Cahiers de la Métropole Bordelaise

#20 | NOVEMBRE 2021

LA VILLE QUI AIMAIT L'ART ?

Créer du lien dans la ville

Artistes et urbanistes, même combat ? Entretien avec Yvan Detraz et Arnaud Théval

SOPHIE HADDAK-BAYCE | FRANÇOIS PÉRON

Avec des finalités très différentes, artistes et urbanistes sont amenés à intervenir auprès de groupes d'habitants d'un quartier ou d'usagers d'un lieu. Peut-on trouver des passerelles entre ces pratiques ? Nous avons confronté les méthodes de travail d'Yvan Detraz, cofondateur du collectif de création urbaine Bruit du Frigo, et d'Arnaud Théval, plasticien qui questionne la représentation du collectif dans les institutions. Leurs interventions peuvent interroger aussi des individus qui ne participent pas directement à la démarche ; éventuellement, elles créent l'événement ; in fine, elles contribuent à recréer du lien.

Pour commencer, un point de vocabulaire à propos de vos interventions. Parle-t-on de projet ? d'œuvre ? de démarche artistique ?

Yvan Detraz : Chez Bruit du Frigo on parle plus de projet, de manière générique, c'est plus notre vocabulaire. On parle d'œuvre ou d'installation artistique quand on invite des artistes.

Arnaud Théval : J'ai une démarche artistique qui conduit à produire des projets avec différents acteurs et qui aboutissent à une œuvre. Quelle que soit la méthode employée, quelle que soit la place que ces acteurs m'accordent dans leur espace de travail, la finalité n'est pas nécessairement de tout contenir dans un objet unique mais de produire des situations et des objets qui résultent d'un processus long et immersif, ponctué d'aller et retour entre les acteurs et moi (photos, textes, débats).

Qu'attendez-vous des groupes de personnes (usagers d'un lieu, habitants...) que vous sollicitez dans votre processus de création ?

AT : Quand je viens sur place dans une prison, un hôpital, je n'ai pas d'attente autre que mon imaginaire intrigué : par la rencontre, je crée un espace pour échanger, discuter, travailler les impensés, les non-dits. L'attente va se générer au cours de la rencontre, une fois que nous avons fait connaissance les uns avec les autres et qu'émerge la possibilité d'une forme de présence artistique. Je viens d'abord me nourrir d'une culture, je viens m'immerger dans un espace dans lequel on ne m'attend pas.

YD : Pour Bruit du Frigo c'est différent : on travaille vraiment à faire émerger les attentes pour imaginer un projet. Dans nos démarches, l'objectif c'est de transformer, d'améliorer, de changer une situation ou un espace. Ça peut être un espace de proximité dans un quartier pour les habitants, les riverains, ou un espace public plus large pour les habitants d'une ville. L'enjeu, c'est de créer les conditions pour travailler avec une communauté locale : des riverains, des habitants, des institutions, les acteurs locaux, culturels, etc., et de les embarquer dans une histoire collective. On construit à partir des nécessités exprimées par les gens avec qui on va travailler. On n'est pas là pour venir imposer notre vision des choses, mais pour leur ouvrir des perspectives nouvelles auxquelles ils n'auraient pas forcément pensé.

Pour Bruit du Frigo, la démarche artistique est-elle un outil comme un autre au service d'un projet urbain ? Est-ce un enjeu pour vous d'être reconnu comme artiste et considérez-vous vos projets comme des œuvres d'art ?

YD : Dans la plupart des actions qu'on développe, il y a un commanditaire en attente d'un projet, plutôt d'urbanisme, pas tellement d'un projet artistique. On vient rarement nous chercher pour un projet artistique ; l'artistique, c'est un médium qui va nous permettre d'arriver à un résultat. On pourrait travailler avec des sociologues ou d'autres compétences, mais on a plutôt choisi l'artistique et le culturel au sens large pour travailler la transformation du territoire avec les gens. On va solliciter des artistes si on sent qu'à un moment on va avoir besoin d'un regard étranger au projet. On définit un cadre ce qui est souvent inhabituel pour l'artiste, et on lui demande de s'inscrire dans un processus où son

L'institut du point de vue, aménagement éphémère sur les toits de la cité Pinçon, 2012, quartier de la Benauge, Bordeaux, © Bruit du Frigo.

