



HAL
open science

L'art en partage citoyen: introduction

Sabine Forero Mendoza, Marion Hohlfeldt, Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Sabine Forero Mendoza, Marion Hohlfeldt, Pascale Peyraga. L'art en partage citoyen: introduction. L'art en partage citoyen, Orbis Tertius, pp.9-24, 2023, 978-2-36783-300-2. hal-04293401

HAL Id: hal-04293401

<https://hal.science/hal-04293401v1>

Submitted on 4 Dec 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



L'ART EN PARTAGE CITOYEN

SABINE FORERO MENDOZA, MARION HOHLFELDT
& PASCALE PEYRAGA (ED)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

L'ART EN PARTAGE CITOYEN

Depuis quelques années, l'emploi du terme citoyen s'est répandu dans le discours politique, y compris sous ses espèces les moins spécialisées. Mais c'est surtout en tant qu'adjectif : on parle ainsi couramment d'une initiative, d'une entreprise ou encore d'une journée citoyenne. Pourquoi le terme prend-il le pas sur les doublets que sont les qualificatifs « civil » et « civique » ? Certes, la sixième édition du dictionnaire de l'Académie, en 1835, indiquait déjà : « Citoyen se prend quelquefois adjectivement dans le sens de Bon citoyen. Un ministre citoyen, un roi citoyen, un soldat citoyen ». On était alors proche de la Révolution, qui avait manifesté sa volonté d'instaurer un état de droit dont l'égalité fût le socle, et l'on attendait du monarque récemment monté sur le trône qu'il incarnât une royauté issue d'un contrat passé avec le peuple. Quels sont aujourd'hui les enjeux de cette évolution linguistique ?

Certains veulent l'interpréter comme une « extension abusive », résultant d'un conformisme de bon aloi et d'un consensus de pure façade : « Il est fait aujourd'hui un fréquent mais curieux usage du nom *Citoyen*, qui devient un adjectif bien-pensant associant, de manière assez vague, souci de la bonne marche de la société civile, respect de la loi et défense des idéaux démocratiques. [...] Plus à la mode que l'austère *Civique*, plus flatteur que le simple *Civil*, *Citoyen* est mis à contribution pour donner de l'éclat à des termes jugés fatigués, et bien souvent par effet de surenchère ou d'annonce¹ ». De fait, la dérivation citoyen-citoyenneté – plus explicite que ne l'est l'étymologie savante faisant remonter à une racine latine devenue peu parlante – contribue à la réactualisation d'idéaux jugés dévitalisés, si ce n'est exténués. Toutefois, loin d'occasionner un affaiblissement sémantique, l'adjectivation du substantif citoyen semble exprimer le

1. Extrait de l'article « Citoyen » publié sur le site de l'Académie française (4 octobre 2012) [en ligne]. URL : <<https://www.academie-francaise.fr/citoyen>>, consulté le 10/02/2023.

désir de renouveler le sens des principes démocratiques. Aussi peut-on l'interpréter comme le signe de revendications portant l'espoir d'une redéfinition des contours et des contenus du politique, au travers de l'invention de formes alternatives d'organisation sociale et de participation directe².

Des rassemblements protestataires locaux ou transnationaux, des insurrections d'ampleur ou des mobilisations contre de grands projets d'aménagement, des solidarités militantes et des actes de désobéissance civile se multiplient partout dans le monde³. De telles manifestations, dont la caractéristique commune la plus notable est d'être conduites en marge des organisations collectives instituées (partis politiques, syndicats...), n'attestent pas seulement l'extension du champ de la révolte et la globalisation des motifs de protestation. Elles donnent lieu à un autre répertoire d'actions collectives impliquant des groupes sociaux hétérogènes (notamment des publics marginalisés ou exclus : sans papiers, chômeurs, mal logés etc.⁴), elles voient l'apparition de formes inédites d'occupation de l'espace (squats, églises, places publiques)⁵, ainsi que l'invention de pratiques performatives, parfois caractérisées par une transgression festive (slogans détournés, saynètes, expressions corporelles publiques, danses collectives, création de costumes et d'objets...).

Si ces contestations disent la colère face à des situations d'inégalité et d'injustice estimées inacceptables, si elles expriment le désaccord en réaction au constat d'impuissance ou à l'inaction des pouvoirs publics

-
2. Joëlle ZASK, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2011.
 3. Voir, à ce propos, Donatella DELLA PORTA, Sydney TARROW, *Transnational Protest and Global Activism*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2005. Voir également, Johanna SIMÉAN-GERMANOS, « 6. La transnationalisation de l'action collective », in Éric Agrikoliansky (dir.), *Penser les mouvements sociaux. Conflits sociaux et contestations dans les sociétés contemporaines*, Paris, La Découverte, « Recherches », 2010, p. 121-144.
 4. Voir Lilian MATHIEU, « Les mobilisations improbables : pour une approche contextuelle et compréhensive », in Stéphanie Cadiou, Stéphanie Dechezelles et Antoine Roger (dir.), *Passer à l'action : les mobilisations émergentes*, Paris, L'Harmattan, 2007.
 5. Hélène COMBES, David GARIBAY et Camille GOIRAND (dir.), *Les lieux de la colère. Occuper l'espace pour contester, de Madrid à Sanaa*, Paris, Karthala, 2016.

