



**ARTS
ESPACE
PUBLIC**

aep

BREST 2014

**Responsables éditoriaux**

Michèle Bosseur & Claude Morizur (*Le Fourneau*),
Célia Dèbre (*UBO, Institut Géoarchitecture*),
Yannick Lucéa (*EESAB - site de Brest*),
Jean Manuel Warnet (*UBO, Master MSV et HCTI*)

Coordination éditoriale

Grégory Guérin (*EESAB - site de Brest*),
Simon Le Doaré,
Anne Delétoille,
Caroline Raffin,
Aurélia Le Bescond (*Le Fourneau*)

Auteurs

Célia Dèbre,
Grégory Guérin,
Simon Le Doaré,
Yannick Lucéa,
Jean Manuel Warnet

Conception graphique

Nathalie Bihan

Traduction

Sterenn Bodennec

Relecture

Mathilde Vautier (*Réseau ZEPA 2*)

Tirage

1500 exemplaires

Achevé d'imprimer en novembre 2014

sur les presses de l'imprimerie SOFAG au Faou (29)

Dépôt légal

novembre 2014

ISBN

978-2-37022-007-3

Prix 5 €

Cette publication est le fruit d'un partenariat innovant entre le Centre National des Arts de la Rue Le Fourneau, l'Université de Bretagne Occidentale (Institut de Géoarchitecture, Master 2 Management du Spectacle Vivant, EA4246-HCTI) et l'École européenne supérieure d'art de Bretagne - site de Brest. Elle a été rendue possible grâce au projet européen ZEPA2 (Interreg IVA France (Manche) - Angleterre), qui vise à développer la recherche universitaire dans le secteur des Arts de la rue, et grâce au soutien du Ministère de la Culture et de la Communication dans le cadre du programme de rapprochement entre les écoles d'art et les établissements d'enseignement supérieur.

Vous découvrirez au cours de votre lecture les actions réalisées en 2014, articulant recherche scientifique et recherche artistique sur la question des Arts en espace public.

Gageons que cette première revue vous donne envie de rejoindre l'Atelier Expérimental Permanent !

The present publication is the result of an innovative partnership between Le Fourneau - National Centre for outdoor Arts, University of Western Brittany (Institut de Géoarchitecture, Master 2 Management du Spectacle Vivant, EA4246-HCTI) and the École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (Brest, France). This publication was supported by the European project ZEPA2 (Interreg IV A France (Channel) - England programme, co-financed by the ERDF) which aims to increase academic research on outdoor arts, and by the French Ministry of Culture and Communication, as part of a programme promoting closer relations between fine art schools and institutes of higher education.

As you read this first journal, you will discover the actions implemented in 2014, articulating scientific and artistic research on the question of Arts in public spaces.

Let's wager that this will make you join the Permanent Experimental Workshop!

ARTS ET ESPACE PUBLIC : UN SENS POLITIQUE ? _____ 06

INTRODUCTION

WORKSHOPS _____ 10

CONTRIBUTION

DU COLLECTIF YA+K _____ 12

CONTRIBUTION DE

MARESA VON STOCKERT _____ 16

CONTRIBUTION

DE CHARLIE WINDELSCHMIDT _____ 20

TABLES RONDÉS _____ 28

POLITIQUES PUBLIQUES
ET CRÉATION ARTISTIQUE  _____ 30

ESPACE PUBLIC ET CRÉATION ARTISTIQUE  _____ 36

RÉINVENTER LES PROCESSUS
DE CRÉATION POUR RÉINVENTER  _____ 44

CRÉATION PARTAGÉE /  _____ 50

ENJEUX POLITIQUES DES ARTS  _____ 56

PERSPECTIVES _____ 65

REMERCIEMENTS _____ 66

aep =

Arts en Espace Public

C'est là l'objet qui nous rassemble. Nous ? : l'Université de Bretagne Occidentale, l'Ecole européenne supérieure d'arts de Bretagne, Le Fourneau - Centre National des Arts de la Rue.

Et ce dans un double souci de décloisonnement. Nous voulons transgresser les frontières institutionnelles, en alliant la recherche et l'action ; les frontières esthétiques, en unissant arts de la rue et arts visuels.

Nous voulons explorer ce que l'art fait à l'espace public, ce que l'espace public fait à l'art.

aep =

**Arts en Espace Public
(Arts in Public Spaces)**

This is what brings us together : UBO (University of Western Brittany), EESAB (European fine arts school of Brittany) and Le Fourneau - National Centre for outdoor Arts.

We seek transgression in two ways. On the one hand, we want to break institutional barriers, and bring together research and action. On the other hand, we aim to break the laws of aesthetics, and join outdoor and visual arts together.

We seek to explore how art impacts public spaces and how public spaces impact art.

aep =

**Atelier Expérimental
Permanent**

Cette histoire ne commence pas aujourd'hui. À la suite de premières collaborations entre le Master Management du Spectacle Vivant de l'UBO et le Fourneau, dans le cadre du programme européen ZEPa (Zone Européenne de projets artistiques), un séminaire voit le jour en 2012 associant deux équipes de recherche de l'UBO (HCTI et Géoarchitecture). Ce séminaire a permis d'appréhender la confrontation des représentations de l'art et de la ville, de questionner les relations entre les arts en espace public et la fabrique urbaine elle-même et d'explorer les rapports à la commande publique.

Ces deux premières journées de réflexion et de débat furent suivies en 2014 d'une semaine consacrée aux Arts dans l'espace public, que nous vous présentons dans cette publication.

aep =

**Atelier Expérimental
Permanent
(Permanent Experimental
Workshop)**

Over the last years, repeated collaborations between the UBO Master of Performing Arts Management and Le Fourneau within the ZEPa programme (European Zone of Artistic Projects) led to the creation of a seminar in 2012. This seminar brought together two teams of researchers from UBO (HCTI and Géoarchitecture). It compared representations of arts and the city, questioned the relationship between arts in public spaces and urban planning, and explored the topic of Public commissions.

These first two days of discussions and debate were followed by a week dedicated to Arts in public spaces in 2014, presented in this publication.

a comme Arts

a comme Atelier

« La fonction de l'artiste est fort claire : il doit ouvrir un atelier et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient » (Francis Ponge).

Non que la situation soit désespérée, elle nous semble seulement manquer de panache, quelque peu étouffée par la normalisation de l'espace public, par le cadrage de plus en plus serré des interventions artistiques in situ ou par le retour de réflexes moralisateurs et bien pensants.

Nous voulons résister à la dépossession et au laisser faire.

Nous voulons défendre l'esprit critique et la création artistique.

Nous ouvrons un atelier : un collectif informel où la recherche est création, où la création est recherche.

a for Arts

a for Atelier (workshop)

"The function of the artist is crystal clear: he must open up a workshop and take the world for repair, by pieces, as it comes to him." (Francis Ponge).

Not that the situation is hopeless, but it seems to us that it is struggling for brilliance, threatened by the standardisation of the public space, by the ever tighter frame of artistic interventions in situ and by the revival of morals and conformism.

We want to resist dispossession and laissez-faire.

We want to stand up for critical mind and artistic creation. We open up a workshop: an informal collective in which research is creation, and creation is research.

e comme Espace

e comme Expérimental

Il faut de l'espace pour penser l'espace. Nous revendiquons le vide, l'inachevé, le décalé, le discret, l'imparfait, l'inclassable, l'ironie. Un espace incertain où se côtoient artistes, universitaires, urbanistes, animateurs. Un espace indéterminé où la pensée et l'action se confrontent dans une même incertitude. Nous ouvrons un atelier expérimental : un collectif informel, ouvert aux possibles et aux rencontres.

e for Espace (Space)

e for Experimental

To think space, one requires space. We claim the right to the unfinished, the off-the-wall, the discreet, the imperfect, the unclassifiable, to irony. A space, uncertain, in which artists, academics, town planners and leaders meet. A space, undetermined, in which thoughts and action are brought face to face, in the same uncertainty.

We open up an experimental workshop: an informal collective, open to possibles and encounters.

p comme Public

p comme Permanent

Nous voulons nous offrir le luxe du temps long et des modalités multiples. Autour du noyau initiateur, créer un réseau de professionnels, d'artistes, d'universitaires, de passionnés. Séminaires, journées d'études, groupes de travail, projets d'étudiants, articles, etc. Nous voulons non seulement analyser les propositions artistiques dans l'espace public, mais aussi les susciter ou les accompagner. Et nous voulons que le public puisse s'en emparer au moyen d'une revue et d'un site Internet.

Nous ouvrons un Atelier Expérimental Permanent : un collectif informel à qui le temps donnera sa forme.

p for Public

p for Permanent

We want to give ourselves the luxury of time and multiple methods, and to set up a network of professionals, artists, academics and dedicated individuals.

Through seminars, conferences days, working groups, student projects, essays and more, not only do we intend to analyse artistic propositions in public spaces, but we also want to provoke or support them. Plus, we hope the public will take hold of it by means of a journal and a website.

We open up a permanent experimental workshop: an informal collective that time will shape.

ARTS SPACE PUBLIC ATELIER EXPÉRIMENTAL PERMANENT



WORKSHOPS

GRÉGORY GUÉRIN, DIRECTEUR ADJOINT, EESAB - SITE DE BREST

LES INTERVENTIONS ARTISTIQUES PERMETTENT-ELLES AUJOURD'HUI DE RÉINVENTER LA VILLE?

En amont du séminaire ont été organisées trois journées d'ateliers à destination des étudiants :

- de l'École européenne supérieure d'art de Bretagne - site de Brest,
- du Master Management du Spectacle Vivant de l'Université de Bretagne Occidentale
- de l'Institut de Géoarchitecture de l'Université de Bretagne Occidentale
- du Bachelor of Street Arts de l'Université de Winchester (Angleterre, Hampshire).

Ces ateliers se sont déroulés sur la place de la Liberté à Brest les 17, 18 et 19 mars 2014, et ont été dirigés et coordonnés par des artistes, spécialistes chacun dans leur discipline de l'art en espace public : Stefan Shankland (plasticien) et le collectif YA+K représenté par Etienne Delprat et Yassine El Kherfih ; Maresa Von Stockert (chorégraphie) ; Charlie Windelschmidt (metteur en scène).

DES QUESTIONS POUR UN LIEU : LA PLACE DE LA LIBERTÉ À BREST

Comment les interventions artistiques permettent-elles aujourd'hui de réinventer l'espace public ? Quelles relations les artistes intervenant dans l'espace public entretiennent avec ce dernier ? Comment peuvent-ils, à partir de cet espace, explorer et/ou suggérer d'autres possibles urbains ?

Ces trois workshops ont été l'occasion d'explorer ces questionnements et les réalités de l'espace public contemporain à partir d'un espace en particulier : la place de la Liberté à Brest. Cette place centrale est un lieu de passage et de rendez-vous habituel pour les habitants de la ville. Il s'avère que 20 ans après sa livraison telle que nous la connaissons, la Ville de Brest lance une large réflexion sur l'avenir de cette place et ses possibles utilisations futures. Le caractère trop fonctionnel de la place a été mis en avant : il s'agissait donc de la révéler autrement.

CONFRONTATION DES MONDES

Ces journées ont regroupé des étudiants de formations différentes et des artistes, eux-mêmes issus de secteurs divers (arts plastiques, art chorégraphique, arts de la rue), en trois équipes (20 étudiants). Chaque équipe d'étudiants, encadrée par un artiste, a produit une réflexion à partir des questionnements précédents et l'a restituée lors du séminaire. Comme pour ce dernier, il s'agissait de croiser les regards et les disciplines, voire de les dépasser. S'il est certain que la confrontation des

thématiques de recherche mais aussi des disciplines artistiques est un moyen d'enrichir la réflexion, il s'agissait aussi d'affirmer qu'ici, l'accroche centrale n'est pas la discipline mais bien l'espace public.

LES ARTISTES DIRIGEANT LES WORKSHOPS

Stefan Shankland, artiste plasticien, conçoit et réalise depuis plus de dix ans des projets artistiques intégrés aux processus de transformation à l'œuvre dans des contextes urbains, industriels et naturels, en France et à l'étranger. Il participe depuis 2004 à différents programmes artistiques intégrés aux processus de démolition et de renouvellement urbain, notamment en ex-Allemagne de l'Est. Il dirige actuellement TRANS305, un projet d'accompagnement artistique et culturel des mutations urbaines du quartier de la ZAC du Plateau à Ivry-sur-Seine. La ville d'Ivry-sur-Seine soutient depuis 2007 une réflexion innovante, la Haute Qualité Artistique et Culturelle (HQAC) initiée par Stefan Shankland. La démarche HQAC propose de nouveaux moyens aux collectivités territoriales, aux professionnels de l'urbain, aux chercheurs, aux artistes et aux acteurs culturels pour valoriser et explorer le potentiel artistique du chantier urbain, lieu dynamique à intégrer dans la vie de la cité. Le temps de la transformation devient l'occasion d'échanger et d'expérimenter de nouvelles formes de créations contemporaines intégrées à la ville en devenir.

www.stefanshankland.com

Le collectif YA+K est formé en 2010 par Etienne Delprat, architecte, Yassine El Kherfih, architecte / urbaniste et Anouk Goelo, designer. YA+K réunit de jeunes architectes, urbanistes et designers autour de projets qui questionnent et investissent parallèlement l'urbanisme, l'architecture, le design et l'action culturelle. Travaillant différentes échelles spatiales (*de la ville à l'objet*) et temporelles (*de la prospective à l'éphémère*), le collectif vise à créer des situations ludiques et évolutives où s'initient et s'écrivent d'autres rapports au réel et à l'imaginaire. Qu'il s'agisse d'architecture éphémère, mobile, ou d'interventions plastiques, la pratique du collectif s'inscrit dans une démarche intuitive et expérimentale toujours en lien avec le territoire. S'associant régulièrement avec des acteurs locaux (collectivités, associations...) et des artistes (vidéastes, plasticiens...) le collectif fait de la transversalité des acteurs et des pratiques le dénominateur commun de tous ses projets.

www.yaplusk.org

Maresa Von Stockert a créé Tilted Productions en 2002. Son travail mêle la danse contemporaine, le théâtre physique, la performance et plus récemment,

le cirque contemporain. Elle est largement reconnue pour son œuvre, et a obtenu de nombreuses récompenses dont le Time Out Live award for Outstanding Choreography (2005), le prestigieux Jerwood Choreography Award en 2001, et en 2002, le Bonnie Bird Choreography Award. En 2011, Maresa a été nommée pour le Critics Circle National Dance Award dans la catégorie de la Meilleure Compagnie indépendante. Elle est actuellement « Creative associate » au Watford Palace Theatre, et artiste associée avec Crying Out Loud (Londres). Maresa Von Stockert a produit un important travail pour la scène, pour Tilted productions et pour des compagnies de renommées internationales comme Phoenix Dance. Elle est aussi connue pour son travail in situ, avec des pièces comme *Grim(m) Desires for Wapping Power Station*, et pour le récent succès international de sa pièce en extérieur, *Seasaw*. Maresa Von Stockert est diplômée d'un Master en Arts du Sarah Lawrence College, New York, USA, où elle a été étudiante en 1995/96. Originaire d'Allemagne, Maresa a étudié au LABAN de Londres (conservatoire pour danseurs contemporains professionnels).

www.tilted.org.uk

Charlie Windelschmidt, fait d'abord, à son adolescence, un passage marquant de quelques années dans le milieu du cirque en Midi-Pyrénées. Il passe par la classe libre du Cours Florent, et surtout l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (rue Blanche) de 1993 à 1996. Il crée la Compagnie Dérézo, implantée à Brest depuis 2000. Il met en scène des spectacles aux formes variées, aussi bien pour l'espace public (*Paper men*, ou *Un trou dans la ville* aux Abbesses (métro) pour La Nuit Blanche à Paris...) qu'en masques balinais (direction de workshops Universités de Mulhouse, Rennes 2, UBO Brest, conservatoire de la Roche-sur-Yon, etc.) ou sous forme de cabarets (voir *Kabaré Flottant* ou *Kabaré Solex*). L'écriture contemporaine est au cœur de son travail. Il est artiste associé à plusieurs institutions comme à la Filature, Scène nationale de Mulhouse, de 2001 à 2003 et de 2010 à 2012. De 2007 à 2010, il porte à la scène *Microfiction* de Régis Jauffret en collaboration avec Valéry Warnotte, il travaille avec plus de 200 comédiens notamment au Théâtre du Rond-Point et en direct sur France Culture pour Nuit Blanche à Paris, sur les Scènes nationales de Brest, Mulhouse, le Havre, à Washington DC et Atlanta USA. Il est artiste associé avec Valéry Warnotte au Volcan - Scène nationale du Havre, jusqu'en 2015 pour la conception et la création du projet *Les Habitants*, texte de Lisa Lacombe.

www.derezo.com

CAN ARTISTIC INTERVENTIONS REINVENT THE CITY?

Prior to the seminar, three days of workshops were organised aimed at students from:

- the European fine arts school of Brittany (Brest, France)
- the Master Management du Spectacle Vivant (UBO University of Western Brittany, Brest, France)
- the Institut de Géoarchitecture (UBO University of Western Brittany, Brest, France)
- the Bachelor of Street Arts at the University of Winchester (Hampshire, England).

The workshops were held on place de la Liberté (Brest, France) from March 17th to 19th, 2014. The workshops were led and coordinated by artists from various disciplines all of whom share expertise on art in public spaces. Those artists include Stefan Shankland (visual artist) supported by Etienne Delprat and Yassine El Kherfih from the YA+K collective, Maresa Von Stockert (choreographer) and Charlie Windelschmidt (director).

PLACE DE LA LIBERTÉ: ONE LOCATION, 3 QUESTIONS

How can the public space be reinvented by artistic interventions today? What sort of relationship do artists have with public spaces? From such space, how can they explore and/or offer new possibilities for the city?

These questions and the realities of the contemporary public space were explored in these three workshops on Brest's main square, place de la Liberté, which is at the crossroads of the city's life. As a matter of fact, 20 years after it was built under its current form, the City Council is launching a reflection on the future of this square and its use. The planning is said to be too practical, and there is a will to reveal the square differently. It is then to note that Brest gives for arts in public spaces a perfect experimentation area.

COMPARING DIFFERENT WORLDS

Students from various courses and artists from various disciplines (visual arts, choreographic arts and outdoor arts) gathered in three different teams of 20. Each team, led by an artist, produced there reasoning on the previous questions and presented a performance during the seminar. As for the latter, it was all about comparing, or even going beyond, views and disciplines. The confrontation of questioning on the one hand and of artistic disciplines on the other hand, is indeed a way to expand the reflection, but it is also a way to set the public space, rather than discipline, at the centre of it.





CONTRIBUTION DU COLLECTIF YA+K : FIR (Force d'Intervention Rapide)

LES ACTEURS

Stefan Shankland est artiste plasticien, initiateur de la démarche HQAC.

YA+K fait de l'espace public à la fois l'objet et le support de ses interventions. La valeur du faire, le plaisir de partager et la volonté d'expérimenter des géométries de travail collectives, multiples, sont au centre d'une pratique : le workshop ! À la fois méthodologie et espace-temps de travail privilégiés où s'hybrident les cultures et les pratiques, les workshops constituent des situations manifestes pour questionner, imaginer et produire autrement la ville.



SCÉNARIO

FORCE D'INTERVENTION RAPIDE

L'utilisation de 200 barrières anti-émeute en combinaison avec d'autres éléments d'assemblage non dégradants (sangles), a été l'ingrédient de base pour produire cette installation-éclair qui, le temps du workshop et du séminaire, visait à questionner, par sa présence et son processus, notre rapport à l'espace public et plus spécifiquement à la place de la Liberté. Objet à forte valeur symbolique tant sociale (inclusions, exclusions, limites...) que politique (contrôle, coercition, maîtrise des occupations temporaires à valeur festive ou revendicative) la barrière anti-émeute permettait de produire un dispositif qui possède à la fois un intérêt plastique (qu'est-ce qu'une sculpture dans l'espace public ?) et une valeur performative (la production d'une installation dans l'espace public en tant que « manifestation »).

Hypothèse de l'instant, l'installation était ici tant un objet qu'un processus collectif performatif au cours duquel s'est conçue, construite et déconstruite une installation questionnant la situation de la place de la Liberté et le sens de l'action artistique en espace public.

PERCEPTION

Tous les ingrédients d'une belle expérience de workshop étaient réunis : un groupe de gens aux personnalités et aux univers variés, des conditions de travail parfaites, un espace public singulier et une météo clémente.

La vraie singularité de ce workshop et une de ses plus grandes richesses résidait dans la pluridisciplinarité du groupe réuni. Au-delà des 3 formations impliquées, les étudiants présents venaient d'univers très différents. La

rencontre de futurs acteurs de l'urbanisme avec de futurs artistes a rapidement rendu saillante une différence de culture et de pratique. Cet agencement hétérogène a produit des situations de questionnement très riches et des méthodes de travail singulières. Un ensemble de points de tension ont émergé dès la conception de la forme de l'objet : une approche analytique vs une approche sensible, un regard plastique vs un regard architectural et paysager, la nécessité de légitimer vs faire... Mais rapidement, par la matière et le passage à l'action - que peut-on produire avec cette forme de la barrière ? -, les hiérarchies et sectorisations se sont estompées au profit d'une dynamique collective et d'un plaisir commun, celui d'expérimenter et de faire ensemble. La valeur de l'action performative s'est révélée dans le processus, l'intérêt de cet objet si éphémère dans l'expérience de sa construction.

En occupant l'espace par notre action, nous avons produit une situation de questionnement pour nous-mêmes (comment jouer des normes de cet espace, de ses règles ?) et pour les passants (qu'est-ce que notre action et l'objet produisent chez eux, dans leurs représentations et dans leurs pratiques ?) qui s'est révélée pertinente pour chacun. Deux principales questions se sont ouvertes : comment, en tant qu'artiste, puis-je participer à produire de l'espace public ? Comment, en tant que concepteur d'espace public, intégrer ce type de format de travail et dans les temps d'étude et d'analyse et dans les modes de production de l'espace public ?

Une volonté commune s'est tracée : celle de construire, par l'interdisciplinarité, une culture commune de l'espace public, à la fois hybride et complexe.

TÉMOIGNAGE DE DEWI BRUNET,

ÉTUDIANT EN MASTER 2 AMÉNAGEMENT URBANISME, DÉVELOPPEMENT ET ENVIRONNEMENT, INSTITUT DE GÉOARCHITECTURE, UBO.