travail est au service de la démarche globale : ça peut être un groupe de musique qui vient animer un lieu pour le faire vivre, le mettre en usage et faire venir les gens. Il faut être festif, parce que le but de tout ça, c'est aussi de pouvoir prendre du plaisir tous ensemble, pas uniquement de faire des ateliers avec les habitants pour régler des problèmes et transformer des lieux. Tout ce temps du projet est hyper-fort, hyper-puissant socialement. Cette histoire collective, c'est souvent ce que les gens retiennent. On n'a rien trouvé de plus efficace que l'artistique pour arriver à ces fins de manière facile, assez spontanée : c'est vraiment un médium, un outil, pas vraiment la finalité. Dans quelques projets comme les refuges périurbains, on pourrait considérer que c'est une finalité, parce qu'on a produit une œuvre installée dans l'espace public. Mais sa fonction est d'amener les gens à pratiquer et regarder différemment un territoire.

Arnaud, la participation des usagers d'un lieu est-elle un outil « comme un autre » au service de la conception de tes œuvres ?

AT : Ce n'est ni un outil ni un service, c'est une nécessité première. Je ne peux pas démarrer un processus artistique tant que je suis étranger à un endroit, à une communauté de personnes. Je dois devenir familier avec la culture que je vais investiguer, ses habitudes, ses coutumes et ses croyances, puis me défaire de mes propres caricatures et des assignations que je projette parfois malgré moi. Les personnes que je rencontre ne sont pas au service de mon projet, c'est plutôt moi qui viens avec mon désir de rencontre et de construction d'une œuvre et je dois me mettre dans une situation d'écoute et de réciprocité pour qu'une altérité possible se mette en place. Ça peut être désagréable : la rencontre occasionnelle peut générer (voire elle doit) du dissensus ou du conflit. Donc on n'est pas tout à fait au même endroit qu'Yvan : je vais plutôt me servir de ma perception de ce que je trouve de caché dans les communautés institutionnelles pour m'en servir comme levier. Donc ça bouscule : l'œuvre d'art ou disons d'abord le processus artistique a cette capacité d'être dérangeant et questionnant puisque c'est potentiellement un espace où on peut projeter, penser et dire à peu près tout ce qu'on veut. Et dans l'émergence des formes qui vont naître de ces connexions avec ces personnes, à un moment ça m'échappe et c'est là que ça commence à travailler tout le monde. C'est le point commun avec Bruit du Frigo : on ne sait pas trop où on va.

Au début du projet, y a-t-il une idée préconçue, une vision de « l'objet final » ou est-ce la surprise au fur et à mesure du parcours ?

YD : Ça dépend de l'objectif. Il y a deux manières de convoquer le médium artistique, pour caricaturer. La première c'est d'inviter un artiste à travailler avec nous de manière contextuelle, en immersion. Il va se familiariser avec un contexte et des gens, pour faire naître sa proposition artistique. Et il y a une manière plus ponctuelle, événementielle et festive, où on ne va pas demander à l'artiste ce travail d'immersion, mais quelque chose qu'il a l'habitude de produire dans un contexte différent. Quand on demande à un chef de sortir de son restaurant, qu'on le met sur le toit d'un immeuble avec des habitants, il est obligé de changer sa pratique, mais il n'a pas besoin de passer 15 jours avant. La finalité des deux approches n'est pas la même : la transformation d'un côté, « l'animation » de l'autre.

AT : J'engage ma démarche artistique dans un temps long (4, 5, 10 ans) qui me permet de me défaire des stéréotypes que je peux avoir sur des lieux, des personnes et des institutions. L'aspect intéressant quand on reste longtemps, c'est que quand on fait une première proposition (formelle, textuelle, performative...), il y a une

Arnaud Théval, *Moi le groupe, sous la peau*, 2007, format 263 x 373 cm avec les lycéens de 1re BEP routier, lycée professionnel Renoir, Châteaubriant, © Arnaud Théval.

réaction. Soit on la constate et c'est la finalité du travail (dommage), soit c'est un point d'appui pour faire émerger des éléments encore plus intéressants. Le temps long permet aux acteurs de digérer ce qu'ils ont traversé. C'est très important car parfois l'immédiateté de la réception de l'œuvre nous laisse à la surface des histoires possibles, avec des réactions très violentes ou au contraire enthousiastes. Puis il y a des personnes qui ne parlent pas, qui n'osent pas dire ce qu'elles pensent parce qu'on n'a pas réussi à réduire les écarts entre la figure de l'artiste ressentie comme trop éloignée et le propre récit qu'elles peuvent engager d'elles-mêmes. Le fait de revenir longtemps après permet l'émergence d'une parole nouvelle sur l'objet artistique : c'est là qu'on voit l'œuvre agir dans sa capacité de transformation des personnes et de leur espace.

