



HAL
open science

Les courts-circuits de l'action culturelle

Virginie Milliot

► **To cite this version:**

Virginie Milliot. Les courts-circuits de l'action culturelle. Bruston André (dir.). Des cultures et des villes, mémoires au futur, éditions de l'aube, pp.237-256, 2005. hal-00421150

HAL Id: hal-00421150

<https://hal.science/hal-00421150>

Submitted on 30 Sep 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les courts-circuits de l'action culturelle

Virginie Milliot*

Que réalise l'incitation institutionnelle à la création au creux des marges urbaines et des mondes précaires, à l'intersection des mondes de l'art et du travail social? Si la spécificité anthropologique de l'activité artistique tient à son pouvoir de « façonnement du concret », du réel, qui dans de nombreuses sociétés la rapproche de l'activité rituelle [Coquet, 2001], force est ici de constater le caractère incertain, polysémique et plurivalent de ce qui est réalisé. Non seulement parce que chacun des mondes impliqués réinterprète ces projets en fonction de ses propres finalités [Milliot, 2000], mais aussi parce que le sens de ce qui se fait est dans chacun d'eux pluriel et bien souvent conflictuel. L'hypothèse que nous voudrions ici explorer est que ces projets interstitiels génèrent des « courts-circuits » – au sens de Pierre Bourdieu [1998, p. 408] – qui ont pour effet un déplacement problématique de frontières. En partant de l'exemple de l'Art sur la place – projet initié depuis 1997 par le musée d'Art contemporain de Lyon –, nous analyserons, du point de vue des professionnels impliqués, la manière dont les frontières entre art et *non-art*, personnel et professionnel, sont renégociées par ces projets.

Au risque de sa propre définition

L'Art sur la place est une invitation institutionnelle à la création collective. Pour la troisième édition, que nous avons suivie et analysée,

* Maison de l'archéologie et de l'ethnologie, université Paris-10 Nanterre.

Cet article s'inspire des résultats d'une recherche ethnographique réalisée en 2000 (en lien avec le programme interministériel « Cultures, villes et dynamiques sociales ») avec Axel Guïoux et Évelyne Lasserre, Virginie Milliot (dir.), *Faire œuvre collective aux frontières des mondes de l'art*, rapport de recherche, Ariese-Réseaux, 2003.

dix-huit plasticiens ont été sélectionnés pour imaginer et réaliser avec différents collectifs une création sur la thématique du « territoire ». Pendant dix mois, ils ont œuvré avec des prisonniers, des patients de l'hôpital psychiatrique du Vinatier, des demandeurs d'asile, des femmes en cours d'alphabétisation, des ouvriers retraités algériens vivant seuls dans des foyers, des personnes en stage de réinsertion¹... Le résultat de ces rencontres a fait l'objet d'une exposition, le temps d'un week-end, sur cet espace public emblématique du centre-ville lyonnais : la place Bellecour. Si « l'Art sur la place est une entreprise unique en Europe », comme on peut le lire dans l'éditorial du catalogue accompagnant l'édition 2003, c'est non seulement parce qu'il s'agit d'un projet de démocratisation culturelle – visant à recréer un lien entre « art » et « culture visuelle globale² » – pensé sur le mode du « faire avec³ », mais aussi parce que c'est une expérimentation artistique qui se réalise – dans le cadre de la politique de la ville – en lien avec les mondes du travail social. Un double objectif social et artistique est explicitement revendiqué par les organisateurs de l'événement.

Ce projet est approprié de manière très différente selon les positionnements artistiques des intervenants. Si certains confirment là, nous le verrons, un engagement esthétique, pédagogique et/ou militant, d'autres ont le sentiment d'y risquer leur propre définition. L'espace leur est inconfortable, car ils sont amenés à réaliser un projet selon des critères d'appréciation et des contraintes de mondes totalement étrangers. Ils doivent faire avec les exigences des partenaires sociaux, les contraintes propres à chaque public et réaliser, dans un temps donné, une forme *exposable* à laquelle leur nom sera associé. Cette double contrainte peut générer des crispations de la part des artistes qui s'efforcent de fixer les référents de leur réalisation dans le champ des mondes de l'art – par mise à distance des impératifs sociaux, par un rejet des travailleurs sociaux, par des susceptibilités exacerbées au sujet de leur travail artistique, des conflits sur des questions de droits à l'image, de propriété intellectuelle, des appropriations symboliques du travail réalisé, etc.

Cet inconfort général de l'action culturelle – si les artistes multiplient ces projets aux frontières des mondes de l'art, ils risquent d'être « éti-quetés socioculturel », c'est-à-dire de perdre leur légitimité en tant qu'artiste – est ici renforcé par l'ambivalence propre à l'Art sur la place. Ce projet leur permet en effet de travailler en lien avec les institutions d'exposition et de conservation. La plupart y voient l'opportunité d'une inscription dans les réseaux des mondes de l'art. Mais force est de constater le caractère équivoque du cadrage sémantique de l'opération par l'institution muséale. Si les directeurs artistiques affirment qu'il n'est pas question d'œuvres ou d'art, mais de créativité et de partage [Raspail,

2000 b, p. 9], l'Art sur la place fait néanmoins partie des « plates-formes » offertes au public dans le cadre de la Biennale d'art contemporain ; la simultanéité des deux événements contribue à brouiller les choses du point de vue du public comme des participants. La plupart des artistes mentionnent ainsi dans leur *curriculum vitae* une « participation à la Biennale d'art contemporain ». La frontière est flottante, hésitante. En 2000, des artistes de la Biennale étaient invités à réaliser sur la place Bellecour des performances à côté des plasticiens ayant participé à l'Art sur la place. Une des « cabines de séduction », réalisée par Slimane Raïs dans le cadre de la même édition, fait désormais partie de la collection du musée d'Art contemporain. La « *kippen's burger* » de Dejobe et Lacombe réalisée cette année semblait de même faire l'unanimité des mondes de l'art. Mais l'hésitation lexicale perceptible lors des colloques, des réunions avec les artistes et dans les documents de communication du projet révèle l'absence de consensus concernant la qualification de ce qui est réalisé : il est tantôt question de « choses », d'« œuvres », de « formes hybrides », « d'ateliers vivants » ou de « témoignages visuels ». Les artistes sont donc amenés à « faire avec » les règles d'un jeu complexe car ambigu et hésitant quant à ses propres finalités. Ce qu'ils ont à construire et à maintenir dans ces projets c'est également le sens de ce qu'ils réalisent. La qualification de ce qu'ils font, et par conséquent de ce qu'ils sont, faisant l'objet de conflits, de tensions et de négociations.