– notamment en matière fiscale, économique, sanitaire et environnementale –, elles indiquent aussi la volonté des individus de reprendre en main le contrôle de leur destin collectif. Leur dynamique n'est donc pas unilatéralement défensive ou réactive, pas plus qu'elle n'est uniquement commandée par un mouvement de désenchantement ou de défiance vis-à-vis des pouvoirs en place. Se développant à l'écart de la conception traditionnelle de la délégation de la souveraineté politique, de tels mouvements remettent en question le principe de la représentation démocratique : aux formes hiérarchisées d'exercice du pouvoir et à l'imaginaire de la domination qui les sous-tend, ils visent à substituer des modes d'interaction horizontaux, fondés sur les valeurs de l'autonomie et de la collaboration, sur le partage des savoir-faire et des compétences⁶.

À une crise contemporaine de la démocratie représentative répond une aspiration à la « démocratie réelle », qui n'est pas à entendre comme la revendication d'une forme de régime politique, mais plutôt comme l'espoir d'une reconfiguration du vivre-ensemble à partir des « citoyennetés ordinaires⁷ ». Autrement dit, un renouvellement de l'agir collectif passant par une refondation des modes d'organisation sociale et des modes de vie. C'est pourquoi, tout en s'opposant à *la* politique, au sens d'une gestion du pouvoir déconnectée des préoccupations et intérêts réels des individus, les acteurs de ces divers mouvements en viennent à proposer une redéfinition *du* politique, d'abord compris et expérimenté comme la régulation pratique des questions touchant au quotidien des personnes et des relations qu'elles entretiennent entre elles. En témoigne, par exemple, le mouvement *Occupy* qui, entre 2011 et 2013, s'est déployé du Canada à la Turquie et à Israël, en passant par divers pays d'Europe – l'Espagne (Mouvement 15-M) et la France notamment – pour dénoncer les inégalités sociales et économiques et pointer le renoncement des

-
6. Voir à ce propos Pascale OGIEN et Sandra LAUGIER, *Le Principe démocratie. Enquête sur les nouvelles formes du politique*, Paris, La découverte, 2014. Nous faisons nôtre l'hypothèse avancée par les auteurs (p. 21) : « Les formes nouvelles que prend l'activité politique [...] traduisent l'évolution de la conception que les citoyens ordinaires se font de la démocratie et reflètent la transformation du rapport qu'ils entretiennent au politique ».
 7. Marion CARREL et Catherine NEVEU (dir.), *Citoyennetés ordinaires : pour une approche renouvelée des pratiques citoyennes*, Paris, Karthala, 2014.

gouvernants et des classes dominantes à défendre les idéaux des droits de l'homme. Dans un autre registre, on peut encore penser au réseau de « l'Archipel citoyen », orienté, en France, vers des initiatives locales. Autant de facettes d'un phénomène qui prétend révéler les capacités des individus à participer à la définition des questions qui engagent l'avenir des collectivités auxquelles ils appartiennent, à énoncer des jugements sur le bien commun et à prendre les décisions correspondantes, mais encore à proposer d'autres manières de faire société, sans emprunter les relais habituels et en dehors des usages consacrés et des lieux patentés de l'exercice politique⁸.

La gestion coopérative et le travail collaboratif, de même que la mise en commun des ressources et le partage des expériences, apparaissent comme les vecteurs privilégiés pour atteindre ces différentes visées. La création d'espaces de vie et de rencontre, où s'élabore une parole collective et où s'imaginent des horizons du possible, contribue à la détermination d'un monde commun. Il n'est pas rare que l'exploration des voies d'une citoyenneté accomplie passe par des pratiques domestiques (cuisiner, jardiner...) et par l'échange de compétences et savoir-faire modestes et ordinaires (bricolage, techniques de réparation, recyclage de matériaux...). Dans cette perspective, fabriquer ensemble, au sens le plus concret du terme, revêt une dimension politique et le moindre geste peut participer à la définition de nouveaux régimes d'engagement⁹.

L'art « en partage citoyen » prend à bras le corps cette conscience d'une nécessaire transformation de la cité, soulignant par là même le besoin d'une redéfinition de la distribution des rôles, à commencer par celui de l'auteur. Si on acquiesce à l'idée que ce sont les actes citoyens qui font la cité¹⁰, celle-ci se définit alors moins en termes de territoire qu'à travers des *relations* : celles qui relient les hommes et les femmes entre eux dans une con-vivialité, celles qui relient les

-
8. Voir Jacques ION, *L'engagement au pluriel*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2001.
 9. Geneviève PRUVOST, « Chantiers participatifs, autogérés, collectifs : la politisation du moindre geste », *Sociologie du travail*, n° 57, janv. 2015, p. 81-103.
 10. Voir Marion HOHLFELDT (dir.), *Faire la Cité. Création et gouvernance des imaginaires urbains*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016.