« Participer à un workshop de trois jours pour réaliser une œuvre plastique, place de la Liberté à Brest. L'idée est vague et je ne sais pas trop à quoi m'attendre. Comment le dialogue s'instaurera-t-il entre des étudiants en aménagement du territoire, en management du spectacle vivant, des beaux-arts, et des arts de la rue ? En quoi cette expérience modifiera-t-elle mon regard sur la ville, à deux semaines de partir en stage de fin d'études pour devenir urbaniste ? Yassine El Kherfih et Etienne Delprat, les artistes membres du collectif YA+K nous amènent un concept : « FIR » (Force d'Intervention Rapide) et la matière première : 200 barrières Vauban, des sangles et des colsons. Nous avons alors eu trois jours intenses : un pour réfléchir à la forme de l'œuvre et le périmètre d'intervention, un pour la monter et un autre pour la démonter. Sans refaire un historique du déroulement des trois jours, j'aimerais développer deux apports positifs de ce workshop sur ma vision et ma pratique de la ville.

VIVRE L'ESPACE PUBLIC POUR MIEUX L'APPRÉHENDER

Dans ma pratique de l'urbanisme, diagnostiquer et comprendre un espace public est souvent passé par des analyses « théoriques » sans vraiment prendre suffisamment de temps pour le vivre. Durant trois jours, la place de la Liberté a été notre lieu de travail et, en vivant la place au quotidien, j'ai pu ouvrir mes sens pour percevoir de nouveaux éléments inédits. La réalisation d'une œuvre d'art sur l'espace public m'a alors permis de découvrir de nouvelles réalités sociales, spatiales et sensorielles. La sculpture réalisée, landmark temporaire sur la place de la Liberté, m'a notamment permis une appréhension globale de l'espace. C'est ainsi qu'aujourd'hui, elle ne me semble plus aussi immense que je l'imaginai.



L'ART :

VECTEUR DE VIE POUR L'ESPACE PUBLIC

Si la place de la Liberté reste pour beaucoup immensément « vide » ; les artistes, usagers ou spectateurs la remplissent de multiples empreintes immatérielles. En ayant été acteur de l'espace public et en participant à sa modification pour un temps donné, j'ai ainsi pu contribuer à l'évocation de souvenirs, bons ou mauvais qui, pour certains, perdureront. C'est ainsi qu'après avoir démonté la sculpture, en marchant sur les dalles à présent vides sur lesquelles elle reposait je pouvais encore ressentir la présence de l'œuvre. La place de la Liberté, jugée trop fonctionnelle pour certains sera ainsi pour d'autres un support adéquat de libre expression des souvenirs que l'art aura pu engendrer.

Le processus artistique auquel j'ai pu participer m'a permis de comprendre l'importance de l'imprévu et du subjectif dans un espace public et du rôle indispensable de l'intuition, d'une ou plusieurs personnes. La ville regorge d'endroits où l'inattendu surgit, pourquoi ne pas le provoquer ? L'art peut alors parfois jouer un rôle qui complète les espaces publics, où l'informel, l'inattendu, l'extra-ordinaire sont parfois oubliés au profit d'une certaine normalisation. »





Expérimentation, place de la Liberté (Brest), le 18 mars 2014

A SHORT INSIGHT BY MARESA VON STOCKERT



In March 2014 I was invited by Le Fourneau, National Centre for outdoor Arts, Brest, to lead a workshop as part of the seminar "Arts et espace public".

The proposal was to research and then present something with students from different backgrounds of study and countries in three days involving place de la Liberté in Brest.



This proposition caught my interest immediately for several reasons:

- 1 • As a choreographer I have created many works for the stage and site-specifically indoors. Since a few years I have started working outdoors, creating and performing in public spaces. I have become very interested in exploring familiar places in unfamiliar ways and how that changes our and the viewers' perceptions of that space. So the idea of using Place de la Liberté, a large public square in Brest, as inspirational starting point and place of the workshop was exciting to me.
- 2 • I am a choreographer with a contemporary dance background but movement in general in whatever shape or form interests me. Working with students who were not necessarily from a performing background but diverse fields including architecture, fine art, performing arts management and outdoor arts was an inspiring prospect. From the start I was clear that I did not want to create a 'dance piece' with the students. I was much more interested in our different reactions, thoughts and approaches to the same space and how they could result in simple physical interpretations and interactions with the space.

At the beginning of the workshop I was assigned a group of university students from the UK and France: Charlotte Ackary Hawthorn, Michail Athinaios, Yulia Bardanos, Juliette Breton, Jeanne Bruxer, Emilie Le Cam, Evelyne Millière, Guillaume Rivoallon & Louis Roux. They were a great group to work with and curious to explore place de la Liberté from many perspectives.

The group and I wanted to be as open-minded and inclusive as possible in our exploration. First we looked at and talked about the space itself, its

architecture, use, subjectively positive as well as negative sides to it and what we could do as such a diverse group in that particular place. We also asked the public to contribute their thoughts about Place de la Liberté, digitally via a facebook page we specifically set-up as part of the project. In addition we interviewed passers by who traversed or paused in the square and those using it as a meeting point.

Having started with theoretical discussions on day 1, the group became an active player in the space on day 2 and 3 of the workshop. I had brought smaller and flexible objects, that I am currently exploring to use in a new piece for my company touring in 2015, such as cardboard and vinyl, with me into the space. We utilised these objects to transform the place and allow a curious re-investigation of and response to the surroundings. We wanted to draw the eye to the more hidden or potentially less frequented areas of the space and highlight some of its architectural features in a playful way. As we looked at the space from various perspectives zooming in on many of its characteristics, we challenged our own initial pre-conceptions of the place.

We encouraged and were happy about any member of the public spontaneously joining our playground of moving bodies and objects within the static architecture. Those people who we met for a few minutes or hours in the 2 days, who talked to and played with us in the space, contributed much to our exploration and changing thoughts on place de la Liberté.

On the 21st March we presented a short edited film that showed a small fraction of our investigation. Not meant as an end product but merely to offer a small insight into a research process, the film gives a few glimpses into our exploration. It shows one tiny facet of the endless creative possibilities one can discover on place de la Liberté.

TÉMOIGNAGE D'ÉMILIE LE CAM, ÉTUDIANTE EN 3^e ANNÉE ART, EESAB-SITE DE BREST

« Du workshop arts et espace public auquel j'ai participé avec Maresa Von Stockert, je me rappellerai surtout d'une expérimentation. C'est d'abord, autour d'une discussion sur l'espace public, confronter son point de vue à celui d'un autre usager de l'espace. C'est rencontrer des visions multiples. Les différentes formations desquelles venaient les participants ont permis aux discussions d'être orientées dans plusieurs directions, mais également d'envisager les choses sous d'autres angles. Après une première journée de table ronde, de tests, nous avons décidé d'aller travailler in situ. Là encore, ce workshop nous a permis de découvrir autre chose. Comme nous nous sommes plu à le répéter durant ces journées, et à la restitution, nous nous sommes arrêtés dans un lieu, et avons réfléchi à ce qu'il était, ce que, dans nos vies, dans la société où tout va toujours plus vite aujourd'hui, nous n'avons jamais pris le temps de faire. Il se trouve qu'on voit les choses différemment, quand on est plus seulement



de passage. Par ailleurs, nous avons choisi d'essayer au maximum de répondre positivement aux échanges qu'on pouvait avoir avec les autres usagers de cette place, mobiles ou immobiles, actifs ou inactifs. Lorsqu'on prend le temps de s'arrêter et de passer du temps à regarder autour de soi, on réalise qu'il y a d'autres choses que les bâtiments qui ne bougent pas. Il y a de véritables habitudes, pratiques de l'espace public urbain, et de cette place en particulier que, pour ma part, je n'avais jamais autant réalisées. En discutant avec ces immobiles de la place, j'ai pu tisser de nouveaux liens, comprendre de nouvelles choses, et d'une étude des pratiques et usages d'une place, j'ai finalement pu réfléchir à ma propre pratique de l'espace. Partage, liens et découvertes résumeront donc pour moi cette expérience publique. »





CONTRIBUTION DE CHARLIE WINDELSCHMIDT

ACCUEIL

Le groupe d'étudiants qui se réunit sous ma direction s'avère être principalement des non acteurs-trices. Les études (Arts plastiques et Design, Management du spectacle vivant, Performings arts, Urbanisme) sont différentes et les expériences de terrain aussi. Le temps (trois jours) est court et personne ne se connaît. Trois d'entre eux ne parlent que l'anglais. Il s'agira donc pour moi de l'expérimentation d'un procédé organisé en quatre volets : délimiter les domaines de travail, élaborer à la table un concept artistique, étayer ou rejeter les propositions par l'analyse in situ, mettre en scène la rencontre avec l'auditoire convoqué le jour J.



PROLOGUE

Afin de mettre le groupe au diapason, je propose une série de matériaux. Ils serviront de pied d'appel, de nourriture intellectuelle, d'objets de débat, de vocabulaire commun.

Après avoir rapidement circonscrit mon travail personnel sur l'espace public (que je préfère nommer espace commun) je propose :

- Un tableau de Magritte *Le fils de l'homme*
- Une analyse du plan de la place de la Liberté réalisée par la Ville de Brest
- Un texte sur Georges Simmel de Jean-François Serre (*La ville entre liberté et aliénation*, 1903)
- Un article du *Monde diplomatique* « Les Apaches d'Istanbul » de Timur Muhidine, février 2014
- La notion d'Enaction (*Organisation des corps et des esprits humains par eux-mêmes en interaction avec l'environnement*)
- Le numéro trois de la revue *Proteus*, « Art et espaces publics », avril 2012.

Ce corpus guidera les imaginaires, sans obligation d'y revenir, mais avec l'idée ténue que quelque chose se tisse entre ces matériaux qui méritent d'être analysés, éprouvés, structurés, contredits... Après les présentations d'usage, je précise aussi mon intention d'artiste : sortir de la notion de *représentation* en y substituant une tentative d'*expérience esthétique critique pour le spectateur*.

À LA TABLE

Il serait ici fastidieux de développer la quantité de sujets, exercices et débats qui seront soulevés durant ces trois jours. Le mode de discussion est ouvert et chacun cherche à saisir au mieux ce qui peut définir une action *commune* qui sera « artistique » mais portée

par de simples étudiants, sans volonté de faire théâtre ou art, à priori...

Je ne mène pas les débats, mais j'induis les réflexions, et soulève les pierres d'achoppements comme autant de points de repères capables de structurer l'avancement de la performance.

Le questionnement *des regards et des corps* sera le plus prégnant. Non seulement parce qu'il s'agit de ceux des étudiants mais aussi et surtout parce qu'il s'agit de la ville, et donc du *regard et des corps* de ses habitants. Par corollaire *l'ordinaire* devient la discipline qui nous occupe. Et plus particulièrement ce que nous nommerons l'infra-ordinaire, à savoir, ce qui ne se voit pas, ce qui ne s'éprouve (apparemment) pas. La *temporalité* imposée par la ville est ensuite questionnée, et les notions de motricité et de tempo-rythmie, vont alors avec précision emmener le désir du groupe vers une idée simple : faire saisir au quidam la ville dans sa ville, *l'infra-ville*.

Le furtif et le discret sont analysés, l'idée du *sémio-naute* (traceur de trajectoires entre les signes) fait aussi son entrée.

Du jeu des langues (chaque prise de parole doit se faire dans un anglais, même pour moi, très approximatif parfois) impose une autre cadence, génère une autre écoute, une autre prise de risque.

Il s'agira donc de tenter une expérience de « reconstruction de la sensation ». De sortir avec colère de l'élément *spectacle*, d'inventer une façon d'être à l'art, aux habitants, à la ville...

IN SITU

La première sortie veut avec tendresse dresser un portrait sensitif et très individuel de cette place dite de la Liberté. Nous restons en groupe, discutons, croisons



© AEP

les autres groupes d'étudiants au travail, nous taisons, écoutons, regardons... Les premières dissensions se portent sur le choix de notre « terrain de jeu » : le haut de la place, grand, vide et évident ou le bas, petit, chargé et « normalisant ». C'est dans la rencontre avec les « Apaches » de la place que se décide le groupe d'étudiants : une bande d'*Indiens* a délimité son petit territoire de vente officieuse et de consommation d'alcool, dix mètres plus loin ce sont des gens plus âgés qui occupent des bancs pour discuter, plus haut des adolescents trottinettes et skate-boards sur les reliefs de pierres taillées... Les territoires donc. Sentir les territoires. Pas besoin de barrières, de lignes ou de couleurs, les corps, les regards et les attitudes « aux aguets » suffisent. Exercices in situ : marcher, regarder, s'arrêter, se positionner... analyser les volumes, les circulations, les matières. Puis vient l'exercice qui définira la performance : guider un camarade étudiant dans ce dédale insoupçonné, dans ces territoires sans marquage, dans ce décor urbain, dans cette foire du quotidien.

Les sons, les points de vues, le temps. Ce sera le bas de la place, le square Mathon.

LE CONCEPT

Nous nous proposons donc de créer une entreprise : la Sensitive Guides Corporation (SGC). Société spécialisée dans la visite de l'infra-ville, la ville que vous ne connaissez pas. SGC dispose de guides hors normes : les *Sensitive guides*, ou *guides du sensible*. Son slogan : « *Be careful a city always hides a city* ». Nous fabriquons pour cela une carte de visite. Nous définissons le comportement d'un guide : établir des connexions alternées avec le guidé et/ou la ville. Cette alternance engendre alors un art, celui de déconnecter. Pour cela un rythme est à trouver, un regard, une manière de ne

pas être là sans toutefois disparaître. Chaque guide doit privilégier le qualitatif devant le quantitatif : durée du parcours, événements vécus, architectures pointées du doigt... Un guide ne peut « abandonner » son guidé dans un simple « jeu du suiveur ».

Nous ne souhaitons pas porter un moment spectaculaire mais pointer le spectaculaire de l'ordinaire urbain. Reprendre le temps, le silence, l'écoute. Nous définissons un point de vue de départ pour le groupe de participants : point haut sur un pont donnant une idée d'une image générale. Chaque participant est guidé à tour de rôle (dix guides en simultané) et placé dans l'image en position fixe après son voyage guidé. Se constitue alors une communauté invisible pour qui *n'en est pas* mais très remarquable pour les autres.

Nous éprouvons alors avec joie qu'il se passe quelque chose, que les regards changent, sans spectacle, sans démonstration, qu'une expérience a lieu au cœur de l'ordinaire dans l'inter-dit de la ville. Et que cette expérience aux allures d'in-expérience, n'a plus rien à voir avec un geste de consommation.

UN TEXTE INTRODUCTIF

Nous décidons de construire un texte à partir d'idées essentielles que nous avons regroupées lors d'un des exercices dramaturgiques :

This town is a map, and it's your map to read.

Helping you see your city.

Guiding you through aesthetics.

Build connexions.

Build a sensitive walk through your city.

We care, we share, we cry, we can fly but most of all we are sensitive guides.

The city trip you've never done.

Have a break, have sensitive guide.



*No sensitive guide, no city.
Trust your city trust sensitive guides.
In sensitive guides we trust.
Sensitive guides you'll never walk alone.*

À SUIVRE...

Ce court texte récapitulatif n'ayant par pour but de soulever les critiques, l'humour et la désinvolture à l'œuvre dans ce genre d'épopée, il faut malgré tout, et en guise de conclusion, nommer à minima les enjeux en jeu.

Tout d'abord, cet acte performatif fut politique. Il le fut dans sa volonté de contredire et le spectaculaire, et la représentation, et la ville elle-même. *Contre dire* signifie ici « faire le pas de côté qui libère ». Celui qui redonne à re-voir, qui laisse opprimer ce (et ceux) qui

opprime(nt), en re-prenant le pouvoir dans les interstices abandonnés, c'est-à-dire là où certains pensent qu'il n'y a plus rien.

Ensuite, la blague d'une entreprise capitaliste au service du « rien » est venue réenchanter dans le groupe la simple idée que d'autres chemins sont encore possibles, d'autres voix critiques et joyeuses, d'autres élans raffinés.

Pour finir, la pensée collective dans un travail précis, nous a rendus toutes et tous témoins et acteurs d'une improbable échappée qui, même pour la beauté du geste, s'est posée en tempête émancipatrice dressée au nez de la vulgarité. Et cela fut délicieux.

À suivre...



© AEP

REPORT BY GUY BREUER, STUDENT, WINCHESTER UNIVERSITY STREET ARTS DEGREE

I did not know what to expect from the visit to France and decided to just see what things were going to be like and let myself be surprised. The actual workshops were similar to the ones we have at Winchester but I also had new experiences and it was nice to meet people from another country and I enjoyed the whole experience.

Taking part in a street performance, my role was showing people in the audience objects and sites around the centre, like sculptures. We were called 'sensitive guides' and thought of mottos to tell the audience, for example- "We share, we care, we cry, we can also fly, but most of all- we are the Sensitive Guys!".

We were divided into groups and concentrated on different aspects of performance, like sculpture making, filming etc., and I took part in the theater side of the performance. We took questions from members of the audience via a translator, and questions included 'what was the aim of the show', etc. We were meant to show people around and let people touch the objects that we were showing. We were meant to speak to them and give them the odd comment on things at the end we had to say 'enjoy your city' and similar and then give them a card with the words 'sensitive guide' on it. So communication was verbal and also via physical demonstrations.

I felt I did well at making people participate and just communicating with them and hopefully making them feel comfortable. It is a skill to have enough confidence to seem like one knows what they are talking about, and I think that I managed that. Who knows, perhaps my calling in life is to become a tour guide!

Street performance that involves other cultures / languages can contribute to communication between people and cultures, because you can understand certain things in any country if it is to do with street performance by just doing physical theatre, acrobatics or doing some sort of visual performance. Where language is more important, a translator is helpful."



Harcèlement textuel, Générk Vapeur, rue de Siam (Brest), du 24 mars au 5 avril 2003



TABLES RONDES

ARTS ET ESPACE PUBLIC : UN SENS POLITIQUE ?

CÉLIA DÈBRE, MAÎTRE DE CONFÉRENCES,
INSTITUT DE GÉOARCHITECTURE, UBO

« Les interventions artistiques permettent-elles aujourd'hui de réinventer la ville ? L'espace public, lieu par excellence de la confrontation et de l'altérité, incarne ce qui fait société. Les défis contemporains auxquels doivent faire face la ville, et la société dans son ensemble, s'y cristallisent naturellement. Or, la tentation du « tout aménagement » est celle de la normalisation des espaces urbains, relevant d'une volonté accrue d'anticiper, de maîtriser, d'organiser les lieux et ce qui pourrait s'y passer. Elle répond à une injonction d'efficacité, de durabilité et de pacification. Chaque espace doit répondre à une utilité, qu'elle soit sociale, économique ou autre, y compris dans un registre cumulatif : lieu de la mobilité, lieu du lien social, lieu de représentation des villes à l'heure de leur concurrence et du marketing urbain, lieu du débat et de la participation citoyenne, etc. Cette recherche ultime de l'efficacité semble aller de pair avec la perte du sens social et politique de l'espace public. Comment, dans ces conditions, l'artiste entre-t-il en relation avec cet espace policé ? Quel que soit son positionnement (résistance, contournement, ironie, récit...), il lui revient d'inventer de nouveaux dispositifs d'appréhension et de compréhension des lieux, contre l'ordre des évidences et ses non dits. » (Programme du séminaire « Arts et espace public : un sens politique ? » mars 2014)

Cette deuxième session de notre séminaire « Arts et espace public » prolonge les deux journées d'échanges organisées en mai 2012 et interroge une nouvelle fois la possible reconquête de l'espace public par la création artistique. Cette idée de « reconquête » est

perpétuellement présente dans nos questionnements, comme l'illustrent les thèmes de nos tables rondes : Comment les artistes réinventent parfois les dispositifs de création pour réinventer l'espace public ? En quoi les œuvres participatives réinventent les processus créatifs mais aussi le rapport à l'espace et le rapport aux autres dans l'espace ? En quoi les arts contribuent-ils à une réappropriation de l'espace public en tant qu'espace du commun et de l'altérité ? Cette idée signifie-telle que l'on a égaré l'espace public, ou du moins ce qui est censé être sa substance, le sens de l'altérité ? Elle repose en partie sur des fantasmes de la ville, tout autant de ce qu'elle aurait été et de ce qu'elle serait aujourd'hui. Par exemple, les discours sur la nécessité d'une reconquête du lien social répondent à un constat largement partagé de la montée de l'individualisme. Ils sont également fortement alimentés par l'idée d'une sociabilité passée et perdue. Cette dimension fantasmatique nourrit aussi les discours décrivant une ville contemporaine de la normalisation, de la sécurisation où serait justement réduit à néant le champ des possibles, les incongruités, les hasards et la poésie de l'espace urbain. Ces analyses de la vie et de la ville contemporaines, qu'elles soient proches du réel ou fantasmées, expriment des représentations que la société a d'elle-même. L'art permettrait à celles-ci de ne pas être figées. Les débats de notre session de 2012 mettaient justement en lumière la nécessité d'un jeu, d'une marge de manœuvre, d'une part d'inachevé concernant autant la programmation des espaces publics que les commandes publiques de créations artistiques. Ce

« jeu » consisterait à laisser de la place pour du hors programme, du vide, pour des éléments qui ne doivent pas ou ne peuvent être instituables. Il pourrait permettre le renouvellement de l'intranquillité que l'art produit ou qui le produit et, du même coup, celui des représentations que la société a d'elle même. Ces dernières racontent également ce qu'une société met ou aimerait mettre en partage. Ces deux idées potentiellement portées par l'intervention artistique dans l'espace public, celle du renouvellement des représentations et celle de la mise en partage justifient en partie qu'on s'interroge sur le sens politique de ces interventions.

CAN ARTISTIC INTERVENTIONS REINVENT THE CITY?

Public spaces, places of encounter and alterity, embody what makes society.

The current challenges faced by the city, and by the society as a whole, naturally hatch in such spaces. But, the 'all planning and development' temptation is one of normalising urban spaces, resulting from a willingness to anticipate, control and organise spaces and what could happen in them. It is an answer to a call for efficiency, sustainability and pacification.

Every space has to cater for a specific use, whether it is a social use, or economic or other, including in an accumulative way: space for mobility, space for social relations, space of representation for cities, in times

of mutual competition and urban marketing, space for debate and citizen involvement, etc. This ultimate search for efficiency seems to go in hand with the loss of social and political meaning of the public space.

How, in these conditions, can the artist create a relationship with this civilized space?

No matter what his position (resistance, transgression, irony, storytelling...) his role is to reinvent new approaches to comprehend and understand such places, against preconceptions and miscommunication.