Postures esthétiques et relationnelles

Selon leur propre position dans le champ des mondes de l'art, leur « réputation » [Becker, 1998], les artistes n'ont pas le même pouvoir de définition de ce qu'ils font. Certains, plus vulnérables, ont vécu cette expérience de création collective aux frontières des mondes de l'art contemporain comme une véritable « dépersonnalisation », « une dépossession de soi ». D'autres, à l'opposé, ont confirmé une démarche déjà entérinée par d'autres réalisations. Entre les deux, on remarque des positionnements mouvants, ambigus, oscillatoires, faisant fondamentalement écho à la nature paradoxale du cadre dans lequel ils sont amenés à agir⁴. La diversité des positionnements est encore renforcée par l'hétérogénéité des profils des intervenants. Si certains sont issus de l'école des Beaux-Arts, d'autres ont des parcours plus atypiques. Tel cet ancien psychologue reconverti à l'esthétique relationnelle ou cet ancien élève de la faculté de théologie qui s'est engagé sur le chemin de la création artistique après s'être reconverti au travail social, ou encore ce « fabricant de formes » ayant une double formation en architecture et histoire de l'art, qui intervient selon les contextes, soit en tant qu'artiste soit en tant

qu'urbaniste. Si nous essayons néanmoins de clarifier les différents modes d'engagement des intervenants, nous pouvons schématiquement distinguer trois postures.

Les premiers considèrent ce projet comme une *expérience liminale* qu'ils distinguent très nettement de leur propre travail artistique. Certains, sans conviction, ne visent qu'à mobiliser les ressources nécessaires à la préservation de leur statut. Considérant l'Art sur la place comme un projet de sensibilisation à l'art contemporain, une « éducation du regard par la pratique », d'autres s'y investissent en tant que pédagogues. L'objectif est pour eux d'amener, à ceux qui ne poussent jamais les portes des musées, les clefs de compréhension et d'appréciation de l'art contemporain. Cette posture n'est pas toujours facile à maintenir. Les artistes se retrouvent en effet face à un public non initié, qui a tendance à regarder « ce monde à l'envers » qu'est l'art contemporain (selon Nathalie Heinich [1998, 1999]) à l'endroit du sens commun. L'absence apparente de savoir-faire technique et d'harmonie formelle des œuvres présentées a tendance à heurter « l'esthétique commune » – d'un point de vue éthique, ce sont les liens au marché de l'art qui suscitent incompréhension et rejet. Certains artistes s'efforcent « d'expliquer » les objets en les resituant dans l'histoire de l'art. Mais si le public des classes moyennes semble « jouer le jeu », c'est-à-dire accepter ce constat d'ignorance et rentrer dans une démarche d'apprentissage des codes esthétiques ⁵, les effets produits sur le public populaire semblent parfois contraires à ceux qui sont escomptés. Ces œuvres, qui n'ont de sens qu'enchâssées dans la trame d'un discours ⁶ référé à une histoire inconnue, leur apparaissent d'autant plus inaccessibles. « L'intellectualisme » de l'art contemporain est dès lors perçu comme une frontière à laquelle ils réagissent par l'auto-exclusion ou par la dérision. La confrontation des codes esthétiques – qui sont aussi des codes sociaux – peut ainsi être génératrice d'une violence symbolique rendue plus directe par cette situation de « court-circuit ».

Les seconds pourraient être définis comme des *artistes militants*. Ils ont en commun une conception de l'art comme potentielle métamorphose du réel, mais leur engagement prend des formes extrêmement différentes. Héritiers de 1968, certains continuent à œuvrer en s'engageant dans ce type de projet à une transformation des « structures mentales » par la créativité qu'ils considèrent comme un moyen et une finalité « révolutionnaires ». D'autres envisagent la création comme un moyen d'expérimenter de nouvelles possibilités de vie. Leur objectif est de créer, par l'intermédiaire de l'art, des espaces relationnels échappant à « l'ordre des choses ». Comme Anne-Marie Naudin qui imagine et réalise par la création collective, aux marges de la société et des mondes de

l'art, des espaces de solidarité créative qu'elle considère comme des poches de respiration et de résistance. D'autres visent à créer et à publier des images d'un « autre monde possible ». Comme Ilana Salana Ortar qui réalise depuis 1995 des installations dans des contextes d'urgence sociale, de contraintes et de tensions politiques – elle a réalisé pour la dernière édition de l'Art sur la place un projet avec les habitants d'une barre de la Duchère (Lyon 9^e) démolie dans le cadre du plan Borloo. Ses interventions artistiques ont pour but « de rendre visibles et audibles, au travers d'une installation plastique, les processus par lesquels la mémoire est effacée de l'espace public ». Elle réalise ainsi des « œuvres-passages » vers l'autre et vers l'avenir qu'elle inscrit dans un projet d'art civique. Pour ces artistes militants, l'intérêt de l'Art sur la place est donc attaché à cette double possibilité de création collective et d'intervention dans l'espace public. Le sens de l'action est parfois difficile à préserver dans ce cadre de contraintes institutionnelles. « C'est de la subversion autorisée, du militantisme subventionné, ça change forcément le sens de l'action », affirmait un artiste. Pour maintenir le sens de leur engagement, ils sont amenés à préciser sans cesse les référents de leurs actions, ce qui peut les conduire à développer des tactiques de subversion du dedans [Certeau, 1990], à « pratiquer des inversions de sens grâce à des permutations de signes » [Jeudy, 1999], à détourner les sémantiques institutionnelles. Parmi les artistes que nous réunissons autour de ce second pôle se trouvent également ceux qui se qualifient d'« artisans du réel ». Leur posture est indissociablement esthétique et « politique ». Ils pensent que l'artiste en tant qu'individu signant une œuvre personnelle est amené à disparaître au profit de la figure de l'artiste « artisan du social » se mettant au service d'une communauté, d'un territoire (nous reviendrons sur ce projet de dépassement de l'individualité créatrice). Ces artistes ont donc en commun de considérer l'art comme une « forme agissante » (pour reprendre la terminologie de Gell [1999]) visant, par la libération de l'imaginaire individuel et la création de liens sociaux ou de formes publiques, une transformation du réel.