Au début du processus créatif, comment sélectionnez-vous les participants au projet ?

AT : La plupart du temps, il est nécessaire que je rencontre tous les acteurs de façon horizontale. Je dois pouvoir parler au directeur comme au balayeur. Ceci dit nous pouvons largement discuter l'équivalence des paroles de tous ces acteurs, dans des institutions très autoritaires comme la pénitentiaire ou l'hôpital. Ce qui est très important, c'est de réussir à instaurer le partage d'un imaginaire, c'est-à-dire de mettre tout le monde au travail – le directeur comme le surveillant – sur ce que signifie une présence artistique dans leur institution.

Quand j'étais en résidence à l'École nationale d'administration pénitentiaire, qui forme les surveillants de prison, il fallait choisir parmi 900 élèves. J'ai d'abord dû rencontrer tous les formateurs pour expliciter ma démarche, et enfin j'ai décidé de rendre obligatoire la rencontre avec moi. C'est pas évident, dans une école de sécurité, de rendre obligatoire la rencontre avec le pas de côté ! Et je ne regrette pas : parfois il faut rendre obligatoire et contraignante la rencontre. On n'a pas laissé le choix pour qu'elle ait lieu là où elle n'est pas du tout attendue, mais une fois qu'elle a eu lieu, ils ont pu décider de continuer ou pas. Certains ont arrêté, mais c'est pas grave parce que celles et ceux qui ont continué sont ceux qui, a priori, n'auraient jamais mis les pieds dans un espace comme celui-ci.

YD : Pour nous c'est un peu différent : on a un cadre imposé qui consiste à travailler sur l'aménagement d'un espace, d'un quartier, d'une place, d'un jardin. On a une commande publique qui est assortie d'une liste de personnes et de structures qu'il faut absolument rencontrer, comme les comités de quartier, les associations. On va pas forcément courir après toutes ces structures plus politiques et institutionnelles, on va les voir et on leur dit « c'est une démarche libre et on vous invite à y participer ». Ce qui va nous intéresser, c'est d'aller trouver le public qu'on ne voit pas forcément. Ça peut être par le biais de structures comme le centre social ou la MJC, qui connaissent un peu tout le monde, qui vont être notre relais local pour identifier les incontournables qui vont constituer le noyau dur : des gens qu'on n'aurait jamais trouvés autrement, qui ne sont pas forcément engagés ou bénévoles dans plein de trucs. Après, la dernière étape c'est d'aller voir tout le monde : c'est là qu'on amène ce qu'on sait faire, avec des dispositifs dans l'espace public qui nous permettent d'attirer les gens qu'on ne verrait jamais.

Jusqu'à quel point la participation des habitants peut orienter le projet ?

YD : Ça dépend vraiment de la commande. Dans un cas de figure très ouvert comme ce qu'on avait fait sur les toits de la cité de la Benauge, on a exécuté une idée d'habitants. On avait travaillé avec eux sur un processus un peu utopique qui consiste à dire que la ville est un terrain de jeu où tous les imaginaires sont possibles : laissons libre cours à notre imagination, voyons ce qu'il en ressort et on va considérer toutes ces idées pour faire germer des projets concrets. Ça donne des choses absolument infaisables, improbables, et des choses hyperréalistes qui répondent à des besoins concrets. À la Benauge, beaucoup de gens nous ont parlé des toits qui autrefois étaient accessibles pour faire sécher le linge, aller voir les feux d'artifice, des rendez-vous amoureux, des pique-niques, etc. Ça a été fermé dans les années 1990 et les gens en ont gardé beaucoup de nostalgie. Cette histoire revenait tout le temps. Un groupe de femmes regrettait qu'il n'y ait pas de lieu dans le quartier pour le bien-être de type hammam, massage... Du coup, on a monté un institut de beauté sur le toit de l'immeuble : c'était un projet artistique et éphémère, issu de cette idée des gens et auquel on a donné la forme et l'organisation. Mais sans

Arnaud Théval, *Le tigre et le papillon, surveillantes*, 2015, 250 x 350 cm, École nationale d'administration pénitentiaire, Agen, © Arnaud Théval.

