'Erwan Mahéo.

Une édition d'un dépliant de cartes postales témoigne de ce regard sur l'espace urbain. Edité à 1500 exemplaires elle est largement distribuée sur la quartier.

Plusieurs autres projets artistiques se sont déroulés dans ce cadre "relationnel", avec des auteurs et des plasticiens (Joël Hubaut, Charles Pennequin, Albane Gellé).

Dans le cadre du spectacle vivant, des projets se sont déroulés avec Patrick Le Doaré, Odile Azagury et Dominique Jégou dans le domaine de la danse.

²³ ANNEXE 4

2. METHODOLOGIE

2.1. PROBLEMATIQUE

Nous nous situons donc au carrefour de deux facettes d'un même contexte :

- une réflexion d'ordre général qui place la question de la constitution d'une communauté et du sens de celle – ci à l'aune du champ artistique de production symbolique et pour ce qui nous concerne des limites rencontrées par les politiques institutionnelles pensées et mises en œuvre dans ce sens,
- une expérience professionnelle et une analyse d'actions qui ont tenté d'opérationnaliser et de résoudre ces questionnements à l'horizon de la médiation artistique et culturelle.

Ce carrefour dessine en creux une position "incidente"²⁴ pour l'opérateur culturel. Il s'agit en effet de renouer des liens distendus entre l'art et les populations pour que se joue plus justement la logique symbolique dans une période de clivage professionnel : Logique des œuvres - logique des publics, logique de l'offre - logique de la demande, logique de création - logique d'expression, "culture cultivée" - "cultures populaires", démocratisation culturelle - démocratie culturelle.

Il s'agit alors pour l'opérateur culturel, dans ces entre-deux, d'imaginer avec les artistes et avec les populations des modes d'intervention capables de réduire les écarts tout en conciliant les exigences de chacun des pôles.

Les pratiques d'artistes prenant en compte les modes de production et un investissement dans la réalité et le corps social, dont "l'œuvre est l'occasion d'un commerce frontal avec la réalité"²⁵ peuvent-elles proposer une autre démarche pour ces productions symboliques entraînant une construction différente du lien symbolique (complémentaires aux autres modes de production et de diffusion dans le cadre des politiques publiques de la culture).

Ainsi, on cherchera à comprendre si des processus de création artistique prenant en compte le contexte, le territoire, les populations, dans leurs différentes composantes peuvent envisager une production artistique (œuvre) comme un espace de création partagé (co-production symbolique) entre une population et un artiste.

Il s'agit alors de réintroduire un espace d'intersubjectivité entre l'artiste et la population au sein du processus de création, au delà de celui lié traditionnellement à l'esthétique et à la réception de l'œuvre et donc au mode professionnel de la diffusion.

Ces démarches contextuelles et/ou participatives peuvent-elles être un des axes pour redéfinir un enjeu social de l'art par leurs capacités à construire "localement et à partir de", des formes artistiques et esthétiques revenant mettre en discussion, en "examen", dans des rapports individuels et collectifs (tant par la démarche de création que par la rencontre avec l'œuvre) la culture, le lien social, la communauté. (soit une prise d'appui sur les pratiques culturelles au sens le plus large anthropologique – démocratie culturelle).

La production symbolique ainsi "travaillée" à partir de la démarche – processus pour aboutir à une forme - œuvre "validée" deviendrait ainsi un élément de "représentation", un "reflet", du territoire, invitant de façon singulière au débat du sens et du vivre – ensemble.

²⁴ John Latham in Paul Ardenne – l'art contextuel – Ed Flammarion – 2002 – p 20

[Le concept de personnalité incidente s'applique à l'individu confronté à deux positions idéologiques intangibles et qui adopte en ce cas "une troisième position idéologique pour se placer hors de la zone de contact".]

²⁵ Paul Ardenne – l'art contextuel – Ed Flammarion – 2002 – p 41

Ces projets de création peuvent-ils augurer d'une relation nouvelle qui s'amorcerait entre les pratiques de création contemporaines, les lieux de l'art et les publics, au delà du "choc esthétique" et de la "révélation" comme de l'éducation et du savoir, par la prise en compte de ces populations au cœur de la création.

Autrement dit, dans un contexte plus, large, comment réduire l'écart entre les productions symboliques et les populations pour que "fonctionne" la logique symbolique des productions de l'art ?

2.2. HYPOTHESES

De ces questionnements, découlent plusieurs hypothèses :

- **CES PROJETS ARTISTIQUES S'ARTICULENT SUR UNE RELATION DIFFERENTE AUX POPULATIONS.**

La mobilisation et la participation d'une population en amont de l'œuvre semble nécessiter l'ouverture d'espaces particuliers et de ce fait, un rapport communicationnel spécifique dans un souci de sollicitation participative et non plus afin de générer un geste de "consommation" d'un objet "extérieur à soi", mode "traditionnel" de rapport à l'art.

Il s'agit d'amener à faire un geste d'expression, à réagir de façon différente, à témoigner de soi. Le "feed back" est nécessaire car sans participations, ni d'implications le processus de création devient caduque.

Un rapport différent aux populations passe par une reconnaissance du social et des cultures en présence ; la sollicitation des populations pose un rapport de médiation avec elles ou la question du processus, de la communication et de la contextualisation des projets jouent un rôle important.

- **CES PROJETS ARTISTIQUES INDUISENT UNE RELATION SPECIFIQUE AUX ARTISTES.**

Ce type de projet se comprend dans un "au delà" de l'acte de programmation "traditionnelle". En effet, il ne s'agit pas de montrer des œuvres puis de convoquer le public à en faire l'expérience esthétique ; il s'agit de produire une œuvre à travers différentes étapes, de la négociation du projet jusqu'à l'aboutissement de l'œuvre et sa mise en circulation.

Un projet artistique incluant les deux phases de production – monstration implique une réflexion sur les choix artistiques développés par le "médiateur". La relation qui s'instaure entre l'artiste et le "médiateur" fait alors l'objet d'une négociation que la question de la commande (fondatrice en art) vient éclairer. Cependant, les risques d'instrumentalisation demeurent, selon les cadres posés, le contenu de cette commande et les rôles impartis à chacune des parties.

- **L'ŒUVRE RELATIONNELLE ET PARTICIPATIVE : ESPACE DE PRODUCTION D'UNE SYMBOLIQUE SINGULIERE.**

La "convocation conjointe" de l'artiste et des populations dans le projet induit des rapports nouveaux (individuels et collectifs) tant entre l'artiste et les populations qu'au sein de la population elle-même. La présence des populations dans le processus constitutif de l'œuvre devient support d'une "image" collective – représentation en acte de ce qui se vit tout en proposant une "résistance" par la forme inédite que prend cette "image".

Quels sont les incidences d'une œuvre relationnelle, participative, contextualisée, sur les questions d'identités individuelle et collective. Les modes de légitimation permettent – ils de qualifier la production et par la même d'offrir un statut de reconnaissance aux participations qui la composent.

2.3. NOTE METHODOLOGIQUE

Cette réflexion repose sur une pratique professionnelle. Elle se développe à la fois comme tentative d'analyse, d'explicitation et de théorisation de ces pratiques. Cela signifie que nous tenterons d'articuler les réflexions théoriques aux exemples dans un aller et retour permanent dans un souci d'analyse, mais également de validation.

2.4. NOTE LEXICALE

Enfin, nous définirons ci – après quelques termes qui jalonnent l'ensemble de ce mémoire afin de clarifier l'usage de ces termes :

- **Démarches artistiques relationnelles** : ce terme générique sera employé pour définir les actions et projets qui font l'objet de cette étude,
- **Opérateur culturel** : ce terme générique sera employé pour définir l'acteur culturel implanté sur le territoire et qui met en œuvre ces actions et projets avec les artistes.

Par souci de différenciations, nous nommerons **institutions culturelles** les structures du "1^{er} cercle" (scènes nationales, centres d'art...) dont les missions sont généralement essentiellement négociées avec le Ministère de la culture.

Les démarches artistiques relationnelles telles qu'elles se définissent dans l'art contemporain aujourd'hui rassemblent dans la notion d'œuvre le processus de création et la forme finale.

- **Processus de création** : ce terme désignera les étapes et actions qui précèdent la présentation publique.
- **Forme finale** : ce terme définira "l'objet" réalisé et objet de la monstration au public.

Afin de porter une analyse, nous procéderons cependant à un découpage arbitraire au regard des ces démarches artistiques relationnelles en isolant d'abord ce qui concerne le **processus de création** puis, ce qui relève de la **forme finale**.

Nous établirons une distinction entre **population** et **public** :

- Nous retiendrons le terme de **population** pour qualifier les personnes habitant le territoire,
- Le terme de **public** sera réservé à la question du spectateur.

3. UNE RELATION SPECIFIQUE AUX POPULATIONS

Nous pré – supposons que les démarches artistiques relationnelles se développent à partir d'un rapport différent avec les populations et le territoire.

Comment ce rapport nouveau induit – t – il une reconnaissance du social et des cultures en présence ?

La sollicitation des populations pose la question des subjectivités s'exerçant sur le territoire et invite à mieux saisir le rapport de médiation que ces démarches proposent (tant vers les habitants (participation) que vers le territoire (contextualisation)).

Nous observerons en quoi l'identité même de ces démarches artistiques (processus, communication) permet d'envisager sous un regard différent le développement d'une démarche artistique vers une population.

3.1. UNE MODIFICATION DU RAPPORT LIEU CULTUREL – POPULATION

Le rapport traditionnel à l'art se comprend généralement dans un rapport de fréquentation des lieux culturels en tant que spectateur d'une œuvre préalablement réalisée (galerie d'exposition, salle de spectacle...). Au regard de cette fréquentation et de l'expérience esthétique réalisée, la population présente est qualifiée de publics.

"Si les institutions culturelles veulent élargir la base sociale de leur public, c'est dans une reconnaissance du "non-public" et non dans une politique de relations publiques que réside l'enjeu. D'autant que la notion de "non-publics" vise une catégorie de citoyens qui, bien que n'étant pas usagers des institutions culturelles, pour des raisons multiples et profondes (sociologiques, psychologiques etc...) n'est pas pour autant privée de pratiques culturelles".²⁶

En travaillant à ces démarches artistiques relationnelles, le lieu culturel par le rapport qu'il institue avec l'existant modifie le rapport qu'il entretient avec la population qui l'environne.

Il construit un rapport de réhabilitation des cultures spécifiques et du territoire à des individus et à des groupes.

C'est implicitement faire acte de démocratie culturelle "par l'implication et l'expression de ceux dont la parole n'a pas trouvé les lieux d'énonciation et de réception"²⁷.

- En offrant des espaces d'expression cela induit une capacité que l'on octroie à l'autre à s'exprimer. C'est lui conférer une place de sujet dans la relation au travers de ce qui le fonde. C'est également produire un renversement de l'aspect négatif du problème social en misant sur les "capacités à" que les populations détiennent. Alors que les logiques du travail social se construisent sur les problèmes sociaux, la démarche artistique relationnelle mise sur un existant implicitement positif.
- C'est prendre en compte l'identité, l'histoire, la mémoire individuelle et collective sans a priori de qualité mais a contrario dans une recherche de la diversité.
- C'est, selon le projet et le domaine envisagé faire acte de relativisme au sens où chaque expérience a sa raison d'être et sa raison de témoigner.
(En termes de mémoire, l'histoire de l'exode rural en France n'est ni plus ni moins forte que celle de l'immigration maghrébine ou cambodgienne, en termes d'écriture, la calligraphie arabe n'est ni plus ni moins juste que les enluminures occidentales, en termes culinaires la recette de la choucroute n'est ni plus ni moins singulière que celle du couscous, du Kig a farz ou de la paella, la danse traditionnelle portugaise aussi

²⁶ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation – Presses Universitaires de Grenoble – 1999 - p 165

²⁷ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation – Presses Universitaires de Grenoble – 1999 - p 215

intéressante que la danse traditionnelle berrichonne ou la capoeïra...). Iras-t-on jusqu'à dire que la langue française n'est, dans l'absolu, ni plus ni moins pertinente que le Berbère, le Hmong, l'Arabe ou telle autre ?

Ces projets se bâtissent sur un intérêt pour la réalité sociale et culturelle locale dans un rapport à une culture "anthropologique", à des pratiques culturelles, à des éléments divers du territoire (mémoire, urbanisme, architecture...).

En ouvrant, avec les artistes les processus de création, l'opérateur culturel indique implicitement que ce qui se vit localement constitue le socle culturel de son intervention, qu'il y témoigne une attention. C'est une attitude qui confirme et valorise à la fois le social et la culture présente.

Il réaffirme sa place d'acteur culturel du territoire.

L'artiste est également vecteur de ce "renversement" de situation. En ouvrant le processus de création, lui aussi joue ce jeu. En effet, en opérant au sein de la sphère des rapports humains, il postule de capacités sur le territoire qu'on lui propose. "Les œuvres mettent en jeu les modes d'échange sociaux, l'interactivité avec le regardeur à l'intérieur de l'expérience esthétique qu'il se voit proposer, et les processus de communication, dans leur dimension concrète d'outils servant à relier des individus et des groupes humains entre eux".²⁸

De plus, étranger, il ne porte pas l'histoire de ce territoire même s'il vient pour s'y inscrire. Cela signifie qu'en quelque sorte l'artiste "part de zéro" ou pour le moins que se redéfinit, à travers lui et sa proposition, une nouvelle base de départ dans la relation avec les populations, qui ne se construit pas dans la problématique sociale.

Ainsi l'explique Nelly Kaplan en citant Serge Daney : " La vérité est du côté du personnage, pas du cas. le cas réduit, transforme en objet, "on ne s'intéresse pas à un cas, on se penche sur lui" et ajoute Serge Daney, qui enfonce le clou du sadisme contenu dans un regard soi-disant scientifique, désintéressé – il a sous titré son texte "la drogue tue, la sociologie aussi" – "on se penche d'autant plus qu'on est bien sûr de ne jamais tomber"²⁹.

On retiendra ici la question du personnage comme métaphore de l'œuvre, comme dispositif fictionnel impliquant le territoire et les personnes qui l'habitent.

Ainsi, Gilles Mahé, dans sa proposition "Participez à l'exposition je l'ai fait à la main" postule, à l'aune du texte de Gottfried Honegger, de pratiques locales de toutes sortes. Il fait alors appel de cette créativité, sans jugement pré-établi, de valeur sociale, esthétique ou autre. La pluralité est même ici facteur de pertinence pour le processus artistique.

De même, il propose un cadre le plus large possible afin de ne pas limiter la participation et donc les savoirs – faire. La définition de ce cadre, illustré par des exemples, est aussi une invitation à le déborder, jouant là un "double jeu" au regard de la question de la créativité.

Quel rôle l'opérateur culturel peut-il jouer dans ce domaine ? Est – il – en capacité de confirmer l'artiste dans son concept d'action, en termes de faisabilité de contenu ?

Avoir cette capacité sous-entend avoir une connaissance relativement aiguisée du territoire et des pratiques qui y sont en œuvre. Cela requiert une attitude d'écoute, d'empathie vers cette réalité avant même que le projet ne vienne s'y inscrire.

Ainsi, nous pourrions porter l'interrogation suivante :

²⁸ Nicolas Bourriaud – L'esthétique relationnelle – Presses du réel – 1999 – p 45

²⁹ Nelly Kaplan – Les outils – P.O.L. - 2002

De quelle façon les opérateurs culturels perçoivent – ils le côtoient des populations que l'on considère éloignées des pratiques artistiques et culturelles "reconnues" ?

Un côtoïement désintéressé (en termes de population et non de publics) présente-t-il un risque ?

La réalité d'un territoire est-elle perçue comme ferment d'une future action culturelle ?

Les représentations que portent les opérateurs culturels conduisent-elles, effectivement, à ne retenir que les populations devenus publics ?

3.2. LA PLACE DU PROCESSUS

Penser le processus de création comme un "espace partagé" conduit à s'interroger sur ce que recouvre ce processus, sur la place qu'il détient dans l'acte artistique afin de comparer ce qui les différencie des processus de création habituellement mis en oeuvre.

L'atelier (le laboratoire photographique ou la scène) est pour l'artiste, historiquement le lieu où se déroule le processus de création. Cette démarche peut se saisir comme une "retraite" du monde. L'artiste semble avoir besoin, à un moment donné, de s'écarter du monde pour y affiner, y développer son geste. Il travaille seul, c'est à dire à l'écart du public, afin d'élaborer une forme qu'il présentera ensuite dans des conditions qu'il sollicite et que lui proposent les institutions culturelles (galeries, musées, salles de spectacle...). Cet espace ressort de la question du privé, voire de l'intime. L'artiste fait jouer sa subjectivité dans une fabrication "solitaire".

Les démarches relationnelles proposent d'autres formes.

3.2.1. LE DEVOILEMENT DE LA REGLE

Christian Ruby, renvoie la notion de l'oeuvre et du geste artistique au concept de "règle". "la désobjectivation revient à poser une règle dans sa présentation matérielle même. Celle de chaque oeuvre, chaque fois".³⁰ Cette règle, mode d'organisation mise en jeu dans le processus et contenue dans l'oeuvre pour être proposée au spectateur est en général peu mise en avant au delà de commentaires d'accompagnement dont les arts contemporains usent pourtant largement. Elle relève de l'oeuvre et demeure donc à décrypter : "Elle engendre l'oeuvre et produit le spectateur, en réfutant d'autres règles".³¹

Ce que modifie le processus relationnel et participatif, c'est qu'il s'expose, il dévoile la règle constitutive de l'oeuvre en amont, au cours de ce processus de genèse.

Ainsi, de Marylène Négro - plasticienne pour son projet "Donnez – moi une photo de vous"³² pour constituer une exposition de photographie, ou de Joël Hubaut – plasticien - pour l'organisation d'un banquet qui interroge "Quelle saveur faudrait-il avoir absolument goûté une fois dans sa vie ?"³³ afin de constituer les ingrédients à partir desquels sera réalisé le repas.

Cette démarche amène deux modifications majeures dans le positionnement de l'artiste, de l'oeuvre et du rapport aux populations : "la mise en discussion de la notion d'oeuvre et sa translation du périmètre de l'espace protégé (atelier, galerie, musée) à l'espace de la réalité elle – même ; Déplacement de l'activité artistique elle – même. Cessant de se retrancher, l'artiste se projette à présent au cœur du monde et des siens".³⁴ L'espace social devient le nouvel atelier de l'artiste.

³⁰ Christian Ruby – L'art et la règle – Ed. Ellipses – 1998 - p 20

³¹ Christian Ruby – L'art et la règle - Ed. Ellipses – 1998 - p 29

³² ANNEXE 5

³³ ANNEXE 6

³⁴ Paul Ardenne – L'art contextuel – Flammarion – 2002 – p 37

"Faire se révéler le réel suppose une acte volontaire de provocation au surgissement des signes et des paroles, si c'est de notre territoire même que nous sommes en quête"³⁵.

L'artiste par ces démarches nous proposent des cadres en rupture avec les modes habituels de l'art. L'espace esthétique se déplace de l'œuvre vers une situation que l'artiste nous propose, "des situations à composer ou avec lesquelles composer".³⁶ Cela met également en évidence un positionnement politique de l'artiste au sens d'une implication nouvelle dans la vie de la cité.

*En découpant la forme du monde
devant chacun l'autre se lève*
Bernard Noël – L'ombre du double III

A la fois déplacement de la notion de la règle et du geste, et déplacement de la question processuelle, cette démarche peut se lire également comme l'ouverture d'une instance de négociation avec les populations.

L'œuvre n'est pas "imposée", finie, donnée en l'état, elle devient par le processus un moment d'échange. Elle est ouverte, à l'état de passage. "Elle est ce qui s'ouvrage et non ce qui, enfin achevé, se donne comme œuvré"³⁷.

3.2.2. LA NATURE PROCESSUELLE

Comme nous le dit Christian Ruby : " L'œuvre, chaque fois singulièrement, consiste à la fois en un processus, son résultat et l'indication d'un champ explorable"³⁸. La genèse d'une œuvre est donc à rapprocher de ces trois phases.

