

Coopération et participation du public : termes et enjeux

Tentatives de « mise en équation » de l'art d'avant-garde et présentation de quelques unes de mes expériences de coopération avec des gens. Comparaison

Fabien PINAROLI

Critique d'art et artiste invité du programme Innovation, design, entrepreneurship & arts (IDEA, École Centrale et EM Lyon), fabien.pinaroli@gmail.com

Certaines œuvres d'artistes historiques, ainsi que mes propres activités de recherche en tant qu'artiste, nous permettront de questionner certaines coopérations que je mène avec des groupes de personnes dans le cadre de projets artistiques. Dans de tels processus, parfois, il arrive que la contradiction s'invite et arrive à jouer un rôle non négligeable.

L'histoire des arts de la scène et des arts visuels regorge d'expériences dans lesquelles la participation du public a été sollicitée afin de casser le quatrième mur ou de fusionner l'art avec la vie. Différents niveaux de participation peuvent être observés : 1- le regardeur est sollicité pour prendre part à l'œuvre au moment de sa réception en faisant une action ; 2- au moment de son activation en l'interprétant ; 3- par sa contribution en amont ; 4- ou encore en la co-construisant avec l'artiste. Ces expériences artistiques sont historiques et néanmoins peu connues. Je m'intéresse de près à l'histoire de la participation du public dans l'art et ce sont des exemples riches d'enseignements. Ils ont fait éclater les cadres de ce qui était considéré comme de l'art.

J'en ai sélectionné quelques unes et ai essayé lors de mon intervention au sein des ateliers sur la contradiction, de leur donner la forme d'« équations mathématiques ». Une fonction numérique du type $f(x) = y$, ou $f(x, y) = 0$ exprimera ainsi les relations entre plusieurs variables. Je me suis surtout intéressé à des variables qui expriment des entités comme « l'artiste » ou « le public » pour mettre en lumière leurs relations dans les équations. Ainsi, la fonction basique de l'art, f_0 va exprimer les relations qui se nouent, dans la configuration classique (disons,

jusqu'au début du xx^e siècle) entre un artiste avec un grand A, et une audience avec un grand A'. Nous l'écrivons $f_0(A, A')$.

Dans cette relation il se peut que l'ego de l'artiste avec un grand A soit un peu boursoufflé, issu d'une conception de l'art qui donne une trop grande importance à l'épanchement de sensibilité, et ce n'est pas forcément la façon de voir la création d'autres artistes. Ceux-ci cherchent alors à diminuer le contrôle de l'artiste sur l'aspect final de leur œuvre. Les prérogatives de l'artiste, son image de démiurge et son autorité s'en trouvent diminuées. Le public, ou l'audience, jouent finalement un grand rôle en aidant l'artiste dans cette entreprise de démolition de son A capital. Ce type d'art est souvent un art d'avant-garde, et apparaissent alors avec lui d'autres fonctions, en rupture avec $f_0 : f_1, f_2, f_3, f_4, f_5$; l'une s'attache à mettre dans une relation A et A' mais en les faisant tendre vers zéro, l'autre à dissoudre complètement l'art dans la vie, etc. Dans les expériences que j'ai sélectionnées, par exemple, les membres du public peuvent réaliser un tableau en apposant leur signatures sur une toile vierge, mâcher avec l'artiste les pages d'un livre, ou encore faire la révolution. Mais prenons maintenant des exemples concrets.

Francis Picabia, *L'œil cacodylate*, 1921

En 1921 le mouvement dada, créé à Zurich en 1916 pendant la guerre débarquait à Paris. L'esprit dada iconoclaste a mené ses membres à réaliser des poèmes simultanés, plutôt chaotiques car énoncés à plusieurs voix, et donc à critiquer l'expression unique de l'artiste dans une œuvre. *L'œil cacodylate*¹ est sans doute le premier tableau « participatif » de l'histoire de la peinture. Picabia a apprêté une toile et a inscrit dessus le titre. Il a peint un gros œil et les mots du titre en laissant 80% de l'œuvre inachevée. Le tableau ensuite accroché dans son salon, il est revenu à ses amis de le terminer. La toile est remplie de signatures assorties de petites phrases comme par exemple « Je ne fais rien mais je signe. » (François Hugo), une référence probable à l'urinoir de Duchamp le complice dada de Picabia, ou « Isadora aime Picabia de toute son âme » (Isadora Duncan). La plupart des personnes du milieu de l'avant-garde artistique ont signé. C'est une discussion qui se déroule sur la toile.

