

Membre de l'université Paris Lumières

Marie Kenza Bouhaddou

Logement social et nouvelles pratiques artistiques

Thèse présentée et soutenue publiquement le 25/11/2019
en vue de l'obtention du doctorat de **Aménagement et urbanisme** de l'Université
Paris Nanterre
sous la direction de Mme Hélène Hatzfeld (Université Paris Nanterre)

Jury * :

Rapporteur :	Pascal Nicolas-Le Strat	Professeur en sciences de l'éducation, HDR, Paris 8
Rapporteuse :	Frédérique Villemur	Professeure, HDR, Ecole nationale supérieure d'architecture de Montpellier
Membre du jury :	Marie-Hélène Bacqué	Professeure d'études urbaines à l'Université Paris Nanterre, HDR
Membre du jury :	Véronique Biau	Docteure en sociologie, architecte- urbaniste en chef de l'État, HDR, Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris Villette
Membre du jury :	Damien Chenel	Directeur de l'agence Mermoz, GrandLyon Habitat

REMERCIEMENTS

Ma gratitude et mon amitié sincère vont à ma directrice de thèse Hélène Hatzfeld, qui a su, avec patience, intelligence, confiance, persévérance (et malice) faire naître en moi les qualités d'une chercheuse et qui au-delà de cela m'inspire depuis vingt ans en tant qu'enseignante, militante et femme.

Je remercie Marie-Hélène Bacqué, Véronique Biau, Damien Chenel, Pascal Nicolas-Le Strat et Frédérique Villemur d'avoir accepté de participer à mon jury de thèse.

Ce travail n'aurait pas été possible sans le concours du Ministère de la culture et de la communication, qui m'a permis de bénéficier d'un contrat doctoral et de me consacrer sereinement à l'élaboration de ma thèse.

Je remercie aussi mes collègues du Centre de Recherche pour l'Habitat et du Lavue en particulier Khedidja Mamou, Mounia Bouali Messahel, Giaime Meloni et Julie Cattant, pour leurs conseils de « grands » et leurs encouragements amicaux tout au long de mon travail de thèse.

Un grand merci aux collègues enseignants et aux étudiants auprès de qui j'apprends mon métier d'enseignante : l'équipe de sciences humaines et sociales de l'École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le département information et communication de Paris 13 et particulièrement Claire Blandin, l'IUT d'information et communication de Paris 5 et mes collègues de l'École nationale supérieure d'architecture de Montpellier.

J'ai une pensée affectueuse pour mes amis d'ArtiCités, spécialement Pauline Guinard, Tatiana Debroux, Clotilde Kullmann et Antonin Margier, pour avoir relu, corrigé, conseillé, discuté mes travaux mais surtout pour avoir partagé le goût de l'expérimentation et du voyage.

Je remercie chaleureusement aussi le personnel de GrandLyon Habitat, de la MJC Laënnec-Mermoz à Lyon (tout particulièrement Thierry Boutonnier et Géraldine Lopez, les parrains-marraines, le secteur jeunes), France Bidart du Centre social Laënnec et Hervé Genco de la Mission entrée Est, ainsi que l'équipe de la Mission art et espace public à Dunkerque : Anne Rivollet et Patrick Le Bellec.

Merci au personnel des grandes et petites bibliothèques de France qui m'ont accueillie au gré de mes pérégrinations.

Ma gratitude et ma tendresse vont vers ma famille qui a supporté sans (trop) sourciller mes instants de doute, de colère et d'absence, mais qui a aussi partagé petites et grandes joies de mes tâtonnements de chercheuse et plus particulièrement ma fille Lilia, ma maman Jacqueline, qui m'a donné le goût du social, Karim mon grand-frère, ainsi que mes cousins Ali, Mehdi, Sophia et Ghita, ma sisterita Rebecca et Mamita Zuzu.

À mon amoureux Gary qui ne m'a connue que flanquée de ma thèse, charrette et stressée, pour sa patience, son humour et son amour ; je le dispense de la lecture fastidieuse de mes sept prochaines années de travaux.

Enfin, je voudrais exprimer ma tendresse pour : mon grand ami Fabien Ballester et les khos Gilles de la Tourette et Pierre Schaeffer, Olivia Brame pour la paix en dedans, Marion Tisserand pour avoir versé de la Solitude dans mon verre en riant de nos déboires, Paul Charton pour son soutien des premières heures, Aurélia Fabre pour son regard doux sur le monde, Romain Corre, Hugo Receveur, Amélie Boche, Agathe Molina, Xavier Blandin et Jean-Jacques Palheitat pour la traduction vers l'anglais, Julien Tressol et sa guitare sauvage, Sylvain et Fatima-Zohra Barrago, mes amies d'une autre vie : Farida Hassa, Siham Belkhadir, Loubna Amhaïr.

Une mention très spéciale pour les camarades danseurs de Terra Mater et la maestia de Najib Guerfi.

Je n'oublie pas toutes les personnes qui m'ont hébergée à Paris et Montpellier : Samira Hajjat, Oriane Pichod, Amélie Boche, Pauline Guinard, Candan Cancaya, Nora Bougrine, Christiane Garnero Morena et Khedidja Mamou.

Cette thèse a été ébauchée à Saint-Etienne du Bois, Monceau, Villeurbanne, Paris, Dunkerque, finalisée à Lyon, Montpellier, sur la route, dans les trains et souvent sous la surveillance accrue et ronronnante de Ratoune et Tofu.

Écrite en musique(s), elle n'aurait pu se faire sans : Mahmoud Ahmed - Alt J – Mayra Andrade – Anis - Arno – Arthur H – Mulatu Astatké - Bad Manners - Devendra Banhart – Alain Bashung - Beirut - Harry Belafonte – Betweenatna –Björk- David Bowie - Georges Brassens – Brice et sa pute - Dee Dee Bridgewater - James Brown – Budam – Grant Lee Buffalo - Camille - Johnny Cash - Cocorosie - Benjamin Clementine - Avishai Cohen – Leonard Cohen - Cypress Hill – Dédé Fortin et les Colocs - Desmond Dekker - Lhasa De Sala – Die Antwoord - Dr Ring Ding and the Senior Allstars - Hanni El Khatib - Duke Ellington – Cesaria Evora - Fanfare Ciocarlia – Fela Kuti – Femi Kuti – Léo Ferré –Brigitte Fontaine - Aretha Franklin – Fugees - Gablé – Serge Gainsbourg – Ghinzu – Gogol Bordello - Nina Hagen - Jacques Higelin – Hoba Hoba Spirit - Billie Holiday - Bror Gunnar Jansson - Java – Jay Jay Johanson - Keziah Jones - Janis Joplin – Joy Division - Philippe Katerine –King Krule - Jon Lajoie –Mélisha Laveaux - Lisa Leblanc - MAP - Les Cowboys Fringants – Les Elles - Les Trois Accords - Los Amigos Invisibles – Lucius - Bobby Mc Ferrin - Mademoiselle K - Marvin Gaye – Janelle Monae - Mon Côté Punk – Thelonious Monk – Moriarty - Sainkho Namtchylak - Kate Nash – Nass El Ghiwane - Nervous Cabaret – Nick Cave and The Bad Seeds – Nosfell - Claude Nougaro – Oldelaf – Olu Dara - Orchestre Tout Puissant Marcel Duchamps - PJ Harvey – Iggy Pop – Primus - Queen - Radiohead – Susheela Raman – - Elis Regina - Serge Reggiani– Brisa Roché – R-Wan - Sages Comme Des Sauvages - Erik Satie - Pierre Schaeffer -Screaming Joe Hawkins - Nina Simone - Ska P – Slow Joe and The Ginger Accident – Patti Smith - Sublime – Didier Super – Svinkels – Anne Sylvestre - Taraf de Haïdouks – Tinariwen – The Beatles – The Bloodhound Gang – The Cat Empire - The Cure - The Do – The Doors – The Dresden Dolls - The Ethiopians – The Moldy Peaches – The Police - The Specials - The Supremes–The Velvet Underground – 3Somesisters - Tune Yards - Boris Vian - Tom Waits– Danyel Waro - Robert Wyatt - Youn Sun Nah - Hindi Zahra - Tom Zé. Fidèles soutiens des longs temps d'écriture, qu'ils soient ici remerciés !

RÉSUMÉ

Cette thèse interroge les relations qui existent entre logement social et nouvelles pratiques artistiques. Elle vise à comprendre pour quelles raisons, à quelles conditions et jusqu'à quel point des organismes de logement social s'engagent dans le portage de projets artistiques ou le soutien à ceux-ci. Je désigne par « nouvelles pratiques artistiques » des projets réalisés *in situ*, qui mettent des habitants des quartiers populaires au fondement de leur démarche et questionnent les modes de faire des différents acteurs. En s'appuyant sur trois cas, deux à Lyon et un à Dunkerque, l'analyse des relations porte sur les modalités et les effets des jeux d'acteurs, en termes de relations de pouvoir, d'affect et de demandes de légitimités, mais aussi en termes de modes de faire, de spatialités et de matérialités des projets. Ma thèse montre un très inégal engagement des bailleurs sociaux. Elle met en évidence l'émergence, à travers des projets qui impliquent des artistes et les habitants, de nouvelles manières de participer, de nouveaux acteurs de la participation, mais aussi de nouvelles façons de faire la ville. Elle montre la possibilité pour des organismes de logement social d'acquérir de nouvelles compétences, de gagner en visibilité et d'aborder leurs relations à leurs locataires différemment. Pour autant, les relations entre logement social et nouvelles pratiques artistiques se heurtent à plusieurs difficultés. Du fait d'un fonctionnement pyramidal, les modes de faire ne changent pas véritablement à l'échelle des organismes qui se replient alors sur leurs savoir-faire techniques propres et ont du mal à intégrer la coopération avec d'autres acteurs que les acteurs habituels de la construction et de l'aménagement. Sans un portage politique franc, les organismes peinent à s'impliquer. Enfin, en temps de déprise économique, les bailleurs sociaux peinent à s'engager dans des projets sur l'espace public. Ils réduisent de plus en plus leur échelle d'intervention au tour d'immeuble. Dans ce contexte, le renouvellement des pratiques artistiques montre aussi ses limites, dans leur difficulté à être distinguées d'activités socioculturelles, à créer des relations avec les habitants favorisant leur pouvoir d'agir, et à être légitimées comme artistiques par les institutions culturelles.

MOTS CLÉS

Logement social / art / participation / Lyon / Dunkerque / projet artistique participatif

ABSTRACT

This thesis questions the relationship between social housing and new artistic practices. It aims to understand why, under what conditions and to what extent social housing organizations engage in the carrying of artistic projects or support for them. I refer to "new artistic practices" as *in situ* projects, which bring people from working-class districts to the foundations of their approach and question the ways of doing things by different actors. Based on three cases, two in Lyon and one in Dunkerque, the analysis of the relationships deals with the modalities and the effects of the games of actors, in terms of relations of power, affect and demands for legitimacy, but also in terms of ways of doing, spatiality and materialities of the projects. My thesis shows a very uneven commitment of social housing organizations. It highlights the emergence, through projects that involve artists and inhabitants, new ways of participating, new actors of participation, but also new ways of doing the city. It shows the opportunity for social housing organizations to acquire new skills, gain visibility and approach their relationships to their tenants differently. However, the relations between social housing and new artistic practices face several difficulties. Due to a pyramidal operation, the ways of doing things do not really change at the level of the organizations which then fall back on their own technical know-how and have difficulty integrating the cooperation with other actors than the usual actors of construction and urban planning. Without a free political carry, the organizations struggle to get involved. Finally, in times of economic downturn, social housing organizations are struggling to engage in projects on the public space. They increasingly reduce their scale of intervention around the building. In this context, the renewal of artistic practices also shows its limits, in their difficulty to be distinguished from sociocultural activities, to create relations with the inhabitants their power to act, and to be legitimized as artistic by the cultural institutions.

KEY WORDS

Social housing / art / participation / Lyon / Dunkerque / participatory artistic project

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ	6
ABSTRACT	7
Table des matières	8
INTRODUCTION GENERALE	11
PREMIERE PARTIE : Contextes d'émergence des nouvelles pratiques artistiques dans les quartiers d'habitat social.....	40
INTRODUCTION DE PARTIE	42
Chapitre 1 : Eléments de cadrage	44
1. L'institution logement social, un élargissement des champs d'intervention.....	46
2. Les quartiers d'habitat social, quartiers « sensibles », quartiers populaires ?	50
3. Cadrage sur les nouvelles pratiques artistiques	53
4. Un cadre différent de celui de la politique de la ville	60
5. Un cadre autre que celui du « 1% artistique »	63
6. La commande nationale publique face à la demande d'art dans les quartiers d'habitat social.....	65
Chapitre 2 : 8 ^e Art et son contexte	71
1. 8 ^e Art : une commande artistique nationale impulsée par un bailleur social	74
2. Les États-Unis, un quartier emblématique sur le plan urbain, social et artistique	83
3. Un quartier en marge de Lyon peuplé par des « privilégiés ».....	87
4. Une frontière sociale, urbaine et politique entre les nouveaux États et les anciens.....	90
5. Un quartier qui se met en scène à travers l'art	93
6. Une identité militante qui s'étiole	96
7. L'art public entre continuité d'une tradition lyonnaise et enjeux de visibilité	100
8. GrandLyon Habitat : un acteur urbain, social et politique incontournable.....	103
9. L'art comme vitrine.....	105
Chapitre 3 : Contexte d'émergence de « Prenez Racines ! »	110
1. Mermoz Nord dans le quartier de grands ensembles de Mermoz.....	112
2. Le cadre de la rénovation urbaine et le projet de renouvellement urbain de Mermoz Nord	119
3. Un projet artistique qui déborde de son territoire et du projet urbain	125
4. Une commande invisible et invisibilisée	134
Chapitre 4 : Contexte d'émergence du programme <i>Opener</i>	140
1. Une ville avec un intérêt marqué pour l'art	142
2. Entre Musées et Ville, la Mission art et espace public, une entité autonome.....	145
3. Un programme d'études et d'actions artistiques dédié de la Mission art et espace public 147	
4. Une commande faite par une collectivité à des artistes	148
5. De la programmation d'études à la médiation artistique	149

6. La relation entre art et espace public	154
CONCLUSION DE PARTIE	157
DEUXIEME PARTIE : Acteurs et jeux d'acteurs. Rôles, statuts et interactions.....	159
Chapitre 1 : Un bailleur à l'initiative d'un projet artistique, entre recherche de légitimité, outil de normalisation et de valorisation et recentrement technique	164
1. Le logement social : une institution pyramidale.....	166
2. GrandLyon Habitat, un bailleur impliqué dans une commande publique artistique	171
3. La commande publique artistique : une instance et des acteurs peu flexibles	197
4. Une médiation ratée	211
Chapitre 2 : Un bailleur partenaire d'un projet artistique participatif	228
1. Un bailleur social partenaire, à l'épreuve de la participation habitante.....	231
2. Des acteurs politiques en émergence.....	237
3. Une reconfiguration des figures artistiques	260
4. Des acteurs qui repensent la médiation	275
5. Des acteurs du projet urbain, éloignés du « faire », peu transversaux et peu impliqués à titre institutionnel	283
6. Une chercheuse participante.....	290
Chapitre 3 : <i>Opener</i> , un programme artistique mené sur les terres du logement social, sans les bailleurs sociaux.....	304
1. Le volet social d'un programme « par et pour les habitants ».....	307
2. Les acteurs artistiques et l'émergence de nouvelles figures.....	322
3. Des acteurs politiques qui peinent à s'approprier le programme artistique	345
4. Les acteurs de la recherche : des ressources souhaitées mais peu intégrées	356
CONCLUSION DE PARTIE	364
TROISIEME PARTIE : Ce que produit la rencontre entre logement social et nouvelles pratiques artistiques	368
INTRODUCTION DE PARTIE	370
Chapitre 1 : Les relations de pouvoir et de domination au cœur de l'institution logement social.....	372
1. Des relations dans des jeux d'acteurs.....	374
2. Des relations marquées par la domination et l'autorité	380
3. Le pouvoir d'agir comme marqueur du passage d'une autorité autoritaire à une autorité partagée	392
Chapitre 2 : Les relations d'affect chez les porteurs de nouvelles pratiques artistiques.....	405
1. L'affect déterminant des dynamiques rationnelles institutionnelles. De la coopération à la coopération	409
2. Les conditions des relations d'affect et ce qu'elles produisent.....	415
3. L'affect comme outil de construction d'un commun.....	418
Chapitre 3 : Légitimités et demandes de légitimité. Légitimité. Entre reconnaissance de compétence et pouvoir de transformation	428
1. Des demandes de légitimité dans le logement social.....	430
2. De nouvelles demandes de légitimité.....	434
3. Les nouveaux lieux et acteurs de la légitimation.....	436
4. La légitimité, principes de justification et processus de légitimation	440
5. La valeur des « légitimités ordinaires »	443
6. Les artistes et institutions artistiques, acteurs légitimes de la production artistique ...	446
7. Des pratiques artistiques en quête de légitimité	450

Chapitre 4 : Les modes de faire du projet de ménagement à l'épreuve du projet managérial	453
1. Des va-et-vient entre projet managérial et projet « ménagérial »	456
2. De la communication des projets à la traduction	470
3. La participation comme méthode et pratique	482
4. Les vertus de l'expérimentation : une méthodologie et un résultat de recherche	508
Chapitre 5 : Matérialités et spatialités des nouvelles pratiques artistiques.....	518
1. Forme et spatialité (vivant / architecture).....	520
2. Le chantier, un espace-temps complexe	526
3. Des espaces de vacance	531
4. Les spatialités artistiques face au projet urbain	544
CONCLUSION DE PARTIE	558
CONCLUSION GENERALE	561
BIBLIOGRAPHIE.....	571
LISTE DES ENTRETIENS SEMI-DIRECTIFS.....	587
LISTE DES ENTRETIENS INFORMELS	589
TABLE DES ILLUSTRATIONS	591
TABLE DES ACRONYMES.....	594
ANNEXES.....	596
DOSSIER DE PRESSE 8 ^e ART	597
DOSSIER DE PRESSE « <i>PRENEZ RACINES !</i> »	613
DOSSIER DE PRESENTATION DU PROGRAMME <i>OPENER</i>	626
DOSSIER DE PRESENTATION DE <i>JARDINS BARGES</i>	633
Nouvelle : <i>Et pour quelques arbres de plus</i>	644
Un <i>Eastern taoïste</i> librement inspiré de « <i>Prenez Racines !</i> »	644
Par Marie-Kenza Bouhaddou	644

INTRODUCTION GENERALE

Mon expérience professionnelle dans un organisme de logement social m'a conduite à réaliser une thèse en aménagement de l'espace et urbanisme sur les relations entre le logement social, en tant qu'institution et acteur et les porteurs de pratiques artistiques.

Si mes premiers constats, dans le cadre de ma pratique professionnelle, m'ont amenée à observer et analyser la difficile connexion entre les acteurs du monde du logement social et ceux des mondes traditionnels de l'art, je souhaitais élargir mon questionnement à l'évolution des modes de faire, au lien avec les habitants et plus généralement aux modalités de mise en œuvre d'un projet artistique. Partant de la relation observée dans ma pratique professionnelle entre logement social et des pratiques artistiques, je me suis d'abord demandé ce que cela modifiait dans les modes de fabrication de la ville, puis dans un second temps j'ai réfléchi à l'impact politique de telles pratiques dans la ville, du point de vue de l'émancipation de ses habitants.

Ma recherche explore donc les relations entre deux groupes d'acteurs, ceux du logement social, dans leurs dimensions à la fois sociales, politiques et urbaines, et ceux des porteurs de nouvelles pratiques artistiques qui se caractérisent eux aussi par des dimensions diverses en plus de la dimension artistique. Mon regard porte essentiellement sur les processus d'interactions et sur ce qu'ils produisent.

De nombreuses études abordent le logement social du point de vue historique. Elles analysent l'évolution du logement social (Butler, Noisette, 1983 ; Guerrand, Quilliot, 1989 ; Tellier, 2008 ; Amzallag, Taffin, 2010 ; Guerrand, 2010 ; Lemoine, 1989 ; Stébé, 1998 ; Effosse, 2003 ; Lévy-Vroelant, Tutin, 2010) et son lien avec les grands ensembles d'habitat social (Dufaux, Fourcaut, 2004 ; Merlin, 2010 ; Stébé, Marchal, 2009), ainsi que les inégalités produites notamment à travers la notion de mixité (Lagrange, 2006 ; Charmes et Bacqué, 2016). Certains auteurs l'abordent du point de vue des politiques de la ville (Driant, 2009), réfléchissent sur la rénovation urbaine, dans une perspective politique et technique (Sala Pala, 2006 ; Zittoun, 2001), mais aussi du point de vue des politiques de peuplement, dans une perspective réglementaire (Chamboredon, Lemaire, 1970 ; Flamand, Guerrand, 1989 ; Graeffly, 2008 ; Dietrich-Ragon, 2013 ; Houard, 2008 ; Lafferère, 2011). Plus récemment,

plusieurs auteurs se sont intéressés au lien entre logement social et participation citoyenne (Bonnet, 2016 ; Demoulin, 2014) en les traitant du point de vue des dispositifs participatifs dans le cadre de projets urbains. Mais le logement social est plus rarement analysé du point de vue de la spécificité de ses acteurs et de leurs valeurs, surtout dans un domaine qui n'est pas leur domaine initial : le domaine artistique. Ainsi lorsque la spécificité du logement social est abordée, il s'agit d'analyses portant sur les promoteurs immobiliers privés (Jourdeuil, 2017).

Si les jeux d'acteurs des mondes de l'art sont traités par la sociologie de l'art et celle des interactions, ce qui a trait à la spécificité du lien entre les pratiques artistiques et le projet urbain et ses acteurs est rarement abordé.

Je privilégierai une approche du jeu d'acteurs aussi bien politiques que sociaux, urbains et artistiques afin de comprendre de quelle manière la rencontre entre acteurs du logement et porteurs de nouvelles pratiques artistiques produit des modes de faire nouveaux, met en lumière de nouveaux rôles, ainsi que d'autres légitimités.

Origine de mon sujet

Avant de démarrer mon cursus de recherche, mon intérêt s'est d'abord porté sur les questions de paysage- notamment du paysage périurbain- mais aussi sur les politiques urbaines et leur impact.

Après l'obtention de mon diplôme d'architecte DPLG¹, j'ai orienté mon projet professionnel vers la maîtrise d'ouvrage sociale. Durant les quatre ans où j'ai été responsable de l'étude et du montage de projets complexes (éco quartiers, projets urbains, projets innovants mais aussi maîtrise d'œuvre interne, dans d'importantes structures HLM² de la région Rhône-Alpes), j'ai pu constater que les bailleurs sociaux présentaient une complexité à la fois technique, politique et sociale bien souvent méconnue, tant du grand public que du monde de la recherche.

¹ Diplômée par le Gouvernement.

² Habitation à loyer modéré.

Ainsi si l'Office public pour l'aménagement et la construction de Saône et Loire, où j'ai travaillé entre 2008 et 2010, est un office départemental dans une région à dominante rurale marquée par un manque d'acteurs de l'aménagement, son rôle s'étend bien au-delà de celui d'un bailleur classique : il est tour-à-tour constructeur, aménageur, assistant à maîtrise d'ouvrage pour des constructions spécifiques (hôpitaux, maisons de retraite etc.) et conseil auprès des collectivités et des acteurs techniques locaux comme la direction départementale des territoires. GrandLyon Habitat, où j'ai travaillé entre 2010 et 2012, est l'office intervenant sur l'ensemble des territoires de la Métropole de Lyon. Ses missions sont celles d'un établissement établissements publics locaux à caractère industriel et commercial (EPIC). Son domaine d'intervention, principalement urbain voire hyper urbain, est rendu complexe par le contexte foncier et politique très tendu dans lequel il intervient.

Pendant cette période, j'ai été responsable de projets amont, à l'OPAC de Saône et Loire à Mâcon ou transversaux comme lors de ma dernière mission à GrandLyon Habitat, à Lyon, où j'ai été responsable d'une commande publique artistique : *8^e Art*. A partir des enjeux propres du logement social, j'ai pu ainsi questionner les approches géographiques et urbanistiques du périurbain, du paysage et des territoires en les reliant aux phénomènes d'inclusion et d'exclusion. Par ailleurs, ce passage dans le monde du logement social m'a fait me confronter aux interactions entre les acteurs, aux spécificités de ce monde, en termes d'enjeux, de compétences et d'organisation.

Traiter de questions esthétiques alors que ma formation initiale et mon parcours, aussi bien universitaire que professionnel, m'avaient, jusque-là, conduite vers d'autres problématiques (urbaines, sociales et politiques) n'a été ni évident ni naturel.

Bien que mon sujet de thèse puisse laisser croire à une dichotomie au premier abord - en effet, le couple logement social et pratiques artistiques ne va, *a priori*, pas de soi - il n'en est rien. L'objectif de ma thèse est de montrer les interactions qui existent entre ces deux items, le système d'acteurs complexe qui se construit autour de ceux-ci, les modes de faire et les spatialités qu'ils produisent.

Cela a donc suscité, dès le début de ma recherche, un questionnement à la fois sur ma légitimité à traiter de ces thèmes et sur la posture de recherche à adopter.

De quelle manière, une architecte spécialisée dans l'urbain et la maîtrise d'ouvrage sociale peut-elle se saisir de questions esthétiques ? Du point de vue de l'urbain ou de l'esthétique, quel éclairage apporter ? Quelle posture de recherche choisir ? Comment montrer ces relations d'un point de vue méthodologique ? Quelle posture d'observation et d'analyse-vis-à-vis des projets et des acteurs adopte ?

Je me suis d'abord demandé si je devais m'intéresser à l'œuvre produite (et de quelle manière ?), en tant que produit social, politique ou esthétique ou bien si je devais n'étudier que le processus et ses incidences sur le système d'acteurs. La conclusion à laquelle je suis parvenue est que si je devais rester très prudente sur mes conclusions concernant la dimension esthétique, je ne pouvais pas dissocier le processus, du système d'acteurs d'une part, de ce qui était concrètement à l'œuvre, artistiquement parlant, d'autre part. Toutefois, la forme artistique *in fine* ne présente, de mon point de vue, un intérêt que si elle éclaire une relation à l'espace urbain vécu, un système d'acteurs par exemple ou encore des usages sociaux et si on la replace dans son contexte de production.

À partir de ces interrogations, j'ai décidé d'aborder ces questions en me demandant aussi bien ce que ces pratiques artistiques font à la ville, à l'urbain qu'aux acteurs (sociaux, politiques et de l'urbain). J'entends ici la ville au sens de lieu de vie et l'urbain en tant que production sociale spatialisée.

Une posture d'entre deux

Ma posture de chercheuse a oscillé entre « être dans » et « être en dehors » du système et du jeu d'acteurs qui est en réalité un « entre-deux ». En effet, lorsque j'étais salariée d'un bailleur social, si j'étais au cœur de l'institution, j'étais pourtant considérée comme « à part » par mes collègues, du fait du type de projet que j'avais en charge et de ma relation privilégiée avec le président de la structure. Pour les autres acteurs artistiques, techniques, politiques, je représentais le bailleur et ne faisais pas partie de leur monde. Une fois que j'ai quitté GrandLyon Habitat, j'ai été considérée comme une *outsider* (Becker, 1985) par les acteurs du logement social mais aussi par les acteurs artistiques et socio-culturels des projets que j'observais. De la même façon, j'ai toujours conservé une place particulière, que

ce soit pour les artistes, les acteurs de la médiation ou les habitants, qui voyaient en moi une chercheuse avec des méthodes inhabituelles, une ancienne salariée du logement social ou une participante aux projets artistiques qui n'était pas que cela.

C'est mon immersion et mon implication dans les cas que j'ai étudiés qui justifient l'usage du « je » dans cette thèse. En effet, comme le souligne Michel Marié (Marié, 2004) le « je » traduit la dynamique de l'entre-deux. Il est à la fois « *étranger* » et « *indigène* » et permet de « *produire une pensée en déplacement* ». Cette implication sous-entend que le chercheur sache à la fois s'identifier à son rôle, sans toutefois « *virer indigène* » comme s'en inquiète Raymond Gold (Gold, 2003, 344) qui craint une identification totale du chercheur au rôle joué sur le terrain. Le rôle que j'occupe, assigné par une situation m'affecte et me permet de l'expérimenter, en première main (Favret-Saada, 2009).

De plus, contrairement au « nous » global et surplombant, il est une forme de témoignage du singulier, du personnel et du subjectif des situations analysées. Pour autant, il n'en est pas moins pluriel.

Par ailleurs, ma posture de recherche a largement été modifiée par le contact avec les acteurs des projets étudiés (et notamment au contact des artistes), elle s'est inspirée et a été nourrie de modes de faire que j'ai tenté, non pas de faire miens et d'assimiler, mais d'utiliser comme médiums d'observation, outils d'analyse et méthodes, ce qui m'a posé de nombreuses questions tant du point de vue de ma légitimité que du point de vue méthodologique.

Premiers constats et présupposés

Dans ce parcours aux positions multiples, j'ai pu observer l'intrication entre urbain, social et politique qui caractérise le monde du logement social. De façon plus spécifique, ma responsabilité dans un projet artistique porté par un organisme HLM m'a conduite à penser qu'il était intéressant d'observer un objet et des pratiques émergentes chez un bailleur, qui allaient sans doute modifier en profondeur le système d'acteurs et les modes de faire. C'est lors de cette expérience que j'ai pris toute la mesure du champ d'action couvert par certains organismes HLM d'une part, mais surtout, d'autre part, des difficultés qu'un tel projet

rencontre : à la fois des difficultés sur le plan de la légitimité sociale, technique et artistique, et des difficultés structurelles internes.

C'est aussi à l'occasion de ce projet que j'ai pu rencontrer l'ensemble des acteurs politiques, sociaux, socio-culturels et artistiques présents sur le 8^e arrondissement de Lyon. Cette immersion dans un projet qui débordait de toutes parts m'a fait saisir le caractère problématique de ce qui était à l'œuvre, une relation entre une institution dédiée au logement social et des projets artistiques, et que je n'imaginai pas être un fait isolé.

Pour vérifier l'implication des bailleurs sociaux dans des projets artistiques, j'ai réalisé un sondage informel dans le courant de l'année 2011, auprès des directions de la communication de près d'une centaine d'organismes HLM dans toute la France pour leur demander si leur office avait initié, porté un projet artistique ou culturel, ou y avait participé. J'ai été particulièrement étonnée du nombre de réponses obtenues, mais surtout par la diversité des projets que l'on m'a présentés qui différaient en taille, en enjeux et en nature.

Ces expériences, en particulier cette petite enquête et ces prises de contact m'ont conduite à un certain nombre de constats, de questions et de présuppositions qui ont constitué une première délimitation de l'objet de ma thèse.

Dans mon carnet de bord, j'ai ainsi constaté que le couple « logement social et nouvelles pratiques artistiques », bien que chacune des entités qui le composent englobe une réalité distincte, voit ses acteurs se chevaucher. Cela produit des frictions, des recherches de reconnaissance et de légitimité, des discordances et des conflits, mais aussi des coopérations et sans doute de nouveaux modes de faire.

Je notais aussi que les acteurs du logement social disent que ces projets sont au service des populations de ces quartiers et les enjoignent à participer à différents niveaux (de la simple information à la participation contributive, à la co-construction voire co-fabrication). Mais ils ne mentionnent ni les méthodes ni les résultats.

J'ai enfin remarqué que ces projets brouillent les lignes – des périmètres, modalités et objets d'action - tant pour les bailleurs sociaux, les acteurs de l'urbain que pour les artistes et les habitants.

Plusieurs questions se posaient aussi. Notamment : Pourquoi des bailleurs s'éloignaient-ils à ce point de leur objet principal, à savoir la construction, la réhabilitation et la gestion de

logements destinés à des personnes dont le revenu atteignait un certain plafond de ressources, pour s'occuper de projets artistiques ? Que traduisait ce recours à l'art par des acteurs étrangers aux mondes de l'art ? Comment, pour qui et pour quelles finalités de tels projets étaient-ils portés ? Et surtout que produisaient-ils d'un point de vue social, urbain, politique ou même esthétique ? Comment s'articule l'échelle macro entre le grand projet urbain à l'échelle micro du projet artistique, puis l'échelle macro des acteurs techniques et sa temporalité à l'échelle micro de l'habitant ?

Ces premiers constats comportaient en fait de nombreux présupposés.

Tout d'abord, la relation entre logement social et pratiques artistiques observées me semblait être d'une autre nature que celle de nombreux projets artistiques réalisés, notamment à Lyon et dans sa banlieue, concernant des quartiers de logement social dans le cadre de la politique de la ville, où les organismes de logement social ne sont pas les initiateurs mais des partenaires (plus ou moins engagés). En effet, si depuis plus d'une vingtaine d'années en France, l'action culturelle est convoquée pour accompagner la rénovation urbaine, permettre le maintien de la cohésion sociale et urbaine et développer des territoires, l'art et la culture sont devenus des moyens de valoriser non seulement les quartiers d'habitat social mais aussi le rôle de certains aménageurs urbains, comme le montrent les analyses de Chloé Langeard (Langeard, 2015) et Clotilde Kullmann (Kullmann, 2017). C'est cette impression de nouveauté et les effets de ces projets que j'ai voulu tester. Je tirais aussi de mes premières observations l'idée que cette attitude, les connexions et les tensions qu'elle crée font bouger les repères dans la division des rôles entre acteurs et font évoluer les modes de faire du logement social. En particulier, j'avais dans l'idée qu'elles interpellent les politiques de participation des habitants, mettent sur la sellette la dimension éthique des acteurs, déplacent la dimension esthétique vers un processus plaçant d'autres acteurs (dont l'habitant) au cœur de la création. Je présupposais ainsi que l'implication du logement social dans des pratiques artistiques et les chocs en retour mettent du jeu au cœur des politiques de peuplement et de gestion des quartiers d'habitat social en donnant de nouveaux sens aux espaces, en les insérant dans le puzzle du vivant et des mutations.

Cette première exploration m'a permis de préciser l'objet de ma recherche : analyser la relation entre le logement social et nouvelles pratiques artistiques en la centrant sur le

« et ». Il s'agissait donc d'abord de repérer ce qui figure dans le « et » (mais aussi ce qui n'y figure pas et les raisons de cette absence). Mon attention s'est portée avant tout sur l'interaction entre les deux items et sur l'influence que l'un peut avoir sur l'autre. J'ai ainsi présupposé que c'est la relation entre des acteurs du logement social et des nouvelles pratiques artistiques qui fait bouger les lignes et non les pratiques artistiques en elles-mêmes.

Ma recherche s'est aussi fixée pour but de comprendre ce qui suscite une telle association pour l'ensemble des acteurs réunis et ce qu'elle fait à la ville, aux acteurs et aux habitants.

Ainsi, pour les acteurs du logement social, je me suis proposé de comprendre les raisons d'un recours à l'art, ce qu'il transforme dans les pratiques, les problèmes qu'il est censé résoudre en termes de vivre ensemble, de création de lien social ou de maintien de la paix sociale, mais aussi de renforcement de liens partenariaux.

Par ailleurs, j'ai cherché à appréhender ce que peut transformer pour les acteurs techniques, une co-production de la ville par des artistes, en termes d'évolution des modes de faire, de croisement de savoirs ou de compétences et de partages d'expertise(s).

Enfin, pour les habitants, j'ai voulu analyser ce que produit leur participation à de tels projets, en termes d'appropriation, de montées en compétences, de développement de pouvoir d'agir et de reconnaissances et de légitimation(s) par les autres acteurs.

Par ma recherche, j'ai donc tenté de répondre à la question : dans quelle mesure les pratiques artistiques dans les quartiers d'habitat social, soutenues ou impulsées par les bailleurs sociaux modifient le jeu d'acteurs et leurs modes de faire, les manières d'agir, de s'organiser des habitants et la façon dont ils se considèrent et sont considérés par les autres acteurs (sociaux, politiques, techniques ou artistiques) ?

Cette première exploration d'un objet de recherche a servi de base à la construction de la problématique de ma thèse.

L'objet de la thèse

Partant de questions qui ont émergé sur le terrain durant la période passée au sein d'organismes HLM, cette thèse étudie les relations entre logement social et pratiques artistiques sous le double point de vue des organismes de logement social et des porteurs de pratiques artistiques. Elle s'intéresse donc avant tout aux **acteurs** et à ce que leurs **relations**

produisent. J'entends par acteurs les professionnels ou non professionnels (habitants par exemple) qui participent à la mise en œuvre des projets : ils peuvent aussi bien venir des mondes de l'urbain, du social et socio-culturel, de l'art que de celui de la politique.

La relation entre les deux termes « logement social » et « nouvelles pratiques artistiques » est marquée par sa dissymétrie. En effet, si « logement social » est une notion historiquement structurée, cadrée par la catégorie administrative à laquelle elle renvoie, « nouvelles pratiques artistiques » recouvre une réalité plurielle, labile et faisant place à la subjectivité. Toutefois, la dichotomie entre une catégorie institutionnelle, hiérarchisée, caractérisée, – logement social – et une autre plurielle, aux contours flous et aux acteurs divers – nouvelles pratiques artistiques – cache une complexité réelle.

Aussi, avant toute chose, il convient d'esquisser les contours de ce que je désigne par logement social et par nouvelles pratiques artistiques.

Délimitation des notions et définitions

Par **logement social**, j'entends aussi bien les organismes dans leur forme administrative qu'en tant qu'opérateurs. J'ai donc porté une attention toute particulière à leurs jeux d'acteurs spécifiques en interne et en externe, et aux interactions entretenues avec les acteurs concernés par ce que j'appelle les nouvelles pratiques artistiques.

Logement social désigne d'abord une institution avec des statuts juridiques et administratifs multiples (OPH³ - départementaux, communaux ou régionaux, OPAC⁴, EPCI, ESH⁵, associations ou encore coopératives). Ces différences de statuts impliquent des règles de fonctionnement et des obligations différentes vis-à-vis du logement, du peuplement (plus ou moins social), de l'entretien du patrimoine et de la prise en compte du cadre de vie. Les obligations d'un bailleur social dépassent celles d'un bailleur privé. En effet, la responsabilité des structures HLM ne consiste pas seulement à fournir des logements décents⁶ à leurs locataires, mais à leur assurer un usage paisible notamment en veillant aux bonnes relations de voisinage. Cette dimension sociale dépasse la simple gestion et implique une véritable

³ Office public pour l'habitat.

⁴ Les OPAC prennent en charge la dimension d'aménagement en plus de la construction ou de la gestion du parc locatif dont ils sont responsables.

⁵ Entreprises sociales pour l'habitat.

⁶ Comme défini par le décret n°2002-120 du 30 janvier 2002.

politique sociale à la fois en faveur de l'aménagement, de la mixité, de l'insertion, de l'intergénéralité, de l'emploi etc. Ainsi, lorsque des bailleurs se préoccupent d'art, ce n'est pas par plaisir esthétique mais parce que les moyens réglementaires, répressifs ou incitatifs qu'ils ont à leur disposition ne suffisent plus à résoudre des problématiques urbaines et sociales de plus en plus diverses. Confrontée à de tels contextes, l'institution logement social se révèle en pratique dans sa complexité.

J'ai construit la notion de « **nouvelles pratiques artistiques** » sur le même modèle que les « *nouveaux territoires de l'art* » (Kahn, Lextrait, 2005) car ce à quoi j'avais affaire n'était pas complètement recouvert par les expressions en usages : « *art contextuel et participatif* », « *nouveaux territoires de l'art* », « *esthétique relationnelle* » ou encore « *art politique* », notamment dans le rapport avec le logement social. Elle s'appuie sur la notion d'*art contextuel*, élaborée par Paul Ardenne en 2002 pour décrire des œuvres ou des performances artistiques critiques ou intrusives nées dans les années 1990 qui investissent la ville ou un paysage. Elle s'inscrit aussi dans une filiation avec les *nouveaux territoires de l'art* (Kahn, Lextrait, 2005) et *l'esthétique relationnelle* (Bourriaud, 1998). Enfin, elle recoupe en partie les réflexions menées sur l'engagement politique des artistes (Lamoureux, 2010) et social (compris comme sculpture sociale). Ces pratiques se construisent à travers des relations politiques, urbaines, sociales avec le logement social sous le prisme de l'habitant (et de sa participation). Étant donné ces filiations, on peut s'interroger sur la nouveauté de ces pratiques. J'ai choisi la dénomination de « nouvelles pratiques artistiques » car les expressions existantes renvoient à des réalités déjà contextualisées et théorisées, créant ainsi des délimitations entre ce qu'elles incluent et ce qu'elles excluent. L'expression que j'ai proposée tentait de suggérer la diversité possible des pratiques et leur caractère protéiforme. Elle invitait aussi à qualifier la nouveauté de ces pratiques au regard de celles qui ont inspiré les dénominations existantes. Qu'il s'agisse des nouveaux territoires de l'art, de l'art contextuel, en situation, militant, participatif, de l'art politique, de la sculpture sociale ou encore de l'esthétique relationnelle, ces dénominations se réfèrent à des lieux et des territoires, à des relations avec le public ou portent une dimension sociale ou politique mais elles n'appréhendent que rarement toutes ces dimensions à la fois, et sont conçues hors de tout rapport au monde du logement social. Enfin, elles mettent l'accent sur des

concepts – l’art, l’esthétique – sur des localisations – les territoires, des relations – au social, au public, à l’engagement et non sur des pratiques.

J’ai proposé l’expression « nouvelles pratiques artistiques » à partir des observations que j’ai faites dans le cadre de mon travail dans des organismes de logement social et en les confrontant à des dénominations existantes. Les « nouvelles pratiques artistiques » à la fois apparaissent comme des héritières de formes artistiques plus anciennes, véhiculent leurs enjeux sociaux, urbains, politiques et esthétiques et en expriment d’autres. Si elles ne marquent pas à proprement parler de tournant de l’art ou encore de mouvement qualifié en tant que tel, les processus mis en œuvre, les dispositifs, les réseaux d’acteurs mobilisés et les modes de faire laissent penser que ces pratiques sont à la rencontre de plusieurs autres. Elles se placent ainsi non pas dans une rupture avec ce qui a été amorcé précédemment mais dans une continuité. Celle-ci laisse toutefois émerger des enjeux composites et les reformule pour mieux s’en saisir, en particulier pour interroger l’impensé qu’est souvent l’Habiter dans le cadre du logement social et la question de l’habitant dans les quartiers d’habitat social. Par ailleurs, l’expression « nouvelles pratiques artistiques », en centrant sur les pratiques, permettait de donner à voir non simplement des acteurs- côté logement social comme côté porteurs de ces pratiques - mais aussi des modes de faire, des interactions et des compétences qui se complexifient et s’intriquent de plus en plus.

Qui sont les **habitants** participants ? Quel est leur rôle ? Que font-ils ? Que font-ils aux projets ? Une caractéristique importante de ces pratiques est la place qu’y occupent les habitants impliqués. Dans les projets artistiques que j’ai étudiés, les habitants sont les enjeux, les destinataires, parfois les faiseurs des projets ainsi que les moyens. Ces projets font en effet participer des habitants à divers registres faisant de leur participation un enjeu esthétique, social et politique majeur. L’habitant des quartiers d’habitat social joue le rôle d’un tiers dans le couple « logement social » et « nouvelles pratiques artistiques » mais il est aussi la justification servant à légitimer le projet pour les différents acteurs notamment pour les bailleurs sociaux. Aussi, il m’a semblé pertinent d’interroger les relations entre logement social et nouvelles pratiques artistiques à travers le filtre de la participation de cet habitant, qui est tour à tour résident, locataire, riverain, usager, membre d’une population, d’une association ou encore simple participant.

Suivant les acteurs et les situations, l'appellation « les habitants » recouvre des réalités sociologiques et politiques et des représentations sociales et symboliques différentes. Cette notion, comme l'observent Virginie Anquetin et Audrey Freyermuth (Anquetin, Freyermuth, 2009), est souvent « figurée » et « projetée », c'est-à-dire qu'elle correspond à une vision et un imaginaire, parfois bien éloignés de ce qu'est l'habitant, dans la diversité des rôles et des lieux qui caractérisent sa vie. Je me suis demandé à quoi correspondait l'usage du pluriel ou du singulier du terme « habitant », si pour certains acteurs, il recouvrait ou non des représentations différentes. A l'instar de Catherine Neveu (Neveu, 2003), il me semble que le singulier (l'habitant) correspond à une réalité politique et sociale héritée des luttes urbaines des années 1960 et 1970, donc chargée d'une certaine empreinte politique, tandis que le pluriel (les habitants) correspond à une vision plus floue et changeante que l'on retrouve chez les acteurs de la participation et de l'urbain. Ainsi, la première serait une catégorie qualifiée, quand la seconde aurait des contours peu définis. J'ai souvent constaté que lorsque certains acteurs parlaient de **l'habitant**, il s'agissait d'une figure impliquée (dans la vie associative par exemple), tandis que lorsqu'ils parlaient **des habitants**, il s'agissait de certains habitants : ceux des quartiers d'habitat social. Si la première catégorie était considérée comme active et participante, la seconde, en revanche, était vue comme passive et l'objectif était de la faire participer. Je me suis donc efforcée de voir comment les différents acteurs pensaient, se représentaient et mobilisaient les personnes censées participer aux projets artistiques dans le contexte du logement social et qui, du moins, en étaient les destinataires, y compris comment ces personnes se qualifiaient elles-mêmes dans cette relation.

L'étude que je mène de cette relation est fondée sur l'analyse des pratiques. La notion de **pratique** est liée à la fois à un faire et à une pensée qui ne sont pas seulement artistiques mais aussi culturels, socio-culturels, sociaux, politiques et urbains.

Mon choix d'analyser des pratiques s'inscrit dans un courant sociologique pragmatique qui se développe depuis les années 1980 en France et depuis les années 1970 dans les pays anglo-saxons. Il s'oppose à l'analyse fonctionnaliste et à l'analyse structuraliste notamment. Pour Daniel Cefaï (Cefaï, 2013), la pratique peut être comprise comme un ensemble d'activités et une organisation naturelle de l'action, une idée héritée de la démarche

praxéologique revendiquée par Bernard Fradin, Louis Quéré et Jean Widmer (Fradin et al., 1994).

Le propre des pratiques artistiques est qu'elles peuvent avoir, comme le souligne Fabrice Raffin à propos des nouveaux territoires de l'art, une autre vocation que la vocation artistique. Elles peuvent avoir une visée sociale, politique, urbaine ou économique et permettre de « *s'amuser, se détendre, faire la fête, être ensemble, poétiser son quotidien, se connaître, mais aussi se positionner, élaborer une parole publique, participer aux affaires de la cité ou encore gagner de l'argent, faire du profit etc.* » (Raffin, 2010, 61-62).

Elles nécessitent aussi, selon Hugues Bazin un maillage en réseau, au croisement « *d'une économie de proximité (« street economy»), une culture de l'auto-entreprise (« do it yourself»), une économie de la débrouille et des services non-marchands, une économie de la connaissance (« open source») » (Bazin, 2010, 136-137).*

Ces nouvelles pratiques correspondent ainsi à ce qu'Elsa Vivant désigne par des pratiques « *off* ». Pour elle, le *off* est une création artistique métisse, alternative émergeant de lieux marginaux ou abandonnés. Elle décrit les porosités et complémentarités qui existent entre les genres légitimés et ceux qui ne le sont pas, proposant alors un paysage culturel riche (Vivant, 2009).

Par ailleurs, ces pratiques ne coïncident pas avec une démarche impliquant une dimension de parcours artistique pensé en amont auquel le public serait convié, mais bien l'idée d'un faire au long cours. Comme l'indique Françoise Liot (Liot, 2010), l'idée d'une inscription dans un temps long et processuel est présente dans les actions d'animation culturelle et socio-culturelle, ce qui contribue à marquer l'opposition entre l'art comme pratique et l'art comme œuvre. L'art comme pratique aurait en plus de la visée récréative de l'animation une visée sociale voire politique : c'est un « *support à la socialisation et à l'apprentissage de la relation aux autres* » (Liot, 2010, 16).