This second edition of our « Arts and public spaces » seminar follows the two-day seminar organised in May 2012, and questions once again the possible reclaim of the public space by or thanks to artistic creations. This idea of "reclaiming" is constantly part of our questioning, as shown by the topics of our panel discussions.

The studies of contemporary life and city, whether real or fantasised, express many representations that society has of itself. Art would therefore enable them to not get set. The debates of our 2012 session highlighted the need to set up a game, a leeway, something unfinished for both programming in public spaces or public commissions of artistic creations. This "game" would enable the renewal of the unsettling feeling that art produces or which produces art, and at the same time, the renewal of the representations that the society has of itself.

POLITIQUES PUBLIQUES ET CRÉATION ARTISTIQUE DANS LA VILLE

JEAN-MANUEL WARNET, MAÎTRE DE CONFÉRENCES, UBO



Il revenait à deux figures de Brest de rappeler combien cette ville reconstruite est un laboratoire de l'art dans l'espace public, selon deux modalités qui se toisent, se complètent et parfois étonnamment se rejoignent : la commande publique et l'intervention sauvage ; l'œuvre durable passée au crible de jurys d'experts et l'éphémère papier collé sans autorisation préalable.

Dans l'un et l'autre cas, le temps peut-être réconcilie ces faux antagonistes. Le démembrement, le détournement, le scandale même, donnent sens à l'œuvre autant que son intentionnalité de départ - parfois confite dans une naïveté enchantée ou dans la ruse carriériste. Il s'agit en tous les cas de faire parler et réagir afin de ne pas fondre dans une indifférence polie ce qui avait justement pour fonction de laver notre regard de la taie de la routine. Un des plus beaux devenir des œuvres commandées par la Ville de Brest le long de la ligne de tramway n'est-il pas la réappropriation des cônes sonores d'Hugues Germain devant le Lycée Dupuy-de-Lôme, devenus cénotaphes à la mémoire d'un ange : les lycéens en ont recouvert le noir mat d'inscriptions émouvantes en hommage à leur camarade décédé, donnant un autre sens, et quel !, au nom de la sculpture : « les cylindres vibrants ».

Il n'en demeure pas moins que l'œuvre en elle-même est sommée de répondre à une série d'interrogations que Daniel Le Couëdic et Paul Bloas soulèvent comme en écho : l'art vient-il dire « merci » au contexte qui le porte et ainsi condenser en lui « l'âme » d'une ville au point d'en devenir l'icône fédératrice ? Ou bien son exterritorialité - si elle ne génère pas de l'indifférence - n'est-elle pas le gage de ces débats qui constituent « l'espace public » au sens d'Habermas, de ces détours de la marche ou de la conscience qui accidentent nos parcours trop balisés ? Cette œuvre est-elle le produit d'une longue immersion dans la ville ou au contraire l'irruption par effraction d'une sensibilité qui aurait tout aussi bien pu s'épancher ailleurs qu'ici, inscrivant dès lors un ailleurs dans l'ici ? Durable, comment échappe-t-elle à la lassitude du regard et à l'inscription banale dans un aménagement urbain qu'elle viendrait achever plutôt qu'ouvrir ? Ephémère, comment se démarque-t-elle de la frénésie décorative ou animatoire pour s'inscrire dans les mémoires et enclencher le grand film immatériel de l'imaginaire et de la fiction collective. Œuvre de commande, comment préserve-t-elle le « rêve » face aux attentes des édiles, aux impératifs du marché et aux codes culturels ? Et celles et ceux qui passent la commande, comment font-ils avec cette évidence, qu'une chose du moins ne se commande pas : la manière dont un espace et une population s'approprient l'œuvre, la détournent, l'adopteront, l'oublieront, la fabuleront, ou l'ignoreront ?

PUBLIC POLICIES AND ARTISTIC CREATION IN THE CITY

An academic, specialized in urban planning, and a painter, both well-known figures in Brest, show how this rebuilt city is an art laboratory in the public space under two different forms: Public commission and unauthorized intervention. The former representing the long lasting piece of work gone over with a fine tooth comb by juries of experts and the latter being the ephemeral paper glued without any previous authorisation. In both cases, the intention is to raise discussions and reactions in order not to make vanish in a polite indifference what was indeed designed to free our look from the routine.

Daniel Le Coedic and Paul Bloas raise a series of questions: does Art come to thank the context in which it was created and therefore condense in itself the "soul" of a city to the point where it becomes its unifying icon? Or, when it does not create any indifference, is its exterritoriality not the key to these debates that constitute the public space according to Habermas' definition? Is this piece of work the result of a long-time immersion in the city or is it, on the opposite, the break-in of a sensitivity that could have been poured out somewhere else, fitting consequently an "elsewhere" into a "here"? As something made to last, how does this piece of work escape from the weariness of the look and the common integration in an urban landscape that it would finish more than open ? As something created to be ephemeral, how does this piece of work distance itself from the decorative and animatory frenzy to fall within our memories? As a commissioned art work, how does it preserve the «dream» despite the political leaders' expectations, the market needs and the cultural codes? And how do the commissioners deal with the obviousness that at least one thing can not be commissioned: the way a space and the population will take owner cheap of, twist, adopt, forget, fantasize, or ignore an art work?

MARCHER, S'ÉPUISER. À LA RECHERCHE DE L'ÂME DE LA VILLE

ENTRETIEN AVEC PAUL BLOAS, ARTISTE PLASTICIEN

J'aurais bien aimé partir d'une ou deux œuvres pour toi emblématiques d'un rapport à une ville, à un espace.

Celle qui est la plus emblématique de Brest, mais qui est une parallèle à mon travail éphémère, c'est celle du Grand Large. Je voulais plaire au plus grand nombre, c'était important, c'était une œuvre de commande, il fallait être fédérateur. Ce travail là, est vraiment une tangente du travail que je fais habituellement, dans la ville, ou sur les villes, où je travaille de façon plus personnelle, sans la contrainte du public.



Tu n'as pas peur, sur les œuvres durables, d'une lassitude du regard ? Alors que l'œuvre éphémère fait événement, on voit justement le temps qui passe, on attend la suite, et puis ce que je trouve beau dans l'éphémère, c'est l'œuvre qui reste dans la mémoire, elle n'est plus là, mais...

Le lamaneur du Grand Large vieillit plus lentement que mon travail sur papier. Peu à peu les couleurs perdent de leur intensité, mais le message est toujours lisible. Je ne pense pas qu'il y ait lassitude du regard puisque les Brestois y sont très attachés. On pourra vraiment en juger à son retrait momentané en septembre. J'ai toujours défendu depuis 1984 le principe d'image fragile. Je jouais sur la mémoire, comme les vieux disent : « Tiens on se rappelle, y avait ça ». Finalement il n'y a que l'homme qui est vraiment pérenne dans tout ça. Mais les œuvres... je crois que c'est Degas qui disait qu'il fallait laisser au temps le loisir de marcher sur les œuvres. Je suis assez d'accord. Le côté éphémère, ça me permettait de voir vivre mes images, de les voir se détruire petit à petit et de voir le sens d'une image se transformer. Je me rappelle même des gens qui intervenaient directement sur mes peintures, qui en transformaient complètement le sens. C'est ce genre d'accident qui m'intéresse : les gens qui viennent écrire sur les images, qui se les accaparent. Je me sens de la ville comme d'un décor de théâtre ou de cinéma avec mes bonshommes comme acteurs. Je ne suis pas là pour faire du cache-misère - les peintures murales ont servi et servent souvent à faire du cache-misère, une donnée que l'on retrouve depuis dans pas mal d'œuvres dites de street art.

Ça veut dire que c'est toi qui choisis tes murs et qui choisis tes villes ?

Oui, ou alors il y a des gens qui connaissent mon travail, qui habitent dans une ville, qui visitent certains lieux, et qui se disent : « Tiens ça, ça pourrait intéresser Bloas ». Ils prennent contact avec moi à ce moment-là, que ce soit des particuliers, ou des Instituts français, ils m'envoient des infos, et suivant le cas de figure, je débarque. Ça s'est produit pour Lisbonne, c'est une personne de l'AFP qui était sur place. Elle est passée à l'atelier, j'ai fait un premier voyage, un premier collage qui était très moyen. J'ai dû coller une bonne quinzaine d'images, et sur les quinze je pense qu'il y en avait une ou deux qui tenaient la marée. Je ne trouvais pas ça excellent. Je suis revenu après et là le boulot a pris son vrai décollage et m'a donné l'envie d'un projet qui s'étalerait sur plusieurs pays.

Et quand tu dis que ça tenait mieux la route la deuxième fois, c'est parce que tu t'étais mieux imprégné de la ville ?

Lors de mon premier passage à Lisbonne, je me suis imprégné de la ville, de ses couleurs, de ses gens, de son atmosphère, de la crise qui la rongait. J'y ai collé quelques images que j'avais préalablement réalisées dans mon atelier brestois d'après quelques infos captées ça et là, la couleur en était quasiment absente. Avec le noir et blanc, le risque de se planter est moindre, c'est comme un tatouage... Et puis quand je les ai collées, je me suis dit « il manque quelque chose » - je travaille toujours en cadre photo, et quand j'ai regardé les photos après, et même en observant mes peintures dans la rue, j'ai trouvé qu'il manquait un truc, ce qui manquait c'était la couleur et un thème central. La couleur c'est l'âme de la ville, l'âme de la ville, qui fait que tu es en lien avec le paysage urbain. Tu recentres tout dans l'image, tu focalises les choses.



© Paul Boas

Tu bosses sur la mémoire de la ville ?

Non, mais je peux m'en servir. Je suis vraiment dans la ville, je discute avec les gens, je regarde les gens, j'attrape les murs, je les cadre, premier plan, arrière plan, mouvement urbain, luminosité. J'arpente énormément. J'avais calculé que pour Beyrouth j'avais parcouru 300 km dans la ville pour trouver 200 murs et en sélectionner 20 pour mes images. Je passais mon temps à marcher, marcher, marcher jusqu'à me saouler de la chaleur, des bruits, des odeurs. J'avais besoin de m'épuiser.

Mes repérages c'est souvent ça. S'épuiser, ça veut dire absorber la ville et se retrouver seul avec l'espace. Qu'il soit ville, friche ou nature.



© Paul Boas

Ta gamme de couleurs varie suivant les villes ?

Oui, bien sûr. Quand je travaillais à Beyrouth, j'étais dans les ocres. C'était une ville de poussière deux ans après la guerre. Elle était ravagée. À Brest, j'ai tendance à monter les bleus parce que c'est une ville ouverte. À Brest, le ciel est extrêmement présent, les rues sont larges, on n'est pas du tout dans une ville comme Quimper ou Paris où les rues sont étroites. Là on a un ciel ouvert, donc on tape au bleu. Quand tu ramènes du bleu, tu amènes plus facilement le regard sur ton image puisque le bleu n'existe pas dans la ville. Il n'existe qu'en haut. Donc quand tu relèves les yeux, tu relèves forcément les yeux pour voir mes personnages. Tu as ça : le bleu du ciel. Je travaille toujours en plan de caméra, mobile et fixe. Je considère tout en plan photo, c'est une façon de mémoriser et de garder une trace de mon travail.

C'est donc la rencontre entre ce qu'une ville produit sur toi et ton propre parcours, des thématiques que tu as déjà. Le point commun, c'est que tu fais toujours des personnages.

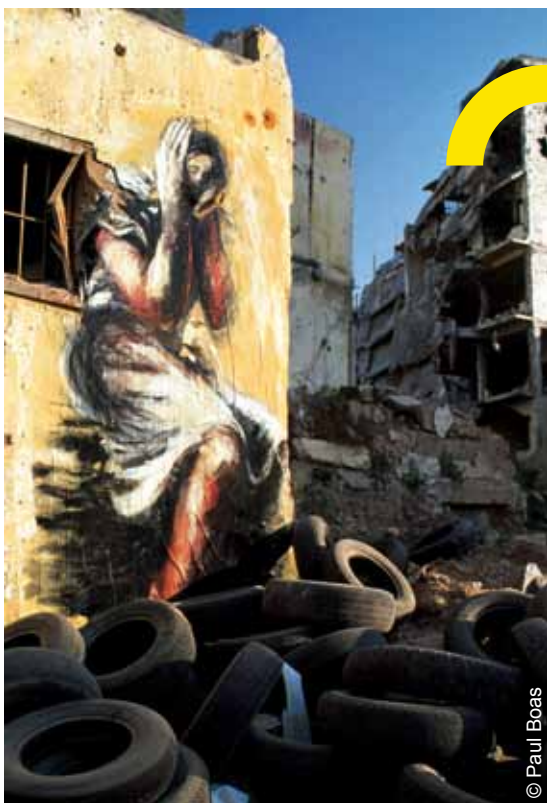
Oui. Les gens que je peins, ce sont des anonymes, des gens qui ne font que passer. C'est les petites gens, vous n'êtes que poussière.



© Paul Boas

En même temps tu les grandis, tu les agrandis.

Je les magnifie, en les faisant très grands. Je les déforme également, comme pour mieux les alléger. Je confronte leur robustesse d'un point de vue peinture à leur fragilité d'un point de vue support.



© Paul Boas

Et c'est aussi pour être à l'échelle de la ville ?

C'est Brest qui a donné sa taille aux personnages. Si j'avais vécu à Paris les personnages auraient sûrement eu une taille différente, plus petite, du fait de l'étroitesse de ses rues peut être. A l'époque c'était aussi parce que l'atelier des Beaux-Arts me le permettait. Quand je réalisais des peintures de la taille d'une porte, j'étais moins à l'aise pour déformer les corps. J'ai donc donné la priorité à ce type de format. Quand je travaille sur papier, c'est doublement mon territoire, puisque ce sont des images qui n'appartiendront jamais, mais vraiment jamais, à personne. Elles appartiendront à tout le monde. Les gens se les approprient parce qu'elles sont sur leur territoire, parce qu'elles sont représentatives d'une part de leur vécu ou encore parce qu'elles sont dans un espace inattendu. Les bons hommes sur toile, j'en ai fait quand j'étais en résidence à Madagascar, je les ai faits en pérennes parce que j'allais exposer ce travail à Paris et d'un point de vue transport, la toile était mieux appropriée que le papier. Ce support m'a permis de peindre autrement du fait de sa texture. De même que quand je réalise des performances avec Serge Teyssot-Gay, le temps d'une heure, alors je peins sur bois, et le résultat est forcément différent du travail en atelier sur papier ou sur toile ou sur faïence. Mes géants sur papier c'est l'origine de mon travail, quelque chose d'essentiel, un peu brut de décoffrage.

Ceux-là tu les donnes à tout le monde.

Oui mais j'ai vraiment la volonté de les voir se détruire en tous cas. C'est vital. Vendre un de mes personnages sur papier, ce serait renoncer à plein de choses. Et le marché de l'art est tellement cruel, tellement bas parfois. Ça je le garde, ça je peux dire : « ça au moins vous ne l'aurez pas ».

Je voulais revenir sur ce que tu disais au début : « fédérateur ».

Pourquoi c'est fédérateur ? Je parlais du lamaneur du grand large : une métaphore de l'accueil brestois à travers l'un de ses travailleurs du port, comme l'a été l'image de 96 avec le marin et l'ouvrier de l'arsenal. Les syndicats, le patronat, la CCI, la Marine Nationale et la Ville s'en étaient emparé comme affiche pour la défense de l'emploi à Brest. L'histoire est fédératrice. L'histoire de Brest, c'est la Marine Nationale, c'est Colbert et les ouvriers de l'arsenal qui arrivaient des campagnes pour faire du bateau ou du matab, c'est le trop plein des familles qui arrivait pour former le bois et le fer ou s'embarquer pour aller voir ailleurs. Moi je viens de la souche brestoïse, mon père travaillait à l'arsenal. Mon travail sur les Capucins c'était un devoir de mémoire : si on est là c'est parce qu'ils sont venus, eux. Au bout d'un moment tu leur rends hommage. Parmi les dizaines d'œuvres sur le domaine public brestois, une seule en parle rue Anatole France, c'est bien peu, et je trouve ça navrant. Ce que j'ai collé sur le pont de Recouvrance dernièrement, c'est aussi une réaction à ce qu'on voit sur le parcours du tram. Ce sont là des œuvres qui répondent dans leur globalité à une forme de design urbain et qui n'ont rien à voir avec l'identité brestoïse. Pour cela, la municipalité brestoïse avait fait appel à un cabinet conseil et un jury de spécialistes en art contemporain, qui devaient s'occuper de nous trouver des œuvres, du très bon boulot, avec un vrai budget. Résultat, on a des œuvres avec une bonne part de concept. C'est vraiment rajouter un coup de froid à la froideur de l'architecture brestoïse. J'imaginais qu'on verrait des œuvres poétiques comme le chien fleuri du Guggenheim de Bilbao par exemple, quelque chose qui allégerait l'austérité de l'architecture brestoïse, mais nos spécialistes ont choisi un arbre en fer comme une main sortie de terre. Oui, je sais Brest a été détruite à 80% pendant la guerre, mais bon, en plus cet arbre ne fonctionne pas techniquement parlant... Et puis on a déplacé la sculpture de Van Thienen pour la mettre dans un endroit pour lequel elle n'avait pas été prévue et où elle n'a pas vraiment sa place. Y'a vraiment de quoi se méfier des spécialistes parfois. Certaines données inhérentes à la ville ont dû leur échapper. Mais il ne faut jamais désespérer, n'est ce pas ! ...

Ça arrive souvent que des gens détruisent tes dessins ?

C'est arrivé dans les premiers collages, quand je travaillais rue Robespierre en 85. J'avais collé en une nuit 70 bons hommes dans la rue. Et des petits vieux les dézinguaient le matin. Pas tous mais plusieurs parce que j'avais collé sur leur immeubles. Je n'ai jamais demandé l'autorisation pour faire mes collages, ou très rarement. Il y a des réactions comme ça et c'est très bien je trouve. Si l'image ne vous plaît pas, vous la détruisez. Le support papier de mes images permet cela, sinon le temps s'en occupe.

L'ART URBAIN, PIERRE PHILOSOPHALE D'UNE ALCHEMIE BRESTOISE

DANIEL LE COUËDIC, ARCHITECTE ET PROFESSEUR,
INSTITUT DE GÉOARCHITECTURE (UBO)

En 1990, Osaka et six autres villes japonaises accueillirent une grande exposition intitulée « L'art renouvelle la ville : Art contemporain et urbanisme en France », où Brest tenait le haut de l'affiche.

Bien sûr, associer art contemporain et urbanisme n'était pas nouveau. Il est commun à cet égard de mentionner comme pionnières, bien qu'inabouties, les aspirations des Constructivistes et Productivistes russes, Tatline et Rodchenko en tête, puis de citer la réalisation monumentale de Brancusi à Târgu Jiu en 1936. Mais les choses avaient assurément pris une autre tournure au cours des années 1950, notamment sous l'impulsion d'André Bloc dont l'article « Intégration des arts dans l'urbanisme » marqua les esprits, tandis que Le Corbusier ferrailait pour imposer la Main ouverte à Chandigarh (elle ne serait édiflée qu'en 1985). Cette intention fut cependant phagocytée par l'instauration du 1% artistique mis progressivement à l'œuvre à partir de 1951 : il associa en effet l'art contemporain à l'édifice plus qu'à la ville. Il y eut bien, en 1968, la prometteuse tentative grenobloise d'ensemencer les nouveaux quartiers par l'entremise de l'art, mais, en fait, il fallut attendre 1974 et la création, à l'initiative de Jean-Eudes Roullier, de la « cellule Art plastique » au sein du secrétariat général du Groupe central des villes nouvelles (SGGCVN), pour que l'affaire prit tournure à grande échelle, avec un authentique substrat théorique.

Bien que dépourvues par essence de tout passé, elles furent néanmoins tentées de s'en prévaloir : Marne-la-Vallée confia ainsi à Antoine Grumbach et Christian de Portzamparc le soin de matérialiser les traces « d'une ville imaginaire préexistante ». Ailleurs, sous la férule de Monique Faux, conseillère artistique du SGGCVN, on s'en remit largement aux artistes pour pallier ce manque et forger la légitimité de l'installation. Ils auraient bénéficié d'une compétence indicible pour assumer le dessin urbain, « en révéler le sens caché, le qualifier dans sa matérialisation sensible, l'infléchir vers de nouvelles orientations, soit même, dans certains cas, le contredire ».

Reconstruite après la seconde guerre mondiale, architecturalement nouvelle donc, Brest n'en accueillait pas moins une population gorgée du souvenir, vrai ou fantasmé, d'une ancienne ville dont la disparition laissait désespéré, en dépit des mérites objectifs de sa remplaçante. Y voyant un atout supplémentaire, elle décida de recourir à la stratégie concoctée à l'intention de ses jeunes coreligionnaires dépourvues d'antériorité, chez qui le traitement était préventif. Ici au contraire, il fallait soigner un vague à l'âme devenu prégnant, qualifié de « déficit symbolique » par des urbanistes démunis devant le désamour que la population manifestait à l'égard de sa ville, qu'aucun travers mesurable n'affectait pourtant.

Brest devint ainsi un remarquable laboratoire pour interroger les raisons même de l'urbain, car son incapacité présumée à offrir des conditions propices à la réinstallation d'un espace public satisfaisant rejoignait l'actualité d'une question qui ne pouvait espérer un plus vaste champ d'élucidation. Pendant plus de quinze ans, on y conduisit des recherches originales qui justifèrent des expérimentations inédites à très grande échelle. La plus ambitieuse d'entre elles, la plus spectaculaire et la plus commentée, la plus polémique aussi, mit à contribution des artistes parmi les plus en vue de l'époque, à qui furent confiés des espaces majeurs. L'émulation jouant à plein, d'autres, à l'aube de leur œuvre, entreprirent d'apporter une contribution à cette catharsis, quand bien même ils n'y avaient pas été invités, maniant des arguments différents, investissant souvent des lieux plus secrets. Bien loin du rôle « d'enlumineurs » de la ville qu'on leur concédait parfois, ils furent ensemble acteurs principaux de sa transfiguration morale. A la reconstruction architecturale, jugée responsable de bien des maux réels ou psychosomatiques, on opposait ainsi une « reconstruction mentale », capable, pensait-on, d'apporter un supplément d'âme et de conduire à l'apaisement par l'entremise d'une conceptualisation artistique de l'espace urbain. Les opérations induites bénéficièrent d'une double stimulation : l'une venue des villes nouvelles, nous l'avons dit, l'autre de Barcelone, qui avait entrepris une requalification inédite de son espace urbain malmené durant la période franquiste et, pour cela, avait aussi fait appel à l'art public.