Avec dada, on assiste à la remise en question de l'expertise d'un artiste avec un petit a qui confie à l'audience avec un petit a' la tâche de réaliser et de signer le tableau : $a = a'$. L'art, pour Francis Picabia s'exprime donc avec la fonction $f(a, a')$ qui s'écrit $f(a, a') = a - a' = 0$ (d'où $a = a'$)².

La fonction de l'art est de transformer la profession artistique. Dans la contestation dada, être un trublion peut suffire pour être artiste. Exit sérieux et savoir-faire ! L'égalité est décrétée entre l'artiste et ses invités.

1 <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/co4yLBM/r8K7zM>.

2 L'exposé oral montrait les « équations » insérées dans des cartouches.

Les Situs, *L'insurrection*, 1957-1968

Guy Debord, Gil Wolman, Raoul Vaneigem, Asger Jorn, Michelle Bernstein sont les principaux instigateurs de ce mouvement inspiré par des idées de l'architecte utopique Constant (*La New Babylone*) et d'Henri Lefebvre (*La critique de la vie quotidienne*). Les situationnistes prônent dès 1957 la création de situations nouvelles où l'on sort de la routine pour devenir l'artiste de sa propre vie. Ces situations sont l'antinomie de ce qu'ils appellent le Spectacle, cette société où tous les rapports sociaux sont « médiés » par des images. Ils pratiquent le détournement des *comics*, des publicités ou des films d'action pour communiquer des messages révolutionnaires. La mort de l'art est décrétée puisque dans des situations, il n'y a plus d'artiste créateur, il n'y a plus de public consommateur³.

Les situs pensent que l'artiste avec un grand A et l'audience avec un grand A' favorisent le SPECTACLE et comme celui-ci doit être aboli, ils ont décidé de le dissoudre dans la révolution des mentalités (o).

La passivité du public devant les œuvres est critiquée par les situationnistes, pour eux il s'agit de mettre en place une nouvelle fonction $f(A, A')$ exprimant que $A - A' = o$, où o désigne la révolution (et non 0 le chiffre zéro)⁴.

La fonction de l'art est de se dissoudre dans la vie où n'existeraient plus que des fonctions nouvelles :

- plus d'artiste, plus d'art ;
- plus de spectateur, plus de consommateur ;
- la révolution peut advenir (o).

John Latham, *Still & Shew*, 1966

John Latham est un artiste conceptuel anglais et est parmi ceux qui également tentèrent une sorte de dissolution de l'art, mais il le fit d'une manière singulière. Dans le livre *Art and Culture*, Clément Greenberg a défendu et théorisé le courant artistique de la peinture abstraite américaine des années 1950. Pour Latham, sa thèse d'un art dont le contenu était uniquement déterminé par les configurations formelles ne pouvait être acceptable. Enseignant, il a donc invité ses étudiants

3 Sur l'internationale situationniste : lire le communiqué de presse de l'exposition *L'internationale situationniste : 1957 - 1972* au Musée Tinguely, <http://www.lemondedesarts.com/ArticleInternationaleSituationniste.htm> ; voir aussi Patrick MARCOLINI, *Le mouvement situationniste : une histoire intellectuelle*, l'échappée, Paris, 2013.

4 Cette « équation » joue volontairement sur la similitude entre le o et le 0. On aurait pu également imaginer la double « équation » $A = o$ et $A' = o$, ou $A - o = 0$, $A' - o = 0$, impliquant également $A = A'$.

et quelques artistes à une soirée pour une performance appelée *Still & Show* au cours de laquelle les pages du livre ont été arrachées et réduites en miettes, puis mises en bouche et mâchées, de sorte à tester si le bon goût du livre de Greenberg était avéré. Latham a ensuite gardé la mixture faite de salive, de pâte à papier et y a ajouté de l'acide jusqu'au jour où la bibliothèque de l'école d'art lui a demandé de restituer le prêt. Il a alors ramené la décoction dans une fiole et s'est fait remercier. Cette œuvre se présente au final sous la forme d'une petite mallette contenant la solution livre-salive-acide, la demande de la bibliothèque, le courrier de licenciement et différents documents. Elle a été vendue sous le titre *Art and Culture* au MoMA en 1969. Elle peut être vue sur le site du musée dans les collections.⁵

L'art selon Latham, s'exprime alors avec la fonction $f(a, a', a'', a''', a''')$ dans laquelle :

- a est l'artiste ;
- a' est le public, qui est généralement convié à des performances ;
- a'' constitue les étudiants qui ont réalisé la performance ;
- a''' représente la communauté des pairs de l'artiste (les artistes et quelques critiques invités lors de la performance) ;
- a'''' est le public élargi qui au MoMA, peut voir l'œuvre à partir de 1969 dans sa version « mallette ».