Enfin, toujours selon la sociologue, ces pratiques apparaissent chez ces auteurs comme plurielles et évolutives : d'autres pratiques artistiques viennent se greffer à elles, d'autres projets émergent alors et se raccrochent à leur dynamique. En effet, elles sont démultiplicatrices d'initiatives artistiques menées par les artistes initiaux, par d'autres artistes, habitants ou structures locales.

Étude des relations

Ma thèse s'attache à étudier les relations formelles, professionnelles et/ou interpersonnelles (de pouvoir, d'affect) entre les acteurs du logement social et les porteurs de nouvelles pratiques artistiques. Dans cette interaction entre le monde du logement social et celui des nouvelles pratiques artistiques, des acteurs sont compris dans un jeu de tensions entre leur volonté de faire bouger les lignes ou de rester dans certaines limites et catégorisations qui enferment. Ainsi, dans le cas qui est à l'origine de cette thèse, pour le bailleur, cette nouvelle vocation artistique est tour à tour présentée comme une façon de créer du lien ou de maintenir le lien social et d'amener du beau dans des lieux qui en seraient dépourvus sans pour autant changer radicalement ses modes de faire. Certains artistes, au contraire, n'hésitent pas à se former dans des domaines extérieurs à leur domaine d'expertise initiale et à se revendiquer comme porteurs d'une pensée marquée par des louvoiements d'un champ à un autre.

À travers le test de ces limites entre les champs, les modes de faire, les compétences et les rôles, ces relations apparaissent porteuses de transformations possibles. Des acteurs vont chercher à faire éclater des visions sclérosantes, délégitimantes et économiquement invivables dans lesquelles ils pourront amener une critique de la rénovation urbaine par exemple, ou encore montrer une façon alternative d'aborder le cadre de vie ou le « vivre ensemble » pour un bailleur. Ce faisant, ils entendent lutter contre la stigmatisation des territoires mais aussi des professions et des représentations qu'ils ont d'eux-mêmes de leur institution et des autres acteurs.

Des acteurs parfois personnalisés

Je désigne certains acteurs par leur nom, et d'autres seulement par leur fonction.

Cette différenciation tient à deux raisons. La première est que les entretiens semi-directifs réalisés auprès des acteurs de mes cas d'étude sont soumis à l'autorisation des interviewés et ne sont pas couverts par le principe d'anonymat. La seconde est que certains acteurs se trouvent dans une position nodale dans le projet et sont personnalisés par une certaine forme d'unicité : c'est le cas de certains artistes, du président de GrandLyon Habitat, du conseiller pour les arts plastiques de la Direction régionale des affaires culturelles Rhône-

Alpes, de la médiatrice culturelle de « *Prenez Racines !* » ou encore des membres de la Mission art et espace public de Dunkerque.

Cette personnalisation induit d'une part, des effets d'empathie et parfois de répulsion dont j'ai conscience et d'autre part, un déséquilibre dans la dénomination des acteurs. Ainsi, l'artiste Thierry Boutonnier en jouant presque tous les rôles dans un des projets étudiés, y compris celui d'interprète de sa propre production, se place à la position unique et singulière d'homme-orchestre. De même, la nature des relations privilégiées mais néanmoins hiérarchiques et verticales que j'ai pu avoir avec le président de GrandLyon Habitat, Yvon Deschamps m'a conduite à une forme de personnalisation.

En revanche, certains acteurs ne sont pas nommément désignés. C'est le cas dans un autre projet étudié, *Opener*, où, en dehors des deux figures singulières des chargés de mission art et espace public, les collectifs d'artistes, les habitants ou les associations interviennent en tant que collectifs.

Mes hypothèses de recherche

Les **hypothèses** qui ont fondé ma recherche dans cette thèse se déclinent suivant plusieurs dimensions : urbaine, sociale, politique et esthétique.

L'**hypothèse centrale** qui guide cette recherche est que les relations entre logement social et nouvelles pratiques artistiques modifient les conceptions et les pratiques de la fabrication de la ville, au sens où elles introduisent de nouveaux acteurs, modifient les rôles, leur posent des questions de méthodologie, d'interprétation et de positionnement.

Cette hypothèse générale repose elle-même sur une **première hypothèse** : cette relation entre logement social et nouvelles pratiques artistiques existe même si elle n'est pas encore conceptualisée. Elle est posée a priori comme spécifique et analysable au travers d'un certain nombre de pratiques. De même, est présumée l'existence de pratiques artistiques ayant des caractéristiques nouvelles, par les acteurs concernés, les formes qu'elles prennent et leurs effets.

Ma **deuxième hypothèse** portait sur les effets des projets artistiques menés dans les quartiers d'habitat social et portés par des bailleurs ou dans lesquels ils se seraient impliqués, à divers degrés. Ces projets auraient des effets sur une diversité d'acteurs (effets sur les acteurs existants et apparition de nouveaux acteurs).

Ces hypothèses couvrent trois champs. Le premier est celui du jeu d'acteurs, de leurs pratiques, compétences, rôles et postures. Le deuxième concerne le paysage urbain et l'urbanisme : il comporte à la fois les pratiques et expertises, tant des artistes, des collectivités, des bailleurs, des acteurs locaux que des habitants, en termes de conduite de projet et de capacités créatrices, les représentations des territoires qui changent mais aussi les territoires eux-mêmes et les spatialités. Le troisième champ est celui du politique, sous l'angle des jeux de pouvoir, des questions de légitimation et de citoyenneté).

Plus précisément, sur le plan du **jeu d'acteurs**, j'ai fait l'hypothèse que la création artistique impliquant un bailleur dans les quartiers d'habitat social fait émerger de nouveaux acteurs jusqu'alors étrangers à ce monde déjà complexe, qui doivent adapter leurs conceptions et modes opératoires. L'introduction de ces nouveaux acteurs déplacerait les enjeux sociaux, urbains et politiques du système.

La nature des interventions artistiques, ainsi que la genèse, la typologie des projets sont aussi supposées peser sur le jeu d'acteurs : elles interrogeraient la posture de projet pour l'ensemble des acteurs, modifieraient les visions de l'art et les politiques culturelles.

Aux bailleurs, ces pratiques artistiques permettraient d'inclure une dimension d'habiter qu'ils ont aujourd'hui relativement de mal à mobiliser et donneraient la possibilité de se repositionner différemment et de développer ainsi des compétences nouvelles ou déjà existantes.

Sur le plan du **paysage urbain et de l'urbanisme**, la création artistique dans le cadre du logement social est supposée proposer une façon alternative de penser les projets, dans leur méthodologie, dans leur conception et dans leur mise en œuvre, par le biais de l'interdisciplinarité et de l'intégration en amont du volet social. Cet élargissement des champs d'action vers ces nouvelles pratiques s'accompagnerait d'une évolution des modes de faire, des rôles, des limites et des métiers d'un point de vue pratique mais aussi théorique.

En plus de proposer des façons alternatives de penser le projet, les créations artistiques auraient un impact physique sur le territoire et ses spatialités et transformeraient la représentation des lieux au sein du système d'acteurs.

Sur le plan **politique**, les nouvelles pratiques artistiques sont saisies sous deux dimensions. La première apporte une lecture subversive, en cultivant des notions de liberté,

d'indépendance culturelle, d'identité et de dissidence dans le sens où elles désignent des pratiques non institutionnelles, non académiques et marginales ; tandis que la seconde apporte une lecture instrumentale en montrant les nouvelles pratiques artistiques comme des outils de paix sociale.

De façon transversale enfin, cette recherche pose que les nouvelles pratiques artistiques en tant que créations marginales, puisque se situant en dehors de la norme sociale, artistique et politique, contribuent à fabriquer de nouveaux modes de penser et faire la ville et de cette façon permettent une légitimation des organismes de logement social au sein du système d'acteurs.

Ces pratiques artistiques offriraient aux habitants des quartiers l'opportunité de se situer de façon plus centrale dans la fabrication des projets urbains et d'habitat. Ils ne seraient plus censés répondre à une invitation à la concertation, mais ils pourraient développer un pouvoir d'agir, de l'autonomie et des formes d'autogestion.

En mettant les habitants au cœur de la fabrication des projets, elles placeraient les artistes et les habitants comme des médiateurs d'un genre nouveau, à cheval sur plusieurs champs et compétents dans la co-production de la ville.

Enfin, ma thèse suppose en particulier que, dans les relations entre nouvelles pratiques et organismes de logement social, la question de l'habiter serait placée au cœur puisqu'elle concerne les relations des lieux d'être (sociaux, éthiques et politiques), des lieux de faire et des lieux de vie.

La confrontation de ces hypothèses initiales à mes études de cas a guidé ma démarche de recherche : elles ont été relativisées, invalidées ou complétées.

L'objectif de ma thèse n'est donc pas seulement de savoir si les bailleurs sociaux peuvent ou doivent se préoccuper, soutenir ou initier les pratiques artistiques, mais, partant du constat que ces expériences existent et qu'elles se multiplient, il est bien de comprendre les conditions et les processus de fabrication de ces projets.

Présentation de mes cas d'études

J'ai orienté ma recherche sur trois projets, dont deux en miroirs, à Lyon : *8^e Art*, « *Prenez Racines !* » et *Opener* à Dunkerque.

Pour ces cas d'études, il me semblait intéressant de voir s'il était possible d'analyser la portée d'un contexte urbain, social, politique ou esthétique sur un projet, s'il existait des récurrences ou des modes de faire différents. Aussi, il était important de choisir des terrains que je connaissais parfaitement bien et dont je maîtrisais les enjeux, tant sociaux, qu'urbains, politiques et esthétiques. Je voulais aussi des terrains qui s'inscrivaient dans des dispositifs politiques et urbains différents (politique de la ville, projet de renouvellement urbain ou encore commande publique artistique), afin de montrer ce qui tenait au dispositif et ce qui tenait à ce qui se passait dans les interstices laissés par ces dispositifs. Enfin, il me semblait pertinent de choisir des projets terminés ou sur le point de se terminer.

Le premier projet que j'ai étudié, à l'origine de cette thèse, est **8^e Art**. Il s'agit d'une commande artistique publique initiée par le bailleur social GrandLyon Habitat et plus précisément par son président Yvon Deschamps⁷ entre 2007 et 2014. Il s'agit d'un projet d'art public visant à la création d'une dizaine d'œuvres d'art contemporain. Les œuvres s'accompagnent de la construction de dix ateliers d'artistes et de la réhabilitation d'un « *lieu ressource pour l'art et la ville* »⁸, ainsi que d'une importante mission de médiation culturelle réalisée conjointement avec les acteurs socio-culturels de l'arrondissement. Après la réalisation de quatre des dix œuvres prévues initialement, l'abandon du projet des ateliers d'artistes et du lieu ressource, le projet est brutalement arrêté par la direction de l'office, peu après le départ d'Yvon Deschamps en 2014.

J'ai choisi d'étudier ce projet pour plusieurs raisons. En premier lieu, il est le seul, à ma connaissance⁹, de cette envergure¹⁰ en France, à être initié et porté par un bailleur social. En deuxième lieu, j'ai été en charge de ce projet, en qualité de responsable d'opération pour le compte du bailleur GrandLyon Habitat, pendant deux années. Cette immersion, du côté du bailleur, me semblait un critère essentiel pour appréhender l'analyse, de l'intérieur et obtenir des informations de première main, impossibles à avoir dans d'autres circonstances.

⁷ Yvon Deschamps, en plus d'être le président de GrandLyon Habitat jusqu'en 2014 est aussi durant la période où j'ai réalisé ma thèse, l'une des figures influentes de la vie politique socialiste lyonnaise.

⁸ Cahiers des clauses techniques particulières de l'opération de réhabilitation du local dit du « Bon Vigneron » en lieu ressource pour l'art par GrandLyon Habitat, en 2011.

⁹ J'ai pu déduire cela du sondage informel que j'ai réalisé auprès de l'ensemble des bailleurs sociaux en France, en préalable de ma thèse.

¹⁰ Ce projet de dimension nationale a dépassé les trois millions d'euros. Consistant en dix œuvres d'art public, il a réuni des artistes de renommée internationale choisis par un célèbre commissaire artistique. Il a été financé suivant un partenariat complexe (DRAC, la Région, la Métropole de Lyon, la Ville et des mécènes privés) et a bénéficié d'un accompagnement artistique institutionnel par la DRAC).

En troisième lieu, le projet annonçait une dimension participative qui, comme je l'ai découvert durant la période passée chez GrandLyon Habitat, n'a finalement pas été au rendez-vous. En quatrième lieu, *8^e Art* semblait annoncer une amélioration du cadre de vie, le fameux « vivre ensemble », en vue d'accompagner, *in fine*, un projet de renouvellement urbain. Enfin, il se présentait comme un projet-gigogne, contenant plusieurs autres projets : la création de résidences d'artistes, d'un lieu ressource pour l'art et la ville et de différents projets de médiation à l'échelle locale, dont l'empilement interrogeait les relations entre acteurs sous diverses faces.

Mon deuxième cas d'étude est « **Prenez Racines !** ». Il s'agit d'une expérimentation artistique menée conjointement par l'artiste Thierry Boutonnier et la Maison des Jeunes et de la Culture Laënnec-Mermoz, dans le quartier Mermoz en pleine rénovation urbaine, également dans le 8^e arrondissement de Lyon, depuis 2009. Cette expérimentation s'est déroulée en parallèle d'un projet de renouvellement urbain mené par le bailleur social GrandLyon Habitat, sur ses tènements. Elle consiste en la réalisation d'un verger urbain, après la mise en œuvre d'une pépinière urbaine d'une quarantaine d'essences, plantées, soignées et transplantées dans le nouveau mail par des habitants du quartier qui en sont considérés comme les « parrains-marraines ».

J'ai choisi d'étudier ce projet pour des raisons opposées et complémentaires au précédent. La première est que le projet se présentait comme participatif et *bottom-up*¹¹ et qu'il y avait là ce qui me semblait à première vue une véritable participation habitante. La deuxième raison est que je connaissais une partie des acteurs du projet du fait des années passées chez GrandLyon Habitat, ce qui me permettait d'étudier une diversité de relations selon les contextes. D'autre part, j'étais intéressée à étudier l'évolution des relations entre le bailleur et les autres acteurs. En effet, au moment où j'ai démarré mon enquête, les relations des acteurs du projet avec le bailleur qui avait pourtant cédé son terrain et offert les arbres, étaient au point mort et sur certains sujets, sous tension. Enfin, la mobilisation de certains acteurs locaux sur la dimension d'aménagement notamment me posait question car elle

¹¹ Du bas vers le haut. La participation semble émaner d'une demande habitante ou tout au moins prendre véritablement en compte la dimension habitante, à contrario d'une participation top-down, qui émanerait d'une décision politique ou institutionnelle.

semblait nouvelle : dans quelle mesure cette mobilisation était-elle affectée par l'expérimentation artistique ?

Enfin, j'étais curieuse de voir comment un même bailleur social, dans le même arrondissement de Lyon, mais dans des contextes bien différents, se comporterait. Alors qu'une partie du système d'acteurs (social, socio-culturel, politique) est identique, quels facteurs jouent dans l'implication du bailleur et dans la configuration des relations avec les autres acteurs ?

Mon troisième cas d'étude est le programme artistique **Opener** et plus précisément la série de projets réalisés : *Jardins Barges*, menés conjointement par la Ville de Dunkerque donnant lieu à la création de la Mission art et espace public entre 2009 et 2015, sur des tènements appartenant à deux bailleurs sociaux : Partenord et Cottage ou à toute proximité d'un secteur d'habitat social en renouvellement urbain comme sur l'Île Jeanty. Le programme se décline en une série d'études artistiques et paysagères visant à révéler des lieux de la ville, notamment dans son rapport à l'eau. L'expérimentation réalisée consiste en la création d'un « jardin reposoir », de barges et d'îles flottantes.

J'ai choisi d'étudier ce projet pour plusieurs raisons. D'abord, j'ai été missionnée par la Ville de Dunkerque, plus spécifiquement par la Mission art et espace public pour les aider à porter un « *regard critique sur le projet* »¹² et à les accompagner sur l'évaluation finale du projet, entre 2014 et 2015. D'autre part, j'étais intéressée par l'ambition du projet qui se présentait comme participatif *bottom-up* et plaçait la dimension de médiation au cœur du programme. Il impliquait également une pluralité d'acteurs autres que des artistes (paysagistes et architectes par exemple). Enfin, la nature du type de commande, l'étude artistique (calquée sur le modèle de l'étude urbaine) me semblait nouvelle.

La constitution du corpus de la thèse

Mes terrains sont tous les trois issus de mon expérience professionnelle.

¹² La demande a été formulée de la sorte, lors de la réunion de présentation d'*Opener*, en présence des deux membres de la Mission Art et Espace Public, le 14 juin 2013, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine.

En effet, c'est dans le cadre de mes fonctions au sein de GrandLyon Habitat, que j'ai rencontré les acteurs du projet « *Prenez Racines !* » qui étaient pour partie ceux de *8^e Art*. Si j'ai commencé mon observation de *8^e Art* durant la période où j'étais salariée chez GrandLyon Habitat, cette dernière était alors intuitive puisque je n'avais pas encore véritablement démarré ma thèse. A partir de 2013, j'ai compilé l'ensemble des notes prises lors de réunions (de département, comités de pilotage, techniques, d'experts, réunions extérieures, comptes rendus de conseils municipaux, commissions d'appels d'offres, Commission nationale de la commande publique mais aussi réunions publiques). C'est aussi à ce moment-là que j'ai commencé à archiver les documents (du bailleur, articles de presse, dossiers de presse, documents produits par les artistes ou par l'agence de communication) et à analyser le contenu des sites web (sites des artistes, de GrandLyon Habitat, de *8^e Art*, de la Ville, du Musée urbain Tony Garnier, blog du conseiller pour les arts plastiques). En parallèle et jusqu'à la fin 2014, j'ai réalisé une série de longs entretiens semi-directifs avec les acteurs impliqués dans le projet (des salariés de GrandLyon Habitat, le président de l'office ou l'élue à la culture de l'arrondissement). Il m'a toutefois été impossible d'obtenir des rendez-vous pour des entretiens avec le commissaire artistique, le conseiller pour les arts plastiques ou les artistes. Enfin, j'ai réalisé plusieurs observations longues et situées sur les sites des projets suivies d'entretiens informels avec des habitants du quartier et avec la médiatrice culturelle.

Ce n'est qu'à partir du démarrage de ma thèse, que j'ai commencé à suivre « *Prenez Racines !* », en rencontrant d'abord à plusieurs reprises l'artiste et la médiatrice culturelle sur le site. J'ai pris part aussi bien à des temps techniques (comités techniques ou de pilotage, réunions à la MJC, à la pépinière ou au verger), à des temps conviviaux (fêtes des plantations, fêtes de quartier), institutionnels (les Rencontres « *Prenez Racines !* », l'exposition *Banlieue is beautiful*) ou plus informels (observations et entretiens avec les parrains et habitants sur site). J'ai réalisé entre 2013 et 2015 une série d'entretiens semi-directifs longs : avec l'artiste, la médiatrice culturelle ; au sein de GrandLyon Habitat avec le président, le directeur du département responsable du projet et le responsable de l'opération de renouvellement urbain ; au sein de la mission territoriale avec la directrice et le chargé de mission ; enfin avec l'élue à la culture de l'arrondissement. J'ai aussi mené entre 2016 et 2018 une série d'entretiens informels avec la chargée de mission à la Métropole et

la paysagiste, maître d'œuvre de la zone d'aménagement concerté, les représentants des différentes associations intervenant sur le projet comme Carton Plein ou Les Composteurs. Mon implication dans l'expérimentation « *Prenez Racines !* » s'est également traduite par l'élaboration d'un documentaire sur le projet avec la réalisatrice Sophie Fueyo¹³, par l'écriture d'une fiction et par la proposition d'un article avec l'artiste et la médiatrice du projet. Cette phase exploratoire m'a permis de mener plusieurs rencontres informelles avec les artistes, les habitants et les autres acteurs des projets. En 2015, j'ai ainsi accompagné un groupe constitué de plusieurs parrains et marraines, de l'artiste, de la médiatrice culturelle et d'une intervenante associative à Paris pour rencontrer l'artiste Monte Laster à la Courneuve et découvrir ses projets ainsi que plusieurs expérimentations de jardins dans le quartier de la Goutte d'Or, dans le 19^e arrondissement de Paris. J'ai accompagné l'artiste à Paris lors de l'exposition *Banlieue is beautiful* de « *Prenez Racines !* » au Pavillon de Tokyo. En 2016, durant trois mois, j'ai contribué à alimenter et co-animer un groupe de travail initié par la Coalition pour l'art et le développement durable (COAL) et l'École normale supérieure de Lyon sur la question de l'alimentation et du territoire avec Thierry Boutonnier. Enfin, durant la période de rédaction de cette thèse, j'ai été salariée de la MJC, en tant que médiatrice culturelle, en charge des « biens communs » : « *Prenez Racines* », *Eau de rose* et *écLOS*.

Ces situations d'accompagnement, connexes à mes terrains d'études, m'ont permis de tisser des liens privilégiés avec l'artiste Thierry Boutonnier, la médiatrice culturelle du projet et les participants, ce qui a grandement facilité ma présence, notamment lors de temps de négociations plus institutionnels comme les comités techniques ou de pilotage.

Ma recherche sur *Opener* s'est déroulée dans un troisième temps. Par l'entremise de la sociologue Sonja Kellenberger¹⁴, que j'avais rencontrée pour échanger autour de la notion de l'engagement de l'artiste, je me suis intéressée au programme *Opener* avec une autre doctorante – à l'époque – en aménagement du territoire et urbanisme (Lise Serra¹⁵), parce qu'il s'agissait d'un ensemble de projets artistiques participatifs dans des quartiers d'habitat

¹³ Film documentaire court intitulé *Aux arbres citoyens ! Un essai poético-révolutionnaire*, avril 2013.

¹⁴ Sonja Kellenberger a soutenu en 2004 une thèse intitulée « Pratiques artistiques et formes de la mobilisation politique dans la ville : une approche sociologique de quatre collectifs d'artistes-activistes à Paris et à Londres », Université Paris 10, sous la direction d'Isaac Joseph.

¹⁵ Lise Serra était alors doctorante au Centre de recherche pour l'Habitat et réalisait une thèse intitulée « Le chantier comme projet urbain », sous la direction d'Hélène Hatzfeld.

social. Après une première rencontre en novembre 2013 à Paris, avec les deux principaux acteurs d'*Opener*, travaillant conjointement pour la Ville de Dunkerque, je me suis rendue sur place avec Lise Serra, associée à la réflexion en décembre 2013 pour un premier diagnostic. Il s'agissait pour moi de la première formalisation et de la contractualisation de mon travail d'observation. Depuis 2014, je me suis rendue deux fois à Dunkerque afin d'apporter un regard critique sur certains points du projet. Lise Serra et moi-même avons travaillé à la mise en place d'une semaine d'ateliers avec la Mission art et espace public et un ensemble d'acteurs artistiques, techniques, économiques, socio-culturels, sociaux et politiques en vue de la préparation du forum de clôture d'*Opener* en février 2015. Ma participation à cette réflexion m'a fortement aidée à aborder et à construire un concept-clé de ma thèse : la notion de commun.

Ces temps de rencontres et séminaires de travail à Dunkerque, mais aussi autour de l'organisation du forum de clôture, m'ont permis de réaliser plusieurs entretiens longs semi-directifs avec les deux membres de la Mission art et espace public¹⁶. Ils ont été complétés par des entretiens informels avec plusieurs acteurs : l'élus à l'urbanisme et des journalistes de la revue *Cassandra Hors-Champs* qui ont coordonné l'évaluation d'*Opener*. Enfin, j'ai présenté une communication avec l'un des membres de la mission lors de l'école de printemps co-organisée par mon groupe de recherche ArtiCités et l'École normale supérieure de Paris en mai 2016.

Échelonnée sur sept ans, la constitution du corpus de ma thèse conduit à une importante diversité des matériaux recueillis, selon ma position professionnelle, interne ou externe au logement social, l'intensité de mon implication dans les projets artistiques et les rebonds de ceux-ci.

Une recherche impliquée

Ma **recherche** est intimement liée à mon parcours particulier, d'architecte, puis doctorante en urbanisme, impliquée dans des projets artistiques et auprès de bailleurs sociaux, et aux questionnements qui prennent racine dans des problématiques issues du terrain. Elle est

¹⁶ J'ai complété ces entretiens par deux entretiens longs semi-directifs téléphoniques avec Patrick Le Bellec, l'un des membres de la mission art et espace public.

donc nourrie par une volonté de coller au plus près des projets et d’appréhender les choses par l’entrée des acteurs, observant ainsi le système à la fois de l’intérieur et de l’extérieur.

Ma recherche est donc de fait impliquée, engagée, longue et située.

À l’origine, je m’orientais vers une recherche en convention Cifre¹⁷, qui était alors en adéquation d’une part, avec ma posture de praticienne, et d’autre part, avec la façon dont je concevais une recherche, c’est-à-dire en étant moi-même partie prenante de l’expérience. Cette thèse en Cifre n’a pu se faire mais je n’ai pas pour autant abandonné l’idée d’une recherche impliquée¹⁸. Ce positionnement particulier, au cœur du processus, s’est manifesté de plusieurs façons : d’abord chargée d’opération pour le compte d’un bailleur social entre 2010 et 2012, j’ai ensuite participé aux différents temps forts d’un projet artistique, collaboré en 2013 à l’élaboration de la réflexion menée dans le cadre d’une rencontre associant universitaires, artistes et habitants, participé en 2014 à un voyage d’études avec ceux-ci, co-écrit un documentaire, rédigé une nouvelle, enfin été missionnée en 2013 par la Ville de Dunkerque et ses musées pour réaliser une analyse critique d’un projet.

Je me place dans un héritage de la recherche-action, donc dans un engagement du chercheur qui se situe au-delà d’un militantisme ou d’une implication mais qui pose le chercheur comme producteur potentiel d’autre chose que d’un cadre conceptuel théorique. J’ai été, sur le sujet, particulièrement intéressée par les écrits de Pascal Nicolas-Le Strat¹⁹ sur l’implication d’un chercheur dans une recherche-action avec pour objectif de penser le commun.

Lorsque j’ai démarré mes terrains, j’ai compris que, dans « *ce qui était à l’œuvre* » là, se jouait à la fois quelque chose de l’ordre de l’œuvre comme création artistique mais aussi et surtout comme ensemble de transactions et d’interactions relatives à une forme de coopération créative : une construction (Nicolas-Le Strat, 2000). Ce qui était à l’œuvre l’était non pas dans les temps formalisés et institutionnels, comme les comités de pilotage ou les réunions techniques, mais bien lors de temps informels sans visée ou objectif prédéfini. C’est durant ces temps que les acteurs se rencontraient sur le terrain et qu’ils étaient rassemblés

¹⁷ Dispositif géré par l’Agence nationale de recherche technique dont l’objectif est le recrutement d’un doctorant en CDI ou CDD auquel est confiée une mission de recherche stratégique par une entreprise, le tout encadré par un laboratoire de recherche.

¹⁸ Séminaire « Le dispositif Cifre en Sciences Humaines et Sociales, une génération hybride entre recherche et actions ? Regards croisés et partage d’expériences », Lyon 3, Lyon, 11 décembre 2011.

¹⁹ Blog de Pascal Nicolas-Le Strat <http://www.le-commun.fr/>

autour d'un faire qui les éloignait de leurs mécanismes et réflexes professionnels. Ce qui à l'origine n'était qu'une recherche de moyens différents pour appréhender ce qui se passait, est alors devenu une posture à part entière²⁰ faite de phases d'immersion longues mais aussi de moments de création. Ce n'était pas uniquement une production d'ordre théorique et académique, pas complètement de la recherche-action au sens où des chercheurs impliqués tels que Pascal Nicolas-Le Strat ou Hugues Bazin (Bazin, 2006) peuvent l'entendre, mais bien ce qui se rapproche d'une forme de création. Ce nouveau format pose non seulement la question de l'outil (de l'outillage), mais aussi celle de la posture, de la neutralité (objectivité, subjectivité assumée), de l'utilisation de ce qui est produit (et de ce que cela produit – sur le chercheur, sur le système d'acteurs, sur le projet, sur les mondes de la recherche). La posture du chercheur conduit à poser aussi la question de son engagement, sur lequel je reviendrai ultérieurement.

L'adoption d'une telle posture a suscité des questions aussi bien du côté recherche que du côté de l'art : sur la finalité de la recherche création et la légitimité du chercheur « entre-deux ». Ces questions accompagnent la construction de ma recherche.

Ma méthodologie de recherche

Ma méthodologie de recherche se veut avant tout qualitative et impliquée. Bien que je sois naturellement plus encline à l'immersion dans le terrain, il me semble néanmoins qu'il convient parfois de revenir parfois à un outillage de recherche plus traditionnel, et que les méthodes, alors, se mêlent.

J'ai essayé de trouver des moyens de participer aux terrains que j'étudiais. J'ai donc privilégié autant que faire se peut, une observation participante. Les raisons d'une telle orientation sont multiples. Avant tout, j'étais face non seulement à un champ mais à une réalité complexe et à de très nombreux acteurs qu'une recherche plus distanciée ne m'aurait pas permis de cerner dans leurs postures et leurs relations concrètes.

Ensuite, le décalage entre le discours des acteurs qui tente d'explicitier la réalité en la simplifiant (parfois trop) et la complexité du terrain et des pratiques me semblait important et donc devait être analysé et mis en évidence.

²⁰ Cette posture sera décrite plus précisément dans la troisième partie de cette thèse.

Enfin, certains dispositifs et certaines situations m'auraient tout simplement été inaccessibles si je n'avais pas, par mon implication, construit patiemment des relations de confiance avec les acteurs que j'observais.

D'un côté, ma méthodologie s'appuie sur des techniques d'enquête qui mobilisent différentes disciplines des sciences sociales (sociologie et ethnologie en particulier, mais aussi sociologie politique et des techniques de diagnostic issues de l'urbanisme). D'un autre côté, elle s'appuie sur des techniques, des outils et des méthodes issues des mondes de l'art. J'ai d'abord effectué une recherche documentaire à la fois sur le logement social et sur les pratiques artistiques dans les quartiers d'habitat social, qui a confirmé un déséquilibre : s'il était relativement aisé de trouver des ouvrages traitant de l'art dans son lien avec les quartiers et/ou la rénovation urbaine, ou de l'art contextuel, les écrits sur le logement social en tant qu'acteur d'une fabrication alternative de la ville étaient plus rares. De la même façon, j'ai trouvé de nombreuses références à la fois issues de la sociologie de l'art et de l'histoire de l'art sur les acteurs artistiques (Liot, Ardenne, Heinich, Michaud, Bourriaud etc.), mais très peu, voire pas du tout sur la spécificité des acteurs du logement social. C'est alors qu'il est apparu qu'une recherche de première main s'avérait nécessaire.

Il est à préciser que dans le cadre de *8^e Art*, en dehors des entretiens, de mes carnets de bord, de mes notes, des présentations que j'avais réalisées pour les différents comités (techniques, d'experts, pilotage etc.), l'accès aux documents internes m'a été refusé, étant donné que je n'étais plus salariée de l'office. Aussi, les documents que j'ai utilisés sont des documents à la disposition du public (comme le journal en direction des locataires *Entre Nous*, disponible à l'accueil de GrandLyon Habitat ou des informations présentes sur Internet) en plus du carnet de bord que je tenais.

Par ailleurs, si j'ai trouvé quelques références sur l'art dans les quartiers d'habitat social, cela était traité soit sous l'angle de la rénovation urbaine et des politiques de la ville, soit sous celui du socio-culturel, mais jamais en prenant comme entrée l'institution logement social.

C'est pourquoi, il m'a alors semblé pertinent de m'appuyer sur mon expérience au sein d'organismes HLM pour compléter ce regard sur ces acteurs particuliers, afin de disposer de données de première main.

Pour ce faire, pendant la durée de mon terrain, l'usage d'un carnet de bord, au quotidien, m'a permis de faire une restitution à la fois théorique (mes notes de lecture, notes de

visionnage de colloques en ligne, notes prises au cours de séminaires, journées d'études et colloques), mais aussi pratique (observations lors de comités de pilotages, comités techniques, réunions formelles et informelles, observations sur le terrain). J'ai aussi consigné dans ce carnet les discussions informelles (en direct et lors d'entretiens téléphoniques) avec les acteurs du projet, ainsi qu'avec des personnalités extérieures que je jugeais « expertes » sur l'un ou l'autre des points que je souhaitais aborder (logement social, participation, projets artistiques etc.). Enfin, j'y ai restitué ma posture de recherche, notamment lors de la réalisation du film documentaire et de l'écriture de la fiction sur « *Prenez Racines !* ».

Parallèlement à un travail d'investigation sur le terrain que je pensais clore à la fin de l'été 2014 et qui s'est finalement terminé en 2016²¹, j'ai aussi utilisé une méthode plus traditionnelle concernant l'étude et l'analyse de documents officiels produits par les acteurs autour des projets, notamment par les bailleurs sociaux, mais aussi par les artistes ou d'autres chercheurs²². Je me suis autant penchée sur les documents écrits que sur des communications orales (discours lors des inaugurations, interventions lors de colloques, réunions, mais aussi textes et communications réalisées par les artistes). Cette méthode avait pour visée d'évaluer l'écart entre la communication initiale et ce qui advenait lors de la finalisation du projet.

La vingtaine de longs entretiens semi directifs que j'ai réalisés avec les acteurs des projets, d'une durée d'une heure en moyenne, entre novembre 2012 et juillet 2016 m'ont permis d'instaurer un climat de confiance (avec les artistes en particulier), de me faire connaître en tant que chercheuse (par exemple auprès des bailleurs sociaux, qui ne me connaissaient qu'en tant que salariée) mais surtout d'obtenir des réponses à des questionnements précis, de valider ou d'invalider certaines de mes hypothèses. Ce n'était pas qu'une manière d'obtenir des informations mais aussi une manière de proposer un espace de réflexion commun. Cela a particulièrement été le cas avec l'artiste Thierry Boutonnier, la médiatrice culturelle de « *Prenez Racines !* » et un responsable de la Mission art et espace public à

²¹ J'ai décidé de prolonger mon terrain après l'avoir une première fois clos à la fin de l'été 2014. Toutefois, je me suis retrouvée, après avoir entamé ma rédaction face à un manque de données, notamment sur la médiation et les modes de faire liés à la participation dans le cadre de « *Prenez Racines !* ». En avril 2016, j'ai été contactée par la médiatrice de la MJC Laënnec-Mermoz pour prendre en charge la réalisation d'un espace public participatif : le projet *éCLOS*, à toute proximité et héritage du verger « *Prenez Racines !* ». Cela a été pour moi une opportunité d'approfondir ces points et de vérifier certains des résultats que j'avais déjà consignés.

²² Paul Ardenne a animé la journée des Rencontres « *Prenez Racines !* » qui a eu lieu le 29 mars 2013 aux Musées Gadagne de Lyon. Il s'est servi des échanges de cette journée pour rédiger un article « L'arbre comme objet d'art, entre célébration et repentir » paru dans *Blockbuster* durant l'été 2013.

Dunkerque, tous trois en forte demande d'une conceptualisation qui pouvait leur permettre de justifier ou de légitimer des orientations données à leurs projets auprès des acteurs (de la maîtrise d'ouvrage pour « *Prenez Racines !* » ou de la municipalité pour l'équipe d'*Opener*). Il me semblait pertinent aussi, dans le cadre de cette recherche sur des relations, d'aborder les choses par l'échec et les conflits pour d'une part, cerner la nature de ce « et » qui lie logement social et pratiques artistiques mais aussi, d'autre part, pour comprendre en quoi le « et » dans certains cas ne fonctionne pas. Aussi me suis-je particulièrement attardée sur les causes des échecs (plus ou moins relatifs) des projets. Je me suis alors intéressée aux causes et modalités d'abandon de *8^e Art*, brutalement arrêté au bout de sept ans, après le départ du président de GrandLyon Habitat. Dans le cadre de « *Prenez Racines !* », je me suis intéressée à l'échec – relatif – du film documentaire co-réalisé avec Sophie Fueyo auprès de certains acteurs de « *Prenez Racines !* » notamment²³, et à l'abandon de la fiction, demandée par Thierry Boutonnier qui n'avait finalement pas été retenue pour illustrer l'édition de clôture du projet.

Les expériences de co-création du film et de la fiction ont été fort instructives non seulement du point de vue de la réception qu'en ont faites les acteurs du projet, mais surtout du point de vue de l'expérience même du « faire en commun ».

Dans une première partie, je présenterai le contexte d'émergence des nouvelles pratiques artistiques pour *8^e Art*, « *Prenez Racines !* » et *Opener*, les différents dispositifs, procédures, processus, commandes de ces projets, leur chronologie ainsi que leurs enjeux et finalités.

J'aborderai ensuite le jeu des acteurs et les relations dans lesquelles ils agissent, de quelle manière de « nouvelles » figures émergent et s'organisent. Je mettrai en évidence les jeux de miroirs qui placent les acteurs dans des positionnements complexes et paradoxaux par rapport aux institutions, avec des rôles pouvant se chevaucher, se mêler, dans le cadre, la hiérarchie et l'organisation relativement rigides de l'institution logement social.

Dans un dernier temps, je montrerai ce que le « et » entre logement social et nouvelles pratiques artistiques englobe, ce que les relations entre le logement social et les nouvelles

²³ Il a été décidé par la médiation culturelle du projet que le film ne ferait pas l'objet d'un visionnage public par le groupe des parrains-marraines. Toutefois, sur le site internet, il est disponible comme ressource.

pratiques artistiques produisent et ne produisent pas, en termes de jeux de pouvoir, d'affects et de modes de faire des acteurs, mais aussi en termes d'intégration urbaine. Ainsi, en mettant mes hypothèses initiales à l'épreuve de mes observations, je montrerai le déplacement de mon objet de recherche : la relative nouveauté de ces pratiques artistiques, leur impact sur les relations des bailleurs avec les autres acteurs, sur les modes de faire et les spatialités qui en découlent.

Contextes d'émergence des nouvelles pratiques artistiques dans les quartiers d'habitat social

Première partie

INTRODUCTION DE PARTIE

Dans cette première partie, je voudrais montrer le contexte d'émergence de nouvelles pratiques artistiques observées dans le cadre de cette thèse.

Le contexte est ici pris dans un sens large, puisque les cas étudiés à la fois sont insérés dans un contexte global, national, sont rattachés à un territoire, se déroulent dans une temporalité finie et portent des enjeux qui sont liés à des dimensions politiques, sociales et urbaines propres aux sites sur lesquels ils se sont développés.

Afin d'expliquer le contexte institutionnel d'émergence de ces nouvelles pratiques artistiques et de saisir ce qui est aujourd'hui à l'œuvre, il convient de dresser le cadre de ce qui a précédé leur apparition. Aussi, je montrerai l'organisation générale des acteurs et les difficultés devant lesquelles ils peuvent se retrouver, ainsi que leurs intérêts communs ou divergents. En d'autres termes, je vais tenter de dessiner la généalogie tant sociale, que politique et urbaine des projets étudiés, ce qui permettra dans les parties suivantes, d'éclairer des acteurs particuliers et ce que produisent et ne produisent pas leurs points de rencontre. Le contexte concerne aussi, du point de vue de la microsociologie, une multiplicité d'expériences des acteurs, qui permettra de tracer des contextes autour d'eux. Par ailleurs, je souhaite aussi montrer la pluralité des situations, des modalités de commande, de processus, de type de projet et de temporalité qui s'y rattachent. Ainsi le premier cas *8^e Art* voit le jour dans un contexte de commande nationale publique, tandis que « *Prenez Racines !* » se développe en relation à un projet de renouvellement urbain, tout en étant compris dans le cadre de la politique de la ville. Enfin, *Opener* intervient dans un cadre d'études de programmation artistique piloté par la municipalité.

Cette contextualisation des cas étudiés permet aussi de préciser ce qui est entendu ici par « logement social » comme institution, et « quartiers d'habitat social ». Les « nouvelles pratiques artistiques » seront ainsi distinguées à la fois de l'art contextuel et de l'esthétique

relationnelle ou encore des projets artistiques produits dans le cadre des politiques de la ville, et du 1% artistique.

Je présenterai, dans un premier temps des éléments de cadrage sur le logement social et les nouvelles pratiques artistiques puis les contextes d'émergence de mes trois études de cas, *8^e Art*, « *Prenez Racines !* » et *Opener*.

Éléments de cadrage

Chapitre 1

Ce chapitre entend apporter des éléments de définition afin d'éclairer les expressions « logement social » et « nouvelles pratiques artistiques » que j'emploie dans le titre de ma thèse.

Dans un premier temps nous verrons de quelle manière l'institution logement social, devant une complexification de ses missions et dans un contexte économique défavorable, connaît en parallèle un resserrement de la maîtrise de ses champs de compétences et un élargissement de son action vers de nouveaux champs d'intervention, afin de répondre à des pressions de compétitivité territoriale. C'est ainsi que des interventions artistiques sont prévues pour accompagner des projets de renouvellement urbain dans les quartiers d'habitat social.

Dans un deuxième temps, nous verrons de quelle manière les quartiers d'habitat social passent de « quartiers populaires » à « quartiers sensibles », ce qui explique que l'art y soit convoqué comme outil et pansement, face à des maux sociaux, politiques et urbains toujours plus présents. Le contexte de « crise des banlieues » fait en effet opérer un glissement de ces territoires qui ne sont plus désormais caractérisés que comme « en difficulté ». L'attention des organismes de logement social se porte alors sur la problématique de ségrégation à travers la recherche de certaines formes de mixité urbaine et sociale, de « vivre ensemble » et de création ou de maintien de lien social. Toutefois, ne posant la question de ces territoires qu'en termes de problèmes, les structures HLM sont alors à la recherche d'outils et de solutions et non pas de reconnaissance de compétences existantes *in situ*.

Dans un troisième temps, je réaliserai un cadrage sur les nouvelles pratiques artistiques afin de montrer ce qui les rapproche de dénominations déjà usitées telles que l'art contextuel, situationnel ou encore relationnel et ce qui les en différencie. Dans ce cadrage, les caractéristiques de ces pratiques seront mises en lumière.

Dans un quatrième temps, je montrerai que le cadre d'apparition de ces nouvelles pratiques artistiques est différent à la fois de celui de la politique de la ville et de celui du « 1% artistique », dans la mesure où les projets dont il est question ici ne sont pas des projets socio-culturels mais relèvent d'interventions artistiques.

Ces délimitations me conduisent enfin à préciser les différences qui existent entre ce qui est proposé par la commande nationale artistique publique et la demande d'art qui provient du territoire, de ses habitants et des artistes.

1. L'institution logement social, un élargissement des champs d'intervention

Ce qui est compris dans l'expression « logement social » recouvre aussi bien les organismes de logement social, en charge de la gestion, de la location et de l'aménagement de projets urbains sur le parc social que des quartiers constitués de logements sociaux.

Le logement social n'est pas seulement une institution dont le rôle est « *d'offrir un logement de qualité à ceux qui ne peuvent pas se loger au prix du marché* », selon la définition de l'Union sociale pour l'habitat ou encore, « *un logement adapté aux ressources, aux goûts et aux mœurs de familles qui ne trouvent pas à se loger décemment dans les conditions normales du marché* », selon Jean Lemoine, ex-président des organismes HLM d'Ile-de-France (Lemoine, 1989). L'expression « logement social » désigne aussi les logements sociaux en tant qu'« *habitations gérées par les organismes qui bénéficient du "label HLM"* ». L'ensemble compose « *l'univers des HLM* » indique Romain Graeffly (Graeffly, 2008, 16).

1.1 Les organismes de logement social ne sont pas seulement des logeurs

Les organismes de logement social refusent dorénavant d'être vus seulement comme « *les logeurs des pauvres* » dit fortement Lucie Bonnet (Bonnet, 2016) reprenant la déconstruction du rôle et des missions de ces organismes analysées par Jean-Marc Stébé (Stébé, 1998). Ils sont aussi des acteurs de l'aménagement dont les missions, à travers le temps, répondent à des enjeux tels que la mixité sociale et urbaine : « *une mission essentielle à la préservation de la cohésion sociale pour un meilleur vivre ensemble* » précise Jean Lemoine (Lemoine, 1989).

Pour ce faire, l'institution élargit ses champs d'intervention, notamment à la culture et à l'art. Et si ce n'est, explique Cédric Van Styvendael, directeur général de Métropole Est

Habitat, « *ni son entrée, ni son champ de compétences* »²⁴, cela permet aux bailleurs d'envisager différemment la relation avec leurs locataires.

1.2 Évolution du logement social à travers le temps

Un rappel historique permet de comprendre l'évolution de cette institution, ses origines, son enracinement et ses constantes en termes d'engagements et de valeurs, afin de déterminer les raisons de son implication actuelle dans des projets artistiques.

L'USH (Union nationale des fédérations d'organismes HLM²⁵) présente le logement social comme l'héritier du logement ouvrier organisé par les entreprises ou d'autres organismes au XIXe siècle.

Dans la révolution industrielle et particulièrement dans les années 1830, il devient un instrument de lutte contre l'insalubrité. Une décennie plus tard, avec le développement des sociétés philanthropes, naît une réflexion autour de la volonté de sortir les basses classes de la misère (Lemoine, 1989 ; Stébé, 1998, Guerrand, Flamand, 1989 ; Guerrand, 2010). Cette apparente philanthropie n'est, selon Roger-Henri Guerrand, qu'une manière pour les bailleurs de prospérer sur la misère des habitants (Guerrand, 2010).

Ce lien entre le monde ouvrier et son logement se poursuit à la fin du XIXe siècle avec l'expansion du modèle de la cité ouvrière qui gagne les régions industrielles et bénéficie d'un attrait pour l'innovation technique. Plus que de simples zones résidentielles, ce sont de véritables morceaux de villes formés autour d'une utopie communautaire, qui sont construits. Depuis cette période, le logement à caractère social opère des allées et venues entre le cantonnement, destiné à loger les populations les plus démunies et un élargissement au cadre de vie, explorant ainsi des dimensions sociales, urbaines et politiques.

²⁴ Cédric Van Styvendael, directeur général de Métropole Est Habitat, lors des rencontres Art et Aménagement organisées par le Pôle des Arts Urbains, l'Agence d'urbanisme de l'aire métropolitaine de Lyon et le Labex IMU, Lyon 3, Lyon, le 2 mars 2016.

²⁵ Fédération créée en 1929 qui regroupe quatre fédérations d'organismes HLM et une fédération d'associations régionales.

En 1869, la Société française pour l'habitat à bon marché est créée. Cette création s'accompagne d'un arsenal juridique qui témoigne de l'implication toujours croissante des collectivités et de la puissance publique, notamment par le biais d'une contribution financière à l'effort de construction²⁶. En 1912, cet ensemble de lois a conduit à la constitution de ce qui deviendra le « mouvement HLM »²⁷. S'il a subi de nombreuses modifications depuis, il n'en reste pas moins fidèle au projet de l'époque (Lemoine, 1989).

Les HLM sont créés en 1950 dans le contexte de l'État providence afin d'offrir aux populations les plus défavorisées et non plus seulement aux travailleurs, des logements décents. À partir des années 1970, les aides à la personne se développent et l'intervention des collectivités locales s'accroît²⁸.

La crise économique des années 1980 fait apparaître d'autres formes de précarité, des immigrations nouvelles forment désormais la population à bas revenus, tandis que le désengagement de l'État s'accroît progressivement et que celui-ci insiste de plus en plus sur la responsabilité sociale des organismes HLM. Ces derniers doivent alors prouver leur efficacité économique et rationaliser leur fonctionnement. Les structures ont ainsi pour nouveaux enjeux de satisfaire les clients et de « gérer » les populations spécifiques.

Depuis, le logement social concerne à la fois la construction de logements et la gestion de ce patrimoine immobilier et foncier. Il permet aux personnes dont les revenus se situent en dessous d'un certain plafond de ressources de bénéficier d'un logement « décent et indépendant »²⁹ et répond à une obligation d'intérêt général qui peut prendre différentes formes (développement social des quartiers, gestion urbaine de proximité, résidentialisation, aménagement du territoire mais aussi participation au développement culturel et artistique des quartiers).