En cela réside un autre aspect des démarches artistiques relationnelles : elles réintègrent dans leur identité et leur cohésion, tant le processus créatif et l'affirmation de la règle que la forme finie, l'œuvre.

L'œuvre est alors à penser comme un ensemble, le processus devenant constitutif de l'œuvre : un art processuel, work in progress, Process art : "l'action artistique importe au moins autant que le résultat obtenu. Investir la réalité revient à y activer un processus, quel qu'il soit, et à se couler dans une temporalité spécifique du monde concret, en se confrontant à son rythme tout autant qu'en s'y conformant"³⁹.

En ce sens, ce n'est plus seulement l'objet d'art (l'œuvre) qui est révélé, mais également les moyens mis en œuvre pour la produire, les aléas de l'expérience partagée. "Un bouleversement de la nature du lien réunissant l'œuvre plastique, d'un côté, et spectateur de l'autre" nous dit Paul Ardenne pour mettre en évidence le concept de "reliance"⁴⁰.

En dévoilant le processus de fabrication, l'artiste travaille "à vue" pourrait-on dire. Ce n'est plus l'œuvre seule qui devient "déterminante", mais l'ensemble des "moments" conjoints qui y mènent et qui en découleront. Dans le sens de ce qu'affirme, Philippe Parreno complète : "L'objet n'est qu'un happy end du processus d'exposition, il ne représente pas la conclusion logique du travail, mais un événement"⁴¹.

³⁵ François Bon – Revue Skerzo – N° 7 – Interview – juin 1999

³⁶ Paul Ardenne – L'art contextuel – Flammarion – 2002 – p 181

³⁷ Paul Ardenne – L'art contextuel – Flammarion – 2002 - p 181

³⁸ Christian Ruby – L'art et la règle – Ed. Ellipses – Coll. Polis – 1998 – p 32

³⁹ Paul Ardenne – L'art contextuel – Flammarion – 2002 – p 49

⁴⁰ Paul Ardenne – L'art contextuel – Flammarion – 2002 – p 181

⁴¹ Philippe Parreno in Nicolas Bourriaud – esthétique relationnelle – Presses du réel – p 56

3.2.3. UN RAPPORT AU TEMPS

Cette idée de parcours croise avec celle de processus la notion de temps, d'un temps partagé différemment que dans une relation "traditionnelle" à l'œuvre qui s'organise dans un face à face que l'on pourrait qualifier d'immédiat.

En réinvestissant cette notion du temps, les démarches processuelles nous invitent à un autre rapport : un rapport de fiction, de narration, de procès. (Une histoire - expérience est en train de se jouer, ici et maintenant), Jean Caune parlant de "dramatisation comme paradigme de l'énonciation esthétique".

Le temps nécessaire à la mise en oeuvre du processus est un des éléments d'appréhension et de réception de la forme finale. Il laisse aux populations le "loisir" de dialoguer avec, de prendre connaissance, d'interagir, de réfléchir, de faire sienne (pour partie) l'expérience qui se joue...

Il donne du temps au temps, il laisse le temps ! Et conduit à une relation esthétique d'un autre ordre.

Ceci nous amène à une interrogation (partagée avec de nombreux auteurs) mais qui ici peut prendre une place singulière.

Cette notion de temps, de parcours renverrait à la question "quand – y – a – t – il art ?" au même titre que l'autre question qui a longtemps jalonnée l'histoire de l'art : "qu'est ce que l'art" et qui se donne pour objet d'étude la "qualification" des objets.

C'est ce que signifie implicitement Gilles Mahé qui en travaillant sur six mois, à travers trois numéros de l'instant T construit une relation suivie avec la population faite de propositions successives mais cohérentes : un fil narratif ?

Ces démarches artistiques relationnelles s'inscrivent donc de façon singulière dans des espaces temps. Elles conjuguent temps individuel et temps collectif en inscrivant chaque acteur dans une genèse, dans une histoire qui déjà produit du sens.

3.2.4. COMMENTAIRES

L'art et les œuvres processuelles, en rassemblant le processus, la monstration de la forme finale, et d'autres étapes de restitution (édition, critique...) serait à même de proposer un autre type de rapport esthétique aux populations et aux publics. En devenant un "interstice social", un espace d'interactions, de cohabitation, qui conditionne d'autres types de relations. Ces démarches déplacent "l'origine de l'œuvre et donc son effet".⁴²

*L'univers s'explore lui même.
La vie est l'instrument
dont se sert l'univers
pour s'explorer.*
Roberto Juarroz – Poésie verticale 154

En prenant en compte l'affirmation de Pierre Bourdieu : " L'œuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée"⁴³, on peut remarquer que cette démarche artistique, par la divulgation de la règle et la participation qu'elle propose, sont un partage en amont de la forme définitive et constitue une appréhension préalable de ce code. Le sens est déjà en partage "en proposant des formes qui font appel aux aspirations de ceux qu'il s'agit de conquérir"⁴⁴ ou tout du moins à des éléments en œuvre sur le territoire concerné.

⁴² Nicolas Bourriaud – L'esthétique relationnelle – Presses du réel – p 62 et 63

⁴³ Pierre Bourdieu – La distinction – Introduction – Ed. de Minuit – p II

⁴⁴ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation – Presses universitaires de Grenoble – 1999 - p 41

Comme nous le précise Nicolas Bourriaud : l'artiste est dans une position politique, cette action politique consistant pour l'artiste à "montrer ce que l'on peut faire avec ce qui nous est donné" à savoir, envisager le maniement des formes et des structures que l'on nous présente comme éternelles et "naturelles" : "Voilà ce que nous avons, qu'est ce qu'on peut en faire ?"⁴⁵.

Au delà de la relation esthétique à l'œuvre, on pourrait parler de parcours symboliques mis en œuvre par ces démarches artistiques. Le processus est déjà un moment où le vivre-ensemble s'affirme par la présence et la contribution de chacun. La proposition même de l'artiste interroge et devient objet de débat..."on en parle". La question même de l'expérience, de son existence, de sa validité, avant tout résultat, fait débat.

Il en découle que la nature processuelle est un élément important de la question de la relation aux populations par la prédisposition qu'elle crée à la réception.

On pourra suggérer que cela laisse envisager une réconciliation avec le geste artistique. L'art s'est constitué largement de la question du geste (de la main) et du savoir-faire de l'artiste en lien avec l'art figuratif et la représentation. Cet aspect est aujourd'hui souvent pris en compte pour émettre un jugement de goût de la part des publics (Je pourrais faire la même chose, cela ne représente rien...), face à des dispositifs, installations, performances, spectacles ou formes poétiques qui déroutent.

Dans la mise en évidence, en transparence, de la règle dans les démarches participatives et contextuelles, se trouve peut être, une sorte de réconciliation autour des formes contemporaines puisque l'annonce de la règle précède la forme.

Par son aspect intégrateur, public et temporel, le processus a donc valeur de prédisposition à l'accessibilité de l'œuvre qui en résultera.

3.3. LA PARTICIPATION DES POPULATIONS

Cette question est un des nœuds centraux des démarches artistiques relationnelles évoquées. En posant ces démarches comme participatives, il nous revient d'interroger ce que recouvre ce terme de participation.

3.3.1. LES APPORTS DE LA MEDIATION

En définissant le concept de médiation, Jean Caune a largement ré-interrogé la place des populations et des publics dans le rapport à l'art et à la culture dans une visée politique de l'action culturelle.

Les éléments qu'il développe trouvent ici un écho partagé nous permettant de "qualifier" cette question de la participation.

Alors que le concept de médiation trouve aujourd'hui des échos de plus en plus favorables, et que de plus en plus d'opérateurs culturels semblent s'en réclamer, les modes opératoires constatés se situent généralement dans la question du rapport aux œuvres en proposant des opérations d'accompagnement semblant réductrices.

Ce n'est pas ce qui fonde le concept selon Jean Caune : "La médiation a pour horizon le monde de la relation et permet ainsi de dépasser l'opposition sujet / objet"⁴⁶. C'est donc en

⁴⁵ Nicolas Bourriaud – Qu'est ce que l'art ? – Numéro spécial beaux – Arts magazine - 1999

⁴⁶ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation – Presses Universitaires de Grenoble – 1991 – p 175

amont de la relation à l'œuvre que se fonde la médiation, au cœur de ce qui constitue la culture telle qu'il la définit, à savoir "un individu porteur d'une identité et sa relation à l'autre, en tant que sujet, dans sa singularité et sa subjectivité"⁴⁷.

A partir de cette définition et de la question du langage, il retient comme fondateur de la médiation l'acte "d'énonciation", de l'ordre de l'acte de parole, acte de langage, acte d'expression.

Il développe sa pensée en complétant : " il y a l'acte d'énonciation dès que je dis "je" et dès que je dis "je", je m'adresse à un "tu", dans le temps présent, ce qui s'établit ici et maintenant. Il s'établit alors un monde partagé, un même rapport de référence au monde".⁴⁸

Un homme seul n'existe pas
Bernard Noël – La chute des temps

Les démarches artistiques relationnelles citées reposent sur cette invitation à participer, autrement dit à faire acte d'expression et donc acte d'énonciation. Elles invitent les populations à prendre part à une expérience à vivre et dans laquelle ils sont placés en situation d'agir, non pas seulement de ressentir, de recevoir, mais, en situation d'interaction, de réponse. Cette réponse sera constitutive de la matière de l'œuvre.

Rappelons que dans des démarches "accumulatrices" par exemple, sans participations, l'œuvre n'existerait pas. (Encore qu'une non réponse pourrait s'analyser comme signifiante).

3.3.2. DES SUBJECTIVITÉS EN ŒUVRE

L'artiste et sa proposition se définissent alors comme "vecteurs de subjectivation". Cela signifie que c'est la proposition subjective qui va faire jouer la subjectivité des populations auxquelles il s'adresse. On parlera alors d'une inter – subjectivité.

Ainsi, Félix Guattari définit la subjectivité comme : "l'ensemble des conditions qui rendent possible que des instances individuelles et/ou collectives soient en position d'émerger comme territoire sui – référentiel, en adjacence ou en rapport de délimitation avec une altérité elle – même subjective".⁴⁹

La subjectivité (et donc l'énonciation) n'est pas un fait donné. Ce que nous montre Félix Guattari c'est d'une part qu'elle résulte d'une tension entre deux pôles, et d'autre part, qu'elle est production sui – référentiel, c'est à dire du sujet et / ou du territoire.

Nous pouvons en déduire que ces principes, travaillés par les démarches artistiques relationnelles, produisent les conditions nécessaires à l'énonciation subjective.

La latitude laissée par le message ou la règle émise par l'artiste, renvoie à l'interprétation par la personne. En conséquence, elle construit un espace de créativité en faisant jouer la subjectivité personnelle, autrement dit en mettant en jeu la créativité de chacun, elle permet une production expressive signifiante. "La créativité permet de créer les possibilités et les conditions d'un mécanisme d'expression. Cette dynamique passe par la mobilisation d'un désir et la définition d'un cadre qui oriente et guide le phénomène d'expression avant même de proposer les signes et les formes avec lesquels l'expression pourra non seulement se formuler, mais entrer en relation"⁵⁰.

⁴⁷ Jean Caune – Conférence médiation artistique et culturelle – Grenoble - 2003

⁴⁸ Jean Caune – La médiation artistique in Passages public(s) – DDF / ARSEC - 1995

⁴⁹ Félix Guattari – Chaosmose – Ed. Galilée – 1992 – p 21

⁵⁰ Jean Caune – Les trois âges de la culture en action – Editions Presses Universitaires de Grenoble - 1999

C'est ce que réalisent les démarches artistiques relationnelles à la fois en posant un cadre et en créant un dispositif producteur de subjectivité dont la créativité est le potentiel.

On se situe alors sur les deux versants identifiés de l'expression : le dire et le dit.

- Par la mise en œuvre d'un espace d'expression, l'artiste permet le dire,
- Par le choix qu'il laisse dans le "témoignage", il permet l'expression de la subjectivité du sujet et rend la participation signifiante, le dit.

On pourrait alors parler de "publicisation de l'intime". "L'intime, c'est ce qui est intérieur à la personne. Au plus profond de l'être. Peut-être dissimulé. Enfoui. Là où sa singularité et son identité se jouent. L'intime renvoie à l'individu. A son intériorité"⁵¹.

L'œuvre va prendre sa source dans les subjectivités personnelles au cœur de l'intime de chacun puisqu'il appartient à chacun d'accepter puis de définir sa participation. En se projetant dans la forme finale devenue le "rassemblement" organisé de ces participations, on voit se dessiner un territoire intime du collectif.

L'acte de l'artiste se caractérise donc dans un premier temps par la création d'espaces d'expression, légitimés par l'opérateur culturel et les institutions référentes et d'un "support expressif et symbolique, un canal physique qui non seulement est un moyen de transmission, mais également le support matériel de la mise en forme de l'expression"⁵².

L'artiste ne travaille plus seul. Le processus artistique met en jeu un nouveau rapport de subjectivité. Alors que la subjectivité du spectateur se joue traditionnellement face à l'œuvre finie, ici elle devient constitutive de celui - ci.

"Dans certains contextes, sociaux et sémiologiques, la subjectivité s'individue ; une personne tenue pour responsable d'elle même, se positionne au sein de rapports d'altérité régis par des usages familiaux, des coutumes locales, des lois juridiques... Dans d'autres conditions, la subjectivité se fait collective, ce qui signifie pas qu'elle devienne pour autant exclusivement sociale. Le terme "collectif doit être entendu ici dans le sens d'une multiplicité se déployant tant au delà de l'individu, du côté du socius, qu'en deçà de la personne, du côté d'intensités pré-verbales, relevant d'une logique des affects plus que d'une logique d'ensemble bien circonscrits"⁵³.

*Et les choses s'appuient sur moi,
comme si moi, qui n'ai pas de racine,
j'étais la racine qui leur manque*
Roberto Juarroz – Poésie verticale 164

Les démarches artistiques relationnelles s'appuie sur l'hétérogénéité subjective du territoire, à la fois un et à la fois multiple.

Pour notre étude, cela nous permet de distinguer deux points :

- **L'appel à participation renvoie à l'individu.**

En posant uniquement un cadre participatif, l'artiste laisse à chacun le choix de répondre, et celui d'interpréter la proposition. Ainsi, lorsque Joël Hubaut réalise début 2001 "La Ligne" (commande publique à Hérouville Saint Clair)⁵⁴, qui "consiste en une sculpture de 25000 cubes de verres incrustés sous forme d'une ligne de 2 km dans le

⁵¹ Michel Simonot – Les cahiers du renard N° 10 – Représenter l'intime - 1992

⁵² Jean Caune – La médiation artistique in Passages public(s) – DDF / ARSEC - 1995

⁵³ Félix Guattari – Chaosmose – Ed. Galilée – 1992 – p 22

⁵⁴ ANNEXE 7

sol de la commune et dont chacun est offert à un habitant afin qu'il se l'approprie en y déposant un objet de son choix en témoignage de sa présence lors du passage au 21^{ème} siècle⁵⁵, il laisse à chacun le choix de son témoignage, offrant un espace d'expression libre à chaque personne.

Dans ce projet l'artiste octroie à chacun une position de sujet en composant au cœur du social un espace d'expression, et en l'offrant à chacun dans un rapport "psycho – ethno – anthropologique", autrement dit, de démocratie culturelle.

- **De façon simultanée, le dévoilement de la règle renvoie au collectif.**

En effet, du groupe au quartier ou à la commune, si la communication du projet s'adresse à chaque personne dans un souci de réponse et de participation, c'est également un vecteur d'information qui touche l'ensemble de la "communauté" et qui en substance peut signifier, au delà de la proposition en elle même : un artiste est ici et vous propose une expérience à vivre ensemble.

Si l'acte d'énonciation se fonde sur le "je", l'adresse à un "tu" peut nous apparaître ici restrictive aux regards de notre objet d'étude. En effet, si la participation joue effectivement cette partition entre la personne et l'artiste, dans le cadre du processus en amont de la finalisation de la forme, il nous semble que ce fait est complété par un rapport "je" / "nous" puisque la règle est rendue publique.

Ainsi se sédimente une première strate symbolique par cette liaison entre l'individuel et le collectif. Une partition inédite se joue où l'expression individuelle se combine avec l'expression d'un collectif.

En jouant de cette double adresse, il fait appel à l'imaginaire individuel et par le fait collectif renvoie à un imaginaire social inconnu, en révélation : "l'art comme révélateur d'un imaginaire social inconnu contre sa réduction par un déterminisme social"⁵⁶.

3.3.3. QUESTIONS DE SIGNES

Si Jean Caune fait largement référence au langage, ces démarches artistiques relationnelles vont au delà. En analysant leurs contenus, on pourrait définir alors l'acte d'énonciation par celui "d'émission de signes".

Pour le CARTOPOPOTE Joël Hubaut invite à "témoigner de son origine" ; pour son exposition, Marylène Négro invite à lui faire parvenir "une photo de vous", Sylvie Sépic pour la galerie BF15 à Lyon s'invite chez les habitants pour filmer le point de vue de leur fenêtre en réalisant des interviews. Ainsi, le choix, en collaboration avec l'artiste d'un point de vue à partir de chez soi, et l'acceptation que des images soient réalisées à partir de ce point de vue, confère à cet acte la qualité d'émission de signes, tant par l'acceptation de la participation au projet artistique que par l'aspect signifiant du point de vue.

Odile Azagury intègre dans son spectacle "Parlez – moi d'amour"⁵⁷ des "chapitres" chorégraphiés avec des personnes non – danseurs issues du territoire sur lequel est implanté le lieu qui l'accueille...Il en est de même pour un travail de danse où le geste et le mouvement sont des matières d'expression : "Il n'y a pas de mauvais mouvements" nous explique Patrick le Doaré – chorégraphe.

Autant de situations qui mettent les populations en situation de "se dire", non pas spécifiquement à travers le langage, mais aussi à travers des actes, des choix d'objets signifiants, vecteurs de leur identité et de leur histoire. "Ce phénomène de l'énonciation

⁵⁵ Dossier de presse – La Ligne – Hérouville Saint Clair - 2000

⁵⁶ Antoine Hennion – La passion musicale – Ed. Métalié - p 91

⁵⁷ ANNEXE 8

peut être étendu à toute autre forme esthétique, dans la mesure où l'acte esthétique est un "faire" qui relève d'une intention subjective et qui postule l'existence d'un destinataire, serait-il indéterminé, absent ou potentiel. Ce faire situe le sujet dans un monde de la relation et, par là, lui permet d'affirmer sa subjectivité⁵⁸.

3.3.4. QUESTION DE NOMBRE

Un des autres aspects de la participation réside dans le "nombre", dans la façon dont sa "quantité" peut "révéler" le collectif.

Il semble que nous soyons, par métaphore, face à la question du tissu, c'est à dire : à quel moment, un morceau, une partie est elle révélatrice du tout ? (Ainsi, nous pouvons déterminer une identité de clan écossais à partir d'un échantillon de tartan).

La participation se conçoit en ces termes ; elle devient pertinente à partir du moment où suffisamment de signes sont réunis pour devenir "révélateurs", bien que subjectifs, d'une réalité.

Ainsi en est – il des points de vues – images réalisés par Erwan Mahéo ou Sylvie Sépic. De même pour les déambulations d'un auteur dans un quartier où le rôle de l'opérateur culturel est alors de le mettre en contact avec la pluralité qui fonde ce territoire, avant que l'artiste n'opère des choix.

3.3.5. UN CADRE INSTITUTIONNEL

Pour l'opérateur culturel en situation, ce type de projets artistiques, en s'intégrant dans un projet plus large de développement culturel est par ailleurs soumis à négociation et à validation en relation avec la réalité des pratiques contractuelles et de conventionnement. Les institutions qui financent les projets et structures (Etat, Collectivités territoriales) les instituent dans des cadres négociés pour confirmer leur légitimité.

L'évolution politique de notre démocratie tend aujourd'hui à convoquer le citoyen dans un souci de démocratie participative afin de redonner du sens local à une démocratie représentative essoufflée. Les enjeux de pouvoir se redistribuent en invitant le citoyen à participer aux délibérations, à mettre en adéquation avec le territoire les axes d'une politique générale. (Conseils de quartier).