Le résultat étant une dissolution de l'art, Latham étant un passionné de physique quantique ayant sa propre théorie de l'univers basée sur le mouvement plutôt que sur la matière, j'ai trouvé pertinent d'exprimer sa conception de l'art dans une formule qui est insoluble dans l'algèbre : la fonction f est donc pour lui, la suivante : $[(a - a') + (a'' + a''') + a''''] / 0$, comme on l'explique ci-après.⁶

En 1966, l'œuvre du critique d'art Greenberg est en bouillie. L'œuvre a simplement besoin d'un artiste, pas d'audience publique le soir de la performance, mais d'étudiants et d'une communauté de pairs pour témoins. La fonction de l'art est d'exprimer l'avis critique de l'artiste vis-à-vis de certaines pratiques artistiques en cours. La performance initiale n'est pas faite avec un public large ($a - a'$) mais en connivence avec un public réduit ($a'' + a'''$). Au MoMA, un large public (a'''')

5 LIPPARD, Lucy, *Six Years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, edited and annotated by Lucy Lippard, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1973, p. 14-16.

6 Au dénominateur, c'est volontairement que j'ai mis le zéro 0, qui fait exploser la fonction art.

peut contempler l'œuvre, la notion classique d'art a littéralement été réduite en bouillie.

Adrian Piper, *Funk Lessons*, 1984

Artiste conceptuelle antillo-américaine, elle a réalisé des performances où la fonction f exprime un art qui est de l'ordre de la catalyse, pour transformer le public. Dans *Funk Lessons*, par exemple, c'est la musique qui joue le rôle de catalyseur. Cette performance se déroule chez elle, lors d'une soirée avec des invités blancs. Musique d'ambiance qui ne choque personne mais qui progressivement glisse vers des rythmes plus afro. Le malaise produit par ces changements progressifs lui permet de questionner et de faire parler ses convives et ensuite, d'expliquer ce qu'est le funk, son histoire et ses vertus libératrices pour les corps engoncés de ses convives. Puis la soirée se transforme en leçon de funk au cours de laquelle la pratique prend le relais des discussions. Adrian Piper organise des *Funk Lessons* depuis 1984⁷. Le format intime a cédé la place à des *dance floor* pour réaliser une réaction chimique irréversible à l'intérieur du corps et de l'esprit de son public. Elle appelle cela de la *Cross Cultural Transfusion*.

La fonction de l'art, selon elle $f(A, A')$ exprime donc les relations suivantes :
 A (black AND white) \times A' (black OR white) = CROSS CULTURAL TRANSFUSION.

L'artiste est noire ET blanche, l'audience est noir OU blanche, une *Funk Lesson* est une transfusion culturelle. La fonction de l'art est de changer la société, car elle permet à l'audience (A') d'être culturellement et durablement transformée (*cross cultural transfusion*) lors d'une rencontre avec l'artiste (A), la transformation de l'audience par l'artiste étant exprimée dans l'équation par une multiplication.

Joseph Beuys, *FIU*, 1973

À partir des années 1970, il appelle « sculpture sociale » tout un pan de sa production qui touche à une *notion élargie de l'art*, selon l'idée que chaque homme est un artiste. Chacun détient en lui une grande richesse sous la forme d'un potentiel d'énergie créatrice mais la société capitaliste crée les conditions d'une aliénation. Beuys a initié en tant qu'œuvres des actions dans le tissu social comme la plantation de 1000 chênes dans la ville de Cassel en 1977. Il a travaillé sur les questions économiques et écologiques pouvant générer des transformations possibles et durables de la société (et a d'ailleurs participé en 1979 à la fondation du parti des Verts allemands). De plus, son travail accorde une place importante à la discussion comme dans la FIU, *l'Université libre internationale pour la créativité et la recherche* qu'il fonde en 1973. La parole est alors l'un des ingrédients principaux de l'œuvre

7 PIPER, Adrian, *Textes d'œuvres et essais*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 2003.

(on parle de discursivité ou de potentiel discursif des œuvres)⁸. L'artiste allemand est contemporain de la reconstruction d'après-guerre et son ambition est de créer une œuvre d'art totale, un monument à son effigie dans une Allemagne entachée par la culpabilité. En tant qu'artiste, dans ses sculptures comme dans ses actions, il s'est construit une identité d'alchimiste, de chaman et de christ rédempteur d'une société corrompue.