Ces démarches avaient en commun de poser comme probable la conviction de Hegel selon laquelle, sans passer par le filtre de la raison raisonnante, l'artiste, pour peu qu'il fût de la particularité du contexte la substance de son intervention, pouvait décoder le génome qui anime la cité et le réparer si nécessaire. L'œuvre d'art, en tant qu'expérimentation, aurait alors la capacité de réactiver une logique qui échappe à l'organisation sociale. Dans cette alchimie, les espaces publics retrouveraient le pouvoir d'engendrer une communication réconciliatrice ou constitutive d'une dialectique productive.

Il est prudent d'émettre une réserve sur la capacité de l'œuvre à résoudre ce qui relève d'abord d'une crise sociale, à faire jaillir du sol une solution qui aurait préexisté. En effet, cela reviendrait à postuler que la mémoire réside davantage dans le lieu lui-même que dans la parole qui s'y rapporte. Les outils d'investigation et les moyens d'analyse manquent pour apporter une caution à l'espoir que l'artiste, investi de cette mission, saurait mieux que quiconque redonner à la ville sa capacité à générer une sociabilité. Ce serait en outre balayer l'argumentation d'Hannah Arendt,



persuadée que si jamais il en avait été jadis ainsi, cette aptitude de l'art s'était évanouie dans un monde tout de matérialisme, mécanisé et standardisé. Pour elle, pas de doute, le projet artistique s'était mué en expression d'une défiance à l'égard du système discrédité par les drames du 20^e siècle, qui avaient délabré le cours de l'histoire. En se faisant dénonciateur, l'art aurait perdu toute capacité à rassembler et à cimenter.

Le sort piteux qu'ont connu la plupart des œuvres issues de la spectaculaire commande publique brestoise, sans que le moindre émoi populaire ne se manifestât, pourrait donner quitus à Hannah Arendt : au parc d'Eole, une gestion revancharde des espaces verts a fait peu de cas de la conception de Niels Udo ; la grande composition de Marta Pan, qui devait s'étendre de la place de la Liberté à la Penfed, n'a connu qu'un début de matérialisation, déjà remanié de surcroît ; la structure que Marcel Van Thienen avait dressée sur la place de la Porte a été misérablement démenagée vers un écart périphérique... Assurément, le résultat n'est pas physiquement celui qu'on escomptait. Pourtant, Marta Pan n'en nourrissait ni amertume, ni sentiment d'échec, persuadée que son travail, tant par les passions qu'il déchaina que par son ébauche, avait été le catalyseur de considérables et bénéfiques changements. On peut dès lors s'interroger sur la capacité de l'art urbain à se perpétuer comme œuvre, même armé pour défier le temps : son rôle maïeutique ne résiderait-il pas, avant tout, dans la réaction verbale ou physique qu'il engendre et les désordres dont il est la cause ou la victime ? L'art public, dans cette conception empruntant à René Girard, serait une manière de bouc émissaire salvateur.

URBAN ART, PHILOSOPHER'S STONE OF BREST ALCHEMY

In 1990, Osaka and 6 other Japanese cities welcomed a big exhibition called «L'Art renouvelle la ville : Art contemporain et urbanisme en France» (Art renews the city: urban-planning and contemporary Art in France), in which Brest was the headline. Bringing together approach contemporary art and urban planning wasn't a new idea. As soon as 1974, new French cities experimented this. Despite being by definition deprived from a past, they were tempted to claim one, and artists were largely asked to contribute to overcome this lack and to shape the legitimacy of the settling. They were said to have used their indescribable skills to take the urban design upon themselves, «in order to reveal its hidden meaning, to consider it in its perceptible realisation, to give it new directions, and

even to contradict it sometimes.»

The post-war reconstruction of Brest made it an architecturally new city. Nevertheless, people from Brest were carrying the memory, real or fantasised, of an old city whose destruction let them helpless, despite the objective qualities of the new one. Brest became a remarkable think factory that questioned the purposes of the city. For more than 15 years, original researches were conducted, justifying unprecedented large-scale experiments. The most ambitious, and also most controversial got mobilized the most prominent artists at that time, of all involved entrusting them with major spaces. As the emulation prevailed, other novice artists decided to bring their own contribution to this catharsis, even though they hadn't been invited to, expressing other arguments and usually investing more clandestine spots. Far from the role of «illuminators» of the city they were sometimes granted, they were together the main actors of its moral transfiguration. By opposition to the architectural reconstruction considered to have caused many real or psychosomatic pains, the idea of a «mental reconstruction» emerged as a possibility to add an extra measure of soul and some social peace through an artistic ideation of the urban space.

These processes were based on a common agreement upon Hegel's tangible belief, that the artist, without the filter of reasoning and using the context's characteristics as the material of its intervention, could identify the city's DNA and fix it, if needed. The work of art as an experiment could then reactivate a logic which escapes social organisation. In this alchemy, public spaces would recover their power to engender a communication enabling reconciliation or a fruitful dialectic.

It is however wise to reserve judgement on the capacity of an art work to solve what comes under a social crisis, to bring out from the ground a solution supposedly pre-existent. The evidence being the pitiful fate of most of the commissioned creations from City of Brest's spectacular artistic order, which did not bring about any popular emotion: at the Eole Park, some vindictive management of the Green Spaces didn't think much about Nils Udo's design; and Marta Pan's large composition was never achieved. Of course, the result wasn't physically what she expected. However, Marta Pan felt no bitterness nor failure, and she was convinced that the passions whipped up by her work as well as the beginnings of its realisation had catalysed considerable and beneficial changes. We may question the capacity of urban art to continue being a piece of work even when ready to resist the time: doesn't the maïeutic lie, before everything, in the physical or verbal reaction it produces and in the disorders it causes and suffers from? Public art, as inspired by René Girard, would be a salutary scapegoat.



ESPACE PUBLIC ET CRÉATION ARTISTIQUE FACE À LA NORMALISATION

JEAN-MANUEL WARNET, MAÎTRE DE CONFÉRENCES, UBO

Trois hypothèses pour ouvrir ce débat :

- il y a normalisation de l'espace public, soumis à un mouvement de privatisation, de patrimonialisation et de segmentation, reflet de l'ultra-libéralisme et du repli sur soi qui gouvernent notre époque ;
- il y a normalisation de l'intervention artistique en espace public, encadrée par des normes et des règlements, qui ont rendu exceptionnelles l'action non programmée, la surprise, la rencontre fortuite ;
- et n'y aurait-il pas aussi normalisation de la production artistique en espace public, victime en quelque sorte de son succès, donc de son institutionnalisation ?

L'espace public est poreux à de multiples enjeux non artistiques, qui peuvent venir émousser les arêtes vives de l'art. Inversement, l'artiste doit savoir jouer (ou se jouer ?) de toutes ces contradictions pour ne perdre dans la bataille ni son âme, ni celle de la ville. Baudelaire définissait l'artiste de la modernité comme celui qui sait « se donner tout entier, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe ». Encore faut-il qu'on laisse passer l'inconnu, et que l'imprévu ne soit pas anéanti au nom d'un « circulez ! il y a quelque chose à voir ».

ROUND TABLE #2 PUBLIC SPACE AND ARTISTIC CREATION FACING STANDARDISATION

As a preamble to this debate, let us consider three hypothesis:

- there is the standardisation of the public space, which is subject to privatisation, heritage policies and segmentation, mirror of the dominating ultraliberalism and self-absorption of our era.
- there is the standardisation of the artistic interventions in public space, restricted by norms and regulations which made unplanned action, surprise and fortuitous meeting exceptional.
- and there is also, perhaps, the standardisation of the artistic production in public space which would be victim of its own success, and institutionalization.

Public space is permeable to many non artistic stakes which can blunt the sharp edges of art. The artist in return, should be able to play with these contradictions (or defy them?), so his soul or the city's won't be lost in the struggle. Baudelaire defined the modern artist as the one able to «[give] itself entire, all its poetry and all its charity, to the unexpected as it comes along, to the stranger as he passes.» But we should still give way to the unknown and not let the unexpected be annihilated in the name of a «Move along, something to see here».

GÉMINI-CODE UNE ŒUVRE IN SITU POUR ET PAR LES HABITANTS DU HAVRE

CHARLIE WINDELSCHMIDT « Éveiller chez le spectateur des expériences (esthétiques) de nature critiques »^{*1}

Charlie Windelschmidt, crée la Compagnie Dérézo, implantée à Brest en 2000. Il met en scène des spectacles aux formes variées, aussi bien pour l'espace public qu'en masques balinaï ou sous forme de cabarets. Il est artiste associé avec Valéry Warnotte au Volcan - Scène nationale du Havre, jusqu'en 2015 pour la conception et la création du projet « Les Habitants ».

La Scène nationale du Havre, le Volcan, dans le cadre de ses travaux de réhabilitation du théâtre propose à cinq équipes françaises (Iltopie, De Rien Merci, Opéra Pagaïe, Opus et Dérézo) de prendre le rôle de « Grands Aventuriers ». Il s'agit d'endosser le statut d'artiste associé en inventant des formes dans l'espace public tenant compte des spécialités de la ville, à tous les niveaux.

Les artistes de la compagnie Dérézo se lancent alors dans plusieurs temps d'analyse de ce qu'est cette ville. Nous prenons connaissance et étudions les projets des politiques, des urbanistes et architectes célèbres qui ont œuvré au Havre, ainsi que les habitudes des communicants et des commerçants. Nous rencontrons un nombre conséquent d'artistes, de figures locales, de simples habitants, de lieux phares et d'événements qui font la singularité de cette ville. Nous cherchons à savoir ce que pensent les Havrais du Havre, entre inconscient collectif et image de marque.

Ces temps de rencontres sociologico-artistiques, vont conduire l'équipe de conception à réfléchir autour de trois indices découverts dans la ville :

- 1 / Le Havre « ciné-ville ».
- 2 / Les slogans municipaux : « **Le Havre, je vis ailleurs** » et « **Le Havre, Portes de l'Europe** ».
- 3 / La récurrence de la phrase « LH c'était mieux avant ! ». Cette phrase n'étant pas celle d'un milieu socio-professionnel particulier, bien au contraire, tous le disent...

Nous décidons alors d'inventer une fiction urbaine de grande envergure. Cette fiction géante doit prouver que des choses sont encore possibles dans une époque qui semble ne tolérer culturellement que le consensus, qui ne fabrique que de l'explication, qui se vautre dans l'industrie de la compréhension, et qui finit par ne plus supporter le mystère, l'équivoque ou l'énigme. La responsabilité citoyenne (à savoir inventer sa ville en dehors des réflexes de consommation niveleurs et du simple bulletin dans l'urne) deviendra, de mois en mois, le fil conducteur de notre proposition. Mais nous sommes clairs sur le fait qu'il n'y a

pas d'art directement politique. L'art devient politique dans le corps et par la perception qu'en fait chaque spectateur. C'est par l'expérience esthétique, par le cheminement personnel qui relie le spectateur à la communauté, au commun, que l'art peut prétendre agir politiquement. Ce n'est certainement pas sur des principes de représentations, qui enferment, réferment et clôturent la possibilité d'une expérience nouvelle individuelle. Mais « Il semble bien y avoir quelque chose d'autonome dans la valeur de l'art, quelque chose qui fait qu'on poursuit ses fins pour elles-mêmes et non comme moyens pour d'autres fins dans d'autres pratiques ».¹

Cette aventure prend alors une structure en quatre principales phases :

- 1 / Préparatifs
- 2 / Les castings
- 3 / Le tournage
- 4 / La révélation

PRÉSENTATION DE LA FICTION DESTINÉE AU PUBLIC

La société de production Riau Bravo Ent. est, comme son nom l'indique, située dans l'Archipel de Riau - Kepulauan Riau en indonésien - qui compte plus de 3 000 îles et plus précisément sur l'île de Batam, cœur économique de l'archipel, au sud de Sumatra et proche de Singapour. Riau Bravo Ent. a été fondée par 4 femmes de la tribu des Minangkabau, tribu connue pour son matriarcat et sa grande richesse économique. Les Minangkabau laissent tous le pouvoir et l'argent aux femmes, qui par conséquent occupent les postes les plus importants dans les entreprises, notamment.

Elles viennent au Havre en mai 2012 pour visiter la ville, sont reçues officiellement par le service diplomatique du Maire (photo en présence du Maire). Elles sont là pour découvrir les coutumes locales et commencer à préparer repérages et tournages de la série Gemini-Code.

La série **Gemini Code** est un docu-fiction à la mode indonésienne... c'est à dire plein d'humour et de références décalées. La particularité est qu'il sera tourné exclusivement à partir de téléphones portables. Le sujet de chaque épisode est simple : une ville, une culture et ses habitants, adapté au grand mythe du Rāmāyana.

Dans un premier temps, seules des villes portuaires

¹ Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif*, C. Noille-Clauzade (trad.), Paris, Gallimard, 1992, p. 76-77.

Si l'art agit - et il le fait -, c'est précisément dans sa participation chez le sujet regardant à la constitution d'une conscience, faite de perception et d'intellection : un art - politique, critique - ne suscite pas des émotions directement politiques - indignation, révolte, prise de positions - qui re-lèvent, elles, du registre de la citoyenneté, mais des émotions avant tout esthétiques qui, dans ce qui les relie au commun, ne sont jamais neutres. En quoi sans aucun doute un art critique se détermine dans sa capacité à éveiller chez le spectateur des expériences de nature elles aussi critiques. Aline CAILLET.

Revue Proteus no3, l'art et l'espace public.

ont été choisies, une par continent : Sao Paulo, Le Cap, Shanghai... Le Havre représente l'Europe, les portes de l'Europe, et c'est l'épisode pilote de la série qui y sera tourné.

Riau Bravo Ent. a repéré à Washington les deux metteurs en scène français (Charlie Windelschmidt et Valéry Warnotte dits les 2W) qu'elle a embauchés pour faire les repérages de l'épisode, les castings et l'organisation artistique du pilote de la série, qui sera tourné le samedi 25 mai 2013 dans les rues du Havre.

PRÉPARATIFS

Plusieurs actions sont menées en amont pour crédibiliser l'aventure. À ceci près que nous prenons soin de distiller autant d'indices de crédibilisation que l'inverse, à savoir des possibilités récurrentes de nous démasquer par une enquête minimaliste, ou simplement l'absurde de ce que nous proposons. Ces actions sont : une exposition en centre ville sur la minorité Minangkabau, une cérémonie officielle de rencontre entre le Maire et les quatre productrices, un casting sur la plage principale du Havre. Articles de presse, reportage France Culture, flyers, visibilité des quatre productrices dans tous les lieux et événements pouvant crédibiliser la rumeur. Mise en route de la page Facebook avec premiers amis indonésiens et profils construits de toutes pièces.

LES CASTINGS

Les castings prévus en amont (juin et décembre 2012, mars et mai 2013) permettront à l'équipe française de rencontrer les habitants, de prendre des photos et images des participants et de leurs performances afin de pouvoir les envoyer à la production en Indonésie.

Les quatre productrices et leur équipe de scénaristes pourront construire, à partir des images, le synopsis de la journée de tournage du 25 mai 2013. Plus de 1200 personnes sont castées et ce dans une galerie commerciale du Havre (ce qui permet de nous retrouver de semaine en semaine). C'est à dire dans un lieu anti-théâtral par excellence.

Chaque casting est prévu comme un spectacle qui fait des **castés** les **acteurs** et qui propose de manière fortuite aux passants de devenir les témoins et les spectateurs de ces castings étranges, et peu crédibles quand on connaît un minimum le milieu du cinéma. Ils sont étalés sur des plages horaires conséquentes (13h-19h), sont montés sous le secret car présentés comme de véritables castings. Ce que personne ne sait c'est que nous ne jouons pas sur l'habituelle peur du « est-ce que je vais être pris/e ? », car chaque personne qui passe le casting reçoit le soir même un mail pour lui annoncer qu'elle est retenue.

LE TOURNAGE

Il se déroule sans aucun problème, alors que 812 personnes vont défiler dans le centre du Havre entre la place de l'hôtel de ville et la gare maritime, deux kilomètres ponctués d'actions de groupe, d'événements extérieurs, d'arrêts et d'images géantes qui ne feront que ralentir la masse qui s'enfonce lentement dans le port autonome très protégé du Havre. Nous sommes encadrés par les deux polices (ville et

port), avec tout le travail d'autorisation en préfecture, monuments historiques, droit à l'image, nettoyage derrière le convoi, gestion technique, sécurité, etc. Quinze acteurs professionnels vont agir sur la foule en interprétant les textes écrits pour l'occasion par Lisa Lacombe, auteur et comédienne de ce projet. Ils auront aussi pour mission de prendre soin du cortège qui ne sait pas ce qui lui arrive, comme par exemple des combats, des coups de feu, des pluies de confettis, des tableaux absurdes... Par ailleurs plus de 130 participants vont encadrer le cortège, positionnés en fixe ; il s'agit de groupes et d'associations locales : hip-hop, bagad du Havre, handicapés mentaux, parcours (acrobatie urbaine), groupe de heavy métal, air softball, etc.

Toute la dramaturgie s'appuie sur un événement simple : la capture de la princesse Sita et la tentative de Rama, aidé d'Hanuman et de son armée de singes, pour la libérer de sa prison Havraise.

LA RÉVÉLATION

Tous les participants ont reçu un DVD du film réalisé, et sont invités à débattre avec les deux metteurs en scène du *pourquoi* et du *comment* de cette aventure unique et fictionnelle au Havre.

À SUIVRE DONC...

CHARLIE WINDELSCHMIDT GÉMINI-CODE

A CREATION IN SITU FOR AND BY THE PEOPLE FROM LE HAVRE

Charlie Windelschmidt set up in Brest, France, the Compagnie Dérézo in 2000. He has directed various types of shows: outdoor shows, Bali mask performances and cabaret shows. Along with Valéry Warnotte, he is associated artist at Le Volcan - Le Havre National Theatre, through 2015, developing a new project called «Les Habitants» ("the Inhabitants"). For this project, he will invent a major urban fiction. This great fiction will prove that all things are still possible in the present times that appear to only have tolerance for cultural consensus, to be a factory of explanations, to confine in the industry of comprehension, but can't cope in the end with mystery, doubt or enigma. Civic responsibility (i.e to invent the city beyond the levelling consumer reflexes and the simple act of voting) will progressively become the core theme of our proposition. However, we are conscious that there is no straightforward political art. Art becomes political in each spectator's body and perception. Art can pretend to act politically through the experience of aesthetics, through the spectator's personal progression towards the community, the commonality. And surely not when it is based upon principles of performance which imprison, reference and close off the possibility of a new individual experience. But «there seems, after all, to be something autonomous about art's value, something about its own goods for which we pursue them as ends in themselves rather than means to other goods in other practices.» This is how the «Gémini-Code» began.

UK STREET ARTS: PUBLIC SPACE AND STREET ARTS

JOHN LEE, ARTISTE, RESPONSABLE DU BACHELOR OF STREET ARTS,
WINCHESTER

With naiveté, I would like to go back to imagine the notion of public space. A public space is a concept, an imagination and an experienced place. Ideally for me, as an imagination, I imagine a square full of trees (around the edges) with people talking, there is sunshine, people playing boules, lively debate, children playing, a committee of people who use the square in discussion, a cafe performance into the night, lovers and people talking about life and philosophy as the moon rises... Close your eyes and dream your ideal public space.

In reality-what is a public space? - A public space is generally open and accessible to people. It often is a space supervised by the city council /public body that in some way represent us (or so we are told to believe), and that is elected by the population to do many things - one of which is to have a strategy for these spaces and their uses. It is a place for the free interaction of the public whether it is owned by the public, the council or by private property.

How is this space regulated by the law - which formal laws relate to what behavior by the public? What informal codes do we bring to the space and what are the rules by which we regulate ourselves in public space -the rules through which we interact as citizens (often with the security guard within us)? I will move on as I hardly know any of the answers to the questions but they should resonate with what I talk about. The issues involved in the answers are dense and complex and often contradictory. But for most of the time we accept the use of the space as given, we have an **awareness** - a sense of 'normal' behavior to conform to these codas and make them appropriate to the formal uses of the space - we make meetings, we sit and eat, we cross over the space to work, we saunter and make contact with others that are not in the space through our mobile phones.

We enjoy all the pleasures of being a modern Western European citizen. We take things for granted and create a reality often with others that suits us well and appears to us as real.

But who are **we** - that also occupy the public space with varying degree of privilege and with different narratives because I am not a tramp or a beggar, I am not an unemployed teenager, I am not the man that sweeps up the space behind me, or the man who plans it as an architect or who manages it from the Hotel de Ville. I am a street artist and a citizen. I see one of my jobs is to open a gap in the reality of the everyday use of that space and develop ways of revealing/creating worlds that celebrate and explore other realities. How does the street artist create a relationship with this space - through (as

this conference suggests) resistance, transgression or by irony through story telling?

I wish to focus this work on **awareness** of the spectator. I draw on three influences as contexts to this debate around awareness and the role of the spectator:

a) the legacy of the Situationists and Debord - brought awareness to the spectator through highlighting the drift (derive) through the city ignoring the national sites of spectacle and the narratives that are promoted with them; reimagining the city, rewriting its narratives and releasing its counter narratives; enjoying and sharing the sense of a private/personal carnival - time out, reversing the imperatives that otherwise would command our world (e.g. *The Naturals* - www.naturaltheatre.co.uk)

b) Kaprow and Happenings. Kaprow brought art into the everyday world and the audience into the artwork by assigning specific tasks to spectator.

Theatre that has an overt political intention that seeks to change our awareness and is a call to action to change a capitalist reality. The performance of intelligent spectacle by, for example, Welfare State International. WSI influenced a range of street theatre and carnival makers in the UK and abroad as well as visual artist and community artists who adopted their methods. All three influences brought different strategies to the question of changing awareness. All abandoned theatre and art galleries for city spaces /public spaces and made sure that the spectators/community members were an important part of the performance.

However since the 60s much of contemporary street arts in UK seems to lack any political context. It often remains entertainment without any social critique, under pressure from the imperatives of commercialisation and more recently required to show impact in terms of the needs of economic impact/social inclusion or other non artistic criteria.