Dans le cadre de la Politique de la Ville notamment, les projets financés et retenus le sont, en principe, suite à une présentation, un débat contradictoire et une validation avec les représentants politiques, associatifs et les habitants du territoire concerné.

C'est en termes de participation une autre strate d'information réciproque et d'échanges en amont des projets, essentielle dont l'opérateur culturel est responsable.

3.4. LES ESPACES

Dans les chapitres précédents, tant dans la notion de dévoilement de la règle vers une population et de fait un territoire, comme dans l'acte d'énonciation ou dans les rapports que ces démarches introduisent auprès des populations, la notion d'espace apparaît comme un outil d'analyse de ces démarches artistiques relationnelles.

*L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ;
il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.*
Georges Perec – Espèces d'espaces

⁵⁸ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation – Presses universitaires de Grenoble – 1999 – p 157

Espace du territoire, espace culturel, espace public, espace de l'intime sont des niveaux d'interprétation de cette notion qu'il convient d'observer de plus près pour mesurer en quoi ces démarches artistiques se structure sur ces différents niveaux.

Ces manifestations artistiques viennent faire syncope dans le "l'ostinato" de la vie sociale et dans l'espace lissé du quotidien. De fait, elles questionnent des espaces existant ou créent elles mêmes des espaces tout en venant "perturber" ceux existents déjà.

3.4.1. ESPACE PUBLIC

La question de l'espace public en se définissant contre la sphère du privé vient ici interroger ces démarches artistiques relationnelles. Par les processus de communication qu'elles mettent en œuvre, les démarches rencontrent l'espace public. L'artiste engage un "commerce" avec la réalité ; de fait, il se propulse dans l'espace public pour l'investir par ses messages.

Il s'expose, il met en jeu des processus - actions observables pour un investissement déterminé et révocable. L'espace public est un espace l'on n'est pas "accueilli". L'artiste délivre sa proposition au cœur de cet espace afin de créer les conditions d'une expérience. Ce que cela provoque sera la matière de son œuvre.

L'éphémère même de la démarche, qui n'a pas pour but une œuvre pérenne (dans les exemples que nous étudions) participe de la nature même de cet espace : on ne peut se l'approprier.

L'artiste vient créer dans l'espace public une tension par le biais de la sollicitation.

Par ce geste, il vient y "imprimer des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et de variables de temps. L'espace est un croisement de mobiles"⁵⁹ auquel l'artiste vient ajouter le sien, signifiant. A ceci près que la proposition de l'artiste relève d'une structuration momentanée. La règle d'organisation que propose l'artiste "transcende" l'espace public et pour produire une forme unique, une cristallisation du sens, un "pli" selon Gilles Deleuze.

La proposition de l'artiste est ouverte à l'interprétation et se diffuse publiquement sur le territoire. En ce sens, elle porte en elle sa propre mise en débat et de fait recouvre l'espace du politique. "Prendre la parole n'est pas prendre le pouvoir" nous rappelle Jean Caune : cependant, le débat est une des formes de l'agora.

3.4.2. ESPACE CULTUREL

Alors que l'espace public est un espace centrifuge dont le centre est vide, l'artiste et sa proposition viennent temporairement "orchestrer" en mettant en jeu des composantes, choisies par lui afin de produire une "transformation des faits réels ou de pratiques matérielles en faits porteurs de sens pour ceux qui les connaissent et y retrouvent une forme signifiante de leur appartenance et du lien social dont ils sont porteurs"⁶⁰.

Bernard Lamizet met ici en évidence la notion d'espace public culturel : " Un espace dans lequel les acteurs de la sociabilité ne mettent pas en œuvre des logiques de pouvoir, des logiques de d'opinion ou des logiques de croyance, mais des logiques esthétiques et des logiques de représentation plastiques ou dramatiques du lien social et de l'appartenance"⁶¹.

⁵⁹ Michel de Certeau – L'invention du quotidien - Arts de faire – Folio/Essais - 1990

⁶⁰ Bernard Lamizet – La médiation culturelle – Ed. L'Harmattan – 2000 – p 21

⁶¹ Bernard Lamizet – La médiation culturelle – Ed. L'Harmattan – 2000 – p 21

L'artiste, par l'intersubjectivité induite par les processus qu'il met en œuvre contribue à construire, à structurer, à rendre visible cet espace comme lieu symbolique de la communauté.

Les démarches artistiques relationnelles pourraient dessiner "un espace d'indécision, un espace d'indétermination du sens"⁶², ou celui – ci se remet en question les "universaux" uniformisants : un bégaiement du sens afin de le reconsidérer.

3.4.3. ESPACE INTIME

Nous avons évoqué précédemment la publicisation de l'intime qu'engendrait ces démarches artistiques.

Chaque participation est un acte qui donne à voir de son initiateur. Quelque chose de soi est rendu public, au sein de l'œuvre, qui jusqu'alors était privé. La mise en œuvre des subjectivités participe pleinement de ce mouvement.

La proposition de l'artiste transcende également ces frontières : espace intime / espace privé / espace public par le fait qu'elle en appelle aux individus, à leur histoire et identité individuelle.

3.4.4. ESPACE TERNAIRE

Alors que les logiques professionnelles ont conduit à élaborer une relation binaire (animateur socio-culturel / groupe ; œuvre / individu...), ces démarches artistiques relationnelles structurent des espaces "ternaires".

La médiation se définit comme une relation dans un espace entre trois pôles : le monde, une pensée, une émission de signes. C'est ce qu'organisent les démarches artistiques relationnelles entre un territoire et sa population, une proposition artistique participative et l'acte de participation.

De même, dans les logiques opérationnelles, la relation se constitue ici entre un artiste, une instance de médiation (l'opérateur culturel) et une population. La logique binaire constitutive du di-alogue laisse la place à un espace où peut se jouer la pluralité d'échanges.

Emancipation des logiques binaires où l'un serait en position de "savoir" (l'animateur socio – culturel, l'œuvre, l'artiste) face à l'autre (perçue comme nécessairement à éduquer), un espace se construit ou s'élabore un débat, vecteur d'une construction partagée du sens.

3.4.5. UN ESPACE DE LA CULTURE PRIVATISÉ

Enfin, on pourra s'interroger sur la question de l'espace public à propos de l'opérateur culturel.

En effet, si la culture semble aujourd'hui relever d'un service public, cela nous amène à penser les lieux culturels comme des espaces publics de la culture.

Or, l'échec relatif des politiques publiques liées à la fréquentation des lieux vient interroger fortement cette affirmation. Le fait démontré que l'accès aux œuvres se joue dans un rapport de "distinction sociale", laisse à penser que cet accès se joue dans un système de codes et de rituels dont les lieux culturels sont implicitement les vecteurs. La "neutralité" propre à l'espace public ne semble pas s'y jouer...Chaque lieu a développé, structuré une identité, une programmation, un projet artistique, une communication qui transforment et

⁶² Christian Prigent – A quoi bon encore des poètes – P.O.L. – 1996 – p 39

"privatisent" ces espaces : il faut implicitement en connaître les codes et les rituels pour y accéder.

Le dévoilement de la règle, la question processuelle et participative impose aux opérateurs culturels une autre démarche : une démarche vers l'extérieur. Elle impose de s'adresser au territoire, aux populations et de fait d'aller "hors les murs" pour développer ces projets.

*Et si une goutte d'un autre monde
tombait en ce monde,
comme un fruit synoptique du songe
dans l'espace minuscule de la poussière,
quelque chose peut – être changerait de sens
dans les alternances douteuses
qui nous abritent en leurs filets*
Roberto Juarroz – Poésie verticale 200

Il ne s'agit pas ici de revendiquer une quelconque fin des lieux culturels (bien au contraire), mais de comprendre comment il est nécessaire, dans une démarche symbolique, artistique et culturelle de territoire de sortir des murs. Ces démarches en sont un gage important. En tissant des liens avec l'extérieur, elles permettent une construction symbolique autre qui prédispose à la fréquentation, dans un premier temps par des œuvres issues de ces projets, dans un second temps (peut-être) des programmation traditionnelles.

Pas d'affrontement ici entre le "hors les murs" et le "dans les murs", mais la nécessité d'une ubiquité singulière pour répondre tant aux objectifs artistiques qu'aux objectifs de développement artistique et culturel.

Développer un état de membrane, être au milieu de et pas à coté, une porosité ; Penser un lieu de traverse plutôt qu'une tour d'ivoire pour les œuvres.

"Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir ; A peine sorti de l'être, il faudra toujours y rentrer. (...).Il faut que nous soyons libres à l'égard de toutes intentions définitives – et la géométrie enregistre des intentions définitives – si nous voulons suivre les audaces des poètes qui nous appellent à des formes d'expériences d'intimité, à des échappées d'imagination ".⁶³

3.5. LA COMMUNICATION

Comme on a pu le mettre en évidence dans les expériences présentées, l'artiste dans le dévoilement de la règle ouvre, avec l'opérateur culturel une instance de communication avec les populations.

Il nous semble intéressant ici d'étudier cette démarche afin de voir en quoi elle se différencie des modes habituels de la communication culturelle et en quoi elle participe de la pertinence et de l'efficacité des démarches artistiques relationnelles.

3.5.1. LA COMMUNICATION CULTURELLE

Elle apparaît dans les années 80, dans les institutions culturelles en "substituant une politique de relations publiques à la relation avec les publics et sonne en quelque sorte le glas de l'action culturelle"⁶⁴. Effet de mode ou miroir aux alouettes, cette logique de médiatisation de la culture vient remplacer

⁶³ Gaston Bachelard - La poétique de l'espace – Chapitre 8 – L'immensité intime

⁶⁴ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation – p 38 / 39

Elle va se focaliser sur la question des objets, en relation avec un marché qui va petit à petit se structurer. Les objets de l'art (expositions, spectacles) deviennent des produits que l'on médiatise dans un souci de vente et de fréquentation (l'archétype aujourd'hui étant les politiques d'abonnements des lieux de spectacle).

Cette logique privilégie la relation à l'œuvre, au travers l'acte de vente et reconduit les logiques de la distinction sociale, tant par les questions d'accès aux instruments de cette communication que par les contenus textuels et iconographiques.

La communication culturelle telle que mise en œuvre aujourd'hui par les institutions culturelles se révèle être un des facteurs de renforcement des déterminants sociaux de l'inégalité d'accès à la culture.

En quoi, les démarches étudiées modifient elles ce rapport ?

Nous avons vu que l'espace social devenait l'atelier, le terrain de travail de l'artiste. En s'affrontant à la réalité, celui-ci "tourne le dos aux abstractions et préfère les êtres. Il est un corps en présence d'autres corps, toujours soucieux d'une relation directe"⁶⁵.

Ce qui distingue, entre autre, la communication liée aux démarches artistiques relationnelles, c'est qu'elle porte sur l'amont de l'œuvre, sur la mise en œuvre du processus et non spécifiquement sur la "fréquentation" de la forme finale. C'est cet aspect que nous allons ici analyser, cet espace du contact et de la relation directe.

3.5.2. UNE COMMUNICATION MÉDIATISÉE

Ce type de communication utilisant des médiums afin de transmettre les messages renvoie à la définition même du médium. Alain Renaud⁶⁶ nous propose d'envisager le médium comme un moyen. Cette définition induit son corollaire en termes de volonté de celui qui active la communication : "qu'est ce que je veux en faire" ?.

3.5.3. LE MESSAGE

La rédaction du message semble un des actes importants.

Ce qui compte n'est pas tant l'information environnant le projet, le parcours de l'artiste ou le référencement à une histoire de l'art, mais bien le message lui-même, l'invitation.

On se situe dans une recherche d'efficacité et d'efficience du message afin de rendre pertinente la sollicitation et de déclencher l'acte de participation : "Dites moi quels sont vos trois mots préférés", "Donnez moi une photo de vous", "Participez à l'exposition je l'ai fait à la main".

Ce message est alimenté par une description du cadre duquel il émane : Participez à une exposition, à une revue...

C'est, en somme, une règle du jeu qui est donnée et cet aspect ludique, à la fois "game" (le projet) et "play" (la participation) renforce l'adhésion à la sollicitation.

Ces messages s'émancipent de la notion même d'information. La communication n'est pas pensée pour faire "passer" une information au sens strict, mais pour véhiculer une proposition...presque un "sondage".

En s'adressant au plus grand nombre, elle fait fi des "techniques de communication" et des logiques du marketing en niant le concept de cible. Le message n'est pas spécifiquement adapté à une cible mais cherche à véhiculer un espace d'ouverture accessible au plus grand nombre. Simple, concis, donnant les indications opérationnelles pour s'inscrire dans la participation, ce message relève d'une certaine neutralité.

⁶⁵ Paul Ardenne – L'art contextuel – Flammarion – 2002 – p 31

⁶⁶ Philosophe – Intervenant formation D.E.S.S.

Cet aspect prend également une couleur politique et démocratique par la volonté de faire connaître et d'assurer une réception maximale au message pour provoquer un feed – back.

En ce sens, l'artiste développe une esthétique de la communication (constitutive du projet artistique processuel) en œuvrant tant sur la lisibilité du message, que sur ces modes de diffusion et en intégrant ces logiques dans son travail : "Il faut évidemment brouiller les pistes et dans ce sens, les médias malgré eux et de par leur pluralisme peuvent être un véhicule aussi efficace pour leur anéantissement que leur boycott"⁶⁷.

Cet enjeu de la communication se révèle tout particulièrement important pour des projets se déroulant sur des territoires où l'on sait que le rapport à l'écrit, à l'information est plus difficile pour des raisons sociales d'éducation ou de pluri-culturalité.

La question de la langue, entre autre, se pose avec plus d'acuité. L'adhésion au message est fonction des codes en vigueur dans la communication mise en œuvre.

(Se posent alors des questions comme celles des langues étrangères lues et parlées sur un territoire : La traduction de l'information dans ces langues est – elle judicieuse, nécessaire, envisageable ?).

3.5.4. LES MODES DE DIFFUSION DE L'INFORMATION

L'utilisation d'un ensemble de canaux de diffusion est recensée lors de ces démarches. Cette diffusion ne se limite pas aux mailings des lieux culturels (même s'ils sont effectivement activés), mais se constitue dans une pluralité d'espaces afin de croiser une pluralité de pratiques constatées sur le territoire vis à vis de l'information.

- Joël Hubaut pour la constitution de ses CLOM – TROK / Dépôts – ventes monochromes utilise la presse et les journaux gratuits pour constituer le fonds d'objets qui lui est nécessaire et amorcer la relation de dépôt / vente⁶⁸.
- Marylène Negro édite un tract distribué sur les lieux publics de la ville : marché, places diverses, sorties de manifestations culturelles... ; Une campagne d'affichage est réalisée dans la ville avec 80 panneaux 120 * 180.

La mise en œuvre d'une pluralité de médium de communication participe pleinement de cette volonté de "toucher" la population. L'important est que le message "parvienne" au sens de rendu public..

3.5.5. UNE COMMUNICATION INTER – PERSONNELLE

Cette seconde logique de communication vient compléter le mode de médiatisation de l'information.

Sur les territoires repérés de ces actions, une relation inter - personnelle vient généralement appuyer la démarche de communication. Contacts directs avec la population, les groupes, les associations, les personnes, démarche explicative, motivationnelle, sont des formes qui "humanise" la communication et permettent d'engager un débat, un échange sur la proposition afin que chacun puisse l'appréhender au mieux et franchir d'éventuelles difficultés ou complexes.

Elle peut s'établir via les partenaires sociaux (associations, travailleurs sociaux, enseignants...) comme relais.

⁶⁷ Cahiers du Renard – Artistes, les mots pour le dire - Joël Hubaut – ANFIAC - 1990

⁶⁸ ANNEXE 9

Elle peut aussi s'établir directement entre l'opérateur culturel et la population. Cela requiert une connaissance non-déléguée de cette population et une pratique réelle du territoire tant social et culturel que physique.

Cet aspect renvoie à des logiques d'accompagnement du projet : De quelle façon l'opérateur culturel est – il un acteur du territoire ? Quelle connaissance en a-t-il ? Est – il en relation avec les populations autrement qu'en les percevant comme publics ? En d'autres termes, quelle est son implication dans le monde social que constitue sa proximité, au delà des réseaux professionnels.

D'autres projets plus restreints en termes de participation, qui visent à impliquer des groupes constitués pour l'occasion, font spécifiquement l'objet de ce type de communication.

Pour le projet ANTIFROZENKASBAH⁶⁹, Abraham Poincheval aura développé un contact direct avec le groupe constitué par le lieu, à partir de sa proposition artistique. Il s'agissait de réaliser une "structure d'accueil" - sculpture à partir d'un travail de couture, un patchwork de pièces de vêtements et couvertures usagés. Ce projet ne nécessitait pas de communication préalable. Le groupe, constituées de femmes ayant cette compétence aura par contre longuement rencontré l'artiste sur la question artistique.

Cas similaire pour Odile Azagury où le groupe constitué pour créer des intermèdes au sein du spectacle de danse le sera par l'opérateur culturel après négociation d'une thématique avec la chorégraphe. L'opérateur culturel est alors dans une communication verbale avec les personnes repérées qu'il invite personnellement à participer.

Idem enfin pour Erwan Mahéo où les personnes le recevant afin qu'il réalise ses images lui sont proposées par l'opérateur culturel sur la base des regards (directions, axes, hauteur...) qu'il souhaite entreprendre.

Les déterminants sociologiques, les particularités d'une population sont – ils obligatoirement des déterminismes ? Rien n'est moins sûr. Les démarches participatives peuvent permettre aux institutions culturelles et aux opérateurs culturels d'instituer de nouvelles pratiques, des processus de communication prenant en compte la pluralité qui les entoure. Rappelons que la racine cum contenu dans le mot signifie étymologiquement avec.

3.6. UN LIEN ENTRE PROJET ARTISTIQUE ET TERRITOIRE

Nous avons annoncé dans notre problématique notre souci d'examiner les démarches artistiques relationnelles au regard de territoires repérés.

Après avoir étudié ces démarches artistiques, examinons en quoi, les logiques de territoire peuvent enrichir, moduler, ces démarches.

3.6.1. TERRITOIRE ET CONTEXTE

La notion de territoire renvoie à de multiples enjeux :

Géographique : c'est une étendue d'espace bornée par des frontières, délimitée géographiquement.

Social et culturel : Il est vécu par une population, un groupe humain, pratiqué, il renvoie à des pratiques, à une identité.

Juridique : Un pouvoir, une autorité s'y exerce, une juridiction.

Ainsi on retiendra le postulat que le territoire se constitue en tension et au sein d'une histoire.

⁶⁹ ANNEXE 10

L'autre terme que nous définirons est celui de contexte. En effet, ce terme fait son apparition dans l'histoire de l'art au milieu des années 70 pour nommer un ensemble de pratiques : l'art contextuel⁷⁰. Il est repris et développé aujourd'hui en France par Paul Ardenne, historien de l'art, critique et commissaire d'exposition.

Le dictionnaire nous définit le contexte de la façon suivante :

Etymologie : latin contexere : tisser ensemble

1. Dans le registre linguistique : Texte à l'intérieur duquel se situe un élément linguistique (phonème, mot, phrase etc.) et dont il tire sa signification ou sa valeur.
2. Circonstances, situation globale où se situe un événement.

Pour définir la relation qu'entretient le projet artistique avec le territoire sur lequel il se développe, nous retiendrons le terme de contextualisation. En effet, le terme de contexte renvoie à une relation entre deux instances inter-actant l'une l'autre, soit en ce qui nous concerne, une démarche artistique relationnelle et une réalité, et cette tension nous paraît plus à même de qualifier notre objet.

Par ailleurs le terme de territorialisation nous semble trop fortement connoté par le travail de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Nous y reviendrons cependant.

