

## PRÉFACE

L'historienne d'art Estelle Zhong Mengual se propose dans cet ouvrage d'approcher aussi près que possible l'originalité de cette pratique artistique participative, qu'elle appelle art en commun, à assembler des collectifs. Ce qui est remarquable, c'est qu'elle y parvient sans jamais essentialiser ni l'art ni le social. Elle parvient à parler d'œuvres socialement engagées sans à aucun moment stabiliser le monde social, comme l'aurait fait inévitablement un sociologue de l'art. Le social n'est pas le domaine fixe qui expliquerait le contexte des œuvres, et ce n'est pas non plus l'entourage des œuvres, mais ce que les œuvres mêmes reprennent pour le traduire et le modifier. Autrement dit, ce qui est renouvelé par les artistes choisis et par les choix de la description, c'est la notion même d'art engagé, ou plutôt, ce qui est beaucoup plus intéressant, l'engagement des œuvres dans un collectif.

Par ailleurs, elle ne stabilise pas plus l'art comme domaine fixe. L'un des traits les plus originaux de ce travail est de s'être délivré de l'oppressive contrainte, qui pèse sur tant d'artistes de prouver que l'art doit résister au marché, à l'utilité, au design, au travail social, à la publicité, à la distraction, et même, ce qui est un comble, à l'esthétisation. L'art n'est justement pas traité ici comme un domaine, forcément pollué alors par tous ces « dangers », mais à l'intérieur de tous ces domaines différents, comme la capacité à faire résonner un certain mode que j'ai appelé FIC pour « fiction » dans *Enquête sur les modes d'existence*. La pureté de l'art n'est pas le problème, pas plus que la question « l'art participatif est-il vraiment de l'art? ». L'auteure laisse ainsi une plasticité des œuvres et une plasticité du social suffisamment grandes pour que l'on puisse apprendre des arts de quoi le social est fait, aussi bien que la manière dont les œuvres s'insèrent ou se réfèrent au social et au politique. Le collectif et non pas le social est bel et bien « collecté » dans chacune des œuvres étudiées.

Cette originalité dans l'évitement de la question de la pureté est redoublée par l'insistance de l'auteure à attaché autant d'importance aux œuvres, dont les *ekphrasis* sont remarquables, qu'à l'écosystème de celles-ci, leur environnement bureaucratique et statutaire. C'est un point de méthode capital car ce nuage bureaucratique est l'un des vecteurs essentiels qui transporte et traduit le « contexte politique » d'une époque.

*L'art en commun* apparaît comme un travail émouvant. Émouvant, en raison de l'énergie déployée par les œuvres décrites ici et leurs artistes, mais aussi en raison de la générosité de la lecture et du montage effectué par Estelle Zhong Mengual. En lisant cet ouvrage, le lecteur a l'impression de participer à un projet de création collective, à l'instar du projet artistique de construction de voilier, *The Boat Project* de Lone Twin, que l'auteure mobilise comme fil directeur.

Bruno Latour

## INTRODUCTION

Jeremy Deller propose aux anciens mineurs d'Orgreave de participer à la reconstitution historique en costume de l'émeute ouvrière de 1984 (*The Battle of Orgreave*, 2001). Pendant la seconde guerre d'Irak, Michael Rakowitz apprend à des collégiens américains les recettes de cuisine irakienne de sa mère ; sur leurs tabliers, on peut lire "*Enemy Kitchen*" (*Enemy Kitchen*, 2006). Javier Téllez organise, avec les patients de l'hôpital psychiatrique de Tijuana, la propulsion d'un homme-canon par-dessus la frontière américano-mexicaine (*One Flew Over The Void. Bala Perdida*, 2001). Thomas Hirschhorn invite les habitants du quartier de *Forest Houses*, dans le Bronx, à construire un monument en l'honneur du philosophe italien Antonio Gramsci (*Gramsci Monument*, 2013). *Lone Twin* construit avec des volontaires un voilier, à partir de 1220 objets en bois donnés par des participants (*The Boat Project*, 2011-2012). Jeanne Van Heeswijk met sur pied, avec les habitants du quartier sinistré d'Anfield à Liverpool, une boulangerie communautaire (*2 Up 2 Down/Home-baked*, 2011-2013). Un aigle empaillé au bras, Marcus Coates rencontre les résidents des HLM d'Elephant & Castle et réalise une consultation spirituelle du lieu – en qualité de chaman (*Vision Quest. A Ritual for Elephant & Castle*, 2011-2013).