Has the public space become depoliticised as many artists avoid pointing out contradictions and injustices? Susan Haedicke in her book on *Contemporary Street Arts in Europe: Ascetics and Politics* (2013), (from which I paraphrase largely in this presentation) discusses the subtle and ever changing relationship that the spectator has with street arts work. She argues that street arts have an important role to play in political process, that their enactment have

led to some sort of participation in democratic activities, referring to the concept of active spectatorship. Haedicke argues that performances and animations within the public space educate the spectator to learn and create new ways of thinking about civil society itself. Actions within public space entice the spectator to break his daily routines and to transgress accepted behavioural norms and thus to enter the public debate about social political issues. A strong example would be *The Squames* www.kumulus.fr/repertoire/the-squames. The shock of this type of street performance leads the public from these experiences: to realise other realities from daily life; to make sense of the surprises and ruptures that are created by the breaks within the practiced realities of everyday life; to engage in creative actions that are entertaining and also provide an alternative experience of city and civil society and to engage in at least in a debate around the themes and issues raised in these events. Haedicke argues that in street theatre, the emancipated spectator engages in small but nevertheless quite real acts of democratic participation, resistance or social activism in actual public spaces - that represent democratic acts of resistance, freedom, equality and self-determination.

Central to a healthy democratic society are, in fact, acts of dissensus and that street arts performances can lead to small and influential acts that when repeated, shared, imitated and passed around the crowd, create effects that contribute to conscious and unconscious critical awareness (that is part of active citizenship).

Street artist's challenge the co-option of public spaces by taking back the street or trespassing in a variety of ways. Artists initiate the trespass but it is the audiences that accomplish it. A voluntary reclaiming of public spaces by the people as opposed to state sponsored shows of power (in parades and pageants) is an example of enacting democratic civil rights. In street arts the spectator becomes a participant in and co-creator of the artistic events in actual public space. Guided by the artists and within the framework of the performance, the spectators participate in debate to both words and actions on the range of aesthetic and social issues

For street artists, this mean finding an independent voice and using that voice to engage in collective art making that may contrast with the official narratives. Performances with their audiences may be instrumental in defining community identity, interrogating new technologies and products and can be oppositional to corporate merchandising.

And in the UK? The use of public space is highly contested. The idea of public space is more

conceptual than real. Public space is generally very regulated through bye-laws, permissions, risk assessments and permits and especially through the use of CCTV.

Now, increasingly funded by the Arts Council of England, street arts in the UK have been rebranded as outdoor arts. In the "Outdoor arts development plan" (2008), one can note the absence of the words public space or street arts and the strong emphasis on the benefits it might bring to increasing audience size, investment in participation.

Other important differences include the role of the privatised space in UK street arts at privately organised music festivals (e.g. Glastonbury) and community carnival parades (e.g. St Paul's Carnival, Bristol) offer spaces and venues in which street arts 'adds value' and a market place for street artists to create performance spaces for distinctive and often trans cultural street arts forms. There are dedicated street arts events and festivals in public spaces in cities and towns (Winchester, Salisbury, Stockton). There are many forms of 'outdoor arts' proliferating in these events (in found buildings, site specific, digital, gaming). In many ways it has a more diffuse tradition than France.

Within a strong carnival tradition, street artist often use strategies of appropriation of images and objects to animate public spaces especially within street art forms of animation/walkabout creating eccentric characterisation often referring to some previous era where class and its conflict is not far under the surface (e.g. *British Events*, *The Strangelings*) - often with a mockery of another class character.

In conclusion, in this general discussion about public space and street arts in the UK, there is a great need for street arts to maintain its relation with performances in public space whatever that term might mean in the UK.

To play between the official and the counter narratives is to contaminate each of them provoking changes in the identity of the other and in the blurring of the boundary between them.

This offers the public the chance to participate in the disruptions and interventions in the traditions of national spectacle and to rehearse the role of active citizenship within a healthy democracy in which they can contribute.

And that these ideas are experienced in the bodies of the spectators in real public spaces through small acts of resistance and shocks of rupture as the familiar realities become strange. With this might come an expanded awareness that asks questions and develops the debates that might become critical in the future on how we might transform and influence how we remake and experience our cities.



Départ du Tour de France 2008, Générrik Vapeur (Brest)

DU ROCK'N' CHOC À L'IMPATIENCE

**PIERRE BERTHELOT, CO-DIRECTEUR ARTISTIQUE
DE LA CIE GÉNÉRIK VAPEUR, MARSEILLE**

Homme de photos, j'ai passé des années dans les labos... Homme de Théâtre de la Convention, j'ai passé des années sur et autour de planches artificielles... Ma seule relation au monde réel n'étant que les médias, la réalité des saisons par des éphémérides... (il n'y a rien de plus qui ressemble à une scène de théâtre, une chambre d'hôtel à une autre, un aéroport, une gare...).

Le Théâtre tel que nous le pratiquons depuis quelques années est une passerelle sociologique et sociale avec des passeurs et des découvreurs, une université à ciel ouvert, où le ressac du public nous permet de naviguer à vue.

L'artiste est là pour provoquer, dynamiter, insuffler, déconstruire pour mieux construire, s'approprier des réalités pour mieux les travestir, d'où les distorsions et les disproportions esthétiques et sonores dans l'espace public. Nous ne nous produisons pas dans des théâtres en plein air, en permanence nous reconstruisons notre aire de jeu, dans des villes réelles, dans des quartiers habités où l'horloge des habitudes peut jouer contre le déboulement de l'intrus, de la différence... d'où l'importance des passeurs, des interprètes (ici dans les 2 sens, celui qui

traduit et celui qui donne à voir et à entendre).

J'ai découvert le Théâtre de rue avec le Royal De Luxe avec toutes les folies et tous les dépassements qui caractérisent toujours cette Compagnie, nous avons balayé le pavé et réinventé la ville...

Dans nos naïvetés, on revendiquait les zones piétonnes, le bruit du brouhaha d'une foule en délit de promenade, face au « tout automobile » ; on avait simplement oublié l'hégémonie du lobby des commerçants... qui voyait d'un mauvais œil l'installation dans l'espace public d'une marginalité non grata... (je pense que c'est encore vrai aujourd'hui 40 ans après).

Les Arts de la Rue, que l'on a pratiqués il y a quelques décennies, sont portés surtout par des bandes, la troupe, une association d'individus qui réalise « coûte que coûte », une idée qui germe, on la réalise et on la montre... en général c'est dans la démesure, l'extraordinaire et l'outrance... Il ne faut pas oublier que nous venons tous d'une génération Rock' n' roll, théâtre engagé, la BD, le cinéma de la Nouvelle Vague, des radios libres, des squats, des tags et de l'après 68... on écume les festivals underground en tout genre.

Depuis plus de 30 ans avec Caty Avram et l'équipe de Générrik Vapeur nous nous interrogeons en permanence sur la création artistique face à la normalisation ; dans l'espace de jeu, dans l'appréhension politique, dans l'altérité et le lien social, dans les détournements en tout genre, dans l'anticipation et la maîtrise de l'agora comme de nouveaux défis contemporains.

LES CONTEXTES

1. les Opérations coup de poing : on déboule, on joue et on s'en va
2. les Emplacements prévus à cet effet comme la place Beaubourg
3. les Fêtes Politiques ou Militantes
4. les Commandes style Monuments Historiques ou Commémorations
5. les Politiques de la Ville ou « pompiers du social »
6. les Grands Evénements calendaires ou sportifs
7. les Ouvertures
8. les Carnavals
9. les Festivals
10. les Commandes privées
11. les Tournées à l'étranger...

Autant de propositions, qui interrogent, interprètent et occupent l'espace public d'une manière très différente, sans parler de l'horaire, de la saison, du jour de la semaine, du contexte politique et de la météo. Tous nos spectacles sont gratuits pour le public. Suivant tous ces contextes, le public peut être très différent : enjoué, interloqué, choqué, ébahi, connaisseur, en colère, interpellé, curieux, pacifique, participatif, citoyen, contribuable ...

Tous nos spectacles ont une connotation politique, par les choix des sujets, par les choix des détournements et des insolences, par le choix des mots, des rythmes sonores et musicaux, des choix de costumes, de maquillages et des choix de la scénographie...

C'est là que l'espace urbain intervient comme une somme des possibles : on pourra intervenir sur des grandes hauteurs pour créer des prouesses, fluidifier le public dans de grandes avenues, réunir le plus grand nombre sur une place, haranguer sur le parvis d'une mairie, se faufiler dans un marché, se désaltérer dans une fontaine, chuchoter dans un espace vert, placarder dans des sucettes Decaux ou sur des camions en mouvement, projeter des images immenses sur des façades, lever des voiles sur le toit d'un hôtel de ville, lier 2 immeubles par un fil à linge, déménager une administration, écrire un poème sur l'asphalte d'un pont levant, créer un embouteillage dans un carrefour, ... et travailler de pair avec nos interlocuteurs culturels et les services qui régissent la ville.

CONCEPT ET CONTEXTE ET VICE/VERSA

Un spectacle, dit de répertoire, sera à chaque fois adapté dans l'espace public de la ville concernée ; une commande, dit « Urbain à toute heure », sera

créée in situ en fonction du contexte (urbain ou pas). Dans certains cas, comme les carnavals, ou les grandes parades, nous utiliserons de larges avenues et des vastes places, exactement comme autrefois, le défilé des troupes militaires.

Vous comprendrez donc que pour nous, l'espace public ne nous est pas indifférent, il est même essentiel dans le cheminement de nos créations, ainsi que dans leurs restitutions.

C'est pour nous force d'altérité et de lien social.

Au début de Générrik Vapeur, Trafic d'Acteurs et d'Engins, nous étions dans une colère, persuadés de manquer de temps pour dire tout ce que l'on avait à dire, dans une sorte de vocifération dite « Rock' n' Choc » actuellement nous serions plus dans « l'impatience », ça nous vient surtout de notre présence à l'étranger où il nous arrive fréquemment de travailler avec des amateurs locaux.

Mais je pense, que les spectacles tels que nous les produisons sont en mutation, vers des réalisations plus participatives du public, peut-être moins rentrededans...

Dans un article du *Monde* d'il y a cinq ans, je disais déjà : « Ce qui faisait œuvre, il y a quelques années, fait souvent acte de bravoure actuellement... ». Article à propos d'une voiture de police prise dans un piège à rat que nous avons de plus en plus de mal à produire dans l'espace public contemporain...

PIERRE BERTHELOT FROM ROCK'N CHOC TO IMPATIENCE

Pierre Berthelot and Cathy Avram founded Générrik Vapeur, a company based in Marseille, France. Together with their team, they have been taking their «actors and machines traffic» through France, Europe and overseas for 30 years.

Theatre as we have been doing it for some years is a sociological and social link between the guides and the travellers, an open-air university where the crowd of the noise lets us play it by ear.

The artist must provoke, blast, inspire, deconstruct for a better reconstruction, embrace realities to distort them, hence the aesthetics and the sound deformation and disproportion in the public space. We don't perform in outdoor theatre, we constantly rebuild our playing area in existing cities, in inhabited neighbourhoods where the tick-tock of routine can prevent the intruder, the difference from bursting in; hence the importance of the in-betweeners, interpreters (understood here as the one who translates but also as the one from whom we can see and listen).

There is a political connotation in each of our performances: by the choice of topics, the choice of diversions and impudences, the choice of words, of sound and music rhythms, outfits, make-ups and scenography...



Bivouac, Générík Vapeur, 2009 (Carhaix)



Waterlitz, Générík Vapeur, 2012 (Brest)



Harcèlement textuel, Générík Vapeur, rue de Siam (Brest), du 24 mars au 5 avril 2003



RÉINVENTER LES PROCESSUS DE CRÉATION POUR RÉINVENTER L'ESPACE PUBLIC

SIMON LE DOARÉ, DOCTORANT EN ARTS, UNIVERSITÉ LILLE 3

Il s'agit de s'intéresser aux chemins.
À leurs tracés, mais aussi à la manière
de les parcourir.

Le processus est sans aucun doute un élément déterminant dans l'élaboration d'une forme artistique. Peut-être est-il même l'élément principal dans certains cas. La question commune de « qu'est-ce qui fait œuvre ? », pourrait aussi bien devenir, comme le demande Stefan Shankland, « qu'est-ce qui fait pratique artistique ? ». Le processus de création qu'implique une démarche artistique dans l'espace public est lui-même générateur d'une modification de cet espace. Il faut l'occuper, l'habiter, s'y confronter, avec toutes ses contraintes, et implique de le modifier dès le commencement du travail in situ.

Il s'agit de reconquérir. Paradoxalement, le processus de création dans l'espace public tend vers une réappropriation de cet espace, qui pourtant devrait être le nôtre. Œuvrer et questionner ces temps et lieux du commun, du partagé, ne peut être neutre, et le sens du processus à créer revêt un enjeu politique non négligeable.

Il s'agit d'engagement et d'implication. L'implication comme un rapport individuel à l'action entreprise, l'engagement en rapport à autrui et à l'environnement dans lequel l'artiste évolue. Réinventer le processus suppose un redéploiement de l'implication et de l'engagement de l'artiste au sein de la cité, assumant à la fois l'ambition et la responsabilité de la réinvention de l'espace public.

Il s'agit de financements, de politique publique. L'économie des processus comme des formes que prennent les démarches artistiques inscrites dans l'espace public doit être considérée comme un élément déterminant dans tous les aspects que supposent ces travaux.

Sur ces questions de processus, de reconquête, d'opposition, d'engagement et d'implication, de financement, Sylvie Ungauer et Stefan Shankland, artistes plasticiens, nous livrent des témoignages, partant tous deux d'une expérimentation empirique de la création artistique dans l'espace public.

ROUND TABLE #3: RE-INVENTING THE PROCESSES OF ARTISTIC CREATION TO REINVENT PUBLIC SPACE?

It is about path. It is about the route and the journey. Process is decisive, if not key, in the creation of an art form. The common question "what makes an art work?" could be replaced by the one raised by Stefan Shankland "what makes an art practise?" The public space is modified by the creation process at the heart of an art project in the public space. It needs to be taken up, occupied, confronted, with all its constraints, and requires to be modified from the beginning of the work in situ. It is about recapture. Creation process in public space, paradoxically, tends towards a reappropriation of a space which should already be ours. There can be no impartiality in working and questioning mutual, common times and places, hence the significant political stake of the creation process.

It is about commitment and involvement. Involvement as the individual relation to the action undertaken. Commitment as the relation to the other and to the artist's environment. In order to reinvent the art process, the artist must adjust his involvement and commitment to the city, and embrace the ambition and responsibility it requires.

It is about funding and public policy. In all aspects of art creation in public space, the economy of both process and realisation must absolutely be taken into account.



Data Horizon, Sylvie Ungauer, 2012 (Brest)

AU BOUT DE LA LIGNE

ENTRETIEN AVEC SYLVIE UNGAUER, ARTISTE PLASTICIENNE

J'ai donné rendez-vous à Sylvie Ungauer devant une de ses œuvres exposée dans l'espace public à Brest, Data Horizon. C'est un outil de capture et de mesure allié à un logiciel informatique qui matérialise les données qualitatives et quantitatives. Data Horizon est un projet vivant, qui affiche en temps réel les représentations graphiques et colorées, nées sous l'effet de l'arrivée du tramway, ou des flux des voyageurs. L'interactivité génère ainsi une image unique, un horizon nouveau qui accompagne l'attente du voyageur. Sauf que ce jour-là, l'écran est fixe : probablement un problème technique, l'affichage ne fonctionne pas...

Tu peux me parler du processus qui a mené à cette pièce devant laquelle on est, Data Horizon ?

Il y a eu un appel à candidature lancé autour du projet de la construction du tram, j'y ai répondu. Il y avait 7 lieux dans l'espace public, sur le parcours du tram, identifiés par la conseillère artistique du projet pour la Ville de Brest. C'était aussi lié au fait que le tram allait faire une traversée de tout Brest et re-questionner une identité de quartier, donc ce n'était pas lié qu'à la ligne du tram mais aussi aux identités des quartiers traversés. J'ai tout de suite eu envie de travailler sur cette zone du Technopôle car il est le bout de ligne, et que c'est la transition entre l'urbain et la campagne. L'intitulé « Technopôle » induisait aussi un lien avec le milieu scientifique, et notamment le CERV (Centre Européen de Réalité Virtuelle) avec qui j'avais déjà des liens en amont.

Il y avait aussi l'idée de faire une sorte de résidence à Brest avec l'idée d'impliquer des gens tout de suite dans la conception et dans la fabrication de l'œuvre. C'était pour moi l'occasion de mettre en jeu une notion d'interactivité, qui se retrouvera aussi dans le projet fini. Quant à la forme, je savais que ça allait être un mobilier un peu décalé sur ce quai, en interaction avec les usagers du tram, dans l'ambition de les concerner dans leur quotidien. Au niveau de l'affichage, je voulais quelque chose de dynamique par rapport à un paramètre qui devait être l'activité de l'endroit, soit le spectateur, soit le tram, cette chose là posée sur le quai devait être en ligne directe avec le reste du monde par une connexion internet. Tout le reste, l'intérieur, l'affichage, c'est venu après.

SYLVIE UNGAUER TELLS US ABOUT HER WORK IN PUBLIC SPACES, "DATA HORIZON":

I submitted my project to the new tramway line art commission. Out of the 7 locations identified by the City of Brest, the area that interested me the most was the end of the line by the Technopôle, which is a transition between the urban and the rural. My idea was somehow to take up residence and involve individuals for both the design and the production of the art work. Networking here was crucial and many different people got together, ranging from the City of Brest Culture Department staff to public transport agents from Keolis and ENIB's IT engineers. These are very different social groups and, as such, won't interact easily or talk to each other very often; they operate in their own delimited territory. However, they happened to have a similar goal. I wanted the art work to be perceived as a signal of an activity at the tram stop, or the mere pulse of this activity, and leave room to the passengers' imagination. This is political, as I consider that decision making is political and that choice is political. Here, at some point, when facing the art work, people have to make a choice: a movement for example. We are just stirring up the hornets' nest, without saying where the hornets should go. There is also a political dimension in the relation between the artist and the sponsor. The artist may sometimes feel used: he meets the requirements of the commission but if he requests a reasonable and sustainable connection to be established with the audience, it then feels like public authorities deny politics, despite being precisely the ones approving the projects! As an artist, I intend to question the public with all my projects, but I realise in retrospect that people are quite obedient. I am a little bit surprised that there were no stronger reactions from the users, like "what the hell, this is our money, how much did it cost?..." A piece of art is in the street and it belongs to everyone. It is a public good.

Ce travail a donc été conçu dans un processus collaboratif, peux-tu nous en parler plus précisément ?

L'intérêt du processus ici a été la forte mise en réseau d'acteurs très différents, du Service Culture de la Ville de Brest, en passant par les agents de Keolis qui travaillent sur la circulation des transports en commun, jusqu'aux informaticiens de l'École Nationale d'Ingénieurs de Brest. Donc plusieurs réseaux différents, avec cette particularité du fonctionnement de réseaux distincts : ils ne se touchent pas. Ils ne sont pas en relation les uns avec les autres, bien qu'ils œuvraient en l'occurrence vers une finalité commune. Ils parlent très peu ensemble et chacun a un territoire bien délimité. La conséquence pour *Data Horizon* est par exemple, lorsqu'il a fallu héberger la plateforme de direction des données et de mise en ligne du site web public rattaché à l'œuvre, personne n'a voulu l'héberger. Du coup le site n'est actuellement pas en ligne. Alors je me demande pourquoi avoir financé un travail comme le mien si c'est pour que ça ne marche pas au final... je ne comprends pas bien.

Quels sont les objectifs vers lesquels tu tendais en concevant cette pièce ?

Je voulais que l'œuvre soit comme un signal sensible d'une activité à la station. Sans pour autant rendre les choses figuratives, il fallait que l'imagination reste libre, qu'on ne perçoive qu'une sorte de pouls de l'activité en question. Il y avait l'idée d'un rapport d'échelle entre le local, la caméra qui capte les mouvements des gens à la station et les interactions avec le tram et la circulation d'une part, et la connexion internet d'autre part, avec les informations météo et le lien avec le site web. Ce qui a été compliqué, c'est que entre le moment où la direction artistique a été validée et le moment où la chose a été livrée, personne n'a été garant d'un dialogue avec les artistes pour arriver au mieux à concevoir un projet artistique, une œuvre. Ils pouvaient régler éventuellement des choses techniques, mais c'est tout. Quant à se questionner... Il aurait fallu un suivi réel.

Comment te places-tu par rapport au processus de collaboration à long terme en lien avec les travaux publics mis en place par Stefan Shandkand, la démarche de Haute Qualité Artistique et Culturelle ? Et par rapport au concept de PPP, Place Process People, qu'il a développé comme plus petit dénominateur commun d'une démarche artistique ?

Par rapport à la démarche HQAC, Stefan Shandkand était visiblement dans une démarche de créer des liens, des réseaux. C'est intéressant mais pour ma part, je pense à la forme en premier lieu, c'est ça mon travail. Pour *Place, Process, People*, je dirais qu'il manque *Time*. Le fait d'être dans un lieu est lié au temps. Notre présence dans un lieu est temporaire. C'est une donnée très importante pour moi. Sur le processus, je diverge un peu avec lui, ma démarche n'est pas forcément seulement liée au fait de mettre en place un processus. S'il y a un processus, il est ponctuel, et surtout il est subordonné à une forme vers laquelle je tends.

Est-ce que le fait que l'œuvre soit dans l'espace public et en interaction avec son environnement implique une modification de cet environnement, voire des gens ?

Les gens n'ont pas le même comportement quand ils s'aperçoivent qu'ils peuvent influencer sur le dispositif. Je suis restée un certain temps à observer ce que ça pouvait provoquer, et certains osent bouger pour interagir, mais d'autres se figent honteux d'un comportement un peu décalé dans l'espace public. Je pensais que ça allait juste être ludique, il suffit de faire un pas sur le côté pour que ça réagisse, mais les gens n'osent pas. Quant à la caméra, qui est visible bien que ça ne soit qu'un capteur, on s'était posé la question de la surveillance, mais en fait je crois que les gens sont très aguerris au fait d'être filmé partout aujourd'hui, et apparemment la caméra n'est pas un frein. C'est plutôt une timidité, un malaise par rapport au regard des autres sur une attitude « décalée » pour activer l'œuvre. C'est une œuvre humaniste en fait, je ne pensais pas à impacter les gens de façon physique. Tout est codifié dans l'espace public, c'est très compliqué. Donc c'est le lien avec l'usager qui m'intéressait. Je voulais créer une sorte de contact avec les habitudes de ceux qui seraient là tous les jours, à la même heure. Le lien devait aussi passer par le site internet, par les réseaux sociaux, où les gens auraient pu partager leurs sentiments face à l'œuvre, comme un journal et imaginer une sorte de veille citoyenne pour signaler un dysfonctionnement, ou proposer d'intégrer d'autres données à faire apparaître sur l'écran. L'idée aurait été que l'œuvre puisse être vivante, modifiable.