La fonction f dans le travail de Beuys est capable de transformer la société allemande, soit : $h = A'ACH^3$.

Qu'il soit noir ou blanc, tout homme (h) est un artiste en puissance ($A'A$) sur le modèle de Beuys, qui lui-même est un chaman (CH) augmenté d'un alchimiste (CH) augmenté d'un christ rédempteur (CH) – donc CH^3 où l'on porte CH à la puissance 3, c'est-à-dire au cube⁹. La fonction de l'art, lorsqu'il se transforme en « sculpture sociale » est de rendre malléable la société et de permettre à l'homme, artiste en puissance, de faire face à l'histoire et d'être en mesure d'impacter les structures sociales et politiques en place.

LES AVANT-GARDES HISTORIQUES ET LA PARTICIPATION DU PUBLIC

Ces artistes font partie de ce qu'on appelle les « avant-gardes historiques », des tentatives de battre en brèche des conceptions artistiques considérées comme d'arrière-garde. Ils mettent en lumière les interactions avec le public dans ce mouvement de déprogrammation de l'art : ces œuvres ne sont pas simplement des objets réalisés par un artiste puis regardés par un public. De telles démarches cherchent à émanciper le public (et se retrouvent aussi bien dans le champ du théâtre, des arts plastiques que de la musique) ; en consommant des produits culturels, il est considéré comme englué dans une passivité nocive. Jacques Rancière, dans « Le spectateur émancipé »¹⁰ fait une analyse historique des présupposés présents dans les conceptions avant-gardistes du point de vue de la participation du public. Il s'attache entre autre à Bertholt Brecht, à Antonin Artaud et aux situationnistes et montre que la distance était tout de même maintenue entre l'artiste et le public, que les rôles étaient distribués et qu'aucun jeu n'était possible. Les territoires, dont les frontières étaient maintenues imperméables, permettaient de décréter la soi-disant « passivité du spectateur ». Hormis les si-

8 Voir à ce titre un moment fort de la FIU, le débat dans lequel il défend sa notion de valeur – loin d'être orthodoxe – aux côtés d'économistes de renom : BEUYS, Joseph, *Qu'est-ce que l'argent ?*, L'arche, Paris, 1994.

9 On a fait jouer ici à l'augmentation, non un rôle d'addition, mais de multiplication.

10 RANCIÈRE, Jacques, « Le spectateur émancipé » in *Le spectateur émancipé*, Paris 2008, p. 33.

tuationnistes, la série constituée ici concerne un art au fort potentiel discursif qui, me semble-t-il, prête moins le flan à la critique de Jacques Rancière : une discussion entre des convives d'une soirée sur une toile (Picabia), une discussion ironique sur les conceptions artistiques d'un critique (Latham), des discussions entre convives sur le funk (Adrian Piper) et enfin, les discussions avec un artiste qui met la transmission au cœur de sa pratique (Joseph Beuys). L'aspect discursif de ces pratiques rend les frontières perméables. L'artiste se met en retrait et le spectateur n'intervient plus dans un second temps comme avant ; il se transforme en audience et interagit avec une œuvre de type processuelle qui se réalise avec lui. Les lignes bougent au profit d'une communauté de personnes qui se constitue et interagit à un moment t au sein d'un processus de transmission.

La question qui se pose alors est celle du partage d'expériences de transmission. On est en droit de se demander si l'art, dans ce cas, n'est pas comme les échanges qui ont lieu lors d'un colloque scientifique : la publication des actes de l'artiste seraient alors nécessaire au même titre que la publication des actes d'un colloque. C'est la conclusion à laquelle Claire Bishop arrive dans le texte *Pedagogic Projects* : « How do you bring a classroom to life as if it were a work of art », qui constitue le dernier chapitre de son ouvrage *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*¹¹. Le livre est une analyse très fournie des pratiques participatives historiques et contemporaines dans l'art. D'après elle en effet, dans ce type de projet, le seul processus d'émancipation n'est pas suffisant pour rendre l'œuvre pertinente et il s'agit d'en rendre compte devant une communauté plus large que celle avec laquelle il s'est réalisé. N'est-ce pas le rôle de l'acte artistique d'apparaître dans l'espace public afin d'être justement discuté dans la sphère publique ? Claire Bishop, analysant de multiples expériences conclue également que la forme la plus adaptée pour en rendre compte est la forme performative qui peut retransmettre – plus que des images, une vidéo ou un livre – les forces en présence dans le processus de transmission.