²⁶ Les lois de 1850 relatives à l'aménagement des logements insalubres, Siegfried en 1894, Paul Strauss en 1906, Ribot en 1908, Bonnefoy en 1812 et enfin Loucheur en 1928.

²⁷ Habitations à loyers modérés. Il s'agit d'établissements soumis au droit et aux règles de gestion publics. Leur mission essentielle est la construction à visée de location.

²⁸ Création de l'Agence nationale pour l'amélioration de l'habitat ancien (ANAH), la loi du 3 janvier 1977 sur la réforme du financement du logement, la loi dite Quillot sur la reconnaissance du droit au logement, les lois de décentralisation de 1982 qui transfèrent la compétence sur l'aménagement urbain et le logement social aux communes et enfin, la loi du 2 novembre 1983 qui encadre la vente de logements appartenant aux bailleurs.

²⁹ Article 140 de la loi du 13 décembre 2000 relative à la solidarité et renouvellement urbain dite « loi SRU ».

Parallèlement, dans les années 1990, la lutte contre l'exclusion, pour la mixité sociale et le droit au logement opposable³⁰ deviennent les objectifs principaux des bailleurs³¹.

1.3. Les bailleurs sociaux, des acteurs de l'aménagement urbain et du cadre de vie

En 2000, la loi SRU, dans son article 55³², consacre l'extension de ce qui est entendu par « logement social » : celui-ci concerne les logements appartenant à des organismes HLM, ou conventionnés (soumis à des conditions de ressources) et les foyers-logements (résidences sociales, foyers de travailleurs ou centres d'hébergement) (Amzallag, Taffin, 2010).

Les bailleurs sociaux ont donc aujourd'hui une action très large à la fois sur le logement et le cadre de vie, qui peut se traduire par l'aménagement urbain, des espaces verts, des services d'aide à la personne, des aides à la conception et construction durables, du conseil aux communes, des interventions socio-culturelles et même des interventions artistiques. Ainsi, l'institution logement social a acquis plus qu'une vocation de simple logeur : un véritable rôle d'acteur dans les sphères sociales, politiques et urbaines.

À ce titre, dans l'agglomération lyonnaise, l'association entre rénovation urbaine et art s'est généralisée, par le biais d'une préconisation de la Communauté urbaine en direction des aménageurs (dont les bailleurs sociaux) de la Métropole à systématiser l'accompagnement des projets de renouvellement urbain par des projets artistiques.

³⁰ Le droit au logement opposable (DALO) offre la possibilité, pour toute personne sans domicile et résidant de façon régulière sur le territoire français, d'entamer un recours contre les pouvoirs publics dans le cas où les démarches entreprises en vue de l'obtention d'un logement social connaîtraient une stagnation anormale.

³¹ La loi dite Besson du 3 mai 1990 qui vise la mise en œuvre du droit au logement, le décret du 31 août 1990, la loi du 21 juillet 1994 qui facilite l'acquisition de logements à loyers modérés par leurs occupants, la loi d'orientation du 29 juillet 1998 relative à la lutte contre les exclusions, la loi du 12 juillet 1999 sur le renforcement de la coopération intercommunale, la loi SRU visant à imposer un quota de logements sociaux dans les communes, à privilégier la mixité sociale et à impulser une politique d'aide au logement, la loi Borloo du 1^{er} août 2003 d'orientation et de programmation pour la ville et la rénovation urbaine, la loi du 18 janvier 2005 de programmation du Plan de Cohésion Sociale (PCS) et la loi ENL du 13 juillet 2006 sur l'engagement national pour le logement, la loi DALO sur le droit au logement opposable.

³² Article L302-5 du Code de la Construction et de l'urbanisme (CCH).

2. Les quartiers d'habitat social, quartiers « sensibles », quartiers populaires ?

Dans ce contexte, en particulier depuis le début des années 1980 qui ont vu se développer « la crise des banlieues », l'image des quartiers d'habitat social est largement négative. Des qualificatifs péjoratifs sont venus se substituer à « quartiers populaires ». Ces expressions, révélatrices d'un déficit d'image, occultent les réalités positives.

2.1 Des quartiers souffrant d'un déficit d'image

Les termes employés pour caractériser les quartiers populaires sont sources de débats : quartiers de relégation (Delarue, 1991 ; Donzelot, 2004), « ghettos »³³ (Maurin, 2004), quartiers marginaux (Kokoreff, 2009) ou même « *le réceptacle de la plupart des maux de la société française* », selon la formule synthétique de Cyprien Avenel (Avenel, 2009).

Mais ils ont de commun de souligner et critiquer la concentration des « *phénomènes de l'exclusion et l'archétype du mal vivre des grands ensembles* » (Avenel, 2013). Cette exclusion est à la fois sociale, urbaine, symbolique mais aussi, bien souvent politique.

La vision exprimée par ces termes est dévalorisante et réductrice : elle les montre comme des lieux du handicap social qu'il est nécessaire de réparer, afin de « rattraper » les autres quartiers, disent Bacqué et Mechmache (Bacqué, Mechmache, 2013). De plus, ces quartiers sont souvent présentés comme des déserts politiques, exempts d'une mixité, condition de la démocratie.

Pour tenter de lutter contre ce déficit d'image, les efforts des collectivités et des bailleurs sociaux se sont alors portés sur les « politiques de peuplement » des quartiers, pour éviter les concentrations de populations considérées comme « à problèmes ». Autrement dit, ils

³³ L'usage de la notion de ghetto est discutée par Jean-Marc Stébé dans son ouvrage *Mythologie des cités-ghettos* paru en 2010, Il montre que cette notion calquée sur une vision américaine est un mythe fondé sur celui de la banlieue, ce « territoire loin, hors du jeu des normes ».

ont visé à disperser la pauvreté au nom de la mixité sociale (Bacqué, Mechmache, 2013). Le rapport des auteurs montre que depuis les années 1980, les habitants de ces quartiers se sentent abandonnés et peu écoutés par les pouvoirs publics. Cette recherche de mixité se fonde non seulement sur des préconisations politiques, comme celles de la politique de la ville, mais aussi sur la recherche de solutions à des problèmes concrets : la paupérisation des locataires et leur concentration dans des secteurs bien délimités rendant difficile un changement d'image pour leur quartier. Le sentiment de colère, de discrimination et de stigmatisation s'est en effet exacerbé, comme le montrent les tensions et les violences récurrentes.

2.2 Les quartiers d'habitat social, terreaux d'entraide et de solidarité

Les moyens que les bailleurs sociaux mettent en œuvre pour lutter contre l'exclusion, la ségrégation, les « problèmes de vivre ensemble » auxquels ils sont confrontés et les difficultés à amorcer un dialogue avec la population sont de divers types : la sécurisation, l'amélioration de la qualité environnementale, la refonte urbaine et architecturale des quartiers, mais aussi, de manière ponctuelle, le recours à des projets artistiques.

L'attention étant plus souvent attirée sur les problèmes rencontrés dans ces quartiers (difficultés économiques et sociales) que sur les solutions qui en émergent, ils sont souvent stigmatisés, frappés d'une forme d'invisibilisation. Celle-ci, comme le montrent Bacqué et Mechmache, n'est cependant pas toujours effective ; elle est en effet, plutôt à comprendre dans le sens d'une absence de médiatisation positive, car les habitants s'organisent et prennent part à la vie de leur quartier. Cette invisibilisation apparente s'appuie sur le fait que les habitants sont par ailleurs souvent écartés de la décision : « *la rénovation urbaine s'est bien souvent faite sans eux au prétexte de la complexité des dossiers* » (Bacqué, Mechmache, 2013, 28). La stigmatisation et l'invisibilisation des quartiers d'habitat social ne sont pas nouvelles : comme le notait déjà Adil Jazouli (Jazouli, 1992), elles cachent également leur capacité à être un terreau d'entraide et d'organisation et à former un réseau communautaire.

Ces quartiers se trouvent donc dans une situation paradoxale car si l'habitant est vu comme « *sans pouvoir, sans qualités, sans ressources, sans appartenance collective* », il est aussi « *porteur d'expressions collectives, de civilités* » (Carrel, 2007, 105).

Le rapport de Marie-Hélène Bacqué et Mohamed Mehmache développe ainsi les atouts des habitants : porteurs potentiels d'*empowerment*, ils sont le moteur de l'évolution de l'image de leur quartier. Ils disposent dorénavant à travers les réseaux sociaux notamment, de leurs relais de communication et de moyens de revendications ; de nombreuses formes de participation et de dispositifs y voient le jour tels que les comités de quartiers, ateliers d'urbanisme ou instance de participation au budget. De plus, ils constituent une forme de diversité culturelle qui, par sa jeunesse et sa pluralité, représente aussi un vivier pour l'emploi. En 2006, le président du Comité national de liaison des régies de quartier, Bernard Reverdy explique qu'il existe dans ces quartiers une culture faite des difficultés rencontrées, comme si le fait d'habiter là forgeait une expérience qui, à la fois construit les habitants dans une image particulière et les inscrit dans une lutte pour leur reconnaissance en tant que personnes et en tant que collectifs (associations par exemple) (Reverdy, 2006).

C'est sur ces potentiels que s'appuient parfois les bailleurs sociaux pour mener à bien les projets d'entretien et de réaménagement des quartiers où ils sont implantés. Toutefois, le recours aux populations et aux acteurs locaux ne suffit pas toujours : ces projets ne mobilisent pas nécessairement la population, voire même suscitent de nouveaux conflits dus tant à l'inadaptation de dispositifs liés à la politique de la ville, qu'au décalage entre élus et population, ou aux profils des acteurs³⁴. C'est dans cet interstice qu'interviennent les nouvelles pratiques artistiques.

³⁴ Colloque « Engagements et tensions autour de la rénovation urbaine », Centre Sud, École nationale supérieure d'architecture Paris Val de Seine, les 25 et 26 janvier 2013.

3. Cadrage sur les nouvelles pratiques artistiques

Je propose ici de réaliser un cadrage de ce que j'appelle les « nouvelles pratiques artistiques », en m'appuyant sur mon expérience et mon point de vue d'architecte ayant travaillé au sein d'organismes de logement social.

Je m'intéresserai particulièrement à ce que ces pratiques font aux acteurs qui les portent ou qui sont concernés par leur mise en œuvre ou leurs effets sur la ville.

Mon analyse ne vise donc pas à porter un jugement esthétique mais à dégager leur signification et leur portée politique, sociale et urbaine. En effet, les pratiques artistiques dont il est ici question ne se réclament ni d'un courant artistique, ni même d'une esthétique. Aussi, leur délimitation se trouve hors des champs traditionnels de l'esthétique, au sens d'un jugement sur le beau.

3.1 Une réalité artistique émergente

J'ai formé la notion de « nouvelles pratiques artistiques » sur le même principe que celui qui a conduit à la construction des « nouveaux territoires de l'art » de Lextrait et Kahn (Lextrait, Kahn, 2005) : le constat d'une réalité artistique émergente plurielle, néanmoins caractérisée par plusieurs points, présente dans mes cas d'étude mais aussi dans d'autres cas que j'ai pu être amenée à connaître dans le cadre de cette thèse. Ainsi, des projets artistiques tels que *Objets de ville en Sanitas*³⁵, *Zone sensible*³⁶ à Saint Denis, *Quartiers créatifs*³⁷ à Marseille, *FACE*³⁸ à La Courneuve ou encore *Eau de Rose*³⁹ à Lyon.

³⁵ En 2012, Nicolas Simarik collabore avec le Pôle des arts urbains à Tours sur la conceptualisation de *Objets de villes*, de même que sur le montage opérationnel. Il s'agit de concevoir et de produire des objets spécifiques et caractéristiques du quartier Sanitas à Tours, destinés à la visibilité du quartier, suivant des modalités nouvelles fondées sur le décalage et l'humour, avec l'aide du bailleur social Tours Habitat.

Il crée du mobilier urbain et réhabilite avec le concours du service des Espaces Verts un jardin public, le jardin Meffre, ce qui permet aux familles de se réapproprier cet espace et de lui conférer une certaine lisibilité et visibilité. À travers des ateliers participatifs et des réunions avec les services en charge, l'artiste crée avec l'aide d'un groupe d'habitants, un barbecue urbain, des jeux d'eau, des moulins à vent, un dallage moulé.



Objets de ville⁴⁰ par Nicolas Simarik



Fauchage par Thierry Boutonnier sur Zone Sensible



Quartiers créatifs (Mazargues)⁴¹



Installation FACE au Moulin Fayvon à la Courneuve⁴²

³⁶ Il s'agit d'un laboratoire de recherches et d'expérimentation installé par le Parti Poétique à Saint Denis, dans un quartier d'habitat social. Il est composé d'un ensemble de six pièces (salles de projection, ateliers et salles d'exposition) avec un rucher expérimental, une banque de reines (d'abeilles) rattachées au projet Banque de miel de l'artiste Olivier Darné. C'est un lieu de rencontre entre des artistes, des chercheurs, des experts, des enseignants et des citoyens autour de la question du sensible en ville.

³⁷ Initiée en 2011 dans le cadre de Marseille-Provence 2013, il s'agit d'une installation d'artistes en résidence, de nature temporaire au cœur du mouvement de la rénovation urbaine dans des quartiers sensibles et populaires de Marseille et de sa périphérie. Le but de cet ensemble de projets artistiques temporaires est de compléter le processus d'aménagement tout en invitant les habitants à contribuer à la transformation des quartiers.

³⁸ Il s'agit d'une coopération culturelle et artistique dans le cadre de l'association FACE (*French American Cooperation Experiences*) portée par l'artiste Monte Laster depuis 2009. C'est un *think tank* dont le but est de réunir des groupes d'artistes issus des cultures urbaines venus de la cité des 4000 à la Courneuve, des experts, des chercheurs et des créatifs et leurs homologues américains.

³⁹ Projet initié par Thierry Boutonnier et la MJC Laënnec-Mermoz, dans le quartier Mermoz, dans le 8^e arrondissement de Lyon, dans la continuité de « *Prenez Racines !* ». Le projet consiste en la réalisation d'eaux de roses locales avec des pétales de rosiers parrainés sur un territoire, depuis 2015. En 2016, *Eau de Rose* a été étendue à d'autres communes, grâce à l'intégration à la Biennale de Lyon (Lyon 7e, Givors, Rillieux-la-Pape, Saint-Cyr-au-Mont-d'Or et Vaulx-en-Velin accueillent *Eau de Rose* disséminé ainsi à l'échelle de la Métropole de Lyon).

⁴⁰ Crédits photographiques : Nicolas Simarik <https://www.tierslivre.net>

⁴¹ Crédits photographiques : Marseille rénovation urbaine.

⁴² Crédits photographiques : FACE / Monte Laster

La connaissance que j'ai de ces nouvelles pratiques artistiques, à la fois issue de mes lectures et d'observations personnelles menées avant ma thèse m'a fait penser que ces pratiques n'appartiennent entièrement à aucune de catégories existantes dont elles débordent socialement et politiquement. Elles se caractérisent par une absence de dénomination qu'il s'agisse des porteurs de projet, des chercheurs ou des commanditaires, ce qui laisse supposer un besoin de clarifier et de les désigner.

Le caractère « nouveau », s'il tient, au moment où j'ai choisi l'expression de « nouvelles pratiques artistiques », à un contexte d'émergence, n'en reste pas moins à interroger. Cette effective nouveauté formera l'un des fils directeurs de ma réflexion, tout au long de cette thèse.

J'ai fait l'hypothèse au démarrage de ma recherche que les cas étudiés relevaient de ces nouvelles pratiques, puisqu'ils partageaient des caractéristiques urbaines, sociales, artistiques et politiques communes. La construction que j'ai faite de ces « nouvelles pratiques artistiques » s'est fondée ainsi sur un ensemble d'hypothèses que les études de cas que j'ai menées m'ont permis ensuite de tester et de préciser.

3.2 Caractéristiques des nouvelles pratiques artistiques

La définition de ce que j'appelle « nouvelles pratiques artistiques » a une visée exploratoire : elle vise à les situer d'abord par rapport à d'autres pratiques se réclamant de l'art, pour en dégager les caractéristiques propres.

Une absence de revendication esthétique

La première caractéristique de ces pratiques artistiques est précisément l'absence d'une revendication esthétique.

En effet, ces pratiques artistiques correspondent à un débordement de l'esthétique, voire à un rapport dans lequel la relation au beau est annexe voire absente, ce que le philosophe

Yves Michaud nomme « *le post-esthétique* »⁴³. Selon son analyse, l'objet artistique disparaît petit à petit au profit du processus et l'on a affaire à ce que Michaud appelle la « *vapeur esthétique qui recouvre la société* », à savoir la disparition des objets au profit des mouvements et des ambiances. Les nouvelles pratiques artistiques seraient donc post-esthétiques dans le sens où elles mettent davantage l'accent sur le processus que sur l'œuvre en tant que telle. Toutefois la dimension esthétique n'est pas complètement absente puisqu'elle se trouve dans un certain rapport au sensible qui se joue ici dans la relation au vivant (environnement, population). La référence à la beauté demeure mais n'est appréhendée qu'en termes d'intensité sensible, donc en tant qu'expérience, et non de façon intellectuelle, dépendant d'une dimension cognitive et intelligible.

Des pratiques qui s'inscrivent dans un rapport au sensible

La deuxième caractéristique est que les nouvelles pratiques artistiques s'inscrivent dans une expérience sensible et travaillent le sensible notamment dans sa relation au vivant.

La notion de sensible est comprise comme une expérience esthétique qui n'est pas une construction intellectuelle, mais aussi comme une construction sociale et politique (Rancière, 2000 ; Lordon, 2013). Certaines de ces pratiques peuvent entretenir un rapport au végétal et au vivant qui va se décliner dans un parti pris environnemental et/ou dans un parti-pris privilégiant les relations interpersonnelles voire la participation d'habitants.

Des pratiques héritières de l'art contextuel, situationnel et relationnel

La troisième caractéristique est un héritage de l'art contextuel, situationnel et relationnel comme l'entendent Paul Ardenne (Ardenne, 2009) et Nicolas Bourriaud (Bourriaud, 1998). Les nouvelles pratiques artistiques s'inscrivent ainsi dans la même évolution que celle qui a conduit à l'apparition des nouveaux territoires de l'art (Lextrait, Kahn, 2005). Paul Ardenne explique en effet que « *sous le terme d'art "contextuel", on entendra l'ensemble des formes d'expériences engagées de caractère activiste (happenings dans l'espace public, "manœuvres", art investissant l'espace urbain ou le paysage, performances de rue, art*

⁴³ Yves Michaud, Séminaire « Territoires Esthétiques », École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Val de Seine, le 8 mai 2014.

paysager en situation, les esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle » (Ardenne, 2009, 11).

Pour Martine Bouchier⁴⁴, la sortie géographique et hors des cadres académiques de l'art a contribué à la fois à une dé-esthétisation de l'art et à une production artistique qui esthétise des domaines qui intègrent les arts et les artistes dans leurs processus de production et de transformation.

Les nouvelles pratiques artistiques seraient donc à la fois hors les murs, dans des quartiers d'habitat social, relationnelles, contextuelles, en partie héritières des nouveaux territoires de l'art et participatives, à des degrés divers (Lextrait, Kahn, 2005 ; Grésillon, Lauren 2011 ; Ardenne, 2009 ; Bourriaud, 1998, Zask, 2011). Si les nouveaux territoires de l'art font partie de cette même évolution qui a conduit à l'apparition des nouvelles pratiques artistiques, ils présentent toutefois des traits spécifiques. En effet, ils se focalisent sur des lieux non institutionnels, liés à la désindustrialisation et non sur des pratiques ou des formes artistiques. Ils cultivent *« le désir de faire de l'œuvre le lieu de prédilection de la rencontre entre les hommes, et du processus de création le récit de cette rencontre »* (Lextrait, Kahn, 2005, 21). Ils visent la réappropriation de territoires dont les usages ont changé ou disparu en proposant de nouvelles façons de travailler et de concevoir la cité, à travers l'altérité et la diversité notamment : ces territoires sont des friches industrielles ou culturelles, des bâtiments délaissés qui sont reconvertis en autant de laboratoires, fabriques, squats artistiques. Avec les nouveaux territoires de l'art, nous avons affaire à des pratiques pour lesquelles les lieux de l'art sortent de l'institution. Ce trait est partagé avec l'art contextuel tel que décrit par Paul Ardenne. Ces pratiques débordent ainsi vers l'urbain et affirment une visée sociale et politique, comme le revendiquent aussi l'art relationnel tel qu'explicité par Nicolas Bourriaud ou l'art participatif. Enfin, elles s'expriment à travers une diversité de formes qui rend difficile une appréciation esthétique. Les pratiques artistiques que nous étudierons semblent hériter de certains de ces traits.

⁴⁴ Martine Bouchier, « Les territoires esthétiques », Séminaire RESPet- Recherches en Esthétiques Spatiales, Ecole Normale Supérieure de Paris, Paris, le 6 décembre 2016.

Une vocation à rendre les quartiers d'habitat social acceptables

La quatrième caractéristique des nouvelles pratiques artistiques que je veux explorer porte sur leur portée transformatrice : les nouvelles pratiques artistiques auraient vocation à transformer l'image des quartiers en les plaçant dans une certaine forme d'acceptabilité culturelle et artistique qui va de pair avec l'acceptabilité urbaine.

Cette transformation concerne à la fois les lieux et les usages à travers de possibles réappropriations par les habitants. On peut retrouver ce potentiel dans une volonté de démocratisation culturelle, visant à faire accéder à l'art contemporain des populations non initiées, partant du principe que l'exclusion sociale s'accompagne généralement d'une exclusion culturelle (Auclair, 2007). L'accès à une acceptabilité culturelle présente une analogie avec le propos de la ville créative (Florida, 2002 ; Vivant, 2009) dans la mesure où elle peut changer l'image d'un quartier. Mais il s'en distingue fortement par les acteurs concernés, les moyens et le type d'attractivité.

Des pratiques participatives et émancipatrices

Ces pratiques seraient aussi caractérisées par l'importance donnée à la participation. Par-là, elles débordent des pratiques relationnelles telles que Nicolas Bourriaud les définit comme fondées sur des « *notions interactives, conviviales* » (Bourriaud, 1998, 8).

Elles impliquent des habitants à divers registres, non plus seulement en tant que participants ou spectateurs de l'œuvre mais cocréateurs ou coproducteurs artistiques avec lesquels l'artiste partage son expertise en plaçant la question de la participation au cœur de son propre processus créatif.

Des pratiques sur l'espace public

Les nouvelles pratiques artistiques, à la différence de celles concernées par les nouveaux territoires de l'art, se situent sur l'espace public. La relation avec cet espace donne aux pratiques artistiques un rôle de questionnement de celui-ci, de ses fondements urbains, politiques, sociaux et symboliques, notamment en termes de visibilisation et de normalisation politique et sociale (Kullmann, 2017 ; Guinard, 2014 ; Sharp et al., 2005).

Des pratiques à visée de création d'un commun

Enfin, la dernière caractéristique de ces pratiques est leur capacité à travailler et créer du commun, dans le sens où, par leur caractère collectif, elles génèrent des lignes de partage entre ce qui peut être mis en commun ou non, et où elles favorisent des questionnements éthiques et politiques sur le commun. Devenues visibles et sources possibles de réalisations, de réflexions et de savoirs communs, ces pratiques artistiques acquièrent une dimension militante : elles font écho à l'« *œuvre commune* » dont Jean-Paul Fourmentraux fait un vecteur de citoyenneté (Fourmentraux, 2012). À la fois elles réinterrogent la singularité de l'œuvre et de l'artiste en tant que créateur privilégié et elles affirment l'œuvre comme collective et l'artiste comme travailleur, reprenant les thèses de Becker et de Menger (Becker, 1988 ; Menger, 2002).

L'appellation « nouvelles pratiques artistiques » inscrit l'observation de pratiques dans un mouvement foisonnant de redéfinition et repositionnement de l'art, par ses acteurs, ses formes, ses lieux d'expression et ses finalités. Elle vise, dans ce contexte et dans sa relation à l'institution logement social, à mettre en évidence les dimensions sociales, urbaines, politiques de ces pratiques et leur spécificité.

Les caractéristiques décrites ici seront ensuite testées sur mes études de cas comme des hypothèses.

4. Un cadre différent de celui de la politique de la ville

Ce qui est inclus dans l'expression « nouvelles pratiques artistiques » n'est compris ni dans les projets culturels, artistiques ou socio-culturels communément réalisés dans le cadre de la politique de la ville ni dans les actions socio-culturelles en général.

La politique de la ville est un ensemble de dispositifs initié dans les années 1990 qui concerne des politiques urbaines et sociales menées dans des quartiers connaissant des difficultés d'ordre social. Elle comporte plusieurs volets, dont le volet culturel. Ces dispositifs visent, entre autres, à soutenir des actions artistiques et culturelles dans les quartiers classés prioritaires, en termes d'accès à l'emploi, à l'éducation, à la santé et à la culture.

Les projets conduits dans le cadre de la politique de la ville ont en commun l'objectif de développer la participation des habitants sous différentes formes. Dans un contexte de transformations de l'habitat de ces quartiers par l'ANRU⁴⁵, la participation des habitants est vue comme une manière de revenir au sens premier du développement local, « *en prenant appui sur les "actifs" et les "forces vives" de ces territoires* » (Vanoni, 2009, 2-5). Ces projets héritent aussi des traces laissées dans des territoires définis par des politiques successives comme en « développement social et urbain », en revitalisation ou en rénovation urbaine, en fonction de critères démographiques et sociaux évolutifs. Le point commun de ces politiques est de considérer ces quartiers comme relevant d'une politique sociale, éducative, fiscale, économique particulière.

4.1 Une importance donnée à la dimension artistique

Les nouvelles pratiques artistiques diffèrent des projets socio-culturels mis en œuvre dans le cadre de la politique de la ville d'abord par l'importance donnée à leur dimension artistique et au lien qu'elles entretiennent avec l'espace urbain. En effet, dans les projets socio-

⁴⁵ Agence nationale de rénovation urbaine.

culturels, la visée sociale prime sur la forme adoptée, qui peut être artistique, sportive, et sur la visée qui peut être éducative ou d'insertion. Comme l'affirme la fiche de conseils⁴⁶ destinée par le Ministère de la Culture aux porteurs de projets, c'est l'objectif culturel qui prime : « Vous formulez finement, d'une phrase, le concept spécifique sur lequel votre projet s'appuie. La question, néanmoins, ne vous sera pas épargnée : quel est votre projet culturel ? Et ce quels que soient l'ampleur de l'action envisagée, le contexte (scolaire, institutionnel ou associatif), la discipline artistique, l'importance du chantier culturel (bibliothèque, musée, centre d'art, de spectacle ou de création). Qui prétend à un financement public doit, un jour, répondre à cette question. »⁴⁷.

4.2 Des pratiques souvent déconnectées des institutions culturelles

Les projets menés dans le cadre de la politique de la ville sont souvent qualifiés d'actions culturelles ou socio-culturelles. Mais ils sont déconnectés et éloignés des institutions légitimantes de la culture comme les DRAC⁴⁸ ainsi que des lieux légitimes de l'art tels que les musées.

Même si la fiche mentionnée préconise que tout projet culturel doit être constitué d'une « œuvre », c'est surtout pour mettre l'accent sur la qualité nécessaire d'un projet. Cependant, cette attention portée à la qualité artistique n'existe pas de la même façon dans ce qui est mené dans le cadre de la politique de la ville : il est alors question « actions ». La notion de « pratiques », sur laquelle je reviendrai, diffère de celle d'« actions ». « Actions » est un terme institutionnel : elles répondent à des enjeux, des besoins ou des manques ciblés, dans une situation précise ; elles visent à apporter des solutions à des problèmes de façon ponctuelle. « Pratiques » est pris ici au sens sociologique : il porte l'attention sur les modes de faire et les inscrit dans une certaine durée. Dans les cas analysés pour cette thèse, qui ne relèvent pas de la politique de la ville, j'utilise donc deux termes : « projet artistique »

⁴⁷ Fiche conseil du Ministère de la Culture et de la communication « Élaborer un projet culturel », <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Education-artistique-et-culturelle/Monter-un-projet>

⁴⁸ Directions régionales des affaires culturelles.

reprend l'expression institutionnelle qui désigne ce qui est proposé ou réalisé, dans sa globalité ; « pratiques artistiques » oriente le regard sur les façons de faire.

4.3 Des pratiques qui s'inscrivent dans des territoires et des jeux d'acteurs spécifiques

Les projets culturels correspondent à des « territoires », les quartiers dits « sensibles » ou populaires, qui englobent en général le périmètre de plusieurs bailleurs. Ils sont définis par des modalités de financement et de mise en œuvre, des objectifs segmentés (comme la participation de certains types de publics : les jeunes, les femmes etc.). Enfin, ils sont caractérisés par les acteurs qui les mettent en œuvre (chargé de projet, chargé de développement socio-culturel, animateur etc.). De manière générale, les organismes de logement social ne sont ni les initiateurs ni même partie prenante de ces projets, sauf dans quelques cas comme *8^e Art*⁴⁹.

Nous devons donc préciser en quoi les pratiques artistiques étudiées diffèrent des projets culturels et ce qu'elles ont en commun.

Ces interrogations porteront particulièrement sur : la place des artistes et le rôle qu'ils se donnent ; la place des habitants et les particularités (ou non) de la participation ; les modalités d'évaluation des projets, qui conduisent notamment à leur poursuite, leur transformation ou encore leur arrêt.

Enfin, nous nous intéresserons à la légitimation de ces pratiques : par quels acteurs ou institutions ? Au nom de quels critères ? L'analyse de ces pratiques nous amènera enfin à montrer dans quelle mesure elles déplacent les frontières entre le culturel et le social.

⁴⁹ Nous verrons dans la seconde partie de la thèse que les raisons de l'implication d'un bailleur ne sont pas liées à ses orientations mais à la volonté politique de son président.

5. Un cadre autre que celui du « 1% artistique »

Les projets dont il sera ici question prennent place dans l'espace public mais ne correspondent pas à ce qui est désigné par le « 1% artistique »⁵⁰.

L'idée de consacrer un pourcentage du coût des constructions publiques à la « *décoration monumentale* », explique Raymonde Moulin, débute dans les années 1930, davantage pour fournir du travail aux artistes dans une période de crise économique que pour répondre à des aspirations artistiques ou esthétiques (Moulin, Costa, 1992).

Après la Seconde Guerre mondiale, l'État intensifie les commandes de créations artistiques. En 1951, le dispositif « 1% artistique »⁵¹ est créé. Celui-ci impose qu'un pour cent du coût d'une opération publique soit octroyé au financement d'une œuvre d'art. À l'origine, le dispositif ne concerne que les bâtiments scolaires, mais peu à peu, le recours au 1% s'étend à l'ensemble des établissements et espaces publics.

Il s'agit d'une commande artistique qui intervient après la réalisation du projet architectural public qu'elle accompagne ou met en valeur. Selon René Iché, rédacteur du projet en 1951, ce 1% « *devra financer la réalisation d'une œuvre d'art contemporaine intégrée au projet architectural* ». Cependant, bien que choisi par l'architecte, le projet artistique est souvent déconnecté du projet architectural. Ce dispositif concerne généralement des sculptures ou autres œuvres plastiques mais reste ouvert à l'ensemble des formes d'expression dans le domaine des arts visuels et plastiques. Il est également ouvert aux nouveaux médias, la vidéo, le *design*, le graphisme, la création sonore, la création paysagère, etc. Les nouvelles constructions publiques⁵², mais également les extensions de bâtiments et leur réhabilitation,

⁵⁰ Parfois aussi appelé « 1% culturel » ou « 1% décoratif ».

⁵¹ C'est le pourcentage du budget de la construction publique qui est alloué à une œuvre originale. Il est égal à 1% du montant hors taxes du coût prévisionnel des travaux établi à l'avant-projet définitif. Ce montant est plafonné (à 2 millions d'euros en 2011). Pour une opération de "1%" d'un montant inférieur à 30 000 € HT, le maître d'ouvrage peut choisir d'acheter une œuvre existante auprès d'un artiste vivant ou de passer une commande. La procédure a été modifiée en 2019.

http://archives.gouvernement.fr/fillon_version2/gouvernement/le-1-artistique-soixante-ans-au-service-de-l-art-et-de-la-creation.html

⁵² Les constructions publiques concernent l'État et ses établissements publics (à l'exception des établissements à caractère industriel et commercial, de quelques constructions relevant des Ministères de l'intérieur et de la défense ainsi que les établissements publics de santé non nationaux) et les collectivités territoriales comme les collèges ou les bibliothèques.

sont concernées par ce dispositif. Il est régi par des commissions régionales et nationales depuis 1981. Ce qui est initialement créé pour aider les artistes dans un contexte de dépression s'adresse désormais à des artistes reconnus dans le monde de l'art. Nous verrons de quelles façons les projets artistiques étudiés ne relèvent pas de ce dispositif très cadré.

6. La commande nationale publique face à la demande d'art dans les quartiers d'habitat social

La commande artistique publique concerne uniquement l'un des cas étudiés : *8^e Art*.

Il s'agit d'une commande passée à des artistes par une personne morale de droit public.

Nous verrons dans le cas de *8^e Art* les problèmes posés par le recours à ce dispositif.

6.1 Un dispositif pour réaliser des projets artistiques de grande ampleur sur l'espace public

L'expression de « commande publique » n'est pas séparable d'une procédure institutionnelle particulière au Ministère de la culture et de la communication et des significations attachées à sa gestion.

La procédure de la commande publique a été relancée en 1983 à la demande du président de la République, François Mitterrand et du ministre de la culture, Jack Lang. Elle est alors devenue une priorité pour la délégation aux arts plastiques⁵³ du Ministère de la culture et de la communication. Elle relève du pouvoir régalien de l'État et « *elle est plus volontaire que démocratique et pluraliste* » (Moulin, Costa, 1992, 148).

Le dispositif de la commande publique a pour objectif d'identifier, de décrire, d'analyser des politiques et des situations innovantes d'accès et de participation à la vie artistique et culturelle. Les institutions culturelles jouent donc un rôle considérable en ce sens puisqu'elles permettent aux villes de prendre conscience de l'émergence de l'art et de ses enjeux symboliques comme moteur d'embellissement urbain (Smadja, 2003).

Le dispositif donne aux artistes la possibilité de réaliser des projets dont l'ampleur, les enjeux ou la dimension nécessitent des moyens inhabituels. Il vise aussi à offrir un accès direct à la création contemporaine dans l'espace public et à favoriser les rencontres entre un

⁵³ Devenue Direction générale de la création artistique en 2013. Celle-ci comporte un service des arts plastiques.

artiste et un projet public. Il doit permettre un « *enrichissement du patrimoine national et du cadre de vie, par la présence d'œuvres d'art en dehors des seules institutions spécialisées dans le domaine de l'art contemporain* »⁵⁴. Peuvent ainsi concernées un ensemble de pratiques agencées par des individus ou des groupes d'individus qui contribuent à orienter les actions individuelles dans une direction commune.

6.2 Domaines et missions de la commande publique nationale

La commande publique consiste à la fois en une mission confiée à un artiste (ou un groupe d'artistes), sous forme de contrat (et d'un cahier des charges), en une procédure et en une œuvre qui en découle, initiée par une antenne de l'État, représentée par le Ministère de la culture et de la communication.

Cette procédure est marquée par différentes étapes, de l'initiative du commanditaire en passant par la mise en place d'un comité d'experts, la définition des interventions, le choix des artistes ou des équipes pluridisciplinaires jusqu'à la réalisation de l'œuvre par l'artiste, sa réception par le public⁵⁵ et enfin, la conservation de l'œuvre par le CNAP⁵⁶.

6.3 Deux types de commandes publiques

Dans la commande publique, l'État est à la fois partenaire, expert et relais. Il intervient à plusieurs titres en apportant une aide financière mais aussi en encadrant le choix des artistes par la DRAC et ses conseillers pour les arts plastiques.

Il existe deux types de commandes, la commande nationale et la commande déconcentrée. Pour *8^e Art*, il s'agit d'une commande nationale.

⁵⁴ Site du Ministère de la culture <http://www.culturecommunication.gouv.fr/>

⁵⁵ Commande publique artistique <http://www.culturecommunication.gouv.fr/>

⁵⁶ Centre national des arts plastiques.

La commande nationale fait office de contrat pour les artistes. C'est l'un des outils initiés par le Ministère de la Culture et de la communication dans le but de « *donner accès au plus grand nombre à l'art de notre temps* »⁵⁷.

Les œuvres peuvent être soit des « 1% artistique » soit des commandes volontaires. En mettant à disposition des artistes des moyens financiers exceptionnels, la commande a pour visée un rayonnement international. Elle se met en place sous la direction de la DRAC, par le biais d'un conseiller pour les arts plastiques qui pilote le projet d'un point de vue artistique et conseille au commanditaire du projet un curateur en charge de proposer une sélection d'artistes pouvant y répondre.

Comme le souligne le conseiller pour les arts plastiques en charge de 8^e Art à la DRAC « *la préparation et la mise en œuvre d'une telle commande relève d'un long processus et d'une méthodologie que le Ministère de la culture et de la communication s'est employé à préciser au fil des expériences en préconisant la formation de plusieurs groupes de travail* »⁵⁸. Le choix de ce dispositif par une institution suppose donc que ces contraintes sont adéquates au type de projet envisagé ainsi qu'une préparation et un suivi adaptés. Nous en verrons les limites dans le cas de 8^e Art.

6.4 Des instances spécifiques

Les commandes supposent des instances décisionnelles telles qu'un comité de pilotage qui se compose des élus des collectivités partenaires, de représentants de l'État (DRAC, Région), des équipes techniques de la maîtrise d'ouvrage ainsi que de personnes issues de la société civile.

Le comité de pilotage « *porte l'initiative au niveau politique et encadre son financement* »⁵⁹. Son rôle est de délibérer sur les enjeux, les moyens et les finalités du projet. Les élus veulent donc être présents et être des acteurs de la définition même de la commande. C'est ce

⁵⁷ Commande publique artistique <http://www.culturecommunication.gouv.fr/>

⁵⁸ Michel Griscelli, conseiller pour les arts plastiques, DRAC Rhône-Alpes, Séminaire « Territorialité collective », Ecole supérieure des arts et de design de Grenoble-Valence, Grenoble, mai 2012

⁵⁹ Michel Griscelli, conseiller pour les arts plastiques, DRAC Rhône-Alpes, Séminaire « Territorialité collective », ESAD GV, Grenoble, mai 2012

comité qui définit le lieu et la nature de l'intervention et qui désigne l'artiste. Lorsque le commanditaire est une collectivité ou un acteur public soumis au code des marchés publics (comme un bailleur social par exemple), le comité de pilotage prend les décisions en lieu et place de la Commission d'appels d'offres, sans que toutefois, celle-ci ne disparaisse.

La Commission consultative de la commande publique se réunit deux fois par an pour valider et retenir les projets de commande publique qui bénéficieront d'un financement. Les séances de cette commission sont préparées par un groupe de travail interne (le groupe de la Commission nationale de la commande publique) qui rassemble les services de la direction générale de la création artistique, du Centre national des arts plastiques et les conseillers pour les arts plastiques des directions régionales des affaires culturelles. Cette instance est consultée en amont de tous les projets jusqu'à leur mise en œuvre⁶⁰. L'interface entre le commanditaire et la Commission consultative est le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC. Plus qu'un simple cadre réglementaire, technique ou administratif, c'est toute la façon de concevoir et de légitimer ce qui fait art et ce qui ne le fait pas, d'affirmer qui légitime l'art et qui ne le légitime pas, qui est en jeu. La formule même de « commande artistique » suppose l'existence d'une demande. Mais s'il est clair que la commande émane d'une institution, la question de savoir d'où émane cette demande et qui la formule reste ouverte. Émane-t-elle des élus, des acteurs professionnels, des artistes ou bien des habitants ? Et sous quelle forme ? Existe-t-il plusieurs types de demandes ? De quel ordre sont-elles ? Qui les relaie ? Sont-elles instrumentalisées ? Par qui et avec quelles finalités ?

Le cadre de la commande publique ne prend actuellement pas en compte la demande d'art qui peut émerger des territoires. Il suscite un champ possible de difficultés : à la fois la connexion (ou la déconnexion) de ce type de dispositifs avec un contexte local, et le maillage avec d'autres acteurs de l'art et de la culture.

Nous aborderons ces questions précisément à propos de 8^e Art.

⁶⁰ Commande publique artistique <http://www.culturecommunication.gouv.fr/>

Les éléments généraux de définitions sur les deux expressions qui forment le titre de ma thèse, « logement social » et « nouvelles pratiques artistiques » permettent de comprendre d'une part, que ce qui est entendu par « logement social » comme institution, déborde de cette simple réalité gestionnaire et d'autre part, que ce qui est entendu par « nouvelles pratiques artistiques » se distingue à la fois de l'art contextuel, de l'esthétique relationnelle, des projets artistiques produits dans le cadre de la politique de la ville et du « 1% artistique ».

En effet, le logement social n'est pas seulement une institution dont le rôle est d'offrir un toit aux plus démunis. Sa mission s'étend bien au-delà de celle d'un simple gestionnaire de biens fonciers. Avec la complexification des enjeux urbains et sociaux, les missions des organismes deviennent davantage sociales et politiques. Aussi les offices se voient-ils contraints de diversifier leurs approches et champs de compétences pour répondre à des questions telles que la mixité urbaine et sociale, la création de lien social ou encore la participation des habitants.

L'institution logement social est ainsi un acteur majeur dans les sphères sociales, politiques et urbaines. Elle répond à une obligation d'intérêt général qui peut prendre différentes formes et notamment la forme culturelle et artistique. Ainsi, le recours à l'art par les bailleurs se généralise, voire même pour certains se systématisé dans le cadre d'opérations d'aménagement d'envergure, notamment dans les projets de renouvellement urbain⁶¹.

C'est ainsi que des objectifs aussi variés que celui de créer du lien social, de la mixité ou encore de mobiliser les habitants dans la vie de la cité, les quartiers d'habitat social peuvent devenir ponctuellement des terrains d'expérimentations artistiques. Ces projets sont alors supposés lutter contre le déficit d'image dont souffrent ces territoires. Leur mise en œuvre met les quartiers en lumière et en mouvement.

L'expression « nouvelles pratiques artistiques » désigne des projets artistiques qui se caractérisent par une absence de revendication esthétique (mais non une absence de revendication artistique). Il s'agit de pratiques qui s'inscrivent dans une expérience sensible ou environnementale. Si elles sont héritières de l'art contextuel, situationnel ou relationnel, post-esthétique et observent des liens avec la réflexion qui sous-tend les nouveaux

⁶¹ Le bailleur social GrandLyon Habitat a ainsi financé l'accompagnement artistique des habitants à la transformation urbaine du quartier Mermoz Sud en 2018.

territoires de l'art, elles débordent de ces catégories. Enfin, ces pratiques contribuent à la normalisation urbaine et culturelle des quartiers.

Toutefois ce qui est inclus dans l'expression « nouvelles pratiques artistiques » n'est pas compris dans les projets communément réalisés dans le cadre de la politique de la ville ni dans les actions socio-culturelles. Il n'est pas non plus inclus dans le cadre du « 1% artistique » qui reste une autre modalité de commande qui déconnecte le projet artistique du projet architectural ou urbain auquel il se réfère pourtant. Si la commande nationale publique semble offrir un cadre de mise en œuvre idéal pour les bailleurs et les aménageurs en leur offrant une expertise et une forme de labellisation qui leur garantit une certaine légitimité, le manque de souplesse de ce dispositif le rend *a priori* peu compatible avec la participation des habitants. Nous verrons dans le prochain chapitre, avec *8^e Art* les modalités de mise en œuvre d'un tel dispositif.

8e Art et son contexte

Chapitre 2

La présentation chronologique et analytique de *8^e Art* s'appuie sur la connaissance directe que j'en ai eue par ma mission au sein de GrandLyon Habitat ainsi que sur les entretiens et la consultation de la presse à ce sujet.

Dans le cadre de la préparation de la candidature de Lyon aux Capitales européennes de la culture de 2013, en 2008, au moment de sa réélection à la Ville de Lyon, le Maire de Lyon, Gérard Collomb demande à plusieurs personnalités du Parti socialiste, dont Yvon Deschamps, aussi président de GrandLyon Habitat, de « *développer la pratique artistique dans les quartiers à forte dominante sociale* »⁶². Cette demande aura une vive incidence à la fois sur le contenu du cahier des charges du projet et sur l'ambition du projet, appelé à rayonner sur le plan national.

Yvon Deschamps, proche du Maire de Lyon, a déjà initié, depuis 2007, le projet *8^e Art*. Il est alors non seulement conseiller régional socialiste⁶³ et conseiller spécial à la Mairie du 8^e arrondissement de Lyon mais aussi président de GrandLyon Habitat. C'est sous cette casquette qu'il met *8^e Art* en œuvre, avec le soutien du Ministère de la culture et de la communication par le biais de la DRAC.

Le président de l'office, par ailleurs anciennement responsable du 1% artistique à la Région Rhône-Alpes et passionné d'art contemporain, imagine alors un projet en vue de la réalisation de dix œuvres d'art contemporain sur l'espace public, dans le quartier des États-Unis, dans le 8^e arrondissement à Lyon, d'où son nom *8^e Art*. Le projet d'art public s'accompagne d'une dynamique de médiation au long cours. Il l'annonce ancré dans une réalité sociale populaire. Ainsi, dix ateliers d'artistes sont prévus pour compléter ce dispositif d'art contemporain ainsi que plusieurs projets de médiation construits avec les acteurs artistiques et socio-culturels locaux.

Pour des raisons de faisabilité économique, le projet d'art public a été scindé en plusieurs phases par le bailleur.

La première, entre 2007 et 2009, est une phase de défrichage réglementaire, technique et financier. Elle est suivie, entre 2009 et 2012, par des études artistiques puis une phase de mise en œuvre technique, et le lancement de différents projets (d'art public et une étude pour les ateliers d'artistes). En 2012, s'est ouverte une phase de chantiers, avec les premières réalisations d'œuvres en 2013 (*Kiosk* de Karina Bisch, *Quatre vitrines pour un*

⁶² Interview d'Yvon Deschamps par Anne-Caroline Jambaud, *Millénaire 3*, le 30 mai 2011.

⁶³ Yvon Deschamps a été de 1979 à 1992 le premier secrétaire de la fédération du Parti socialiste du Rhône.

patio d'Armando Andrade Tudela, *En parts égales* de Katerina Sëda) et la poursuite des études artistiques (Martin Boyce, Vincent Lamouroux, et Tatiana Trouvé), puis l'abandon de deux autres (Simon Starling et Bojan Sarcevic). Elle se clôt finalement en 2014.

La première caractéristique de ce projet est d'être une commande publique artistique portée par un bailleur social. La deuxième est qu'il est initié par son président, notable socialiste, dans un arrondissement dont le Maire est lui aussi socialiste. La troisième caractéristique est que le projet est avant tout celui du président de l'office, Yvon Deschamps, et non véritablement une volonté de la structure dont l'objet est traditionnellement tourné autour de la construction, de la gestion de logement et de l'aménagement urbain de son parc immobilier.

1. 8e Art : une commande artistique nationale impulsée par un bailleur social

L'originalité de *8e Art*, ambitieux projet artistique, est précisément son impulsion et son portage administratif, technique et financier par un bailleur social. En effet, la plupart des commandes publiques nationales sont le fait des collectivités et non de bailleurs sociaux.

1.1 Un bailleur soutenu par la DRAC

En 2007, le président de GrandLyon Habitat a d'abord proposé le projet à la direction générale de l'office, mais celle-ci n'ayant pas souhaité financer l'opération sur ses fonds propres, elle a autorisé le démarrage du projet tout en recherchant des modalités de financement extérieur.