citoyens à la loi, représentée par la puissance publique, celles qui relient le vivant au commun, entendu à la fois comme une ressource, une disponibilité et une capacité¹¹. Le savoir-faire du geste artistique « en partage » tend vers un faire ensemble (co-production) ou encore un faire avec (situé, contextuel et collectif), qui traduit l'acte créateur dans des processus de coopération. Car l'art en partage n'est pas le résultat du travail de l'artiste seul, mais celui d'une *collaboration en présence*¹² entre différents acteurs et auteurs, dont l'artiste. Cette œuvre processuelle accueille les publics, les invite à prendre part et à s'engager, physiquement d'abord, lorsque le corps occupe une place et fait acte de présence, mentalement ensuite, lorsque la force symbolique de la proposition sollicite les imaginaires, politiquement, enfin, lorsque l'expérience du commun appelle à des revendications qui dépassent le cadre esthétique. Cet engagement procède ici à une coupure qui interrompt momentanément les processus en cours et oblige à renégocier l'attribution des places, laquelle ouvre de nouveaux champs d'action. C'est un découpage spatio-temporel qui procure, par l'aspect profondément volontaire et actif de la participation, l'expérience du « partage du sensible¹³ ». « “Do It”, comme l'écrivait Félix Guattari, tel pourrait être le mot d'ordre d'une pragmatique micropolitique¹⁴ ». Saisir un bout de ficelle ou un épluche-légumes pour donner un coup de main à la fabrication, c'est déjà entrer en interaction avec les autres. Partager un plat vaut une parole échangée car, dans la rencontre interculturelle, le geste communique plus intuitivement que le langage qui hiérarchise et sépare¹⁵. Ici réside la vitalité de la micropolitique, celle de la force de ce qui

11. Voir Pascal NICOLAS-LE STRAT, « Agir en commun/ agir le commun », 2016, *En commun* [en ligne]. URL : <<https://pnls.fr/agir-en-commun-agir-le-commun/>>, consulté le 10/02/2023 : « C'est une des ambitions majeures d'un *travail du commun* : découvrir (au sens de faire advenir) nos propres capacités, en expérimenter de nouvelles et en éprouver les perspectives et les effets ».
12. Estelle ZHONG MENGUAL, *L'art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, Les presses du réel, 2019, p. 11.
13. Voir Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 13-14.
14. Félix GUATTARI, *Lignes de fuite : Pour un autre monde de possibles*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. Monde en cours, 2011, p. 231.
15. Voir Judith P. BUTLER, *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, 2016.

arrive au contact, dans la relation. Inscrire les gestes dans le réel, c'est engendrer par le cheminement une expérience pratique partagée et « tramer¹⁶ » notre existence dans le tissu des pratiques collectives. Le corps devient ainsi le *topos* même du politique¹⁷, notamment lorsqu'il s'expose et se publie. Basculer les pratiques domestiques – cuisiner, réparer, lessiver – dans l'espace commun rend « à l'extérieur sa réalité de dimension de l'expérience humaine¹⁸ ». Car « si nous nous impliquons dans ce que nous voyons dans le monde, cela nous pousse à mobiliser nos propres pouvoirs de création¹⁹ ».

La particularité de l'art « en partage citoyen » réside dans cette déconstruction de la notion de l'auteur, dans l'élargissement de la production artistique en faveur du projet, et dans l'implication des participants dans des situations et des coopérations qu'ils expérimentent. Il a pris son essor à la fin des années 1980 sous d'autres appellations : de l'art civique à l'art socialement engagé, en passant par l'art participatif et l'art en commun²⁰. Avec le désaveu croissant de la politique, ces pratiques artistiques se sont réorganisées à l'instar des initiatives civiques en faveur d'une cogestion participative dans le travail pour et avec la « communauté²¹ », et elles ont également fait naître de multiples lieux alternatifs en marge des institutions. Mêlant activités artistiques et pratiques militantes, elles aspiraient à « la "vraie" vie, au métissage avec la culture populaire, à la transparence,

16. Voir Tim INGOLD, *Une brève histoire des lignes* [2011], trad. de l'anglais par S. Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.

17. L'emprise du pouvoir politique sur le corps est à l'œuvre, notamment, dans la performance artistique qui se déploie depuis la fin des années 1960. Elle est également à l'étude dans l'œuvre de Michel Foucault *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

18. Richard SENNETT, *La conscience de l'œil. Urbanisme et société*, trad. de l'anglais par D. Dill, Paris, Verdier, 1990, p. 20.

19. *Ibid.*, p. 21. Et il poursuit : « Notre culture a besoin d'un art de l'exposition de soi ; cet art ne nous rendra pas victime les uns des autres, mais forgera plutôt des adultes plus équilibrés, capable de faire face à la complexité et d'apprendre d'elle ».