Est-ce que tu te places dans un rapport politique dans ton travail de création ?

Je ne suis pas directement dans un travail politique. C'est politique dans la mesure où je considère que la politique commence à partir du moment où l'on décide des choses, un choix est déjà un acte politique, un positionnement. Ici les gens à un moment donné sont obligés de faire un choix face à l'œuvre : un mouvement par exemple. Évidemment ça va pas changer leur vision de l'espace public comme ça immédiatement, mais c'est juste donner un petit kick, « qu'est-ce que je fous là... ». C'est donner un petit coup dans la fourmière mais sans donner le sens dans lequel il faut que la fourmi aille. Par contre dans la relation de l'artiste avec le commanditaire, là oui, il pourrait y avoir un rapport plus politique. Mais parfois un artiste a l'impression d'être instrumentalisé, dans le sens où il fait ce qu'on lui demande de faire, il répond à la commande et lorsque lui, en contrepartie il demande à établir un lien un peu pensé, un peu durable avec le public, on a l'impression que nos instances publiques ne font pas de politique ! C'est quand même assez grave, ce sont les élus qui valident les projets ! Et en tant qu'artiste, j'essaie à mon petit niveau, sur chaque projet, de questionner l'instance publique mais je me rends compte a posteriori que les gens sont assez dociles. On leur dit de se mettre là pour attendre, ils attendent. Et je suis assez étonnée de ne pas avoir suscité de réactions plus violentes de la part des usagers, de dire « mais c'est quoi ce bordel, c'est notre argent, ça a coûté combien, on ne comprend pas, là ça ne marche pas... ». Quand il y a un trou dans le trottoir, une crotte de chien, là les gens réagissent très vite. Une œuvre d'art dans l'espace public est dans la rue et appartient à tout le monde. C'est un bien public.



LA DÉMARCHE QUALITÉ DE L'ART

PAR STEFAN SHANKLAND, ARTISTE PLASTICIEN



© Stefan Shankland

La démarche Haute Qualité Artistique et Culturelle est la résultante d'une réflexion en cours depuis une quinzaine d'années sur ce qu'est une pratique artistique, pas nécessairement une œuvre d'art, mais une pratique artistique dans l'espace public. En école d'art, on découvre tous les aspects d'une pratique artistique dans un atelier, dans une perspective de montrer un travail au sein d'institutions culturelles. L'image qu'on peut avoir en tant que plasticien de l'art en espace public a un peu tendance à se résumer au 1% artistique en lien avec la construction publique, la création d'objets dans l'espace public. Et aussi, il faut le noter, de plus en plus de l'ordre de la performance dans l'espace public. Mais sur la question de ce que sont les conditions de la mise en œuvre d'une pratique artistique dans l'espace public, quelles sont les démarches, les moyens, quelle mise en œuvre, quelle est la technicité en jeu, qu'est-ce que l'histoire de la pratique artistique dans l'espace public, c'est beaucoup moins développé. C'est donc un champ qui est de mon point de vue relativement ouvert. On a bien fait le tour du wide cube, et on connaît assez les principes de l'objet d'art dans l'espace public. Il y a plein d'autres possibilités, explorons-les. Il faut donc en

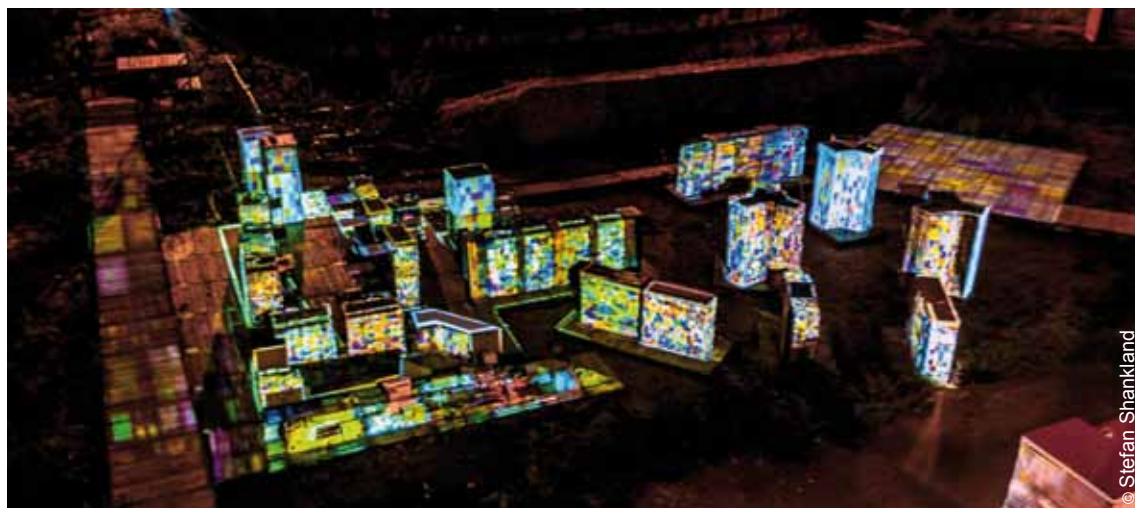
venir aux conditions de cette exploration. Comment on fait, est-ce que ça vaut le coup ? Notamment, il y a une douzaine d'années, en tant qu'enseignant chercheur à la University of the Art à Londres, je me suis fait la remarque que l'économie des pratiques artistiques (arts visuels, contemporains), dépend de l'enseignement, de résidences d'artistes dans un lieu bien précis, ou de vente d'œuvres : personne n'est là pour financer du temps d'expérimentation dans l'espace public. Comment se fait-il qu'en tant que plasticien je passe la majeure partie de mon temps dans mon atelier à concevoir des projets pour des institutions ? Y a-t-il des bonnes raisons à cela ou est-ce lié à des habitudes non réfléchies ? Je me suis alors demandé de quoi j'avais besoin en tant que plasticien pour développer une pratique artistique intéressante.

J'en suis arrivé à une sorte de théorie des « 3 P ».

Place : un endroit avec de l'espace et de la matière.

Process, un processus, initié par l'artiste dans son atelier, ou « du processus », c'est à dire d'être dans une situation où les choses bougent, se transforment, évoluent. **People** : il faut des gens, doués de sens, avec une culture et qui interagissent avec le monde. Évidemment, il y avait un certain nombre d'endroits, de situations génériques où ces éléments sont particulièrement actifs, tel que le littoral, ou la ville. Mais dans ces cadres, on a besoin d'autorisations, de financements, d'outils de partenariats... et qui, aujourd'hui, pouvait de façon engagée, efficace, compétente et volontariste, porter le cadre qui allait rendre ce genre de pratiques là possible. Je n'ai pas trouvé, et force était de constater que ce cadre idéal n'existait peut-être pas. Il fallait donc peut-être considérer que c'était quelque chose à créer. HQAC, c'est donc précisément ça, la création volontaire de cette situation réunissant les conditions optimales de la démarche artistique.

Par exemple, à Ivry-sur-Seine, qui fut un terrain d'expérimentation de cette démarche, il y a une tradition assez active en matière d'art en espace public. Il ne s'agissait pas de commander une œuvre, ni d'obtenir une réponse, mais de réfléchir avec eux sur cette question. C'est ainsi que j'ai



© Stefan Shankland

proposé la démarche HQAC. L'enjeu était d'introduire une notion d'expérimentation, de flou, dans un endroit aussi contraint qu'est celui de la production de la ville, avec toutes ses normes, ses enjeux économiques, politiques, etc. J'ai donc adopté cet élément de langage, comme existe la Haute Qualité Environnementale, qui est la « démarche Haute Qualité Artistique et Culturelle ». Ainsi dans le cadre de cette démarche, le moment de la construction est aussi le moment expérimentation. Pas besoin de dire « voilà le design, ça coûte tant, ça sera exposé à tel endroit ». Le conseil municipal a voté la mise en place de cette démarche sur une ZAC, un gros chantier donc, sur dix ans. Lorsqu'un aménageur obtient la mission d'un développement urbain, le premier acte qu'il doit produire est une affiche publique indiquant les travaux. Donc pour moi, il fallait se saisir de cela. Allait devenir manifeste, visible, un processus invisible sur dix ans. Donc avec un groupe d'étudiants, on a obtenu les clés de cette partie du chantier sur laquelle étaient ces panneaux, on fait les trous pour l'implantation de ces panneaux, et on a moulé ces trous. On a donc montré quelque chose qui habituellement n'a aucune valeur, est invisible, et n'intéresse personne, un trou, pour lancer un chantier. Après deux mois de travail sur place, on a inauguré ces premiers travaux. Donc bières et merguez pour tout le monde, et on a invité l'ensemble des personnes avec qui on était déjà en contact : l'urbanisme, la culture, le centre d'art, l'école des beaux arts, les riverains, les entreprises. On s'est rendu compte que les 150 personnes savaient toutes pourquoi elles étaient là, mais ne se seraient jamais rencontrées sans cette action. C'est un modèle de travail, prendre la recherche-action comme moteur pour un ensemble de créations qui ont comme effets collatéraux de créer du réseau, des gens qui viennent, qui s'impliquent, se rencontrent, en une sorte de communauté très mouvante qui se construit au fur et à mesure de ces projets.

La question du financement est essentielle. Dans le cas d'Ivry, il y a une volonté politique forte qui dit : on veut être porteur de cette expérimentation là. Donc c'est largement la ville, l'urbanisme, et un peu la culture qui ont porté cette démarche de financement. Sauf que le travail avec l'urbanisme a été de dire qu'il fallait répercuter sur le secteur (construction, aménageur, entreprise...) donc, on inscrit cette démarche dans les contrats, impliquant tout monde, c'est devenu partie intégrante, structurellement parlant de la transformation de la ville, ce n'est pas que le supplément d'âme que le ministère veut bien financer. Ivry était un prototype. Était-ce une situation unique ou générique ? Depuis d'autres démarches HQAC sont en cours, et par exemple il y en a une à Aubervilliers avec un montage très différent, avec la DRAC, le Conseil général, la Communauté d'agglomération, la Ville, la RATP. L'idée est que l'intention artistique fasse structurellement partie du processus de transformation urbain. Mais chaque situation est totalement particulière, par

exemple la ville de Nice a transformé ces anciens abattoirs, et on souhaitait lancer une démarche HQAC. Mais ça s'est fini sous la forme d'une production d'œuvre plus commune. On n'a pas réussi à greffer sur la mutation.

STEFAN SHANKLAND AND THE HQAC PROTOCOL

Visual artists performing in public spaces mostly expect to create objects fitting the «1% for arts» in public construction. Regarding the implementation of an art practise in public spaces, however, their vision is often unclear. Which procedures, means, implementations; what is the technical nature at stake, what is the history of art practise in the public space? To me it was definitely an open area of intervention. I came up with the "3P" theory. **Place** - where there is space and matter. **Process** - whether the process initiated by the artist in his studio, or the process of being in a situation where things are in movement, transformation and/or evolution. **People** - there is a need for reasonable and cultivated people, who are able to interact with the world. These elements were particularly active in a number of places and common situations, yet the ideal frame did not exist. It was perhaps something to create, then. This is the point of HQAC, the voluntary creation of the situation that would align the most favourable conditions for the art process. In Ivry-sur-Seine, for example, the concern was to introduce a notion of experimentation, of vagueness in a context as restricted as urban production i.e normative, with numerous economic and political challenges. This is why I started using HQAC for High Artistic and Cultural Quality, inspired from the High Quality Environmental standard. This approach integrates the experimentation time to the construction time. There is no more "this is the design, this is the cost, this is the exhibition location". The City Council voted the adoption of this concept for the construction over 10 years of an urban development zone, a substantial project for sure. An invisible process would become visible over time.



© Stefan Shankland



CRÉATION PARTAGÉE / CRÉATION PARTICIPATIVE

CÉLIA DÈBRE, MAÎTRE DE CONFÉRENCES,
INSTITUT DE GÉOARCHITECTURE, UBO

De l'organisation de l'entreprise à la fabrique urbaine, en passant par bien d'autres domaines, la question participative questionne l'élargissement d'un processus de production de règles et d'actions à d'autres acteurs, à un Autre.

Si son actualité peut demeurer parfois anecdotique, elle est devenue progressivement depuis les années 1960 une norme d'élaboration des politiques publiques. Ces dernières l'envisagent comme un moyen de démocratiser des processus de décision rendant visible la diversité sociale, d'améliorer la construction et la gestion de certaines actions publiques, ou encore de répondre à des enjeux sociaux tels que la lutte contre les inégalités sociales ou la socialisation. Ces différentes facettes la nourrissent encore aujourd'hui de diverses façons alors même que les aspirations les plus radicales de ses débuts se sont fortement lissées. La Politique de la ville est l'une de ces politiques qui l'a mobilisée depuis les années 1970 pour rompre l'anonymat et recréer du lien social, pour engager des processus de réappropriation de l'espace urbain, pour que les actions publiques engagées correspondent au mieux aux besoins et attentes des habitants des quartiers dans lesquels elle se déploie. Elle a intégré, plus récemment, cette dimension dans ses appels à projets artistiques. Néanmoins, au-delà, à côté ou contre cette politique, d'autres contextes de production artistique dans l'espace public mobilisent aujourd'hui la question participative. Ces démarches s'appuient sur des conceptions de l'art et de la place de l'artiste dans la société, et de son rapport au monde scrutant ainsi les processus créatifs mais aussi le rapport à l'espace et le rapport aux autres dans l'espace. Cette table ronde sur les œuvres partagées réunit Léna Massiani, chercheur-chorégraphe enseignante à l'Ecole Spéciale d'Architecture (ESA-Paris) et à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon, Marie P. Rolland et Laure Coirier du collectif de plasticiennes La Luna et Cynthia Himmesoète, doctorante en Esthétique à l'Université de Picardie Jules Verne (Amiens) travaillant sur la territorialisation et la contextualisation dans les arts de la rue au sein du Centre de Recherche en Arts et Esthétique. Leur expérience et leur réflexion sur des projets concrets nous permettent d'explorer ces créations collaboratives, leur sens, leur richesse et peut-être aussi leurs difficultés.

ROUND TABLE #4: SHARED CREATION, PARTICIPATIVE CREATION

The ubiquitous idea of participation interrogates the extension of the creative process to other actors, to an *Other*. In France since the 1960s, although not that topical, it has progressively become a compulsory norm in public policies, particularly in Urban Policy from the 70s onwards, the objective being to break anonymity and reconstitute social ties, to develop processes of reclaiming public space, to implement public actions coherent with the affected population's needs and expectations. More recently, participation has been integrated to urban planners' artistic commissions. It is today also involved in other contexts of artistic production in public space (whether beyond, in parallel or against this policy), relying on notions of the place of art and the artist in society, as well as the artist's relation to his environment. These participative art productions not only examine the creative process, but also the relationship to space and to the others in space. The participants to this round table on shared creation are Léna Massiana, researcher-choreographer and teacher at the Ecole Spé-



La tour bleue, Théâtre de l'unité, 2007 (Amiens)



© Nicolas Henssien



© Nicolas Henssien



« Des souris... souris-moi » - actions espace public et installations, dans le cadre de « révéler la ville » initié par l'ARDEPA (Association Régionale de la Diffusion et de la Promotion de l'Architecture) (Ile de Nantes)



« En fait, c'est pas si loin », les chaises d'écoute - actions espace public et installations, dans le cadre du projet « passe-partout », agence culturelle (Saint-Herblain)

ciale d'Architecture (ESA-Paris, France) and at the Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon (France), Marie P. Rolland and Laure Coirier from the visual arts collective La Luna; and Cynthia Himmesoëte, PhD in Aesthetics at the Université de Picardie Jules Verne (Amiens, France), who works on questions of territorialisation and contextualisation in street arts at the Research Centre in Arts and Aesthetics (CRAE). We will explore the participative creation process in light of their experience and reflection.

As for any participative experience, these artistic projects raise two questions: how much will the *Other* be involved? As whom and from where is he invited to take part? This *Other* may be partly or entirely invited, as a resident, a user, a citizen. The nature and degree of his implication question his relationship to the artist, as well as their respective role in the creative process. Is the artist, then, a production coordinator of an art work he is the sole creator of, but which is developed by the participative public? Is his creation inspired by a social material such as interviews, sociospatial habits, ...? Is he co-creator of an art work along with other participants? The latter approach is our speakers', although reality embraces each possibility, and the *Other* appears to be simultaneously or alternatively subject and actor of the creations. This attention at the *Other* demonstrates a careful interest in how the

art work is produced. In these experiences, what is being produced is less the art work itself than social ties and knowledge of the world where the artist belongs. Consequently, he adapts his creation process to his co-creators. In this way, Léna Massiani describes the need to translate the choreographed form into words, whereas when dancing with professional dancers, the work is more intuitive, she says, considering that they share the codes and the culture of choreography. There lies the whole point. For the collective La Luna, «the 'free' space between people is the place where the plurality of viewpoints lingers, where the diversity of knowledges and identities comes out, and which goal is the creation of a common world that requires care and nurture. Existing within your own kind, integrating alterity and preserving the confrontation of differences make frictional association in collective action possible.» The public space (though threatened today) is intrinsically the place society has for commonality, and participative productions within and about this space are so many opportunities to explore what is shared and how. Our speakers are therefore focused on social and spatial interaction as the driving force of artistic creation, enabling the comparison between universes and languages. La Luna intends to give an artistic form to this space between people, where, according to Hannah Arendt, the Political emerges. Can conflict arise? It seems that a participative work refocuses the participants' -and only the participants'- abi-



« En fait, c'est pas si loin », les chaises d'écoute - actions espace public et installations, dans le cadre du projet « passe-partout », agence culturelle (Saint-Herblain)

lity to react ahead of its installation/production in public space, without taking the spectators' away. Does this reinforce both debate and public spaces? These situations might soften the tensions creeping up in this space between people. They allow to bring out a humanity that is jeopardized by the modern society, sometimes unconsciously. They have the merit of putting a sometimes inexpressible violence into words, actions or movements. There are some good examples of this: Cynthia Himmesoëte describes the creation of the Théâtre de l'Unité in the Etouvie neighbourhood of Amiens, France, and how the population took hold of urban questions raised by the future demolition of a building. And so are La Luna's plaster mice mocking the elephant on the *île de Nantes*. The creative process usually takes place in a work and a space and time of monstration. Yet, to these visual artists, it is necessary «to work at a low and sober scale, in an infiltrated, permanent and somehow insistent manner», in order to give way to the participants. When this shared material given artistic form is presented where it was collectively fueled and produced, it cannot be used to anyone's advantage or even be taken away. For the same reasons, if a participative creation process is commissioned, it has to keep the sponsor at a distance in order to ensure a space and time are spared for the *Other* invited to participate.

Comme dans toutes expériences participatives, ces démarches artistiques posent notamment deux questions : quel sera le degré d'implication de cet *Autre* ? Et à partir de quel rôle ou quel territoire est-il invité à participer ? Cet *Autre*, qui est bien sûr tout autant habitant, usager, citoyen, pourra être sollicité sur tout ou partie de ces rôles. Son degré d'implication et la nature de celle-ci interrogent ici le rapport entre lui et l'artiste et le rôle de chacun dans ce processus créatif. L'artiste est-il coordinateur de la réalisation d'une œuvre, dont il est le seul créateur et concrétisée par le public participant (ce dernier danse mais ne co-produit pas la chorégraphie) ? S'appuie-t-il, pour créer, sur une matière sociale telle que des paroles récoltées, des pratiques sociospatiales observées, etc. ? Est-il co-créateur de l'œuvre avec les participants ? Si nos intervenantes s'inscrivent dans cette dernière approche, la réalité hybride ces différentes postures et l'*Autre* semble être à la fois ou alternativement sujet et acteur de ces créations. Cet intérêt porté à l'*Autre* souligne une attention particulière accordée à la manière de fabriquer. Ce que l'on fabrique dans ces expériences serait moins l'œuvre elle-même que du lien et de la connaissance dans et sur le monde social auquel appartient l'artiste. Ce dernier adapte alors son processus créatif à ces co-créateurs : Léna Massiani décrit la nécessité de mettre en mots les gestes chorégraphiés quand, avec des danseurs professionnels, le travail est, d'après elle, plus intuitif, car, pourrions-nous ajouter, ils partagent les codes et la culture chorégraphiques. L'enjeu se situe bien



© Julien Vincent

Projet PLACEA en résidence dans le 13^e arrondissement de Paris pour une première étape de travail (Danse la cité).



© Julien Vincent

Les danseuses : Mathilde Vrignaud et Anne Guillemain.

là. Comme l'écrivent les plasticiennes de la Luna, « cet espace « libre » qui est entre les hommes est l'endroit où subsiste la pluralité des points de vue, où se meut la diversité des savoirs et des identités, il a pour but la création d'un monde commun dont il faut prendre soin et qu'il faut entretenir. Exister au milieu de ses semblables, intégrer la dimension de l'altérité et préserver la confrontation entre les différences, donnent la possibilité d'association frictonnelle dans l'action collective ». L'espace public aujourd'hui fragilisé est par essence le lieu de ce qu'une société met en commun. Les productions collaboratives dans et sur cet espace offrent autant d'occasions d'explorer ce que l'on met en partage et la manière dont on le fait. Ainsi l'interaction sociale et spatiale est au centre des préoccupations de nos intervenantes et perçue comme moteur de création artistique. Elle permet de confronter des univers et des langages. Pour le collectif La Luna, il s'agit de donner une forme esthétique à cet espace qui existe entre les hommes et où naît d'après Hannah Arendt le politique, et donc de construire l'espace-temps politique de la relation esthétique et intersubjective. Cela produit-il pour autant de la dispute sur et dans l'espace public ? Comme l'a rappelé Daniel Le Couëdic dans notre première table ronde, Marta Pan, à propos des débats qui ont agité l'opinion publique brestoise concernant l'installation de ses fontaines, affirmait que l'association des habitants à l'élaboration de l'œuvre les aurait, du même coup, privés de leur capacité de réaction. Laisser à chacun la possibilité de l'indifférence, de la réaction épidermique, de la critique argumentée... Or, d'après nos intervenantes, les œuvres collaboratives déplacent, pour les participants, et seulement pour eux, cette capacité de réaction en amont de l'installation/réalisation de l'œuvre dans l'espace public. Elles ne privent pas pour autant de cette capacité les spectateurs de l'œuvre. Le débat et l'espace public en sortent-ils pour autant renforcés ? Ces situations permettent peut-être de rendre plus vivable l'amplification des crispations qui s'immiscent dans cette distance entre les hommes. Elles permettent de valoriser la part de l'humain que la société contemporaine met à mal, parfois en toute inconscience. Elles ont le mérite de mettre en mots, en actes ou en gestes des violences parfois indicibles, de « rendre vivable ce qui ne le serait plus » dans le cas par exemple de confiscation d'espaces, de démolitions subies d'immeubles, de violences urbaines et sociales. La création du Théâtre de l'Unité à Amiens, sur le territoire du quartier Etouvie relatée par Cynthia Himmesoëte en est une belle illustration. Les habitants se sont emparés des problématiques urbaines soulevées par l'avenir d'une tour destinée à la démolition. Il en est de même pour le pied de nez des souris en plâtre de La Luna à l'éléphant de l'île de Nantes ou encore les pratiques de gratuité que le collectif a engagées sur ce même espace public où tout a un prix.