Le président a alors la volonté d'allier son intérêt pour la culture et l'art contemporain et sa mission au sein de l'organisme. Décrit par le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC comme « *une personnalité éclairée ayant quelque pouvoir dans la cité* »⁶⁴, c'est tout naturellement qu'il décide que le projet prendra place dans l'arrondissement où il occupe ses principales fonctions. Symboliquement, le 8^e arrondissement est un quartier populaire qui, bien qu'il ne soit pas une banlieue au sens d'un territoire situé hors d'une ville-centre, s'est longtemps vécu comme en marge du centre de Lyon, avec une population assez défavorisée, ainsi que nous le préciserons plus loin. Sa dimension sociale est historiquement affirmée : c'est dans cet arrondissement et précisément dans le quartier des États-Unis, qu'ont été construites les premières habitations à bon marché de Lyon⁶⁵, par l'architecte utopiste Tony Garnier.

⁶⁴ <http://leblogdelaville.canalblog.com/> propos recueillis par Emmanuel Hernange.

Ce quartier n'en est pas non plus à sa première expérience artistique. Sur les murs des immeubles, figurent vingt-quatre fresques murales monumentales en hommage à l'œuvre de l'architecte. En outre, il accueille depuis les années 1980 le Musée urbain Tony Garnier, initié, tout comme les fresques, par un groupe d'habitants sous l'impulsion du même bailleur social, GrandLyon Habitat.

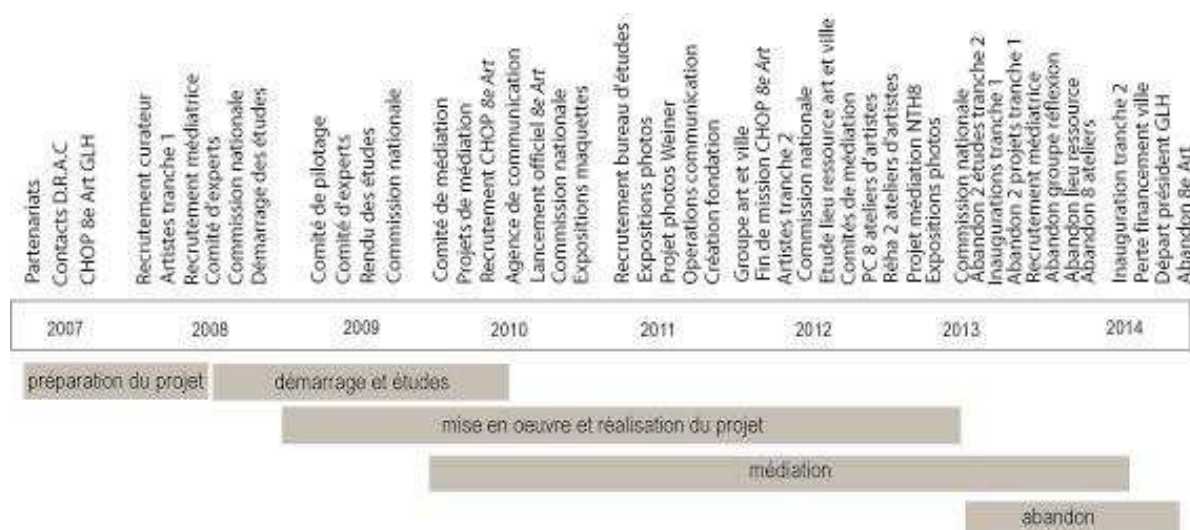
1.2 Le montage du projet et de ses extensions

Le projet *8^e Art* consiste en la création de dix œuvres d'art contemporain, le long du boulevard des États-Unis, dans le 8^e arrondissement de Lyon. Il est accompagné de la création de dix ateliers d'artistes et d'un lieu, dit « ressource », pour « l'art dans la ville ». Par ailleurs, un important dispositif de médiation en direction des habitants du quartier est prévu en collaboration avec les acteurs socio-culturels, les acteurs de la politique de la ville et la mairie de l'arrondissement. Ainsi, du côté du bailleur, le projet d'art public s'est scindé en plusieurs « opérations »⁶⁶. Sur l'ensemble de ces opérations, seule la première implique l'investissement de la DRAC, tandis que toutes les autres concernent en première ligne le bailleur social et éventuellement la collectivité territoriale, des acteurs locaux et des artistes.

8^e Art connaît de nombreuses difficultés. Elles sont liées, d'une part, à la prise en main d'un projet artistique par un organisme dont ce n'est pas la mission initiale, sans parler de l'ambition démesurée que le président a voulu lui donner, et d'autre part, à une superposition d'enjeux politiques et financiers qui conduiront GrandLyon Habitat à

⁶⁶ J'ai pu constater lorsque j'étais en charge de *8^e Art* au sein de GrandLyon Habitat, entre 2010 et 2012, que les salariés de l'office parlaient plus volontiers d'opérations que de projets, un terme qui reste l'apanage des équipes de maîtrise d'œuvre. Cette appellation montre bien une volonté de recentrage sur un savoir-faire technique spécialisé et maîtrisé comme en témoignent les expressions suivantes couramment employées par Yvon Deschamps : « l'opération de mise en valeur artistique du boulevard des États-Unis dans le 8^e arrondissement de Lyon » (qui correspond à la création des œuvres d'art contemporain et au dispositif de médiation culturelle), « l'opération de réhabilitation du local du Bon Vigneron en lieu ressource pour l'art et la ville rue Wakatsuki dans le 8^e arrondissement de Lyon », « l'opération de création de huit ateliers d'artistes en conteneurs recyclés dans le 8^e arrondissement de Lyon » et enfin « l'opération de réhabilitation en maîtrise d'œuvre interne de deux ateliers d'artistes, dans le 8^e arrondissement de Lyon ».

finalement abandonner le projet en 2014, alors même que seules trois œuvres sur les dix prévues initialement ont été réalisées.



Déroulé chronologique de 8^e Art⁶⁷

Au sein de l'office HLM, le projet est pris en charge par la direction du patrimoine et de l'aménagement urbain sous la responsabilité de Patrick Rousseau, responsable de ce service. Le chargé d'opération de l'époque, en plus de son travail habituel, s'est alors mis en recherche de financements inhabituels pour un organisme de logement social.

Une entrevue entre le président de l'office et le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC Rhône-Alpes, Michel Griscelli, a conduit à envisager un partenariat financier entre ces deux institutions, à la condition que le projet soit une commande publique.

La mise en œuvre d'une telle procédure, si elle offrait une contrepartie financière non contestable, donnait toute liberté au conseiller pour les arts plastiques dans le choix d'un commissaire artistique, lequel imposerait une équipe d'artistes au bailleur, ainsi que dans la direction artistique du projet.

Afin de réunir la somme nécessaire à la réalisation du projet, le président a dès lors dû imaginer une dimension et une envergure internationales à cette opération. Cet élargissement a fait entrer le projet dans un processus difficilement maîtrisable par un bailleur, seul et inexpérimenté dans le domaine.

⁶⁷ Frise chronologique du projet 8^e Art réalisée par l'auteure en 2016.

Dès 2007, GrandLyon Habitat, à la demande de la DRAC, choisit un commissaire artistique⁶⁸, puis, conformément à la procédure de commande publique nationale artistique, forme un comité d'experts.

L'office se lance parallèlement dans la recherche active de financements auprès de partenaires aussi bien publics⁶⁹ que privés (notamment par la création d'un mécénat abrité par la Fondation Bullukian). Cette fondation a pour visée de récolter de l'argent ailleurs que via la sphère des financeurs publics déjà fortement engagés dans le projet. Ce n'est donc pas un hasard si Yvon Deschamps l'appelle « Fondation 8^e Art », alors que l'objet d'une telle œuvre n'est pas d'apporter des fonds à la réalisation d'un seul projet, mais bien de réaliser les conditions d'émergence de projets présentant des caractéristiques communes.

Un an plus tard, en 2008, un appel d'offres est lancé par GrandLyon Habitat pour choisir un médiateur culturel, un marché que remportera une historienne de l'art⁷⁰, proche du président de l'office.

Cette même année, après avoir séparé le projet en deux « tranches »⁷¹, une première de quatre œuvres⁷² et la seconde comprenant le reste des œuvres, les artistes sont choisis conjointement par la Commission d'appels d'offres du bailleur et par celle de la Commission nationale de la commande publique à Paris, après avoir été présentés par le conseiller pour les arts plastiques, les artistes et le président de GrandLyon Habitat. Les artistes sont coordonnés par le comité d'experts⁷³. Les réunions du comité de pilotage⁷⁴ et du comité technique⁷⁵ qui ont lieu à intervalles réguliers dans les locaux du bailleur social suivent et

⁶⁸ Andrea Bellini, un curateur de renommée internationale et ami du conseiller artistique de la DRAC remporte l'appel d'offres lancé par GrandLyon Habitat. Son nom était préconisé par le conseiller.

⁶⁹ Il s'agit de collectivités comme la Ville de Lyon, la Métropole de Lyon, la Caisse des dépôts et consignations ou encore la Région Rhône-Alpes et d'organismes privés (pour le mécénat tels que la Caisse d'épargne, la Fondation Bullukian).

⁷⁰ Hauviette Bethemont est historienne de l'art et pigiste sur les questions ayant trait à l'art contemporain dans plusieurs journaux de la région. Son contrat réalisé par GrandLyon Habitat sera co-porté par le Musée urbain Tony Garnier, car initialement le président Deschamps pensait se faire aider par ce dernier. Des difficultés interpersonnelles rendront impossible ce partenariat et la médiatrice passera la durée de sa mission à jongler entre les bureaux de GrandLyon Habitat et ceux du Musée urbain Tony Garnier.

⁷¹ Le terme « tranche » reprend le vocabulaire du projet architectural et urbain familier au bailleur, qui découpe ainsi ses projets en plusieurs étapes chronologiques et concernant des corps de métiers différenciés.

⁷² Les artistes de la première tranche du projet sont Karina Bisch, Armando Andrade Tudela, Bojan Sarcevic et Simon Starling.

⁷³ Le comité d'experts est un comité réuni sous la présidence du commissaire artistique puis du conseiller de la DRAC, par l'office. Il rassemble des spécialistes de l'art pour débattre de l'avancement des études artistiques.

⁷⁴ Le comité de pilotage est un comité réunissant les partenaires financiers, techniques et politiques du projet, de même que le conseiller aux arts plastiques de la DRAC autour de l'avancement de 8^e Art.

⁷⁵ Le comité technique est un comité réuni par GrandLyon Habitat avec le chargé d'opération, les artistes, (puis plus tard avec le bureau d'études techniques), le commissaire artistique ou le conseiller aux arts plastiques

valident l'avancement des différentes études que les artistes proposent dans l'année 2009. Entre la phase d'émergence des études artistiques et le démarrage des travaux, GrandLyon Habitat a été confronté à de nombreux points techniques et réglementaires sur lesquels je reviendrai plus précisément. Aussi, pour éviter de susciter des protestations sur l'usage de l'argent public et occuper l'espace médiatique, l'organisme prendra la décision de lancer une importante démarche de médiation, visible surtout à travers des expositions itinérantes, dans les lieux repères du quartier comme la mairie d'arrondissement, la médiathèque ou encore le Nouveau Théâtre du 8^e, entre 2010 et 2012.

En décembre 2010, après que le président de l'office a choisi par appel d'offres une agence de communication⁷⁶ en charge de médiatiser *8^e Art* et de proposer une identité graphique dont l'office pourra s'emparer pour sa communication, l'inauguration du projet se fait, en présence d'élus, de personnalités publiques et de figures de l'art lyonnais.



Inauguration en présence d'Yvon Deschamps, du Maire d'arrondissement et de l'adjoint à la culture de la Ville de Lyon⁷⁷

Une accumulation de difficultés pour un projet ambitieux

Entre 2010 et 2011, les difficultés rencontrées pour traiter des points techniques avec les artistes laissent apparaître le besoin d'engager un intermédiaire technique ; un appel d'offres pour choisir un bureau d'études techniques est lancé. Ce dernier va suivre les

pour traiter de la faisabilité technique et financière du projet. Il définit les enjeux de la commande et structure les étapes de sa réalisation sous la houlette d'un chef de projet : le commissaire artistique préconisé par la DRAC.

⁷⁶ L'agence Communiquez est une agence de communication lyonnaise dont la gérante est l'épouse de Georges Vernay-Carron, l'une des figures du design et de l'art contemporain à Lyon.

⁷⁷ Photographie de l'auteure, décembre 2011.

projets artistiques et garantir que les artistes respectent l'enveloppe financière qui leur est impartie. En parallèle, des expositions qui retracent les origines et le développement des projets artistiques ainsi que des projets de médiation réalisés en concertation avec les acteurs socio-culturels et culturels locaux (comme le lycée des Frères Lumière ou l'association Art et développement) sont lancés, grâce à un financement de la Caisse des dépôts et consignations, pour occuper l'espace médiatique et donner à voir au public, malgré tout, un projet non encore réalisé.

Les premiers abandons : le lieu ressource, les ateliers d'artistes et deux des projets artistiques

Début 2012, après un appel d'offres, les artistes « pressentis » (par le commissaire artistique) de « la seconde tranche » de *8^e Art*⁷⁸ sont choisis.

Les nouvelles études donnent alors lieu à de nouvelles expositions à travers l'arrondissement. *Rotary Cuttings*, le projet de Simon Starling et *Traversée d'un ailleurs* de Bojan Sarcevic, pourtant validés par la Commission nationale artistique, seront abandonnés à cause de leur important surcoût.

Par ailleurs, les relations entre le bailleur et le commissaire artistique se détériorent sérieusement, au vu du peu de disponibilité de ce dernier et du manque de suivi des artistes. C'est ainsi que les projets de Simon Starling et de Bojan Sarcevic qui n'avaient pas été suffisamment précisés, ont alors été abandonnés.

Le projet de réhabilitation du local commercial du Bon Vigneron en lieu ressource pour l'art dans la ville est présenté par le président de l'office comme un lieu de « *“workshop” avec l'apprentissage de l'art par un enseignant des Beaux-Arts à destination des habitants* »⁷⁹. Ce projet qui semble fait sur mesure pour accompagner *8^e Art* est, en réalité, bien antérieur à la mise en place de *8^e Art*. Il a été « ressorti des cartons » afin d'étoffer la réalisation des œuvres.

Ce projet n'est par ailleurs pas réalisé sur le budget de *8^e Art*. Afin d'en définir les enjeux, tout en attendant d'avoir plus de visibilité sur les modalités de son financement, un groupe

⁷⁸ Il s'agit des artistes suivants : Martin Boyce, Valentin Carron, Philippe Cazal, Carsten Höller, LAB[au], Vincent Lamouroux, Jean-Bernard Métais, Paola Pivi, Tobias Putrih, Katerina Seda, Tatiana Trouvé.

⁷⁹ Extrait d'interview d'Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, *Le Progrès*, 15 décembre 2010.

de réflexion est constitué, en 2010, à mon initiative, pour définir le programme de cette opération. De façon à éviter les conflits d'intérêts, j'avais pris soin, en tant que chargée d'opération, de ne réunir autour de la table que des spécialistes de l'urbain (architectes et urbanistes) et de l'art (artistes, médiateurs) extérieurs à *8^e Art*. Ce comité se réunira deux fois avant d'être destitué par le bailleur à la demande de la DRAC. Finalement, alors que l'occupation du lieu suscitait les convoitises des syndicats d'artistes, de la mairie d'arrondissement ou encore des ateliers de pratique amateur des Beaux-Arts de Lyon, la gestion du local sera finalement confiée au Quatuor Debussy⁸⁰ qui y installera son siège administratif. L'idée de départ était de créer un espace qui réunirait plusieurs entités artistiques, relevant de champs différents, dans un même lieu, afin de produire des projets communs. En faisant le choix d'accorder la gestion du lieu ressource au Quatuor Debussy, GrandLyon Habitat abandonne alors toute intention de tisser des liens entre ce lieu et d'autres structures ou manifestations artistiques.

8e Art prévoyait également l'ouverture de dix ateliers d'artistes disséminés autour du boulevard des États-Unis, mais le retard pris par le bailleur dans les décisions nécessaires à leur installation crée des tensions avec la DRAC et la mairie d'arrondissement. Pressé par ces dernières, GrandLyon Habitat propose alors deux appartements à la réhabilitation en 2012, ce qui lui permettra de différer la décision de construire les huit ateliers restants, le temps d'obtenir les financements nécessaires.

Mais alors même que le projet de création de huit autres ateliers d'artistes au pied de plusieurs immeubles du quartier des nouveaux États, est lancé sur la base de conteneurs métalliques recyclés et que le permis de construire est obtenu, il est abandonné faute de financements suffisants des autres partenaires.

Cet abandon des ateliers d'artistes marque la réduction de l'ambition du projet global. Il témoigne des difficultés rencontrées par le bailleur, pour prendre la main sur le projet, et faire reconnaître sa légitimité par l'institution artistique en général et la DRAC en particulier.

⁸⁰ Le Quatuor Debussy est un groupe de musique classique originaire de Lyon.

L'abandon global

En janvier 2013, l'œuvre *Kiosk* de Karina Bisch est inaugurée, en présence de nombreux élus et de quelques habitants.

Il s'agit d'une sculpture monumentale reprenant les principaux éléments emblématiques de l'architecture moderniste, comme les lettres composant le mot *Bauhaus*. Cet événement donne lieu à une chorégraphie proposée par la compagnie Acte⁸¹. Quelques mois plus tard, le projet *Quatre vitrines pour un patio* de l'artiste Armando Andrade Tudela est aussi inauguré. Ce projet, pensé à l'origine en lien avec son contexte spatial et en concertation avec les riverains, deviendra finalement, devant les multiples difficultés organisationnelles et d'ordre foncier rencontrées, une construction sur le thème moderne du patio et ni les habitants ni les riverains n'y auront pas participé.



***Kiosk* de l'artiste Karina Bisch (2015)⁸²**



***Quatre vitrines pour un patio* de l'artiste Armando Andrade Tudela (2013)⁸³**

⁸¹ La compagnie Acte est une compagnie de danse lyonnaise, qui a non seulement installé des chorégraphies dans des lieux habités et atypiques (balcons, façades d'immeubles par exemple) mais qui fait danser et participer les habitants.

⁸² Crédits photographiques : Galerie des galeries (2015).

⁸³ Crédits photographiques : Compagnie Acte (2013).

Cependant, d'importants problèmes techniques, juridiques, logistiques, de motivation mais surtout financiers de la part de Bojan Sarcevic et Simon Starling font prendre un important retard.

Il en résulte que le calendrier prévu est perturbé : l'une des œuvres de la seconde tranche démarrera avant la fin de la première. Il s'agit de l'œuvre participative *En parts égales* de Katerina Sëda.

Les deux premières œuvres seront finalement abandonnées quelques mois plus tard.

À partir de 2013, le contrat initial précaire de la médiatrice ne pouvant être légalement reconduit une troisième fois, la médiation sera progressivement confiée au musée urbain Tony Garnier et à la Mairie d'arrondissement.

En 2014, suite au départ du président de GrandLyon Habitat et au retrait de la Ville de Lyon du financement du projet, *8^e Art* est définitivement abandonné. Pour Stéphane Guiland, conseiller municipal UMP du 8^e arrondissement, il s'agit là d'« *un projet qui aura, dans sa courte vie, fait couler beaucoup d'encre, de salive et certainement trop de crédits publics* »⁸⁴ car « *la mayonnaise 8e Art n'a jamais voulu prendre* ». Il s'agit pour le conseiller municipal d'un « *véritable gâchis* » de devoir « *aller expliquer à un habitant lambda qui a une chance sur deux d'être sans emploi, dont le logement attend depuis trop longtemps des rénovations, dont l'ascenseur est en panne, que quatre millions d'euros vont être dépensés pour la construction de huit œuvres d'art et que grâce à ça, sa vie en sera améliorée* »⁸⁵. Selon cet élu de l'opposition, l'abandon de *8^e Art* permettrait à GrandLyon Habitat de se concentrer sur une mission plus adaptée à ses compétences, à savoir, un chantier de rénovation des fresques du Musée urbain Tony Garnier.

⁸⁴ Stéphane Guiland, élu de l'opposition, procès-verbal du conseil municipal de la ville de Lyon, 1^{er} juin 2015.

⁸⁵ Ibid.

2. Les États-Unis, un quartier emblématique sur le plan urbain, social et artistique

La décision d'implanter *8^e Art* dans un quartier comme celui des États-Unis n'est pas anodine. En effet, son histoire a conduit à en faire, d'une part, un lieu phare du logement social à Lyon construit par le célèbre architecte Tony Garnier, et d'autre part, grâce à la présence de vingt-quatre fresques murales et du Musée urbain Tony Garnier, un « *musée à ciel ouvert* »⁸⁶, fruit d'une mobilisation habitante. Cette double conjonction artistique et culturelle en fait un site à l'identité artistique et sociale forte. Il s'agit en effet d'un quartier quasi exclusivement composé de logements sociaux, ce qui rend l'intervention, la communication ou la concertation plus aisées pour le bailleur, puisqu'il est pour ainsi dire le seul propriétaire foncier. Pour le curateur du projet, « *le quartier des États-Unis constitue le lieu idéal pour imaginer avec de jeunes artistes, une série d'interventions d'art public raffinées et site specific qui en étudient et valorisent l'histoire.* »⁸⁷.

Le bailleur s'appuie ainsi sur une identité sociale et culturelle supposée du quartier pour justifier une nouvelle intervention artistique. Cette justification s'ajoute à l'idée qu'un tel projet valorise son patrimoine et contribue ainsi à une amélioration du cadre de vie de ses locataires. Enfin, c'est le quartier dans lequel le président de GrandLyon Habitat est élu.

2.1 Une thématique qui pose question

Cependant, les critères de choix des thèmes proposés et des projets posent question. Tout d'abord, le choix de faire travailler les artistes sur l'utopie moderniste, présenté dans le cahier des charges et dans le dossier de presse⁸⁸ du projet montre bien la volonté du bailleur

⁸⁶ Site Internet du Musée urbain Tony Garnier www.museeurbaintonygarnier.com

⁸⁷ Interview d'Andrea Bellini par Anne-Caroline Jambaud, *Millénaire* 3, 20 mai 2011.

⁸⁸ Selon le dossier de presse de *8^e Art*, il s'agit de « faire du boulevard des États-Unis un site unique en Europe, le lieu emblématique de la réinterprétation, de la relecture et du commentaire de l'utopie moderniste », Agence Communiquez, 16 mars 2011

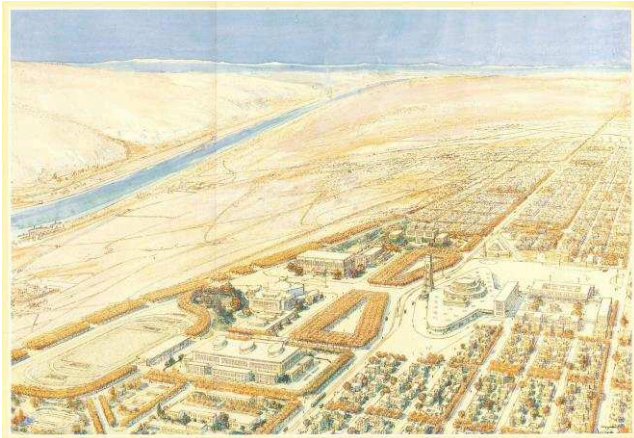
de s'approprier uniquement la partie patrimoniale de l'histoire du quartier, en l'extrayant du contexte. En effet, même si la symbolique peut sembler forte, certains quartiers du 8^e arrondissement sont plus caractéristiques de ce qu'est le logement social dans cet arrondissement : le quartier des États-Unis reste un secteur habité par une population relativement âgée et ne souffrant pas des mêmes difficultés sociales que d'autres quartiers de l'arrondissement (comme c'est le cas à Mermoz par exemple). Enfin, il tire de son nom, quelle qu'en soit l'origine, un parfum de modernité et d'innovation (Foret, 1993). Ainsi, si le quartier est emblématique du logement social, c'est une forme bien spécifique, valorisée et valorisable de logement social qui est ici mise en vitrine.

2.2 Un quartier singulier

Le quartier était au début du vingtième siècle un important bidonville et a connu un projet d'urbanisation (et de « détaudification ») entre 1920 et 1935 mené par l'architecte Tony Garnier.

C'est dans les années 1930 que le quartier prend son aspect actuel. Édouard Herriot, alors Maire de Lyon, confie à l'architecte la mission de réaliser un quartier social sur un terrain quasiment vierge. Le projet sera inauguré en 1934.

La cité dite « Tony Garnier » est composée d'HBM qui deviendront par la suite des HLM. C'est l'un des tout premiers quartiers conçus suivant un plan d'ensemble homogène. Le dessin qu'en a tracé Tony Garnier est emblématique de l'image de modernité que les immeubles hauts et alignés pouvaient donner, de l'idéal social de bon logement et de ville aérée qui l'imprègne, même si aujourd'hui le lieu a largement perdu ce pouvoir de suggestion.



Perspective de Tony Garnier sur sa cité idéale⁸⁹

Les habitants des États-Unis sont présentés comme des pionniers et cette figure n'aura de cesse d'être réactivée. Vivre dans un tel quartier « *c'est un peu faire œuvre de pionnier, participer à une expérience de la modernité qui fascinait la ville, et qui vous mettait d'emblée "à part"* » souligne Catherine Foret (Foret, 1993). Ce caractère « à part » et l'esprit pionnier, renforcés par une politique d'attribution élitiste, ont contribué à forger l'identité des habitants des États-Unis et à faire de la cité un lieu particulier, depuis sa création jusqu'aux années 2000. En effet, l'idée d'innovation comprise dans celle de modernité se poursuivra jusque dans le cahier des charges du projet 8^e Art.

L'implication des habitants dans la vie du quartier est, elle aussi, ancienne, sous la forme d'une association de locataires active.

En 1988, le comité des locataires du Boulevard des États-Unis sollicite les artistes de la Cité de la Création⁹⁰ pour réaliser un ensemble de fresques sur l'œuvre de l'architecte Tony Garnier. Ce projet est fortement soutenu par GrandLyon Habitat (à l'époque OPAC⁹¹ du Grand Lyon), propriétaire foncier de l'ensemble du quartier. Le but de cette opération est de revaloriser l'image de leur quartier trop souvent assimilé à celle des banlieues de grands ensembles d'habitat social, et de mettre l'art et la culture à la portée de tous. C'est ainsi que GrandLyon Habitat a entièrement rénové les locaux du Musée urbain Tony Garnier, contribuant ainsi à sa visibilité. Le comité des locataires a participé à toutes les réunions de chantier de la réhabilitation et est ainsi devenu un groupe de simili professionnels de la

⁸⁹ Source Musée Urbain Tony Garnier www.museeurbaintonygarnier.com

⁹⁰ Cité Création est un collectif d'artistes muralistes ayant réalisé près de 650 fresques murales dans le monde, en faisant participer des habitants.

⁹¹ Office public d'aménagement et de construction.

réhabilitation. Durant la réhabilitation du quartier, entre 1986 et 1989, les artistes réalisent vingt-quatre fresques en quatre parties⁹² sur les murs pignons de certains des bâtiments de la cité. L'association prend alors le nom de Musée urbain Tony Garnier. Ce dernier reçoit en 1991 le label « Décennie mondiale du développement culturel » de l'UNESCO, en 1994, l'Oscar du mécénat et le prix Télérama, en 2002, le trophée du tourisme de la région lyonnaise et enfin en 2003 il est reconnu d'intérêt général.



Le Musée urbain Tony Garnier⁹³



Fresque de Tony Garnier par Cité Création⁹⁴

⁹² Les trois premières fresques sont des peintures d'introduction ; viennent ensuite douze peintures qui reproduisent les dessins de l'architecte et de sa cité industrielle, quatre peintures représentant les grands travaux de la Ville de Lyon et enfin, six peintures donnant la vision d'artistes de ce qu'est une cité idéale.

⁹³ Crédits photographiques : Alain Chenevez

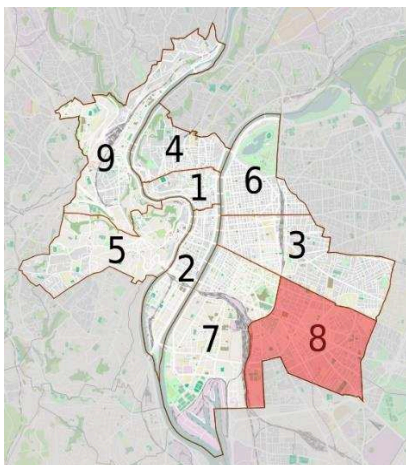
⁹⁴ Ibid.

3. Un quartier en marge de Lyon peuplé par des « privilégiés »

Situé sur la rive gauche du Rhône, limitrophe du 3^e arrondissement au Nord-Ouest, du 7^e arrondissement à l'Ouest, des communes de Bron et de Vénissieux, respectivement au Sud-Est et Sud, entouré d'usines et d'espaces en friches, construit en partie sur un ancien bidonville appelé alors le « village nègre », le 8^e arrondissement s'est toujours caractérisé par une position en marge.

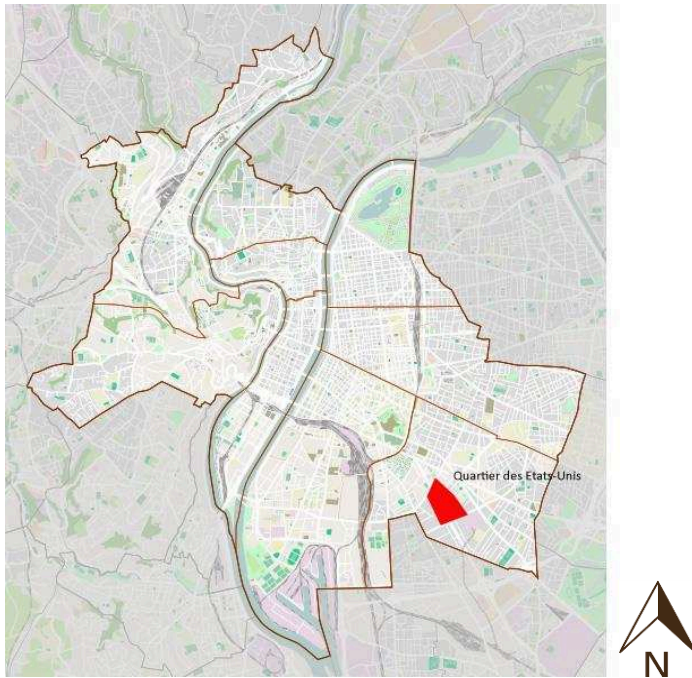
3.1 Un quartier aux marges de Lyon

Il a longtemps été perçu par les lyonnais comme un lieu éloigné et hors de la ville, un quartier « au bout du monde », isolé géographiquement par un manque de dessertes de transports en commun.



N Le 8^e arrondissement par rapport à Lyon⁹⁵

⁹⁵ Carte de l'auteure d'après la source : Wikipédia les arrondissements de Lyon : https://fr.wikipedia.org/wiki/Arrondissements_de_Lyon



Position des États-Unis dans le 8^e arrondissement de Lyon⁹⁶

Cependant, cette marginalité a été retournée de plusieurs façons.

Des aménagements lourds, en termes de transports avec l'arrivée de la ligne D du métro puis des tramways T4 et T6 rendant le quartier plus accessible, ont mis fin à l'isolement qui le caractérisait.

3.2 Des habitants valorisés, une identité entre inclusion et exclusion

D'autre part, la représentation marginale du quartier par ses habitants a été valorisée. Le quartier trouvait, explique Catherine Foret, dans son exclusion même, dans le regard que le reste de la ville de Lyon porte sur lui, sa propre identité, en d'autres termes, le moyen de « *se constituer comme entité signifiante* » (Foret, 1993). Paradoxalement, le fait d'habiter les États-Unis est vu comme un privilège au sein du 8^e arrondissement, une prise de distance avec le bidonville. En effet, le bailleur, seul propriétaire, choisit les locataires suivant des

⁹⁶ Carte de l'auteure d'après la source Wikipédia les arrondissements de Lyon : https://fr.wikipedia.org/wiki/Arrondissements_de_Lyon

critères d'honorabilité et de solvabilité et va même jusqu'à enquêter chez eux⁹⁷. Cette distanciation se fera aussi vis-à-vis des nouveaux arrivants lors de la construction des nouveaux États au Nord et au Sud de la cité dans les années 1960, dans le secteur dit « des grands ensembles ». Ce secteur sera peuplé de familles plus nombreuses, issues d'une immigration nord-africaine et africaine (tandis que la population initiale des vieux États était française et lyonnaise d'origine), ce qui accentuera la séparation déjà présente dans l'architecture et l'urbanisme.

A mon sens, c'est à la fois cette double identité singulière, faite d'inclusions et d'exclusions (sociales et urbaines) qui fait que le 8^e arrondissement de Lyon est toujours considéré comme une « *terre à prendre* » ou « *à sauver* » comme le dit Catherine Foret, aussi bien socialement que culturellement et politiquement. Cette idée est toujours présente dans le discours des élus qui présentent le quartier comme un lieu marqué par la délinquance, la précarité, la peur du lendemain, où « *les dealers continuent leurs deals, les mémés ont peur de traverser la cour et on recommence à se recroqueviller sur ce qu'on va donner à manger aux gamins demain* »⁹⁸.

L'injonction politique et sociale à intervenir culturellement et artistiquement dans cet arrondissement trouve aussi sa justification en partie dans le fait que les équipements culturels majeurs culturels et administratifs sont sous représentés dans cette partie de l'arrondissement.

L'isolement géographique du quartier, sa culture ouvrière communiste, le faible ancrage local de l'église (qui n'était pas prévue dans les plans de Tony Garnier), l'éloignement des principaux équipements administratifs et culturels et « l'esprit pionnier » des premiers habitants ont contribué à forger l'idée à la fois que les habitants étaient des laissés pour compte de la ville et qu'ils devaient s'organiser seuls.

Le projet *8^e Art* s'inscrit donc dans la continuité d'un rapport historique à la modernité, tout en jouant sur une forme de rupture contemporaine.

⁹⁷ Pour le détail de ces enquêtes se référer à l'analyse de Catherine Foret (1993).

⁹⁸ Marie-Françoise Deharo, élue à la culture jusqu'en 2014, en entretien avec l'auteure, Mairie du 8^e arrondissement, Lyon, le 7 juin 2013.

4. Une frontière sociale, urbaine et politique entre les nouveaux États et les anciens

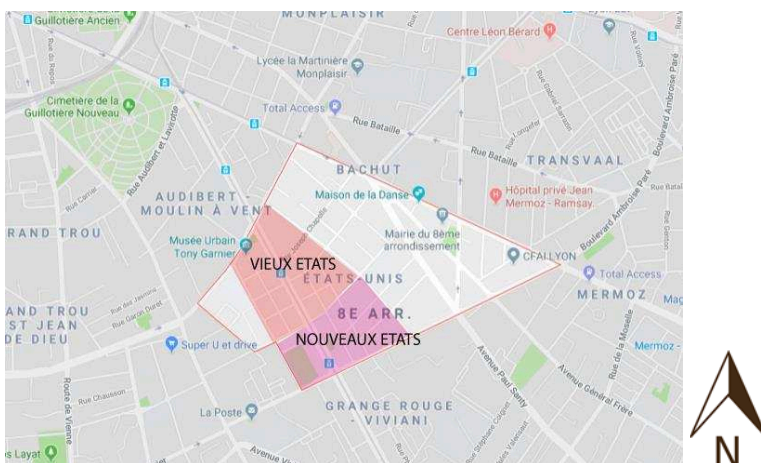
La division héritée de l'histoire de l'aménagement et du peuplement du quartier des États-Unis entre « anciens et « nouveaux » États, constitue une frontière à la fois sociale, urbaine et politique. Elle marque fortement la relation au projet 8^e Art.

4.1 Un quartier scindé en deux

L'implantation du projet 8^e Art dans le quartier des États-Unis et les difficultés rencontrées sont aussi tributaires de l'hétérogénéité du 8^e arrondissement.

Le quartier des États-Unis, qui comprend quelque 1600 logements répartis sur 80 hectares environ est marqué par une frontière entre les vieux États (la cité Garnier) et les nouveaux États (la cité des grands ensembles).

Cette partition a été esquissée dès la construction du grand ensemble dans les années 1960, qui vient jouxter la Cité Tony Garnier.



Les Vieux États et les Nouveaux États⁹⁹

⁹⁹ Marie-Françoise Deharo, élue à la culture jusqu'en 2014, en entretien avec l'auteure, Mairie du 8^e arrondissement, Lyon, le 7 juin 2013.

4.2 Une partition sociale et culturelle à atténuer

Cette partition est visible non seulement dans l'urbanisme et l'architecture des deux secteurs, mais aussi dans la composition de la population et sa participation à la vie locale notamment à travers le militantisme associatif.

Ainsi, la taille du nouveau quartier et son éloignement des nouveaux équipements comme le Centre social implanté en bordure des anciens États, font qu'ils ne sont pas complètement fréquentés par les nouveaux habitants. De plus, le travail social réalisé dans ces structures a du mal à trouver écho chez un public composé de familles nombreuses, souvent issues de l'immigration, économiquement plus précaires. Peu de structures socio-culturelles et associatives se sont développées dans le quartier.

Les « Vieux États » se caractérisent par une vie associative installée, tandis que les « Nouveaux États » se caractérisent par une autre histoire sociale et un autre peuplement. De fait, ces derniers ne possèdent ni le même dynamisme associatif ni le même répondant. À la frontière invisible mais bien réelle entre les deux parties des États et des différences d'initiatives, s'ajoute un ancrage local exacerbé dont la conséquence est une difficulté à faire circuler les habitants d'un quartier à l'autre.

Par ailleurs, il existe une difficulté pour la collectivité à proposer une vision socio-culturelle d'ensemble tant le 8^e arrondissement est caractérisé par des réalités sociales et culturelles diverses, de même qu'à imaginer un maillage territorial efficace à travers une collaboration entre acteurs. Cette conjoncture est rendue d'autant plus criante que la participation financière de la ville de Lyon reste faible en comparaison avec d'autres arrondissements. Cette situation sera encore davantage marquée par les problèmes rencontrés pour réaliser la médiation de 8^e Art, au vu de la difficulté à mobiliser et à construire des projets avec les habitants des nouveaux États.

Le quartier des nouveaux États redouble la stigmatisation des anciens : il est considéré au pire comme une « cité-dortoir », au mieux comme un tremplin foncier pour les personnes qui souhaitent acquérir un logement à Lyon, à prix moindre. Il reste, malgré la présence du tramway, mal relié au centre de Lyon, comme une « *monstruosité urbaine* » souligne

Catherine Foret (Foret, 1993). Cette situation est aujourd'hui plus nuancée, même si le lien entre le centre de Lyon et le 8^e arrondissement reste encore difficile.

Dès son origine, le quartier des grands ensembles est une sorte de miroir inversé de la cité Garnier, aussi bien d'un point de vue architectural et urbain, que social, politique et même économique.

C'est cette fracture que l'initiateur du projet *8^e Art* voudrait atténuer en intervenant sur l'ensemble du boulevard comme pour former un lien par l'art entre les deux quartiers. Ce contexte de stigmatisation et de potentiel de valorisation est l'un des facteurs qui explique l'intérêt de GrandLyon Habitat et de la puissance publique pour y développer une intervention artistique.

5. Un quartier qui se met en scène à travers l'art

S'inscrivant dans une supposée tradition et identité artistiques, le quartier des États-Unis, à travers l'action du bailleur social, se met en scène à travers l'art : qu'il s'agisse des fresques de Tony Garnier, du Musée urbain ou de *8^e Art*, l'art est perçu comme un vecteur de singularisation et de valorisation, à la fois du quartier et de ses habitants et un lien.

Les tenants de la mise en valeur du quartier à travers l'art sont triples. Ce sont le bailleur social et principal porteur du projet, la DRAC, institution artistique légitimante et enfin les habitants souvent présentés comme centraux dans la valorisation du quartier à travers ses fresques.

Nous verrons que les enjeux, d'une part, sont différents pour les uns et les autres et que, d'autre part, si les habitants ont pu être à un moment donné les moteurs d'une mobilisation rendue visible à travers une opération artistique, ils sont aujourd'hui complètement absents de l'opération de valorisation artistique du bailleur.

5.1 Pour le bailleur et la DRAC, des enjeux de visibilité

Pour le bailleur social aussi bien que pour l'institution artistique, les enjeux de *8^e Art* tournent autour de la visibilité, mais se déclinent, pour l'un et l'autre des acteurs, de façons différentes.

En effet, si pour l'institution artistique, l'accent est avant tout mis sur la promotion d'œuvres d'art contemporain, dans l'objectif d'une démocratisation culturelle, pour le bailleur, l'enjeu réside dans une communication et une médiatisation de la diversification de ses missions. Celle-ci a pour but d'améliorer le cadre de vie de ses locataires, notamment par le biais d'une médiation importante avec les acteurs socio-culturels locaux à destination des habitants.

Pour l'organisme HLM, les enjeux sont avant tout de l'ordre de la médiatisation de cette nouvelle mission, d'un point de vue politique, tandis que pour la DRAC, l'une des ambitions est « *de reconsidérer les enjeux du modernisme et leurs relations aux aspects utopiques qui traversent le projet de la Cité industrielle de Tony Garnier* »¹⁰⁰ selon le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC.

5.2 Une mise en scène de la mobilisation habitante

Les habitants des États-Unis sont présentés comme les garants et dépositaires de l'identité du quartier, avec qui il va falloir compter, à la fois par le bailleur social, la mairie d'arrondissement et des équipements tels que le Musée urbain Tony Garnier. Or les habitants ont eux-mêmes utilisé l'argument artistique des fresques pour accéder à la rénovation de leur quartier, En effet, c'est en détournant le projet des fresques que les habitants sont apparus comme une force avec laquelle il fallait compter dans la rénovation urbaine du quartier, comme le montre Catherine Foret (Foret, 1993).

Toutefois, ils ne seront que très peu consultés dans la mise en œuvre de *8^e Art*.

De plus, Catherine Foret, au travers d'entretiens réalisés auprès d'habitants au début des années 1990, dans son analyse de la naissance du musée Tony Garnier, a montré que leur inscription dans une durée longue leur confère une place comme de quasi-proprétaires et fonde leur statut sur leur droit à jouir des lieux, qu'ils considèrent comme leur patrimoine propre. Cette appropriation se traduit dans les aménagements réalisés par les locataires dans les appartements, notamment pour ce qui est de la réintégration de certains *bow windows* à l'appartement. C'est cette valeur d'usage accordée aux lieux qui a été le terreau dans lequel l'opération de revalorisation du quartier a été menée par Banlieues 89¹⁰¹, qui s'est traduite par la réalisation des fresques murales et par la création du Musée urbain Tony Garnier. C'est aussi cette même valeur d'usage que le bailleur entend mobiliser pour

¹⁰⁰ Michel Griscelli, conseiller pour les arts plastiques de la DRAC Rhône-Alpes, entretien dans le blog de la ville <http://leblogdelaville.canalblog.com>

¹⁰¹ Banlieues 89 est une association créée en 1981 puis une mission interministérielle lancée en 1983 et disparue en 1991 dont le but est l'amélioration du cadre urbain dans les banlieues. C'est l'initiative de l'architecte Roland Castro et de l'urbaniste Michel Cantal-Dupart. Cette mission compte parmi les origines de la politique de la ville en France.

justifier 8^e Art. Cependant, la rénovation du quartier des Vieux États qui donnera lieu à la création des fresques sur lesquelles se fonde toute l'identité « artistique » du site n'est pas, comme cela est souvent dit par la collectivité ou le bailleur, due à une prise en compte d'une demande d'habitants, mais bien portée par les architectes, au nom de Tony Garnier. En effet, c'est grâce à cette filiation que les architectes de Banlieues 89 ont réussi à faire entendre aux autorités le bien-fondé d'une rénovation du quartier. Le projet de Musée, qui démarre par « *l'idée de peintures sur les murs* » lancée par le président du comité des locataires, est ainsi confié en 1987 à Cité Création¹⁰².

Avec la transformation des fresques en Musée urbain Tony Garnier, le caractère artistique s'ancre davantage dans le quartier. Pour les habitants des États-Unis, dit Catherine Foret, la création du Musée est vue comme un argument « *pour faire parler de soi* »¹⁰³. Si les fresques n'étaient pour le comité de locataires qu'un prétexte pour accéder à la rénovation de leur quartier, les habitants se sont alors organisés en un véritable centre de décision. Cependant, cette mise en art à travers les fresques a suscité des points de vue contradictoires.

Alors que pour les habitants, elle était destinée à valoriser leur quartier, les représentants de la DRAC l'ont critiquée, estimant qu'elle ne correspondait pas à une démarche visant à élever le sentiment d'esthétique populaire, mais était une forme d'art au rabais.

A la tension sociale entre les différentes parties du quartier, aux différences de finalités entre le bailleur et l'institution culturelle, s'ajoute donc un conflit sur la valeur de l'intervention artistique déjà réalisée, soutenue par les habitants.

¹⁰² Cité création est formée de praticiens militants dont l'ambition est de pratiquer un art populaire. Il s'agit d'une entité complexe qui participe aussi à « Esthétique et Cités », un collectif qui rassemble des intellectuels (chercheurs, formateurs, chefs de projet etc.) qui se réunit autour de questions liées au développement urbain.

6. Une identité militante qui s'étiole

Le 8^e arrondissement est marqué par une histoire militante et se caractérise par un paysage culturel et politique local particulier encore fortement présent à l'heure actuelle. Mais cette identité perd aujourd'hui de sa force.

6.1 Un quartier « rouge »

Le 8^e arrondissement est marqué par une histoire militante et se caractérise par un paysage culturel et politique local particulier encore fortement présent à l'heure actuelle. Ce dernier est issu de la culture ouvrière communiste et athée, liée à une forte présence industrielle (les usines Gramont et Berliet dans le quartier Monplaisir ou Lenzbourg dans le quartier du Bachut) qui a contribué à forger l'idée que les habitants pouvaient prendre en main la rénovation et le développement de leur quartier. La cité Garnier, pensée comme une cité industrielle, n'a abouti finalement qu'à la réalisation des habitations ouvrières. Mais leurs occupants, principalement des ouvriers, ont été imprégnés par cette culture militante.

Les États-Unis ont une image de « *quartier rouge* » : on y vote rouge, explique Claire Berthet dans son étude du quartier des États-Unis (Berthet, 1993). Bien qu'il n'y ait pas de cellule locale du Parti communiste, le quartier n'en reste pas moins dans l'aire de recrutement des communes avoisinantes. Dans les années 1935, face à la forte présence communiste, la bourgeoisie lyonnaise s'inquiète et implante alors des relais susceptibles de « *contenir la révolution* ». Le quartier devient « *une terre de mission* » pour l'église catholique, explique Catherine Foret, même si cette dernière peine à fédérer l'ensemble des habitants fortement politisés. Des prêtres « missionnaires » animés d'un véritable esprit social vont parvenir à s'ancrer. Cependant, cette culture communiste perdure dans l'imaginaire et sert à doter le quartier d'une identité politique (Foret, 1993). Flattée par une partie du discours politique pour ses valeurs de convivialité et de solidarité, elle fait aussi l'objet de tentatives de

réappropriations symboliques comme cela a pu être le cas avec la réalisation de la Fresque des roses sous le mandat de Christian Coulon¹⁰⁴, en 2011.

6.2 Le comité de locataires et d'intérêt local, les forces vives du quartier

L'histoire du quartier montre aussi la capacité des habitants à s'organiser.

Nous avons vu le rôle du comité de locataires créé en 1983 et la façon dont il a détourné un projet artistique pour servir la rénovation du quartier. Cette action sera le signe d'un renouvellement de l'action collective et de ses modalités.

Le comité, bien qu'affilié à la CNL¹⁰⁵, est une émanation purement locale des Anciens États. Son action ne porte que sur la rénovation de ce qui se voit et qui est de l'ordre de l'image, pas sur le réaménagement des appartements ou leur confort. Face aux difficultés de l'office HLM à réaliser une rénovation dans les règles de l'art et à rester dans les prérogatives d'un maître d'ouvrage, le comité de locataires qui est monté en compétences au fur et à mesure des négociations, devient une force locale avec laquelle les acteurs institutionnels doivent composer. Cette association va ainsi rapidement acquérir une puissance d'interpellation publique.