Les troisièmes pourraient être définis comme des *partisans d'une* « esthétique relationnelle » [Bourriaud, 1998]. Ceux que nous réunissons autour de ce troisième pôle développent également des pratiques et des projets extrêmement différents, mais ils ont en commun le fait de construire une œuvre personnelle dans la trame de relations interindividuelles. Pour les distinguer plus clairement des précédents, nous pourrions préciser que l'œuvre ne tend pas ici à être autre chose qu'elle-même. Ces artistes redéfinissent la subjectivité en prenant en compte la force générative des environnements relationnels, en interrogeant l'imbrication de l'intime et du « social » ; comme Slimane Rais qui travaille sur la matière

du lien social à la frontière entre le personnel et le public, « le plus petit commun multiple », ou Mireille Batby qui explore depuis une vingtaine d'années les fragiles et incertaines lisières entre soi-même et les autres en soi. Elle réalise au plus près d'elle-même et en lien avec d'autres une sorte de géologie de la conscience. La matière première de sa création est constituée de sa propre histoire de vie et de différents témoignages qu'elle collecte et réfléchit à partir de questionnements qui lui sont propres. Chacune de ses réalisations fait appel à des « témoins », qui sont « invités à être ce qu'ils sont ». Elle travaille également au sein d'un collectif d'artistes pluridisciplinaires, Labelm, qu'elle présente comme une sorte de « puzzle » dans lequel l'emboîtement des compétences aiderait chacun à se réaliser⁷. Ces artistes redéfinissent ainsi la sphère des relations humaines comme espace et ou objet de leur création, nourrissent leur créativité de rencontres, de témoignages, de visages... Ils ne s'accordent pas nécessairement sur le sens et la forme qu'ils donnent à cette mise en relation, sur le statut qu'ils accordent aux « autres » avec lesquelles ils œuvrent. Mais tous ont en commun le fait de réaffirmer, *in fine*, l'individualité de la création, de revendiquer la propriété d'œuvres relationnelles. Ce qui n'est pas sans poser toute une série de questions : quelle est la place du « je » et celle des autres ? Qui signe, quoi ? Que crée ici l'artiste ? Certains choisissent de nommer chaque participant quels que soient les lieux d'exposition de l'œuvre finale, d'autres exposent ensuite dans des galeries sans nommer ni parfois mentionner ceux avec qui ils ont œuvré. Certains font signer aux participants des autorisations leur permettant d'utiliser leurs propres images, d'autres insèrent en note de bas de page des « fiches participatives » qu'ils leur font remplir, un *copyright* stipulant que tout ce qui est livré dans ce cadre leur appartient. Chaque plasticien cherche ainsi son propre équilibre entre les figures types de l'anthropophage, du guide de maïeutique, du cristalliseur. Ce qui les oblige à se tenir entre différentes tensions de dépersonnalisation et de réappropriation, de dissolution du soi et d'ingestion-négation de l'autre.

Si certains artistes pensent la rencontre d'un point de vue pédagogique, d'autres développent sur le même terrain des expérimentations qu'ils situent à l'avant-garde de l'art contemporain.

Art/non-art : une incertaine lisière

L'Art sur la place est un espace plurivalent, duquel émergent des formes aux statuts très différents. Le devenir des objets ainsi créés est de ce point de vue très révélateur. Leur circulation entre le champ de l'art contemporain, les espaces culturels des municipalités engagées, le réseau social des opérateurs impliqués, les salons des participants,

illustre la diffraction de leur qualification. Ils deviennent dans chacun de ces mondes un signe d'autre chose. Au sein des mondes de l'art, la question de la valeur de ces « formes collectives » est localement très polémique. Cette expérience met en question les frontières définitionnelles de l'art. Dans les argumentaires des différents professionnels – artistes, responsables d'institutions culturelles, professeurs d'art plastique, directeurs de galerie d'art contemporain – que nous avons rencontrés ou écoutés lors de débats publics, nous pouvons là encore repérer trois positionnements types.

Les premiers dénie toute qualité artistique à ces créations collectives. « Faut arrêter ! Qu'est-ce que tout ça vaut ? L'art c'est pas n'importe quoi, ça peut pas être fait comme ça par n'importe qui quand même ! » Derrière les discours parfois virulents de certains artistes (participant ou non au projet) ou responsables d'institutions culturelles, considérant l'Art sur la place comme une entreprise de dévalorisation de l'art contemporain, nous retrouvons trois arguments récurrents. Le premier est que l'art est un cheminement solitaire, une recherche exigeante et souvent douloureuse ; les formes qui se cristallisent dans le plaisir, la rencontre, ne pourraient par conséquent être considérées comme artistiques. Le second renvoie à l'idée que l'art est une intentionnalité référée à une histoire de l'art, il ne pourrait par conséquent, être produit par des individus « n'ayant aucune capacité réflexive, ne connaissant rien à l'art » – on mesure la violence symbolique de cet argument dans le cadre de projets de « réinsertion ». Le dernier est que ces projets répondent à une commande institutionnelle visant « à récupérer l'énergie créatrice en quelque chose de socialement acceptable et utile », et qu'il ne peut y avoir d'art digne de ce nom sans autonomie de la création. Cette rhétorique nous semble ainsi faire appel à une conception classique de l'art et du génie créateur – comme être d'exception de souffrance, de solitude et de liberté⁸.

Les seconds pensent ce processus de création collective comme une maïeutique artistique. Tout le monde est capable un jour de créer, d'accoucher d'une forme sublimant sa propre intériorité. Il suffirait d'être guidé avec rigueur dans ce travail de métamorphose. « Je ne prétends pas que les gens qui font ça sont des artistes, être artiste, c'est un engagement de toute une vie, c'est une démarche ! Mais c'est de la création artistique bien sûr, tu appelles ça, art populaire, ce que tu veux, mais c'est de la création », affirmait une artiste. De façon quelque peu paradoxale, si l'on pense aux travaux de Stéphanie Pryen (voir article ci-dessus), ces plasticiens pensent ainsi participer à l'expression d'un art populaire en invitant les participants à exprimer et à formaliser leur propre singularité.

Les derniers considèrent enfin l'Art sur la place comme un espace expérimental avant-gardiste. Tout d'abord parce que ces expérimentations artistiques constituent une formalisation du sujet cognitif contemporain. Ces cheminements dialogiques et réflexions polyphoniques expriment la subjectivité éclatée de « l'homme pluriel » [Lahire, 1998] socialisé dans et entre différents mondes. Ils disent le changement de consistance du « moi », de l'ici et maintenant, la porosité des frontières du soi résultant en partie de la colonisation médiatique des imaginaires. Quelques galeristes suivent ainsi de très près ce qui se réalise dans ce qu'ils considèrent comme un « laboratoire » duquel pourraient émerger de nouvelles tendances. « Moi ce qui m'intéresse, c'est là où ce qu'on appelle art perd son nom... C'est quand cette catégorie tombe que ça devient intéressant. Et je pense que l'histoire de l'art nous le montre, c'est toujours dans ce dépassement, dans cette transgression de la limite de ce qu'est l'art que les choses se font. Donc là, il y a une forme de transgression au niveau de la signature... il y a quelque chose de sensible qui a été touché », affirmait l'un d'entre eux. Les artistes contemporains ont mis à l'épreuve les exigences de sérieux, de sincérité, de désintéressement, d'intériorité, d'inspiration et d'originalité qui définissaient l'authenticité artistique [Heinich, 1998]. Ces renversements et transgressions ont considérablement élargi les frontières de l'art contemporain. L'exigence d'intériorité et d'originalité a déjà été transgressée par des expériences de créations impersonnelles, de délégation, de répétition, etc. « Mais toujours l'affirmation par le reproducteur de son identité d'auteur demeure la borne ultime de ce jeu avec la dissolution de l'origine, l'infranchissable frontière au-delà de laquelle il n'y aurait plus d'œuvre parce que manquerait un auteur auquel l'assigner », affirme Nathalie Heinich [1999, p. 14]. Cette transgression de l'impératif d'individualité serait donc une sorte d'ultime dépassement à partir duquel l'existence même de l'œuvre devrait être repensée.