Paul Ardenne, dans son ouvrage et au travers de son regard d'historien de l'art sur les pratiques artistiques et plastiques mondiales, nous invite à percevoir la question du contexte au regard de l'attachement de ces pratiques au principe qui les fonde : la réalité. Confirmant le manifeste de Jan Swidzinski : "L'art contextuel s'oppose à ce qu'on exclue l'art de la réalité en tant qu'objet autonome de contemplation esthétique"⁷¹, Paul Ardenne ajoute : " La première raison d'être de l'art contextuel relève d'un désir social : intensifier la présence de l'artiste à la réalité collective pour que son œuvre soit l'occasion d'un commerce frontal avec la réalité".⁷²

Cependant, au risque d'être critique et au regard de notre objet d'étude, nous avancerons que le concept de réalité et de monde concret, reste particulièrement vague pour définir le contexte dans lequel agit la démarche artistique relationnelle. Ceci est renforcé par le fait que l'appréhension même de la réalité reste toujours subjective et demeure l'objet d'une permanente négociation. "Même si c'est vrai, c'est faux" comme le dit lapidairement Henri Michaux.

3.6.2. UNE CONTEXTUALISATION

Or, si l'art et la réalité ont commerce, si le projet artistique vient s'inscrire dans l'espace vécu du territoire, s'il vient le mettre en question, il faut à l'artiste cerner et déterminer les enjeux sur lesquels viendront se greffer son projet artistique.

Si, comme on peut le penser avec Nicolas Bourriaud, "l'artiste est un sémionaute qui invente des trajectoires entre les signes"⁷³, encore faut-il que ces signes soient identifiés afin d'être mis en jeu de façon consciente.

C'est le propre de ce que nous définissons en tant que contextualisation.

Cela interroge la genèse du processus. A partir de quels éléments l'artiste s'inscrit – il et inscrit – il son projet sur le territoire, dans le contexte ?

Dans le domaine

⁷⁰ Jan Swidzinski – Manifeste – Revue Inter – N° 68

⁷¹ Jan Swidzinsky – Manifeste - Revue Inter – N° 68

⁷² Paul Ardenne – L'art contextuel – Flammarion – 2002 - p 41

⁷³ Nicolas Bourriaud – Esthétique relationnelle – Presses du réel - p 117

Chacun

*Est à la recherche
De ses coordonnées
Guillevic – Du domaine*

Peut être pouvons nous avancer dans un premier temps qu'il ne s'agit pas de la réalité mais d'une réalité : celle d'un territoire défini, avec ses spécificités. Élément singulier dans la réalité plus englobante, certains aspects sont identiques, d'autres varient, des modes de relation, d'imbrication existent.

Corollairement, ceci nous conduit à formuler l'hypothèse qu'il existe différentes réalités : en termes de territoire, tous ne sauraient être identiques (rural / urbain, centre – ville / périphérie...).

La contextualisation implique donc une connaissance, du territoire et du contexte afin de faire dialoguer de façon consciente cet espace et le projet artistique.

On suggèrera que le projet artistique puisse être perçu comme une problématisation du territoire, une mise en problème artistique et esthétique d'une réalité de ce territoire.

"Les tensions par lesquelles se constituent un territoire en déterminent aussi des points d'équilibre. Toute intervention, tout geste minime soit-il s'inscrira en un lieu précis de ces tensions et modifiera les équilibres existants"⁷⁴.

Ainsi, l'opérateur culturel et l'artiste doivent nommer les points d'équilibre ou les tensions : la réalité locale est considérée en tant que telle avec ses singularités et ses spécificités et l'artiste contextualise localement son projet artistique.

"Il n'y a pas une forme ou une bonne structure qui s'impose, ni du dehors ni par en haut, mais plutôt une articulation par le dedans, comme si des molécules oscillantes, des oscillateurs, passaient d'un centre hétérogène à l'autre, même pour assurer la dominance de l'un"⁷⁵.

- En relation avec l'opérateur culturel, Joël Hubaut choisit de travailler sur la question de l'origine des personnes, puis interroge le champ alimentaire et culinaire en proposant un banquet où les ingrédients constituant chaque plat sont proposés par la population. Les plats sont issus d'un mix de ces propositions pour créer des recettes inédites. Il développe une interrogation de l'identité et des identités d'un quartier multi-culturel à travers l'histoire de chacun et des groupes. Puis à travers le choix d'un aliment, il repose la question du goût (en écho à celle de l'origine) pour produire un repas unique où les ingrédients sont mélangés. Le banquet est l'occasion de manger ensemble, à la même table, le même repas dans un quartier où les pratiques culinaires prennent un aspect de distinction.
- Avec la galerie BF15, sur le quartier de la Croix Rousse à Lyon, Sylvie Sépic développe un projet à partir des points de vue visuels des habitants à partir de leur fenêtre en engageant un dialogue enregistré. Elle compose un regard partagé à partir des perceptions vécues par les habitants de leur territoire (urbanisme, architecture, vie de quartier...)
Ce regard interroge la vie "réelle" dans ce territoire, au delà des pré-supposés des habitants du quartier ou de Lyon et des logiques d'analyse institutionnelles.

⁷⁴ Catherine Franceschi – Actes du colloque Nouveaux Commanditaires Fondation de France - 2002

⁷⁵ Gilles Deleuze / Félix Guattari – Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie – Ed. Minit – p 405

Nous avons vu que les notions de territoire et de contexte convergent au sein de ce que nous pourrions nommer un "récit".

De cette notion de récit émane des éléments d'histoire, d'identité, de pratiques (culturelles et sociales) qui vont fonder cette réalité locale.

C'est au cœur de ces éléments que l'artiste affirme son geste afin de le contextualiser.

A partir de ces données, nous pouvons implicitement comprendre qu'une proposition artistique correspond à un territoire et à un contexte. Il existe ainsi "un rapport de nécessité" entre ces deux éléments : de cette "mise en adéquation" apparaît le principe d'une singularité du projet au regard des composantes du territoire.

Les logiques évaluatives qui sous – tendent que la pertinence d'un projet peut s'envisager en partie sur sa transférabilité nous semble ne pas prendre suffisamment en compte cette question.

3.6.3. UNE LECTURE CROISÉE

Cette lecture du territoire et du contexte ressort d'un travail partagé entre l'artiste et l'opérateur culturel et recoupe les enjeux de démocratie culturelle développés plus haut.

L'opérateur culturel et l'artiste dispose tous deux d'outils d'analyse qui vont devoir se confronter et se compléter.

L'opérateur culturel, présent sur le territoire et acteur de celui - ci, inscrit dans son histoire, peut être à même de mettre en évidence tensions et points d'équilibre. Les outils d'analyse qu'il maîtrise, sociologiques, historiques, politiques (soutenus en cela par le maillage institutionnel, social...) lui permettent de présenter à l'artiste les enjeux spécifiques de ce territoire, voire à partir de ces enjeux, ses propres perceptions "subjectives" en termes de structures, de fonctionnements.

Pour l'artiste, la définition de son projet artistique part de cet "état des lieux". Il résulte d'une combinaison entre ce qui fonde son travail dans un principe général, les enjeux qui le caractérise (et donc ce pour quoi il est invité) et ce contexte.

L'objectif demeure la production d'une œuvre mais à partir d'un cadre déterminé. L'artiste est le vecteur de la proposition afin que sa subjectivité puisse pleinement s'exprimer dans son geste. Il détermine les contenus artistiques mis en œuvre.

Les bases de l'invitation alors faites à l'artiste sont formulées explicitement et sa proposition s'intègre elle même dans une histoire.

Autre aspect de cette contextualisation, qui est également à porter au crédit de l'opérateur culturel, est le cadre du projet global dans lequel il invite l'artiste. Nous appellerons ce type de projets : projet de développement culturel.

Si cette contextualisation du projet n'existe pas, le positionnement du projet ne diffère pas d'une autre production qu'elle quelle soit : ainsi en est-il de nombreuses résidences d'artistes conçues pour permettre à ce dernier une avancée dans son travail, sans pour autant ancrer sa démarche artistique sur le territoire, privilégiant ainsi l'acte de sans lien avec le territoire.

La contextualisation est une maïeutique entre l'opérateur culturel et l'artiste qui permet de mettre le territoire et le contexte en jeu. En ce sens, la contextualisation est au territoire et au contexte ce que la participation est aux populations. C'est une strate de la participation collective.

Enfin, un dernier élément à relever dans cette partie est la contextualisation institutionnelle c'est à dire la mesure des enjeux institutionnels dans lesquels s'inscrit cette action.

Nous avons vu que la Politique de la Ville et ses dispositifs de mise en œuvre s'articulent sur des objectifs précis, il en est de même pour le Ministère de la Culture et ses services en région.

Production d'une œuvre, dans l'intégralité de ses exigences, et implication du social et du territoire : les démarches artistiques relationnelles répondent à ces objectifs, a priori pensés comme inconciliables.

Là encore, la logique binaire s'effrite pour laisser place, dans le cadre du projet artistique, à un espace nouveau où les institutions se rencontrent. Le projet artistique redéfinit un espace où sont convoqués de façon singulière des instances à priori "divergentes".

On mesure dans ce cadre la nécessité pour l'opérateur de parler un double langage, celui du social et celui de l'artistique. En cela réside la pertinence du projet, dans sa capacité à concilier les deux sphères d'intérêt.

Cette réalité institutionnelle dessine également en creux un dispositif institutionnel d'évaluation partagé que nous ne développerons pas dans cette étude.

Ainsi, les démarches artistiques relationnelles semblent pouvoir s'inscrire dans un double regard, artistique et social et en cela confirme nos hypothèses.

3.6.4. BESOINS DES HABITANTS

Nous voudrions ici regarder de plus près la notion de "besoins des habitants", qui nous apparaît complémentaire de celle de contextualisation et sur laquelle les logiques professionnelles et les politiques publiques se sont soit arc-boutées, où auront ignoré.

Alors que la logique de la démocratisation culturelle s'est structurée sur l'offre artistique et culturelle, les logiques du socio – culturel se sont structurées autour de la demande et ce faisant de l'expression et en l'occurrence de l'expression des besoins.

Nous voudrions distinguer ici deux registres d'approche des besoins d'une population :

- Les besoins explicites,
- Les besoins implicites.

Les besoins explicites sont ceux qui s'expriment soit librement, soit dans un cadre participatif de concertation. Cependant, on s'accorde aujourd'hui à penser que "les besoins culturels sont le produit de l'éducation"⁷⁶.

Ceci induit que l'expression des besoins est marquée par la distinction sociale que véhicule notre système éducatif.

Comme nous l'avons noté précédemment, l'analyse de l'histoire a montré que l'expression des besoins, dans le cadre culturel, n'a pu s'émanciper des stéréotypes et des préjugés, et a donc conforté en dernière instance les écarts qu'ils étaient sensés réduire. Ainsi en est – il de la convivialité par exemple où l'objectif de "l'être ensemble" prend le pas sur le "pourquoi être ensemble".

L'expression des besoins est donc à interroger dans un rapport de capacité à la formulation, à "l'énonciation" nous dit Jean Caune.

Or, est – il possible de formuler, d'énoncer, ce que l'on ne connaît pas, ce dont on n'a pas conscience, ce dont on n'est pas porteur ?

Ces éléments nous amènent donc à demeurer circonspect sur la validité de cette notion.

*je parle de qui parle qui parle je suis seul
je ne suis qu'un petit bruit j'ai plusieurs bruits en moi
un bruit glacé froissé au carrefour jeté sur le trottoir*

⁷⁶ Pierre Bourdieu – La distinction – Ed. Minuit – 1979 – p 1

Cependant, il ne s'agit nullement de nier en bloc cette notion de besoin.

Comment alors trouver des pistes, au delà de ce qui ne se dit pas, où plus justement ne peut pas se dire ?

Il nous semble que la notion d'implicite peut caractériser cet état des besoins en tant que contenu dans une proposition (le social, le contexte, le territoire...), sans être exprimé en termes précis.

Cela sous – entend, au delà des grandes orientations institutionnelles pré – citées, une capacité des opérateurs culturels à relever les indices du territoire. Etymologiquement entendu comme dénonciation, l'indice est le signe apparent et probable qu'une chose existe.

A ce stade, nous noterons qu'il ne s'agit pas uniquement d'indices négatifs (symptômes) liés à des dysfonctionnements sociaux, mais d'indices au sens large permettant d'établir une "cartographie" du milieu, qui au delà d'un jugement de valeur (positif ou négatif) mette en évidence les mouvements en œuvre (tensions et équilibres) dans ce milieu.

En ce sens, nous nous démarquerons de la notion de symptôme pour réfléchir en termes de signes (si tant est que l'objectivité puisse être de ce monde...). Retenons l'idée d'un "faisceau de présomptions".

La question des besoins culturels d'une population peut donc s'entendre à partir de ces éléments :

- Explicitation dans des cadres donnés (la Politique de la ville, les Contrats de ville, les dispositifs de démocratie citoyenne en sont des exemples) car on ne saurait ignorer ce qui se dit. Cependant, l'accent est généralement mis sur les dysfonctionnements et il faudrait développer une interrogation sur les cadres de cette formulation,
- Mise en évidence d'un ensemble de signes implicites caractéristiques du milieu qui pourront faire l'objet d'une "mise en mouvement" subjective de la part de l'artiste. On pourrait déjà parler d'une esthétique du milieu par la compréhension de ses vibrations.

La contextualisation relève de cet aspect dans le rapport qu'un projet développe aux besoins culturels d'une population.

L'offre artistique et culturelle réalisée par les démarches artistiques relationnelles n'est pas, purement du registre de l'offre. Elle est conçue comme un espace de convocation contextualisé et partagé.

Ainsi le symptôme, défini comme phénomène subjectif, pourrait s'émanciper de la consonance disfonctionnelle qu'il porte pour ouvrir à des diagnostics autres...

L'œuvre comme symptôme positif du territoire ?

4. UNE RELATION SPECIFIQUE AUX ARTISTES.

Notre société affirme le droit à la liberté de création pour les artistes.

Pourtant, en s'interrogeant sur les effets et les impacts de l'art sur la culture et le social, les opérateurs culturels développent des attentes vis à vis des artistes et des projets artistiques conduits.

Comment concilier la liberté de création en prenant en compte ces attentes sans instrumentaliser ni l'artiste, ni les populations ?

Comment l'opérateur culturel peut – il être l'instance combinatoire de ces attentes ?

Nous avons vu que le principe de contextualisation lié aux démarches artistiques relationnelles contient ce principe de tension entre la quête intime de l'artiste et les arbitrages en rapport avec le territoire.

En incluant les phases de production de l'œuvre, du processus de création à la monstration puis la diffusion de l'œuvre, ces projets se caractérisent par une relation avec l'artiste à chacun de ces stades de travail :

- En amont lors de la définition du projet et de la contextualisation,
- Pendant le développement de la phase processus et la monstration de la forme finale
- En aval, pour les éléments de restitution éditoriale par exemple.

Même si on retrouvera un certain nombre d'interrogations communes, on redira ici que cette démarche est distincte d'une programmation "classique" où le programmateur choisit des œuvres existantes, réduisant de fait les questionnements partagés avec l'artiste à la question de la monstration.

Au même titre que dans le cadre d'une programmation, un projet artistique de cet ordre s'insère dans un projet de développement culturel préalablement défini par l'opérateur culturel.

Cette définition implique une réflexion sur les choix artistiques développés par l'opérateur culturel.

4.1. UNE RESPONSABILITÉ ARTISTIQUE POUR L'OPERATEUR CULTUREL

Au même titre que dans l'élaboration d'une programmation "classique", le projet de développement culturel doit comporter une réflexion artistique (les contenus) et esthétique (les modalités de la réception).

4.1.1. DES CRITERES DE CHOIX

Le premier stade d'interrogation, aussi trivial soit-il demeure : Avec quel artiste travailler ? A ce stade, la responsabilité de l'opérateur culturel s'engage ; c'est lui qui invite un artiste. Cela sous-tend une question de choix pour l'opérateur culturel. Comment ce choix s'opère – t – il ? Sur quelles bases ? En quoi, existe – t – il à priori, des enjeux communs entre la pratique de l'artiste et le territoire ?

"Comme tout choix, la décision exclut nous dit Henri Michaux. Tout acte est un choix : l'attention détournée de plusieurs possibilités entrevues, et portée sur une unique possibilité, le rejet hors de la conscience de plusieurs possibilités, l'admission d'une seule ;

inhibition, la réalisation d'un mouvement - désir et le sacrifice des autres mouvements - désirs".

Cette question du choix repose sur la connaissance du milieu artistique que possède l'opérateur culturel, et notamment dans les domaines artistiques concernés.

Le choix se construit ensuite sur la capacité à lire les enjeux artistiques travaillés par l'artiste dans un principe général. La connaissance de ses œuvres précédentes, les expériences qu'il aura développées, la façon dont lui-même se situe dans le registre artistique.

L'opérateur culturel doit donc être attentif à l'actualité, à l'histoire du champ artistique. Cela passe par une fréquentation des œuvres et une attitude de veille dans le champ artistique.

"Il s'agissait d'une « commande », en rapport avec cette banlieue rennaise. Pas n'importe quelle commande cependant, car les deux protagonistes connaissent mon travail. Ils sont venus me voir au stand Al Dante, au marché de la poésie. On a déjà pas mal discuté. Ils savent ce que je peux faire, et me proposent des pistes en rapport avec ma pensée, mon écriture"⁷⁷.

C'est la capacité à déceler dans les enjeux artistiques de l'artiste des pistes de travail intéressantes, au regard du territoire, qui constituent les bases d'un choix.

On peut parler de convergence d'intérêt.

L'opérateur culturel mobilise tout ce qui amène à une capacité de choix réelle : cet artiste là plutôt que n'importe quel autre...

Cela semble évident, mais nombre d'expériences ne se construisent pas sur ces logiques : auteurs invités en bibliothèque sur la base de listes et de propositions de la Maison des Écrivains, artistes dont le parcours artistique n'est pas encore affirmé, ensemble des "animateurs" qui possède un savoir – faire technique et qui encadrent des ateliers...

La notoriété est également à prendre en compte, comme vecteur d'une reconnaissance a priori, au moins de la part de l'institution culturelle, même si les populations ou les acteurs sociaux n'ont pas cette connaissance. C'est aussi un gage de crédibilité dans le milieu artistique, qui identifiera le projet et lui accordera un crédit.

La question médiatique liée à la notoriété est également un point d'appui, notamment en ce qui concerne les questions ultérieures de la critique artistique et de la médiatisation du projet. On comprendra aisément qu'il est plus aisé de mobiliser sur une personnalité reconnue que sur de l'inconnu.

Il faut percevoir cet aspect comme un questionnement et non comme un préalable incontournable.

La notoriété n'est donc pas spécifiquement médiatique. Elle signifie entre autre que la pratique artistique développée par l'artiste est préalablement reconnue. En ce sens, elle crédibilise implicitement le projet vers les interlocuteurs potentiels.

Enfin, engager un processus de production c'est aussi permettre à l'artiste d'aller plus loin dans son travail. Ce soutien objectif de la démarche de l'artiste montre bien qu'il ne s'agit pas d'instrumentaliser l'artiste (nous y reviendrons) dans un registre d'atelier de pratiques ou d'autres formes qui sortiraient de son champ de travail, mais bien de l'accompagner dans sa recherche vers la production d'une œuvre qu'il sera en capacité d'assumer et de revendiquer comme partie intégrante de son travail.

C'est là aussi un élément distinctif au sein des nombreuses actions développées par des opérateurs dans la champ de la Politique de la Ville.

⁷⁷ Interview Charles Pennequin

Faire œuvre, cela signifie (entre autres) que l'artiste revendique son geste au travers d'une autorité : sa signature. Ce n'est pas une expérience qui requiert uniquement un savoir-faire, mais bien un processus de création qui s'insère dans la perspective générale de l'histoire et de l'évolution de son travail.

Cela nous semble être le garant d'une implication "totale" de la part de l'artiste. Cela convoque un engagement complet qui nous semble différent des multiples pratiques d'ateliers foisonnantes et qui n'engage que très inégalement la question de l'auteur.

4.1.2. LA QUESTION DE LA COMMANDE

La relation qui s'instaure entre l'artiste et l'opérateur culturel fait l'objet d'une négociation que la question de la commande (fondatrice en art) est susceptible d'éclairer au regard de la relation entre commanditaire et artiste.

En effet, une phase de négociation et de préparation du projet artistique est nécessitée par le fait que le projet développé sera "une résultante" des enjeux des deux interlocuteurs, la contextualisation.