Le processus créatif s'inscrit par ailleurs ordinairement

dans une œuvre et un espace/temps de monstration de celle-ci. Or pour ces plasticiennes, pour laisser la place à l'autre, à la personne rencontrée, il est nécessaire de « travailler à une échelle modeste et peu événementielle mais très infiltrée et permanente, avec une forme d'insistance ». S'il y a restitution à l'endroit où il y a eu captation et fabrication collaborative, c'est aussi pour ne pas instrumentaliser, voire confisquer, cette matière partagée qui a pris une forme esthétique. Quand une telle démarche répond à une commande publique, elle doit, pour les mêmes raisons, maintenir à distance les attentes du commanditaire car cette collaboration interdit de formuler en amont ce qu'elle pourra produire, si elle produit quelque chose ! Il s'agit donc de déjouer les attentes, de déplacer le regard, de mettre en discussion, en disponibilité, de ménager de l'espace et du temps pour cet Autre que l'on invite à participer. Nous percevons ainsi aisément que ces démarches artistiques s'inscrivent dans un autre rapport à l'espace et au temps.



Les participants amateurs : Rafik Slama, Mathilde Gaudin et Clémence Brodin.

ENJEUX POLITIQUES DES ARTS DANS L'ESPACE PUBLIC



YANNICK LUCÉA, DIRECTEUR, EESAB - SITE DE BREST

En quoi les arts peuvent-ils contribuer à une forme originale d'appropriation de l'espace public par ses usagers ? Peuvent-ils réactiver un sentiment d'appartenance à un groupe, une communauté, une société, et, si oui, comment ?

Il n'est ni neutre ni anodin pour un artiste d'intervenir dans la cité. En effet, son action prend place au vu et su de tous, en un lieu et temps communs ; elle impacte le quotidien. On le voit, la refondation d'un espace de vie (qu'il soit urbain, périphérique ou rural, place de village ou grande avenue) en lieu d'exposition, d'interlocution, de rassemblement, est par essence sous-tendue d'enjeux politiques, qu'il convient ici d'examiner.

Politique, au sens le plus moderne et sans doute le plus restrictif, l'art dit « public » l'est dès ses origines. On se souvient qu'il s'est souvent (et longtemps) développé dans la marginalité et la contestation. Marginalité des initiatives individuelles ou collectives, prises sans autorisation ni commande, dans une démarche de gratuité ; contestation du pouvoir et des institutions qui l'incarnent.

Mais la problématique en jeu est certainement plus complexe. On sent bien que l'intervention d'artistes dans la création, l'aménagement ou l'utilisation d'espaces publics, n'est pas de même nature que celle d'architectes, d'urbanistes ou d'ingénieurs, par la valeur symbolique et la capacité d'entraînement (ou de rejet) qu'elle porte en elle.

Que l'action artistique soit pérenne ou éphémère, elle fait irruption dans le temps et l'espace de la normalité, comme le dérèglement salutaire d'une mécanique urbaine et sociale aliénante, productrice d'individualisme, de solitude et de défiance des uns envers les autres.

L'œuvre d'art, plastique, scénique ou autre, fait bouger les lignes en ce sens qu'elle relie les hommes, qu'elle raccourcit la distance entre eux et comble un temps l'espace qui les sépare.

Or la politique, la chose commune, se niche précisément ici, comme nous le rappelle Simon Le Doaré. Au cours de son intervention, l'indispensable clarification des termes-clefs (politique, art, culture...) couramment utilisés dans la réflexion qui nous occupe, permet de préciser le rôle de l'artiste, sa responsabilité même, en tant qu'intervenant dans la cité, parmi les citoyens qui la forment.

Luc Perrot revient sur cette notion essentielle d'espace public, nous rappelant qu'elle n'est véritablement opérante qu'à la condition du partage volontaire d'un lieu et d'un temps par un groupe d'hommes et de femmes, qui forment alors communauté. Ceci dans le contexte actuel d'escamotage de l'espace public au profit de zones de propagande commerciale et de normalisation sécuritaire.

Enfin, Natalia Leclerc nous rappelle utilement que des artistes, aujourd'hui, usent de l'espace public, à leurs risques et périls, comme lieu d'interpellation et de contestation du pouvoir. En ce début de 21^e siècle, il en est ainsi de la protestation artistique en Russie, à un peu plus de 3 heures d'avion de chez nous...

How can arts help individuals take over the public space in an innovative way? Can the arts renew their feeling of belonging to a group, a community, a society; and if so, how?

Artistic intervention in the urban space is never neutral or anodyne. Indeed, it is conducted openly and publicly, in a common space and time, and it impacts people's life. Consequently, the redefinition of a public space (whether urban, suburban or rural, a village square or a large avenue) as a venue for exhibition, exchange or gathering reveals political stakes, that need to be looked into.

LA DIMENSION POLITIQUE DU GESTE DE L'ARTISTE DANS L'ESPACE PUBLIC : CONSÉQUENCES ET RESPONSABILITÉS

SIMON LE DOARÉ, DOCTORANT EN ARTS, UNIVERSITÉ LILLE 3

Toutes les questions et notions abordées ci-dessous valent pour la plupart des formes artistiques communes. Le fait de les poser dans le cadre d'arts en espace public les exacerbe très fortement, et amplifie leur portée, densifie leurs enjeux. L'espace public est le lieu de tous, le lieu où l'on vit, celui du commun et du collectif, celui qui se partage spontanément, celui auquel on a accès librement. L'art dans l'espace public c'est aussi une manière de subrepticement inverser le mouvement qui consiste à faire venir le public à la production artistique. L'art vient chez nous. Enfin, c'est, à l'inverse de la boîte noire du théâtre, mettre l'art au cœur de ce qui se passe, en ce moment, dans la « vraie vie » s'il en est.

Deux préalables sont à noter avant toute chose.

En économie de la culture, les notions d'offre et de demande sont très difficiles à appliquer. On ne peut prévoir la demande ; parfois l'offre la crée, parfois non. Face une forte offre, la demande peut être forte ou faible, et inversement. Par ailleurs, le « consentement à payer », tel que l'appellent les économistes est très faible concernant la culture. Le public potentiel d'événements culturels n'ira pas au-delà d'un certain tarif pour pouvoir y accéder, ou alors de façon exceptionnelle. « *L'absence de culture s'accompagne le plus souvent par l'absence du sentiment de cette absence* » nous dit Bourdieu. Ainsi, il convient de ne pas penser dans le cadre de « ce que veut voir le public », mais bien de ce que l'artiste crée, comment, pourquoi et dans quel cadre.

Deuxième élément : l'art est à détacher de la question des retombées économiques. L'art ne crée pas, ou si peu, d'emplois, et ce n'est pas grave. Le paradigme consistant à évaluer, *a priori* ou *a posteriori* une œuvre ou un événement artistique à l'aune de son impact économique pose problème en plusieurs aspects non sans conséquences. Yann Nicolas, économiste de la culture, nous en cite 3 principaux : la non-neutralité culturelle de la poursuite d'objectifs pécuniaires, l'affaiblissement de l'exception culturelle, et l'erreur politique (impact économique comme critère de choix entre deux propositions, culturelles ou non).

Donc, pourquoi soutient-on, défend-on l'art, sur le fond et financièrement, pourquoi organise-t-on des séminaires sur le sujet ?

L'élément économique succinctement écarté, c'est une question politique qu'il faut poser. En grec, la *polis* est la « cité », ou plutôt, « ce qui a trait à la cité ». Il serait un peu rapide de réduire la cité à la ville au sens moderne du terme. Car bien plus qu'un

aspect urbain ou même géographique, la cité au sens des Grecs d'il y a 2500 ans, c'est une communauté de citoyens libres et autonomes. La *polis* est en fait surtout une communauté politique. Le « politique » tel qu'entendu ici consisterait à décrire l'ensemble des actions menées et des moyens mis en jeu pour constituer cette communauté de citoyens libres et autonomes. Il y a là un aspect dynamique, tourné vers l'action, avec l'idée d'être en capacité de faire des choix collectifs. Dans *Qu'est-ce que la politique ?* Hannah Arendt nous dit que la politique prend naissance dans « *l'espace-qui-est-entre-les-hommes* », celle-ci, extérieure aux hommes, se situe donc dans cet espace intermédiaire en tant que relation entre eux. Espace qu'on trouve aussi, de manière plus matérielle, dans l'espace public, qu'il soit extérieur ou non.

Polis means "city" in Greek, or rather, "what has to do with the city". Understanding "city" in its contemporary meaning only is too restrictive. Indeed, beyond the urban and geographic aspects, 2500 years ago the city was to the Greeks a community of free and autonomous citizens.¹ *Polis*, in fact, is a political community.² The "political", here, comprises the whole of the actions and means implemented to make this community of free and autonomous citizens. There is a dynamic aspect oriented towards action, including the notion of an ability to make collective decisions. To Hannah Arendt in "What is politics?", politics emerges from "the space between people", and is therefore outside the people, in the interspace, as the relationship they have. This interspace does also exist more tangibly in the public space (even indoors).

« Culture and politics, then, belong together because it is not knowledge or truth which is at stake, but rather judgment and decision ». ³ Because of the mass culture system we are immersed in, and because of our faith in "experts", the supposed keepers of a revealed truth, they claim is politically neutral, we could forget Hannah Arendt's thought. Yet, in these times of recession, it doesn't seem unnecessary to question the resources we have, individually and as a society, to shape opinion, judgments and decisions (the latter two being the translation of the Greek word "crises", ironically); and to envisage "how [the common world] is to look henceforth" (Hannah Arendt).

¹ Hansen, Mogens Herman, "The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes: Structure, Principles, and Ideology", Oxford Blackwell, 1991 (1st edition)

² Castoriadis, Cornelius, "Les Carrefours du labyrinthe - tome 2", Edition du Seuil, 1986 (French publication of "Crossroads in the Labyrinth", volume 2)

³ Arendt, Hannah, "Between Past and Future", The Viking Press, 1961 (revised in 1986)

« La culture et la politique s'entr'appartiennent [...], parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision [...] ». Cette réflexion que nous livre Hannah Arendt dans son ouvrage *La crise de la culture*, est une considération que nous pourrions avoir aujourd'hui tendance à oublier, d'abord en raison du système de culture de masse dans lequel nous baignons, ensuite à cause de la croyance accordée aux « experts » qui détiendraient une vérité révélée, présentée comme neutre politiquement. Or, en ces temps de crises, il ne semble pas superflu de se questionner sur les moyens que nous avons, en tant qu'individu et en tant que société, de façonner et nourrir des opinions, des jugements et décisions (sans vouloir faire d'une coïncidence un sens, notons que « *krisis* » en Grec ancien signifie « jugement, décision »), et de projeter « une façon de voir le monde à l'avenir » pour reprendre l'expression d'Hannah Arendt.

Arendt considère la culture comme le liant politique d'une société d'humaine, portant l'histoire de ses membres, leur conscience politique, formant leur goût, leur capacité à voir le monde et à l'envisager à l'avenir. Pour elle, les œuvres d'art sont les objets culturels par excellence. Cependant, elle insiste bien sur le fait que l'art et la culture sont étroitement liés, ils ne sont pas la même chose. Cette distinction est essentielle selon elle « *dès qu'on s'interroge sur l'essence de la culture et son rapport au domaine politique* ». Si l'on considère alors la culture comme ce qui lie socialement et historiquement une société humaine, alors elle est politique puisqu'elle a affaire aux choix faits par ou pour cette société, au sens grec de la polis. L'art provient donc de cette culture par construction (dans les thématiques les esthétiques, les pratiques, processus). Mais l'art est aussi ce qui influence cette culture, c'est un va-et-vient, l'art vient de la culture et la constitue tout en même temps. Ainsi les artistes, en tant qu'auteurs d'œuvres présentes dans l'espace public, sont susceptibles de porter une responsabilité politique puisqu'ils influent sur cette culture, sur les visions que l'on se fait du monde - c'est-à-dire de nous-mêmes et de ce qui nous est extérieur. La culture devenant aujourd'hui « industries culturelles », mais étant aussi l'art intouchable du « créateur » détaché du reste de la société, il revient à l'artiste de s'arracher à cela, de rester au-dessus des politiciens, des pouvoirs en général, comme des travers abêtissant issus des phénomènes de masse qui instrumentalisent les effets des arts à leur profit.

Là serait la responsabilité de l'artiste. Il pourrait devoir rester celui qui permet de se détacher des considérations toutes faites, des prismes par lesquels nous sommes amenés à voir les choses malgré nous. L'artiste et son art seraient l'aiguillon qui pique la culture pour la remettre en cause, en lumière, à distance, pour mieux la conscientiser, et rester, ou devenir, autant que faire se peut, des consciences libres. « *La fonction de l'artiste est fort claire : il doit ouvrir un atelier, et y prendre en*

réparation le monde, par fragments, comme il lui vient ».

Plusieurs points sont à identifier pour questionner la responsabilité de l'artiste :

L'artiste comme ayant un rôle à jouer dans l'éducation/émancipation individuelle et collective.

L'artiste comme ouvrant de nouveaux horizons, par la provocation, la capacité à s'affranchir des règles morales, sociales et sociétales, ainsi que des lois physiques. C'est-à-dire s'affranchir de la réalité telle que vécue par les Hommes.

L'artiste comme lien entre individu et collectif, citoyen et polis, utilisant l'individuel pour toucher le collectif et inversement. L'artiste comme acteur de « l'entre ». Celui du « Dehors et du Dedans » pour reprendre l'expression de Beckett.

L'artiste comme acteur d'une certaine codification, normalisation (édicant des normes), morales, culturelles, et donc politiques.

L'artiste, dans toutes les dimensions précédemment évoquées, censuré, ou au contraire instrumentalisé (dans un cadre privé, via des mécanismes de mécénat ou de sponsoring, ou dans un cadre public, de local à européen, dans une dimension d'image - rayonnement, attractivité, marketing... - et d'économie).

Pour conclure, et ouvrir sur les champs de recherche en cours aujourd'hui, deux éléments apparaissent comme conditions à l'engagement d'une potentielle responsabilité de l'artiste. D'abord, c'est l'œuvre qui fait naître la responsabilité. L'artiste en lui-même, déclaré ou reconnu comme tel, n'est ici mis en cause que par le fait où il influe sur l'espace public au sens large, et le plus souvent, propose une œuvre visible en libre accès (même payant) par des spectateurs. Exit les artistes du dimanche, les musiciens de cave, bref ceux qui ne créent pas, ou créent juste pour eux. La responsabilité politique est donc relative à l'œuvre, pas à l'artiste en tant que personne, dans l'absolu.

Deuxième élément, il faut se détacher de l'esthétique, ou du jugement qualitatif de l'œuvre en question. Non pas que ce jugement, la critique donc, ne soit pas d'une grande importance, et constitue un exercice de formation du goût et de l'esprit critique fondamental, mais ce n'est pas à l'aune de cette critique sur la forme que prend l'œuvre, que la responsabilité trouve son objet. C'est bien plus sur la posture de l'artiste, son engagement, le positionnement qu'il choisit d'adopter et les objectifs globaux, premiers, qui l'amènent à entrer dans un processus de création aboutissant à une œuvre à proposer. L'aspect esthétique y étant tellement lié, la question sera soulevée bien assez tôt.

Nicolas Y., *Analyse d'impact économique de la culture, Principes et limites*, Document de Travail, Ministère de la Culture, Paris, 2006

Hensen M. H., *La démocratie Athénienne à l'époque de Démosthène*, Les Belles Lettres, Paris, 1995

Castoriadis C., *Les carrefours du labyrinthe*, tome 2, Édition du Seuil, 1986

Arendt H., *La crise de la Culture*, 1961, (augmenté en 1968), Gallimard, 1972

Ponge F., *Le parti pris des choses*, Coll. Métamorphoses, Ed. Gallimard, 1942

Distinction notamment proposée par Jacques Rancière, dans son ouvrage *Le maître ignorant*, Éditions 10/18, 2004

Du latin provocare, « appeler en avant »



ESPACE PUBLIC ? C'EST QUAND VOUS VOULEZ !

LUC PERROT, ARCHITECTE,
ARTISTE FONDATEUR DU CERCLE DE LA LITOTE

L'HABITUEL ET L'EXCEPTIONNEL : HISTOIRE DE TEMPORALITÉS

Ce qui définirait l'espace public serait le droit de regard de tout un chacun sur ce qui s'y déroule et la possibilité pour tout le monde d'y exercer son droit de visite comme l'a décrit V. Veschambre, géographe...

Nous définissons toujours l'espace public en terme d'espace. Mais qu'en est-il du temps public ?

Il y a un usage spécifique d'un espace qui se voudrait a priori public, mais qui ne le devient véritablement que si les vies s'y expriment en ayant conscience d'un temps commun. Le temps passé dans cet espace, la co-présence qu'il suppose (en quoi un espace public le reste-t-il si j'y suis seul ?), un temps qui nous ré-unit, caractérisent et polarisent fortement le lieu public. Nous pouvons être présents dans un espace collectif par exemple, lorsque nous faisons notre marché ou lorsque nous sommes assis sur un banc, mais pour autant, nous ne faisons pas « place publique » ; nous sommes ici dans un espace fréquenté par des temps individualisés où comme on dit « chacun vaque à ses occupations ». Ce ne sont ni un temps, ni un espace partagés, mais des temps et des espaces agglomérés. C'est un espace dans lequel nous évoluons selon des trajectoires individuelles de plus en plus autistiques avec écouteurs aux oreilles, regards baissés, lunettes noires et comportements furtifs, où nos bulles « proxémiques » se déplacent en évitant tout contact. Le temps, bien que cadencé par la même minute, n'y est absolument pas commun.

Pour faire « place publique », il y faut une volonté et une action communes qui se déploient dans un espace et dans un temps qui se vivent ensemble, en pleine acceptation de la présence des autres. C'est le cas, par exemple, lors d'un accident de la circulation où tout à coup, dans cet espace et ce temps publics segmentés par nos objectifs minutés, un acte est posé dont chacun de nous devient de fait, témoin et acteur.

L'acte artistique relève de ces catalysations collectives en ce qu'il initie lui aussi de l'exception. Mais ce qu'il inclut dans son processus de diffusion, d'expression, c'est une volonté initiale de communication esthétisée et sensible. C'est l'affirmation d'un sens à découvrir dans une écriture spectaculaire par la matière ou par les corps qui se déploient dans l'espace et le temps de notre quotidien. Il construit une effraction dans notre projet temporel journalier. Ce n'est pas tant l'espace qui est travaillé par une action artistique urbaine que l'émergence d'une fracture temporelle qui réintroduirait la flânerie, le baguenaudage, qui bouleverse le rythme de la ville et ouvre par là-même la possibilité, le risque de la



What is the future of public space? We are witnessing an increasing division of the public spaces between its different users, for safety reasons. The public highway used to be shared by pedestrians, cyclists, public transports and cars, but this space is now split into «separate lanes». In the name of safety, on the pretext of avoiding accidents, the «encounter» has been removed from the urban environment. The encounter indeed implies a stop, the occupation of a strip of territory, the materialization of a time and a space, when only fluidity and standardisation are called for in the modern city. A new social era builds its public space to carefully prevent any contact with a potentially dangerous Other, and to celebrate the egocentric individual whose progress shall not be interrupted by the sudden appearance of a friend, or an unexpected crowd, that would distract him from the wonderful world of a consumer society especially designed for his well-being. Flow, sliding, light touch, least effort - all to prevent dispute, for conflict would reveal the Other to the seemingly all powerful consumer.

It is revolutionary when the festive ritual takes up residence in urban space. The artistic act creates togetherness, in its first meaning, i.e a life together. Revolution comes from the objection, word-for-word, concept against concept, to the individual-centered neoliberal doctrine. A political switch occurs during the festive ritual: the audience, the community, the people make the space public by occupying it, by being there. The artistic intervention is the exceptional opportunity to create some «res publica». In fact, the public space starts existing when the festive ritual happens.

rencontre. Il y a dans toute stratégie artistique urbaine la nécessité d'une perte de temps à orchestrer par l'artiste pour le spectateur. Le festival urbain est la construction d'un hors-temps/hors-champ qui décompose la ville en modifiant les sens de circulation, en encombrant les places, en tolérant temporairement des « étrangers », et en recomposant une partition urbaine, un rêve éveillé où le passant devient potentiellement un spectateur sur le quivive. Ce temps différent est attendu par tous car il permet de vivre autrement sa ville, de se mettre entre « parenthèses », de sentir qu'un autre temps est possible. Ce temps est autorisé par la collectivité car nous savons tous qu'il a un terme, que le chaos artistique va disparaître pour rendre la ville à elle-même.

La situation devient plus complexe quand l'acte artistique est posé dans la ville sans être « programmé ». On assiste alors au combat entre deux stratégies. D'un côté, le quidam, praticien de son espace, maître de sa destinée, voit son temps perturbé par de « l'inutile », de « l'extra-ordinaire ». De l'autre, les acteurs artistes combattent le retour récurrent à la « normale » par tous les moyens à leur disposition en essayant de faire émerger leur « monde flottant ». C'est une sorte de lutte à mort où le vaincu est happé par le rythme du vainqueur. Tout y est bon de part et d'autre d'une frontière entre l'habituel et l'anormal. Une sono tonitruante et l'intervention des forces de l'ordre portant bien leur nom, l'infiltration lente et le désintérêt ostentatoire, le racolage actif et la fuite éperdue, la prouesse artistique et l'invective publique. Et si finalement la collision entre le temps artistique et le quotidien ne rendait pas enfin à l'espace « public » son rôle d'agora politique où l'exercice du partage redevient vital pour que le spectacle se tienne entre acteurs et spectateurs ?