Cabanon Cuyes, 2013, installation temporaire dans le quartier Cuyes, Dax, © Bruit du Frigo.

un travail de terrain, on serait passé à côté de cette idée-là. C'est quelque chose qui arrive assez souvent.
Et puis il y a des projets où il faut aller beaucoup plus vite, parce qu'on est plus dans la démonstration et la participation vient valider, légitimer un projet. On trouve ça moins intéressant, c'est toujours mieux que rien mais toutes les maîtrises d'ouvrage ne jouent pas le jeu d'une démarche participative réelle : le projet existe déjà un peu et la participation est là pour valider. Mais même dans ce cadre il y a toujours quelque chose de chouette à imaginer. On a fait pas mal d'interventions ponctuelles où tu poses une installation, dans un procédé d'irruption dans un quotidien : ça génère des choses inattendues qui peuvent améliorer ou réorienter le projet.

AT : Comme mon travail porte sur l'image de l'autre dans les institutions et sur l'émergence des écarts entre les récits et les discours, entre la perception de l'intime et le récit collectif, ce qui m'intéresse c'est l'implication de l'autre pour déplier et construire d'autres récits. Si l'autre n'est pas là, moi en tant qu'artiste, je n'existe pas ou peu. Je suis en permanence en négociation avec l'autre sur sa possibilité d'apparaître dans l'image différemment de ce qu'on attend de lui dans une institution publique. Je ne fais jamais de mise en scène, je fais toujours des mises en situation : c'est-à-dire que je ne prévois jamais le contenu de mes images, mais je prévois la situation pour qu'il puisse se passer quelque chose. Ça permet à tous les acteurs de l'image de trouver leur place, de trouver une place.
Ensuite, il y a la question esthétique, du cadrage, des choix plastiques que j'opère et que je décide : je ne mets pas en négociation cet aspect-là des choses. Mais il y a des moments où je reviens montrer ce que j'ai fait pour qu'on en discute. C'est parfois surprenant, mais il y a un écart entre le moment où on discute de ce qui arrive et le moment où ça arrive sur l'espace public : c'est une nouvelle surprise qui crée une distorsion, une réaction surprenante. Je ne négocie pas non plus la peur : à chaque fois qu'on crée une image un peu différente dans une institution, il y a la peur du qu'en dira-t-on, d'être « pénalisé » par le jugement du collectif. Parfois, je suis débordé par ce qui arrive : sur une image où je me dis qu'il va y avoir un truc dingue, il ne se passe rien. Et d'autres fois où je me dis que c'est pas si riche ce qui se passe, c'est un véritable cataclysme parce que dans l'image il y a des éléments du contexte dont la puissance politique m'échappe et échappe aussi aux personnes impliquées.

Est-ce que parfois ça ne marche pas avec le groupe d'usagers, parce qu'il y a une mauvaise dynamique de groupe ou une mauvaise ambiance ? Comment réagissez-vous ?

YD : Il y a des contextes très difficiles où il y a peu de tissu associatif local, donc c'est la galère pour mobiliser les gens. On doit les intéresser à un sujet collectif, dans des contextes où ils ont déjà des difficultés individuelles à surmonter au quotidien. C'est pour ça qu'on mobilise des formes où les gens vont vivre une expérience et pas juste participer à un travail autour d'une table.

AT : J'ai plusieurs expériences où si c'est compliqué, c'est qu'a priori le terrain est trop balisé. Mais dans ma pratique, plus c'est compliqué, plus il y a de résistance, plus je touche quelque chose qui fait sens sur ma présence dans l'institution. Il m'est arrivé d'être censuré, de n'avoir aucun écho, d'avoir des affiches déchirées, d'avoir des groupes de lycéens qui ne veulent pas travailler avec moi. Quelle que soit la situation de refus, d'évitement ou d'esquive, ce n'est pas un échec, c'est plutôt une matière première pour continuer à travailler.

Qu'en est-il de la vie de l'œuvre après votre départ ? Que reste-t-il de l'œuvre et de l'expérience de votre passage au sein du collectif, du quartier, de l'institution ?

AT : Dans ce qui se passe « après », j'entends aussi l'action de la mémoire et de la transmission. Comment produire une mémoire de ce qui s'est passé ? Comment la mettre en récit ? Pour moi ça passe par différentes formes. Dans tous les endroits où j'ai travaillé, quelques années après un livre est offert à chacune des personnes : cet objet permet de stabiliser une mémoire commune de ce qu'ils ont travaillé et traversé avec moi et ça permet aussi de faire le tour de ce qui s'est passé, parce que c'est généralement un ensemble d'événements assez fragmentaires.
Et dans l'espace physique de l'œuvre, il y a deux cas de figure. Des œuvres qui étaient conçues pour être éphémères sont devenus pérennes : dans un lycée à Saint-Nazaire, j'ai réalisé une pièce qui s'appelait *Moi le groupe, Dynastie*, qui parle de la transmission de la culture ouvrière. Cette œuvre était imprimée sur du