Cette physionomie si particulière de projets artistiques voit le jour au début des années 1990, notamment au Royaume-Uni, qui constitue dans cet ouvrage notre terrain d'enquête. Il s'agit de créer dans l'espace social plutôt que dans l'atelier ; sur une longue durée et avec d'autres plutôt qu'en son for intérieur ; de façon collective plutôt que démiurgique. L'œuvre n'est pas le fruit du travail de l'artiste *seul*, mais celui d'une *collaboration en présence* entre artiste et volontaires. Comme nous le verrons plus avant, la contribution de ces derniers ne prend pas l'allure d'une invitation ou injonction ponctuelle à faire quelque chose dans un cadre spectaculaire (exposition ou performance), mais d'une collaboration au long cours dans les lieux de la vie quotidienne. La contribution de chacun s'y apparente à une mise en commun des savoir-faire et des expériences de chacun, qui permet de créer de nouveaux communs immatériels (symboles, savoirs, rituels, communautés), et matériels (biens ou espaces gérés de manière collective!).

Ce type de pratique est identifié par les historiens d'art, tels que Claire Bishop, Grant Kester ou Shannon Jackson, sous plusieurs noms différents : *participatory art*, *community-based art*, *socially-engaged art*, *social practice*... Ces termes s'inscrivent dans une sphère de pensée anglo-saxonne où les notions de participation, de communauté, de social n'ont pas la même histoire, et ainsi les mêmes connotations que chez nous. C'est pourquoi, à l'occasion de ce premier livre destiné à un public français qui soit entièrement consacré à ces pratiques, il nous a semblé nécessaire d'imaginer un nouveau terme. Nous proposons le terme d'*art en commun*. À l'instar des autres noms qui ont cours, le choix de ce terme crée son propre système d'accents. Est ainsi mise en avant la caractéristique de cette pratique qui constitue le vecteur de notre enquête : dans quelle mesure l'art est-il à même de contribuer à la réinvention des conditions et des formes possibles d'un faire collectif ?

Cet art en commun a pour spécificité majeure de reposer sur un dispositif de participation, qui permet de transformer la création d'une oeuvre, pratique habituellement individuelle et réservée à un petit nombre, en un processus collectif. Cette particularité confère d'emblée à cette pratique, une double portée, artistique et politique.

Le dispositif de participation, en tant qu'outil artistique, a d'une part pour effet de reconfigurer la relation esthétique traditionnelle entre artiste, oeuvre et public :

« [...] l'artiste est moins conçu comme un producteur individuel d'objets distincts que comme un collaborateur et producteur de situations ; l'oeuvre d'art comme objet fini, transportable, susceptible d'être vendu, est réinventée comme projet continu ou d'une durée longue avec un début et une fin indéterminés ; le public, auparavant conçu comme regardeur ou spectateur est repositionné comme co-producteur ou participant<sup>2</sup> ».

Quels sont les enjeux artistiques d'une telle reconfiguration ? Il s'agit d'inscrire l'art en commun dans une *histoire artistique* de la participation courant, pour les arts plastiques, sur l'ensemble du XX<sup>e</sup> siècle, afin de saisir les problèmes partagés justifiant la mobilisation d'un tel dispositif de création ; et de comprendre la spécificité du dispositif à l'oeuvre dans l'art en commun, par comparaison avec d'autres moments ou formes artistiques (performance de l'après-guerre, Fluxus, esthétique relationnelle...). Que veut dire participer dans la

pratique spécifique de l'art en commun ? À quels problèmes vient répondre l'usage d'un dispositif de participation pour l'artiste ?

Mais il s'agit également de comprendre les enjeux de cette participation à la lumière de l'*histoire esthétique* : elle constitue, en effet, une sorte d'acide esthétique. Elle ne dissout pas seulement la situation de réception traditionnelle : elle corrode aussi des catégories esthétiques structurelles, telles que le rapport de désintéressement à l'oeuvre, ou l'absence de finalité et d'utilité d'une oeuvre. Ces deux conceptions structurantes sont remises en cause par l'art en commun, dans la mesure où il semble que les oeuvres y sont en un sens *au service* des gens.

De telle sorte que certains questionnent la légitimité de l'art en commun à prétendre au statut d'art. À cela s'ajoute en France la connotation négative de la notion de participation qui barre littéralement l'accès à une compréhension fine de ce qui se joue dans ces pratiques. J'ai ainsi fait l'expérience répétée au cours de ces dernières années que l'usage du terme « art participatif » déclenchait quasi-automatiquement chez le public français une condamnation artistique (« ce n'est pas de l'art, c'est du socio-culturel »), souvent suivie d'une condamnation politique (« La participation, c'est une excuse pour ne pas s'engager » ; « C'est faire le jeu du pouvoir »). Le nom seul semble ainsi parfois suffire à juger de la qualité de la pratique tout entière, par une série de déductions inconscientes, qui stigmatisent cette forme d'art, en raison d'une histoire artistique et politique spécifique, que cet ouvrage retrace en partie. C'est également pour cette raison que nous avons fait le choix de proposer le nouveau terme « art en commun ». Une généalogie de ces catégories esthétiques structurelles nous permettra en partie de comprendre pourquoi le dispositif de participation collaborative apparaît aux yeux de certains si difficile à métaboliser comme art. Une généalogie politique de la connotation négative de la notion de participation sera également menée.