La position, le rôle et le statut que chacun des interlocuteurs occupe et l'espace qui en découle amène une prise en compte particulière de cette relation.

Par sa présence sur le territoire et sa légitimité à intervenir, l'opérateur culturel occupe la place de "commanditaire". On notera que la légitimité de cette posture se trouve issue des cadres institutionnels et des missions contractuelles données à l'opérateur culturel.

On retrouve cette notion d'espace ternaire où l'opérateur culturel occupe une place de médiateur entre le politique et l'artiste. "La médiation détermine un nouvel espace entre l'artiste et le prince pour inventer de nouvelles procédures pour que la cité soit revivifiée par l'art. La médiation multiplie le nombre de princes.(...). Le médiateur entre dans ce qu'il relie et peut le changer, l'intermédiaire demeure extérieur par rapport aux deux parties avec lesquelles il travaille. (...). Le médiateur transporte, redéfinit, déploie"⁷⁸.

Par le déplacement institutionnel des cadres d'action, du politique vers l'opérateur culturel, celui – ci prend alors une responsabilité dans la démarche.

Cela permet aussi à l'artiste d'avoir un interlocuteur identifiable et renforce le "sens" de la commande dans une société où l'autonomie de l'artiste, l'éclatement du sens et l'éloignement des politiques publiques ont rendu cet aspect relativement opaque. La commande repose implicitement la question de l'implication de l'artiste dans la société.

A ce titre, l'opérateur culturel doit être en capacité d'explicitier ses besoins, ses attentes, et ses limites, c'est à dire de nommer les différents enjeux qu'il travaille, tant par rapport au territoire que par rapport à l'artiste.

Il s'agit de proposer un cadre à partir duquel, l'artiste pourra se positionner, faire une proposition ou refuser, mesurer ses implications, s'engager en "connaissance de cause". On pourrait évoquer la question d'un cahier des charges (au même titre que pour la commande publique) à partir duquel, l'artiste répond par une proposition.

En tout état de cause, il s'agit bien de développer une relation avec l'artiste en préalable à sa proposition. Cette proposition première est la résultante du travail de contextualisation et du cadre formulé par l'opérateur culturel.

On remarquera dans les expériences une logique qui vient renforcer cet aspect : l'artiste est invité à venir sur les lieux en amont de toute proposition pour réaliser une "immersion". En déambulant sur le territoire, en rencontrant l'équipe professionnelle, en rencontrant des personnes habitantes, des groupes, cette contextualisation devient moins abstraite et cette phase permet une appréhension réelle par l'artiste du cadre proposé.

⁷⁸ Jean Jacques GLEIZAL – L'art et le politique – Coll. la politique éclatée – Ed. PUF – 1994

Cela sous – entend de façon relativement évidente que ce moment est intégré dans le projet global, à chacun des niveaux opérationnels temporel, financier, humain...

En dessinant ce cadre de l'intervention, en le partageant avec l'artiste, l'opérateur culturel ouvre et limite à la fois le champ d'action ou comme le suggère Jacques Roubaud – poète et membre de l'OULIPO : " Ce que la contrainte libère à la vie même".

Cette contrainte se joue donc en creux, par la définition d'un nouvel espace d'autonomie offert à l'artiste pour qu'il y développe son geste et non dans une détermination à priori où l'opérateur culturel aurait préalablement défini unilatéralement le geste de l'artiste.

Il s'agit donc pour l'opérateur culturel d'offrir à l'artiste un espace de travail dans lequel, il puisse affirmer une "règle", un "concept d'action" qu'il détermine dans la liberté et l'indépendance qui est celle que lui confère notre société.

Il se crée alors un espace d'échange et de négociation du projet proposé avec l'artiste. Cela implique la nécessité pour l'opérateur culturel de rentrer dans le champ artistique de la création et pour l'artiste de mettre son projet en débat.

Le fait de négocier le projet artistique est-il important ? C'est par étapes, la mise en adéquation subjective entre l'artiste et l'opérateur culturel du projet proposé à la réalité du contexte.

Cependant, l'intérêt de la démarche est d'arriver sinon à un consensus, mais à un projet qui rassemble les enjeux de deux partenaires.

Au delà de la négociation qui s'instaure, on rappellera la résistance de l'œuvre au processus de commande car ni l'artiste, ni le commanditaire ne sont à même de dire ce que l'œuvre sera en définitive. Cette affirmation trouve encore plus de pertinence dans le cas des démarches participatives, liées à la présence d'autres personnes au sein du processus.

Ainsi, le résultat reste toujours, au regard de la commande et de la nature processuelle, indéterminé. Comme le souligne Jean Christophe Bailly : " Dans le cas de la commande artistique, malgré l'existence d'un programme de contraintes, le "produit" demandé est par définition inexistant, et la commande est ici dans une zone instable entre le contrat et le pari"⁷⁹.

L'accord préalable résulte sur la démarche, les objectifs artistiques, les modes de communication et de diffusion, un principe de forme finale, mais aussi et peut être surtout sur les principes, conditions et modalités d'une expérience à mener ensemble.

Ainsi, lorsque Odile Azagury travaille avec un groupe de personnes non danseurs pour constituer les inter - chapitres de son spectacle, le processus de travail de danse avec les personnes est défini (quoique révoquant en fonction de ce qui se produit), on mesure comment cela va s'intégrer dans le spectacle, mais, il demeure impossible de savoir quelles seront les propositions gestuelles, comment elles s'organiseront au sein de l'espace auxquelles elles sont destinées (solis, duos, trios, ballet?).

De même, d'un travail de prises de vues / point de vue à partir de domiciles d'habitants est défini, mais nul ne peut dire quels seront les points de vue filmés, leur durée définitive, comment ils s'organiseront au final.

⁷⁹ Jean Christophe Bailly – Les cahiers du Renard N° 4 – L'art, les artistes, la ville – ANFIAC — p 15

La négociation du projet artistique telle que décrite ci – dessus amène l'opérateur culturel à être partenaire de l'artiste, y compris dans l'œuvre. Cela implique en quelque sorte une co-responsabilité de l'opérateur culturel dans la forme finale. La négociation qui a prévalu au projet le positionne en situation d'assumer et de revendiquer la production finale au même titre que l'artiste.

Cela est d'autant plus important que le rapport au territoire et à la proximité se joue pleinement et que la légitimité de l'opérateur culturel est engagée, notamment institutionnellement.

" Il y a toujours eu des commandes. Ecrire sur commande, n'a jamais empêché d'écrire ce qu'on voulait. La commande est un moyen de sortir l'écrivain, qui n'est pas considéré comme un travailleur normal, du ghetto où nos sociétés l'enferment, soit par sacralisation, soit par mépris". Et de compléter : "Est ce que la commande pourrait devenir un des lieux possibles de cette parole publique, de ce dialogue en direct qui retrouverait les voies/voix de l'agora de la cité grecque ?"⁸⁰.

4.2. LES RISQUES DE L'INSTRUMENTALISATION

4.2.1. INSTRUMENTALISER L'ARTISTE

A l'aune des éléments développés ci - avant, et au regard des multiples échos qui se forment dans le milieu professionnel sur ces projets, la question de l'instrumentalisation de l'artiste revient régulièrement.

Elle semble beaucoup plus formulée par les institutions culturelles lorsqu'il s'agit d'interventions ou l'enjeu social est affirmé par l'opérateur culturel et les institutions publiques que lorsqu'il s'agit de projets réalisés par les institutions culturelles elles – mêmes.

Nous postulons que cet aspect est issu du regard spécifique que porte les institutions culturelles sur le rôle de l'artiste. L'indépendance et l'autonomie de l'artiste telles que vécues et pensées aujourd'hui de façon générale amène à laisser les artistes définir unilatéralement leurs projets et notamment leurs projets de production.

L'institution culturelle vit sa position d'interlocuteur essentiellement vis à vis de l'artiste et il semble plus important de laisser à l'artiste la responsabilité de son geste et du processus que de le lier à un territoire.

Ainsi, en privilégiant cette position, l'opérateur culturel privilégie auprès de l'artiste la liberté de création.

Notre société a vécu une évolution qui a conduit à rendre indépendante et autonome la sphère culturelle et artistique au regard de l'économie ou de la rationalité scientifique. Cet état qui se caractérise par un état de division du travail fait de l'artiste celui qui produit des œuvres où s'élabore du sens dans cette sphère (au coté d'autres acteurs). C'est donc le rôle premier que lui confère notre fonctionnement social.

Cette position sans ambivalence pointe en creux une autre question : A qui sont dévolues les autres missions relatives à ce type de projets ? Par autres missions, nous entendons ici ce qui est de l'ordre de la communication, de la médiation, de l'accompagnement de groupes, de mise en œuvre du projet...

⁸⁰ Bernard Noël - in Jean Pierre Colin – Françoise Seloron – Le rôle de l'art dans les transformations sociales – Publisud - 1994

Le risque de l'instrumentalisation semble donc lié à la confusion avec d'autres missions qui seraient dévolues à l'artiste en surcroît de la production de l'œuvre.

Instrumentaliser l'artiste s'articulerait donc autour de deux points spécifiques mais complémentaires :

- **Lui confier des missions qui ne relèvent pas clairement de ses compétences.**

Nous entendons par là, le risque de devoir assumer des rôles les dépassant : politiques, sociaux, utilitaristes.... Or l'artiste, n'est ni un animateur, ni un médiateur, ni forcément un communicant (même si les artistes de ce champ développent un certain savoir – faire et que la communication est une partie intégrante du projet), encore moins un travailleur social.

Surtout, et malgré la bonne volonté affichée, c'est une question de compétence. Le partenariat construit entre l'opérateur culturel et l'artiste repose sur des compétences différentes et donc complémentaires.

Cette translation de rôle ne se comprendrait que dans la mesure où l'opérateur culturel ne ferait pas face à ses compétences...

- **Penser sa présence comme un outil, au regard de savoirs – faire.**

Cet aspect se caractérise par l'instrumentalisation des techniques que l'artiste utilise : maîtrise des matériaux (couleurs, terre, bois, images, gestes, mots...), maîtrise de la scénographie (espace, scène, éclairages...). L'artiste détenteur de ces savoirs – faire est alors invité à ce titre, pour aider d'autres personnes à les mettre en œuvre. Le projet n'est plus un projet de création, mais de pratiques artistiques.

L'artiste doit conserver le rôle qui lui est imparti, c'est à dire de définir la règle de son geste artistique. Ses savoirs – faire s'expriment dans le cadre d'une pensée artistique et esthétique qui sous – tendent, à la fois, chaque œuvre et son Œuvre ; et non dans une action qui serait pensée et définie par l'opérateur culturel et qui déconnecterait la pensée artistiques des moyens de lui donner forme.

"Ce n'était pas la résidence "thébaïde" dans laquelle l'auteur est chouchouté et n'a de contact qu'avec son ordinateur et le paysage qu'il voit par la fenêtre de son studio.

Pourtant il ne s'agissait pas non plus de faire faire des choses aux gens, juste vivre au milieu d'eux et écrire pour eux et pour... moi. J'ai de plus en plus de mal à supporter les "ateliers d'écriture" à caractère social. L'artiste y devient une sorte de spécialiste capable de remplacer tout à la fois le maître d'école, l'assistante sociale, le prêtre, le psychologue, que sais-je encore ? Je me sentais au milieu de mes semblables. J'étais là pour faire ce que je savais faire, pas pour expliquer aux gens ce qu'ils devaient faire"⁸¹.

La nécessité de présence de l'opérateur culturel dans son appui partenarial et ses compétences auprès de l'artiste est ici ré - affirmé.

4.2.2. INSTRUMENTALISER LES POPULATIONS

La logique inverse peut également s'envisager.

Décrivons : l'artiste propose à l'opérateur culturel un projet relationnel et participatif pertinent en termes artistique et d'actualité dans son champ artistique et cet opérateur culturel produit ce projet (ce qui peut être dans ses missions institutionnelles).

Le risque alors, dans ce type d'action est d'avoir un artiste qui développe un projet personnel dont le retentissement se joue alors essentiellement dans le monde de l'art et de l'institution culturelle.

⁸¹ Interview Lucien Suel

Se dessine en outre pour l'institution culturelle, la possibilité de se "dédouaner" de pressions institutionnelles éventuelles liées à la demande d'une implication vers le territoire et le tissu social et de mener un travail d'action culturelle vers les non – publics. Ainsi, le statut d'une telle opération risquerait d'être "une parmi d'autres" et de rester sans lendemain...

L'artiste, malgré lui, occupe alors une position "d'anthropophage" du social, ou le territoire devient au service de ce projet. L'instrumentalisation joue alors à l'inverse. C'est la population qui est instrumentalisée, au bénéfice du projet artistique et de l'institution.

Question d'objectifs ? Question d'implication sur le territoire de la part de l'opérateur culturel ? Probablement.

L'existence d'un projet spécifique, cadre de ces interventions, défini par l'opérateur culturel, trouve ici une autre de ces nécessités. Celle de clarifier les enjeux de l'action c'est à dire de penser un projet de création artistique dans une logique plus large de développement culturel afin de tendre vers les objectifs de développement territorial et social en rapport avec la communauté.

4.2.3. POUR L'OPERATEUR CULTUREL

Ces deux risques nommés, nous amène à mettre en évidence le rôle de l'opérateur culturel à différents niveaux :

- L'opérateur culturel à un rôle à jouer dans la production et une répartition des tâches est nécessaire au regard des compétences de chacune des parties. Il accompagne l'ensemble du processus tant vers les populations que vers l'artiste.
- Il est garant d'un projet global, explicité et communiqué sur le territoire :
 - Les différentes actions artistiques prennent sens dans ce cadre et ne sont pas "parachutées" en fonction "d'opportunités",
 - Il est programmateur de ces actions et choisit les artistes qu'il invite et les projets qui seront développés.

5. UN ESPACE DE PRODUCTION D'UNE SYMBOLIQUE COLLECTIVE

La "convocation conjointe" de l'artiste et des populations dans le projet a pour effet de déplacer les cadres habituels de l'oeuvre, tant dans ses espaces de production que dans ceux de sa réception. En quoi ce déplacement est – il porteur de pertinence ?

En quoi cela produit – il un changement de nature esthétique dans l'oeuvre et comment cela modifie – t - il les données de la perception ?

En quoi l'oeuvre met – elle en jeu le territoire sur et par lequel elle existe et quelle relations s'instaurent, individuellement et collectivement, afin de transformer les perceptions ?

Quels sont les modes de légitimation et quels rôles peuvent – ils jouer ?

Nous avons analysé précédemment la nature spécifique de ces démarches, en ce sens qu'elles intègrent à la fois le processus de création et la monstration d'une forme finale.

Nous avons pu mesurer comment l'implication des populations dans le processus est un vecteur "d'adhésion", prédisposant à la réception et à la fréquentation de l'oeuvre. Il existe une logique à venir voir le résultat et de plus, l'ensemble de la population du territoire est sensibilisée au projet.

Pour le confort du raisonnement, nous avons étudié dans une première partie la nature processuelle et le mode intégratif qu'elle développe vis à vis des populations.

Pour autant, ce processus se matérialise à un instant déterminé dans une forme finale. Il nous semble donc nécessaire de nous pencher sur les effets de sens que cette forme produit, au regard de nos questionnements.

Ces effets seront étudiés dans un premier temps en termes artistiques en abordant quelques aspects qui nous semblent nécessaires à la constitution et à l'existence d'une oeuvre.

Nous observerons ensuite la question esthétique, à savoir, la relation de perception et de réception qui s'instaure et se développe à partir de la confrontation à l'oeuvre, afin que chaque spectateur puisse exercer son propre jugement.

Enfin, nous tâcherons de mettre en évidence les effets qu'elle est susceptible de produire au regard de nos questionnements.

5.1. LA QUESTION DE L'ŒUVRE

Cette question voit le jour au travers de la nécessité de "montrer" ce qui advient du processus, ce qu'il a généré, ce qu'il a produit. Autrement dit, la question de la "mise en public", de la restitution.

Pourquoi une oeuvre pourras – t – on interroger : parce que c'est la condition pour qu'une forme originale puisse s'extraire du contexte social et produire un effet symbolique.

Il faut saisir la question dans le mouvement :

Le processus de création génère l'oeuvre à partir du social. Si cette première étape constitue déjà une mise en questionnement du territoire, celle - ci doit se stabiliser afin de "retourner" impacter ce même social, à partir d'un regard, d'une perception individuelle puis collective.

C'est dans ce mouvement d'extraction - restitution que peut se construire un nouvel "univers" de sens. L'oeuvre, en rassemblant l'ensemble des participations, est une concrétion des participations individuelles dans une forme qui témoigne à la fois des

individualités mais également du collectif : l'art est un révélateur au sens actif du terme, "l'art ne transcende pas les préoccupations quotidiennes, il nous confronte à la réalité à travers la singularité d'un rapport au monde, à travers une fiction"⁸².

La stabilisation de la forme, même partielle (en arts plastiques, le processus n'est pas forcément stoppé lors de la phase d'exposition) est la condition pour qu'un regard collectif se construise.

Le processus a joué un rôle de codage de la réalité, dans la forme finale elle se surcode dans une "scénographie" pour devenir œuvre.

*En moi j'ai cherché de l'autre
dit - il
pour mourir en liberté
Bernard Noël - la photo d'un génie*

Pour le spectateur – acteur, la confrontation à la forme finale est l'étape où se joue la question du "nous", moi parmi les autres ; pour le spectateur extérieur, la relation se joue autour du "eux" : pour chacun, rencontre avec une forme symbolique territorialisée.

Elle remet en débat sa propre participation au regard de celle des autres, son rapport au collectif, et face au collectif en train d'exister, de se matérialiser.

La forme finale organise donc une relation entre individu et collectif : "je suis dans l'œuvre mais elle m'échappe, m'interroge ; elle parle de moi et en même temps, elle parle de nous et nous interroge".

Nicolas Bourriaud définit ainsi le principe de la forme :

"Unité structurelle imitant un monde. La pratique artistique consiste à créer une forme susceptible de "durer", en faisant se rencontrer sur un plan cohérent des entités hétérogènes, afin de produire un rapport au monde"⁸³.

L'imitation du monde résulte de la phase "d'extraction" ; le plan cohérent est l'espace scénographié de l'œuvre par l'artiste, le rapport au monde se joue dans le regard collectif sur cette forme.

Avec Paul Ardenne, nous retiendrons le terme "sculpture sociale : rassemblement inopiné venant bousculer la vie collective locale, où énergies, désirs et flux d'échanges sont activés"⁸⁴.

A ce stade, nous pouvons avancer le risque d'une distorsion :

- les projets artistiques présentent une valeur artistique et esthétique dans leur absolu d'œuvre, sans pour autant s'attacher ou se revendiquer d'une fonction symbolique sur le territoire

ou,

- la forme reste "engluée" dans le social empêchant ainsi toute portée symbolique vers le collectif (ce qui demeure par exemple, le cas de nombreux ateliers de pratiques artistiques).

Les démarches artistiques relationnelles peuvent réaliser, nous semble – t – il ce délicat exercice d'un équilibre dynamique entre ces deux sphères du social et de l'art.

Faire œuvre c'est également produire une forme qui s'adresse à l'extérieur du territoire, c'est rendre public au sens de l'espace culturel :

⁸² Nicolas Bourriaud – Esthétique relationnelle – Presses du réel – 1998 – p 59

⁸³ Nicolas Bourriaud – Esthétique relationnelle – Presses du réel – 1998 – p 115

⁸⁴ Paul Ardenne – L'art contextuel – Flammarion – 2002 - p 75 et 76

- Par la convocation d'autres publics,
- Par la mise en discussion de cette "image" que le territoire à produit.

5.2. LA QUESTION ESTHETIQUE

Dans cette partie nous aborderons deux notions qui sont intrinsèquement constitutives d'une œuvre d'art. A partir de ces approches, nous examinerons en quoi les démarches artistiques relationnelles mettent en œuvre ces principes.

5.2.1. LE CARACTERE D'IRRÉDUCTIBILITÉ

Par ce caractère, nous chercherons à mettre en évidence la "résistance" que l'œuvre nous propose.