L'Art sur la place, remettant en question une définition sociale de « l'œuvre d'art comme unique et irremplaçable, produit du travail indivisé de l'artiste et voué à une perception gratuite et désintéressée⁹ », prolonge ainsi dans un cadre institutionnel les subversions des « avant-gardes esthétiques¹⁰ ». Ce qui est ici renégoциé, c'est cette notion clé de la rareté, telle qu'elle s'articule à l'inutilité et à l'unicité de l'art. Malgré les différentes déconstructions des avant-gardes, Raymonde Moulin analysait comment la rareté – consubstantielle du statut économique et socioculturel de l'œuvre d'art – était socialement recréée, notamment par le truchement de la signature. « La dévalorisation de l'œuvre appelle la valorisation de l'auteur, dans son irremplaçable singularité. Au moment où le produit artistique évolue vers le "n'importe quoi", la récupération

de l'unicité exige que le "n'importe quoi" ne soit pas le fait de n'importe qui. Un transfert de rareté s'opère de l'œuvre à l'auteur » [Moulin, 1978]... L'Art sur la place constituerait donc une remise en question de la rareté? À y regarder de plus près, il nous faut relativiser cette « ultime transgression ». Les artistes qui se revendiquent « artisans du social » et qui cherchent à dépasser la figure de l'artiste créateur en refusant de signer leur création (« c'est le statut d'artiste qui est amené à disparaître pour que l'art retrouve un sens... ») sont minoritaires et semblent parachever un processus qualifié par Raymonde Moulin « d'autodestruction ». Dans la majorité des cas, les tentatives de dépassement de l'individualité passent par l'invention d'un travail collectif, parachevé par divers jeux de signatures. La valeur artistique de ce qui est réalisé semble, d'autre part, toujours attachée pour les « professionnels du jugement esthétique » que nous avons rencontrés à cette notion d'auteur. Ils considèrent en effet que ces créations collectives sont des œuvres dans la mesure où elles sont le fait d'artistes professionnels. Ce qui est évalué est le projet, l'intention artistique du créateur. Même si l'objet final n'a pas de valeur intrinsèque, la qualité artistique est assurée par l'intentionnalité du créateur. Les artistes eux-mêmes revendiquent généralement la propriété de l'idée, du concept. L'importance est donnée à la conception de la forme, du cadre, indépendamment parfois du contenu et de la réalisation finale. Un galeriste lyonnais avait ainsi proposé à un des artistes de l'édition 2000 d'acheter et d'exposer, sur la base de son projet, une partie de ce qui allait être réalisé – comme trace d'un moment dans sa trajectoire artistique – avant même que le plasticien n'ait rencontré le collectif avec lequel il allait être conduit à œuvrer. L'œuvre collective semble donc avoir une valeur en tant que signe de la réflexion et de l'exigence créative d'un artiste. Cette réaffirmation paradoxale du génie créateur serait-elle nécessaire à la réaffirmation de la frontière, ici renégociée, entre art et non-art?

La production d'une œuvre est pour une part symbolique en ce qu'elle induit la fabrication de la croyance en sa propre valeur, affirmait Pierre Bourdieu. La question du statut de ces « œuvres collectives » est complexe, car polémique et incertaine du fait de la diversité et de l'ambiguïté des appréciations des acteurs des mondes de l'art. Si, comme l'affirme Alban Bensa [2000], aucun objet n'a dans le monde contemporain de statut définitif, si l'on doit par conséquent considérer que le sens d'une œuvre « ne tient pas à son origine, à son appartenance à une "société" ou à sa place dans l'œuvre d'un artiste mais aux mouvements d'identification qu'il suscite, aux liens qui s'établissent autour et à partir de lui, ici ou là, à tel moment ou à tel autre¹¹ », la diversité des identifications et la force des oppositions nous semblent ici révélatrices d'un

glissement de frontières. Ces créations collectives réalisées dans la rencontre entre différents mondes ont un statut incertain parce qu'elles se réalisent à un moment de l'histoire de l'art où la diversité des expérimentations semble interdire toute théorie normative.

Des espaces « artificiels ¹² »

Le sens de ce projet n'est pas plus unanime dans le monde du travail social. Pour les professionnels qui s'y impliquent, l'Art sur la place représente également un champ d'expérimentation. Ils sont persuadés que l'action culturelle est un bon outil pour faire face aux redéfinitions de la question sociale [Castel, 1995; 1998], car elle permettrait « d'élargir les limites de l'action » et d'inventer de nouvelles postures professionnelles. Ces projets sont pensés comme un moyen de créer des « espaces artificiels » ayant plusieurs propriétés.

Il s'agit tout d'abord de panser ces souffrances psychiques – perte d'estime de soi, dénégation de soi – caractéristiques de la désaffiliation, en ce qu'elles résultent de situations sociales où le rapport à autrui s'est institutionnalisé sous la forme du « mépris social » – le « relégué » est pris dans un faisceau de relations qui le définissent par défaut ¹³. Or aucune « remobilisation » ne semble possible si un travail de restauration de l'estime de soi n'a pas été réalisé. L'action culturelle, permettant de situer les individus sur le terrain de leurs potentialités et non de leurs incapacités, pourrait les aider à réparer un sentiment de capacité et de dignité. « Si on avait à révolutionner le travail social, je crois que ça serait là, il faut qu'on crée des sas où les gens soient reconnus en tant que personnes, qu'ils soient responsables. On est trop soit dans l'assistanat, soit dans la gestion des problèmes, alors qu'il faudrait être un sas de repérage de potentialités, de construction de projets... », affirmait une éducatrice spécialisée participant à l'un des ateliers de l'Art sur la place. La médiation du jeu et du masque, l'expérimentation par la fiction d'autres possibles, de même que l'apprentissage de la gratuité permettraient aux individus de se reconstruire positivement au-delà des rôles assignés. « Quand je vois le bonheur que ça a été pour eux, cet espace d'expression de participation, d'échange, de mixité, je me dis que oui, il faut continuer... On ne peut pas changer le monde, mais on peut aider les personnes à prendre du recul par rapport à leurs situations, à accepter ce qu'elles sont, à rire, à rêver... Et du coup à se projeter dans un champ de possibles plutôt que de rester collé dans le champ de l'impossible », commentait une salariée d'Habitat et Humanisme. L'outil culturel est donc utilisé comme un moyen d'aider les personnes à se reconstruire en tant que « sujet » capable, tout en contrecarrant les effets pervers de stig-