MES PROPRES EXPÉRIENCES CONCERNANT LA PARTICIPATION DU PUBLIC

La deuxième partie de cette communication concerne mes recherches en tant qu'artiste. Mon intérêt pour les pratiques participatives historiques est lié au fait que j'ai moi-même expérimenté de ce point de vue des configurations différentes ; ma prise en considération du public a suivi un cheminement singulier : je l'ai d'abord volé, puis je me suis arrangé avec lui, ensuite nous avons co-construit et maintenant, je mets en place un protocole de coopération dans des groupes avec lesquels je travaille sur une période assez longue.

11 BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York, 2012, Chapitre 9 : *Pedagogic Projects*: « How do you bring a classroom to life as if it were a work of art? » p. 241–274.

Opéra(tion) Justin Gratsable (2003)

Des gens participent à une situation nouvelle à leur insu. Je vole leurs réactions.

Je réalise ce projet en « off » de l'exposition sur le lettrisme et le situationnisme au Musée d'art moderne de Saint-Étienne. Le principe était de tester la consommation de masse dans les supermarchés. J'ai voulu faire le test du grain de sable dans une mécanique bien huilée. Premier temps : une action « commando créatif » avec sept personnes chargées de bloquer la consommation sur sept caisses enregistreuses consécutives à Carrefour Lyon Part-Dieu : chacun avait pour consigne de rester le plus possible en face de la caissière en inventant « une situation ». Sept autres personnes étaient dotées d'enregistreurs audio pour conserver les réactions des clients, des caissières et du personnel de sécurité. Deuxième temps, trois mois après dans un autre supermarché à Saint-Étienne : le matériau sonore récolté a servi à constituer le livret d'un semi-opéra récitatif. Deux cent personnes sorties de l'hypermarché Auchan avec le chariot plein de courses ont assisté à un étrange événement, vingt minutes de performance sur de la musique concrète faite de tous les bruits générés par un supermarché et deux chanteuses lyriques. En guise de partition, une note de supermarché avec des produits achetés puis « désachetés », entrecroisées des réactions des clients enregistrés aux caisses bloquées quelques mois auparavant. Pendant la performance, je plongeais la tête dans une bassine d'eau en faisant une vingtaine d'apnées de près d'une minute chacune¹².

Les changes (2006)

Des gens acceptent de contribuer de leur plein gré à une situation que je propose. J'arrange ensuite leurs réactions.

Je réalise ce projet au cours d'une résidence invité par le Festival « L'art des Corps » à Lagorce en 2006. Le projet commence avec une proposition faite aux habitants du village : « portrait contre objet et parole ». La première rencontre programmée avec celui ou celle qui est intéressé, est une séance de dessin. Je laisse le portrait pendant un mois, le temps que la personne réfléchisse à la valeur qu'elle lui accorde. Le but, est, lors d'une deuxième rencontre, de procéder à l'échange de l'objet et du dessin : la personne me donne un objet qui à la même importance à ses yeux. Le dessin lui plaît « un peu, beaucoup, passionnément, à la folie ou pas du tout », elle peut le garder à condition de me donner en retour un objet personnel qu'elle aime « un peu, beaucoup, passionnément, à la folie ou pas du tout ». La seconde contrepartie est un entretien que j'enregistre et dans lequel la personne motive son choix et me parle des relations qu'elle entretient à l'objet en particulier, aux objets en général et à l'art évidemment. L'installation visitée

12 Pour télécharger l'archive sous forme de film de *Opéra(tion) Justin Gratsable* au centre commercial Centre-Deux à Saint-Étienne : <https://dl.dropboxusercontent.com/u/13641286/TRAVAUX-FP/FabienPinaroli-JustinGratsable-LeFilm2004.mp4> (lien vérifié le 15 août 2016).

par les festivaliers dans une petite salle voûtée présente la dizaine d'objets sur des socles liés à des écouteurs pour entendre les entretiens qui ont été « arrangés » (au sens d'un arrangement musical)¹³.

Diptyque de conférences commémoratives : La Perf ÉMoi

Les gens et moi élaborons ensemble une performance. Nous construisons à partir de nos réactions face à des œuvres historiques méconnues.