20. Voir Claire BISHOP, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, Londres/ New York, Verso, 2012.

21. Voir Paul DE BRUYNE et Pascal GIELEN (dir.), *Community Art. The Politics of Trespassing*, Amsterdam, Valiz, 2013.

à l'action et au changement²² ». Dans le vocabulaire utilisé, figuraient des notions telles que contexte, processus, praxis, projet, public, ainsi que des termes directement issus de leur contexte anglo-saxon : *communauté*, *organisation indépendante*, *service* ou encore *travailleur culturel*. Ces notions devaient remplacer une terminologie trop attachée à l'institution « art », et elles cherchaient à décrire le fonctionnement d'une nouvelle orientation d'une pratique artistique qui se voulait « plus que l'art ». En 1988 déjà, le groupe d'artistes et d'activistes new yorkais *Gran Fury* proposait ce slogan pour l'atelier de médias *The Kitchen*, dénonçant les conséquences catastrophiques de la maladie du Sida : « Avec 42.000 morts, l'art ne peut suffire ». Slogan que l'on retrouve encore dix ans plus tard, amputé de sa référence implicite au Sida, dans le titre d'une programmation d'actions à la Shedhalle à Zurich : « Art is not enough ». Lorsque la pratique se confond ainsi avec l'engagement citoyen et procède à un *désœuvrement* artistique²³ en faveur d'une pratique militante, elle devient *de facto* politique, dans la mesure où elle dénonce la politique et expérimente la politique pour faire émerger l'*expérience* de la pratique démocratique²⁴ et l'*idée* d'un commun partagé. Ainsi, la performance s'associe à la performativité, l'image à l'imaginaire, impliquant les participants dans une activité créatrice de nouvelles significations d'un agir en (pour le) commun²⁵. L'imagination en tant que pratique sociale, définie par Arjun Appadurai, ouvre non seulement un espace pour le social, mais aussi un espace à l'intérieur du social (*in the social*), tel un interstice ou une situation exploratrice pour des projets et visions²⁶.

22. Stella ROLLIG, « Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren », in Marius Babias et Achim Könneke, *Die Kunst des Öffentlichen*, Amsterdam/ Dresde, 1998, p. 16 (trad. par l'auteure).

23. Maurice Blanchot y entend la condition paradoxale d'une écriture « où cesse le discours » pour qu'advienne « la parole plurielle ». Voir Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 44.

24. Estelle ZHONG MENGUAL, *Art en commun*, *op. cit.*, p. 323 : « C'est ainsi une forme de politisation nouvelle qu'ouvre l'art en commun : celle de la recherche de la communauté d'action non identitaire comme valeur et comme fin politique ».

25. Pascal NICOLAS-LE STRAT, « Agir en commun/ agir le commun », *art. cit.*

26. « The link between the production of locality and the idea of the imagination as a social practice [...] is actually an expanded idea of the social. In that

Lorsque des artistes coopèrent avec les citoyens, « ils prouvent en actes et en pensée que le réel reste en devenir²⁷ ». L'artiste attribue au geste de l'art le pouvoir d'interagir avec les mécanismes de la construction sociale, en tant qu'acteur ordinaire du théâtre de la vie quotidienne – utilisant son intervention comme outil d'observation et de perturbation des mécanismes de la cité –, ou en tant qu'instigateur qui propose et invite à la coopération esthétique et citoyenne. Dans nombre de ces propositions, le dispositif artistique se met *au service* des citoyens, lorsqu'il donne accès à des services publics qui font défaut ou lorsqu'il s'agit de distribuer de la nourriture, des livres ou des soins. Dans d'autres propositions, les artistes invitent les citoyens à *prendre part* à leur « beau geste²⁸ », qui est à la fois opérationnel et symbolique, quand ils collectent des histoires, transforment des objets, invitent à co-construire un lieu, un nouvel usage, un récit autre. Ou bien, ils s'associent à des équipes de chercheurs et à des activistes pour *coopérer* dans des projets écologiques, économiques ou sociopolitiques, utilisant la force expérimentale et exemplaire de la création artistique. Dans « l'art en partage citoyen », le dispositif artistique ne produit plus nécessairement d'objets esthétiques ; il constitue le cadre, la « boîte à outils » d'une situation créative expérimentale. Expérimenter induit alors la manipulation des matières et des idées, implique les co-auteurs dans le processus même de la réalisation et façonne les expériences, singulières et multiples, par le faire.

expanded idea I want not only to make room for the social as defined by reproductive logics – rules, regulations, and regularities, in the way Pierre Bourdieu has spoken about them – but to make room *in* the social for projects, visions, and wishes, and so on. And these defined in collective social ways, not just in personal, individual, and idiosyncratic ways ». Arjun APPADURAI, « Illusion of permanence: Interview with Arjun Appadurai », *Perspecta*, vol. 34, 2003, p. 46. Voir aussi son livre *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 31 : « The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order ».

27. Pascal NICOLAS-LE STRAT, *En commun*, *op. cit.*

28. Francis ALÿs, in Mark Godfrey (dir.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, Bruxelles, Lannoo/ Wiels, 2010, p. 36.