Par ailleurs, le Comité d'intérêt local (CIL) qui existe depuis 1933 est un interlocuteur privilégié des pouvoirs publics pour les questions liées à l'environnement, aux transports et aux services urbains, globalement à l'amélioration des conditions de vie des habitants du quartier. Il a pour rôle la protection et l'amélioration du cadre de vie des habitants du quartier des États-Unis, la défense des intérêts généraux du quartier pour ce qui est de l'urbanisme, de la voirie, de la sécurité, de l'hygiène et des espaces verts. Agissant en concertation totale avec l'UCIL (Union des comités d'intérêts locaux de la Métropole de Lyon), il mène aussi la lutte contre les nuisances, pour la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine.

¹⁰⁴ Maire du 8^e arrondissement de Lyon depuis 2001.

¹⁰⁵ Confédération nationale du logement.

La population qui était à l'origine relativement homogène socialement et économiquement, de même que politiquement jusqu'aux années 1960, deviendra le groupe social dominant qui donne le ton et impose ses valeurs et ses règles à l'ensemble du quartier. Malgré l'afflux de nouveaux habitants, c'est aujourd'hui encore la population de la cité Garnier qui reste sur le devant de la scène militante et associative.

6.3 Un militantisme qui s'essouffle

Cependant, l'importante présence du bailleur, unique propriétaire des 4500 logements le long du boulevard des États-Unis, ainsi que le vieillissement de la population ayant mené les actions du Musée Tony Garnier font que cette fibre militante s'étiolle aujourd'hui.

Même si, côté bailleur et collectivité, une sorte de respect des actions menées dans le passé demeure, la relève militante ne semble pas aussi bien organisée, elle est moins visible et moins considérée par la mairie et l'office, comme s'il existait un conflit de visions sur les actions à mener dans le quartier. Cette évolution pèse sur les relations entre le bailleur et les habitants. En effet, les projets du bailleur ne répondent pas toujours aux demandes des habitants, qui vont plutôt dans le sens d'une sécurisation du quartier et d'une plus grande prise en charge sociale et économique. Dans le cadre des actions et projets menés par GrandLyon Habitat, les militants sont évidemment toujours convoqués et informés de la transformation du quartier - comme lors de la mise en place du tramway, de *8^e Art* ou encore de la rénovation thermique de la cité des États-Unis - mais ils ne sont plus des forces vives du quartier.

6.4 Un milieu associatif en lien étroit avec le bailleur social

Le comité de locataires et le comité d'intérêt local constituent un milieu fortement en lien avec le bailleur par le biais de son président.

Celui-ci, par ses rôles cumulés d'élu, de représentant de l'office et de gestionnaire des lieux puisque seul propriétaire des logements sociaux, bénéficie d'un poids important auprès des militants et influence fortement la nature et la gestion de la vie associative.

La supposée encore actuelle identité militante, au même titre que la supposée identité artistique du quartier sont exhibées par GrandLyon Habitat comme un acquis. Mais lors de la mise en œuvre de *8^e Art*, ni la collectivité, ni le bailleur social ne se préoccuperont de mesurer si la concertation a été effective, car techniquement, *8^e Art* n'étant pas un projet urbain, il n'est pas légalement soumis à l'obligation de la concertation des habitants.

7. L'art public entre continuité d'une tradition lyonnaise et enjeux de visibilité

Lyon et sa métropole en tant que « capitale de l'art public »¹⁰⁶ manifestent depuis plusieurs années un intérêt pour l'art dans l'espace public sous toutes ses formes, qu'il s'agisse de projets qui mêlent art public, architecture et urbanisme comme la place des Terreaux¹⁰⁷, *Rives de Saône*¹⁰⁸ ou le quartier Confluence¹⁰⁹, de projets d'art sur la place comme *L'art dans la place (Veduta*¹¹⁰), de manifestations festives comme la Fête des Lumières¹¹¹ ou les biennales (d'art contemporain ou de la danse) ou encore d'art statuaire et monumental comme avec les parkings Lyon Parc Auto¹¹².

Pour les élus, ce recours à l'art public est une manière de marquer la ville de leur empreinte.

7.1 8^e Art, un exemple d'art public ?

8^e Art en tant que commande nationale artistique, prend place dans l'espace public. Constitue-t-elle pour autant un exemple d'art public au sens où celui-ci est entendu aujourd'hui ?

¹⁰⁶ Marie-Caroline Jambaud, entretien avec Marianne Homiridis directrice de la Galerie des projets à Lyon, Millénaire 3, 15 mai 2015.

¹⁰⁷ Projet d'art public réalisé par l'artiste Daniel Buren et l'architecte Christian Drevet avec le concours de Georges Vernay Carron via Art Entreprise en 1994.

¹⁰⁸ *Rives de Saône* est un projet de valorisation artistique des berges de Saône qui s'inscrit dans la démarche de reconquête des fleuves amorcée par le Métropole en 2002. Ce programme qui mêle urbanisme et art public s'étend sur 14 communes de l'agglomération, dont 5 arrondissements de la Ville de Lyon, sur 50 kilomètres de rives.

¹⁰⁹ Le cahier des charges de la ZAC Confluence, réalisé par Art Entreprise et Georges Vernay Carron, précise le recours pour toute réalisation architecturale à une équipe artistique.

¹¹⁰ Dans le cadre de la Biennale d'art contemporain à Lyon, depuis 2007, Veduta pose la question de la création et de la réception, faisant de la relation avec les collections du Musée d'art contemporain de Lyon l'un des socles de ce programme, auquel s'ajoute des résidences d'artistes et des ateliers de pratique amateur pour la conception et la construction du projet.

¹¹¹ La Fête des Lumières s'appuie sur la fête religieuse catholique du 8 décembre, d'abord dite des Illuminations ou encore fête de la Vierge Marie. C'est désormais une manifestation populaire, initiée par la ville de Lyon en 1999, qui se tient chaque année pendant quatre jours autour du 8 décembre.

¹¹² Projet mené par Art entreprise et la figure de l'art public lyonnais Georges Vernay Carron.

De nombreuses analyses s'intéressant à l'art public et ses enjeux, apportent des éléments de définition à partir desquels il sera possible de préciser le statut particulier *de 8^e Art*.

L'art public se situe à l'extérieur des espaces et des conventions des galeries et des musées. Il est exécuté dans un lieu public, au sens d'accessible à tous et peut s'intégrer à l'architecture d'un bâtiment, embellir un espace vert ou encore constituer du mobilier urbain. Il fait référence à des œuvres utilisant tout support artistique, installées de façon pérenne ou non.

L'art public ou encore « *art dans l'espace public* » pour reprendre la formule de Kwon en 2002 a largement évolué depuis la tradition de mécénat par les puissants (Kwon, 2002). Comme le souligne Nathalie Heinich (Heinich, 1998), il tend actuellement vers des installations abstraites dans l'espace public. Son rôle a aussi profondément évolué sous l'effet de la prise en mains de leurs compétences urbaines par les municipalités, de la valorisation des espaces publics et des objectifs de pacification des relations sociales confiés aux interventions culturelles et artistiques.

L'art dans l'espace public se caractérise ainsi par plusieurs traits, révélateurs des effets hypothétiques qui lui sont attribués.

Tout d'abord, est attendu de l'art public qu'il rende la ville plus vivable et qu'il agisse comme un faire-valoir en termes d'image pour les villes (Boichot, 2012). Pour cela, il doit instaurer des lieux publics et la rue comme des moments potentiels d'extension des rapports aux autres dans et par la médiation de l'œuvre d'art (Ruby, 2017).

Plus précisément, comme l'explique Martine Bouchier¹¹³, l'art dans l'espace public s'imprègne de ce qui rend cet espace « public », d'un point de vue artistique, urbain, politique et social, et ce faisant, il produit de nouvelles représentations de la ville et induit des pratiques sensibles.

Enfin, pour la puissance publique, ces interventions ont un rôle spécifique dans les quartiers d'habitat social : elles sont censées en adoucir l'urbanisation et ainsi favoriser une inclusion de ces quartiers et de leurs populations dans la ville ; mais aussi aider à ce que l'espace public redevienne le lieu de la démocratie.

¹¹³ Martine Bouchier, Séminaire « Territoires Esthétiques », École nationale supérieure d'architecture de Supérieure d'Architecture de Paris Val de Seine, le 8 mai 2014.

La question qui se pose alors, sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie, est de savoir comment les nouvelles pratiques artistiques débordent de ce qui est entendu communément par art public.

8. GrandLyon Habitat : un acteur urbain, social et politique incontournable

Le bailleur GrandLyon Habitat est, depuis l'entre-deux guerres, une force omniprésente dans le 8^e arrondissement de Lyon.

8^e Art en donne une preuve claire : le bailleur, qui finance le Musée urbain Tony Garnier et l'emploi de la médiatrice culturelle du projet, est actif dans les instances liées à l'art au sein de la mairie d'arrondissement. Par ailleurs, le président Deschamps entretient des relations amicales avec l'élue à la Culture de la mairie du 8^e arrondissement, où il est aussi conseiller. L'omniprésence de GrandLyon Habitat s'explique en partie par le fait que le bailleur est le principal propriétaire foncier du quartier, puisqu'il possède la quasi-totalité des logements le long du boulevard des États-Unis, ce qui fait de lui un interlocuteur incontournable et un acteur de la négociation non seulement du point de vue de la programmation urbaine, comme cela a été le cas lors de la mise en œuvre du tramway, mais politique et sociale et plus récemment artistique et culturelle avec 8^e Art.

Les liens entre l'office HBM puis HLM et le quartier s'étendent bien au-delà de la gestion des logements et des espaces. Ils touchent de multiples façons la vie des gens et prennent le sens d'un contrôle de la vie sociale et politique. Historiquement, ces liens apparaissent dans le contrôle des lieux « *de perversion* » que peuvent être les cafés et bistrots, dans lesquels les ouvriers vont « *bouffer leur paye* » explique Catherine Foret (Foret, 1993). Les lieux de convivialité sont ainsi confiés à la gestion de la société civile, fortement en lien avec les autorités locales et le bailleur, dans une finalité de contrôle.

Ce lien est encore, à ce jour, palpable dans les relations que le bailleur entretient avec la collectivité, en tant que bailleur, et représenté par la personne d'Yvon Deschamps, dans sa double responsabilité de gestionnaire et d'homme politique. Il est explicite dans les relations que l'office entretient avec certains équipements locaux comme le Musée Tony Garnier, sans toujours passer par la collectivité. Ainsi, GrandLyon Habitat contribue au financement du musée, depuis sa création, ce qui donne lieu à une sorte de droit de regard sur la façon dont est dirigée l'institution, allant jusqu'à lui imposer certaines collaborations, comme cela

a été le cas avec le double portage entre l'office et le musée, de l'emploi de médiatrice culturelle *8^e Art*.

Enfin, ce lien fonde la mise en œuvre de *8^e Art* et la construction d'un projet de médiation culturelle et artistique directement avec les acteurs socio-culturels. Comme j'ai pu le constater lors des différentes présentations au conseil d'administration de GrandLyon Habitat auxquelles j'ai pu assister entre 2010 et 2012, *8^e Art* a été présenté comme un projet de valorisation du cadre de vie des locataires.

9. L'art comme vitrine

En tant que quartier emblématique du logement social et de l'architecture moderne, le quartier des États-Unis est une sorte de vitrine d'exemplarité pour le bailleur mais aussi pour la ville de Lyon. Fief d'un seul bailleur social, il semble donc prédestiné à accueillir un projet artistique qui fera de Lyon une capitale européenne de la culture. C'est en tout cas la demande que le Maire de Lyon¹¹⁴ formule à son ami Yvon Deschamps.

De ce fait, *8^e Art* s'inscrit dans un contexte de compétitivité urbaine où la ville se met en scène en utilisant l'art comme une vitrine. Cette inscription se traduit par deux projets majeurs pour la ville, *8^e Art* et *Rives de Saône*. Les deux projets entrent en concurrence, car la ville de Lyon n'apportera son soutien qu'à l'un des deux.

L'artistique comme événement est un prétexte non seulement à la mise en lumière d'un morceau de ville, mais sert souvent à mettre en place des projets d'aménagement. Si cela a été le cas pour *Rives de Saône*, l'objectif ne sera pas atteint pour *8^e Art*.

Un projet d'art public dans le 8^e arrondissement de Lyon est en effet une façon de porter l'attention sur un quartier qui reste assez peu valorisé par la mairie centrale de Lyon. Pour exemple, la mise en lumière de l'arrondissement lors de l'annuelle Fête des Lumières le 8 décembre, reste balbutiante et comparable à celle des communes limitrophes telles que Vénissieux ou Bron, montrant ainsi que l'arrondissement n'est pas réellement perçu comme faisant partie de Lyon.

9.1 Un projet inscrit dans une double réalité

Les événements culturels et artistiques contribuent aujourd'hui au rayonnement, à la visibilité et à la légitimité tant sociale que politique, artistique et économique des villes qui sont de plus en plus conduites à « faire du culturel » pour se démarquer.

¹¹⁴ Maire de Lyon depuis 2004.

La culture devient alors un enjeu économique, touristique, politique et urbain (Grésillon, 2010 ; Leriche et al., 2008). L'esthétisation des espaces publics, où l'art est un outil pour réinventer l'identité et l'image des villes (Boichot, 2013), devient même un outil de normalisation des villes (Guinard, 2014).

8^e Art, s'il est un projet pérenne, s'inscrit ainsi dans une double réalité : celle d'un projet « en dur » et celle d'un événement artistique, caractéristique de l'utilisation de l'art comme outil de visibilité et de normalisation de la ville.

Il reste différent d'un projet fondé sur l'événementiel, mais le choix de la stratégie de communication du bailleur avec un lancement officiel, le pavoisement de l'espace public¹¹⁵ pour signaler le démarrage du projet, montrent sa volonté de marquer la temporalité du quartier par l'institution de temps forts, festifs (inaugurations, lancements) durant lesquels il se met en scène en tant qu'opérateur artistique légitimé par l'institution artistique et approuvé par la sphère politique. Ainsi, le 15 décembre 2010, le projet *8^e Art* est officiellement lancé par le président Deschamps, en présence de nombreuses personnalités de la Ville de Lyon, de la Région et de la DRAC. Les habitants du quartier ont été conviés, mais peu d'entre eux feront le déplacement, car l'inauguration d'un projet duquel ils ont finalement été tenus à l'écart et peu informés, ne les intéresse guère. De plus, cette fête se tient le soir, dans un lieu ouvert aux quatre vents, durant l'un des jours les plus froids de l'année.

9.2 Un projet pour renforcer la visibilité du bailleur

Dans ce contexte, on peut supposer que les bailleurs, qui souffrent d'un déficit de visibilité, de reconnaissance et de légitimité, à la fois vis-à-vis de leurs partenaires techniques et politiques et de leurs locataires, puissent considérer les pratiques artistiques comme de

¹¹⁵ L'agence Communiquez, en charge de la stratégie de communication de *8^e Art* a réalisé un pavoisement de l'espace public, en préfigurant le projet réalisé : Elle a posé des kakémonos avec le logo du projet sur les deux kilomètres du boulevard des États-Unis, et des stickers au sol devant les emplacements des futurs projets et sur les vitres des tramways.

nouveaux moyens d'acquérir un rayonnement qui pourrait contribuer à faire évoluer leur image tout en élargissant leurs champs de compétences.

J'ai pu analyser ce recours à l'art des bailleurs dans l'étude menée sur le lien entre service public et service marchand dans le cadre de *8^e Art* (Bouhaddou, 2014). Ce lien entre bailleurs, aménageurs et art a aussi été montré dans l'article que j'ai co-écrit avec Clotilde Kullmann, qui met en évidence l'émergence de nouvelles compétences comprises entre art et projet urbain (Bouhaddou, Kullmann, 2017).

Mais cette mise en visibilité n'est destinée aux habitants d'une ville ou d'un quartier que de façon secondaire, car « *la bataille se déroule entre images concurrentes, images des autres villes, images présentes dans l'esprit des investisseurs, de décideurs de tous types que l'on cherche à influencer. Les habitants ne sont alors plus des acteurs de leur vie, mais plus souvent des figurants d'une opération entre institution et entreprises* » (Boullier, 2010, 6). En d'autres termes, cela revient à s'interroger sur la durabilité de l'événement et sa portée politique. On peut ainsi se demander dans quelle mesure *8^e Art*, conçu comme événement, a permis aux habitants et plus largement aux acteurs du projet d'aller au-delà d'une émotion ressentie et d'accéder au partage d'une réflexion et d'un questionnement sur le sens de cet événement.

8^e Art est une commande publique artistique hors normes et ambitieuse, impulsée par un bailleur social, du fait de son lieu d'implantation au cœur d'un quartier d'habitat social et de son portage par un bailleur social.

Elle connaît cependant une accumulation de difficultés politiques, techniques et sociales qui conduiront progressivement à l'abandon du projet en 2014 qui correspond au départ du président de l'office qui avait initié *8^e Art* en 2007. Depuis l'abandon, le bailleur a concentré son activité sur son savoir-faire premier de gestionnaire et de constructeur de logements pour les plus démunis.

La décision de lancer *8^e Art* dans le quartier des États-Unis, un lieu emblématique du logement social à Lyon n'est pas anodine. En effet, en plus d'être un lieu historique du logement social et de l'architecture moderne, c'est aussi un terreau de mobilisation habitante sans précédent à Lyon, ce qui lui confère une identité sociale et culturelle, raisons qui vont justifier une intervention artistique d'une telle ampleur.

Le projet devient un prétexte pour ouvrir le quartier sur la ville-centre et lui faire gagner en visibilité pour en finir enfin avec son image de périphérie. Le bailleur s'appuie donc à la fois sur la culture militante ouvrière en place dans les Vieux États, les problématiques sociales et économiques véhiculées par l'image de grand ensemble des Nouveaux États et la partition aussi bien sociale que politique et économique entre les deux secteurs pour justifier une telle intervention.

Le quartier des États-Unis, depuis la réalisation des fresques par les artistes de Cité Création, se représente à travers l'art et c'est sur cette identité artistique que s'appuie le bailleur pour proposer de l'art public dans un tel lieu : une culture de l'art en présence chez les habitants pionniers, garants et dépositaires de l'identité des États et un besoin d'art pour les autres, le tout pour réparer des fractures aussi bien sociales, qu'architecturales et économiques.

Toutefois, l'identité militante « rouge » qui caractérisait autrefois le quartier s'étiole désormais avec le vieillissement de la population et l'arrivée de nouveaux habitants moins impliqués dans la vie locale. Si les habitants ont autrefois démontré leur capacité à s'organiser à travers un comité de locataires et un comité d'intérêt général, ces comités sont aujourd'hui en perte de vigueur, due notamment au fait que les habitants des Nouveaux États n'ont pas assuré de relève avec ceux, vieillissants, des Anciens États. Enfin le milieu associatif étant étroitement lié au bailleur social, cette relation incite celui-ci à se dispenser d'une véritable concertation avec les habitants.

Le recours à l'art public intervient ainsi dans la continuité d'une tradition lyonnaise, à des fins de visibilité et de rayonnement, alors même qu'il est souvent convoqué dans le but d'une réappropriation de l'espace public ou dans celui de l'instauration de nouvelles relations au(x) public(s) (notamment celui avec qui le dialogue est rompu, le public dit « sensible »). GrandLyon Habitat apparaît dans ce contexte comme un acteur incontournable tant du point de vue urbain que social et politique et les liens entre l'office et le quartier s'étendent au-delà de la gestion des logements et des espaces. D'un point de vue urbain, la valorisation artistique, comme cela a pu être le cas avec les fresques, semble être un prélude au projet urbain de la municipalité, même si dans le cas de *8^e Art* le projet artistique n'a pas abouti à la réalisation d'un projet d'aménagement, sans doute à cause du manque de concertation, d'implication technique et financière du bailleur et à cause du caractère onéreux du projet.

D'un point de vue social et politique, le projet d'art public est vu par le bailleur comme une vitrine, une façon de remédier à un déficit de visibilité et de légitimité, à la fois pour l'institution et pour le quartier, voire pour la ville, dans un contexte de compétitivité urbaine où la ville se met en scène. Mais le projet est aussi pensé comme un moyen de démarginaliser le quartier, de le « normaliser » au sein de la ville, cependant, l'objectif n'est pas véritablement atteint.

En outre, le choix des lieux d'implantation des projets, dicté par les enjeux pesant sur l'espace public et par ceux liés à la visibilité, s'est heurté à des contraintes tant de faisabilité technique que d'opportunités foncières et a eu pour conséquence de révéler des dysfonctionnements dans les rouages administratifs et techniques du bailleur. Nous en préciserons les manifestations et les effets dans les deux parties suivantes de cette thèse.

Contexte d'émergence de « *Prenez Racines !* »

Chapitre 3

Ce chapitre est consacré au contexte d'apparition du projet « *Prenez Racines !* » dans le quartier Mermoz Nord, dans le 8^e arrondissement de Lyon.

D'une part, s'il prend place dans le même arrondissement que *8^e Art* et s'il partage avec celui-ci certains des acteurs (bailleur et acteurs politiques notamment), le contexte d'apparition de « *Prenez Racines !* » n'en possède pas moins des spécificités, urbaines, sociale et politiques propres. D'autre part, le bailleur GrandLyon Habitat, alors qu'il est le propriétaire du foncier sur lequel se développe la pépinière, ne s'implique pas du tout de la même manière que dans *8^e Art*.

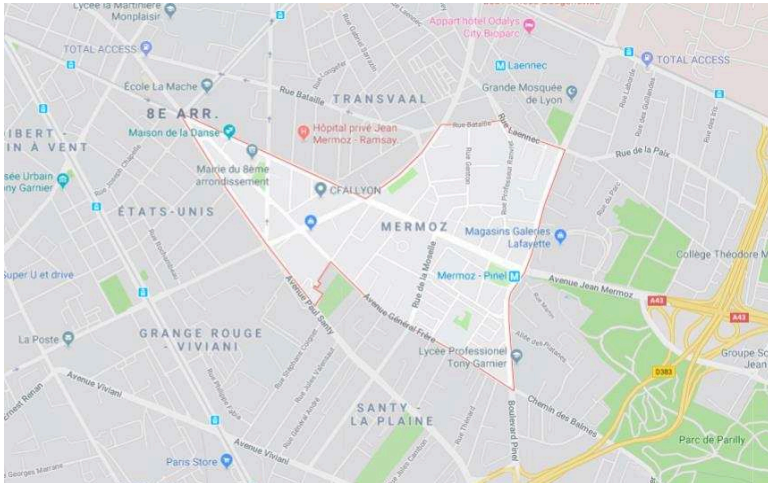
Dans un premier temps, nous verrons dans quel contexte urbain, social et politique et de quelle manière le projet a vu le jour en 2009 à Mermoz Nord, un quartier typique de grands ensembles d'habitat social.

Dans un deuxième temps, nous montrerons comment « *Prenez Racines !* » prend place dans ce quartier au titre de la politique de la ville et dans un contexte de renouvellement urbain mené par le bailleur social GrandLyon Habitat, unique propriétaire foncier du quartier.

Nous préciserons ensuite le cadre de la politique de la ville pour le quartier Mermoz Nord, en présentant aussi bien ses opérateurs que ses modalités, notamment celles d'une commande à la fois invisible et invisibilisée par certains de ses acteurs. Nous situerons le projet artistique par rapport aux grandes lignes du contrat urbain de cohésion sociale et de la charte de coopération culturelle de la Ville de Lyon. Nous pourrons ainsi définir le contexte propre à la rénovation urbaine du quartier, avec les enjeux, le dispositif et les instances de l'ANRU. Enfin, l'analyse du projet de renouvellement urbain permettra de préciser le lien existant entre le projet artistique et la transformation urbaine.

Nous pourrons ainsi montrer comment « *Prenez Racines !* » déborde des modalités à la fois du projet urbain et de son territoire.

1. Mermoz Nord dans le quartier de grands ensembles de Mermoz



Situé dans l'une des entrées Sud de la ville, entre les communes de Bron et de Vénissieux, le long de l'avenue Jean Mermoz ; le quartier Mermoz forme une sorte d'enclave dans la ville.

Situation de Mermoz dans le 8^e arrondissement de Lyon¹¹⁶

Construit entre 1957 et 1961 pour faire face à la demande croissante de logements des Trente glorieuses, il accueille aujourd'hui 3700 habitants.

Il se caractérise par la présence d'un seul bailleur social, GrandLyon Habitat qui gère 1457 logements soit 95 % des logements du quartier avant le projet de renouvellement urbain. Il est composé de deux sous-ensembles Mermoz-Nord avec ses 498 logements et Mermoz-Sud avec ses 959 logements. Les deux quartiers sont en outre à l'origine séparés par un autopont.



Mermoz Nord avant le projet ANRU¹¹⁷

¹¹⁶ Source : Wikipédia.

¹¹⁷ Crédits photographiques : Mission entrée Est.

Dans les années 1980, le quartier, en voie de paupérisation après le départ des classes les plus favorisées, perd sa qualité de vie. La réhabilitation est envisagée par le bailleur social à partir de 1984. Cependant, il n'y a jamais vraiment eu de stratégie d'amélioration progressive qui répondrait aux besoins des locataires. Celle-ci se limite à une succession de travaux par groupes d'immeubles.

L'aggravation de la situation du quartier Mermoz est aussi due au rôle de « *quartier tiroir* »¹¹⁸ qu'il joue ensuite, accueillant temporairement les locataires du parc ancien de Lyon en cours de rénovation. Des familles en situation de précarité sociale et économique s'y sont trouvées ainsi concentrées.

Malgré une situation géographique relativement avantageuse, du point de vue de l'accessibilité aux transports en communauté avec la ligne D du métro ou de la présence de pôles commerciaux dynamiques, le site a donc souffert d'une image peu attractive. Le bailleur a tenté de la changer en effectuant une remise en état des bâtiments. Cette revalorisation est confortée par la création de la station de métro Mermoz Pinel en 1992, qui relie le quartier au centre de Lyon et par la suppression du viaduc autoroutier en 2010 qui réunit les deux parties du quartier.

Le cadre de la politique de la ville pour le quartier Mermoz

Dans le cadre général de la politique de la ville, nous nous intéresserons à ses enjeux et ses instances pour le quartier Mermoz Nord, avec d'une part, la mission territoriale d'entrée Est et d'autre part, la charte de coopération culturelle, qui apporte sa spécificité aux outils généraux tels que la Zone urbaine sensible (ZUS) et le Contrat urbain de cohésion sociale (CUCS¹¹⁹).

Les transformations de la politique de la ville

Le quartier Mermoz Nord subit les conséquences des fortes transformations de la politique de la ville, en particulier des incohérences auxquelles elles conduisent. Ainsi, l'institutionnalisation de la politique de la ville avec la création d'une délégation

¹¹⁸ Quartier utilisé pour le relogement temporaire des habitants lors d'opérations de renouvellement urbain

¹¹⁹ Contrat Urbain de Cohésion Sociale.

interministérielle à la Ville en 1988, puis d'un Ministère de la ville en 1991, et avec l'apparition de services « politique de la ville » dans les organigrammes municipaux, ainsi que les difficultés rencontrées, aboutissent à une situation paradoxale : la participation, qui était un thème moteur dans les années 1980, a perdu sa dimension idéalisée, tout en restant un outil essentiel de mise en œuvre des projets.

Par ailleurs, la politique de la ville et la « culture du participer » tendent à être limitées à l'éducation artistique, celle-ci étant comprise comme un ensemble de pratiques artistiques notamment amateurs. Les projets se caractérisent alors à la fois par l'implication d'habitants, la mobilisation et la présence d'artistes sur le territoire.

En outre, la réorientation de la politique de la ville par la Loi Borloo du 1^{er} août 2003 conduit à l'abandon de la réhabilitation des quartiers au profit de restructurations lourdes. Les opérations de démolition et reconstruction diversifiées dans le but de « casser les ghettos » font passer au second plan ou disparaître les actions sociales et culturelles de la transformation urbaine jusque-là prioritaires et emblématiques.

C'est le projet de territoire, concrétisant une rénovation urbaine, qui est censé aujourd'hui créer de la cohésion entre l'urbain et le social. L'impulsion initiale donnée à la participation des habitants a perdu à la fois son poids institutionnel et la crédibilité des acteurs (Avenel, 2007 ; Hatzfeld, 2005).

Nous verrons les effets de cette situation sur le quartier.

La zone urbaine sensible

Le quartier Mermoz est défini comme Zone urbaine sensible (ZUS) et couvre l'ensemble des deux secteurs Mermoz Nord et Mermoz Sud en 1996. Classé en DSQ¹²⁰ en 1985, puis en DSU¹²¹, le Nord sera par la suite intégré au Contrat de Ville de Lyon au titre de la politique de la ville, enfin en ZUS. Cependant, en dehors d'une réhabilitation dans les années 1980, Mermoz Nord n'a été rénové qu'en 2004.

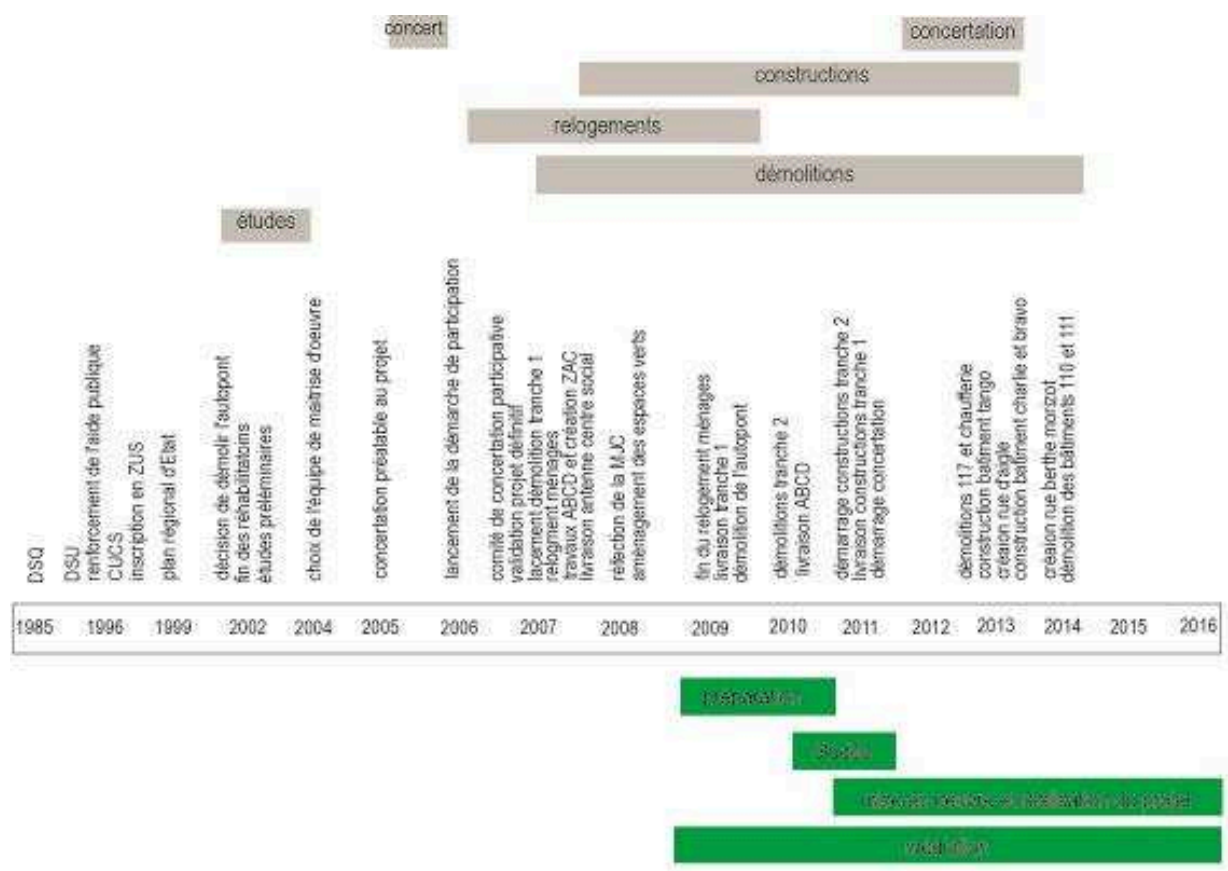
De 1996 à 2002, la Métropole de Lyon engage un important programme de réhabilitation. Les dispositifs, qui ont un objectif de « développement », sont fondés sur le pari de la

¹²⁰ Développement social des quartiers.

¹²¹ Développement social et urbain.

participation des habitants, source de la réinvention de la démocratie locale. Placés au cœur des projets, ceux-ci sont considérés comme des acteurs du développement social, économique et culturel de leur quartier.

Intégré au contrat urbain de cohésion sociale (CUCS) en 2008, Mermoz Nord fait ensuite l'objet d'une nouvelle stratégie d'habitat et d'une réflexion sur le peuplement et le produit locatif qui s'orientera vers une diversification de l'offre et une ouverture du cadre bâti.



Déroulé chronologique du projet de renouvellement urbain de la ZAC Mermoz Nord¹²²

Le contrat urbain de cohésion sociale (CUCS)

Le contrat de ville de Lyon comprend trois volets : développement économique et emploi, cohésion sociale, cadre de vie.

¹²² Frise réalisée par l'auteure en 2016.

« *Prenez Racines !* » est réalisé dans le cadre du CUCS, dont les priorités sont le renforcement et la dynamisation du développement social, l'amélioration du cadre de vie, la mise en œuvre d'un projet culturel de développement.

Le contrat urbain de cohésion sociale de l'agglomération lyonnaise porte une attention particulière au développement culturel et social à travers l'insertion sociale et professionnelle, l'adaptation et la structuration de l'offre socioéducative ainsi que la promotion de la citoyenneté et des initiatives sociales.

Ce dernier volet passe en particulier par l'objectif de mise en œuvre de la participation des habitants. En effet, le lien entre la transformation urbaine et la participation d'habitants à des projets culturels ou artistiques n'est pas nouveau en Rhône-Alpes. Il s'agit de préoccupations qui s'ancrent autour des dimensions de partage, de débat et d'invention, selon les affirmations du préfet du Rhône en 2004 dans l'ouvrage collectif *Agir sur la ville. Habitants et transformations urbaines en Rhône-Alpes*¹²³. Trois catégories de quartiers sont concernées. La première comporte les « *quartiers dans lesquels une intervention massive et coordonnée est indispensable. L'essentiel des crédits spécifiques seront mobilisés sur ces territoires, en prenant en compte les charges et les ressources des collectivités contractantes.* ». La deuxième comporte les « *quartiers dans lesquels les difficultés sociales et économiques sont moindres, mais pour lesquels la mobilisation de moyens spécifiques au-delà des moyens de droit commun est nécessaire.* ». La dernière catégorie regroupe les « *quartiers où les actions à mettre en œuvre relèvent davantage de la prévention ou de la coordination des moyens de droit commun* »¹²⁴.

Le quartier Mermoz est classé en catégorie 1, il est conventionné avec l'ANRU.

Le CUCS, renouvelé par avenant entre 2007 et 2009, puis entre 2011 et 2014, favorise le maintien de l'offre culturelle de proximité, le développement de temps festifs et une réflexion sur l'art dans la rénovation urbaine, avec le souhait d'associer les habitants à la prise en compte de la dimension artistique dans la ville de demain.

Dans l'agglomération lyonnaise, le CUCS, de façon générale, se décline suivant les axes suivants : une politique de la jeunesse (emploi, engagement des jeunes dans la cité), la prise en compte de la diversité culturelle et celle de la citoyenneté. Le développement culturel

¹²⁴ Avenant 2011-2014 du CUCS de l'agglomération lyonnaise.

devient un enjeu métropolitain pour favoriser « *le mieux vivre et le lien social dans les quartiers prioritaires* »¹²⁵. Il s'agit « *de développer les actions de soutien et de qualification des pratiques artistiques émergentes, de faciliter la réflexion et l'intervention des habitants sur l'architecture, l'espace public et l'habitat* »¹²⁶ et de « *favoriser, pour le plus grand nombre, une ouverture au monde et aux autres autour de médiations culturelles et artistiques* »¹²⁷. Par ailleurs, les actions menées dans le cadre du CUCS doivent concilier à la fois la relation avec les habitants, leur participation, des partenariats menés avec les acteurs locaux mais aussi un propos artistique en partenariat avec une ou des institutions culturelles.

Enfin, l'accent est mis sur l'éco-citoyenneté et les jardins collectifs, ce qui explique en partie le choix du projet de pépinière pour « *Prenez Racines !* » mais aussi sur la participation des habitants à l'élaboration du projet visant à les rendre acteurs et partenaires, à les intégrer pleinement à la gestion de leur quartier. Précisément, il s'agit d'intégrer davantage ceux qui participent déjà, mais aussi d'élargir le cadre de participation à des publics que l'on peine alors à mobiliser, de les aider à mettre en place des projets et à s'exprimer.

La charte de coopération culturelle de la Ville de Lyon

Le deuxième outil de la rénovation urbaine à Mermoz est la « Charte de coopération culturelle ».

Celle-ci, qui a été élaborée en 2012 entre l'État, la Région et les institutions culturelles lyonnaises, donne un cadre d'intervention aux grands équipements culturels pour le montage et les modalités de mise en œuvre sur le volet « culture » de la politique de la ville. Elle reprend les engagements solidaires de ces équipements en direction des territoires et des personnes en difficulté. La charte a été reconduite pour la quatrième année consécutive en 2016.

Par cette charte, la Ville de Lyon, la région Rhône-Alpes et l'État s'engagent à créer et soutenir des politiques culturelles et artistiques qui favorisent le développement local des quartiers dits « prioritaires ». Ce document s'adresse aux acteurs associatifs, sociaux,

¹²⁵ Avenant 2011-2014 du CUCS de l'agglomération lyonnaise.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

éducatifs, culturels et artistiques, et présente les engagements et les actions proposées par les institutions culturelles lyonnaises en direction des quartiers et sur les thématiques prioritaires¹²⁸.

La charte est ainsi formée de cent quatre-vingt-dix engagements en direction des quartiers prioritaires lyonnais et des publics précaires, qui prennent appui sur les projets culturels de territoire, en rapport avec les thématiques transversales du volet culture du Contrat de ville 2011-2014, à savoir l'éducation, le partage des savoirs, la participation citoyenne, la prise en compte des diversités et de l'environnement.

Ces engagements sont réalisés sans moyens financiers supplémentaires.

¹²⁸ Charte de coopération culturelle de la Ville de Lyon, site Internet de la politique de la ville <http://www.polville.lyon.fr/>

2. Le cadre de la rénovation urbaine et le projet de renouvellement urbain de Mermoz Nord

Le PNRU¹²⁹ est créé le 1^{er} août 2003 dans le but de rénover les quartiers « fragiles » sur l'ensemble du territoire national.

Sa mise en œuvre est confiée à l'ANRU qui a pour rôle d'approuver les projets globaux initiés par les collectivités, qu'elle finance sur des fonds publics et privés, mais aussi de redonner de l'attractivité résidentielle à des territoires sensibles afin d'y développer une mixité sociale, de diversifier l'habitat. Dans de nombreux quartiers, cette mission de mixité n'est toutefois pas remplie, comme le montre Jacques Donzelot (Donzelot, 2012).

La collaboration avec l'ANRU se fait suivant un contrat signé à la fois par les collectivités et par les différents acteurs du projet de rénovation urbaine.

L'objectif du PNRU est d'améliorer la qualité de vie des habitants des quartiers fléchés, à travers d'importantes opérations de démolition, reconstruction ou réhabilitation de logements et d'équipements publics.

2.1 Le projet ANRU, modalités, enjeux et instances

La convention ANRU pour le quartier Mermoz Nord est signée en novembre 2006.

Le projet comprend une dimension sociale et urbaine qui passe par l'insertion et la professionnalisation des plus jeunes, la promotion de la citoyenneté à travers les droits et devoirs des habitants, l'amélioration du cadre de vie et de l'image, le désenclavement, l'amélioration des conditions de vie par une réhabilitation lourde des logements et enfin, par la recherche d'une mixité urbaine et sociale.

Le pilotage stratégique du projet est aux mains d'une instance de pilotage politique conjointement présidée par la Métropole et la Région, à laquelle participent l'ensemble des

¹²⁹ Plan national de rénovation urbaine.

signataires de la convention, et d'un comité technique de suivi composé des directions des institutions, dont le secrétariat est confié à la Mission entrée Est¹³⁰. Ce pilotage stratégique est assisté par un pilotage opérationnel qui coordonne les actions menées, et des groupes techniques qui préparent la décision politique. Le groupe technique de projet urbain (GTPU) est chargé de la coordination des opérations du projet urbain, de l'articulation des actions de développement social et de la gestion urbaine de proximité, ainsi que de la préparation de la décision politique.

Le groupe technique de pilotage des relogements (GTPR), présidé par des élus de la ville et de la mairie d'arrondissement s'appuie sur les préconisations du bailleur pour diriger son programme.

Le groupe de veille sociale lui associe les équipes de maîtrise d'œuvre urbaine et sociale. Plusieurs maîtrises d'ouvrage cohabitent ici : celle de la Métropole de Lyon¹³¹ qui s'occupe de l'aménagement de l'espace public et de la voirie, celle de la Ville de Lyon¹³² pour certaines opérations sur l'espace public, et enfin, celle de GrandLyon Habitat¹³³ pour la démolition, la réhabilitation ou la résidentialisation¹³⁴ des logements, mais aussi la réhabilitation d'équipements publics¹³⁵, l'aménagement de la voirie¹³⁶ ainsi que des constructions neuves¹³⁷.

La concertation est assurée par trois instances. La première est constituée par un comité de suivi participatif auquel prennent part la mairie, les conseils de quartier, le CIL et les associations locales. La deuxième instance est une instance plénière qui prend la forme de réunions publiques auxquelles sont conviés les habitants, les acteurs locaux, la Ville et la Métropole. Enfin, des ateliers spécifiques sont organisés pour les différentes opérations dont la vocation est la constitution d'un groupe d'habitants relais.

¹³⁰ Mission territoriale du 8^e arrondissement liée à la politique de la ville.

¹³¹ Elle comprend les services politiques de la ville et de la rénovation urbaine, l'urbanisme territorial et opérationnel, la mission grands projets, la mission habitat, et la direction des affaires économiques et internationales.

¹³² Elle comprend la direction du développement territorial, la direction de l'aménagement urbain et les services de l'habitat.

¹³³ Le bailleur est le référent unique, chargé de piloter les opérations relevant du renouvellement urbain et d'assurer la cohérence du projet.

¹³⁴ Maîtrise d'ouvrage GrandLyon Habitat.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Maîtrise d'ouvrage GrandLyon Habitat ou opérateurs immobiliers privés.

Le local relais de la Mission entrée Est propose des supports écrits et des plaquettes informatives aux habitants qui le désirent. Enfin, le bailleur organise de son côté des réunions de concertation, ainsi que des ateliers animés par l'équipe des conseillers dont le rôle est de prendre en charge les locataires durant la phase de relogement.

2.2 Le projet de renouvellement urbain de Mermoz

Un schéma de développement territorial est proposé à la suite du diagnostic de la ZUS qui repose sur quatre axes prioritaires pour Mermoz.

Le premier axe est un projet social visant l'insertion sociale et professionnelle des plus jeunes et la promotion de la citoyenneté. Le deuxième axe concerne l'amélioration du cadre de vie des habitants. Le troisième porte sur l'ouverture et le désenclavement du quartier. Le dernier axe s'intéresse à l'amélioration de l'image de ce quartier social et de grand ensemble.¹³⁸



Maquette du projet de renouvellement urbain de Mermoz Nord¹³⁹

L'opération de rénovation de Mermoz Nord s'inscrit en outre dans un projet global de restructuration de l'entrée Est de Lyon. Le long de l'avenue Mermoz requalifiée, d'autres projets se mettent en route : l'îlot Casino, une opération mixte destinée à densifier l'offre de

¹³⁸ Convention Projet de renouvellement urbain Mermoz Nord, Lyon 8^e, 14 novembre 2006.

¹³⁹ Crédits photographiques : Métropole de Lyon.

logements et à conforter l'offre commerciale du secteur ; la modernisation des Galeries Lafayette ; la reconfiguration du site du CROUS¹⁴⁰.

Le projet de renouvellement urbain est le cadre dans lequel le projet artistique « *Prenez Racines !* » va se définir. Il convient donc d'en préciser d'abord le pilotage, les objectifs et les principales réalisations.

Le pilotage est assuré par une double maîtrise d'ouvrage : l'État et la Métropole. Pour ce qui est du foncier social, le projet est piloté directement par le bailleur GrandLyon Habitat. Globalement, le projet de renouvellement urbain, qui vise l'amélioration du cadre de vie des habitants, passe, pour les maîtres d'ouvrage, par la diversification de l'offre de logements, avec un meilleur maillage territorial, une redistribution entre les espaces extérieurs et de nouveaux espaces publics, l'implantation d'activités tertiaires et la requalification des équipements publics de proximité comme l'antenne du Centre social Laënnec ou la MJC Laënnec-Mermoz.

À terme, il vise la réhabilitation de cent soixante-dix logements, dont 55% seront des logements sociaux et 45%, des logements privés. Il est prévu d'en construire trois cent soixante et d'en démolir trois cent dix-neuf.

C'est la décision de la démolition de l'autopont dans le cadre du contrat de plan État / Région¹⁴¹, en 2002, qui inaugure le projet de renouvellement urbain. Mais cette décision ne prend effet qu'en 2009. Ce projet de renouvellement urbain a pour visée d'ouvrir le quartier sur la ville en réorganisant les espaces extérieurs, en créant de nouveaux espaces comme une promenade centrale, un square, des jardins partagés, l'aménagement d'espaces résidentiels en pied d'immeubles.

Entre 2002 et 2003, des études préliminaires pour le plan de rénovation urbaine sont réalisées en vue d'une opération d'aménagement urbain. En décembre 2004, l'équipe de maîtrise d'œuvre est choisie¹⁴².

Un an plus tard, la concertation préalable sur le projet d'aménagement démarre, une réunion publique est organisée pour informer les habitants du projet, et des dépliants sont mis à leur disposition dans l'espace information prévu à cet effet.

¹⁴⁰ Centre régional des œuvres universitaires et sociales.

¹⁴¹ Le contrat de plan État-Région est un document par lequel l'État et la Région s'engagent sur la programmation et le financement pluriannuels de projets importants.

¹⁴² L'équipe d'architectes urbanistes de Dumétier est choisie pour l'aménagement et le bureau d'études Sitétudes pour la voirie.

Le comité de pilotage du 24 octobre 2005 pose plusieurs principes d'invariants. L'accent est mis sur la structure paysagère de l'avenue Mermoz, puis la trame viaire hiérarchisée, le réseau d'espaces publics et paysagers, les constructions en tête d'îlot et enfin la diversification de l'offre de logements et sa densification.

L'objectif du projet urbain est de recréer un « véritable quartier » unissant Mermoz Nord avec Mermoz Sud suivant trois enjeux majeurs. Le premier enjeu concerne le déplacement : il prévoit de limiter l'automobile et de favoriser les déplacements doux. Le deuxième enjeu porte sur l'habitat avec l'amélioration du cadre de vie. Enfin, figurent des enjeux paysagers avec la valorisation des espaces publics.

L'organisation du projet de renouvellement urbain et ses enjeux vont avoir un impact direct sur l'organisation, la mise en œuvre et les différentes phases de « *Prenez Racines !* », supposé s'imbriquer précisément dans ce projet de renouvellement urbain, notamment dans les phases d'ouverture de certaines voiries. Celles-ci auront pour conséquence la ponction d'une partie de la pépinière ou encore la transplantation des arbres dans le verger au moment de la livraison du nouveau mail du projet urbain.