Car le dispositif de participation n'est pas seulement un dispositif artistique : il s'agit également d'un dispositif *politique*, devant être analysé comme tel : d'une part, parce qu'il a à voir avec *la* politique, en tant qu'il propose une certaine organisation du collectif ; d'autre part, et c'est la spécificité de cet ouvrage, parce qu'il a à avoir avec *la* politique, dans la mesure où la participation est prise en charge dans ses acceptions et son usage par les gouvernements, en l'occurrence ici britanniques. Ces derniers promeuvent la participation au rang de valeur, et multiplient la mise en place de dispositifs de *participatory democracy* sur notre période (1997-2015). Avoir recours à un dispositif de

création participatif acquiert, dans ce contexte, une autre dimension et signification.

C'est dans cette mesure que l'art en commun est analysé ici à partir de l'arrivée du parti néo-travailliste au pouvoir, en 1997, c'est-à-dire au moment où les notions de participation et de communauté acquièrent une prégnance dans le champ politique, créant ainsi un contexte singulier à l'art en commun qui se construit autour des *mêmes* mots d'ordre. Cet aspect va se poursuivre sur l'ensemble des mandats néo-travaillistes jusqu'en 2010, et se prolonger avec l'arrivée de David Cameron au pouvoir. Surtout, c'est à partir de 1997 que le gouvernement développe une politique culturelle d'État, rompant avec le *arm length's principle* introduit en 1945, qui garantissait une autonomie du secteur culturel afin d'éviter toute politisation des arts. Ce fait inédit dans l'histoire politique britannique inaugure ainsi de nouvelles formes de relation entre champ politique et pratiques artistiques contemporaines.

Il y aurait ainsi deux rapports à distinguer de l'art en commun au politique. D'une part, *le* politique sous-jacent aux œuvres d'art en commun, que nous nous proposons d'analyser comme la tentative de réinventer de nouvelles formes du commun et de la communauté. Nous faisons en effet l'hypothèse que le processus de collaboration entre artiste et participants fait émerger une forme d'association politique nouvelle que nous appellerons : *communauté de singularités*. À la différence des pratiques d'art participatif nord-américaines, les artistes britanniques ont pour particularité de créer des collectifs ne reposant pas sur des critères habituels d'*appartenance identitaire* (ethniques, religieux, culturels, sexuels, géographiques...), mais reposant au départ sur des formes de prise en compte de la singularité individuelle de chacun des participants. Ils expérimentent des solutions à cette énigme contemporaine : comment penser la communauté politique autrement que fondée sur des identités partagées ? À partir de quelles modalités l'art en commun peut entreprendre cette expérimentation de nouvelles formes politiques ?

D'autre part, l'art en commun sera analysé dans son rapport à *la* politique contemporaine. Par « politique », on entend ici le couple formé par ce que les sciences politiques anglo-saxonnes appellent *politics* et *policies* ; c'est-à-dire d'un côté le champ des compétitions électorales (ici envisagé strictement sous l'angle de ses productions doctrinales) ; de l'autre, les politiques publiques (dans leur élaboration, mise en œuvre, et évaluation). Cette distinction notionnelle entre *politics* et *policies* permet de saisir de manière fine la circulation

des discours, des idées et des pratiques dans les différents lieux de la politique<sup>3</sup>. Cet ouvrage se propose aussi comme une analyse historique de l'art en commun britannique en relation avec la ligne idéologique, et les politiques publiques et culturelles menées au Royaume-Uni, sous les gouvernements Blair (1997-2007), Brown (2007-2010) et Cameron (2010-2015).

Cette seconde relation entre art en commun et politique est volontiers analysée comme une instrumentalisation du premier par la seconde. Claire Bishop écrit ainsi dans l'introduction de son livre consacré à l'art participatif :

« Une des raisons pour lesquelles je tenais à écrire ce livre est une profonde ambivalence quant à l'instrumentalisation de l'art participatif qui s'est développé dans les politiques culturelles européennes, parallèlement au démantèlement de l'État Providence. Le Royaume-Uni, sous le *New Labour* (1997-2010) en particulier, s'est emparé de ce type d'art comme une forme d'ingénierie sociale douce<sup>4</sup> ».