Arnaud Théval, *Proximités*, 2001, 400 x 300 cm, détail des pièces installées dans les chantiers de l'Atlantique et au Centre d'art contemporain, le Grand Café à Saint-Nazaire, © Arnaud Théval.

papier affiche parce que j'avais peu de moyens pour ce travail. Quelques années après (dix ans), quand nous y sommes retournés avec une équipe de France 3 pour un documentaire, c'était émouvant de voir cette affiche toute modeste devenir un élément constitutif de l'identification des nouvelles générations d'élèves : elle est toujours en place et elle a suscité un engouement tel, qu'ils ont commandé à d'autres artistes des photos des autres formations.

Parfois l'image n'existe plus physiquement, mais elle est dans la mémoire collective : aux chantiers de l'Atlantique de Saint-Nazaire, en 2001, j'avais photographié tous les acteurs des chantiers. C'était l'image recomposée d'une foule, qui a dû être enlevée quelques années après. En revenant vingt ans après, je dis à l'agent de la sécurité en blaguant, « tu te souviens pas de moi, j'étais venu photographier » ; en fait il s'en souvenait très bien sans avoir été là à l'époque et me dit « la personne qui est au-devant de l'affiche est dans le bureau là-bas, tu peux aller la voir ». Il ne dit pas grand-chose sur l'œuvre, mais elle est présente dans une mémoire mentale qui se transmet de façon orale.

Là où ça fonctionne, c'est quand les acteurs sont à l'image. Ça raconte la nécessité de penser de l'espace public avec les acteurs et de pérenniser la présence dans l'espace public d'œuvres les concernant, et de ne pas envisager l'espace public ou des œuvres d'art uniquement comme des monuments, ou alors des monuments construits avec une histoire partageable à différentes échelons de la vie de la cité et qui permettent à chacun de trouver une place.

YD : Ça dépend des projets. On a des projets ultra-éphémères où, à la fin, on va tout démonter. Mais ce n'est pas ce qui nous intéresse, la question du transitoire n'est pas une finalité pour nous. On préfère faire du pérenne partout même si parfois le transitoire peut avoir de l'intérêt. On vise la pérennité des choses, même si des installations peuvent avoir une durée de vie de deux ou trois ans avant d'être démontées et transformées en installation pérenne. On essaie de convaincre les maîtres d'ouvrage de sortir d'un schéma où l'aménagement de l'espace public doit procéder d'investissements massifs pour les 20 à 30 prochaines années, parce qu'au bout de 10 ans, les besoins ont déjà évolué et les lieux sont obsolètes. On conseille de partir sur des temporalités plus courtes avec des investissements moindres, puis de faire un bilan tous les 10, 15 ans pour voir si on maintient, si on prolonge, si on change, etc. Soyons davantage dans un processus de transformation continue de l'espace public.

L'espace public, c'est un matériau à modeler de manière permanente. Après la livraison des aménagements, il va falloir continuer à faire vivre, à transformer, à modifier, altérer tous ces espaces, comme on le fait chez soi : on fait un trou dans les murs, on repeint... Sauf que la question d'agir sur l'espace public a été confisquée aux gens, depuis le mouvement hygiéniste, depuis un siècle et demi, où tout a été confié à des professionnels. On a dépossédé les gens d'une capacité à façonner par eux-mêmes leurs espaces du quotidien. Ce qu'on essaie de proposer, c'est d'être dans une posture d'accompagner, de conseiller les habitants.

Après notre intervention, on aimerait bien que ça vive, donc on prépare l'après en travaillant avec les habitants pour que les dynamiques qu'on impulse puissent perdurer. Dans un quartier d'habitat social où les gens ne se parlaient plus vraiment, on devait construire un lieu pour rassembler les gens du quartier : c'était l'hiver, donc on a construit un petit cabanon avec un poêle à bois. Ça a été l'attraction, tout le monde venait nous voir pendant la semaine de chantier : des menuisiers à la retraite, les gamins pour nous aider à construire, etc. Et ça a créé un tel lieu de convivialité, de chaleur autour du poêle, qu'ils ont relancé une association de quartier éteinte depuis une dizaine d'années. Ce projet est un cas d'école : après il y a eu plein de trucs qui se sont produits et qu'on aimerait bien retrouver ailleurs, notamment sur la pérennisation des démarches participatives. C'est aussi ça l'objectif : créer du collectif.