Cette irréductibilité est plus particulièrement saisissable dans l'œuvre au sens traditionnel : l'œuvre existe sous forme "d'objet", sa forme finale est acquise (le tableau, le spectacle, le livre) et elle se présente donc à nous dans un espace de confrontation. L'œuvre n'est pas nous, nous ne sommes pas elle.

L'œuvre nous impose une temporalité et une spatialité qui n'est pas la notre.

C'est en cela que l'œuvre peut jouer son rôle d'œuvre en nous proposant des processus de résistance, nous invitant à ré - examiner nos "positions" individuelles et les enjeux du collectif.

Les démarches artistiques relationnelles par leur caractère participatif, sont - elles de cet ordre ?

Nous examinerons les deux phases spécifiques :

- La nature processuelle : Si, dans l'histoire, l'œuvre est le travail de la main, du savoir – faire et d'un faire, on peut considérer que l'énonciation d'une règle subjective d'organisation ou de prélèvement des matériaux ressort de cette logique. Dans le cas des démarches étudiées, le matériau de l'artiste est le monde social et culturel, les composantes du territoire.
Par la règle qu'il énonce, il élabore un mode d'organisation, de prélèvement du matériau, au même titre que pour la couleur, les mots, les mouvements, les images...
Si différence il y a elle réside uniquement dans le choix des matériaux.
La règle est de la subjectivité de l'artiste et en ce sens, elle participe de cette irréductibilité de l'œuvre.
- La forme finale : Elle ressort de la "mise en scène", de l'organisation sculpturale, spatiale et scénographique que l'artiste réalise à partir des matériaux collectés. Cette "mise en scène" est également de la responsabilité de l'artiste et confère à la forme finale une "étrangeté" spécifique, au même titre que l'organisation spatiale d'un tableau ou d'une scénographie de spectacle. Elle contient en elle même et propose donc un type de rapport qui lui est spécifique, un mode de découverte, un comportement. La forme que prend la restitution est donc le second aspect de cette irréductibilité de l'œuvre.

Cette question de l'irréductibilité est constitutive de l'œuvre.

Pour que se joue la question esthétique, l'œuvre doit être une rupture dans ce qui existe, dans ce que je connais, dans le quotidien, dans le texte du territoire. Une rupture au cœur de mes attentes mêmes, qui me surprenne.

5.2.2. UNE PROBLEMATISATION ESTHETIQUE

L'œuvre relationnelle procède donc d'une double rupture :

- Rupture dans le mouvement du territoire, dans le texte à l'œuvre, par le processus,

- Puis, par la confrontation à la forme finale.

Cela nous conduit à compléter la question de l'œuvre en précisant que cette double rupture matérialise ce qui est de l'ordre du questionnement.

L'œuvre ne se concrétise pas dans le registre de la réponse, mais dans celui de la question, inhérente à la capacité de résistance qu'elle nous propose.

*Il doit y avoir un point
où cessent les alternances de l'oubli,
où les formes se souviennent*
Roberto Juarroz – Poésie verticale 42

Elle relève d'une problématisation esthétique du monde, du territoire :

- Problématisation : L'œuvre n'est pas traitement, ni accord, mais forme subjective. Deuxième étage de la fusée "vecteur de subjectivation", elle interpelle, en tension, notre propre subjectivité et la réalité même dont elle est issue.
- Esthétique : Elle ouvre à d'autres registres d'entendement, ceux des sens, de la sensibilité et du goût.

L'œuvre procède donc d'un dissensus et non d'un accord. En ce sens, elle ne se donne pas comme une "réponse" ou une solution, mais comme un point de départ, une nouvelle question à partager.

Nous nous situons à ce stade sur un pan spécifique de la question esthétique, celui du débat qu'organise l'œuvre d'art à partir de l'exercice du goût.

C'est la question que pose Christian Ruby : " Comment et à quelles conditions l'esthétique et les goûts peuvent en venir à favoriser la reconstruction ou la critique des relations sociales dont l'ajointement est plus proche que prévu de la réalité sociale".

Entre le "c'est admirable" de l'harmonie et le "c'est n'importe quoi" de la dérélition, qui induisent les goûts et les dégoûts, il invite à une solution plus conflictuelle : la création d'"une unité dans et par les oppositions et les différences".

Ainsi, l'aspect universalisant du jugement esthétique engage – t – il un débat complet au sein duquel les questions sociales commencent à prédominer. En allant au delà d'une vision approfondie du produit artistique, il donne une clef de compréhension du fonctionnement social de la règle esthétique et de sa part dans la production sociale du sentiment de l'unité de goût"⁸⁵.

L'œuvre travaille la question du sens, non pas en proposant un sens, qui serait le sens...mais en ouvrant une brèche dans ce qui semble être donné pour réinterroger notre "position". Elle propose une ré – élaboration du sens.

Le monde n'est pas fini
Bernard Noël – La chute des temps

Les démarches contextuelles et participatives renouvellent cette disposition fondatrice de l'œuvre d'art. C'est au cœur de cet aspect que se joue la question esthétique de la réception de l'œuvre.

5.2.3. UNE PRISE D'AUTONOMIE

Un second aspect qui nous paraît constitutif de l'œuvre et de sa pertinence, c'est le détachement qui s'opère entre la forme produite et le "corps" de l'artiste.

⁸⁵ Christian Ruby – L'art et la règle – Ed. Ellipses – Coll. Polis – 1998 – p 61 et 62

L'œuvre est une forme qui acquiert une identité, une présence, une autonomie.

Elle s'autonomise de l'artiste à différents niveaux pour devenir un espace – temps

- Par l'interaction aléatoire que provoque le processus et dont l'artiste ne peut qu'orchestrer le cadre,
- Par la forme en elle même qui se détache de son "créateur" pour se présenter, seule face à nous.

Elles s'émancipent du geste qui les a généré pour se donner dans leur présence.

L'artiste n'est pas l'œuvre.

La parole même de l'artiste n'est pas l'œuvre. Ce qui fait œuvre c'est la forme constituée à partir du geste, un lieu, à la fois de tension et d'équilibre.

Le risque d'une parole serait alors de faire écran devant l'œuvre.

L'artiste doit se désingulariser.

"L'œuvre est indépendante du créateur, par l'autoposition de créé qui se conserve en soi. Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est un bloc de sensations, c'est à dire un composé de percepts et d'affects.(...). L'artiste crée des blocs de percepts et d'affects, mais la seule loi de la création, c'est que le composé doit tenir tout seul. Que l'artiste le fasse tenir debout tout seul, c'est le plus difficile"⁸⁶

Cela nous paraît essentiel en ce sens que nous évite la confusion en termes "d'interlocuteur". L'artiste trouve sa place dans les processus de genèse de l'œuvre, il se joue ensuite un effacement de sa personne, afin de laisser la forme produite jouer sa "fonction".

C'est bien le rapport entre le processus - forme et les publics, qui par la question esthétique, produit un événement, et non "le corps" de l'artiste.

5.2.4. L'ŒUVRE EVENEMENT

Nous avons vu précédemment qu'un des aspects des démarches artistiques relationnelles est de se construire dans un rapport de temporalité. Ce point nous invite à nous interroger sur la notion d'événement, comme définition corollaire de l'œuvre.

L'œuvre est créatrice d'un espace – temps dans la relation qu'elle organise avec le territoire et le contexte. Au même titre que la notion in situ renvoie à une spatialisation, on peut donc concevoir l'œuvre d'art comme un objet, signe parmi les signes. On peut aussi la concevoir comme un événement.

Si la notion d'évènement est largement utilisée aujourd'hui dans le langage, c'est très souvent dans sa connotation médiatique en relation avec l'actualité. Nous nous démarquerons de ce point de vue car il perçoit l'événement au regard de la mise en public. Cependant, l'événement ne correspond pas qu'à la mise en public ; les médias rendent seulement possible sa visibilité, le porte à la connaissance. Car l'événement existe ailleurs, autrement.

C'est en tant qu'action qu'il faut le saisir, c'est à dire selon une logique de situation qui prenne en compte comment il montre et établit autre chose que ce à quoi chacun était encore habitué.

Comme la trajectoire se comprend dans un univers de signes, l'évènement s'inscrit dans le contexte, l'histoire du territoire, dans sa temporalité pour y créer une syncope, une pause

⁸⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari – Qu'est ce que la philosophie ? – Ed Minuit – 1996 – p 154 et 155

ou une accélération. L'événement est au temps ce que l'accélération est à la vitesse, c'est à dire une "perturbation" de l'état existant.

Cela signifie que l'événement ne signifie pas dans un vide. Il convient donc de restituer les cadres dans lesquels il s'inscrit : notons que c'est bien l'enjeu de la contextualisation ; Il détache les protagonistes (habitants, acteurs...) à une situation, un contexte, une temporalité.

"Il convient de restituer à l'événement sa spécificité temporelle : il manifeste à lui seul une rupture d'intelligibilité. L'évidence habituelle de la compréhension est soudain suspendue(...). Le sens devient incertain, nous ne sommes plus assurés de nos grilles de lecture. (...). Nous voici plongé avec l'événement dans le régime extraordinaire de ce qui ne sait plus se dire, ou du moins n'en est plus si sûr"⁸⁷.

L'événement ne renvoie pas à une cassure dans la réalité mais dans l'intelligibilité, dans la perception que l'on a de cette réalité.

L'événement témoigne du nouveau, de l'inconnu. Il enclenche une nouvelle intelligibilité, il révèle quelque chose qui était latent, il porte de l'inconnu dans le connu.

"Le changement de rythme qu'impose l'événement marque une nouvelle temporalité qui altère les rapports au passé et à l'avenir. A partir de cette coupure, le champ de la mémoire et celui du possible sont rouverts par référence à de nouveaux principes d'intelligibilité. Parce qu'il pose à nouveau la question du sens, (de la loi, de la vie, de l'art...), l'événement pour ses contemporains marque toujours le début d'une « ère nouvelle »"⁸⁸.

Comme nous le dit Gilles Deleuze dans "Logique du sens" : "L'événement, ce n'est pas qu'il se passe quelque chose, mais plutôt que quelque chose se passe – un devenir".

C'est ce que nous avons tenté de démontrer précédemment en montrant que quelque chose est en œuvre dans le territoire. La nature processuelle et publique des démarches artistiques relationnelles s'entrevoit à l'aune de cette citation : quelque chose s'organise pour faire advenir.

L'événement est ce qui relie le passé au futur, ce qui s'inscrit dans un contexte.

"Alors que le présent de Chronos est corporel, comme l'accident dans sa matérialité, Aiôn est le temps de l'événement incorporel qui n'existe que par sa signification ; la discontinuité de l'événement doit se prendre comme rupture et mutation et non explosion ou éruption. Le présent de l'événement n'existe que comme ligne de partage de deux mondes mutuellement inintelligibles" complète Gilles Deleuze.

C'est ce qui fait sens qui crée l'événement et ce sens n'est pas destruction de ce qui existe mais facteur de recomposition, de lien critique entre deux états du contexte : le passé et le futur.

En ce sens, l'art et les démarches artistiques relationnelles nous permettrait d'être contemporains à nous même.

"Il délivre une signification si neuve que son décryptage même constitue le nouveau paradigme. Sa violence, voire son absurdité apparente ne laissent muets les contemporains que le temps de son irruption. Mais, la première stupeur passée, les mots et les signes affluent pour combler la béance du sens. De cet étonnement initial naît un

⁸⁷ Alban BENSA et Eric FASSIN - Revue TERRAIN N° 38 – "Qu'est ce qu'un événement" - éditions du patrimoine – Mars 2002 – Article "Les sciences sociales face à l'événement".

⁸⁸ Alban BENSA et Eric FASSIN - Revue TERRAIN N° 38 – "Qu'est ce qu'un événement" - éditions du patrimoine – Mars 2002 – Article "Les sciences sociales face à l'événement".

régime de commentaires qui ne cessera qu'avec un autre événement venant bouleverser les conventions que les gloses sur le précédent ont peu à peu élaborées⁸⁹.

L'événement est irruption de l'étrange dans le quotidien, étrange qui oblige ce quotidien à se recomposer en fonction de lui.

Cette recombinaison symbolique est l'objet et le sens du débat qui s'instaure. L'événement, comme l'œuvre dans un univers de signes provoque une recombinaison du sens par la perception esthétique.

Les démarches artistiques relationnelles trouvent une explication potentielle dans cette notion d'événement. On remarquera la pertinence avec laquelle les apports théoriques peuvent s'appliquer de façon pertinente à la question de l'œuvre.

Cela nous conduit à constater que les démarches artistiques relationnelles travaillent sur plusieurs niveaux d'intelligibilité, ce qui leur confère un registre de lecture et d'intervention particulièrement riches :

- La spatialisation par le rapport au territoire,
- La production d'une forme finale, objet - signe parmi les signes,
- L'événement comme rapport au temps.

5.3. LE RAPPORT TERRITORIALISATION – DETERRITORIALISATION

Ce rapport de tension s'établit autour de la question de la subjectivité telle qu'elle est développée par Félix Guattari et Gilles Deleuze.

Ainsi, "Il paraît opportun de forger une conception plus transversaliste de la subjectivité, qui permette de répondre à la fois de ses accrochages territorialisés idiosyncrasiques (Territoires existentiels) et de ses ouvertures sur des systèmes de valeur (Univers incorporels) aux implications sociales et culturelles"⁹⁰

La tension que crée les démarches artistiques relationnelles se révèle dans un combinatoire poreux de ces deux pôles, entre "marquage" du territoire et "ouverture" vers l'extérieur : "L'hermétiquement ouvert" de Ghérasim Luca.

5.3.1. TERRITORIALISATION

En développant son projet, en imprimant une nouvelle trajectoire dans l'espace social et culturel, l'artiste est celui qui crée un "rythme" sur le territoire, en rapport avec le contexte. En y imprimant un nouveau code, il transcende cet univers hétérogène pour en faire advenir une forme, un moment, qui prend valeur au regard de "l'inventaire" qu'il réalise, une cristallisation éphémère de l'existant.

Le transcodage, la transduction du milieu que l'artiste imprime à la réalité s'inscrit sur les éléments existants sur le territoire, tout en les déplaçant vers une sphère expressive, symbolique par le principe collectif de la démarche.

Par la production de ce "reflet", image transformée, diffractée de la réalité locale, le projet produit une territorialisation : "La territorialisation est l'acte du rythme devenu expressif, ou des composantes du milieu devenues qualitatives. (...) Le facteur T, le facteur territorialisant doit être cherché précisément dans le devenir expressif du rythme ou de la mélodie, c'est à dire dans l'émergence des qualités propres"⁹¹.

⁸⁹ Alban Bensa et Eric Fassin - Revue TERRAIN N° 38 – "Qu'est ce qu'un événement" - éditions du patrimoine – Mars 2002 – Article "Les sciences sociales face à l'événement".

⁹⁰ Félix Guattari – Chaosmose – Ed. Galilée – 1992 – p 15

⁹¹ Félix Guattari / Gilles Deleuze – Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie – Ed. Millepays – 1997 – p 398

L'œuvre se présente comme une "carotte géologique" dans le territoire. La proposition de l'artiste crée une consistance, un "tenir ensemble" d'éléments hétérogènes, création d'un "intra - agencement".

En ce sens, il optimise le territoire, lui donne une valeur existentielle, symbolique. Le projet artistique est créateur d'identité symbolique dans un rapport d'hétérogénéité au territoire.

*On oublie et
quand on ne sait plus
ce que l'on sait
la vie est à l'aise
un peu d'est ce moi
rend la temps douce
Bernard Noël – l'aile sous l'écrit*

Ainsi, se crée une "ritournelle", rythme et mélodie territorialisés, parce que devenus expressifs – et devenus expressifs parce que territorialisants. On appelle ritournelle "tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux"⁹².

Par cette ritournelle, le territoire se resingularise sur des composantes inédites, voire inconnues des populations du territoire, même si pressenties. Il y a création d'un "intra – agencement", création d'une "consistance : le "tenir – ensemble" d'éléments hétérogènes. Ils ne constituent d'abord qu'un ensemble flou, un ensemble discret, qui prendra consistance..."⁹³.

Rappelons – nous, afin de donner une perspective pragmatique à cette citation, que nous réfléchissons à des territoires "nouveaux", des lieux parfois plus que des espaces, dont l'histoire est récente et la sédimentation "délicate".

Ainsi, on pourrait retentir le terme de consolidation tel que l'empruntent Gilles Deleuze et Félix Guattari à Engène Dupréel au regard de sa théorie de la consolidation : "Il montrait que la vie n'allait pas d'un centre à une extériorité, mais d'un extérieur à un intérieur, ou plutôt d'un ensemble flou discret à sa consolidation. Or celle – ci implique trois choses : qu'il y ait non pas un commencement d'où dériverait une suite linéaire, mais des densifications, des intensifications, des renforcements, des injections, des truffages, comme autant d'actes intercalaires ("Il n'y a de croissance que par intercalation"). En second lieu, et ce n'est pas le contraire, il faut qu'il y ait aménagement d'intervalles, répartition d'inégalités, au point que pour consolider, il faut parfois faire un trou. En troisième lieu, superposition de rythmes disparates, articulations par le dedans d'une inter – rythmicité, sans imposition de mesure ou de cadence"⁹⁴.

5.3.2. DETERRITORIALISATION

La territorialisation est en même temps déterritorialisation puisqu'il y a création par l'œuvre, d'un plan supplémentaire, nouveau dans le registre symbolique.

Pour autant, si l'œuvre est cet agencement territorial, elle produit dans le même temps et par elle même, des vecteurs de débordement et de dispersion.

*Un labyrinthe
ne se découvre*

⁹² Félix Guattari / Gilles Deleuze – Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie – Ed. Minuit – 1997 – p 397

⁹³ Félix Guattari / Gilles Deleuze – Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie – Ed. Minuit – 1997 – p 398

⁹⁴ Gilles Deleuze / Félix Guattari – Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie – Ed. Minuit – 1997 – p 405

"L'agencement territorial ne cesse de passer dans d'autres agencements. De même que l'infra – territorial n'est pas séparable de l'intra – agencement, l'intra – agencement ne l'est pas davantage de l'inter - agencement, et pourtant les passages ne sont pas nécessaires, et se font suivant les cas" puis, ils complètent : " Les agencements oscillent entre une fermeture territoriale qui tend à les re-stratifier, et une ouverture déterritorialisante qui les connectent au contraire au Cosmos"⁹⁵.

"L'œuvre matérialise des territoires existentiels, au sein desquels l'image assume le rôle de vecteur de subjectivation, de "shifter" apte à déterritorialiser notre perception avant de la "rebrancher" sur d'autres possibles : celui d'un opérateur de bifurcations de subjectivité"⁹⁶.

L'œuvre devient à son tour, vecteur de subjectivation, c'est à dire que sa perception, sa réception nous déterritorialise avec elle et nous invite à recomposer nos "certitudes". L'œuvre joue une partition de décodage au regard de nos perceptions, elle permet d'opérer comme l'indique Jean Michel Montfort, "des décadrages autorisant de nouvelles réalités ou de nouvelles lectures des réalités qui appellent le changement".

A partir de son irréductibilité et de la résistance qui s'opère, l'œuvre est facteur de déterritorialisation. La forme finale vient questionner la réalité dont elle est issue et cette réalité, c'est "moi", c'est "nous".

C'est un processus de rebonds qui apparaît : L'œuvre n'est pas un "butoir", mais une instance, un dispositif d'agitement non fermé.

Elle produit du débat et en ce sens éclate les frontières même de sa forme en interrogeant le principe même de territorialisation qu'elle propose.

Ainsi, nous pouvons nous interroger sur la pertinence d'actions qui ne trouveraient pas d'aboutissement en tant qu'œuvre. Pour pertinentes qu'elles puissent paraître, elles ne tendraient qu'à constituer du territoire. Présenteraient – elles alors un risque de "ghettoïsation" par une forme trop territorialisante et ne présentant pas ces schémas d'ouverture. La question serait à soulever.

L'œuvre produit à la fois des processus identitaires de reconnaissance individuels et collectifs. Elle produit en même temps une mise en question du territoire dont elle est issue tout en le connectant à d'autres univers.

La mise en œuvre de la subjectivité au cœur du territoire doit donc répondre de ces deux aspects afin d'organiser non pas un état des lieux définitif, mais une logique tensionnelle et dynamique d'interactions sur chacun des plans et entre ces plans.