En mai 2006, une démarche de participation des habitants et usagers est lancée. Elle suit les principes de la Charte de participation de la Métropole de Lyon¹⁴³, déclinée sur les projets urbains. En effet, depuis 2007, une démarche de structuration globale de la concertation et de l'information est mise en œuvre. Elle s'attache à un double enjeu : prendre en compte les habitants et valoriser les acteurs locaux d'une part, et d'autre part, afficher l'ambition du quartier et en changer l'image. Un comité de suivi participatif existe depuis juin 2007, dans le cadre de cette charte. Il comprend des associations, des habitants, le conseil de quartier, des techniciens et des élus, un atelier dit de « cadre de vie » qui organise des visites de chantiers, des ateliers de concertation et conçoit les lettres d'information aux habitants.

Cette même année, le projet définitif est validé, la première tranche de démolition démarre. Entre 2007 et 2009, les ménages sont relogés, la zone d'aménagement concerté est créée. Les habitants qui souhaitent être relogés à Mermoz Nord sont temporairement accueillis dans des logements dits « tiroirs », puis l'antenne du Centre social est terminée.

¹⁴³ Elle a pour but de préciser les orientations et les engagements en matière de concertation et de participation citoyenne sur les dimensions de l'action de la commune de la gestion des services urbains de proximité, à l'élaboration des politiques d'agglomération.

Entre 2008 et 2010, en plus de la seconde phase de construction de logements et de la seconde tranche de démolition, des travaux d'aménagement sont engagés dans certains équipements socio-culturels comme la MJC Laënnec-Mermoz.

C'est dans ce contexte de transformations que le projet « *Prenez Racines !* » est engagé en 2010. L'année suivante connaît un événement marquant pour les habitants : la démolition de l'autopont. Cette même année, la phase de concertation préalable démarre en même temps que la mise en place du composteur dans la pépinière, ce qui marque le démarrage opérationnel de « *Prenez Racines !* ».

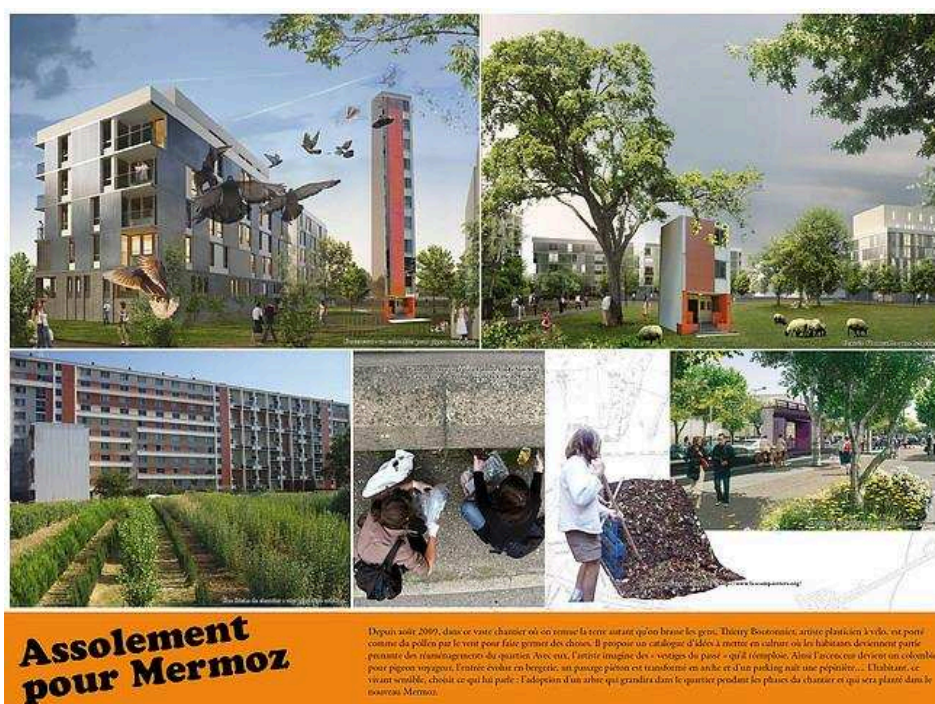
Le quartier change d'image avec la démolition de l'ancien parc et la livraison de nouveaux bâtiments, et la démolition de l'ancien parc. Mais le relogement a aussi pour effet de progressivement vider le quartier de ses habitants.

3. Un projet artistique qui déborde de son territoire et du projet urbain

À l'origine de « *Prenez Racines !* » se trouve le projet *Mermoz Renaît*, porté par la MJC Laënnec-Mermoz.

Il s'agit d'un projet mémoriel réalisé en 2009 avec le collectif *Abi Abo* dans lequel des matériaux végétaux étaient recyclés, sous la forme d'une campagne de collecte en amont du projet urbain. De nombreux entretiens ont alors été réalisés et ont laissé apparaître un sentiment d'abandon par les pouvoirs publics et une forte incertitude quant au devenir du quartier.

Le projet artistique « *Prenez Racines !* », d'abord appelé *Assolement pour Mermoz* vise à élargir ce projet mémoriel porté par un équipement de quartier à un projet artistique, en l'inscrivant dans le cadre du renouvellement urbain et plus précisément du CUCS dans la thématique « art et renouvellement urbain ».



Les quatre propositions de l'artiste dont celle de la pépinière en bas à gauche¹⁴⁴

¹⁴⁴ Crédits photographiques : MJC Laënnec-Mermoz.

La démarche d'accompagnement artistique doit permettre la participation des habitants au programme d'aménagement des espaces extérieurs et leur mobilisation autour du projet urbain en favorisant la composante sociale et environnementale.

L'idée de départ était de construire avec les habitants un bâtiment écologique conçu comme un lieu d'échange et de rencontres autour de petits projets écologiques et artistiques menés avec des structures partenaires comme la MJC Laënnec-Mermoz ou l'antenne du Centre social Laënnec.

C'est donc avec l'aide et le soutien de la MJC Laënnec-Mermoz, que « *Prenez Racines !* » démarre en 2010 dans le quartier de Mermoz Nord.

Le projet retenu est l'une des quatre propositions faites par l'artiste Thierry Boutonnier. Il consiste en une pépinière.



Un petit groupe d'habitants se porte alors volontaire pour être les parrains d'essences végétales qui seront plantées dans le cadre du projet de pépinière, puis transplantées dans le quartier rénové.

La pépinière « *Prenez Racines !* » réalisée¹⁴⁵

Cette proposition est retenue parce qu'elle semble pouvoir répondre au sentiment d'insécurité et d'abandon constaté par les pouvoirs publics et au souhait des habitants de quitter massivement le quartier. Le projet porte en effet sur l'enjeu de l'attachement (la racine de l'arbre et celles des hommes) au quartier à travers le thème de l'enracinement. Il vise à conforter, voire à créer des liens sociaux mis en péril par la rénovation urbaine et à favoriser un sentiment de continuité à travers la plantation, l'entretien des arbres et l'aménagement de la pépinière.

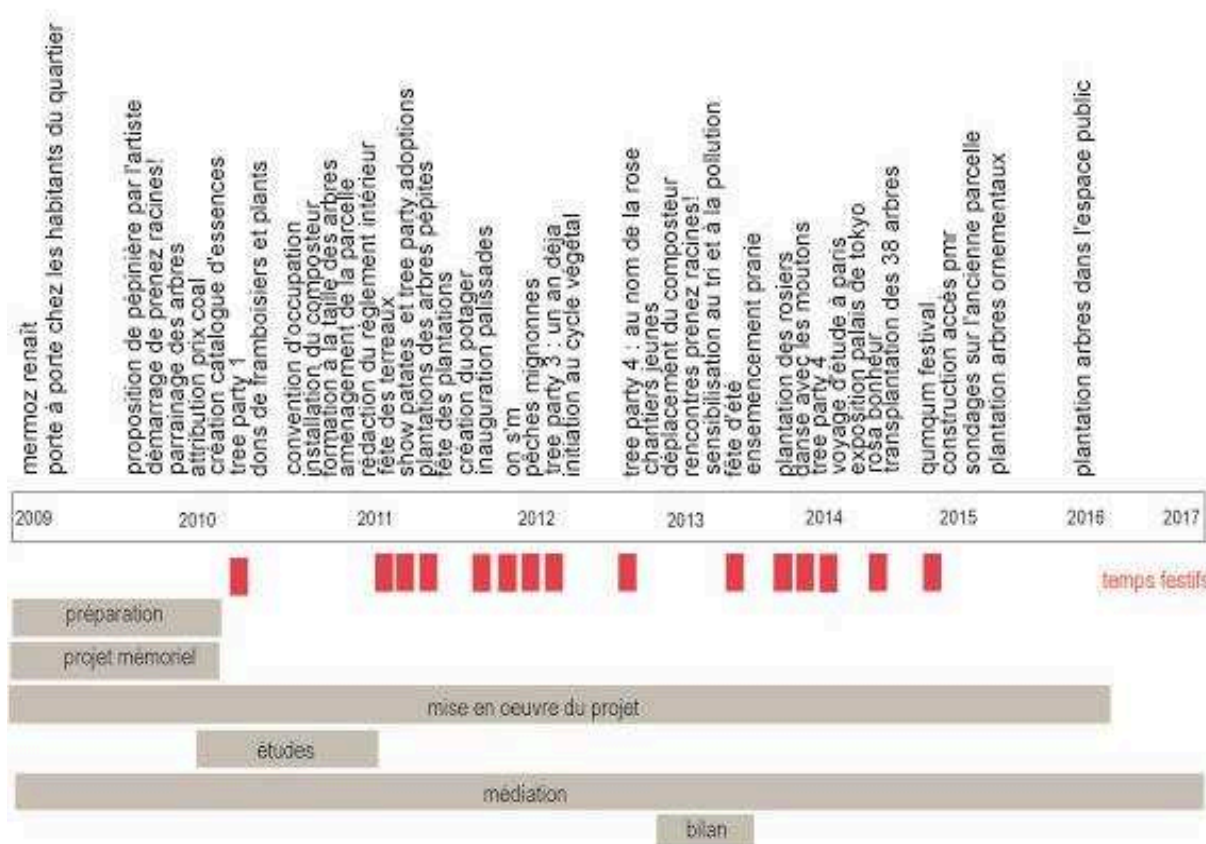
L'artiste propose en effet aux parrains et marraines des arbres, plus qu'un simple acte de jardinage, de s'impliquer dans le soin d'un arbre. Il les met ainsi face à une réflexion plus

¹⁴⁵ Crédits photographiques : MJC Laënnec-Mermoz.

profonde sur l'écologie, leur relation à l'histoire (la leur, la grande et la petite), la mobilité et l'action.

Le projet est pensé comme une « sculpture sociale » pour accompagner les habitants du quartier durant sa transformation. Il s'agit surtout d'une aventure sociale et humaine grâce à laquelle les habitants sont supposés retrouver du pouvoir d'agir dans une opération de renouvellement urbain.

Le déroulement chronologique du projet



Déroulé chronologique de « *Prenez Racines !* »¹⁴⁶

« *Prenez Racines !* » est étroitement lié au déroulé du projet urbain. Toutefois, le projet possède sa temporalité propre fondée sur le cycle du végétal, tandis que le projet urbain se cale sur une temporalité institutionnelle, financière et technique.

¹⁴⁶ Frise réalisée par l'auteure, 2017.

Les prémices d'un projet artistique participatif apparaissent pour la Mission entrée Est et les acteurs techniques locaux avec le début des travaux de renouvellement urbain dans le quartier en 2008.

Durant l'année 2009, l'artiste Thierry Boutonnier accompagne en effet la structure pour un travail de collecte mémorielle avant même le démarrage de « *Prenez Racines !* » en réalisant du porte-à-porte auprès des habitants de Mermoz touchés par l'opération de transformation urbaine dans le cadre de l'opération *Mermoz renâit*.

Parallèlement, en 2009, la Mission entrée Est, estimant que l'axe artistique n'est pas assez développé dans le projet de renouvellement urbain, envisage de faire travailler un artiste sur un projet plus conséquent que ceux développés habituellement dans le cadre de la politique de la ville, avec l'aide de la Mission de coopération culturelle de la Ville de Lyon, à travers la charte de coopération culturelle¹⁴⁷.

Un travail est alors réalisé avec l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon pour choisir un artiste. C'est ainsi que Thierry Boutonnier est proposé par le responsable des ateliers de pratique amateur de la Ville de Lyon avec la Mission entrée Est. La volonté de mettre en place un projet qui pourrait permettre un retour au politique par le biais de questions environnementales et écologiques apparaît alors. Thierry Boutonnier était connu pour avoir proposé peu avant, lors du festival des jardins de Lausanne, une pâture de moutons, dans l'objectif de « *recréer une biocénose en milieu urbain* »¹⁴⁸ et de permettre aux habitants du quartier de « *retrouver leur place dans le cycle du vivant* ». Parallèlement à ce lancement, l'artiste est lauréat du prix COAL¹⁴⁹.

La mise en œuvre du projet artistique donne lieu à toute une série d'initiatives qui l'installent dans la durée, élargissent le cercle des personnes et équipements impliqués et ainsi déplacent le projet artistique vers un questionnement sociétal et politique.

¹⁴⁷ Elle vise à rendre acteurs les grandes institutions culturelles dans l'objectif d'aller vers des publics dits « prioritaires ».

¹⁴⁸ En écologie, la biocénose (ou biocœnose) est l'ensemble des êtres vivants coexistant dans un espace écologique donné, plus leur organisation et interactions.

¹⁴⁹ COAL (Coalition pour l'art et l'environnement) est une association qui regroupe aussi bien des spécialistes de l'art contemporain que des spécialistes de l'environnement et qui prime des projets mettant en lien les deux.

Première phase : le choix des arbres

Entre 2011 et 2012, une quarantaine d'habitants du quartier Mermoz s'impliquent dans le choix des essences et réalisent la pépinière sur un espace libéré par la démolition d'un immeuble appartenant à GrandLyon Habitat.

Le catalogue d'essences offertes par GrandLyon Habitat, dans lequel les futurs parrains et marraines des arbres vont choisir leur arbre est élaboré par l'artiste avec le concours du service des espaces verts de GrandLyon Habitat.

La première fête d'une série de cinq, est appelée *Tree Party*, en clin d'œil à la « *rave party* » (aussi désignée par « *free party* ») ou aux *street parties*, en usage chez les artistes activistes des années 1990.

Des framboisiers et des plants d'ornements sont ensuite offerts par la Métropole.

S'ensuit le parrainage des arbres par des habitants qui deviennent dès lors les « parrains-marraines ».

Un an plus tard, la convention d'occupation est mise en place ; le composteur que l'ensemble du quartier viendra par la suite remplir sera installé avec l'aide de l'association Les Compostiers¹⁵⁰. Une fête des Terreaux (clin d'œil à la célèbre place du centre-ville de Lyon) est donnée.

Durant cette période, les parrains-marraines sont formés par l'association Les croqueurs de pommes¹⁵¹ à la taille et au soin des arbres.

Deuxième phase : l'aménagement de la pépinière et l'entrée en scène des parrains-marraines

Après la réception de la terre sur la parcelle de la pépinière, un chantier de jeunes est organisé par la MJC Laënnec-Mermoz pour l'aménagement de la parcelle de la pépinière à la fin du printemps 2011 au moment de la rédaction du règlement intérieur.

¹⁵⁰ Association lyonnaise spécialisée dans la sensibilisation au compostage, qui réalise des formations pour l'installation et l'entretien de composteurs.

¹⁵¹ Association rhône-alpine de formation à la taille et au soin des arbres fruitiers locaux.



Plantations de la pépinière¹⁵²



Pose des barrières de la pépinière¹⁵³

Les palissades qui délimitent la pépinière sont encollées par les élèves de l'école Jean Mermoz puis inaugurées lors de la fête *Show Patates* en juillet 2011.

À l'automne de la même année, les arbres dits « pépites »¹⁵⁴ sont plantés lors de la fête des plantations.



Plantation des arbres dans la pépinière¹⁵⁵

L'année 2011 voit également la création, par un groupe de marraines, d'un potager partagé, d'abord dans des baignoires récupérées par l'artiste sur l'un des chantiers de démolition du bailleur.

Une fête est là aussi organisée pour célébrer la cérémonie d'adoption des arbres.

Puis les trente-huit arbres, offerts par le bailleur social, sont plantés dans la pépinière par leurs parrains-marraines.

¹⁵² Crédits photographiques : MJC Laënnec-Mermoz.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Il s'agit des arbres qui seront, à la livraison du projet de renouvellement urbain, transplantés dans le nouvel espace public.

¹⁵⁵ Crédits photographiques : MJC Laënnec-Mermoz.

En novembre 2011, GrandLyon Habitat rétrocède le terrain et donne la régie directe de la parcelle à la Métropole qui charge alors la MJC Laënnec-Mermoz de son aménagement et de son animation.

Une fête des semailles (*On s'M*) est organisée au printemps 2012. Les parrains-marraines sont initiés au cycle du végétal par l'artiste et les élèves de l'école Mermoz sont formés au compostage.

Une fête des récoltes (*Pêches mignonnes*) est donnée en juillet 2012.

Troisième phase : la construction d'une audience

L'année suivante, avec le concours de l'atelier des Fantasques¹⁵⁶, plusieurs chantiers « jeunes » sont organisés en février 2013, pour réaliser l'accessibilité, le nettoyage, le terrassement du site, la construction d'un cheminement piétonnier, l'installation de la scénette et dans un deuxième temps la création d'un mobilier de jardin de récupération. Une fête (*Un an déjà !*) pour célébrer la première année de vie de la pépinière est donnée. Le composteur est déplacé à la fin de l'hiver 2013.

Le mois suivant, les rencontres « *Prenez Racines !* » sont organisées par Thierry Boutonnier et la MJC aux Musées Gadagne de Lyon, sous l'égide de l'historien de l'art Paul Ardenne. À cette occasion, l'artiste anglais, Dan Harvey plantera l'un des chênes issus des glands plantés par Joseph Beuys¹⁵⁷.

Une fête est donnée durant l'été.

Les parrains-marraines sont formés au tri et à la pollution des sols en mai 2013.

Peu avant Noël, la terre du potager est déplacée car la pépinière est amputée d'une partie qui sert désormais au chantier de construction attendant.

Quatrième phase : La mise en scène d'une transplantation symbolique

En 2014, l'artiste lance parallèlement à « *Prenez Racines !* » un projet de pâture urbaine : mille trois cents m² de prairie sur la ZAC Mermoz sont alorsensemencés ; un projet de

¹⁵⁶ Collectif d'urbanistes alternatif stéphanois, dont la coordination à Lyon est gérée par Corentine Baudrand. Elle est alors en charge des chantiers de jeunesse de « *Prenez Racines !* ».

¹⁵⁷ Artiste allemand (1921-1986) et inventeur du concept de « sculpture sociale » selon lequel chaque personne est un artiste.

fabrication d'eau de rose locale à l'occasion du festival de la rose voit le jour (*Eau de rose*). Une fête (*Au nom de la rose*) est donnée à cette occasion. Des moutons sont accueillis pour la tonte de la prairie dans le cadre d'une transhumance urbaine.



Les trente-huit arbres sont transplantés en novembre 2014 après avoir été déracinés de la pépinière.

Déracinement des arbres de la pépinière¹⁵⁸



Le projet urbain a intégré cette démarche sous la forme d'un verger partagé situé au Nord du quartier et dans une partie des essences d'arbres choisis pour le mail piétonnier. Ce verger, de plus de cinq cent m², est aménagé par la Métropole et mis à disposition par la Ville dans le quartier rénové.

Transplantation d'un arbre sur le verger¹⁵⁹

Une fête (*Rosa Bonheur*) est donnée, de même qu'une fête des moutons (*Danse avec les moutons*) durant l'été 2014.

¹⁵⁸ Crédits photographiques : MJC Laënnec Mermoz.

¹⁵⁹ Crédits photographiques : Thierry Boutonnier.

La dernière *Tree Party* célèbre les transplantations des fruitiers suivant le plan réalisé par l'artiste dans le nouveau verger et des arbres d'ornement le long du mail dans le nouveau Mermoz.

La cabane est démontée et le potager replanté près du verger.

Dernière phase : un projet intégré dans la vie du nouveau quartier

En février 2015, un accès pour les personnes à mobilité réduite est construit sur la nouvelle parcelle.

Le mois suivant, des sondages de sol destinés à prévoir la profondeur des fondations des nouveaux bâtiments sur l'ancienne parcelle de la pépinière sont réalisés.

En mai de la même année, l'artiste est sollicité pour proposer une esquisse sur le devenir de l'ancien boulo-drome, situé à proximité de l'église qui ne sera finalement pas intégré au projet de renouvellement urbain¹⁶⁰.

En novembre 2015, les arbres ornementaux de la pépinière sont transplantés dans le verger, en attendant d'être disposés dans l'espace public en novembre 2016.

Enfin, en mai 2015, un ouvrage s'intitulant *Et nous plantions des arbres*, retrace l'aventure de « *Prenez Racines !* ». Il est produit et imaginé par Thierry Boutonnier avec le concours de la MJC Laënnec-Mermoz, de la Mission entrée Est, de GrandLyon Habitat et de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon.

¹⁶⁰ Ce projet : *éCLOS* sera finalement réalisé par la MJC Laënnec-Mermoz à partir de 2016.

4. Une commande invisible et invisibilisée

Parler de commande dans le cadre de « *Prenez Racines !* » serait délicat car le projet s'est entièrement construit grâce à des opportunités, à des rencontres et à des situations favorables. Il s'agirait davantage d'une demande que d'une commande émanant d'une institution à un artiste.

Ce n'est toutefois, à proprement parler, pas non plus une demande sociale, car bien que les habitants aient été associés en amont, l'idée ne leur appartenait pas. Toutefois, une partie du projet (le potager partagé) et les projets connexes (*Eau de rose*, *Danse avec les moutons*, de même que les fêtes et *Tree Party*) ont été co-produits avec l'artiste et la MJC.

Ce qui a pu être pris pour un projet émanant des habitants et parfois présenté comme tel par certains élus ou acteurs, n'émane en réalité que des acteurs locaux et institutions (MJC Laënnec-Mermoz, Mission entrée Est, artiste répondant à leur demande).

Mais la commande est largement invisible, pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, la nouveauté est que la création de ces opportunités n'a été rendue possible que grâce à des individus qui se sont engagés personnellement (et non au nom de l'institution qu'ils représentaient). C'est le cas du responsable des ateliers de pratiques amateurs des Beaux-Arts de Lyon qui a présenté l'artiste Thierry Boutonnier au chargé de Mission entrée Est. C'est aussi celui d'Hervé Genton¹⁶¹ qui a mis l'artiste en contact avec Géraldine Lopez, médiatrice culturelle à la MJC Laënnec-Mermoz, qui est devenue ensuite médiatrice du projet, ou celui de la médiatrice qui s'est saisie de la mise en œuvre logistique, financière et technique de « *Prenez Racines !* » dès 2009.

Ce sont aussi des opportunités de projet qui ont permis de trouver l'interstice (spatial mais aussi temporel) dans lequel se glisser en termes de contraintes techniques et de calendrier.

L'invisibilité tient également à l'emboîtement des temporalités du projet de renouvellement urbain et de « *Prenez Racines !* ».

D'une part, l'artiste a démarré son travail dans le quartier alors même que sa commande artistique était en cours d'élaboration. D'autre part, le projet de renouvellement urbain, par

¹⁶¹ Chargé de mission à la Mission d'entrée Est dans le 8^e arrondissement de Lyon.

sa dimension, l'importance de ses enjeux et de la communication, absorbe quelque peu les actions menées dans le cadre de « *Prenez Racines !* » qui restent pour la plupart à l'échelle du quartier.

Enfin, l'invisibilité de la commande tient à sa confidentialité mais surtout à l'échelle modeste du projet, si on la compare avec la taille (et à l'enveloppe budgétaire) du projet de renouvellement urbain ou encore à un projet artistique comme *8^e Art*. En effet, en 2013, le budget de « *Prenez Racines !* » avoisine les soixante mille euros (hors salaire de la médiatrice), tandis que le projet de renouvellement urbain est chiffré à près de deux millions d'euros¹⁶² et que *8^e Art* dépasse les 3 millions d'euros¹⁶³.

Enfin, pour « *Prenez Racines !* », on ne peut pas précisément parler d'auto-commande, car le projet émane de façon conjointe de la MJC Laënnec-Mermoz et de l'artiste.

Cette indéfinition du statut de « *Prenez Racines !* » est importante car elle a un impact sur la forme, très libre, de réalisation du projet. Comme le montre Lise Serra, la commande a un impact direct et important sur la modification des modes de faire : l'artiste devient ainsi un acteur dans la transformation du territoire. Elle peut aussi favoriser des interactions entre des transformations suggérées par le projet artistique et la transformation physique du site (Serra, 2015).

L'interaction artistique avec le projet urbain n'est alors plus là uniquement pour permettre l'observation d'un territoire, mais a bien une incidence sur ce dernier.

La transformation urbaine du quartier Mermoz Nord

Les chantiers dont il s'agit ici sont à la fois des chantiers de démolition et de reconstruction, qui s'étalent sur plusieurs années depuis 2010.

¹⁶² Je tiens cette information de la médiatrice et coordinatrice du projet « *Prenez Racines !* », MJC Laënnec-Mermoz, le 20 octobre 2017.

¹⁶³ Information issue des tableaux financiers prévisionnels que j'ai réalisés en 2010, lorsque j'étais chargée d'opération, à GrandLyon Habitat, sur le projet *8^e Art*.



Démolition de l'immeuble des grandes familles et de l'autopont¹⁶⁴

Si le projet de renouvellement urbain et les chantiers qu'il implique sur un temps long pour les habitants du quartier ont été vus comme un élément important du contexte de « *Prenez Racines !* », la transformation n'est pas tout de suite apparue à l'artiste sous sa dimension sociale comme un enjeu majeur. Il a en effet d'abord commencé à s'intéresser à la relation entre le patrimoine bâti et le patrimoine vivant, en étant au début focalisé sur la dimension du vivant. Puis l'idée du mouvement dans son rapport à celle de l'enracinement l'a conduit à envisager les choses différemment, c'est-à-dire sous un angle social voire politique.

Le déplacement de point de vue s'est fait à partir de la réflexion sur la notion de chantier.

Le chantier est à la fois contexte, condition et contrainte. En effet, ce qui caractérise le quartier Mermoz Nord, c'est l'importante transformation qu'il est en train de subir. C'est aussi une condition puisque « *Prenez Racines !* » s'inscrit dans le CUCS, lequel n'aurait sans doute pas été mis en œuvre en dehors d'un contexte de chantier de renouvellement urbain. Enfin, il s'agit d'une contrainte, puisque le chantier dicte ses impératifs d'ordre logistique et technique aussi bien que de temporalité.

L'artiste, dans ce contexte, utilise le chantier comme métaphore : il n'hésite pas à dire que les parrains-marraines des arbres sont, tout comme lui, « en chantier », comme s'ils se confondaient avec leur environnement, qu'ils subissaient eux aussi les contraintes et mouvements du chantier.

« *Prenez Racines !* » est ainsi conçu par l'artiste comme un emboîtement de chantiers : un chantier dans le chantier, dans lequel il y a encore plusieurs chantiers comme *Eau de Rose*, les Rencontres « *Prenez Racines !* », le film court ou encore les éco-pâtures urbaines. Il

¹⁶⁴ Crédits photographiques : MJC Laënnec-Mermoz (2009).

oscille entre un lieu, identifié véritablement et localisé de façon pérenne (la pépinière est restée en place entre 2010 et 2014 mais elle avait vocation à migrer vers un lieu négocié, celui du verger) et un lieu en transformations, accueillant lui-même des chantiers (chantiers jeunes par exemple, potager partagé, fêtes). Le projet artistique est lui-même en mouvements intérieurs mais aussi vers l'extérieur. Ainsi, ses propres limites ont été plusieurs fois revues, pour répondre aux besoins des chantiers de construction alentour.

Le terme de chantier, par sa polysémie, permet cet usage plastique. Il a en effet une triple signification : d'une pièce de bois qui supporte l'ouvrage, il est devenu un lieu où le travail est réalisé et enfin il a le sens d'une représentation métaphorique du travail (Serra, 2015). La diversité des significations dont le chantier est le support imprègne « *Prenez Racines !* ».

Tout d'abord, s'il peut désigner une multiplicité de lieux, d'actions et de résultats, il leur donne un sens spécifique : le chantier est l'espace où quelque chose se passe, en particulier avec une occupation provisoire et éphémère, en plein air, à l'extérieur.

Le chantier est aussi un lieu de pratique, de technique et de gestion, de transmission du savoir et de l'expérience et un lieu entouré de dangers et d'interdits. Ainsi, le chantier est l'expression de la transformation urbaine, à l'image des dynamiques, des tensions de la ville et de ses usages.

À la notion de chantier est également attachée une dimension sociale : il est le lieu de l'apprentissage et de la transmission à travers des chantiers destinés aux jeunes ; il se traduit par une formation au compostage, à la taille des arbres ou encore par une sensibilisation à la pollution et au cycle du végétal, pour les parrains-marraines. C'est le lieu où l'on teste et expérimente, par exemple les techniques écologiques (compost, cultures biologiques, travail sur la dépollution des sols, lutte contre l'ambrosie, sensibilisation au cycle du végétal) et des pratiques artistiques. L'utilisation même du résidu d'un chantier de démolition, autrement voué à devenir un délaissé urbain dans l'attente de la fin du projet urbain, participe de cette dimension à la fois sociale, urbaine, symbolique et écologique.

Enfin, une fonction politique peut être attribuée au chantier : en tant que lieu de la participation et du travail du commun, il peut être pensé comme la fabrique d'un devenir citoyen.

« *Prenez Racines !* » se greffe dans un interstice urbain sans qualité autre que sa disponibilité sur une durée suffisamment longue pour permettre la mise en œuvre du projet artistique. La transformation urbaine liée au contexte de chantier génère à la fois les

prémices de la réflexion qui nourrit « *Prenez Racines !* » et lui offre son emplacement car le chantier de démolition met en évidence des espaces temporairement disponibles, avant qu'ils acquièrent de la valeur pour le projet. Durant ce temps, donc, l'implantation d'un projet est possible.

« *Prenez Racines !* » est une expérimentation artistique savamment greffée sur un projet de renouvellement urbain dans un quartier d'habitat social en pleine transformation : Mermoz-Nord.

Ce quartier est formé en quasi-totalité de logements sociaux gérés par un seul bailleur, GrandLyon Habitat. Au moment de la mise en œuvre du projet de renouvellement urbain, il souffre d'une forme d'enclavement, malgré des potentiels en termes d'accessibilité et de commerces.

Le contexte de Mermoz Nord est celui de la politique de la ville et de ses programmes successifs, et enfin de la ZUS, puis du CUCS, dont l'un des acteurs de l'aménagement est la Mission territoriale d'entrée Est. « *Prenez Racines !* » est ainsi réalisé dans le cadre du CUCS et de la charte de coopération culturelle de la Ville de Lyon, élaborée pour créer et soutenir des politiques culturelles et artistiques qui favorisent le développement local des quartiers dits « prioritaires ».

Le projet artistique « *Prenez Racines !* », né dans le contexte de la rénovation urbaine et de l'ANRU, s'adapte à la durée du projet de renouvellement urbain, aux différentes phases et contraintes. Il prend même des allures de chantier permanent et emboîté.

Pourtant, il ne s'inscrit exactement dans les modalités ni d'un projet politique de la ville, ni d'un projet urbain, à l'égard desquels il conserve sa propre autonomie. Il ne relève pas non plus réellement d'une commande artistique.

Par la relation qu'il entretient avec les acteurs multiples de la rénovation urbaine, dont le bailleur social, par la dimension sociale et politique qu'il met en œuvre, ce projet déborde non seulement de son territoire mais de la notion même de projet urbain et de celle de projet artistique.

Nous en préciserons les modalités dans la troisième partie.

Contexte d'émergence du programme *Opener*

Chapitre 4

Dans ce chapitre, je présenterai le contexte du programme *Opener* à Dunkerque, un programme artistique hybride mené dans plusieurs quartiers d'habitat social visant à reconquérir l'espace public perdu, entre 2010 et 2015.

Dans un premier temps, je présenterai l'intérêt de la ville de Dunkerque pour la culture et l'art contemporain. Dans un contexte de forte déprise économique, elle est en effet en recherche de nouvelles attractivités territoriales. La présence artistique y est importante et ancrée. Elle se manifeste par une grande richesse des lieux et des pratiques d'une part, mais aussi, d'autre part, par une présence artistique à la fois institutionnelle et alternative, dans et hors les murs.

Dans un deuxième temps, j'analyserai la manière dont apparaît la Mission art et espace public, une mission autonome conjointement initiée par les Musées de la Ville et la Ville de Dunkerque. Je montrerai cependant comment le programme artistique *Opener*, mené entre deux mandats municipaux, souffre en termes de légitimation et de visibilité de ne pas être réellement porté politiquement. Je préciserai ensuite la façon dont opère la Mission art et espace public à travers *Opener*, son programme d'études et d'actions artistiques, ainsi que les modalités de cette commande spécifique, d'une collectivité à des artistes ou groupes d'artistes et l'évolution de la Mission.

Puis je présenterai *Jardins barges*, le projet réalisé du programme : une série de jardins flottants réalisés dans plusieurs lieux de la ville, par des collectifs d'artistes et de paysagistes.

Enfin, j'étudierai les enjeux des interventions artistiques dans l'espace public, présentés comme moyens d'atteindre à la fois une dimension symbolique et une dimension politique.

1. Une ville avec un intérêt marqué pour l'art

Dunkerque se caractérise par une présence artistique diversifiée et dynamique sur l'ensemble de son territoire qui conduit à intégrer toujours davantage l'art à la vie de la cité et à s'en servir comme d'un outil pour créer du lien social, révéler l'espace ou encore améliorer la situation économique.

Par ailleurs, elle se trouve dans un contexte de transformations, une « *nouvelle ère de mutations urbaines* »¹⁶⁵ avec la création d'un nouveau quartier sur un ancien site industriel et ferroviaire, la requalification de quartiers anciens et le projet centre-ville / centre agglomération.

1.1 Une forte présence culturelle et artistique sur le territoire

C'est une ville qui bénéficie d'un grand nombre de structures culturelles, « *avec un désir et une culture de coopération* »¹⁶⁶, explique le chargé de mission art et espace public, Patrick Le Bellec, « *Mais il reste difficile d'attirer un large public dans ces structures. D'où l'intérêt de projets qui permettent d'aller à la rencontre des habitants dans leur environnement quotidien* ».

Une importante présence et un dynamisme artistique marquent la ville et définissent son identité à travers l'art. En effet, en plus de l'occupation des friches du port du Môle 1, dans les années 1990, de nombreuses associations telles que Plate-forme ou Fructôse¹⁶⁷ travaillent à rendre l'art visible sur l'ensemble du territoire. Plusieurs lieux d'art majeurs existent dans la ville comme le Musée d'art contemporain (MAC) ou le Lieu d'art et action

¹⁶⁵ Dossier de présentation « Cartographie des projets », Mission art et espace public, 2008.

¹⁶⁶ Entretien avec Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en charge du programme *Opener*, « Des artistes dans le service public », *Médiapart*, 4 janvier 2016.

¹⁶⁷ Association d'accueil d'ateliers d'artistes à Dunkerque.

contemporaine de Dunkerque (LAAC), ainsi qu'une école supérieure d'art¹⁶⁸. Cela contribue à donner l'image d'une ville suréquipée sur le plan culturel mais dont les lieux sont souvent surdimensionnés. Aussi, les élus portent-ils davantage leur attention sur la pratique artistique, encore insuffisamment représentée, qu'ils veulent développer, bien que le Château Coquelle propose déjà de nombreux ateliers de pratiques culturelles et artistiques. Par ailleurs, la scène hip-hop (danse et *graffiti*) est très vivante. Comme l'explique l'adjoint à la Culture et patrimoine à la Ville de Dunkerque¹⁶⁹, la ville dispose d'excellents équipements, surtout pour ce qui concerne les cultures alternatives, « *émergentes* » ou anciennement « *urbaines* »¹⁷⁰.



Enfin, l'élection de la ville au titre de capitale régionale de la culture en 2013 a permis de renforcer l'accompagnement des artistes et le financement d'une quarantaine d'ateliers en résidence ; de même, un programme d'invitations de jeunes photographes à Rosendaël a aussi été mené.

Carnaval de Dunkerque pour Dunkerque Capitale Régionale de la culture

1.2 Art et culture accessibles à tous

L'accès à l'art par la pratique, et non par une approche culturelle descendante, permettrait, pour l'adjoint à la Culture et au patrimoine, de répondre à « *un besoin d'éducation*

¹⁶⁸ École Supérieure d'art du Nord-Pas-de-Calais à Dunkerque.

¹⁶⁹ Michel Tomasek, adjoint à la culture et patrimoine à la Mairie de Dunkerque depuis 2014.

¹⁷⁰ Entretien avec Michel Tomasek, élu à la Culture à la Ville de Dunkerque, « Vie et mœurs d'une politique culturelle à venir », Dunkerque *Opener* « Art et espace public », *Cassandra Hors-Champs*, décembre 2014, p. 38-41

populaire »¹⁷¹ et, à travers l'action, de sortir d'une consommation passive de l'art. De même, « *s'appuyer sur la pratique amateur me paraît un excellent moyen pour une médiatisation vers du travail professionnel et donc pour faire de l'éducation populaire* »¹⁷², affirme-t-il.

Le contexte est celui d'une ville en mutation souhaitant faire dialoguer art et territoire, afin de répondre à une double ambition : créer les conditions d'un dialogue permanent avec les habitants, en les associant à la réflexion sur le devenir de leur quartier, et proposer une programmation culturelle et artistique ambitieuse.

Le programme *Opener* est supposé créer des passerelles entre les projets de développement urbain et la création contemporaine en proposant une véritable expérience sensible du territoire.

Cet intérêt pour l'art est finalement un outil supplémentaire dans un contexte où Dunkerque cherche à gagner en attractivité et où la culture et l'art sont vus comme de véritables leviers de développement urbain.

¹⁷¹ Entretien avec Michel Tomasek, élu à la Culture à la Ville de Dunkerque, « Vie et mœurs d'une politique culturelle à venir », Dunkerque *Opener* « Art et espace public », *Cassandra Hors-Champ*, décembre 2014, p. 38-41

¹⁷² Ibid.

2. Entre Musées et Ville, la Mission art et espace public, une entité autonome

La Mission art et espace public est née de l'expérience de la rénovation du palais de justice de Dunkerque entre 2006 et 2007 durant laquelle des artistes, dont Anne Rivollet¹⁷³, l'une des membres de l'équipe initiatrice du programme, ont collaboré avec la maison de quartier.

Cette expérimentation a montré que la prise en compte des usages dans la gestion de l'espace public et la participation des habitants présentaient des insuffisances. Pour y répondre, Patrick Le Bellec, l'autre membre de la Mission, alors en charge des ateliers vidéo de la MJC Terre-Neuve, a proposé à la Ville la création d'une mission sur l'art dans l'espace public. Anne Rivollet l'a alors rejoint quelques mois plus tard.

2.1 Une mission dédiée à *Opener*

La Mission art et espace public a été créée pour la mise en place du programme *Opener*, un programme de recherche-action dédié à des actions artistiques, pensé et piloté par cette mission et qui est, au moment de mon enquête, son principal projet. Elle témoigne d'un double intérêt pour l'art contemporain et les enjeux urbains, sociaux, politiques et environnementaux du territoire dunkerquois. Le postulat de l'équipe est que l'étude, la recherche et l'expérimentation peuvent faire œuvre.

Cette Mission émane d'un partenaire public : les Musées de la Ville de Dunkerque.

À l'origine accueillie par le Département art et médiation des Musées de Dunkerque (DAM). Elle s'en est détachée et dépend de la direction de la Culture de la Ville. Bien qu'elle se trouve sous la direction des Musées de la Ville, elle n'est liée à celle-ci qu'institutionnellement et administrativement.

¹⁷³ Anne Rivollet est alors plasticienne résidente à La Plate-Forme et médiatrice aux Musées de la ville de Dunkerque où elle s'occupe de l'événementiel en lien avec les arts plastiques.

Et si elle se trouve dans les locaux de la ville, elle n'en conserve pas moins un fonctionnement autonome et des enjeux propres.

Toutefois, ce positionnement, complexe à saisir pour les acteurs de l'institution ou de la collectivité, a un impact non seulement sur la perception de la Mission par la Ville notamment, mais aussi sur les modes de faire différents des membres de l'équipe.

2.2 Un programme mené entre deux mandats municipaux

Le programme *Opener* a démarré sous le mandat de Michel Delebarre en 2010.

En 2014, l'équipe municipale change¹⁷⁴, ce qui entraîne des interrogations sur la poursuite du programme ou tout au moins son portage financier et ses modalités de financement. Le changement de municipalité s'accompagne d'une baisse brutale du budget du programme allant jusqu'à 30%, ce qui a obligé l'équipe de la mission art et espace public à repenser son champ d'action et à imaginer d'autres modalités de mise en œuvre que celles prévues initialement.

Une évaluation est demandée par la nouvelle équipe municipale à l'équipe de la Mission art et espace public qui décide alors de solliciter le concours des journalistes de la revue *Cassandra Hors-Champ*.

Celle-ci réalise une enquête critique et militante, une sorte de plaidoyer pour *Opener* et met en lumière les enjeux symboliques, politiques et artistiques du projet, alors que les élus et les équipes techniques attendaient un bilan plus traditionnel, présentant les objectifs, les publics atteints, sous la forme de tableaux et de chiffres.

Ainsi, le positionnement de la Mission art et espace public, entre Musées de la Ville et direction culturelle municipale, sa relative déconnexion géographique, l'autonomie des enjeux et des modalités de mise en œuvre, la quasi-absence de portage politique, créent un climat de défiance vis-à-vis des porteurs du programme et du bien fondé d'un projet tel qu'*Opener*.

¹⁷⁴ Le nouveau maire, Patrice Vergriete, ancien adjoint du socialiste Michel Delebarre, s'est présenté sous l'étiquette « Divers gauche ».

3. Un programme d'études et d'actions artistiques dédié de la Mission art et espace public

Opener est un programme artistique visant à la commande d'études artistiques dont le but est de révéler des lieux particuliers de la ville et ses interstices, notamment à travers leur relation à l'eau et aux canaux, dans la ville de Dunkerque.

Opener, qui signifie ouvre-boîte en anglais, est une « boîte à outils » qui contient « *un cahier de gestion partagé et désiré de l'espace public destiné à entretenir et pérenniser les installations du projet* »¹⁷⁵. Ce programme croise un intérêt pour l'art contemporain et des enjeux sociaux, politiques et urbains du territoire dunkerquois. Né d'une réflexion sur l'Habiter, les usages pluriels de la ville et la réappropriation d'espaces publics en déshérence, *Opener* se fonde essentiellement sur l'expérimentation tant artistique que sociale et politique.

Il a ainsi plusieurs objectifs : pensé avant tout comme une méthodologie que les auteurs voudraient pouvoir reproduire dans d'autres contextes urbains, il vise à sensibiliser des acteurs du territoire (habitants, artistes, acteurs sociaux et socio-culturels) à partir de contextes et de diagnostics urbains et ainsi à créer de nouveaux types de relations dont puisse bénéficier le développement de la ville. Il entend rendre la ville et ses espaces publics à la fois plus amènes et mieux appropriés par les habitants. Le programme s'intéresse aussi aux processus de co-fabrication de l'espace public à travers des propositions artistiques.

Opener prévoit pour cela la conduite d'études et d'actions artistiques sur le territoire et secondairement des résidences d'artistes, comme cela a été le cas avec la photographe Marie-Noëlle Boutin en 2009-2010.

Le programme s'est clos en février 2015, lors d'un forum bilan dans lequel était présenté un travail de restitution et d'enquête à la fois artistique et critique, réalisé par les journalistes de la revue *Cassandra Hors-Champ*.

¹⁷⁵ *Cassandra Hors-Champ*, Dunkerque *Opener*, « art et espace public », hors-série, décembre 2014.

4. Une commande faite par une collectivité à des artistes

Nous avons affaire, d'une part, à une collectivité qui passe commande directe à des artistes et réalise une production artistique et de la médiation artistique et culturelle, et d'autre part, à des artistes qui travaillent au sein d'une collectivité pour, à la fois, mettre en œuvre les conditions de réalisation de projets artistiques et établir une méthodologie.

Cette articulation étroite entre aspects artistiques et urbains tient à la personnalité des initiateurs de ce programme, Anne Rivollet et Patrick Le Bellec, au sein de la Mission art et espace public de la Ville. En effet, Anne Rivollet est initialement artiste, diplômée de l'École d'art de Dunkerque, de l'École Supérieure d'Art du Havre et de l'École d'art du Nord Pas de Calais, tandis que Patrick Le Bellec est issu du travail social et de l'éducation populaire. Ils présentent leur équipe comme ayant reçu une « *véritable formation, avec des compétences, des méthodes, une technicité, une expertise* »¹⁷⁶.

Cette posture de connaissance des mondes de l'art les rend, d'une certaine manière, plus légitimes vis-à-vis de leurs pairs et de la collectivité pour faire intervenir des artistes, car elle repose sur l'idée que personne mieux que des artistes ne peut comprendre la commande artistique et la faire aboutir. Cependant, cette posture les place aussi en porte-à-faux et les oblige à se justifier et ils souffrent de ne pas être pris au sérieux par la municipalité.

La complexité de leur posture est aussi due à l'affirmation de leur ambition subversive : il s'agit en effet, pour les membres de la mission, d'une démarche militante « *d'infiltration* » pour réinterroger la place de l'artiste dans la société.

Cette posture a une conséquence sur l'attitude de la municipalité. Si elle est bien l'organisme qui passe commande, elle ne s'est impliquée que progressivement dans le programme.

¹⁷⁶ Entretien avec Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, en charge du programme *Opener*, « Des artistes dans le service public », *Médiapart*, 4 janvier 2016.

5. De la programmation d'études à la médiation artistique

Si la conception et le pilotage d'*Opener* sont réalisés par la Mission art et espace public, le programme dans son ensemble est le fruit d'une réflexion partagée avec l'École de paysage de Versailles ainsi que diverses associations locales.

Conçu comme un levier de développement susceptible de rendre visible « *la ville désirée, la ville rêvée, la ville de l'utopie* »¹⁷⁷, il est marqué par la double expérience d'artiste et de médiation culturelle et artistique des chargés de mission en direction d'institutions comme les Musées de la Ville.

Pour mener ce programme, la Mission dispose d'un budget de cent vingt mille euros annuels. Y contribuent des partenaires publics, avec la Ville de Dunkerque, les Voies maritimes navigables, la Caisse des dépôts et des consignations et la Région, ainsi qu'un fonds de mécénat avec des entreprises. La Ville de Dunkerque, qui assurait le salaire des deux chargés de mission, a fait évoluer sa contribution. Ce n'est que lorsque l'équipe a montré son savoir-faire en termes de recherche de financements privés, que la Ville a alors accordé un budget plus important : de cinq mille euros en 2007, il a été porté à quarante mille euros. Cette « rallonge » budgétaire a été pour la mission, un signe de confiance politique.

Dans le cadre d'*Opener*, plusieurs études artistiques ont ainsi été menées, telles que *Vu d'ici*, *Traversée photographique* par la photographe en résidence Marie-Noëlle Boutin, *Jardins Barges*, le *Canal exutoire* par Honoré d'eau, *Économie du territoire vue par l'abeille* par Olivier Darné. Cependant, une seule a été réalisée : *Jardins Barges*.

¹⁷⁷ Site Internet des Musées de Dunkerque <http://www.musees-dunkerque.eu/nous-connaitre/opener/opener>

5.1 Le principe des études artistiques

Les études artistiques se font dans le cadre d'une invitation à résidence lancée par la Mission art et espace public. Ainsi, sur le même principe que les études architecturales ou urbaines commandées par les municipalités, les études artistiques viennent poser à la fois un diagnostic et un regard sur un territoire.