Aborder l'acte créateur à partir de sa réception témoigne de la révolution – au sens étymologique du terme – advenue dans la conception de l'art. C'est la voie que Joëlle Zask choisit d'emprunter lorsqu'elle explicite, pour le préciser ou le nuancer, le passage « du spectateur au regardeur », tel que l'avait pressenti Marcel Duchamp²⁹ dès 1956. Reprenant la distinction entre le spectateur, dont le rôle est limité à la ré-action, et le regardeur qui, engagé dans un jugement, agit sur le contexte de l'œuvre, assure à cette dernière un statut spécifique et la fait exister, l'auteure place l'art citoyen du côté du regardeur et de l'expérience qui mène l'individu – le citoyen – vers l'autogouvernement. Si la relation active entre l'artiste et le regardeur, faite d'ajustements successifs, constitue le cœur d'un « art citoyen », Zask prévient toutefois le lecteur d'écueils notionnels faciles : l'art citoyen ne vise pas à la démocratisation de l'art entendue comme un accès généralisé à l'expérience créative, mais à la construction d'un public à travers l'acte de création dont il est lui-même l'expression. Cette démarche ne se prête pas non plus à l'illustration de convictions préalables qui couperaient ses acteurs – artistes et regardeurs – de leur expérience propre, car elle prend justement forme et sens dans une fabrique commune qui n'admet pas de prescription, et dans l'assemblage de perceptions esthétiques individuelles, paradigmatique des modes de vie démocratiques.

Penser « l'art comme expérience » est également l'axe de réflexion approfondi par Aline Wiame lorsqu'elle reprend dans sa contribution, « Le geste, les effets et le remembrement », la réflexion pragmatique de John Dewey³⁰ pour la faire dialoguer avec le protocole actuel des Nouveaux commanditaires, analysé à partir d'une de leurs réalisations majeures, le lavoir de Blessey. Appliqué au domaine artistique, le pragmatisme, qui entend mesurer la valeur des idées à l'aune d'un monde concret et fluctuant, incite, selon Dewey, à reconnecter l'art et la vie pour dépasser le dualisme entre l'artistique (la « production ») et l'esthétique (la « réception ») et à établir de nouvelles relations entre une proposition sensible et l'organisme qui la perçoit. L'art se loge alors dans un entre-deux et dans un geste actif de co-construction,

29. Marcel DUCHAMP, « Le Processus créatif », in *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 187-189.

30. John DEWEY, *L'Art comme expérience* [1934], trad. fr. J.-P. Cometti *et alii*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 548.

questionnant par là même les limites de soi et de l'objet, de l'individuel et du commun, sans que les individualités se fondent dans un universel mal identifié. C'est pour élucider l'articulation entre l'expérience individuelle et collective – laissée en suspens par Dewey – et analyser la raison pour laquelle la « réappropriation citoyenne de l'art serait une nécessité démocratique vitale », que Wiame examine les tractations menées autour de l'aménagement emblématique du lavoir de Blessey qui devient, par la genèse d'un public investi dans le projet artistique, un outil pragmatique de remembrement démocratique.

Tout comme Zask et Wiame, Marion Hohlfeldt met en avant, dans ses « réflexions sur la participation citoyenne d'un art en partage », le nouvel essor donné, au tournant du xx^e siècle, à une pratique déjà éprouvée : celle d'un art contextuel, qui intervient dans la société et fait appel à la coopération de personnes n'ayant pas un statut d'artiste. Ce sont donc les notions de citoyenneté et de partage que la chercheuse approfondit afin d'évaluer l'impact des propositions artistiques actuelles « en partage citoyen » et elle apporte un éclairage singulier sur celles qui détournent « la » pratique citoyenne par excellence, à savoir « le vote ». Alfredo Jaar et son *Studies on Happiness* (1979-1981), opposant par un vote symbolique une résistance subtile à la dictature chilienne, les œuvres du collectif d'Irlandaises incitant à voter lors du référendum de 2018, le travail de Jochen Gerz exemplifié par *Le vote de Barbirey* (2000-2004) sont quelques-uns des cas étudiés. Les valeurs d'« adhésion », de « contribution », de « bénéfice », se trouvent au cœur de cet art en partage, tendant à replacer l'individu dans la cité et à ouvrir sur d'autres modalités du vivre-ensemble.

Deux contributions mesurent spécifiquement la fonction sociale de ce partage, ses enjeux et ses limites, l'une adoptant le point de vue d'un artiste au statut mouvant, l'autre celui des institutions culturelles. Ainsi, dans « L'art comme instrument de consolidation sociale », Klaus Fruchtnis se penche sur plusieurs expériences collaboratives menées en Colombie, dans un contexte de déchirement social imputable à des décennies de violence et de guérilla. À travers trois exemples d'art participatif – le contre-monument *Fragments* (2007) de Doris Salcedo, le projet muséal du *Salón del Nunca más* (2009), encadré par l'artiste-muséologue Lorena Luengas et le programme pédagogique de résidence-crédation, *Nadie sabe quien soy yo* (2017) –,

l'on observe le curseur de la co-création qui se déplace du créateur vers les citoyens et nous mène d'une proposition amplement portée par l'artiste à l'effacement progressif et négocié de celui-ci. Dans tous les cas, cependant, la fonction cathartique de l'expérience artistique s'impose, par la représentation symbolique de la violence doublée d'un processus de reconstruction mémorielle et de l'élaboration de contre-récits par lesquels les populations opprimées deviennent, de victimes passives, créatrices actives de leur propre destinée.