matisation du travail social. C'est en termes de valorisation et de reconnaissance que son efficacité symbolique est escomptée. Il s'agit de situer l'individu dans un espace où il n'est plus défini par défaut, mais également de l'inscrire par l'intermédiaire de l'artiste, dans une relation supposée réparatrice : « On a besoin de votre regard, vous êtes capables de choses qui ne sont pas de notre ressort, on sait que vous êtes porteurs d'autres métamorphoses que celles du travail social et c'est pour cela qu'on a besoin de vous », lançait une opératrice aux artistes participant à un stage de « remobilisation » par la culture. La force socialisante de cette relation est justifiée par le fait que l'artiste s'implique dans une communication où il ne s'adresse pas uniquement à ce qui dans la personne fait problème, mais à l'intégralité d'elle-même ; mais aussi parce que, ne faisant pas de distinction entre son rôle et sa personne, il s'engage dans une relation de réciprocité qui donne à l'autre la possibilité de s'exprimer dans une intersubjectivité non normative. Ces projets d'action culturelle sont ainsi pensés comme des moyens de créer des « espaces artificiels » de reconnaissance et de réciprocité.

Leur seconde propriété est la *mixité*. « C'est aussi ça la force et la beauté de ces projets : de susciter des rencontres qui n'auraient jamais pu se produire, normalement », affirme ainsi la directrice d'une structure sociale participant à l'Art sur la place. « On a du mal à se rendre compte à quel point bon nombre de ces jeunes sont complètement enfermés dans ces quartiers... Dès qu'il faut s'adresser à quelqu'un, même au niveau du langage, ils n'arrivent pas à s'adapter, ils continuent à utiliser le langage qu'ils ont entre eux. Donc, ne serait-ce que du point de vue des rencontres, ces projets sont très riches », affirmait de même une assistante sociale à propos de l'un de ces projets. Les ateliers deviennent généralement des espaces de rencontres. Passent discuter, parfois manger à une table d'hôtes improvisée ou instituée, des élus, des institutionnels, des amis des artistes, des participants aux précédents ateliers, des sociologues, journalistes, etc. Ces projets délimitent ainsi une sorte de sas permettant la connexion socialement empêchée entre des *chibanis* retraités et des jeunes filles de bonne famille, des demandeurs d'asile et un sous-préfet, des jeunes relégués et des artistes d'avant-garde, etc. Ces rencontres sont valorisées pour leurs doubles effets socialisants, en ce qu'elles font bouger les catégories de classement des individus présents. « J'aurais jamais cru pouvoir parler à un maire. » « Je pensais pas qu'un prof de fac il pouvait être cool quoi. » « C'est étonnant quelqu'un comme B., complètement déstructuré, je ne l'aurais jamais cru capable d'un tel esprit critique... » Cette mixité, effective sur les projets « insertion » que nous avons observés, est par contre problématique dans d'autres ateliers monopolisés par des amateurs d'art des classes

moyennes. Ce qui génère localement de virulentes polémiques. La mixité sexuelle, sociale et ethnique des collectifs de participants fait en effet partie du cahier des charges des partenaires « Politique de la ville ». C'est un des principaux critères de légitimation sociale de ces projets. Les manifestations publiques fabriquées dans ces ateliers doivent ainsi mettre en scène une image du vivre ensemble fondé sur l'intégration de la diversité. Cette « métamorphose esthétique » [Jeudy, 1999, p. 21], ce renversement symbolique étant pensé à destination de la société comme un moyen d'éroder les frontières de l'imaginaire qui participent du phénomène d'exclusion.

Ces espaces sont enfin des espaces interstitiels qui visent explicitement le décloisonnement institutionnel. « Le travail social ne peut plus se faire en champ clos. Pour moi, le social, c'est pas l'affaire du social, c'est l'affaire de la société », affirmait la directrice d'une structure sociale impliquée dans ces projets. Il s'agit également d'inventer d'autres manières de travailler avec différents partenaires dans une dynamique de projet. Il est intéressant de noter que les objectifs de l'action culturelle se déclinent de la même manière dans d'autres institutions comme l'hôpital¹⁴. À un moment clé de l'histoire des institutions, où le service public est remis en question par de nouveaux critères de rentabilité et d'efficacité, où la décentralisation redéfinit les relations entre partenaires, l'action culturelle est aussi un terrain d'expérimentation d'une nouvelle culture professionnelle. Elle est également un moyen de répondre aux nouvelles contraintes transformant progressivement le travail social en « ingénierie du social soumise à un principe de publicité » [Dubet, 2002].

Les « espaces artificiels » de l'action culturelle sont donc pour les travailleurs sociaux des espaces d'ajustement aux différents changements auxquels ils sont confrontés. Ce sont des terrains d'expérimentation de nouvelles relations de socialisation et de subjectivation qui passent par l'invention d'autres postures professionnelles. Ce qui n'est pas sans produire des remises en question. La confrontation entre artistes et travailleurs sociaux, à la manière d'un jeu de miroirs, les conduit à redéfinir réciproquement leur rôle et à repenser les limites de leur engagement. Ainsi nous allons voir comment l'artiste est amené à se positionner socialement et le travailleur social à se situer personnellement.

Les conflits de rôles entre artiste et travailleur social

L'expérience de l'action culturelle est souvent très intense pour les travailleurs sociaux. S'ils peuvent en retirer une valorisation personnelle – la « culture » créant une plus-value symbolique par rapport au social –

si ces projets peuvent être l'occasion d'un réenchâtement du travail relationnel¹⁵, ils nourrissent également d'inconfortables remises en question de pratique. Pour « sortir de la gestion sociale du handicap » et d'une relation trop administrative, ils sont amenés à s'impliquer bien au-delà de leur cadre professionnel habituel.