À trois reprises, avec quelques lycéens d'abord (2010), avec une dizaine d'étudiants ingénieurs ensuite (2011) ou avec une quinzaine de personnes au sein d'une association (2013), le projet a consisté pendant six à dix mois, à mener une investigation sur un volet assez peu connu de l'histoire de l'art : la performance. Nous avons comme seule certitude au départ que nous ferons devant un public une performance qui concernera la performance ; le concept et le contenu sont à trouver ensemble. Les modalités de travail sont des rencontres régulières au cours desquelles je viens avec des documents historiques : images, films d'archives, revues, livres, et nous discutons de ces *event*, *happening* ou *actions* réalisés par des artistes entre la fin des années 1950 et le début des années 1980. Nous décidons d'en revivre certains qui nous intéressent particulièrement, à notre manière, en les adaptant. Le processus en jeu est celui d'un rapprochement de cultures éloignées au départ, celle du spécialiste que je suis et celles de chacun des participants. Chaque œuvre est discutée, chacun peut, en regard de chacune d'elle, apporter des éléments de sa propre culture. Le principe de l'abolition de la frontière existant habituellement entre l'artiste et le public est évalué et en cela, il peut y avoir opposition car tout le monde ne désire pas cette disparition. Cela relève-t-il des utopies des années 1970 ? La distance est-elle nécessaire à la constitution du regard critique ? Lors du projet avec Les Moyens du Bord, des personnes ayant une maladie mentale à gérer, les débats incessants avec un des membres du groupe ont eu un fort impact sur le concept et la forme de la performance finale. Benoît, à cause de ses crises de schizophrénie, avait dû arrêter ses études de sociologie. Il a été systématiquement en opposition avec ce que je disais des futuristes, des situationnistes ou de Adrian Piper. Je lui ai donc proposé de replonger dans les notions de philosophie et de sociologie qu'il convoquait dans nos discussions informelles pour les approfondir. Pendant notre performance, c'est en avançant la maïeutique de Socrate, la catharsis d'Aristote et la solidarité mécanique de Durkheim que, devant un public de 150 personnes, il m'a fait face afin de contredire ce que je pouvais avancer sur les artistes¹⁴.

13 Pour télécharger le portfolio de l'installation *Les Changes* en 2006 à Lagorce : <https://dl.dropboxusercontent.com/u/13641286/TRAVAUX-FP/FabienPinaroli-Les%20Change-LePorteFolio2006.pdf> (lien vérifié le 15 août 2016)

14 Télécharger l'archive sous forme de film de *La Perf ÉMoi* à La Serre de Saint-Étienne : <https://dl.dropboxusercontent.com/u/13641286/TRAVAUX-FP/FabienPinaroli-LaPerfEMoi>

Radio-Lumières (2016)

Je propose aux gens une « co-création » : nous élaborons ensemble sur la base de notre vécu commun, une œuvre non déterminée à l'avance. Nous coopérons.

J'évite désormais d'utiliser le terme « participatif » : je pense qu'il est perverti par la multitude de projets participatifs en trompe l'œil proposés actuellement. En effet, la philosophe Joëlle Zask, lorsqu'elle parle de la nature de la participation dans le processus démocratique, le définit en trois termes indissociables : « prendre part » (au sens de participer activement à une action) ; « prendre une part » (au sens de se nourrir du projet) ; et « apporter une part » (au sens de donner quelque chose de soi)¹⁵. Il est très rare qu'un projet de type participatif, dont sont friands les politiques pourtant, rassemble ces trois termes de façon organique.

Personnellement, je préfère le terme de « coopération » pour définir ce que je mets en place dans ce type de projet : la racine de la notion (*cooperatio*) annonce qu'il s'agit d'une « part prise à une œuvre faite en commun ». Qu'est-ce que *Radio-Lumières* ? Le résultat d'une réflexion qui permet de pousser et de parfaire la méthodologie déjà éprouvée pendant trois projets de 2010 à 2013 dans les projets *La Perf Émoi*. En tant qu'artiste, je ne fais qu'apporter une méthodologie et un contexte : la méthodologie coopérative – faite parfois d'errance et d'incertitudes – et le contexte de la rétrospective Yoko Ono au mac^{LYON} (musée d'art contemporain de Lyon) – ce projet m'ayant été commandé par le service des publics du musée afin de mener avec des gens un projet « de type participatif ». Le musée a été très ouvert à cette redéfinition du mode « participatif » et a bien coopéré.