Dans un autre contexte géographique, celui de la banlieue parisienne, Élisabeth Auclair et Anne Hertzog mesurent « l'implication des habitants dans les projets artistiques » que la Scène nationale de l'Essonne encourage par des projets de recherche-action. Ainsi en est-il du projet « Rumeurs graphiques », qui traduit la volonté des lieux culturels de devenir des espaces d'émancipation ou d'*empowerment*³¹ en tenant compte des réalités culturelles et économiques du territoire tout en respectant les injonctions des partenaires publics. Cette contribution attire l'attention sur le renouvellement des démarches artistiques, qui est lié à la promotion des valeurs d'écoute et à la prise en considération des pratiques ordinaires et quotidiennes, et qui contribue aussi bien à la revitalisation de la notion de « commun³² » qu'au développement de « citoyennetés ordinaires ». Mais si le pouvoir social et émancipateur de l'art demeure un enjeu indéniable et confère aux projets artistiques une responsabilité majeure, les deux chercheuses font néanmoins ressortir un paradoxe : que ces pratiques artistiques, expérimentées dans des territoires défavorisés pour « en-capaciter » les individus et renforcer démocratiquement leur pouvoir d'agir, soient préconisées par des instances nationales ou internationales, et qu'elles se développent en réponse à des politiques publiques de la culture et à des recommandations ministérielles définissant et évaluant la responsabilité civique de leurs propres institutions.

Si « l'art socialement engagé » aspire à la transformation des contextes et tisse des liens étroits avec les publics concernés, notamment à travers des projets collaboratifs ou participatifs, qu'advient-il,

31. Marie-Hélène BACQUÉ, Carole BIEWENER, *L'Empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte, 2013.

32. Pierre DARDOT et Christian LAVAL, *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2014.

inversement, lorsque ces contextes spécifiques se modifient radicalement au point de contrarier les formes habituelles de relation sociale, comme ce fut le cas avec la récente pandémie et les mesures de confinement qui l'ont accompagnée ? Ramon Parramon, Eugènia Agustí, Jo Milne et Eloi Puig examinent cette question en prenant pour exemple différents programmes de résidences artistiques en Espagne : face à la contrainte de la distanciation et à la restriction des échanges, se développent non seulement des stratégies de compensation (résidences virtuelles, collaborations intermédiaires, créations d'espaces « entre-deux »...) pour renforcer la cohésion sociale ou le sentiment d'être membre d'une communauté, mais sont aussi exploitées ces circonstances inédites pour repenser le fonctionnement des espaces de résidence et les modalités de production et d'exposition de l'art.

Loin de telles situations exceptionnelles, qui invitent à construire des interactions sociales et artistiques d'un nouveau genre, dans un contexte général d'empêchement et de limitation, il est d'autres propositions qui se développent par-delà les frontières géographiques, culturelles et linguistiques. Les deux initiatives que sont *L'Encyclopédie des migrants* et *La Grande Lessive*[®], témoignent de la portée de formes d'expression artistique participative de nature à accueillir les différences et à favoriser leur manifestation, dans des environnements multiculturels.

L'Encyclopédie des migrants est un programme artistique déployé dans huit villes européennes qui réunit des artistes, des migrants, des citoyens, des chercheurs en sciences humaines et sociales dans une même dynamique interculturelle et pluridisciplinaire. Initié par l'artiste Paloma Fernández Sobrino et coordonné par l'association L'âge de la tortue, à Rennes, il affiche la volonté de donner la parole aux migrants, en recueillant les récits de leur itinéraire de vie, afin de modifier les représentations des populations migrantes et de produire des formes de connaissance réciproque. La méthodologie de l'entreprise éditoriale et sa mise en action, exposées par Antoine Chaudet et Gudrun Ledegen dans « *L'Encyclopédie des migrants* ou l'art comme vecteur de connaissance, de reconnaissance, et d'interconnaissance », révèlent les principes de cette œuvre symbolique : la reconnaissance de tous les contributeurs du projet, la valorisation des voix minoritaires à côté des discours hégémoniques, le choix politique d'une publication plurilingue qui fait émerger de nouveaux savoirs et incite à un décentrement culturel et identitaire.

La participation se fait mondiale avec *La Grande Lessive*[®] : organisé deux fois par an depuis 2006, cet événement – pensé et développé par la plasticienne Joëlle Gonthier –, réunit des milliers de personnes autour d'une même invitation accompagnée d'une formulation inspirante que tout individu peut librement interpréter dans une visée artistique. L'artiste expose ce dispositif collectif qui, à ce jour, a réuni treize millions de personnes dans cent-vingt-et-un pays, en encourageant chaque participant à déposer sa création sur une feuille de papier au format A4 avant de l'épingler sur une corde à linge. Gonthier développe en outre une réflexion sur cet « organisme vivant » de *La Grande Lessive*[®] qui, émanant de sa démarche artistique personnelle, met en branle des processus d'appropriation et de désappropriation, questionne les notions d'œuvre et de modèle, les statuts d'artiste et d'auteur, en même temps qu'il interroge la capacité de chacun à inventer et à créer.