RITUEL FESTIF : TÉLÉPORTATION

Ce qui fonderait un acte artistique urbain serait sa capacité à inventer dans l'ordinaire, de l'exception et que tous réunis, nous soyons conscients que « quelque chose se passe ». Il y a une nécessaire imbrication entre l'habitude et l'extraordinaire. Le territoire de la cité est reconnu, balisé mille fois par les trajets de l'habitude. C'est à la fois une pesanteur par l'usure qu'engendre la répétition et un cadre stable, structuré où l'improvisiste ne peut exister tant il génère d'inconnu, d'inquiétude, d'angoisse du lendemain. Le rituel a ceci d'intéressant qu'il implique simultanément l'exception et la répétition. Il institue par son immuabilité, un temps et un espace qui concurrencent la réalité.

Le rituel du festival, de la saison théâtrale, du salon d'arts plastiques, instaure une durée grâce à laquelle l'espace de la ville est retravaillé pour induire de nouvelles pratiques déviées de l'ordinaire, inventant une mise à distance qui rend conscient ce qui se vit « normalement ». Une fois le temps festif clos, ces pratiques de l'exception permettent le retour d'un quotidien « augmenté », revitalisé, acceptant la contrainte des usages ordinaires qui font « société »

pour une année. Ce temps ritualisé, circonscrit, participe de la soumission préalable à un ordre établi, autorisant ponctuellement son désordre comme une soupe aux pulsions. Ce serait le prix à payer pour vivre en « société », en « humanité », en « bonne intelligence » en sachant qu'il reviendra l'année prochaine. Il y a la certitude d'une répétition de l'exception. C'est là l'oxymore de la fête.

Que devient l'espace public actuel ? De plus en plus, pour des raisons de sécurité, nous assistons à une partition de l'espace entre différents usagers. La voie publique qui était partagée par les piétons, les cyclistes, les transports en commun, les automobiles devient un espace segmenté en « couloirs indépendants ». Sous prétexte d'assurer la sécurité de chacun, d'éviter l'accident, nous assistons à une exclusion de la « rencontre » dans notre univers urbain. La rencontre suppose l'arrêt, l'occupation d'une parcelle de territoire, la fixation d'un temps et d'un espace alors que tout ne devrait être que fluidité et indifférenciation au nom d'une urbanité contemporaine. C'est une nouvelle ère sociale qui construit son espace public. Il s'agit ici d'éviter tout contact avec un autre potentiellement dangereux, de permettre l'expression d'un individu-roi dont la marche triomphale ne doit pas être entravée par le surgissement d'un ami, par un attroupement inopiné le détournant de l'univers radieux d'une société de consommation, pensée pour lui et son bien-être. Fluidité, glissement, frôlement, moindre effort, tout cela ne vise qu'à éviter le contentieux, le risque d'un conflit qui ferait apparaître tout à coup l'autre dans cet univers de la toute puissance apparente du consommateur.

Lorsque le rituel festif établit ses quartiers dans l'espace urbain, c'est une véritable révolution qui opère. L'acte artistique vient construire un espace de convivialité au sens premier, c'est-à-dire qu'il vient inventer une vie ensemble. C'est une révolution car elle vient contredire mot pour mot, concept contre concept, la doxa néo-libérale qui fait de l'individu le pivot de sa doctrine. Dans le temps du rituel festif, un retournement politique s'opère : c'est l'assistance, la communauté, le peuple qui occupe l'espace qu'il rend alors public par sa présence activée. L'acte artistique est l'occasion exceptionnelle de créer de la chose « publique » au sens générique. En fait ce n'est que lorsque le rituel festif a lieu que l'espace public se met à exister.

Le reste du temps, c'est un agglomérat de lieux, de parcours privés entre lesquels se glissent parfois un espace indifférencié dont personne ne peut ou ne veut revendiquer la propriété. Ce serait un espace laissé-pour-compte.

Une autre stratégie artistique peut travailler l'espace public à la manière d'un Christo à coup d'emballages monumentaux ou d'un Joseph Beuys utilisant ses performances comme l'outil du sculpteur qui modèle une matière sociale. Lors de l'installation d'une œuvre plastique sur une place, dans un parc urbain, sur les murs de la ville, nous assistons à une opération « chirurgicale » beaucoup plus délicate sur le corps urbain. Elle travaille le « climat » de la ville parce qu'elle vient concurrencer l'espace du



quotidien. Il ne s'agit pas ici uniquement d'une modification temporaire du continuum de la cité, mais de la transplantation d'un élément « exogène » devant finalement aider ce corps à mieux se vivre, à se découvrir une histoire, à s'inventer un avenir. La capacité de la proposition plastique à nourrir le corps social assurera sa pérennité ou non. Ce qui est tolérable lors d'un temps festivalier ne l'est plus dès lors que la sculpture, l'installation plastique altère la vision commune en occupant une portion du territoire de la collectivité dans la durée. Il faut réussir à convaincre une majorité de la population que cette exception de l'instant où l'œuvre est mise en place, est suffisamment riche de sens, de sensibilité, d'écho local pour qu'elle vienne s'inclure dans le paysage commun en y inscrivant l'autre de façon pérenne.

Le rituel festif éphémère mettait le réel à distance grâce à un temps encadré et circonscrit, L'installation d'une œuvre plastique dans la ville fait tomber la cité dans une autre réalité. Ce qui n'était qu'un « test » grandeur nature devient la norme. L'exception devient alors la règle.

UTILITÉ DE L'ART : ANCER SON HUMANITÉ DANS LA RÉALITÉ

Un acte artistique en espace public, c'est avant

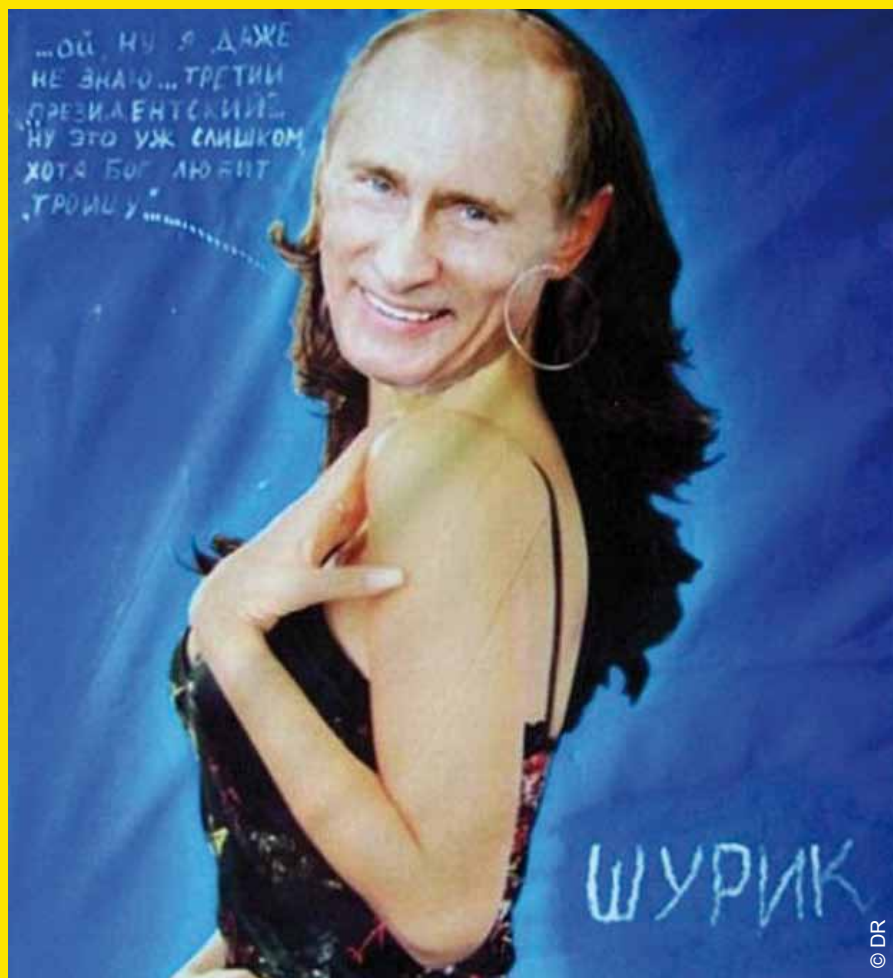
toute chose une mise en jeu de la démocratie. Le citoyen qui passe dans cet espace scénarisé se trouve plongé dans un univers hors temps et hors champ. Il doit nager dans ce nouveau lieu pour y ré-instaurer ses repères, y re-construire son chemin, y ré-interroger son esprit critique, y re-convoquer ses sens qui ouvrent à la poésie. Dans cette re-présentation de son réel passée aux filtres artistiques, il se ré-invente une nouvelle vie sur place et s'altère à l'autre par frictions successives.

L'espace festif est un lieu que s'offre la collectivité pour faire advenir l'idée d'une communauté. Ce n'est pas simplement améliorer l'accueil de la population, la divertir, c'est véritablement proposer une expérience sensible à tout un chacun, un voyage spatio-temporel orchestré par des artistes pour redécouvrir en ricochet son quotidien, le plaisir de vivre sa ville.

Des élus m'ont dit qu'ils n'attendaient pas d'un artiste qu'il leur vende son spectacle, mais bien qu'il les aide à voir leur ville, leur village, leur quartier. Ils rêvent d'une co-construction qui oblige les artistes à échanger. Ce n'est plus d'un démiurge délivrant ses oracles dont la société aurait besoin, mais plutôt d'un partenaire exercé, agile au combat des signes et symboles à décrypter pour les orchestrer et proposer en écho une vision à compléter par chaque spectateur. Saurons-nous répondre à cette demande ?



Fixation de Piotr Pavlenski, Place Rouge, Russie



Street art sur une affiche publicitaire pendant la campagne électorale: «... Oh là là, je ne sais pas... une troisième fois président, c'est peut-être beaucoup quand même. Ceci dit, Dieu aime la Trinité...».

LA PROTESTATION ARTISTIQUE EN RUSSIE AU DÉBUT DES ANNÉES 2010 : RÉINVENTER UN ESPACE PUBLIC LIBRE ?

NATALIA LECLERC, PROFESSEUR AGRÉGÉE DE LETTRES MODERNES,
DOCTEUR EN LITTÉRATURE COMPARÉE, UBO

Le public occidental a largement entendu parler du cas des Pussy Riots, ce groupe de punks qui a organisé une performance dans la Cathédrale de Moscou, pour prier la Vierge de défaire la Russie de Poutine. Les jeunes femmes de ce groupe ne constituent que la partie émergée de l'iceberg : la protestation artistique en Russie existe, elle s'inscrit dans une tradition et le développement de l'internet vient d'ailleurs lui apporter de nouveaux champs.

Cette protestation a par ailleurs un rapport particulier à l'espace public, la notion d'espace public en Russie devant être précisée, dans le contexte sociopolitique particulier que le pays connaît aujourd'hui, et qui est aussi le fruit d'un héritage issu de l'histoire du 20^e siècle.

Ce travail se propose donc de présenter quelques exemples significatifs de la protestation artistique dans l'espace public russe, avant d'en analyser les spécificités.

Etant donnée l'actualité, on peut difficilement éviter de faire un détour par l'Ukraine, théâtre (fin 2013-début 2014) d'affrontements violents entre les citoyens et le pouvoir - affrontements qui ont conduit à un remodelage complet de la situation politique. Le sujet est d'autant plus en accord avec celui de la contestation artistique en Russie que les manifestants dénoncent en particulier la soumission de l'Ukraine à Moscou. Deux exemples de protestation peuvent être relevés : la décoration du sapin de Maïdan, ainsi que l'art de l'affiche, qui s'est développé de manière extrêmement ample à l'occasion des manifestations.

En Russie, les artistes qui sont sur le devant de la scène en matière de protestation se rattachent au mouvement appelé « artivisme » ou « art-activisme ». Les Pussy Riots en constituent actuellement le centre de gravité, et les groupes et collectifs, ainsi que les artistes individuels qui s'en réclament ont développé de nombreuses actions de soutien, notamment jusqu'à leur libération des camps. Ainsi, Pavlenski s'est cousu la bouche pour dénoncer leur condamnation. Cet artiste pétersbourgeois, lauréat du Prix de l'Art activiste russe dans la catégorie « Actions réalisées dans l'espace urbain », est connu pour ses performances dans l'espace public, la dernière en date, en novembre dernier, ayant consisté à se clouer les testicules sur la Place Rouge (« Fixation ») pour alerter le peuple russe sur son apathie et son manque de mobilisation à l'encontre des abus de pouvoir.

Le format du collectif d'artistes est assez fréquent, et on peut évoquer les actions des groupes Voïna (« Guerre »). Leurs actions s'inscrivent dans une tradition de contestation qui a notamment émergé dans les années 1970, malgré le mutisme auquel le pouvoir soviétique avait essayé de réduire les artistes, et qui avait conduit au développement du *zamizdat*, édition clandestine d'écrits contestataires. Ces interventions artistiques prennent la relève du groupe « Kollektivnye dejstviya » par exemple, ou des performances provocatrices d'Oleg Kulik, connu entre autre pour « Mad dog » où, nu, il avait fait le chien devant l'entrée d'une exposition dans l'idée de mettre au jour la toute-puissance de l'art officiel.

Enfin, le panorama peut être achevé par quelques exemples de street-art. Ce type de productions artistiques semble moins subversif, surtout vu d'Occident où il s'inscrit depuis longtemps dans le paysage. Pourtant, il est le témoignage d'une récupération de l'espace public par les citoyens, par le biais des activistes artistiques. Les graffitis et autres réalisations sont l'œuvre d'artistes individuels, comme Eje Konope, ou comme précédemment, de collectifs, comme DSPA, ou encore PG et Chto Delat - qui s'en prennent notamment à la personnalité de Poutine, mais abordent aussi des sujets de société plus amples, voire ne cherchent pas à dénoncer un fait ou une personne, mais habillent et re-poétisent l'espace urbain.

Après cette présentation, on peut ouvrir la réflexion vers un questionnement sur les particularités de l'espace public en Russie, en utilisant essentiellement la notion d'espace public telle qu'elle a été définie par Habermas. Il faut pour cela essayer de définir la situation socio-politique en Russie, proche de l'autocratie, mais sans la réduire à cela. Toutefois, certains éclairages d'Hannah Arendt, issus de sa réflexion sur le totalitarisme, permettront de mettre en évidence la manière dont le privé et le public s'articulent aujourd'hui dans ce pays ; d'autant que le contexte russe actuel est caractérisé par la présence de tendances autoritaires et libérales.

En effet, on pourrait penser que les conditions de l'existence d'un espace public, et *a fortiori*, d'une contestation artistique sont défavorables. On sait que les médias sont contrôlés. On peut également évoquer le rôle d'internet, nouvel espace public, dans l'expression libre, mais aussi dans le contrôle des esprits. En outre, les dernières lois (2012) concernant les manifestations collectives ou la liberté d'expression laissent entendre que la protestation artistique ne peut se faire que dans la clandestinité. On s'intéressera à quelques exemples de décisions de justice prises au sujet d'artistes ou de manifestations artistiques (les Pussy Riots certes, mais aussi le musée « Vlasti » dont une exposition a été interdite, par exemple).

Pourtant, cette protestation existe, comme cela a été vu en première partie, et la conception de la ville et de l'urbanisme peut également apporter des éléments de réflexion sur la manière dont les artistes investissent l'espace urbain. En effet, même depuis l'ouverture au libéralisme, les villes russes restent profondément marquées par la volonté qu'ont eue les dirigeants de la période soviétique de construire des villes modèles en accord avec l'idéologie communiste. Les monuments (actuels et anciens), la taille des rues, le décor urbain constituent un cadre spécifique pour la protestation artistique. Certains chercheurs qualifient en outre les nouvelles constructions de « kitsch », ce qui rend d'autant plus aigüe le type de protestation dont nous avons pu voir des exemples.

Ces quelques exemples montrent la richesse et l'inventivité de la protestation artistique en Russie au début des années 2010, protestation qui semble s'alimenter des obstacles qui lui sont opposés. Ces derniers permettent de cerner les spécificités des performances et gestes artistiques proposés, dont l'acuité est telle qu'un graffiti ne peut plus être réduit à un simple griffonnage.

In Russia, artists leading the protest are part of the "artist" movement, or "art-activism". The Pussy Riots are currently at the centre of this movement; and the groups, collectives, or individual artists who align themselves with them, initiated many support actions until they were released from camp. Pavlenski, for instance, sutured his mouth to denounce their sentence. This artist from Saint-Petersbourg, awarded with the Alternative Prize for Russian Activist Art for his actions in urban space, is known for his performances in public spaces. In his latest, "Fixation" (November 2013), he nailed his scrotum to Red Square to raise the Russian people's awareness of their apathy and indifference to power abuses.

PERSPECTIVES :

UN ATELIER EXPÉRIMENTAL PERMANENT

Nourris de cette expérience et de ces réflexions, nous ouvrons à Brest un Atelier Expérimental Permanent sur les Arts en Espace Public (AEP).

Un atelier ouvert.

Ouvert à toutes les bonnes volontés, à toutes les pensées errantes, artistes, chercheurs, animateurs, urbanistes, élus, passeurs, habitants, spécialistes ou passionnés de l'art en espace public.

Rejoignez-nous dans cette aventure au long cours. Les formes qu'elle prendra, nous les construirons ensemble.

D'ores et déjà, nous pensons approfondir des réflexions esquissées ici, sous la forme de journées d'études centrées sur une thématique unique. Chaque thème sera illustré par une expérience phare présentée par un-e invité-e, et ouvrira sur un débat intensif avec les participants.

Nous souhaiterions ainsi organiser des rencontres d'une journée autour de :

- Accompagner le chantier urbain brestois
- Faire participer les habitants à l'œuvre
- Interventions impromptues dans l'espace public

Nous avons expérimenté avec succès le croisement des regards, des disciplines, des énergies, pour organiser les workshops et le séminaire de mars 2014. Nous voulons poursuivre dans cette voie, en élargissant plus encore les collaborations, en transgressant les frontières entre arts plastiques et arts du spectacle, entre le faire et le penser, entre l'université et la ville.

« Une volonté commune s'est tracée : celle de construire, par l'interdisciplinarité, une culture commune de l'espace public, à la fois hybride et complexe ». (phrase extraite dans le cadre du séminaire, mars 2014).

Bolstered by this experience and reflections, we open up a Permanent Experimental Workshop in Arts in Public Space (AEP).

We open up an open workshop.

Open to all good wills, to all wandering minds: artists, researchers, community workers, urban planners, elected representatives, residents, experts or individuals dedicated to Arts in public spaces.

Embark on this long journey; let's map it out together!

Already we mean to continue the discussions initiated here through day-long seminars dedicated to themes. To illustrate each topic, a guest will share his/her striking experience and launch a promising debate with the participants.

We would particularly like to organize day-long seminars on:

- Supporting urban construction in Brest
- Involving local people in the artistic work
- Impromptu interventions in public spaces

We successfully experimented visions, disciplines and energies intermingling for the March 2014 workshops and seminar. We want to move forward in this direction, increase the collaborations and keep transgressing the barriers between visual arts and performing arts, between doing and thinking, between university and the City.

"We drew a common will: the will to build, through interdisciplinarity, a common culture of the public space, both hybrid and complex." (As heard during the seminar, March 2014).

REMERCIEMENTS

Un merci chaleureux à l'ensemble des concepteurs et encadrants des workshops qui se sont tenus lors du séminaire à l'origine de cette publication : Stefan Shankland, Etienne Delprat et Yassine El Kherfih (membres du collectif Ya+K) ; Charlie Windelschmidt et la compagnie Dérézo ainsi qu'à Maresa Von Stockert et Jérémy Cox.

Nous remercions bien sûr l'Université de Winchester et plus particulièrement le Bachelor of Street Arts : John Lee et ses étudiants, pour leur participation active aux workshops et conférences.

De la même manière, un grand merci à tous les étudiants qui ont participé et particulièrement à Pauline Bord, Hélène Letessier et Nicolas Rahir, étudiants volontaires du Master 2 Management du Spectacle Vivant, coordinateurs de choc des 3 groupes des workshops.

Nos remerciements vont à tous les intervenants du séminaire « Arts et espace public #2 - Les arts dans la ville : un sens politique ? » : Daniel Le Couëdic, John Lee, Sylvie Ungauer, Paul Bloas, Pierre Berthelot, Léna Massiani, Marie-P Rolland et Laure Coirier, Luc Perrot, Natalia Leclerc, Cynthia Himmesoëte, Simon Le Doaré et Céline Roux.

Pour leur soutien technique et leur accueil, merci aux services techniques de l'UBO et de la Ville de Brest, aux personnels et techniciens du Fourneau et à l'équipe de l'EESAB - site de Brest qui a assuré la captation vidéo de l'ensemble du séminaire et la mise en œuvre technique de La vague.

Dans le cadre global des relations entre les porteurs de ce projet, nous tenons à remercier pour leur soutien le Réseau européen ZEPA 2 et notamment Mathilde Vautier, sa coordinatrice générale, ainsi que le Ministère de la Culture et de la Communication.

Merci enfin au Quartz, organisateur du festival chorégraphique DañsFabrik, lors duquel se sont déroulés les workshops et le séminaire.

ATELIER EXPÉRIMENTAL PERMANENT

Le Fourneau - Centre National des Arts de la Rue, le site brestois de l'École européenne supérieure d'art de Bretagne, le master Management du Spectacle vivant et l'Institut de Géoarchitecture de l'Université de Bretagne Occidentale ont décidé de se réunir pour penser et expérimenter l'art dans la ville.

4 structures brestoises, représentatives de secteurs divers (arts de la rue, arts plastiques, spectacle vivant, urbanisme) au service d'une démarche originale dans la forme et l'objet qu'elle poursuit : croisement de compétences et de points de vue, mise en actes de représentations de la ville, manière d'être et de faire ensemble, actions collaboratives et inventives pour participer à la ville.

Le séminaire « Arts et espace public : un sens politique » organisé à Brest les 20 et 21 mars 2014 a permis de réunir artistes et chercheurs autour de la question des interventions artistiques dans l'espace urbain. Ce document en présente la synthèse.

Fidèles à une démarche alliant pensée et pratique, les organisateurs ont souhaité que ce séminaire donne lieu à trois interventions artistiques sur la place de la Liberté. De liberté, il en est évidemment question dans cette démarche singulière : liberté de penser, d'inventer, de proposer...



9 782370 220073