« Notre projet, c'était d'avoir d'autres relations avec les gens, c'est-à-dire de sortir de notre rôle de travailleurs sociaux où les choses sont quand même très cadrées, légiférées, etc., pour proposer une alternative, chercher autre chose [...] le groupe était motivé; pour tous, c'était beaucoup plus qu'une action d'insertion, d'accompagnement... On s'est éclatés. Du plaisir, presque déraisonnable, est-ce qu'on peut se faire autant plaisir dans le travail? Voir du bonheur, des coups de gueule, des coups de fatigue, toutes ces choses qui s'exprimaient parce qu'on n'était pas dans notre cadre habituel de travail avec le même type de dossiers, de ressorts, parce qu'on n'était pas du tout avec les personnes sur le même type de rapports, il n'y avait plus de bureau, plus de distance [...]. C'était toujours très émouvant, parce que c'étaient des rencontres entre individus, au-delà des étiquettes qu'on se tréballe d'ordinaire : travailleur social, chargé de mission. »

Ce récit de la coordinatrice d'un des ateliers résume les tensions auxquelles ils sont confrontés. Les limites de l'échange ne sont plus fixées par le cadre professionnel qui implique un espace-temps donné, une construction de soi sur le mode de l'exemplarité, une mise à distance de l'affect, une distinction très nette entre public et privé... Ce partage de l'ordinaire engendre des échanges plus personnels, il tisse des liens de réciprocité. Participant à l'élaboration quotidienne d'un projet commun, le travailleur social est en effet amené à sortir en partie de son rôle. Ce qui produit des changements en termes de représentations du public¹⁶ et qui redéfinit les ressorts du travail relationnel¹⁷. Mais cette situation de « court-circuit » génère également des mélanges de genres déstabilisants entre travail et non-travail, engagement personnel et engagement professionnel. La relation qui se noue s'emmêle d'affect, le travailleur social personnellement impliqué est obligé de fixer lui-même les limites de son action. « C'est une des difficultés quand on s'arrête, parce qu'on reste individuellement face à tout cela. Quand on est dans un cadre professionnel, on peut dire, ma mission va jusque-là, et pas plus. Quand on dépasse ce cadre-là, on n'est plus dans un cadre professionnel, on est dans une relation interpersonnelle, et c'est quand même, j'allais dire moins confortable, c'est pas le mot, plus angoissant, déstabilisant, parce qu'on est seul face à ses propres convictions... On prend pleinement conscience de l'aspect protecteur du cadre professionnel, et l'on prend aussi conscience de ses propres limites, des choses qu'on ne pourra pas faire même si on en a très envie. Ça n'est pas facile d'accepter ses

propres limites », poursuivait la coordinatrice. Jusqu'où suis-je prêt(e) à aller pour aider ce demandeur d'asile, suis-je prête à ouvrir les portes de mon appartement pour héberger cette jeune maman ? La recherche d'une relation moins administrative et moins normative les conduit ainsi *aux confins de leur propre engagement*.

L'action culturelle est un des terrains de l'action sociale sur lesquels les professionnels de la relation sont aujourd'hui invités à puiser dans des dispositions non professionnelles [Ion, Ravon, 2002]. Ce qui les oblige, pour maintenir leur légitimité, à réaffirmer des manières de faire qui les définissent comme des professionnels de la relation. Cette entreprise est ici compliquée par le fait qu'ils doivent se légitimer face à un tiers qui leur renvoie une image à la fois caricaturale et dévaluée de leur métier¹⁸. Ce sont en effet *deux régimes de la vocation qui se confrontent*. « L'art, c'est pas une profession, c'est ma vie. » L'engagement artistique est vécu par la plupart des artistes comme une forme de réalisation de soi. Il implique un engagement profond de la personne et une totale intrication de ce qui est vécu et créé. La notion de rôle est donc contraire à ce mode de construction du soi. Les artistes se revendiquent comme des êtres « entiers ». (« Je ne me transforme pas en arrivant ici, je suis moi avec mes fragilités, mes engagements, mes colères... J'ai des relations directes, personnelles avec tout le monde. ») Cela signifie qu'ils s'impliquent personnellement dans des relations qu'ils définissent d'emblée sur un mode « privatif » : les liens qu'ils nouent avec d'autres leur appartiennent. Ils rencontrent des personnes qu'ils choisissent parfois d'adopter, d'aimer, d'héberger. La distinction entre le privé et le professionnel n'a pour eux aucun sens. Ils considèrent par conséquent le travailleur social comme un être fragmenté, incomplet. « Y'a des gens qui font des choix semi-engagés, on fait du social, c'est ce que j'appelle du semi-engagement. C'est-à-dire, à la fois ils font des choses pour les gens, parce qu'il y a des gens malheureux, mais ils sont bien payés et ils défendent un statut social », affirmait une artiste. « Ça me met en colère parce que j'ai trop vu de choses inintéressantes, faussées, des personnes qui essayaient de niveler les gens à une normalité qu'elles-mêmes n'avaient pas... Ce qui me met en colère c'est cette façon de penser la personne en face comme étant incapable de se débrouiller et d'être elle-même, de penser la personne à réinsérer dans la vie, ils sont dans la vie, ils sont dans leur vie, ils sont dans la vie qu'ils ont faite... Ça me met en colère parce que cela revient à nier la personne qu'on a en face, à nier son témoignage, sa valeur », affirmait une plasticienne. Ce croisement de regards peut être particulièrement violent pour les travailleurs sociaux à un moment où leur régime « vocationnel » est entamé par les exigences d'efficacité professionnelle, laminé par le doute sur les finalités de leur action et où ils testent d'autres modes d'implication.

Les tensions éthiques – au sens d’art de diriger la conduite – que cristallise la rencontre entre artistes et travailleurs sociaux ont pour objet des manières de faire avec l’autre. Refusant le côté procédurier de la définition des conventions, comme l’aspect « policier » de la transmission des informations, les artistes peuvent s’embarquer dans des histoires relationnelles qui finissent par les déborder. Ils réaffirmeront dès lors une frontière en refusant la charge relationnelle : « Je ne suis pas assistante sociale », « je ne suis pas psychologue ». Les tensions portent systématiquement sur la question de la distanciation, de l’exemplarité et de la « privatisation » par l’artiste des relations à l’autre. « Ils ne sont pas formés pour faire face à la souffrance des autres, ils n’ont pas de distance... Dans certains cas, tu as même l’impression qu’ils sont là à se repaître de la souffrance des autres, comme une matière à travailler, sur un mode très égotiste et suraffectif ! » « Ce sont des gens quand même immatures affectivement, y’a une démonstration tout le temps. Quand t’es face à des gens un peu paumés, des personnes aussi fragiles, t’as quand même une responsabilité, tu te dois de donner l’exemple. » La question du traitement différentiel de la parole d’autrui est un des points cruciaux de ces différends. Dans le monde du travail social, la parole circule, transformant la relation interindividuelle du professionnel à son « client » en relation semi-publique. Le contenu des échanges est en effet systématiquement rapporté au collectif des travailleurs sociaux. Outre le fait qu’elles permettent de définir une action de manière concertée, ces discussions collectives ont une telle importance qu’elles ont pu être comparées à un rite permettant de transformer un échange banal, quotidien en relations professionnelles [Dubet, 2002]. Les artistes, étrangers à cette culture professionnelle, l’ont souvent perçu comme une activité de contrôle et ont généralement refusé de s’y prêter. La non-transmission des informations a généré sur plusieurs ateliers des situations de crise. Les artistes considèrent, quant à eux, la parole d’autrui comme une parole privée qui leur est destinée ou comme un témoignage qu’ils transforment en matériau artistique. Si certains plasticiens ont imaginé un travail de transfiguration progressive du témoignage en fiction pour aider les individus à supporter cette exposition, d’autres ont laissé des sujets extrêmement fragiles se dévoiler dans l’espace public, ou ont divulgué sans pudeur des intimités meurtries. La priorité de l’artiste est de réaliser une forme pouvant être exposée dans les délais. Dans certains ateliers, les travailleurs sociaux ont eu le sentiment d’avoir à protéger leur public, allant jusqu’à dénoncer une instrumentalisation du social par l’artistique. Ces tensions récurrentes obligent finalement les travailleurs sociaux à réaffirmer un savoir-faire professionnel : un rapport à l’autre fait d’empathie et de distance, d’une compassion qui n’est pas confusion, d’une

gestion des affects. Mais elles tendent également à redéfinir cette conception « du soi comme institution » [Dubet, 2002] sur la base d'une implication dans des relations de réciprocité.