Une partie importante de cet ouvrage consiste à interroger la pertinence de la notion d'*instrumentalisation* pour rendre compte des rapports entre l'art en commun et les politiques culturelles et sociales. Nous proposerons ainsi une conception des relations entre les pratiques artistiques et les politiques appuyée sur les notions de réseau et de circulation. Cette approche permet de penser des associations d'éléments hétérogènes (politiques publiques, grilles d'évaluation de *think tank*, notes de cadrage de l'*Arts Council*, lignes artistiques des agences de production, choix personnels de création des artistes...) dans un *cours d'action*, sans postuler *a priori*, en amont de l'analyse, une inféodation d'un élément par l'autre, une instrumentalisation de l'art par la politique.

Il semble en effet que nous manquions de concepts pour penser de façon fine la relation entre l'art et la politique, des concepts qui soient davantage analytiques et moins directement moraux, comme c'est le cas de la notion d'instrumentalisation. Celle-ci marque davantage l'idée d'une anormalité de l'intrusion de la politique dans les affaires de l'art, qu'elle ne nous permet de comprendre le fonctionnement de la relation entre les deux domaines. L'anormalité présuppose tout un champ de valeurs comme l'autonomie de l'art, qui font du concept d'instrumentalisation un terme « qui chante plus qu'il ne parle », suivant la formule de Paul Valéry, à propos du terme de liberté : « Liberté, c'est un de ces détestables mots qui ont plus de valeur que de sens, qui chantent plus qu'ils ne parlent [...] mots très bons pour la controverse, la dia-

lectique, l'éloquence<sup>5</sup> ». Il s'agit d'un concept qui ne permet pas de voir ce qui se joue en deçà de l'idéologie.

Cette enquête nous amène ainsi à reformuler le problème : est-il possible de penser des relations contemporaines entre l'art et la politique, qui ne soient pas de l'ordre de l'instrumentalisation, de l'inféodation, de la séparation ou de l'opposition ? Si tel est le cas, comment qualifier le *modus operandi* de ces relations ? Comment comprendre les conditions de création des artistes de l'art en commun, dans un contexte politique où la valeur sociale de l'art, la participation, la communauté constituent autant de lignes gouvernementales ? Nous mettrons en évidence la manière dont les deux positions dominantes qui construisent notre idée du rapport entre art et politique (instrumentalisation ou séparation) sont en fait les deux revers d'une même pièce : celle d'une conception de l'art issue de l'esthétique moderniste qui nous force à formuler le problème de la relation entre ces deux domaines à partir de ces seuls termes – pour sauver la pureté de l'art. Il s'agit d'élaborer un autre espace de problème, aux polarités différentes.

Il existe peu d'études d'histoire de l'art qui mettent en relation le développement d'un mouvement artistique avec les politiques culturelles et sociales qui lui sont contemporaines – exception faite des études portant sur les arts *sous régime totalitaire*. Ce faisant, les relations analysées sont pensées sous la forme de propagande, de militantisme (en cas d'adhésion des artistes à la politique en cours), de censure, et ultimement de l'instrumentalisation des arts par la politique. Notre étude constitue une enquête d'histoire de l'art portant sur les relations entre art et politique dans un *régime démocratique*. Cette approche tente d'échapper à l'interprétation issue du modernisme suivant laquelle toute relation intime entre ces deux domaines prend inévitablement la forme d'une instrumentalisation de l'art, pour mettre en lumière le jeu de relations fines qu'ils peuvent entretenir, pour se tisser sans perdre leurs enjeux et leurs puissances propres – par ce qu'on appellera des effets de subversion invisible.

Le premier chapitre propose de découvrir les œuvres mêmes, présentées de manière à faire saillir les spécificités formelles de l'art en commun, et de comprendre la participation propre à cette pratique.

Ceci nous permet alors d'établir, dans le chapitre deux, une généalogie esthétique à même de rendre compte des reconfigurations que cette participation provoque sur notre conception traditionnelle de l'art, sur les questions de *désintéressement*, d'*utilité*, et d'*autonomie* de l'art. Cette généalogie a pour

fonction de faire émerger les fondements architectoniques, dans l'histoire des idées esthétiques, à partir desquelles les pratiques participatives concrètes qui vont se manifester dans notre période, de 1997 à 2015, vont devenir intelligibles. Il s'agit d'une archéologie des soubassements esthétiques, à partir desquels on peut comprendre les jeux complexes entre politique culturelle, agences de production, choix esthétiques des artistes, politiques publiques, idéologies en présence.

Le chapitre trois est consacré à la manière dont les relations entre l'art et la politique dans le contexte démocratique du Royaume-Uni se mettent en place et peuvent être évaluées : l'hypothèse d'une instrumentalisation de l'art en commun par les politiques sera analysée et éprouvée.

Enfin, dans le chapitre quatre, c'est cette convergence troublante entre aspirations artistes et politiques à créer de la participation et de la communauté qui nous intéressera ; nous partirons ensuite à la rencontre de projets artistiques qui inventent de nouvelles formes du politique.