Il s'agit d'une invitation faite à un artiste ou à un groupe d'artistes (voire à d'autres professionnels comme des paysagistes, mais ayant des démarches dites « sensibles ») « à intervenir sur une portion de territoire pour produire une étude sous une forme artistique »¹⁷⁸, explique Anne Rivollet.

Lors du compte rendu qui se fait *in situ*, les élus et les habitants sont conviés pour prendre ou non la décision de réaliser l'étude à l'échelle un.

Ce recours à l'étude est choisi par l'équipe pour rester sur un terrain et un type de commande connus par la collectivité. Mais, en détournant une modalité technique à des fins artistiques, l'équipe de la Mission entend techniciser le diagnostic de façon à rendre plus crédibles ou légitimes le regard de l'artiste et son expertise sur le territoire. Cela permettrait, selon les chargés de mission, d'utiliser l'art à des finalités réflexives et non plus comme des interventions ponctuelles trouvant leurs fins en elles-mêmes.

5.2 L'étude artistique réalisée, *Jardins barges*

Jardins Barges est le projet emblématique du programme *Opener*.

Il se développe durant quatre ans sur six quartiers et prône « une co-fabrication réelle entre artistes, techniciens et habitants sans forme prédéfinie » indique Anne Rivollet¹⁷⁹. Il est conçu comme une articulation entre le projet de développement urbain et la création

¹⁷⁸ Entretien avec Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, en charge du programme *Opener*, « Des artistes dans le service public », *Médiapart*, 4 janvier 2016.

¹⁷⁹ Entretien avec Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, en charge du programme *Opener*, « Des artistes dans le service public », *Médiapart*, 4 janvier 2016.

contemporaine. « *Les habitants accompagnés d'artistes se mobilisent pour la création de Jardins Barges* »¹⁸⁰ dit le blog de la ville.

La réalisation d'un inventaire de la biodiversité, suivie de la création de jardins flottants et terrestres est à l'origine du projet. Un cahier de gestion partagée est ensuite co-fabriquée par l'ensemble des participants.

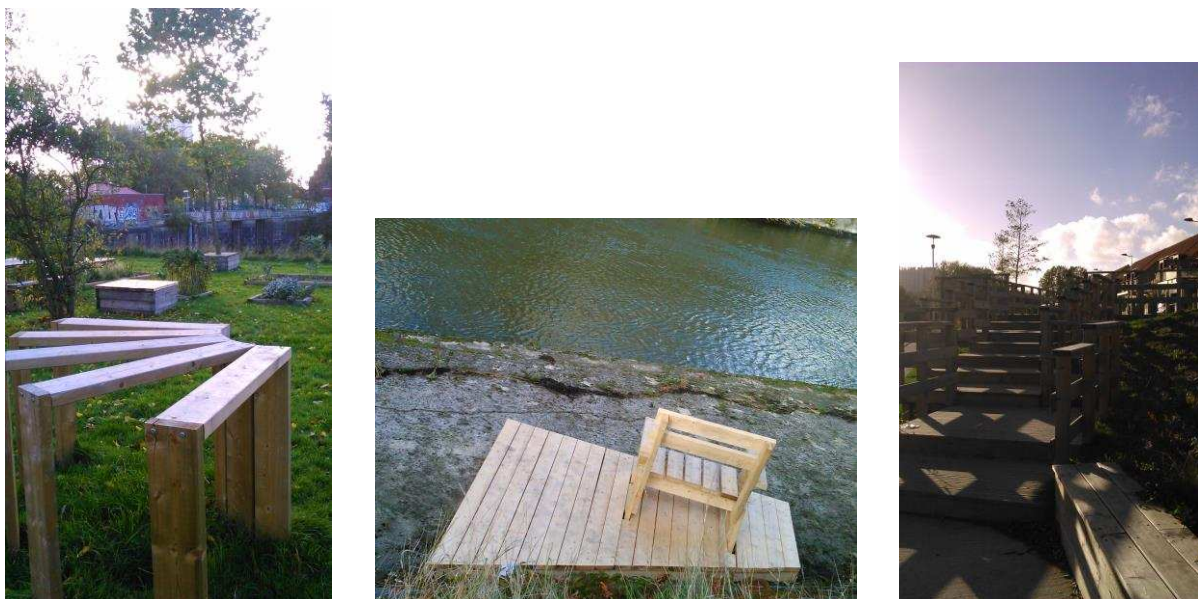
Jardins Barges est en fait un projet démultiplié en plusieurs sous projets : notamment le projet de barges flottantes pour diverses activités autour de la culture et du jardin (potager, verger etc.), et d'autres sur le territoire de Dunkerque, liés à son histoire.

Imaginé en 2008 par le collectif Atelier 710 avec Gilles Clément et Jean-Luc Brisson, *Jardins Barges* prend la forme d'un projet artistique paysagé, dont l'objectif est d'aller simplement et de façon conviviale à la rencontre des habitants pour les sensibiliser aux transformations des espaces urbains de leur quartier.

Pour cela, il explore les interstices de la ville et révèle la vie urbaine, en particulier en posant la question aux habitants du rapport que Dunkerque entretient avec l'eau, avec pour ambition de provoquer une rencontre entre le réseau de canaux et les quartiers en renouvellement urbain.

Il se concrétise d'abord par plusieurs projets de jardins tels que « le jardin bar » de Rosandaël sur le quai des cordes, qui s'adresse aux promeneurs, aux joggeurs ou encore aux habitants du quartier, le « jardin de Soubise », sur le quai du bas, le « jardin du parc du Fort Louis », à Coudekerque Branche, et *Pizzagisme*, dans le quartier de la Basse-Ville. *Jardins Barges* donne lieu également à la réalisation d'un herbier par l'artiste Sylvie Da Costa avec l'aide de l'association d'adultes handicapés Les Papillons Blancs et du Lycée horticole qui compose une nomenclature objective et subjective de végétaux en présence, ainsi que des peintures éphémères pour une préfiguration des usages des espaces publics.

¹⁸⁰ Blog de la ville de Dunkerque <http://www.jepi-dunkerque.fr>



Trois des projets menés dans le cadre de *Jardins Barges*¹⁸¹

Le projet a été pensé à la fois comme le fil conducteur du programme de recherche-action et comme un premier terrain d'expérimentation, qui, s'il réussissait, permettrait de pérenniser une telle démarche et de la propager sur d'autres territoires.



Emplacement de l'ensemble des projets de *Jardins Barges*¹⁸²

¹⁸¹ Photographie de l'auteur, 2014

¹⁸² La cartographie est issue du cahier d'esquisse de *Jardins Barges*, produit par le collectif Atelier 710, 2010.

Les jardins terrestres flottants explorent les facettes du rapport des dunkerquois à l'eau, comme élément, comme environnement, comme espace imaginaire et collectif. Ces barges flottantes, sont ensuite réunies sur le Canal de Jonction. Chacune d'entre-elles a une identité propre définie par un collectif d'artistes. La *Barge à Bar*, installée au départ sur le Canal de Furnes a dû être déplacée à cause d'un usage nocturne festif sympathique mais difficile à gérer. Pendant quatre ans, les artistes ont travaillé autour du plan d'eau de l'île Jeanty¹⁸³.

5.3 Des habitants impliqués, des bailleurs absents

Dans le cadre d'*Opener*, les acteurs du logement social ne sont pas à l'initiative du programme, puisque le portage est celui de la Mission art et espace public. Toutefois, les quartiers concernés par les projets se trouvent en très grande partie dans des secteurs où l'on trouve bon nombre de logements sociaux.

Les publics associés sont ceux des équipements de quartier (comme les maisons de quartier Bayard, de Basseville, de Dunkerque sud ou de Soubise), mais aussi les habitants de logements sociaux voisins du plan d'eau accompagnés de la médiatrice du bailleur Cottage. Plusieurs projets prennent place en lisière du secteur ANRU. Toutefois la lourdeur administrative n'a pas rendu possible une intégration des interventions artistiques au projet urbain.

¹⁸³ Entretien avec Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, en charge du programme *Opener*, « Des artistes dans le service public », *Médiapart*, 4 janvier 2016.

6. La relation entre art et espace public

La question posée au départ de ce programme par les membres de la Mission art et espace public est celle de la relation entre l'art et l'espace public, comme pouvant être une façon de lire la ville et ses usages différemment et d'en faire un récit symbolique, support d'une possible réappropriation par les habitants. À partir de l'usage de l'espace public, les deux porteurs du programme visent ainsi à poser une question sociale, politique et symbolique.

Ils donnent d'abord à leur programme une portée sociale puisque l'art dans l'espace public est alors vu comme un outil de cohésion sociale à la fois par les membres de la mission et par les élus. Par ailleurs, ils partent de l'hypothèse que l'art pourrait permettre de définir des usages tus ou invisibilisés de l'espace public. Cet objectif s'inscrit dans un contexte plus vaste de réflexions actuelles sur la notion d'espace public, sur sa relation avec les expressions artistiques et sur sa dimension politique.

Cet argumentaire se fonde d'abord sur l'idée qu'il y a dans l'occupation publique de l'espace quelque chose de l'ordre de « se tenir debout » et donc d'une forme de résistance à un pouvoir que représente historiquement l'espace public. Mais cette lecture qui emprunte à Michel Foucault une « *microphysique du pouvoir* » (Foucault, 1975) et à Michel de Certeau les résistances du quotidien aux mécanismes disciplinaires (de Certeau, 1990), est associée ici à une autre lecture de l'espace public comme dimension partagée du commun et du sensible. Les nouveaux modes de transformation des espaces publics, tels qu'ils sont à l'œuvre dans le cadre de *Jardins Barges*, mettent en effet en avant des formes plus discrètes, diffuses, de rapports de pouvoir. Les discours qui accompagnent la réalisation de ces projets se nourrissent d'un registre lié à l'accessibilité, à la mixité et à l'inclusion. Ils s'appuient sur la dimension politique du sensible propre aux espaces du quotidien et du « vivant », supposée donner du pouvoir d'agir aux habitants. La dimension politique est alors moins dans l'expression du pouvoir et la résistance à celui-ci que dans l'expérience quotidienne des citoyens modifiée par ces transformations. Celles-ci se traduisent en effet par une expérience sensible des lieux (Rancière, 2000).

Enfin, l'association de l'espace public à des expressions artistiques, est, tant d'un point de vue symbolique que technique, une façon d'assurer aux projets artistiques une certaine forme de pérennité.

La ville de Dunkerque offre un territoire dans lequel les lieux dédiés à l'art sont nombreux et les initiatives riches. Cela conduit la municipalité à envisager l'art et la culture comme un outil de création de lien social et un moyen d'intervention sur l'urbain, le social et même l'économique. Dans un contexte de mutation, tant sociale qu'économique, la Ville souhaite faire dialoguer l'art et le territoire, étant persuadée de son potentiel d'attractivité. Ainsi le programme *Opener* est-il compris comme pouvant créer des relations entre l'aménagement et la création contemporaine.

La Mission art et espace public est née de la volonté de faire participer davantage les habitants, grâce à la prise en compte de leurs usages dans la gestion de l'espace public. Son rôle a été la mise en œuvre du programme *Opener*, un programme d'études et d'actions artistiques pouvant conduire à des réalisations dans l'espace public.

L'unique étude réalisée : *Jardins barges* est le projet emblématique du programme *Opener* : il prend place sur six quartiers de la ville sous la forme de jardins flottants et terrestres.

La relation entre art et espace public est pour les membres de la mission une manière de lire la ville et ses usages et d'en faire un récit symbolique, support de nouveaux usages pour les habitants. Elle soulève à la fois des dimensions symboliques et politiques dans un contexte où l'espace public est pensé comme un espace du commun, partagé et approprié.

Mais l'espace public est aussi un espace technique dont les artistes entendent bien s'emparer.

CONCLUSION DE PARTIE

Les trois cas sur lesquels s'appuie ma thèse, *8^e Art*, « *Prenez Racines !* » et *Opener* témoignent d'une diversité de conditions d'émergence.

La commande publique artistique *8^e Art* était un projet ambitieux et novateur pour un bailleur social qui s'est finalement soldé par l'abandon du projet. Elle se caractérisait par une oscillation entre des objectifs sociaux, de communication et de visibilité du bailleur.

Peu compris par les habitants qui n'en ont retenu que le côté dispendieux, jugé trop laborieux par les mondes de l'art et incompris des acteurs du logement social, *8^e Art* a souffert de sa difficulté à se positionner dans un champ ou dans l'autre. Le projet n'a finalement pas rempli sa mission auprès de la population. Le bailleur n'a su ni la faire participer ni l'impliquer dans une concertation. Et de fait, les réalisations sont aujourd'hui relativement peu appropriées par les habitants du quartier. Le projet est né « au forceps », maintenu par la volonté du président de l'office notamment et rendu possible par le rôle particulier du bailleur dans ce quartier emblématique du logement social lyonnais. Et s'il était voulu comme une vitrine au travers de laquelle GrandLyon Habitat pourrait communiquer sur de nouveaux moyens de prendre en charge le cadre de vie de ses locataires et embrayer sur un projet d'aménagement du quartier, le projet n'a finalement pas abouti à la réalisation d'un projet urbain. Il n'a pas non plus réussi sa mission de dé-marginalisation et de normalisation du quartier.

L'expérimentation artistique « *Prenez Racines !* » s'inscrit dans un contexte très différent, même si le bailleur social concerné est le même. Elle a été voulue comme un moyen d'aborder différemment la question de la transformation urbaine à travers l'enracinement d'une population devant subir un chantier de renouvellement urbain durant plusieurs années. Le projet n'est pas pour autant un projet socio-culturel comme on peut en voir dans le cadre de la politique de la ville. Il est imbriqué au projet de renouvellement urbain conduit entre autres par le bailleur social, sans se réduire à un projet urbain. Ce qui a rendu possible son développement est le flou qui régnait autour de la commande passée à l'artiste et des attentes qu'en avaient les acteurs techniques.

Avec le programme *Opener*, la ville de Dunkerque, connue pour sa forte identité artistique et culturelle, dans un contexte de mutations, sociales et économiques, a eu recours à l'art pour revitaliser l'attractivité de son territoire, alors en perte de vitesse.

Ce travail a été confié à la Mission art et espace public composée de deux anciens artistes qui y ont vu une occasion fertile d'infiltrer les modes de faire municipaux et de les croiser afin d'en fabriquer de nouveaux, capables de placer les artistes au cœur du processus d'aménagement de la ville et de légitimer leur expertise à la fois auprès des élus, des acteurs techniques et des habitants.

Cependant, la quasi-absence de portage économique et politique a marginalisé encore plus qu'elle ne l'était l'équipe de la mission. Par ailleurs, cette position en porte-à-faux est aussi liée à la composition de l'équipe et aux modalités de commande directe de la collectivité aux artistes.

Dans ces trois cas, la question du contexte est certes importante. Toutefois ce qui conditionne véritablement l'ensemble de ces cas est un jeu d'acteurs particulier qui fera l'objet de la deuxième partie.

Acteurs et jeux d'acteurs. Rôles, statuts et interactions.

Deuxième partie

INTRODUCTION DE PARTIE

Cette partie apporte un éclairage sur les acteurs compris dans les relations entre « logement social » et « nouvelles pratiques artistiques » du point de vue des rôles urbains, sociaux, artistiques et politiques.

Le logement social, en tant qu'institution possède ses acteurs propres aux rôles définis. En revanche, les pratiques artistiques regroupent une pluralité d'acteurs, issus de structures ou de groupes en lien ou non entre eux, fluctuants, aux rôles pas toujours définis.

Si les acteurs du logement social sont relativement bien identifiés, du moins au sein de l'institution et auprès des acteurs avec qui les structures HLM opèrent habituellement (maîtres d'œuvre, locataires, partenaires sociaux et socio-culturels, élus, prestataires techniques, partenaires financiers), ils le sont moins auprès d'acteurs inhabituels : les porteurs de nouvelles pratiques artistiques.

Ces derniers, de leur côté, sont d'autant moins aisément identifiables qu'ils appartiennent à des groupes différenciés : ils peuvent être des acteurs artistiques, culturels, socio-culturels ou sociaux.

Cette dissymétrie suscite plusieurs questions : Quels acteurs sont mobilisés côté bailleur ? Mais aussi qui sont les absents ? Qui sont les acteurs des pratiques artistiques ? Enfin, qui sont les acteurs qui émergent de la rencontre entre logement social et nouvelles pratiques artistiques ?

Je présenterai d'abord les organismes et structures de logement social avant d'explicitier qui en sont les représentants, rencontrés lors de mes entretiens et observations sur le terrain, afin de prendre en compte les deux faces des acteurs étudiés : même si l'institution en tant que telle joue un rôle, les individus, eux, lui donnent vie.

Bien que plusieurs familles d'acteurs se dessinent, techniques, artistiques, politiques, locaux ou encore habitants, j'ai choisi de décrire ces acteurs suivant deux catégories : ceux du logement social et ceux des nouvelles pratiques artistiques. Je présente leurs rôles et

fonctions internes au sein de chacune des catégories auxquelles ils appartiennent, mais aussi transversaux entre les deux catégories.

Pour ce faire, j'ai pris le parti d'exprimer les différentes facettes de ce jeu d'acteurs par la pluralité des points de vue, des représentations et des interactions.

Au travers d'entretiens semi-directifs menés auprès des personnes gravitant autour des projets étudiés et d'observations faites durant ma période d'immersion, j'ai tenté en premier lieu d'explicitier qui ils sont, notamment les uns pour les autres, quel(s) rôle(s) ils jouent, dans l'institution et en dehors de l'institution. En second lieu j'ai voulu éclairer la vision qu'ils ont du projet, de leur pratique professionnelle, des dynamiques qui les lient aux autres acteurs et la manière dont ils perçoivent d'autres pratiques que la leur. Cette diversité de regards montrera l'imbrication des relations et les délimitations des rôles.

Le rôle de ces différents acteurs se révèle changeant, les carrières et les trajectoires se croisent et s'enrichissent, de nouvelles dynamiques et de nouvelles pratiques se dévoilent. Ils ne se résument pas par la désignation d'une fonction. Pour les analyser et rendre compte au mieux de cette complexité, il convient d'abord d'apporter quelques éléments de définition autour du terme d'acteur.

Le mot, par son étymologie, désigne celui qui fait une action ou qui y a une part active. Au sens premier de « *demandeur de justice* », s'est substitué graduellement celui de « *comédien* » (Rey, 2012, 29). C'est dans ce double sens de la relation d'une organisation ou d'une personne à une action et de rôle dans un jeu avec d'autres, que le terme est ici employé.

Goffman a largement analysé cette notion dans le sens de la mise en valeur de la relation de l'acteur à son environnement et des dynamiques de relations entre les acteurs eux-mêmes. Pour le sociologue, un acteur « *sur scène* » joue : c'est un *performer* en représentation et son action résulte des apparences (*l'official self*) et du soi qui performe (lorsqu'il joue l'apparence). En représentation, l'acteur oscille entre apparence (statut social) et manière (rôle dans l'interaction). En cela il relie son monde intérieur, au monde extérieur. Sa personnalité se définit et se redéfinit au fur et à mesure des interactions. « *L'acteur doit agir de façon à donner, intentionnellement ou non, une expression de lui-même, et les autres à leur tour doivent en retirer une certaine impression* » (Goffman, 1959, 12). Ainsi il a une *façade* personnelle, proche de la représentation collective, composée d'éléments stables

(sexe, caractère ethnique etc.) et d'éléments variables (attitudes, gestes, vêtements etc.). Il agit avec *tact*. Goffman entend par là qu'il tente de ne pas produire de fausses notes ; en cela son action est relative à la politesse et aux normes sociétales. L'acteur a à gérer la manière dont il transmet l'image de lui-même lorsqu'il se trouve face à un public ; dans cette situation, il a un *rôle* et un *statut*.

Dans cette perspective, il sera donc intéressant de noter d'une part, la façon dont s'effectuent et se jouent les rôles des différents acteurs et comment ils se négocient et d'autre part, comment les acteurs se montrent et se présentent aux autres, à leurs pairs et en public.

Le terme acteur est à différencier d'actant, utilisé dans la sociologie de la traduction par Michel Callon et Bruno Latour, qui lui désigne celui qui fait ou subit l'action. Il s'agit d'un emprunt à un modèle sémiotique élaboré par Algirdas Julien Greimas en 1959 lorsqu'il précise que « *les actants sont les êtres et les choses qui, à un titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants, participent au procès* » (Tesnière, 1959, 102). Il sera repris par la théorie de l'acteur-réseau (*Actor Network Theory*) développée par Callon, Latour et Akrich dans les années 1980. Cette approche prend en compte non seulement les humains mais aussi les non-humains (objets et discours) qui sont vus comme actifs. L'actant peut ainsi être conçu comme celui qui accomplit ou celui qui subit.

Pour analyser ce qui se passe dans mes études de cas, j'ai opté pour une analyse d'acteurs afin de mettre en lumière ce jeu complexe articulé autour d'organismes de logements sociaux. Nous verrons cependant que, dans « *Prenez Racines !* », l'artiste Boutonnier, influencé par les réflexions de Bruno Latour, s'intéresse aux « actants » pour bien montrer qu'il ne différencie pas les humains et les non humains (en particulier le végétal et les animaux) dans sa démarche. Les systèmes et les rôles sont différents d'un cas d'étude à un autre. J'ai toutefois essayé de mettre en évidence les récurrences, de manière à comprendre qui sont les acteurs qui interviennent dans ces nouvelles pratiques artistiques et la façon dont ils réinterprètent leur rôle en situation.

Mon propos retracera les dynamiques qui lient les bailleurs et autres acteurs des quartiers d'habitat social aux porteurs des nouvelles pratiques artistiques, en mettant en lumière leurs rôles ainsi que leurs représentations réciproques.

Ainsi, je montrerai dans un premier chapitre comment un bailleur social, en tant qu'institution aux acteurs spécifiques, en situation de projet artistique, s'organise et se réorganise pour initier, porter ou accompagner ce projet, avec les autres acteurs. Ce chapitre analysera aussi de quelle manière, le projet artistique devient une occasion politique et communicationnelle de contrôler et de valoriser des enjeux sociaux et politiques.

Après avoir montré les rôles et interactions d'un bailleur social porteur d'un projet artistique, je consacrerai mon deuxième chapitre à l'analyse d'un projet artistique qui fait participer les habitants : « *Prenez Racines !* », dans lequel, le même bailleur est impliqué en tant que partenaire. J'analyserai qui sont les acteurs émergents des nouvelles pratiques artistiques, comment ils recomposent rôles et positions dans le paysage artistique, de l'urbain, du social, du socio-culturel, du politique et de la recherche.

Enfin, dans un dernier chapitre, je montrerai à travers l'analyse d'*Opener*, comment, dans le cadre de ce programme artistique mené sur les terres du logement social mais dans lequel les bailleurs sont paradoxalement absents, les porteurs de nouvelles pratiques artistiques repensent le rôle des acteurs des mondes de l'art dans la fabrique urbaine.

Un bailleur à l'initiative d'un projet artistique, entre recherche de
légitimité, outil de normalisation et de valorisation et recentrement
technique

Chapitre 1

Dans ce chapitre consacré au logement social comme institution, j'ai cherché à montrer le fonctionnement pyramidal d'une institution dédiée à cet objet et comment les acteurs étaient traversés par leurs interactions avec les acteurs du projet artistique.

J'ai tout d'abord cherché à comprendre comment les rôles des opérateurs du logement social recouvrent une réalité administrative, sociale et urbaine plurielle, puis comment ils évoluent, changent au contact des porteurs des nouvelles pratiques artistiques. Enfin, j'ai analysé les missions d'un bailleur social, comprises entre une nécessaire diversification du fait de la pluralité des enjeux et un recentrement sur des pratiques, des métiers, des rôles et des fonctions spécifiques.

J'ai aussi voulu montrer comment un bailleur s'organisait (se réorganisait) dans le cadre d'une commande publique artistique : *8^e Art*, d'une part, en mettant en lumière les acteurs de la commande publique artistique et ses modalités qui rendent difficile voire impossible la prise en main du projet par le bailleur ; et d'autre part, en analysant comment ce cadre ne permet aux acteurs du logement social et aux acteurs locaux ni de s'ajuster à ceux des pratiques artistiques, ni de construire des projets qui peuvent impliquer les habitants.

Ce qui apparaît ici en filigrane, c'est le contraste entre le jeu d'acteurs de *8^e Art*, lié aux spécificités de la commande publique artistique et au portage par un bailleur, en proie à de grandes difficultés interactionnelles, et le jeu d'acteurs de « *Prenez Racines !* » ou d'*Opener* davantage marqués par la coopération.

Dans un premier temps, je présenterai les acteurs du logement social, l'institution logement social, ses opérateurs, ses missions et ses caractéristiques pour en venir à GrandLyon Habitat, porteur du projet *8^e Art*.

Puis j'analyserai de quelle manière l'implication du bailleur social est possible dans le dispositif de commande publique artistique. Ceci me conduira à montrer de quelle manière les acteurs, au sein de l'organisme HLM sont seuls face à ceux de la commande publique artistique.

Dans un dernier temps, je présenterai les difficultés rencontrées par le bailleur dans ses tentatives de mise en place d'une médiation socio-culturelle et culturelle dans le cadre de *8^e Art* et la manière dont celui-ci se désengage lorsqu'il se trouve face aux enjeux de la participation habitante.

1. Le logement social : une institution pyramidale

En partant de la dimension très générale de l'institution logement social, de ses missions et ses particularités, je montrerai le fonctionnement de l'entreprise sociale GrandLyon Habitat avec les spécificités organisationnelles de ses acteurs, leurs rôles, statuts et compétences au contact des porteurs de nouvelles pratiques artistiques.

1.1 Le logement social, une institution peu encline à la coopération entre les acteurs

J'ai montré dans la première partie quels étaient le rôle et le statut de l'institution logement social.

Je mettrai ici en évidence les raisons pour lesquelles les organismes de logement social sont peu propices à la coopération. En effet bien qu'ils se présentent à eux-mêmes et aux autres comme une structure organisationnelle dont la vocation est sociale, ayant une ouverture vers d'autres champs que les leurs propres, il n'en reste pas moins qu'elle est pyramidale et ne tend que très difficilement vers des collaborations extérieures et transversales.

L'institution, entre forme sociale et ensemble de règles

L'institution est un terme polysémique. Le terme viendrait de la contraction latine *in statuo* qui signifie « placer », « installer », « établir ». Cette contraction induit la présence au sein de l'institution d'un institué et d'un instituant.

Elle est caractérisée par plusieurs aspects : normatif, culturel, réglementaire mais surtout interactionnel. Ce dernier aspect a été exploré par Émile Durkheim et Georg Simmel qui voient l'institution comme une forme sociale formée par un système de relations d'agrégation, stables dans le temps.

L'institution peut ainsi être définie comme un ensemble de règles implicites ou explicites, individuelles ou collectives, de structures organisationnelles et interactionnelles et de modes de fonctionnement qui régissent la vie sociale à partir d'orientations et de principes spécifiques.

Un cadre peu propice à la coopération qui peut être négocié par ses propres acteurs

L'institution transmet des idées, des valeurs, des normes et se caractérise par des règles et une culture qui lui sont propres. Elle conditionne partiellement et inculque une manière d'agir et de penser, en gommant parfois la capacité à résister et à agir.

De fait, elle produit de l'institution en permanence, ce qui explique pourquoi il est si difficile de sortir de ses cadres : d'y résister, d'agir ou de coopérer. L'institution, explique Pascal Nicolas-Le Strat n'est cependant pas complètement inflexible : ses cadres ne sont possiblement renégociés que par ses propres acteurs ; il s'agit alors d'un micro-travail d'institution (Nicolas-Le Strat, 2000).

Les cadres peuvent être négociés de deux façons : sous un mode implicite et ordinaire sans conscientisation sociale, politique particulière ou de façon engagée avec une volonté collective de faire bouger les lignes institutionnelles. Nous les analyserons tour-à- tour.

1.2 Les opérateurs du logement social, une réalité plurielle

Les opérateurs de logement social sont les piliers de la politique de logement en France : des acteurs privilégiés du logement, mais aussi de l'innovation technique et sociale.

Une multiplicité d'acteurs, de statuts et de champs d'action

Le monde du logement social se caractérise par une multiplicité d'acteurs et une diversité de statuts, compétences et champs d'action.

Il s'agit avant tout d'entités privées ou semi-privées aux formes juridiques diverses (ESH¹⁸⁴, OPH¹⁸⁵, coopérative, ou SA HLM¹⁸⁶). Elles ont en charge la construction, l'aménagement et la gestion de logements sociaux destinés à une population comprise en dessous d'un certain plafond de ressources et éventuellement l'accompagnement de ces populations à l'accès social à la propriété ou encore leur intégration à travers des dispositifs économiques d'insertion ou des actions sur le cadre de vie.

Créés historiquement par le patronat social, l'État et les collectivités locales et soutenus par ceux-ci selon les cas, les opérateurs se caractérisent toutefois par des approches, des méthodes et des métiers communs.

Dans les opérateurs, sont comprises les entreprises de logement, les entreprises de logement social dédiées et celles créées spécifiquement par les autorités publiques compétentes¹⁸⁷.

On compte actuellement plus de 820 organismes HLM en France qui emploient près de 73 000 salariés, distribués suivant deux grandes catégories : d'une part, des établissements publics comprenant les offices publics HLM (OPHLM) et les offices publics d'aménagement et de construction (OPAC) et d'autre part, les entreprises sociales pour l'habitat et des sociétés commerciales (SA). On peut adjoindre les sociétés anonymes de crédit immobilier (SACI) et les sociétés coopératives d'HLM à cette liste.

A ces organismes HLM s'ajoutent les sociétés d'économie mixte (SEM) et les associations agréées qui remplissent en termes d'aménagement, de construction ou de gestion immobilière certaines des missions des bailleurs sociaux.

¹⁸⁴ Entreprise sociale pour l'habitat.

¹⁸⁵ Office public pour l'habitat.

¹⁸⁶ Société anonyme d'habitations à loyer modéré.

¹⁸⁷ Site Internet de l'Union Sociale pour l'Habitat, représentation auprès de l'Union Européenne
<http://union-habitat.eu/?rubrique70>

1.3 Les missions d'un bailleur social, entre diversification et recentrement

Marqué par une grande stabilité jusque dans les années 1980 - date à laquelle de nombreux offices ont été privatisés - le paysage des opérateurs du logement social en France connaît actuellement une évolution structurelle, économique et politique importante.

Cette dernière est due à la décentralisation et à la financiarisation des offices qui ont conduit les opérateurs HLM à construire un climat de forte compétitivité corrélé à une diminution des aides de l'État depuis la crise du bâtiment de 2008.

Une pluralité de métiers du service public au sein des offices

Il existe de nombreux métiers au sein des structures : techniques autour de la construction, de l'aménagement urbain et des espaces verts ; sociaux, autour de la relation aux locataires, du relogement et du développement social ; économiques autour des services comptables et de la facturation ; immobilier autour de la gestion de copropriété et propriété, de la VEFA¹⁸⁸ et de la communication ; métiers supports (finance, juridique, informatique, ressources humaines).

Les organismes HLM sont tenus à une obligation de service public qui leur impose en plus d'une compétence territoriale limitée, d'être des entreprises non lucratives, de réinvestir les résultats au développement de l'intérêt général et à l'amélioration du service, à la participation des ménages bénéficiaires. Est également imposée la représentation des autorités publiques dans leurs conseils d'administration.

Au-delà de ces constantes formelles, on peut noter que de plus en plus, les bailleurs tentent, comme le souligne le directeur général d'un office lyonnais, de proposer une « *expérience de vie sensible et positive* »¹⁸⁹ ; en d'autres termes de travailler à une amélioration autre que technique, du cadre de vie des locataires, qui comprendrait une dimension non seulement sociale mais aussi sensible et symbolique, pour se démarquer des autres organismes.

¹⁸⁸ Vente en état futur d'achèvement.

¹⁸⁹ Cédric Van Styvendael, directeur général d'Est Métropole Habitat, Rencontres Art et aménagement du Pôle des arts urbains, Agence d'urbanisme Lyon Métropole, Lyon 3, le 2 mars 2016.

Les actions culturelles et artistiques sont un recours pour les bailleurs pour tendre vers ce type d'objectif et, comme le souligne encore ce gestionnaire HLM, de « *faire du plus* » et de « *retrouver des lieux de récit* ».

2. GrandLyon Habitat, un bailleur impliqué dans une commande publique artistique

Créé en 1920, l'Office public pour l'habitat GrandLyon Habitat, sous le nom d'Office public d'habitations à bon marché par Edouard Herriot, alors Maire de Lyon. L'office est chargé de la construction, de la réhabilitation et de la gestion de logements locatifs sociaux dans la métropole de Lyon, qui sera appelée Le Grand Lyon. Au moment de la création de la Communauté urbaine de Lyon (Courly), l'OP HLM de Lyon devient l'Office public d'HLM de la Communauté urbaine de Lyon, en 1971. En 1994, l'office change une première fois de statut et devient OPAC du Grand Lyon, puis une seconde fois en 2009 pour devenir OPH ; il prend alors la dénomination de GrandLyon Habitat.

Il est également un aménageur public au service des collectivités, en réhabilitant des logements anciens et en créant de nouvelles formes d'habitat (intergénérationnel, pour les gens du voyage etc.).

2.1 Un office pris dans des enjeux métropolitains

De bâtisseur-logeur, son métier a évolué vers celui de gestionnaire social¹⁹⁰ d'un parc de près de 24 000 logements. Au moment de la rédaction de cette thèse, l'office emploie 580 salariés répartis entre le siège social qui comprend aussi le syndic de copropriété et les cinq agences de proximité. Son statut juridique est celui d'un établissement public à caractère commercial et industriel.

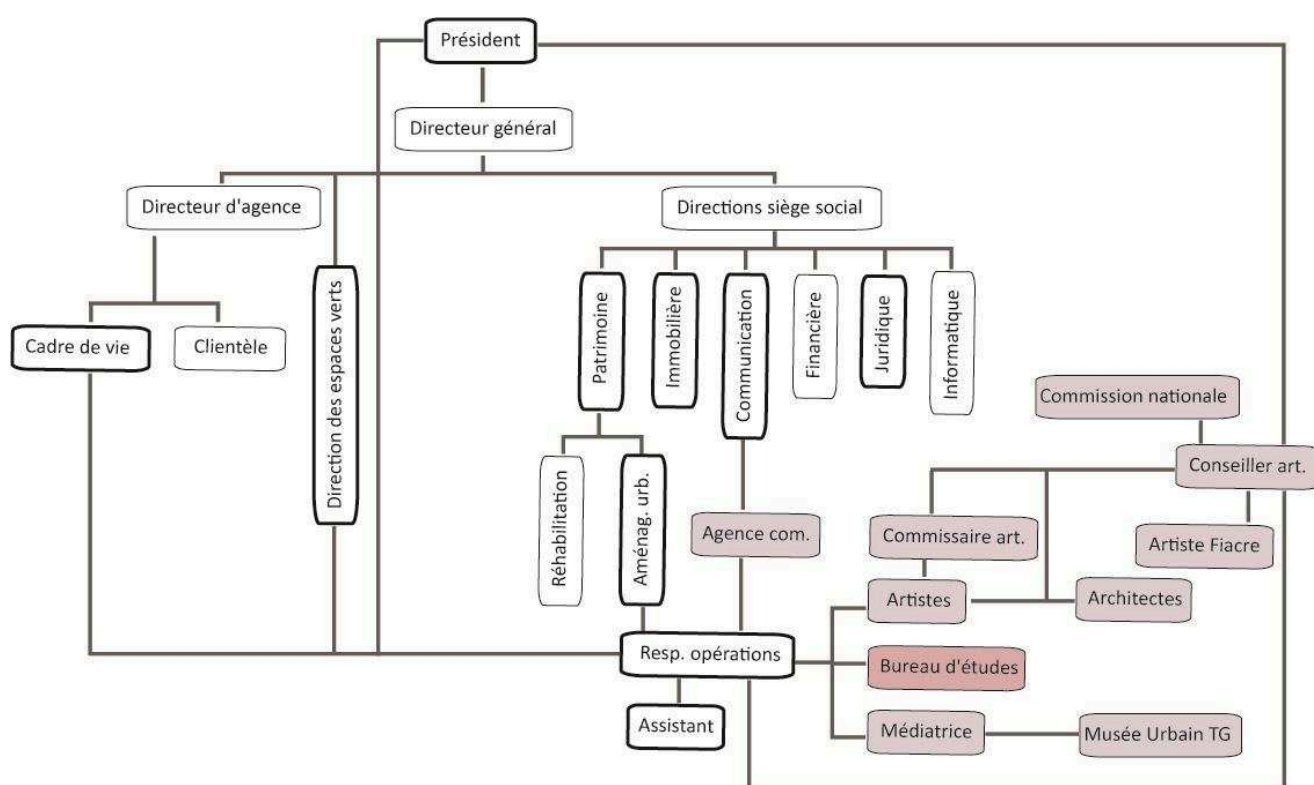
La politique générale de GrandLyon Habitat est définie par un conseil d'administration dirigé par un président désigné par la Métropole de Lyon. Cette instance est composée de représentants associatifs et syndicaux (locataires, salariés), de la Caisse des dépôts et consignations, de la Caisse d'allocations familiales, des organismes collecteurs, du comité d'entreprise, de la Métropole et de la Ville de Lyon.

¹⁹⁰ Site Internet de GrandLyon Habitat <http://www.grandlyonhabitat.fr>

C'est l'un des deux offices les plus importants de l'agglomération lyonnaise. De ce fait les enjeux politiques de visibilité et de diversification de l'offre inhérents à la métropolisation pèsent sur lui.

C'est dans l'optique de répondre à ces enjeux que la structure a décidé en 2007 d'initier une commande publique artistique : 8^e Art.

Le projet, à forte valeur politique, est piloté à partir du siège, directement par le président de l'office qui en est l'initiateur et mobilise, de façon variable, plusieurs salariés au sein de l'office et à l'extérieur.



8^e Art : principaux acteurs¹⁹¹

¹⁹¹ Organigramme réalisé par l'auteure en 2019. Les acteurs, côté bailleur social, sont représentés en blanc, tandis que les acteurs extérieurs (DRAC, artistes etc.) sont représentés en couleur.

2.2 Le président de GrandLyon Habitat, un élu multi casquettes, initiateur de 8^e Art

Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat de 2008 à 2014¹⁹² et l'initiateur de 8^e Art est aussi l'une des figures du parti socialiste à Lyon. Il a multiplié les mandats politiques¹⁹³ après un passage par les structures d'éducation populaire.

Un fervent amateur d'art contemporain

Outre ses multiples casquettes politiques, Yvon Deschamps a développé un intérêt pour l'art et la culture. C'est cet intérêt, qu'il associe volontiers aux idées de démocratie et d'émancipation, qui va le guider dans la plupart de ses mandats, y compris en tant que président d'un office HLM.

Il veut, comme il se plaît à le dire souvent, « *joindre le beau et l'utile* »¹⁹⁴ et lutter de cette façon contre la stigmatisation de certaines populations, qui devraient être sauvées par l'art et la culture. Selon lui, « *ces personnes ont droit à autre chose qu'à la stigmatisation sociale que leur vaut leur enfermement dans une ZUP. L'action culturelle, l'approche de l'art contemporain, permet de placer ces gens dans une spirale de construction inverse à celle de la marginalisation* ».

S'appuyant sur l'expérience du Musée urbain Tony Garnier, il souhaite, grâce à 8^e Art, poursuivre l'identité artistique du quartier des États-Unis, dans le 8^e arrondissement de Lyon, car explique-t-il, « *dans ce lieu, il y a vingt ans, les habitants s'étaient mobilisés pour revendiquer l'identité de la cité Tony Garnier, ce qui a permis de la protéger. Aujourd'hui, on propose ainsi à cette population une nouvelle aventure pour créer un sentiment d'appropriation de la démarche et provoquer une fierté de vivre ici* »¹⁹⁵.

¹⁹² Yvon Deschamps a été remplacé en 2014 par Catherine Panassier

¹⁹³ Il a été directeur des affaires culturelles de la Ville de Villeurbanne entre 1978 et 1986, secrétaire général adjoint de la Ville de Villeurbanne jusqu'en 2001, adjoint aux finances de la Ville de Lyon entre 2001 et 2008, vice-président à la culture à la Région Rhône-Alpes entre 1986 et 2010, conseiller spécial du 8^e arrondissement et Commission d'urbanisation entre 2008 et 2014, conseiller communautaire de la communauté urbaine de Lyon, conseiller régional 2008-2010.

¹⁹⁴ Interview d'Yvon Deschamps, journal *Le Progrès*, 15 décembre 2010

¹⁹⁵ Ibid.

Une omniprésence dans le projet

Le rôle d'un président d'organisme HLM est un rôle avant tout politique. En effet, il est choisi par le conseil de la Métropole de Lyon. En tant que président des conseils d'administration de l'office, il est le représentant politique de celui-ci auprès de l'ensemble des partenaires institutionnels et financiers.

En sa qualité d'initiateur de *8^e Art*, Yvon Deschamps est omniprésent dans toutes les phases de la mise en œuvre du projet. De deux façons, sur lesquelles nous reviendrons : d'une part, l'ensemble des décisions passent par lui et d'autre part, il exerce une forme de pression, si ce n'est de contrôle sur les personnes impliquées dans le projet.

La décision de la mise en place de *8^e Art*, dans le quartier des États-Unis, est prise à l'occasion du lancement des candidatures pour les capitales européennes de la culture en 2006, en accord avec son ami Gérard Collomb, Maire de Lyon. À ce moment-là, Yvon Deschamps a quitté la Région depuis peu et entame son nouveau mandat de président de GrandLyon Habitat et c'est en cette qualité qu'il va entériner le projet *8^e Art*.

Il utilise alors des mesures mises en place durant son mandat précédent : *« je venais de faire adopter à la Région une délibération sur les nouvelles politiques culturelles d'art contemporain, donc ça tombait bien, j'ai adapté tel ou tel aspect de ce type de politique à ce type de projet notamment qui insistait beaucoup sur l'aide à la commande publique artistique, j'ai convaincu les gens de la Région de me soutenir, ceux de la DRAC de suivre, le plus difficile c'était Lyon et la Communauté Urbaine »*¹⁹⁶.

Au sein de GrandLyon Habitat, chacune des décisions, qu'elle soit politique ou technique est d'abord soumise à l'accord de son président et souvent même uniquement à son accord. En particulier, toutes les décisions mettant en jeu l'image et la visibilité politique du bailleur sont prises par celui-ci. En ce qui concerne *8^e Art*, seules les questions techniques d'importance mineure sont laissées à l'appréciation de la chargée d'opération. Il chapeaute et facilite toutes les recherches de financements auprès des partenaires publics tels que la Ville ou la Métropole, ou auprès du mécénat comme la Caisse des dépôts et consignations ou encore la Caisse d'épargne. En plus du suivi politique auprès de ces partenaires et de la DRAC, Yvon Deschamps lance la création d'une fondation : la Fondation pour l'art dans

¹⁹⁶ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, Lyon, le 25 février 2014.

l'espace public abritée par la Fondation Bullukian, créée par l'un de ses proches amis. Il est en outre présent lors de l'ensemble des comités décisionnels (comités de pilotage et comités d'experts) mais aussi lors des réunions publiques.

Par ailleurs, dans le 8^e arrondissement, comme je l'ai montré dans la première partie, son influence sur la vie politique et associative est considérable et il est au cœur de chacune des décisions prises localement. Enfin, comme il est le président d'un office HLM, auquel appartient une très grande partie du foncier du quartier des États-Unis, les questions relevant du social, de l'urbain et du cadre de vie ne lui échappent pas.

Il entretient dès lors des relations complexes avec l'ensemble des acteurs tant politiques, qu'institutionnels, techniques ou artistiques, par sa présence au sein de nombre de comités et instances.

Par sa vision héritière de la démocratisation culturelle, il entend que *8^e Art* « puisse aller à la rencontre des gens dans les lieux où ils sont ». Il veut « sortir la culture des lieux par définition qui lui sont consacrés, et faire en sorte que les gens puissent se télescoper avec l'art »¹⁹⁷. Il rêve pour son arrondissement d'un projet artistique ambitieux et veut faire en sorte que « l'œuvre soit un signal ».

Yvon Deschamps, auprès des acteurs politiques et sociaux et des salariés de GrandLyon Habitat, prend la figure de l' élu omniprésent et omnipotent.

Bien qu'il porte plusieurs casquettes, c'est en effet souvent celle d' élu qui prend le dessus. Il se présente lui-même comme la personnalité capable de défendre les intérêts des locataires face aux acteurs du projet artistique, lorsque c'est nécessaire, grâce à ses contacts dans les comités de locataires : d'anciens militants et amis membres du parti socialiste.

Par sa présence dans ce réseau, il assure un certain contrôle de la réception du projet artistique. Ainsi, lorsqu'il explique avoir « de bons retours de la population »¹⁹⁸, il se réfère invariablement aux fresques du Musée urbain Tony Garnier, qui, bien qu'elles soient une initiative habitante, n'en restent pas moins un projet sans lien avec *8^e Art*.

De même, Yvon Deschamps n'hésite pas à prendre sa casquette d' élu d'arrondissement ou d'ancien responsable à la culture à Villeurbanne et à la Région Rhône-Alpes pour justifier *8^e Art*.

¹⁹⁷ Interview d'Yvon Deschamps par Anne-Caroline Jambaud, *Millénaire 3*, 29 mai 2011.

¹⁹⁸ Ibid.

Mais cette hégémonie de la figure de l' élu se retourne lorsqu'il doit justifier le projet dans son mandat de président d'un office HLM. La dimension sociale –favoriser l'amélioration du cadre de vie des locataires- inhérente au bailleur qu'il est pourtant supposé représenter, n'intervient pratiquement jamais. En effet, *8^e Art* n'est pour lui qu'une « *tentative d'art en milieu populaire* », une « *expérience* »¹⁹⁹, prenant comme postulat que les quartiers populaires sont des lieux d'expérimentation exempts d'art. Ainsi, quand il tente de répondre aux raisons du choix de l'emplacement des œuvres, il répond que « *dans un espace dédié au logement social, une telle concentration d'œuvres est unique* », sans apporter d'arguments sur les bénéfices pour les locataires.

Tant dans son mandat à GrandLyon Habitat, où il a utilisé tous les rouages de sa structure pour mener à bien son projet artistique, que dans son mandat d' élu, Yvon Deschamps représente une forme de pouvoir personnel descendant, qui va se révéler peu encline à laisser faire participer les habitants.

2.3 Le directeur général, garde-fou de la faisabilité technique et financière du projet

Si le président de GrandLyon Habitat représente le pouvoir politique, le directeur général représente, lui, le pouvoir exécutif technique.

Dans les offices HLM, la nomination du directeur général peut-être liée ou non à celle du président. En pratique, la règle est qu'un changement de bord politique de la présidence conduit à la proposition d'une nouvelle direction générale.

Le directeur général ne siège pas lors des réunions du conseil d'administration mais est responsable juridiquement, techniquement et financièrement des projets. Il est à la tête de la structure et responsable des différents directeurs de l'office.

Durant la période que j'ai passée à travailler sur *8^e Art*, le directeur général a volontairement maintenu une distance, laissant les décisions au président, sauf lors d'arbitrages financiers qui pouvaient engager les fonds propres de la structure, comme cela a été le cas pour le projet d'ateliers d'artistes ou pour le lieu ressource pour l'art et la ville.

¹⁹⁹ Interview d'Yvon Deschamps par Anne-Caroline Jambaud, *Millénaire 3*, 29 mai 2011.

Les tensions entre le président et le directeur général sont régulières comme l'explique le directeur de la Direction du patrimoine et de l'aménagement urbain : « *c'est un peu délicat à dire, dans un organisme HLM, le patron c'est le directeur général, mais ce n'est pas aussi simple que ça : on a un président !* »²⁰⁰.

Les dimensions politiques et techniques ne sont pas toujours compatibles en termes d'enjeux et de temporalités. Les frictions se multiplient d'autant plus que la direction générale ne soutient pas le projet *8^e Art*, qu'elle juge trop éloigné de sa mission de bailleur social, trop coûteux et peu faisable techniquement parlant.