Du point de vue de l'artiste, l'expérience n'est pas plus confortable. Être artiste est un choix de vie, qui s'accompagne dans la majorité des cas d'une acceptation – parfois même d'une revendication – de la précarité. Les artistes envoyés en mission de reconnaissance des « précaires » dans les marges de la ville, chargés de revaloriser ceux qui subissent le « mépris social », sont eux-mêmes dans une problématique de précarité et de reconnaissance. Cette confrontation entre « marginalité choisie » et « marginalité subie » génère là encore de drôles de courts-circuits. Ils sont invités à jouer dans ces ateliers un rôle de « référent », de porteur de normes, alors qu'ils se vivent eux-mêmes comme « des habitants de la marge créatrice ». Nous avons vu à quel point les modalités de construction de soi du régime de vocation de l'artiste pouvaient être contraires à celles du travailleur social. S'ils ne peuvent s'identifier à ce rôle de « travailleur sur autrui » qu'ils sont invités à jouer, ils sont davantage enclins à se reconnaître dans le public de ces stages (les « fous », les « pauvres », les « rebelles »). Réciproquement, ces derniers ont parfois perçu ce statut comme une possibilité de requalifier leur propre identité, de transmuter une précarité subie en liberté, une marginalité en choix de vie. Dans de nombreux ateliers se sont développées des affinités électives, des parentés symboliques. Les artistes ont parfois mobilisé leurs propres réseaux pour aider les personnes à trouver un stage, un appartement, un boulot... L'artiste met ainsi en œuvre des logiques de solidarité – reposant sur le sentiment d'une communauté et non sur des engagements professionnels, contractuels. Mais au terme de ces expériences, de nombreux artistes affirment ne plus savoir où se situer. Ils ont le sentiment de payer de leur personne, de se perdre dans l'interface entre « le front et l'arrière » [Ion, Ravon, 2002, p. 76], la marge et l'institution.

Cette situation de courts-circuits révèle d'autre part de façon plus directe l'intrication entre « règles de l'art » et « art de vivre » [Bourdieu]. Les postures artistiques définissent des formes que nous pouvons distinguer par le type de liens sociaux qu'elles cristallisent. L'œuvre collective peut être pensée et réalisée comme un « espace d'hospitalité ». L'artiste propose une forme vide de contenu mais pas d'intentionnalité, un contenant ouvert pouvant être habité de divers témoignages. L'œuvre devient un moyen de médiatiser un point de vue qui n'a pas accès à l'espace public. Elle peut au contraire être définie comme une « forme protocolaire ». Les autres ne sont plus ni témoins, ni invités, mais ils sont transformés en signes d'une création person-

nelle. Ils ne peuvent inférer ni sur la forme ni sur le contenu de l'œuvre. Elle peut enfin prendre la forme d'un *processus collectif*. La forme et le contenu de l'œuvre sont, en partie ou intégralement, élaborées et négociées collectivement. Ces postures artistiques ont de fortes implications sociales. La place qui est donnée à « l'autre » selon leurs différentes conceptions artistiques va du signe au vis-à-vis, de l'image au message, du témoin à l'invité. Ce qui induit une volonté de transmission des conventions artistiques – pouvant, on l'a vu, produire des effets contraires à ceux qui sont escomptés –, l'acceptation d'une négociation de ces dernières – la recherche d'un langage commun – ou une monopolisation du sens global du projet. Au-delà des positionnements éthiques, la pratique artistique est donc socialement significative. Les artistes pensent qu'ils sont porteurs d'un langage universel, mais cette expérience de l'action culturelle les conduit de plus en plus à prendre acte de la nature sociale de leurs propres conventions.

Court-circuit...

L'artiste envoyé en mission de reconnaissance est invité à réenchanter le pôle relationnel du champ d'activités des travailleurs sociaux¹⁹. Il fait partie de ces professionnels qui, à l'image de ces nouveaux médiateurs du social, sont convoqués pour des compétences relationnelles (ou biographiques) qui sont érigées en compétences professionnelles; de ces professionnels qui sont amenés à « donner de leur personne » pour rétablir un semblant d'égalité, impliquer leur subjectivité pour pallier la crise de l'objectivité institutionnelle. Ce champ d'activités, qui croît à mesure que déclinent les institutions, n'est pas sans rappeler des « formes élémentaires de domination » [Bourdieu, 1960, p. 224]. À un moment de crise des fondements des institutions, l'artiste est donc convoqué sur le terrain du travail social pour jouer le rôle de nouveau médiateur entre le singulier et l'universel. Mais à la différence des « travailleurs sur autrui », il n'est pas porteur d'une conception du bien commun, et cette expérience tend, on l'a vu, à déconstruire l'universel dont il est porteur. Les situations de « courts-circuits » qui sont le produit du « décloisonnement institutionnel » produisent ainsi des glissements de frontières... Cette expérimentation aux frontières du social et du culturel participant à la fois de la refonte contemporaine des taxinomies artistiques et à la redéfinition des modalités de gestion du social.