Il ne s'agit donc pas de chercher une universalité qui s'imposerait, mais des instances d'agencement qui opérationnalise le territoire.

5.4. ETRE SPECTATEUR

Si les démarches artistiques relationnelles se caractérisent par le statut participatif qu'elles confèrent à la population, elles placent néanmoins à chacun de ces moments l'interlocuteur, la personne, dans une position de spectateur.

⁹⁵ Gilles Deleuze / Félix Guattari – Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie – Ed. Minuit – 1997 – p 400 et 415

⁹⁶ Nicolas Bourriaud – Esthétique relationnelle – Presses du réel – 1999 – p 103

Cette question esthétique, qui renvoie à la réception et à la perception de l'œuvre, se modifie au regard de la nature même de ces démarches.

Alors que la position traditionnelle du spectateur est celle du regardeur, ces démarches produisent des formes démocratiques qui autorisent un dialogue.

*Se retrouver dans un état d'extrême secousse,
éclaircie d'irréalité,
avec dans un coin de soi-même des morceaux du monde réel.*
Antonin Artaud – Le pèse nerf

C'est ce que Nicolas Bourriaud nomme le critère de co-existence :

"L'image produite me nie – t – elle ? Est ce une forme "démocratique" ? Cette œuvre m'autorise t elle au dialogue ? Pourrais - je exister et comment dans l'espace qu'elle définit ?" (...)."Ce qui fonde aujourd'hui, l'expérience artistique, c'est la co-présence des regardeurs devant l'œuvre. (...).La première question qu'on devrait se poser en présence d'une œuvre d'art c'est : me donne – t – elle la possibilité d'exister en face d'elle, ou au contraire, me nie – t – elle en tant que sujet, se refusant à considérer l'Autre dans sa structure ?"⁹⁷.

Elles construisent une translation de la notion de spectateur vers une notion de co-acteur et de sujet ; le contact s'établit non plus uniquement dans un état de "contemplation", mais dans un rapport d'action.

"Pourrais – je exister, et comment dans l'espace qu'elle définit ? Cette forme m'autorise – t – elle au dialogue ?" poursuis – t – il.

A ces questions, nous pouvons répondre par l'affirmative pour plusieurs raisons :

- Le processus est générateur de participation. Celles – ci sont constitutives de l'œuvre. Comme nous l'avons étudié précédemment, un dialogue s'organise (intersubjectivité) entre l'artiste et les populations, au sein même de l'œuvre.
- Pour les non – participants, ils se trouvent dans une situation de témoins de ce qui traverse le territoire, une histoire en train de se faire. Ils ne sont pas totalement étrangers à ce qui se "trame" ; ils sont même concernés. De plus, pour un certain nombre de projets, la participation reste possible y compris lorsque la forme finale s'est structurée (lors de l'exposition "je l'ai fait à la main" de Gilles Mahé ou "Donnez moi une photo de vous" de Marylène Négro).

C'est également la question que pose Marie José Mondzain dans sa recherche sur le statut des images : "Où me mets – on quand on me dit de regarder ?".

"Si l'objet qui déclenche une émotion, ce que fait toute visibilité, ne se donne pas dans un dispositif de triangulation dynamique où quelque chose manque, où quelque chose se met en mouvement, il n'y a pas d'autres issues que le passionnel, c'est à dire l'anéantissement du sujet et de l'objet"⁹⁸.

Cette espace de triangulation dynamique existe dans les démarches participatives comme nous l'avons vu précédemment. La proposition de l'artiste est une proposition de mise en mouvement, d'accélération, du social et du territoire. Le rapport à l'œuvre se joue dans un rapport de co-création, de co-construction qui limite l'effet de sidération.

⁹⁷ Nicolas Bourriaud – Esthétique relationnelle – Presses du réel – 1999 – p 59

⁹⁸ Marie José Mondzain – Revue mouvement – N°22 – Mai 2003

"Où est – ce que je veux être ? je veux être là ou je suis libre, c'est à dire là où mon plaisir me donne de la liberté. Comment éprouver la liberté que me donne une image ? Je ne peux l'éprouver que dans la signification que prend ce visible avec l'autre".

Par cette phrase, elle nomme ce qui se joue dans la relation avec la population : un espace d'expression subjectif ouvert à chaque personne, dans un rapport à l'Autre, individuel et collectif.

En reprenant la notion de plaisir que souligne Marie José Mondzain, nous pouvons ajouter que nous avons ici un des éléments de fréquentation de l'œuvre. En effet, les populations et leurs participations étant constitutives de l'œuvre, nous pouvons comprendre le plaisir à venir voir "la mise en exposition" de "soi".

Même si cela recouvre un rapport à l'ego qu'il ne faut pas nier, on trouve ici un des facteurs de renversement du rapport à l'art que nous proposent les démarches artistiques relationnelles. au regard de la notion de code telle qu'énoncée par Pierre Bourdieu.

Pour aller plus loin avec Marc Jimenez : " Le plaisir n'est pas le jugement, c'est l'un des moyens qui conditionne peut être le jugement. Il n'est pas la fin de la réflexion esthétique, mais son début...le début de la critique...(au même titre que le déplaisir !)"⁹⁹.

Si cette affirmation reçoit notre accord dans l'absolu, nous retiendrons ici et dans un premier temps, la notion de plaisir, comme constitutive, avec les autres éléments préalablement énoncées, d'une prédisposition à la rencontre et à un regard actif sur l'œuvre.

Les démarches participatives modifient donc potentiellement le statut d'interlocuteur de l'œuvre en conférant une place de co-acteur, ou de spectateur concerné par le sens de ce qui se joue. "L'aura de l'art ne se trouve plus dans l'arrière – monde représenté par l'œuvre, ni dans la forme elle même, mais devant elle, au sein de la forme collective temporaire qu'elle produit en s'exposant"¹⁰⁰.

5.5. DES MODES DE RECONNAISSANCE EN OEUVRE

Cette partie nous permettra de reposer dans un axe différent et complémentaire la question du statut explicite et implicite des démarches artistiques relationnelles.

5.5.1. UNE RECONNAISSANCE INDUITE

La question de l'œuvre croise également un autre aspect relatif aux participations constatées. En quoi le projet développé confère – t – il un statut à ces participations ?

En faisant œuvre, on dépasse le stade de l'expression pour construire une forme signifiante, qui transforme le statut de chaque participation. Le fait qu'il y ait œuvre et reconnaissance de l'œuvre par la pluralité des acteurs extérieurs (institutionnels, monde de l'art, politiques, etc...) est un principe implicite de reconnaissance de ces participations.

Cette reconnaissance, se situe à deux niveaux :

- le "dire", c'est à dire l'expression des individus et d'un territoire,
- le "dit", c'est à dire la matière même, signifiante de la participation.

L'objet déposé pour témoigner de son origine, l'image que crée le point de vue de chez l'habitant, l'histoire individuelle qui se confie à l'auteur, pour autant qu'ils puissent paraître "banals" ou "communs" dans le cadre du quotidien culturel (chacun a un point de vue, chacun peut témoigner de son histoire...) acquiert une autre dimension symbolique dans l'espace de l'œuvre.

⁹⁹ Marc Jimenez – Les enjeux de la critique esthétique – Coll. les cahiers – IAC Villeurbanne – 1996 – p 16

¹⁰⁰ Nicolas Bourriaud – Esthétique relationnelle – Presses du réel – 1998 – p 62

La question de l'oeuvre renferme un principe de reconnaissance des présences individuelles.

Par l'élément reliant que matérialise le processus et le principe d'agglutination, d'accumulation, de la forme finale, les participations individuelles passent d'un statut de l'expression et du savoir – faire à celui d'un signifiant collectif.

Cette translation est peut être la désobjectivation qui caractérise l'oeuvre d'art : ce qui constitue le matériau de base accède à un nouveau statut.

L'artefact reconnu par les institutions sociétales confère un statut à ses propres composantes, et donc une reconnaissance à l'expression du territoire qui se manifeste.

On retouche ici à la question de la démocratie culturelle : non seulement il y a reconnaissance implicite de la "richesse" d'un territoire et d'une population, mais également reconnaissance explicite de ce que cela produit, dans un rapport d'universalité que l'on pourrait définir, non comme quelque chose qui s'impose à tous, mais là encore dans une logique dynamique, comme quelque chose qui nous concerne tous.

Par cette instance, peut donc se jouer une transformation du regard que les acteurs institutionnels portent sur le territoire car les pratiques qui y ont cours prennent sens.

5.5.2. INSTITUTIONNALISER OU INSTITUER ?

Toute opération culturelle est elle appelée à s'inscrire dans un processus d'institutionnalisation afin d'acquérir une légitimité publique nous interroge Pierre Henry Jeudi ?

Nous entendons ici le terme institution dans un espace de tension, dans un rapport d'instauration : ce qui s'institue, s'établit, ce qui se fonde. En d'autres termes, ce qui rendu public crée du lien.

Comme le souligne Pierre Henry Jeudi, l'institutionnalisation est une logique qui présente un certain nombre de risques : "A partir d'un champ sémantique ossifiant le propos, les acteurs culturels sont amenés à penser puis à travailler dans le même sens. Cette vision "finaliste" anéantit toute position extérieure aux procédures d'institutionnalisation et supprime du même coup la subversion critique. La capacité de transgression des règles octroyées jadis à la création artistique est elle même intégrée au processus institutionnel qui lui confère sa légitimité par l'évaluation de ses effets publics"¹⁰¹.

L'institutionnalisation se conçoit selon lui, dans un rapport "d'étouffement" – interdiction de positionnement extérieurs aux procédures d'institutionnalisation – remettant ainsi en cause la pertinence même des actions, leur bien – fondé.

Ce jeu des acteurs apparaît tout à fait pernicieux puisqu'il introduit le rapport institutionnalisant en préalable à l'action. La contextualisation institutionnelle se révèle alors inhibitrice de toute transgression.

A contrario, nous avons vu que la notion même de projet trouvait toute sa pertinence dans les espaces de liberté qu'elle construisait pour les différents acteurs : projet de développement culturel, projet artistique... Ces espaces de liberté viennent, dans le cas des démarches artistiques relationnelles, se combiner avec le fait aléatoire (voir § commande) et la contextualisation. Il semble qu'ainsi, les conditions soient réunies pour que des projets singuliers puissent s'inventer.

¹⁰¹ Pierre Henry Jeudi - Culture au local : les enjeux de la médiation – DDF 1996

Ces éléments nous donnent des pistes pour penser différemment le rapport à l'institution. Ce n'est donc peut être pas dans la question de l'institutionnalisation que réside l'intérêt de la question, mais dans le fait d'instituer.

Le glissement sémantique qui s'opère nous conduit à comprendre ce processus, non pas dans une verticalité à - priori, mais bien dans l'établissement de quelque chose de nouveau, créateur de lien ; non pas quelque chose qui s'institutionnalise, mais quelque chose qui s'institue.

Nous proposerons deux niveaux de lecture de cette question :

- En soi et dans l'absolu :
Nous avons mesuré en quoi, la démarche artistique était un vecteur de lecture singulier du territoire, en quoi elle était susceptible de créer des liens symboliques nouveaux tant à l'interne qu'à l'externe de ce territoire, révélant ainsi l'aspect instituant de ces démarches.
- Au cœur d'un système qui lui pré-existe.
L'action artistique, créatrice de nouveauté, se révèle pertinente à travers la question de l'œuvre. En ce sens, elle présente un questionnement esthétique fondateur par une mise en relation inédite des acteurs sociaux (habitants) au sein d'une forme elle même inédite.
C'est dans ce processus d'échappement que doit se saisir la question institutionnelle, comme dans la question de l'événement : quelque chose se passe, différent, nouveau, étrange, qui échappe, mais qui dans le même temps, fonde et instaure.
Les institutions alors jouent un rôle de re - connaissance de cet état latent de définition du territoire, au delà logiques déterministes.
Nous l'avons vu dans la question de la critique, de la production d'une pensée, la place et le rôle des institutions s'apparente à des logiques identiques.

Il en est de même pour la perception que les acteurs (acteurs sociaux, associatifs, politiques...) portent sur ce territoire.

Rappelons tout d'abord qu'au même titre que n'importe quelle personne, ils sont chacun dans leur individualité spectateur de l'œuvre et donc porteurs d'une relation esthétique.

Ce rapport esthétique (si tant est qu'on veut bien l'accepter et mettre en jeu sa sensibilité) est vecteur d'une transformation à deux niveaux :

- en tant qu'individu développant une relation esthétique à une forme,
- en tant que professionnel face à la forme issue du territoire.

La reconnaissance par les institutions de ce que produisent localement les démarches artistiques relationnelles (Etat, pairs, professionnels, critiques, presse, marché...) est un des éléments qui concoure à donner un statut à cette production.

Celle – ci se joue dans une transversalité et non plus sur un champ spécifique : de la population au politique, de l'habitant à la critique esthétique, de l'artiste au politique, de l'institution à la population ...

Enfin, le fait que l'on soit face à une œuvre renvoie à un processus de reconnaissance dans le monde même de l'art.

La question de l'institution, telles que mises en jeu par les démarches artistiques relationnelles, est donc à saisir en mouvement, en dynamique, comme la mise en question de la structuration de l'espace sociétal.

5.5.3. LE LIEU CULTUREL : UN ESPACE OUVERT

Ici se joue une autre strate de la reconnaissance. La monstration de la forme au sein des murs de l'opérateur culturel, participe du statut et de la reconnaissance. Symboliquement, il s'agit d'accéder aux lieux de l'art, tels qu'ils sont culturellement admis par les populations : la galerie, le lieu d'exposition, la salle de spectacle. Le retour vers le "dedans" de l'opérateur culturel est un facteur d'ouverture au sens ou l'expression des personnes et la démocratie culturelle y font leur entrée et réduisent ainsi l'écart entre le dehors et le dedans.

Ainsi, l'opérateur culturel devient un "centre" de gravitation du territoire ou convergent des éléments hétérogènes pour un moment éphémère. Cela participe de l' action d'instituer.

C'est également travailler sur l'accès des populations aux lieux culturels. La prédisposition à la fréquentation de l'œuvre construite par les démarches artistiques relationnelles modifie la relation que la population envisage avec le lieu culturel.

*Cris du dehors
qui résonnent au dedans.
Cris du dedans
qui résonnent au dehors ?*

*Un trait du dessin
dont il n'importe où il s'achève
ni où il commence.*

Roberto Juarroz – Poésie verticale 110

L'œuvre montrée est un témoignage des identités individuelles et collectives et en ce sens favorise l'accès par l'adhésion au projet. Les personnes viennent donc plus naturellement à sa rencontre.

C'est ainsi que se boucle la boucle...L'espace perçu comme "privatisé" des lieux culturels se transforme dans la perception des populations par ce travail sur le sens contenu dans les démarches artistiques relationnelles.

La fréquentation des lieux culturels ne ressortirait plus alors, d'une éducation, d'un savoir ou de pré – requis, de la connaissance du code. Elle existerait parce que, ici et maintenant, dans la forme présentée, se joue une définition du sens de la communauté dans laquelle je suis impliqué.

5.5.4. LA CRITIQUE

La critique est un champ de travail qui se réfère à la création artistique, à partir des formes produites.

Si la critique naît de la crise comme nous le dit Marc Jimenez, la "mise en crise" qu'opèrent les démarches artistiques relationnelles et la production d'œuvre ouvrent ces expériences à la critique.

La critique est une phase de distinction : distinction entre la culture, qui montre l'œuvre et la reçoit, et l'esthétique dont l'ambition est de montrer ce qu'il y a à voir dans l'œuvre.

La critique se conçoit sur une notion de critères. Si Marc Jimenez refuse l'édification du plaisir esthétique en termes de critères au regard des fractures culturelles et de l'échec politiques publiques (ce que nous concevons dans un cadre général actuel), nous avons vu que dans le cas de démarches artistiques relationnelles, celui – ci jouait un rôle non négligeable en terme d'amorçage.

Si nous nous situons bien dans le cadre d'une production artistique, la critique peut alors jouer un rôle multiple :

- Participer à une légitimité de l'œuvre produite dans le champ artistique et dans le champ social,
- En distinguer les enjeux et la portée dans le double rapport de territorialisation et de déterritorialisation,
- Réintroduire l'expérience dans le champ général de l'art, de l'histoire de l'art et des réseaux.

En généralisant, il s'agit de produire une pensée analytique, critique et prospective à partir de l'expérience.

C'est ce que nous dit Nicolas Bourriaud quand il note que "la critique artistique se focalise essentiellement sur la question de la forme et de "l'efficacité formelle" en oubliant que ce qui fonde ces pratiques n'a de formes que dans la rencontre, dans les relations dynamiques qu'entretiennent ces propositions artistiques avec d'autres formations, artistiques ou non"¹⁰².

Il sollicite donc une critique élargie qui soit à même de faire état des logiques relationnelles et de la porosité qu'orchestrent ces œuvres.

En allant dans ce sens, nous ajouterons que les modalités d'appréciation de ces productions doivent se jouer en tension entre les deux pôles de référence : le pôle du social et le pôle de l'art.

Le regard négatif que porte Pierre Henry Jeudi sur la question nous laisse cependant entrevoir en creux l'étendue des possibilités...

"L'intellectuel de service a pour fonction de jouer le rôle du "faire-valoir" d'une expérience esthétique. C'est lui qui est censé produire le "méta langage" nécessaire à la consécration de l'aventure esthétique. L'artiste lui même n'en a que faire, sa passion créatrice se dispense de tout protectionnisme intellectuel, mais le processus d'institutionnalisation se parachève avec ce type de discours qui donne à l'expérience des dimensions philosophiques, anthropologiques, sociologiques..."¹⁰³.

En effet, à plusieurs niveaux son affirmation semble inexacte :

- L'artiste n'a – t – il que faire de la question intellectuelle ? Rien n'est moins sûr, si comme on l'a vu, son engagement se joue autant dans un rapport au territoire que dans la question artistique. La production de l'œuvre renvoie au champ de l'art dont la critique est constitutive et en ce sens, l'artiste existe non pas en tant que personne, mais en tant que producteur de signes. La critique et/ou la théorisation de l'œuvre nous semble être un des niveaux logiques d'émergence de l'œuvre : sa déterritorialisation dans le champ artistique (ce qui n'est pas forcément consécration).
- En quoi donner des dimensions philosophiques, anthropologiques, sociologiques et autres serait – il condamnable ? Analyser, débattre, critiquer, commenter une action ne concoure – t – il pas à mieux en saisir les enjeux, les réussites ou les échecs ? Il ne s'agit pas ici de produire du discours pour du discours, mais de construire un plan spécifique de mise en partage de l'expérience (entre artistes, entre opérateurs culturels au cœur des champs professionnels respectifs) : une autre plan de la déterritorialisation.
- Quand à l'institutionnalisation, il apparaît que le sens de ce mot tende à écraser la question même du rapport à l'institution, rapport pluriel dans les démarches artistiques

¹⁰² Nicolas Bourriaud – Esthétique relationnelle – Presses du réel – 1999 – p 21

¹⁰³ Pierre Henry Jeudi - Culture au local : les enjeux de la médiation – DDF 1996

relationnelles. Elle s'entend dans cette citation comme un parachèvement, ce qui sous – tend qu'elle puisse être un objectif et donc "corrompre" à priori la pertinence des actions et supprimer la "subversion critique" propre à l'œuvre d'art. Il nous semble avoir démontré au travers de l'étude de la question de l'œuvre qu'il n'en était rien.

Il s'agit donc, dans ces opérations de production d'écrits et/ou d'analyse, de faire acte de pensée afin de poursuivre la mise en débat de l'expérience.

"Penser c'est lier, mettre en rapport des choses apparemment sans rapport, créer la surprise, l'étonnement, ouvrir et non expliquer, enfermer dans des catégories".¹⁰⁴

Il nous semble ici que les "pré – requis" auprès de la population existent afin que cette "démarche critique" puisse y trouver des échos. Il appartient à l'opérateur culturel de poursuivre la démarche engagée par les démarches artistiques relationnelles pour partager cet acte de pensée avec les populations : ce "feed – back" permet de remettre le territoire en tension et de construire une pensée qui lui est propre.