Inventer à travers la création ou la fiction, se projeter dans un futur désirable est la voie explorée par Estelle Vanwambeke lorsqu'elle examine l'une des formes du design critique, le « design fiction ». Creusant l'analogie entre « scénarios du design » et « fiction », dans leur capacité à mêler « invention » et « feintise » pour préfigurer les comportements et les usages, l'auteure revient sur l'engouement grandissant pour le design fiction, envisagé comme méthode de recherche et d'expérimentation, comme modalité de négociation des transformations sociopolitiques. Les exemples récents d'ateliers participatifs ludiques (notamment ceux de *Polymorphe Design* ou de *Vraiment-Vraiment*) – dans lesquels les artefacts du design fiction, à savoir l'élaboration de scénarios futuristes utopiques ou dystopiques, sont conçus comme des outils de problématisation face à des questions sociales qui concernent le bien-être d'une communauté – donnent lieu à un prolongement sur la participation plus ou moins étendue des habitants-usagers. Dans quelle mesure les citoyens interviennent-ils dans la quête imaginaire de nouvelles solutions et dans la fabrication collective « de communs/en commun³³ », pour un futur plus inclusif ?

33. Pour reprendre le raisonnement d'Estelle ZHONG MENGUAL dans *L'art en commun*.

« L'art en partage citoyen », qui privilégie des formes de démocratie horizontale, ne peut en réalité se penser indépendamment de sa relation avec les institutions qui cherchent parfois à détourner le potentiel émancipateur de la participation à des fins politiques.

À partir de deux exemples contrastés, celui du duo Christo et Jeanne-Claude d'une part, et celui de Vincent Glowinski de l'autre, Éric Van Essche observe la tension entre création artisanale clandestine et sujétion à une logique d'appel à projets artistiques, afin de souligner les écueils liés à l'institutionnalisation d'un art sauvage et subversif, sous l'effet des subventions et du capitalisme culturel.

À en juger par la trajectoire dessinée par Christo dans trois de ses installations – la barricade élevée dans une ruelle de Paris en 1962, les monumentales « Portes » de Central Park inaugurées en 2005 et les jetées flottantes installées en 2016 sur le lac d'Iséo en Italie –, le partage citoyen suivrait une courbe quantitative ascendante (en termes de fréquentation et de monumentalité) inversement proportionnelle à sa courbe qualitative, car il se limiterait progressivement à offrir aux visiteurs des espaces de récréation ne relevant pas tant d'une émancipation politique que d'une soumission consumériste, mâtinée d'une expérience esthétique de nature à transformer le rapport des individus avec leur environnement.

Présenté comme un contrepoids à Christo, l'artiste de street art Glowinski illustre, quant à lui, l'abandon de la clandestinité et de l'insubordination afin de répondre à des appels à projets artistiques qui le condamnent à illustrer une intention politique, celle d'un art partagé destiné aux usagers de logements sociaux. Si Van Essche scrute les paradoxes que soulève l'assimilation par le système d'un art contestataire, faisant passer l'artiste « de l'ensauvagement à la domestication » et l'obligeant, tout comme Christo et Jeanne-Claude, à négocier avec les décideurs, c'est finalement sur le rôle donné au public et sur les transformations engagées par l'art dans l'espace public que la contribution nous amène à méditer.

Dans une toute autre perspective – celle d'un art s'opposant radicalement à la mainmise du capitalisme culturel sur les espaces publics –, la contribution de Mercedes González Bracco, « Politiques esthétiques et esthétique politique : tourisme et art urbain dans les processus de résistance populaire dans le quartier de La Boca », met en avant les processus de contestation collective déployés par les

artistes et les habitants de La Boca, un quartier populaire de Buenos Aires soumis à une forte intervention du pouvoir local. Depuis sa requalification administrative en District des Arts en 2012, le quartier – longtemps resté à l'écart des politiques d'aménagement de la ville –, fait l'objet d'un développement touristique exponentiel et d'une esthétisation artificielle. Ces deux phénomènes répondent aux besoins du capital financier et impliquent la marchandisation d'un art urbain qualifié de novateur, au détriment de l'identité et de la tradition picturale de la Boca – toujours vivace – et au mépris des difficultés économiques des usagers. L'étude de González Bracco se fait l'écho des stratégies artistico-culturelles imaginées par l'ensemble des riverains – associations d'artistes et simples habitants – pour dénoncer, subvertir et contrecarrer les actions conduites par le gouvernement de la capitale fédérale, sous couvert d'une revalorisation culturelle du quartier.