En tant que processus coopératif, la méthode proposée dans ce projet est bien différente de ce qui est réalisé en terme de participation du public habituellement. Il en est de même pour la nature de ce projet « lumière » : à l'opposé de ce qui est réalisé sur les façades des immeubles à Lyon lors de la Fête des Lumières. Chaque année en hiver dans les beaux quartiers de la ville, des œuvres faites de lumières sont projetées sur des façades par des artistes qui les ont créées sans aucune préoccupation, ni concertation des habitants de ces quartiers. Quelques projets participatifs sont réalisés dans les quartiers périphériques mais sont souvent d'une pauvreté alarmante.

%232-LaSerre-Lefilm2013.mp4 (lien vérifié le 15 août 2016).

15 Nicolas Lechopier et Fabien Pinaroli, *Participation : dialogue possible entre un habitant de Saint-Fons et un paysan mexicain*, in *En général les gens sont incomparables*, éditions du CAP Saint-Fons, Saint-Fons, 2014, p. 20.

Radio-Lumières propose à un groupe constitué d'une quinzaine d'habitants dans un quartier populaire d'Oullins d'investir un bâtiment qui a des coursives extérieures illuminées la nuit (pour des raisons de sécurité). Les projet est à inventer ensemble et le principe est de s'inspirer de l'œuvre de Yoko Ono et des radio pirates dans les années 1960 qui diffusaient de la musique rock en Angleterre et aux Pays-Bas depuis des bateaux ancrés dans les eaux extraterritoriales. Détourner des lumières de banlieue afin d'envoyer des messages au centre ville de Lyon : une réponse envoyées depuis la périphérie à la Fête des Lumières. Une fois le groupe constitué sur les bases de cet objectif ambitieux (je laisse volontairement assez flou la nature et le contenu de ce que nous ferons, ne le sachant pas moi-même), une fois un début de programme ébauché par moi avec quelques séances qui donnent le ton, l'autodétermination du groupe est poussée au point que nous construisons ensemble la moitié du programme avec : 1) des séances action (fête ou dérive de type situationniste) ; 2) des séances réflexion (« c'est quoi participer ? », ou « c'est quoi innover ? », ou encore « qu'est-ce qu'on va faire ? ») ; 3) des séances rencontre (une personne du quartier, un designer lumières en débat face à astronome amateur) ; et enfin 4) des séances nutriments – ces derniers sont des films visionnés ensemble, des lectures faites en groupe, des rencontres de personnes, etc., qui n'ont pas de rapport évident avec notre objectif mais vont décanter pour favoriser le travail de création, elles créent également du lien, un vécu commun et une identité. Cette fois, en effet, une identité s'est créée au fil des séances : le groupe d'une douzaine de personnes est devenu, au fil des séances, « les radiolumineux », un nom aux sonorités d'un groupe de rock.

Au final, avec cette méthodologie, encadrées par moi et certaines personnes des structures d'accueil – ici le mac^{LYON} a joué un rôle très important – les participants sont en mesure de déterminer ce que sera l'œuvre, son contenu comme sa forme. Pour *Radio-Lumières*, c'est le PRL, le « Protocole Radio Lumineux », un protocole de transmission de messages basé sur l'incompréhension et la radio-pirate. C'est une nouvelle façon, pour les habitants d'un quartier, d'envoyer des messages, et qui pourrait à terme remplacer le processus démocratique. Une soirée *Radio-Lumières* organisée par les radiolumineux revient pour les habitants à écrire des messages dans une séance d'écriture, à les transformer de façon aléatoire à l'occasion d'un grand jeu de bouche à oreille à l'échelle du quartier, jeu qui déforme ce qui était écrit au départ, et à les transmettre depuis une façade grâce aux lumières qui en éclairent habituellement les coursives extérieures. L'expertise du groupe radiolumineux en matière de PRL, ce nouveau protocole de transmission, permet à ces signaux lumineux d'être réceptionnés sur les postes radios amenés par le public le soir de l'émission spéciale¹⁶.

16 Des détails sur la méthodologie du projet sont sur le site du mac^{LYON} : http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/expositions/2016/yoko_ono/radio-lumières et dans le dossier de presse du projet : http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/divers/2016/radio_lumiere.pdf (liens vérifiés le 15 août 2016).

Considérer l'art comme un espace de sérendipité publique

Ma participation aux Ateliers sur la contradiction m'a permis de mener une réflexion alimentée par un retour sur des œuvres historiques qui nourrissent ma pratique. J'ai également à cette occasion pu revenir sur mes propres productions et montrer que la mise en crise de l'expertise artistique et la priorité donnée à l'expérimentation en groupe, sont inscrites de façon centrale dans ces projets artistiques et coopératifs. Ceci passe par des œuvres dont le caractère est fortement discursif afin de permettre une redistribution des rôles. Il me reste à aborder la façon dont je vois les contradictions poindre dans mes projets et comment cela en impacte le contenu.