Trois éléments précédemment développés semblent être des facteurs favorables :

- la prédisposition à être spectateur,
- La reconnaissance accordée à l'expérience et aux participations qui la composent,
- La valorisation qui peut s'en dégager.

C'est là un autre niveau de la réflexion, dans un au - delà de l'acte artistique : celui de produire une pensée, d'activer une pensée partagée, qui ne reproduise pas les écueils d'une société où le savoir et la réflexion sont vecteurs de distinction sociale.

5.5.5. LES MEDIAS

Les médias sont aujourd'hui constitutifs de notre monde. La télévision notamment par le fait de sa présence dans chaque foyer et de l'influence toujours grandissante de sa réception occupe une place prépondérante.

L'utilisation des médias est une des façons de porter à connaissance d'autrui l'expérience en cours. Elle participe de l'information des populations et des publics.

Comme nous le laisse entendre Alain Renaud en désignant le médium comme un moyen : que souhaitons nous en faire, c'est à dire, comment nous, opérateurs culturels et artistes utilisons – nous ce médium. A quelles fins le sollicitons – nous ?

Ainsi, avec un peu de cynisme, et sans ignorer le monde qui nous entoure, la presse est un des éléments de reconnaissance de l'action pour les personnes ; c'est aussi un mode d'information qui participe du mouvement territorialisation - déterritorialisation.

Nous avons vu que les médias permettent la visibilité de l'événement, la mise en lumière de la partie immergée de l'iceberg...

Avec Jean Caune, nous retiendrons que "la médiatisation fait circuler la signification, organise et rend visible le spectaculaire (nous préférons l'événement au spectaculaire), distingue et légitime les acteurs"¹⁰⁵.

5.6. EMERGENCE DE TRACES ET DIFFUSION

Nous souhaitons interroger ici, de façon partielle, mais à titre de pistes, les formes connexes de restitution qui peuvent s'envisager.

¹⁰⁴ Nelly Kaplan – Les outils – P.OL. – 2002 – p 29

¹⁰⁵ Jean Caune – Pour une éthique de la médiation – Presses universitaires de Grenoble – 1999 - p 171

Nous n'entrerons pas dans le débat "iconoclaste" ou sur la "reproductibilité de l'œuvre" mais chercherons à penser les formes diverses que la forme finale peut produire. En effet, nous avons constaté à plusieurs reprises que la forme finale fait l'objet d'une "déclinaison" et qu'elle développe des ramifications "éditoriales" : édition de livres, catalogues, journaux, de vidéos qui offrent des prolongements à la logique de l'œuvre. En quoi ces "prolongements" participent – ils des objectifs que nous avons élaborés ?

Au delà de la restitution collective qu'organise la forme finale, y compris dans sa réception individuelle, l'édition produit des objets qui s'adressent à l'individu et qui font retour dans la sphère du privé et de l'intime. Il y a là l'organisation d'un autre mode de réception qui "multiplie" les rapports possibles entre la personne et l'œuvre.

Ces éditions sont également publiques au sens où elles sont rendues accessibles, dans les logiques que sous – tendent les démarches artistiques relationnelles, à toutes personnes le souhaitant, et de plus elles font généralement l'objet d'une diffusion locale vers les populations et institutionnelle (politique, réseaux...). Elle porte à connaissance l'expérience et ses "résultats", elle témoigne, et par ce fait induit de la perception collective et de la mise en débat. Cet aspect éditorial nous permet une lecture complémentaire de la territorialisation – déterritorialisation que peuvent produire les démarches artistiques relationnelles.

Ceci nous permet de nommer un point qui nous paraît important au regard des territoires. Nous avons vu que l'histoire de ces territoires était très récente, et nous avons mesuré l'hétérogénéité des éléments sur lesquels elle se construit. Ces éditions participent donc, nous semble – t – il – du souvenir, et au delà même du souvenir à la constitution d'une mémoire. Elles matérialisent un vécu collectif symbolique.

Elles sont une trace partagée, parce que détenue par les individus, de l'expérience. Cette trace s'inscrit dans le temps, au delà de la forme éphémère de l'expérience. Elle s'inscrit de façon durable dans le territoire et opérationnalise la sédimentation d'une histoire. En gardant mémoire de la trajectoire qu'aura proposé l'expérience, elle témoigne du possible qui s'est mis en œuvre. "Qui laisse une trace laisse une plaie" nous rappelle Henri Michaux dans "Face aux verrous", peut être est – de – cela qu'il s'agit, laisser une béance dans le sens toujours en capacité de se réactiver.

5.7. UNE COMMUNICATION CULTURELLE REINVENTÉE

Nous avons étudié dans la chapitre 3.5.1. les fondements de la communication culturelle, et les modalités spécifiques et divergentes que les démarches artistiques relationnelles proposaient.

A l'issue de cette étude, nous voudrions mettre en évidence, les prémices d'un possible changement d'attitude des opérateurs culturels dans ce champ.

Ce que réalisent les démarches artistiques relationnelles, c'est une mise en relation directe, par l'intermédiaire du projet artistique, entre le lieu culturel et les populations. Cela constitue pour l'opérateur culturel une réelle opportunité communicationnelle au sens où cela constitue les bases d'une relation, différente, entre l'opérateur culturel et les populations.

Ainsi, il y a déplacement de la notion même de communication puisque c'est sur l'expérience que se construit le sens de l'échange d'information.

Pour l'opérateur culturel, c'est la possibilité de "sédimer" une relation, c'est à dire de conserver les coordonnées afin, techniquement de constituer un fichier, mais surtout d'entretenir une relation.

La relation communicationnelle qui s'engage, s'engage elle aussi, sur des fondements de sens, le sens d'une expérience partagée.

Ainsi, l'envoi de courrier, d'informations, peut exister indépendamment d'un acte "mercantile", non seulement parce que l'opérateur culturel est en possession des coordonnées des personnes, mais également dans un rapport nouveau d'échange entre ce qui existe à l'intérieur du lieu culturel et les populations qui l'entourent.

Nous avons mesuré que la communication culturelle, dans ses modalités actuelles, semble renforcer une distinction sociale. Il nous semble que les démarches artistiques relationnelles dessinent des possibles afin de transformer ce mode de relation.

CONCLUSION

La relation entre une oeuvre d'art et celui qui la perçoit relève toujours d'une énigme...Qu'est ce qui se passe en l'instant, qu'est ce qui se met en jeu entre l'oeuvre et la personne, entre l'art et la société ?

Question imprudente ? Complexe très certainement, sans réponse définitive dans tous les cas. Cependant les démarches artistiques relationnelles nous permettent d'envisager ce qui peut se mettre en jeu dans la relation entre l'art et le social.

Dans notre société où règne suffisamment de confusion pour confondre, plus ou moins sciemment, ce qui relève de l'art, de la culture ou du divertissement, la question mérite d'être posée quand, dans le même temps, l'Etat réaffirme la primauté de cette culture dans la nation (exception culturelle) et dans la qualité du lien social qui pose question dans les grands ensembles périphériques urbains.

Il nous semble que les démarches artistiques relationnelles peuvent proposer des alternatives singulières dans un moment où les référents de l'action culturelle sont en rupture.

En créant à des niveaux différents mais complémentaires des instances de participation des populations, comme de confrontation aux oeuvres, elles mettent en oeuvre des dispositifs d'individuation et des dispositifs identitaires intimement liés, respectueux des identités existantes.

Comme nous le dit Félix Guattari en conclusion de son ouvrage *Les trois écologies* : "Leurs registres relèvent de ce que j'ai appelé une hétérogenèse, c'est à dire un processus continu de re – singularisation. Les individus doivent devenir à la fois solidaires et de plus en plus différents"¹⁰⁶.

Ces démarches artistiques relationnelles nous incitent à penser une action artistique et culturelle qui se construise sur d'autres registres.

La mise en critique de la question éducative vient étayer cet aspect pour nous inviter à aller au delà de la question du savoir. En effet, une grande part de l'action culturelle se pense sur le comblement de l'écart "cognitif" entre les populations et le domaine artistique. "Donner les clefs" entend – t – on afin de permettre une compréhension du "code", ce qui nous renvoie inlassablement du coté du savoir.

<p><i>tout s'éloigne dans le savoir</i></p> <p><i>tout s'approche dans l'oubli</i></p> <p>Bernard Noël – la rumeur de l'air</p>

Les démarches artistiques relationnelles engagent la relation, non plus uniquement sur la confrontation à l'oeuvre, mais sur des processus de création partagés.

Leur point de départ réside sur le sens ; elles mettent en sens, par une contextualisation, l'espace qu'elles travaillent, par la mise en exercice des subjectivités, vecteur d'une expression identitaire individuelle puis collective.

L'adhésion (à entendre par l'acceptation du jeu et de sa règle) des populations – publics se joue sur la sensation reconnue que quelque chose se passe, et qu'ils n'y sont pas étrangers. L'enjeu esthétique est porté et partagé par avance : une "blessure" esthétique que l'on "s'inflige" à soi même. "L'intelligence, pour comprendre, doit se salir. Avant tout, avant même de se salir, il faut qu'elle soit blessée"¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Félix Guattari – *Les trois écologies* – Ed. Galilée – 1999 – p 72

¹⁰⁷ Henri Michaux – *Face aux verrous – Tranches de savoir* – NRF Gallimard – 1996 – p 71

En opérant à partir du principe signifiant, elle s'adressent à une autre intelligence, plus intime et plus intuitive, et permettent une autre approche de la question artistique et du rapport entre art et société.

Ces éléments font des démarches artistiques relationnelles des actes "fondateurs". Il ne s'agit plus de montrer, de faire entrevoir ce qui pourrait être, mais de témoigner de ce qui est, au sein d'une forme artistique reconnue comme telle à chacun des niveaux concernés (de la population à l'institution).

En ce sens, elle confère un statut aux aspects de la démocratie culturelle qu'elle met en jeu sur le territoire, bien au delà de ce que les pratiques de démocratie participative ont réalisées jusqu'à présent.

Les "images" qu'elles produisent n'ont pas pour but de figer, ni de se figer, mais de mettre en discussion, en confrontation avec la réalité, de façon dynamique. La pertinence ne se situe pas dans l'universel et l'intemporel, au contraire, c'est ici et maintenant, que se construit notre contemporanéité.

Ainsi, nous retrouvons la notion de symbole que nous avons abordé.

Signe de reconnaissance renvoyant à une communauté et à une réciprocité il se structure sur un objet-moment ponctuant la rencontre de ce qui cependant demeure séparé. Le symbole montre et désigne, rend sensible les valeurs abstraites ce qui lui confère une valeur de rassemblement et de consensus, une valeur sociale. Le symbole réunit en signalant l'appartenance. Par sa reconnaissance ou sa non – reconnaissance, il inclut et il exclut.

Il apparaît que les étapes et les processus spécifiques des démarches artistiques relationnelles recoupe particulièrement ces éléments : réciprocité dans l'aspect participatif, rassemblement et pourtant séparation (dans les rapports individuels et collectifs), reconnaissance de l'œuvre et consolidation du territoire (territorialisation) et pourtant ouverture et mise en débat à l'intérieur et à l'extérieur (déterritorialisation).

Elles produisent une consolidation du territoire en impliquant les identités culturelles individuelles dans un rapport au collectif et en donnant à un statut à des pratiques jusque là non reconnues : " Ce qui rend un matériau de plus en plus riche, c'est ce qui fait tenir ensemble des hétérogènes sans qu'ils cessent d'être hétérogènes". Peut – on reconnaître dans cette phrase ce qui fonde les démarches artistiques relationnelles?¹⁰⁸

Dans une optique plus large, elles laissent augurer un autre type de relation entre l'art et les populations, et de fait une relation différente entre les lieux de l'art et ces populations en proposant des pistes réflexion pour repenser les logiques d'action culturelle.

Faire du social un point de départ artistique, un matériau en quelque sorte, pour mieux y revenir esthétiquement, semble poser les principes d'une démarche politique. Les démarches artistiques relationnelles ré – inventent des formules d'agora, dans la constitution singulière de formes et dans leur réception débattue.

"Art social, l'art contemporain est, plus précisément encore, un art politique dans la mesure ou, caractérisé par une intégration des conditions de production artistique dans la création, il est en mesure de réaliser ce que Joseph Beuys proposait, à savoir que, dans son œuvre, l'artiste devienne sculpteur du social"¹⁰⁹.

Cette question politique trouve également son sens dans l'idée de "fracture esthétique telle que l'aborde Bernard Stiegler : "La seule chose qui soutienne véritablement une unité

¹⁰⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari – Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie – Ed. Minuit – p 406

¹⁰⁹ Jean Jacques Gleizal – L'art et le politique - Presses universitaires de France - 1994

politique, c'est une unité esthétique, elle même soutenue par des singularités. L'être ensemble, c'est d'abord le sentir ensemble"¹¹⁰.

L'esthétique comme une des strates du vivre – ensemble.

Si l'art peut là quelque chose, ce n'est peut être plus en tant qu'objet mais en tant que pratique : pratique agie dans le corps social, ou pratique qui y agit, en décidant d'une forme : "L'art n'est pas tant un procès d'exhibition que ce qui expose les individus à eux mêmes"¹¹¹.

"La réalité n'est rien d'autre que le résultat transitoire de ce que nous faisons ensemble" disait Karl Marx. Il s'agit bien ici de penser les rapports entre l'art, les œuvres, les artistes et les populations dans des dynamiques de construction symboliques et d'enrichissement renouvelé de la culture et du lien social.

Oserons nous affirmer à l'issue de cette étude que les éléments d'une redéfinition du paradigme de l'action culturelle et artistique sont à portée de main ?

Nous voudrions le croire. Encore faudra – t – il que cette pensée en actes fasse fissure dans les pratiques des corps professionnels concernés...

On peut se tromper, on peut aussi espérer.

*gestes plutôt que signes
conclusion en signe, en sens défini définitif
désordonnement
multiples, surtout pas ramenés à l'un
à un terminus, à une terminaison
contre les édits de l'écrit
à la volée
par pour ressemblance, par dissymétrie
éveil
atout éveils
pour offrir de nouveaux hasards
desserrage
détournés
déformés
par éclatement plutôt que forme
Michaux Henri – A distance*

¹¹⁰ Bernard Stiegler – Beaux Arts magazine – N° 232 – Septembre 2003

¹¹¹ Jean Christophe Bailly - Les cahiers du Renard N° 4 – L'art, les artistes, la ville – ANFIAC – 1990

BIBLIOGRAPHIE

PHILOSOPHIE

- Mille plateaux – Gilles Deleuze et Félix Guattari – Minuit - 1997
- Abécédaire Gilles Deleuze – Claire Parnet – vidéo la 5 / ARTE
- Qu'est ce que la philosophie – Gilles Deleuze et Félix Guattari – Minuit - 1996
- Chaosmose – Félix Guattari – Galilée - 1992
- Les trois écologies - Félix Guattari – Galilée - 1999
- La poétique de l'espace – Gaston Bachelard
- La condition post – moderne – Jean François Lyotard – Minuit – 1979

SOCIOLOGIE

- La Distinction – Pierre Bourdieu – Minuit – 1979
- La passion musicale – Antoine Hennion – Métalié – 1993
- L'invention du quotidien 1. Arts de faire – Michel de Certeau – Folio essais - 1990

MEDIATION

- Pour une éthique de la médiation – Jean Caune – Presses universitaires de Grenoble - 1999
- La culture en action – De Vilar à Lang : le sens perdu – Jean Caune - Presses universitaires de Grenoble - 1999
- L'art et le politique – Jean Jacques Gleizal – Presses universitaires de France - 1994
- La médiation culturelle – Bernard Lamizet – L'Harmattan communication - 2000
- Le rôle de l'art dans les transformations sociales – Jean Pierre Colin et Françoise Seloron – Publisud - 1994
- Passages publics – Points de vues sur la médiation artistique et culturelle – DDF / ARSEC -1995

ART

- Beaux Arts magazine – Qu'est ce que l'art - Hors série – 1999
- Beaux Arts magazine – Une histoire de l'art - Hors série – 2000
- Petit lexique de l'art contemporain – Robert Atkins – Ed. AbbevillePress - 1990

PRATIQUES ARTISTIQUES

- L'art contextuel – Paul Ardenne – Flammarion - 2002
- Pratiques contemporaines – L'art comme expérience – Paul Ardenne et Laurent Goumarre
- L'esthétique relationnelle – Nicolas Bourriaud – Presses du réel - 1998
- L'art est il une connaissance ? – Le Monde éditions - 1993
- Quel est le rôle de l'artiste – Jérôme Sans et Marc Sanchez – Palais de Tokyo - 2001

ESTHETIQUE

- Qu'est ce que l'esthétique – Marc Jimenez – Folio essais - 1997
- Les cahiers de l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne - 1996
- L'art et la règle – Christian Ruby – Ed. Ellipses – Coll. Polis – 1998

POLITIQUES PUBLIQUES

- L'état et la culture en France au 20^{ème} siècle – Philippe Poirrier – Poche - 2000
- Les politiques publiques de la culture en France - Pierre Moulinier - PUF - 2001
- L'état esthétique – Christian Ruby – Ed. Castells Labor - 2000

ETUDES

- Culture au local : les enjeux de la médiation – Pierre Henry Jeudi – DDF - 1996

INSTITUTIONNEL

- Circulaire Premier Ministre relative aux Contrats de Ville - 1998

ESSAIS

- Le sens La sensure – Bernard Noël – Ed. Talus d'approche - 1985
- A quoi bon encore des poètes – Christian Prigent – P.O.L. - 1996
- Les outils – Nelly Kaplan - P.O.L. – 2002

REVUES

- Esprit – Article Olivier Donnat – Mars 1991
- Les cahiers du renard N° 10 – Représenter l'intime – ANFIAC - 1992
- Les cahiers du Renard N° 3 – Artistes : les mots pour le faire – ANFIAC – 1990
- Les cahiers du Renard N° 4 – L'art, les artistes, la ville – ANFIAC – 1990
- Mouvement N° 22 – Marie José Mondzain : Comment regarder les images qui nous dévorent ? – Mai 2003
- Skerzo – Revue de littérature - N°7 – Mai 1999
- Revue Inter – N° 68 – Ed. Interventions – Le lieu Québec – 1997
- Terrain N°38 – Qu'est ce qu'un événement - Alban Bensa et Eric Fassin – Ed. du patrimoine - 2002
- Beaux – Arts magazine – N° 232 – Septembre 2003

LITTERATURE

- Espèces d'espaces – Georges Perec – Galilée - 1997
- Le théâtre et son double – Antonin Artaud – NRF Gallimard - 1964
- L'ombilic des limbes– Antonin Artaud – NRF Gallimard - 1992
- Face aux verrous – Henri Michaux – NRF Gallimard - 1996
- A distance – Henri Michaux – Mercure de France - 1997
- Poésie verticale – Roberto Juarroz – Poésie Fayard - 1989
- La chute des temps – NRF Gallimard - 2000
- L'ombre du double – Bernard Noël – P.O.L. - 1993

DICTIONNAIRES

- Le Petit Larousse illustré - Larousse
- Encyclopédia Universalis
- Dictionnaire de la sociologie – Raymond Boudon – Larousse – 1993
- Médiation culturelle et politique de la ville – Un lexique – Parc de la Villette – 2003

CONFERENCES

- Christian Ruby – Le statut de l'œuvre d'art - ARSEC Lyon – 1997
- Jean Caune – La médiation artistique et culturelle - Grenoble – 2003
- Emmanuel Wallon – Histoire des politiques culturelles - Blois - 1996
- Christian Prigent – La poésie peut-être (peut-être) – E.N.S. Lyon - 2001
- Actes du colloque Fondation de France – Question de médiateurs – Château de Saulon – 2002
- Alain Renaud – Séminaire le numérique – DESS ARSEC 2002
- Jean Manuel de Queiroz – Conférence éducation artistique – DRAC Bretagne - 1998

DIVERS

- LA LIGNE - Dossier de presse – Joël Hubaut – Hérouville Saint Clair – 2000
- Interview Lucien Suel – auteur - 2002
- Interview Charles Pennequin – auteur - 2002