Dès le début du xx^e siècle, les artistes d'avant-garde ont appelé à remettre en question la mythologie de l'artiste régnant en souverain sur sa création et à repenser la place et le rôle du spectateur pour en faire un co-auteur. Mission était donnée à l'art de se rapprocher de la vie, voire de la changer, en utilisant la force libératrice de l'imaginaire et son pouvoir de subversion. Au tournant des années 90, des pratiques dites participatives ou collaboratives reprennent à leur compte de tels idéaux, mais avec l'ambition d'œuvrer à leur réalisation concrète. Le contexte est alors bien différent. C'est sur le fond d'un désenchantement vis-à-vis de l'exercice du pouvoir politique dans ses formes verticalisées traditionnelles que se développe un désir de coopération. Et c'est pour contrer la montée en puissance de l'individualisme et des valeurs néolibérales de la concurrence divisant les sociétés que se fait entendre une aspiration à un réaménagement radical des modes d'organisation collective et de partage des ressources, des compétences et savoir-faire.

L'évolution des pratiques artistiques n'est pas séparable – aujourd'hui plus qu'hier – des espoirs qui traversent une société. Elles les accompagnent et leur donnent résonance, en vertu de leur capacité à endosser une fonction critique et à questionner les réalités établies, mais aussi à symboliser et inventer des récits divergents. La volonté actuelle de refonder la démocratie est susceptible de s'exprimer

à de petites échelles et dans des contextes étroitement définis, comme de se loger dans des initiatives qui, quoiqu'elles puissent paraître limitées et marginales, méritent d'être envisagées avec la plus grande attention car s'y inventent et s'y éprouvent des modes d'existence collective inédits. Tels sont les projets artistiques qui, empruntant bien souvent des apparences modestes, font du faire-ensemble un terrain d'expérimentation pour d'autres façons de faire société. « Sans l'art nous sommes cuits » aimait à dire Bruno Latour en usant d'une formule qui, dans sa familiarité, souligne d'un même trait la nécessité de l'art et sa puissance transformatrice. Il rappelait ainsi qu'une proposition artistique peut participer à la fabrication d'un monde commun et à l'élaboration d'expériences de partage où le « principe espérance » esquissé par Ernst Bloch trouve à s'arrimer.

Sabine FORERO MENDOZA

Marion HOHLFELDT

Pascale PEYRAGA

SOMMAIRE

Introduction..... 9

PARTAGER, PARTICIPER, TRANSFORMER

QUAND LE PUBLIC DEVIENT ACTEUR

Joëlle ZASK

Du spectateur au regardeur : l'« art citoyen » en question..... 29

Aline WIAME

Le geste, les effets et le remembrement : Dewey, les Nouveaux
commanditaires et la revivification d'enquêtes artistiques et
démocratiques 49

Marion HOHLFELDT

Contribuer, bénéficier. Quelques réflexions sur la participation
citoyenne d'un art en partage..... 69

PROPOSITIONS EN CONTEXTE(S)

Klaus FRUCHTNIS

L'art comme instrument de consolidation sociale..... 91

Elizabeth AUCLAIR et Anne HERTZOG

L'implication des habitants dans les projets artistiques : vers des
projets citoyens ? L'exemple de la Scène nationale de l'Essonne 113

Ramon PARRAMON, Eugènia AGUSTÍ, Jo MILNE et Eloi PUIG

La production artistique fondée sur des processus faisant cohabiter
temporairement des contextes..... 135

PROJETER, EXPÉRIMENTER, RÉSISTER

AILLEURS, ICI, AUTREMENT

Antoine CHAUDET et Gudrun LEDEGEN

L'Encyclopédie des migrants ou l'art comme vecteur de
connaissance, de reconnaissance, et d'interconnaissance..... 163

Joëlle GONTHIER

La Grande Lessive® : œuvrer avec le vivant..... 179

Estelle VANWAMBEKE	
Formes et fonctions de la participation dans le design fiction.....	197

AU RISQUE DE L'INSTITUTIONNALISATION

Éric VAN ESSCHE	
De l'ensauvagement à la domestication : les enjeux de l'art « partagé » à l'ère du capitalisme culturel.....	223
Mercedes GONZÁLEZ BRACCO	
Politiques esthétiques et esthétique politique : tourisme et art urbain dans les processus de résistance populaire dans le quartier de La Boca (Buenos Aires).....	247
LES AUTEURS.....	267

L'ART EN PARTAGE CITOYEN

SABINE FORERO MENDOZA, MARION HOHLFELDT
& PASCALE PEYRAGA (ED.)

Depuis trois décennies environ, les pratiques artistiques collaboratives se multiplient. Parce qu'elles reposent sur la mise en commun des ressources et des savoir-faire, qu'elles privilégient le partage des expériences et la coopération, elles remettent profondément en question les notions d'auteur, d'œuvre et de public auxquelles se substituent celles de co-production, de projet et de participation. En proposant de nouvelles formes de convivialité et d'organisation collective, elles contribuent à redéfinir les contours du politique. Ce volume, qui fait alterner réflexions générales et études de cas, s'attache à cerner l'aspiration au « partage citoyen » dont témoignent de telles évolutions, indissociablement artistiques, sociales et politiques.

ISBN : 978-2-36783-322-4

info@editionSORBISTERTIUS.com

www.editionSORBISTERTIUS.com