Selon moi, la meilleure définition de la sérendipité est celle qui explique qu'il s'agissait de chercher une aiguille dans une botte de foin et que la personne en est ressortie avec le fils ou la fille du fermier. Le modèle coopératif décrit plus haut est assimilable à de la recherche scientifique, les errances y sont nombreuses et la découverte de ce que l'on va faire ensemble est le fruit d'un hasard que l'on cherche à nourrir pour qu'il devienne, à un moment, déterminant. Mais ma démarche ne va pas sans un certain nombre de contradictions que j'ai essayées de relever ci-dessous.

- Alors qu'une durée longue (de quatre mois à un an) est importante, alors que l'idéal est que le projet l'objet d'une appropriation de la part des participants, il se trouve que la cohésion du groupe est justement assez fragile dans les premières séances et tout au long du projet. Elle doit en conséquence être instaurée assez vite, dès les premières séances, sous peine d'abandon de certains participants et le risque d'une dislocation précoce du groupe. Ce qui génère une pression sur ma capacité à convaincre et ce, particulièrement lors des premières interventions. Une attitude de ma part qui entre en contradiction avec les objectifs.
- Au bout de quelques séances, il advient souvent une crise provoquée par le fait que je ne cherche pas, volontairement, à donner une forme particulière au projet : on avance sans savoir où l'on va. Les participants mais aussi tous les acteurs du projet peuvent être touchés par ces doutes, ainsi parfois, il y a de la part de la structure d'accueil une volonté inconsciente de diriger un projet qui se trouve avoir les articulations plutôt laxés.
- Dans un projet comme Radio-Lumières, les écueils sont assez nombreux. Ils sont d'ordre politique ou financier et liés à l'implantation sur une place publique dans un quartier prioritaire. Et si je mets souvent le focus sur la dynamique humaine de ce projet, c'est sans doute un peu pour compenser

une légère frustration, celle d'avoir passé une bonne partie du temps à gérer des questions administratives et politiques.

- Je suis par ailleurs bien conscient que l'aspect collectif a des limites. Je signe collectivement ces projets, mais ne suis pas dupe sur le fait qu'il me soit attribué en tant qu'auteur. Certes je n'imagine pas seul le fond et la forme du résultat final, ce sont les participants qui l'imaginent avec moi. Mais j'en conçois les modalités principales, je le porte pour chercher les financements, je l'administre, je l'anime et j'en assure la pérennité. Bref je lui permets d'exister. Et il est clair que les limites du collectif peuvent également se trouver dans l'esprit des personnes avec qui je travaille : elles m'accordent parfois sans résister le rôle de l'artiste un peu excentrique (évidemment assortie d'une aura que je ne demande pas).

Ces contradictions, je m'efforce de les intégrer en tant qu'éléments incontournables, et j'essaie si possible, de les présenter aux participants en amont de notre « coopération ». Les projets coopératifs que j'essaie de mener consistent à organiser une prise de conscience collective : même si l'on ne sait pas où l'on va, même si le travail consiste juste à être attentifs à ce qui peut advenir au sein du groupe, il sera possible de ressortir avec la fille du fermier alors qu'on était parti à la recherche d'une aiguille dans la botte de foin. Dans Justin Gratsable ou Radio-Lumières par exemple, qui ont pris l'espace public comme cadre, il y a une tentative ambitieuse de faire émerger un « espace de sérendipité publique ». Celui-ci permettrait de tracer une voie possible vers un meilleur partage du sensible.¹⁷ L'espace public, d'une part, a été privatisé par les immenses galeries commerciales que sont aujourd'hui devenus les centres villes et il est d'autre part investi par de grands événements comme la Fête des Lumières ou Paris Plage avec lesquels les villes jouent leur prestige international ; Justin Gratsable ou Radio-Lumières sont des projets artistiques beaucoup moins médiatisés mais qui investissent ce qu'il reste de l'espace public de manière sérendipienne – l'espace public étant ici considéré comme l'espace appartenant à chacun et où des valeurs peuvent encore être partagées.

17 Le partage du sensible est une notion que Jacques Rancière a développée à propos de l'art et de son inscription dans la sphère publique et l'espace politique : rancières, Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 2000.