Notes

- 1 Les publics « politique de la ville » sont de plus en plus mis en avant par les organisateurs de l'événement qui semblent y trouver ce « supplément de légitimité » analysé par Menger, alors que dans les faits certains des ateliers sont monopolisés par les classes moyennes comme l'analyse très justement Pierre-Alain Four [2003, p. 207-227].
- 2 En méconnaissance des codes esthétiques hérités de l'histoire de l'art, le public des non-spécialistes appréhende les œuvres d'art par le regard et la sensibilité. Or « il n'y a pas de continuité entre l'art (ce que j'appelle « l'histoire spécifique de l'art ») et le visuel (c'est-à-dire la culture visuelle globale normale) comme si ces deux univers du regard appartenaient à deux cultures totalement distinctes », [Raspail, 2000 a]. Les différents projets initiés par le musée d'Art contemporain de Lyon sur « l'esthétique de la réception » visent précisément à recréer ce lien.
- 3 La nouveauté de l'Art sur la place tient, pour le directeur artistique de la Biennale d'art contemporain de Lyon, dans l'équilibre qui s'y réalise entre quatre phases que sont : « l'exigence formelle », « le processus de création », « le partage de l'expérience » et le « dialogue avec le public ».
- 4 On peut ainsi observer des pratiques en totale contradiction avec les discours énoncés, des revendications simultanées d'indépendance et de soutien envers l'institution muséale, des changements radicaux de posture esthétique ou relationnelle.
- 5 Une association et un groupe informel se sont ainsi créés en marge de l'Art sur la place pour continuer à explorer le monde de l'art contemporain.
- 6 Elles peuvent en cela, comme l'analyse François Flahaut [1997], être comparées aux reliques du Moyen Âge. Pour ne pas être confondues avec la « matière ordinaire du monde », elles devaient de même être recadrées dans un discours restituant l'épopée du personnage sanctifié, l'histoire de l'acquisition de la relique, etc.
- 7 L'artiste qui monte un projet bénéficie ainsi des savoir-faire des membres du collectif qui collabore à sa réalisation. Les œuvres ainsi produites sont signées par « tel individu pour Labelm ».
- 8 Sur la construction historique de la figure de l'artiste, lire Nathalie Heinich [1993].
- 9 Pour reprendre une définition donnée par Raymonde Moulin [1978].
- 10 Ce paradoxe semble inhérent à la production artistique contemporaine. « Et la conquête de la liberté ou de l'autonomie s'accompagne de la perte de son objet : la permissivité des institutions enferme les artistes dans une liberté indéfinie, dès lors qu'ils n'ont plus d'autres choix que d'être libres – libres, du moins, dans les limites des règles du jeu qu'ils contribuent à définir une fois qu'ils ont réussi à y entrer. Mais comment faire pour éprouver sa liberté en franchissant des frontières, lorsque les frontières sont niées par ceux-là mêmes qui sont chargés de les garder ? Jusqu'où ira la fuite en avant dans l'épreuve des limites de l'art ? Et cette paradoxale injonction qui est faite aux artistes de réinventer indéfiniment les conditions de leur propre liberté, comment s'en libérer ? » [Heinich, 1998, p. 350].
- 11 L'exposition sur la place Bellecour, le 9 juillet 2000, de l'Art sur la place, était une illustration de cette fluctuation contextuelle du sens : quatre collectifs d'artistes étrangers invités dans le cadre de la Biennale d'art contemporain – qui avait pour thème « partage d'exotisme » – réalisaient des formes esthétiques, à côté des dix-huit territoires créés avec différents collectifs dans la région Rhône-Alpes. Dans ce nouveau contexte, la carte des rêves des aborigènes se transformait en manifeste politique grâce à la reconnaissance qu'elle obtenait sur la scène internationale de

- l'art contemporain, le mandala se muait en performance artistique, le rite vaudou en happening. Pour le directeur artistique de l'événement, la cohérence de cette association avec les artistes de l'Art sur la place était avant tout thématique (la question du territoire). Mais ces derniers ont assez mal vécu ce rapprochement: « On met la banlieue avec les ethniques... Ça faisait vraiment ça: l'art primitif et l'art des banlieues, les sauvages de l'intérieur. » Dans les regards de ceux qui vivaient mal le fait d'être définis dans les plaquettes de présentation de l'événement comme des « artistes locaux » face aux internationaux de la BAC qui étaient nommés, le moine tibétain se retrouvait ainsi avec la femme aborigène, les hommes du Kerala et les Haïtiens placés derrière la frontière des « ethniques »...
- 12 L'analyse qui suit s'appuie sur l'observation d'ateliers inscrits dans un projet d'insertion sociale.
 - 13 Pour une analyse du mépris social, on pourra se reporter aux travaux d'Axel Honneth [1999; 2000] et à Emmanuel Renault [2000].
 - 14 En termes de décloisonnement, de reconnaissance et « d'humanisation », voir les objectifs du programme « Culture à l'hôpital » sur le site internet du ministère de la Culture, ou la publication de la Drac Rhône-Alpes, *Il suffit de passer le pont*, Lyon, 2001.
 - 15 Le sens des activités relationnelles des travailleurs sociaux tendant à s'éroder dans le cadre de la restructuration de leurs missions, on a parfois l'impression que l'action culturelle est un moyen de ré-enchanter ce travail relationnel sur la base d'une nouvelle rhétorique de la réparation. « J'avais vu ce qui se faisait lors du défilé de la Biennale ou de l'Art sur la place et je me disais que c'était quand même intéressant de s'ouvrir à des outils comme ceux-là, c'est-à-dire de ne pas enfermer les gens dans des choses très administratives. Je crois qu'on se nourrit d'autres choses, quelle que soit la situation dans laquelle on est, on ne se nourrit pas que d'eau, de pain, de chaleur, on se nourrit aussi de rêve, d'imaginaire, de créativité, de beauté. Je pense que plus les gens sont en difficulté, plus il faut être attentif au cadre dans lequel on va les recevoir. »
 - 16 De nombreux travailleurs sociaux m'ont confié avoir, au terme de cette expérience, complètement changé de regard sur les personnes avec qui ils travaillaient. « Je peux plus la voir comme une mère célibataire à problèmes, maintenant c'est M. avec ses richesses et ses problèmes! C'est riche, mais c'est parfois déstabilisant, ça remet en question beaucoup d'idées préconçues sur nos populations », confiait une assistante sociale de Vaulx-en-Velin.
 - 17 Nous avons pu observer dans plusieurs ateliers les effets constructifs de ce partage quotidien. Il déconstruit l'exemplarité, qui est ressentie comme profondément asymétrique et normative, pour redéfinir une relation d'équivalence, qui devient un support possible d'identification (« ça fait du bien parce que là, elle a posé sa casquette, on s'est rendu compte qu'elle était une maman comme nous, elle est pas parfaite, elle a des doutes aussi, elle fait des conneries aussi! »).
 - 18 L'action culturelle révèle à plusieurs niveaux des paradoxes de l'action sociale [Autès, 2004]. Notamment en ce qui concerne la territorialisation des structures, l'aspect concurrentiel des relations qu'elles entretiennent sur les mêmes quartiers, les difficultés de mobilisation du public ou la monopolisation d'un public donné, etc.
 - 19 François Dubet [2002] décompose le champ d'activités du « travail sur autrui » en trois logiques d'actions aujourd'hui redéfinies: la logique du contrôle sous-tendue par un principe d'égalité (qui implique un agent), la logique de service sous-tendue par un principe de mérite (expert) et, enfin, la logique de la relation qui vise la reconnaissance et qui implique la personne.