2.4 Des directions difficilement mobilisées autour de *8^e Art*

GrandLyon Habitat est une structure répartie en plusieurs familles de métiers et directions spécialisées ou transversales.

Ainsi les métiers de la gestion de la clientèle constituent près de la moitié des effectifs de l'organisme, ceux de la production et de la gestion technique constituent un peu moins du quart des salariés. Le reste est réparti entre la communication, l'informatique, le juridique, la comptabilité, la finance, l'administratif et le secrétariat²⁰¹.

Au moment du lancement de *8^e Art*, si le bailleur avait déjà orchestré des actions artistiques telles que *Nos locataires ont du talent*²⁰², il n'avait jamais eu affaire à un projet aux enjeux et coût aussi importants. Tout était donc à inventer en termes d'organisation et de réglementation, tout en collant au plus près de la mission sociale.

8^e Art mobilise à la fois le siège social de GrandLyon Habitat et l'une de ses agences, dans le quartier des États-Unis.

Au moment de la mise en œuvre du projet, le siège social s'organisait en plusieurs directions. En premier lieu, une direction technique de production directement impliquée dans *8^e Art*, la direction du développement et du patrimoine, constituée elle-même de deux

²⁰⁰ Patrick Rousseau, directeur de la direction du patrimoine et de l'aménagement urbain à GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège social de GrandLyon Habitat, Lyon, le 11 juin 2013.

²⁰¹ Site Internet de GrandLyon Habitat <http://www.grandlyonhabitat.fr>

²⁰² Exposition de travaux artistiques de locataires de GrandLyon Habitat ayant donné lieu à la publication d'un ouvrage éponyme en 2013.

sous directions : celle de la maîtrise d'ouvrage et celle du patrimoine et de l'aménagement urbain. En deuxième lieu, des directions moins impliquées dans le projet, comme la direction de la communication²⁰³, la direction de l'offre et de la clientèle²⁰⁴, la direction de la gestion et de la proximité²⁰⁵.

Cette organisation a été modifiée lors du changement de présidence en 2014, puis de nouveau en 2018²⁰⁶.

La direction générale n'étant pas porteuse directe de *8^e Art*, la passation aux directions adjointes a eu du mal à se faire. Le projet a peiné à être valorisé auprès des services, notamment de la DPAU (direction du patrimoine et de l'aménagement urbain), car les difficultés rencontrées apparaissaient comme secondaires par rapport aux préoccupations habituelles de la structure.

Le caractère inhabituel du projet pour le bailleur a pesé dans le portage par les directions et les services, car même si d'autres projets artistiques ont déjà été portés par GrandLyon Habitat, ils ne l'étaient pas directement par des services de production, mais par la direction de la communication. *8^e Art* est donc apparu comme un véritable casse-tête technique, réglementaire et financier qui nécessitait en fait la coopération de plusieurs services.

La DPAU, en charge de *8^e Art*, « par défaut »

Le rôle de la DPAU tourne autour de la construction, des réhabilitations énergétiques, de l'aménagement urbain, du cadre de vie ou des opérations de renouvellement urbain. C'est cette direction qui réalise la mission première du bailleur : construire et réhabiliter pour loger les plus démunis. C'est aussi celle qui est le plus en lien avec les élus et la sphère politique, notamment à travers les opérations de renouvellement urbain, qui par leur coût et leur portée médiatique mettent le bailleur sur le devant de la scène. Ses responsables d'opération ont donc l'habitude de gérer de « gros marchés » et de travailler avec une

²⁰³ En charge des relations internes et institutionnelles ou médiatiques.

²⁰⁴ En charge des relations avec les locataires et accédants à la propriété, ainsi que des syndicats de copropriétaires.

²⁰⁵ En charge à la fois de la maintenance et du pilotage des agences.

²⁰⁶ Actuellement, l'organigramme est quelque peu différent. Le directeur général est en charge de l'organisme. En premier lieu la direction adjointe dont dépend la direction des ressources humaines et de la logistique. Viennent ensuite le directeur du pôle services et territoires la direction du pôle immobilier, celle du pôle marketing communication force de vente, du pôle finances et gestion et enfin du pôle clientèle.

grande diversité d'acteurs, dans un contexte économique et politique souvent complexe et fluctuant.

Durant mon passage chez GrandLyon Habitat, j'étais affectée à cette direction en tant que responsable d'opération, sur les volets administratifs, techniques et financiers du projet. Dans la logique de son cœur de métier, au cours de 2011, ma direction m'a confié, en plus de 8^e Art, la conduite d'un projet de réhabilitation thermique de la cité Tony Garnier.

Les agences, mobilisées dans le cadre des actions de médiation sur le terrain

Un autre acteur est constitué par les agences de GrandLyon Habitat.

Celles-ci sont territorialisées²⁰⁷ et ont un fonctionnement assez autonome par rapport au siège social²⁰⁸.

L'agence 8^e secteur États-Unis est mobilisée dans le cadre de la médiation et de la relation avec les locataires touchés par les projets.

En interne, des réunions de résolutions techniques ou de pré-décision

Afin de montrer de quelle manière les acteurs du logement social vont rencontrer ceux de la commande publique artistique, j'ai analysé les réunions et leurs acteurs, en interne et en externe.

Chez le bailleur, les réunions en interne sont habituellement organisées par la direction générale pour partager des décisions ou l'avancement général des projets majeurs.

D'autres réunions en interne sont organisées, entre services ou au sein d'un même service, pour évoquer les points techniques des projets. Elles sont de plusieurs ordres : les réunions avec le président (pour des questions politiques ou de visibilité), avec la direction générale (pour des questions financières qui concernent des montants importants) ou d'autres directions, interservices ou encore de service (pour des questions techniques).

²⁰⁷ Agences Centre, Grand Ouest, Vaulx-en-Velin, 8^e secteur États-Unis, 8^e secteur Mermoz, Presqu'île et Grand Sud.

²⁰⁸ Les agences sont constituées d'un directeur, d'assistantes, de chargés de clientèle, de chargés de secteur et personnel de proximité, de travailleurs sociaux, d'agents d'entretien et de gardiens d'immeubles.

Les réunions avec le président sont assez rares dans le cadre de projets non emblématiques ou à fort impact politique. Toutefois, dans le cas de *8^e Art*, ces réunions ont pris la forme de points hebdomadaires permettant le suivi technique, politique et de médiation du projet. Elles ont trait aussi bien à la stratégie globale du projet, qu'au traitement de points de tension ou de litiges. Elles sont un lieu pré-décisionnel.

Les réunions en interne, de direction, interservices ou de service interviennent ponctuellement pour trouver une solution à un problème spécifique d'ordre juridique, réglementaire, commercial ou encore comptable. Dans le cas de *8^e Art*, il peut s'agir du service juridique pour résoudre des questions liées à la responsabilité des artistes ou la rédaction des marchés, du service comptable pour résoudre des questions de facturation de prestations intellectuelles ou encore du service commercial pour l'achat d'un terrain. Il s'agit le plus souvent de réunions interservices ou de service. Elles ont lieu de façon hebdomadaire et ont pour but de réaliser un suivi régulier.

Les revues de projet, un contact avec les artistes

Les revues de projet sont des temps durant lesquels le maître d'ouvrage s'assure que le maître d'œuvre réalise bien ce qui est écrit dans le cahier des charges. Dans le cas de *8^e Art*, il n'y a pas à proprement parler de maître d'œuvre ; aussi, ce sont les artistes qui sont conviés, accompagnés ou non de leur architecte.

Les responsables d'opération ont essayé de mener les revues de projet de *8^e Art* comme s'il s'agissait de revues de projet normales. Or, les artistes, pensant être invités par la DRAC, ne comprenaient pas l'intérêt de ces revues ni celui de rendre des comptes au bailleur, au point que cela a donné lieu à de fortes tensions entre certains artistes et la chargée d'opération. À la suite de quoi, le conseiller pour les arts plastiques a dû intervenir comme médiateur, car la médiatrice culturelle, non légitimée par les artistes et la DRAC, ne parvenait pas à être le tiers modérateur de ce couple tendu. Des artistes, comme Karina Bisch, ont alors essayé de faire prévaloir la conception artistique sur les contraintes techniques. Cette dernière a ainsi sommé le bailleur de faire abattre un arbre remarquable, de faire déplacer une station de taxis de quelques mètres et une cabine téléphonique, afin que la perspective sur son œuvre soit libérée de tout obstacle. Au lieu de chercher un compromis, elle a informé la responsable d'opération que ce point, spécifiquement artistique, ne pouvait être vu avec le

bailleur, et en a aussitôt informé le conseiller pour les arts plastiques. Celui-ci a alors obligé le bailleur à accéder à la demande de l'artiste pour « des raisons artistiques » et à obéir à cette injonction. Une telle situation, même avec un architecte *star* n'aurait pas été envisageable, tout du moins pas sans un argumentaire conceptuel solide. Dans cette situation se sont jouées plusieurs choses : la discussion de l'autorité technique du bailleur, son incompétence en matière artistique et la discussion même de ce qu'était une commande. En effet, pour les artistes, il s'agissait non pas d'une commande mais d'une demande, alors que pour le bailleur, il s'agissait bel et bien d'une commande. Pour l'artiste, le maître d'ouvrage n'est donc pas le bailleur, qui n'est pas considéré comme le commanditaire de l'œuvre, alors même qu'il en est le payeur. Par ailleurs, dans ce face-à-face, même lorsqu'il est médié par la DRAC, se joue une négociation entre le bailleur et l'artiste sur le rôle et la limite d'intervention de ce dernier. En effet, au démarrage du projet, l'artiste était vu par le bailleur comme un acteur qu'il fallait assister, sans véritables connaissances techniques et entièrement ignorant des contraintes politiques, sociales et techniques. Si les artistes étaient difficilement mobilisables sur les points réglementaires, il s'est toutefois avéré qu'ils étaient loin d'être ignorants des contraintes techniques. Pour ce qui est du contexte social et politique, ils n'en ignoraient pas l'existence mais n'en maîtrisaient pas toute la spécificité locale.

Ce contexte organisationnel, marqué par la forte personnalisation de la présidence de l'office et par le caractère insolite du projet artistique imposé, a fortement pesé sur l'action de la chargée d'opération.

2.5 Une chargée d'opération isolée

Ayant été en charge du projet *8^e Art* durant deux années, j'utilise alternativement la première personne du singulier pour analyser les situations dans lesquelles j'ai pu être personnellement impliquée et les expressions « chargée d'opération » ou « responsable d'opération », pour désigner la fonction et le rôle joué dans une relation. Mon analyse prend aussi en compte le fait que *8^e Art* a été lancé, dans sa phase amont, en 2007, par un chargé

d'opération auquel j'ai succédé et conclu par une autre chargée d'opération après mon départ, à la fin de l'année 2012.

Le responsable d'opération 8^e Art, un coordinateur sans poids sur les autres acteurs

Un responsable d'opération est habituellement le pilote d'opérations de réhabilitation ou d'aménagement dans le cadre d'importantes opérations de renouvellement urbain.

Il est alors en charge des études préalables (conception des programmes destinés aux architectes, diagnostics et études), mais aussi des documents qui vont régir les missions de la maîtrise d'œuvre (descriptifs techniques et réglementaires) ; il contrôle les phases amont (dossiers de consultation des entreprises et analyse des offres) et aval des chantiers (coordination des intervenants et pilotage des travaux). Enfin, il est responsable de l'enveloppe budgétaire.

Dans un contexte pluri-partenarial inhabituel dans lequel la DRAC avait un rôle prépondérant, notamment dans la rédaction du programme artistique et le pilotage des intervenants, le rôle du responsable d'opération devenait celui d'un coordinateur sans véritable maîtrise de l'ensemble des phases et poids sur les autres acteurs.

Une responsable d'opération, placée dans une position inconfortable en interne

Par rapport à la DPAU et au reste de la structure, y compris les services avec qui je collaborais, j'étais vue comme un électron libre au quotidien enviable, dont les préoccupations étaient assez éloignées de celles des autres salariés. En effet, mes relations privilégiées à la fois avec le président et les mondes de l'art donnaient une image ludique, voire peu sérieuse de mon travail.

J'entretenais ainsi des relations directes et quasi quotidiennes avec le président, ce qui n'était que très rarement le cas des autres chargés d'opérations. Pour la conduite des projets de médiation, j'étais aussi régulièrement en lien avec l'agence 8^e secteur États-Unis et les locataires.

Une responsable d'opération au rôle incompatible avec les intérêts artistiques du projet

Pour les prestataires, les artistes et les acteurs artistiques, je représentais le maître d'ouvrage, l'office HLM, voire le monde des HLM. Pour eux, ma fonction était limitée à être responsable du projet d'un point de vue réglementaire, financier et technique. Le rôle que j'avais à la charnière entre le public du projet et ses producteurs, entre les élus et les mondes de l'art devenait dès lors quasiment invisible, voire était considéré comme perturbateur par ces acteurs artistiques car jugé antinomique avec les intérêts artistiques du projet.

Une responsable d'opération courtisée et tenue à distance par les acteurs socio-culturels

Auprès des acteurs politiques et socio-culturels de l'arrondissement, j'avais la tâche délicate d'arbitrer des projets locaux, tout en tentant de maintenir, voire de créer un lien avec *8^e Art*, ce qui suscitait deux attitudes contradictoires : j'étais à la fois courtisée (grâce à l'enveloppe financière rondelette dont j'étais responsable) et tenue à distance car je pouvais interférer dans les choix des projets.

Une chargée d'opération au contact des habitants : une posture inhabituelle

Pour les habitants, mon rôle était confus : j'étais une représentante de GrandLyon Habitat, tout en n'appartenant pas à l'agence dont ils connaissaient les acteurs (gardiens d'immeubles et chargés de secteurs).

En effet, il n'y a pas de responsable d'opération en agence et ceux du siège n'interfèrent que ponctuellement avec elle ; lorsque c'est le cas, ce n'est jamais directement avec les locataires. Or, la dimension de médiation de mon rôle me faisait être au contact des locataires, ce qui provoquait un ensemble de questionnements de leur part.

À mon départ en décembre 2012, lorsque mon poste a été repris par une autre chargée d'opérations, cette ambiguïté a été levée : une large partie du travail que j'effectuais a été réaffectée à des prestataires extérieurs comme la médiatrice culturelle recrutée par le Musée urbain Tony Garnier.

Une responsable d'opération en binôme avec une médiatrice culturelle prestataire du bailleur

Cet isolement et le caractère inhabituel de la mission de la chargée d'opération n'étaient pas seulement le fait d'une déconnexion d'avec les autres services ou d'une collaboration exclusive avec la présidence, mais aussi dus à mon travail en binôme avec une médiatrice culturelle.

En effet, au sein de GrandLyon Habitat, une médiatrice culturelle prestataire a été recrutée pour m'aider dans mon rôle de médiation. Notre collaboration s'est révélée difficile pour plusieurs raisons liées à des méconnaissances du contexte et à des difficultés financières.

Cette médiatrice, externe à GrandLyon Habitat, historienne de l'art, ancienne pigiste, vidéaste, aussi connue pour ses relations amicales avec le président, n'avait qu'une connaissance très superficielle des spécificités du métier de médiateur culturel et des attentes des autres acteurs à ce niveau-là. Par ailleurs, elle maîtrisait peu le contexte local du 8^e arrondissement, en termes d'acteurs et de réalité sociale et économique. Mais la difficulté la plus importante a été une ignorance du monde du logement social, du code des marchés publics, des interlocuteurs et de la hiérarchie.

Malgré cette série de handicaps, nous avons réussi à réaliser un maillage avec le tissu socio-culturel local, sans toutefois parvenir à élaborer une véritable stratégie de médiation, faute de temps. Par ailleurs, le portage du poste de la médiatrice comportait des zones d'ombre. En effet, le financement de son poste a été assuré grâce à une subvention que GrandLyon Habitat versait au Musée urbain Tony Garnier, qui réalisait, lui, le portage administratif. Cette situation a généré une forme de confusion et jeté un flou sur les missions, attributions et attentes des acteurs à l'encontre de la médiatrice culturelle.

Par ailleurs, le contrat de cette médiatrice se caractérisait par une certaine précarité ; en effet elle disposait d'un contrat d'un an qui a été reconduit trois fois. À partir de la troisième reconduction, il n'était juridiquement plus possible de la réengager, du moins pas avec le même type de contrat.

Aussi, devant les difficultés rencontrées avec la structure d'accueil, le directeur général de GrandLyon Habitat a décidé de laisser au musée la main sur l'embauche d'une nouvelle médiatrice. L'arrivée de cette médiatrice, davantage dédiée aux projets socio-culturels du quartier qu'à 8^e Art, a été très bien accueillie par les acteurs locaux et la mairie

d'arrondissement, après l'absence caractérisée du commissaire artistique auprès de la population, des acteurs techniques et du bailleur social.

Cet épisode, par la dualité des rôles de médiation artistique joués autour d'une même fonction, est révélateur : la médiation est conçue par les acteurs du territoire comme étroitement liée au territoire et devant être déconnectée d'avec le bailleur. Celui-ci est renvoyé à son savoir-faire premier : la médiation redevient une prérogative des acteurs du territoire.

2.6 Entre artistes, bailleur et artistes, une interface impossible à créer

Le retrait du commissaire artistique, censé faire le lien entre le bailleur et les artistes, et les difficultés rencontrées avec la médiatrice culturelle censée le remplacer auprès du bailleur, des artistes et des acteurs locaux ont obligé GrandLyon Habitat à gérer lui-même l'interface avec les artistes et ont provoqué une véritable défiance de la part de la DRAC.

Un bailleur qui tâtonne dans la consultation des artistes

Si GrandLyon Habitat avait une grande expérience des consultations dans le cadre d'opérations architecturales ou d'aménagement par le biais des appels d'offres de marché public²⁰⁹, l'office était totalement novice en matière de consultation d'artistes, exercice qui en tant que tel, dans les cadres plus traditionnels des mondes de l'art (commande publique artistique, 1% artistique ou encore commande privée) est très différent de celui d'un appel d'offres pour une opération d'aménagement ou de construction.

En effet, les offices HLM étant soumis au code des marchés publics²¹⁰, ils devaient lancer des consultations publiques pour le choix de chacun des prestataires avec lesquels ils collaboreraient. Le bailleur s'est donc, dès 2007, lancé dans une « consultation

²⁰⁹ Au-delà de certains montants financiers concernant les achats de fournitures ou les marchés de travaux, les bailleurs sociaux sont soumis à une mise en concurrence publique et de publicité par appel d'offres, suivant des procédures formalisées telles que l'appel d'offres ouvert ou restreint, la procédure négociée, la procédure du dialogue compétitif, la procédure du concours ou encore le système d'acquisition dynamique.

²¹⁰ Il s'agit d'un code juridique qui regroupe les règles et procédures que les pouvoirs adjudicateurs et les entités adjudicatrices doivent respecter pour leurs achats en matière de travaux, de fourniture et de service.

d'artistes »²¹¹, qui n'a pris effet qu'en 2009, pour des raisons de mise en place de solutions juridiques, techniques et réglementaires.

GrandLyon Habitat a donc dû créer une procédure de toutes parts, comprendre le rôle de l'artiste (dans le marché passé, sur le chantier, auprès du bailleur), la procédure de commande publique artistique, le rôle et les limites des autres acteurs. Il a dû s'organiser en interne : dédier un salarié au projet et le mettre en lien avec d'autres services capables de l'aider à décortiquer les différentes interfaces réglementaires et techniques. C'est pourquoi il a fallu près de deux ans pour mettre le projet en route.

En parallèle de l'embauche du commissaire artistique et de la médiatrice culturelle, la consultation d'artistes de la première phase pour la valorisation artistique du boulevard des États-Unis a commencé.

L'objectif était de choisir, dans l'attente de la confirmation de certains engagements financiers, au départ cinq²¹² puis quatre artistes pour lancer le projet²¹³. Les artistes ont été invités à postuler par le commissaire artistique.

Leur existence était toutefois connue avant le lancement de l'appel d'offres par le bailleur, la Commission de la commande publique artistique, la DRAC et le commissaire artistique. La mise en concurrence était donc pour le bailleur une opération factice.

En outre, bien que la commande publique artistique, par le biais d'un appel d'offres, substitue la mise en concurrence à un comité de pilotage composé d'élus partenaires, de représentants de l'État et de la Région ainsi que de personnes issues de la société civile, GrandLyon Habitat a opté pour une mise en concurrence traditionnelle, comme l'exigeait le code des marchés publics, procédure connue du bailleur.

²¹¹ La consultation d'artistes est scindée en deux parties. Elle a pour objet un premier appel à candidatures d'artistes qui vise à sélectionner dix équipes constituées d'un ou plusieurs artistes, d'un architecte, maître d'œuvre ou bureau d'études pour aider les artistes dans la conception, la rédaction du cahier des charges de consultation travaux et le suivi de la mise en œuvre du projet. À l'issue de cette phase, les équipes retenues devaient produire un projet artistique détaillé. Sur la base de ces projets le bailleur a désigné les artistes pour la première phase du projet. Les candidats qui n'ont pas été retenus ont reçu une indemnité.

²¹² Pour des raisons artistiques, techniques et de calendrier de certains artistes, seuls quatre d'entre eux ont été sélectionnés pour la première tranche de l'opération.

²¹³ Les artistes dits de « la première tranche » sont : Karina Bisch, Armando Andrade Tudela, Simon Starling et Bojan Sarcevic.

2.7 Les acteurs d'une communication institutionnelle déconnectée du projet

En 2010, la consultation pour le choix d'une agence de communication est lancée par GrandLyon Habitat. Son rôle était de s'occuper de la communication institutionnelle, d'organiser un événement de lancement du projet, de créer une identité graphique pour le projet et d'organiser le lancement du projet en décembre 2010. L'agence qui a remporté le marché était aussi en charge de la communication du projet d'art public rival, *Rives de Saône*, et gérée par l'une des proches du président et épouse de l'un des grands noms de l'art public à Lyon.

Le projet de communication s'accompagnait, du côté du service de communication du bailleur, de la création d'un site Internet dédié au projet.

La consultation pour le choix de l'agence de communication comme pour celui du prestataire qui a réalisé le site Internet s'est faite sans concertation avec la chargée d'opération, qui a été informée du nom des lauréats au dernier moment.

Par ailleurs, une fois l'agence de communication retenue, le service communication de GrandLyon Habitat s'est tout simplement déchargé de la gestion du prestataire sur la direction du patrimoine, renvoyant toutes ses questions vers la chargée d'opération qui a été mobilisée pour la rédaction des encarts et la structuration du site Internet, sans avoir jamais directement affaire à l'entreprise en charge.

Cette procédure a eu pour conséquence d'abord l'élaboration par l'agence de communication d'un cahier des charges déconnecté de la réalité du projet et de ses besoins. De plus, le pilotage de l'agence fut une source de conflits entre les services de l'office. Ainsi pour la DPAU, la communication devait être en lien non seulement avec le projet mais avec la médiation. Or, la méconnaissance du monde du logement social, le mépris des locataires au profit des institutionnels et élus, ont conduit l'agence de communication retenue à des erreurs. Ainsi, lors du lancement de *8^e Art*, en décembre 2010, si l'ensemble des locataires de GrandLyon Habitat était invité, en revanche, le choix de la date et du lieu – un jour froid, sous une halle ouverte - était inopportun et n'encourageait aucunement les habitants à sortir de chez eux. Ce soir-là, seuls les salariés de l'office, les acteurs institutionnels et politiques étaient présents, pour une soirée qui avait grandement grevé le budget alloué à la communication.

2.8 Un partenariat complexe et incertain

À l'origine, le projet devait être entièrement financé par GrandLyon Habitat, mais sa nature et son coût n'ont pas reçu un accord favorable de la part du conseil d'administration. Aussi, le président s'est-il mis en recherche de partenaires publics et privés.

Il s'est d'abord tourné vers la DRAC pour une aide à la fois financière et technique. Cette aide ne concernant que les études et non la réalisation des œuvres, il fallait alors trouver des fonds supplémentaires. Cette recherche et la mise en place des partenariats ont constitué une partie du travail de la responsable d'opération.

Un partenariat complexe résulte de ce montage, il est constitué d'acteurs institutionnels (DRAC, Europe, Région, Ville de Lyon, Métropole, GrandLyon Habitat) et d'acteurs privés concernés par le projet, soit parce qu'ils sont intéressés par la thématique du projet (Fondation Bullukian, Caisse des dépôts et consignations), soit parce que le projet prend place sur leur patrimoine (Sytral, Alliade, Caisse d'Épargne).

Un financement en point d'interrogation qui ne rassure pas les partenaires.

PARTENAIRES FINANCIERS	MONTANT en euros
État (DRAC)	879 000
Europe (FEDER)	800 000
Région Rhône-Alpes	460 000
Ville de Lyon	200 000
Métropole de Lyon	200 000
GrandLyon Habitat	382 195
Sytral (transports publics)	200 000
Alliade (bailleur social)	100 000
Caisse d'épargne	70 000
Mécénat (Fondation Bullukian)	698 988
Caisse des dépôts et consignations ²¹⁴	150 000
TOTAL (€)	4 122 183

Tableau prévisionnel financier 8^e Art en 2013²¹⁵

²¹⁴ La participation sur trois ans de la Caisse des dépôts et consignations n'apparaît pas sur le compte rendu du conseil municipal du 23 septembre 2013. Toutefois ces crédits ont bien été consommés au titre de la médiation culturelle de 8^e Art.

²¹⁵ Ce tableau est issu du prévisionnel financier réalisé à la fin de l'année 2012.

L'implication des partenaires se fait à hauteur de leur engagement financier. Cependant le financement présente de nombreuses incertitudes qui rendent difficile l'implication des partenaires et en incitent certains à se désengager, comme le souligne le directeur de la DPAU : « avec les autres partenaires, j'avoue que c'est beaucoup moins clair, il y avait beaucoup de points d'interrogations sur le financement »²¹⁶.

S'opère alors un jeu sur les effets d'annonce et d'attraction par l'office HLM car l'implication de certains acteurs dépendait de l'annonce d'un engagement de tel autre acteur.

PARTICIPATION EFFECTIVE	MONTANT en euros
État (DRAC)	800 000
Région Rhône-Alpes	200 000
GrandLyon Habitat	200 000
Caisse des dépôts et consignations	150 000
TOTAL (€)	1 350 000

Le président maintenait une forme d'opacité sur la situation, vis-à-vis des partenaires et de la direction générale de GrandLyon Habitat, de façon à continuer de persuader tout le monde que le bilan financier était équilibré, ce qui était loin d'être le cas.

Tableau financier de la participation effective des partenaires

La DRAC, chef d'orchestre du projet

La DRAC représente le Ministère de la culture et de la communication dans les régions.

Son rôle consiste à accompagner les projets artistiques, notamment par le financement d'études et par la mise en place de la commande publique artistique. Elle a été le principal partenaire financier de GrandLyon Habitat mais son rôle ne se limitait pas à une simple dotation pour les études artistiques : il a consisté en un accompagnement suivant la procédure et les modalités de la commande publique artistique conduite par un conseiller pour les arts plastiques de la DRAC.

Celui-ci est une sorte d'« *entrepreneur culturel* », au sens où l'entend Raymonde Moulin, dont la mission est de fédérer des partenaires financiers multiples autour de normes esthétiques en vigueur au niveau central. Il a un rôle incitateur et normatif (Moulin, Costa,

²¹⁶ Patrick Rousseau, directeur de la direction du patrimoine et de l'aménagement urbain à GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, Lyon, le 11 juin 2013.

1992). Il est là pour encadrer le goût des élus en matière d'art contemporain et apporter une caution et une expertise auprès des financeurs.

Le conseiller pour les arts plastiques a été le premier à proposer un financement à 8^e Art. L'institution qu'il représentait était le partenaire historique du projet mais aussi le plus important. En contrepartie de cette aide financière, le conseiller exerçait un contrôle financier, technique et politique. Il a ainsi imposé un commissaire artistique au bailleur, présenté et défendu 8^e Art lors des Commissions de la commande publique artistique, fait l'interface entre le commissaire artistique et les artistes et négocié avec le président de l'office.

L'interprétation du rôle du commissaire artistique par le conseiller pour les arts plastiques s'est aussi étendue hors du champ d'intervention habituel de la DRAC. Il a ainsi exigé que certains partenaires ne soient plus conviés aux comités ou encore l'abandon de certaines instances de réflexion comme le groupe de travail autour du lieu ressource.

Au vu des difficultés rencontrées par l'office avec le commissaire artistique, le conseiller a rapidement pris les rênes du projet d'un point de vue artistique, technique et politique. Une hiérarchie s'est alors installée, plaçant le conseiller en position de donneur d'ordre et la chargée d'opération de l'office en simple exécutante.

De ce fait, ce sont avant tout les enjeux chers à l'institution artistique – la diffusion de l'art sur le territoire - qui ont été mis en avant plutôt que ceux du bailleur : ce qui peut expliquer le peu d'intérêt porté par la DRAC à la médiation du projet.

L'Europe, un partenaire « fantôme »

Bien que le logement ne fasse pas partie des compétences de l'Europe, celle-ci reste un partenaire incontournable²¹⁷ pour un projet qui vise un rayonnement international.

Le FEDER²¹⁸, qui place l'accent principalement sur la cohésion territoriale, mais aussi sur l'innovation et le développement durable, est l'organisme concerné. Le recours à cette aide a d'abord été mis de côté, au vu de la complexité du montage de la réponse ; il a ensuite été

²¹⁷ Charte européenne du logement.

²¹⁸ Fonds européen de développement économique et régional. Son but est de renforcer la cohésion économique et sociale au sein de l'Europe en corrigeant les déséquilibres régionaux.

repris en 2013, pour être finalement abandonné en 2014, car la chargée d'opération de l'époque ne disposait pas des moyens nécessaires.

Malgré cela, la mention de cette aide a toujours figuré dans les tableaux prévisionnels financiers du bailleur, alors que son attribution n'a jamais été effective.

La Région Rhône-Alpes, témoin de la rivalité entre 8^e Art et Rives de Saône

Les précédents mandats du président de GrandLyon Habitat lui ont permis de déployer un réseau assez large, dont la Région. La chargée du volet culture à la Région était conviée aux comités d'experts aussi bien qu'aux comités de pilotage, en tant que spécialiste de la culture et de l'art et partenaire financier.

Cependant, dans le même moment, la Région est impliquée dans un projet rival : *Rives de Saône*, au soutien politique et institutionnel plus sûr, car directement porté par le Maire Gérard Collomb.

Ce soutien est vécu comme une trahison par le président de GrandLyon Habitat qui attendait un relais de la part de son ancienne institution, car regrette-t-il : « *au lieu de ça, ils parlent de Rives de Saône et pas tellement de 8e Art ou pas du tout* »²¹⁹.

La Ville de Lyon, entre commande et désintérêt

La Ville de Lyon a donné l'impulsion initiale au projet 8^e Art, puisque c'est le Maire Gérard Collomb qui a souhaité un projet artistique de grande ampleur afin de concourir pour les capitales européennes de la culture.

Dès lors que Lyon n'est pas choisie, le désintérêt du Maire se fait ressentir, d'autant qu'il a jeté son dévolu sur un autre projet artistique, *Rives de Saône*, plus central, moins sujet à polémique, plus « vert » et surtout mieux maîtrisé financièrement.

Le choix du Maire pour ce second projet a pour conséquence de faire perdre au président de l'office et à son projet artistique, ses appuis à la Ville de Lyon.

Si la Ville est représentée dans les instances institutionnelles de 8^e Art, par son Maire, puis au fil du temps par son élu ainsi que par des élus en mairie d'arrondissement, les relations se

²¹⁹ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, Lyon, le 25 février 2014.

rèvent difficiles et surtout fortement dépendantes du président de l'office. Le directeur de la DPAU décrit les relations avec la Ville de Lyon comme tendues « *ça n'a jamais été fort, toutes ces relations, c'est plutôt Deschamps qui les a en fait* »²²⁰, sous-entendant que le président était seul à tenir l'ensemble des partenaires institutionnels.

S'ils sont présents lors des comités, les élus de la Ville de Lyon le sont peu sur le terrain, ce qui n'est pas le cas de l'élue à la culture de la mairie du 8^e arrondissement qui s'investit sur tous les fronts et défend les intérêts des habitants.

La politique de la ville, représentée par un adjoint n'est qu'indirectement concernée par le projet, puisqu'elle n'est sollicitée financièrement que dans le cadre des projets de médiation. Ce volet est géré par les chargés de développement à la Mission de coopération culturelle à la Ville de Lyon.

À partir de 2012, la Ville de Lyon se désinvestit progressivement du projet, ce qui finit par signer sa fin en 2014, au moment du départ d'Yvon Deschamps.

La Métropole de Lyon, prise dans un contexte de déplacement de compétences

Dans le contexte spécifique de mise en place de la Métropole, des menaces de transferts de compétences entre la Région, la Métropole et la Ville de Lyon se font ressentir.

Cette opacité sur les responsabilités des uns et des autres a alors laissé planer de sérieux doutes sur la reprise de certaines thématiques ou projets. De plus, ce passage a impliqué une complexification des relations, en partie due à un durcissement des relations entre le président de GrandLyon Habitat et le Maire de Lyon, aussi président de la Métropole.

Comme pour les autres partenaires institutionnels, les contacts avec les élus se font directement par le biais du président Deschamps.

Ces relations institutionnelles sont complétées par des relations techniques, mobilisées pour la résolution de problèmes spécifiques : par exemple, lors de la mise en œuvre du projet *Kiosk* lorsqu'il s'agit de retirer un arrêt de taxi, de couper un cèdre du Liban ou encore de déposer des kakémonos sur l'espace public.

²²⁰ Patrick Rousseau, directeur de la direction du patrimoine et de l'aménagement urbain à GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, Lyon, le 11 juin 2013.

Le mécénat privé, l'espoir d'équilibrer un budget déséquilibré

Aux nombreux acteurs institutionnels publics s'ajoutent des acteurs privés. Ces derniers sont mobilisés pour leur proximité directe avec le projet comme la Caisse d'Épargne, le Sytral²²¹ ou encore le bailleur Alliade ; d'autres le sont sous la forme d'un mécénat, comme la Caisse des dépôts et consignations ou la Fondation Bullukian.

À partir de 2010, l'absence de transparence qui règne sur les financements, obtenus ou promis, par accord tacite ou de façon contractualisée, laisse planer des doutes sur l'équilibre financier de l'opération. Cette situation mène le président de l'office à rechercher d'autres voies de financement. Aussi, le recours à des financements privés semble-t-il être la bouée de sauvetage du projet. Ils sont mobilisés par le président à partir de 2011.

Parmi les partenaires ayant une proximité directe avec le projet, la Caisse d'épargne : bien qu'elle ne soit plus concernée depuis 2012, date à laquelle l'artiste Armando Andrade Tudela abandonne son projet sur le toit de la banque et change de site, elle reste néanmoins présente dans les prévisionnels financiers. En effet, la première version du projet de l'artiste Armando Andrade Tudela pour son projet *Le Labyrinthe* (qui deviendra par la suite *Quatre façades pour un patio*, puis *Quatre vitrines pour un patio*) avait d'abord été imaginée pour être installée sur le toit de la Caisse d'Épargne située face au square des Amériques. Un premier contact avait alors été établi avec la banque et un accord de principe avait été arrêté pour la participation de cette dernière. Mais dès lors que le projet n'était techniquement pas possible, pour des raisons de sécurité, et qu'il a été déplacé sur un deuxième site (puis sur un troisième pour des raisons de faisabilité foncière), la banque n'a alors plus eu d'intérêt dans l'opération et s'est désengagée. Malgré cela, le montant de sa supposée participation a continué de figurer bien après ce désengagement.

Le président de GrandLyon Habitat a longtemps justifié l'idée d'un projet de valorisation artistique comme amorce d'un vaste projet d'aménagement urbain, au même titre que c'était la valorisation des murs peints et la création du Musée urbain Tony Garnier qui avaient créé les conditions à l'aménagement viaire et la venue du tramway jusqu'aux portes du quartier.

Aussi, dès le démarrage du projet, le Sytral apparaît pour Yvon Deschamps comme le partenaire privilégié pour annexer *8^e Art* à la mise en place du tramway sur le boulevard des

²²¹ Société des transports publics lyonnais.

États-Unis. Néanmoins, ni l'installation du tramway, ni *8^e Art* n'ont donné lieu à un aménagement urbain plus important et la collaboration avec le Sytral s'est limitée à l'apposition de *stickers* aux logos de l'opération sur les wagons du tram et lors de la mise en œuvre de *Kiosk* dont le dispositif jouxtait l'accès à la trappe de maintenance.

À travers le dispositif de financement « programme et solidarité urbaine » du département « Mécénat et actions culturelles » de la Caisse des dépôts et consignations, qui met l'accent sur la recherche de mixité urbaine et sociale et prévoit la participation des habitants, ce sont les relations autour de la médiation avec le public dans un quartier dit « sensible » qui sont mises en avant.

Ces relations privilégient les dimensions sociales et socio-culturelles plutôt qu'artistiques ou événementielles. Aussi, cette subvention est-elle une forme de caution à la médiation sociale. « *Il s'agit à la fois de mécénat humanitaire et d'interventions dans le cadre de la politique de la ville* »²²² explique Isabelle Condemine, la responsable du volet « Solidarité urbaine ». La Caisse préconise certains axes et thèmes mais ne participe pas au quotidien décisionnel. Sa politique de mécénat s'est précisée, allant dans le sens d'un mécénat présent sur le terrain sur le thème de la Ville, avec une action spécifique en direction des quartiers et des cultures urbaines²²³.

Dans ce contexte, les représentants de la DRAC et de la Caisse des dépôts, qui défendent une vision du projet et des intérêts divergents pour justifier leur financement, entretiennent des relations antagoniques (nous y reviendrons dans la troisième partie). Le désaccord est tel que le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC exige que la représentante du mécénat ne soit plus invitée aux comités d'experts, puisque le financement de la CDC ne concerne que la partie médiation.

Enfin, concernant l'utilisation de ces fonds, la position du président de GrandLyon Habitat a accentué les tensions. Il insistait en effet pour ne pas dissocier le montant de la Caisse des dépôts et consignations, de celui de la communication, afin de permettre, non pas de

²²² Interview d'Isabelle Condemine en charge du volet « Solidarité urbaine » à la Caisse des dépôts et consignations, par Pierre-Alain Four. « La politique de mécénat organisée en direction des quartiers par la Caisse des dépôts et consignations », *Millénaire 3*, 2010, <http://www.millenaire3.com/interview/la-politique-de-mecenat-organisee-en-direction-des-quartiers-par-la-caisse-des-depots-et-consignation>

²²³ Annick Peigne-Giuly « La Caisse des dépôts mécène, pas assistante sociale. Depuis des années, elle investit dans la ville », *Libération* du 11 octobre 1997.

conforter les actions de médiation, mais au contraire, de venir compléter les actions de communication bénéficiant déjà d'une coquette dotation.

À partir de 2012, le flou sur la participation effective de certains acteurs devient problématique : les fonds manquent et le bailleur ne peut participer davantage financièrement car ni la direction générale, ni le conseil d'administration ne le souhaitent.

Le président Deschamps a alors imaginé la création de la Fondation pour l'art dans l'espace public. Cette fondation est supposée venir au secours de l'équilibre de l'opération. Elle s'engage sur trois dimensions : la santé, les œuvres sociales et la culture arménienne et dans le développement de projets innovants.

Après la création de la fondation, le président reste discret à la fois sur les précisions quant à l'avancement de *8^e Art*, sur les membres de la fondation et le montant de leur participation. La plupart de ces membres sont des amis et des relations professionnelles du président. La difficulté, pour lui, était de ne pas laisser suspecter que la fondation avait en réalité comme fin de financer le trou budgétaire de *8^e Art*. De plus, le manque de clarté sur les financements et la confusion entre public et privé sont vus d'un assez mauvais œil par le conseil d'administration de GrandLyon Habitat qui réclame à plusieurs reprises davantage de transparence. Il n'y avait alors aucune certitude sur la faisabilité d'un tel montage ni sur le montant qu'il était possible de récolter.

Le réseau, apparemment multiple et fort, d'acteurs institutionnels qui gravitent autour de *8^e Art* est donc caractérisé tant par l'absence d'un intérêt partagé, suscitée par la prédominance des relations personnelles du président de l'office HLM initiateur de l'opération, que par son indétermination croissante.

Cette situation, qui laisse place à de vives tensions et à la recomposition du *leadership* du projet, est accentuée par le mode de gestion descendant de la commande publique artistique.

2.9 Un bailleur qui ne décide plus

Le processus décisionnel d'un bailleur est ponctué par un ensemble d'instances, telles que le conseil d'administration, les commissions d'appel d'offres, les réunions en interne, de

direction, interservices, ou de service, les réunions en externe avec les partenaires financiers ou institutionnels, qui doivent permettre à la fois le partage des décisions en interne et le plus possible de transparence vis-à-vis des financeurs publics.

Une commission d'appels d'offres fantoche

Un bailleur social, en tant qu'organisme public, est soumis à différentes procédures : celles qui sont liées à son exercice de bailleur comme les commissions d'attribution de logements aux locataires, qui ne sont pas directement en rapport à notre propos ; et celles qui sont liées aux marchés publics, déterminées en fonction de la valeur estimée de la commande et de la nature du marché (travaux, fourniture ou services).

Chaque opération, création, réhabilitation, aménagement urbain, prestation intellectuelle ou marché de travaux correspond à des commissions d'appels d'offres différentes. Celle chargée de l'appel à projets artistiques est composée de représentants territoriaux, des locataires et de la société civile ; c'est en fait une commission qui étudie les dossiers relatifs au logement ou à l'aménagement urbain. Mais elle était complètement novice dans l'étude d'un projet artistique.

Pour s'inscrire dans la procédure de la commande publique artistique, il aurait fallu obtenir d'abord une validation de la commission nationale, puis l'aval de la commission d'appels d'offres de GrandLyon Habitat avant même d'engager le projet. Cette commission a donc eu un rôle pour ainsi dire fantoche, puisqu'il s'agissait pour elle de donner son accord de principe sur un projet déjà bien engagé.

3. La commande publique artistique : une instance et des acteurs peu flexibles

La commande publique artistique est un dispositif du ministère de la culture, régi par un réseau institutionnel, sous l'égide d'un conseiller aux arts plastiques de la DRAC et comportant la désignation d'un commissaire artistique. Dans le cas de *8^e Art*, sa mise en place biaisée a des conséquences sur le choix des artistes, le rôle et la place de chacun des acteurs.

3.1 Un réseau institutionnel de légitimation des artistes

La commande publique artistique met en mouvement un réseau institutionnel (DRAC, FRAC²²⁴, DAP²²⁵ etc.) et des acteurs spécifiques (conseiller pour les arts plastiques, commissaire artistique, artistes etc.).

Depuis le début des années 1970, avec une politique interministérielle et décentralisée de développement culturel, sous le ministre de la culture Jacques Duhamel, un ensemble d'institutions dont le rôle est la légitimation de l'art et des artistes se met en place. La tendance est poursuivie par la création du Fonds d'intervention culturelle, dont l'ambition est d'encourager et de faciliter les initiatives culturelles innovantes qui accélérera le développement d'une création hors les murs.

Il prend la forme d'un réseau institutionnel au début des années 1990, sous l'effet « *d'une volonté de soutenir la création contemporaine et de développer en France un marché jusqu'alors inexistant* » (Liot, 2004, 79).

Les directions régionales des affaires culturelles, initiées par André Malraux à partir de 1963 et généralisées en 1977, sont le relais de l'État dans les régions : elles sont destinées à la

²²⁴ Les fonds régionaux d'art contemporain, créés sur l'initiative du ministère de la culture et de la communication.

²²⁵ La direction aux arts plastiques a été créée à partir de 1981 pour contribuer à la diffusion et à la création des œuvres contemporaines.

coordination au niveau local de la politique culturelle nationale. Elles sont chargées de mettre en œuvre, sur le plan régional, les priorités définies par le Ministère de la culture et de la communication. Elles exercent une fonction d'expertise et de conseil auprès des collectivités territoriales et des partenaires culturels locaux.

Elles attribuent deux types d'aides aux artistes, un soutien direct à la création comme avec les bourses FIACRE²²⁶ en Rhône-Alpes ou une aide à l'installation comme pour les ateliers d'artistes.

Leur logique d'action est à la fois une logique de subventionnement, d'information de reconnaissance et de légitimation des artistes, dont elles constituent le premier vecteur (Liot, 2004). Toutefois, leur soutien et la légitimité que les DRAC apportent concernent seulement des artistes, mais pas des projets.

Au sein des DRAC, les conseillers pour les arts plastiques sont considérés comme des experts de la question artistique, « *sensibilisés aux caractères originaux de la création* » (Liot, 2004, 99). Raymonde Moulin a distingué trois types de conseillers pour les arts plastiques : ceux qui s'intéressent à la mise en place de lieux de diffusion en régions, ceux qui privilégient l'organisation d'expositions de figures artistiques internationales qu'ils mettent en relation avec des artistes régionaux correspondant aux mêmes critères et enfin, ceux qui orientent leur action vers les artistes en les aidant à obtenir une reconnaissance (Moulin, Costa, 1992). Cette dernière figure est particulièrement intéressante dans le cas de *8^e Art*.

La DRAC a un rôle de détenteur de label, de gardien du temple. Ce label, comme l'expliquait le sociologue de l'art Pierre-Alain Four, dicte la manière dont « *se constituent la valeur, la reconnaissance, la qualité, l'obtention de la compétence* »²²⁷. Pour lui, si l'institution reste un opérateur déterminant, elle n'est pas capable de se saisir des nouvelles formes relationnelles et contextuelles, car elle est prise dans sa propre inertie, liée à la gestion des scènes nationales et des grands équipements culturels et artistiques. Le sociologue n'hésite pas à dire qu'elle est en perte de crédit, voire incapable de se saisir des enjeux inhérents aux nouvelles pratiques artistiques.

²²⁶ Fonds pour l'innovation artistique et culturelle.

²²⁷ Pierre-Alain Four, sociologue, en entretien avec l'auteure, au domicile du chercheur à Lyon, le 25 juillet 2013.

3.2 Un conseiller pour les arts plastiques omnipotent

Le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC Rhône-Alpes, Michel Griscelli, est chargé du suivi de *8^e Art* dès 2007.

Avant ce projet, il était responsable de la commande publique artistique du tramway de Strasbourg. Son pouvoir se traduit d'abord par les initiatives qu'il prend. Il a été le premier à proposer au président de GrandLyon Habitat une subvention pour couvrir le coût des études artistiques. C'est aussi lui qui a proposé le commissaire artistique au bailleur. Mais devant le manque d'assiduité du commissaire artistique, le conseiller pour les arts plastiques l'a supplanté dans le lien avec les artistes. Ce pouvoir s'affirme aussi par son autonomie. Ses relations avec les artistes après ce désistement se font progressivement en direct et sans rendre de comptes au bailleur. De même, le conseiller passe souvent directement par le président, sans en informer la chargée d'opération.

Il est parfois secondé d'un autre conseiller, notamment pour ce qui concerne le suivi des ateliers d'artistes sur lequel nous reviendrons plus précisément.

3.3 Un commissaire artistique qui se désengage progressivement

La consultation pour le choix d'un commissaire artistique en 2009 n'a en fait été qu'une mise en conformité juridique car le commissaire artistique avait déjà été choisi par la DRAC plusieurs mois auparavant.

Cette consultation a été la source de nombreuses divergences au sein de l'office. Tant les chargés d'opération qui se sont succédé que le président, ont eu l'impression de traiter par obligation avec une personne qu'ils jugeaient inadaptée à la mission qui lui avait été confiée. Les divergences et le conflit qui en résultent tiennent à plusieurs raisons.

Tout d'abord, le bailleur voyait ce prestataire comme celui qui allait faire l'interface avec les artistes, du point de vue technique, logistique et artistique pendant toute la durée du projet. Or, pour le commissaire et pour le conseiller de la DRAC, le rôle du commissaire artistique se limitait à une expertise technique, en amont du projet ; le suivi artistique devait être assuré,

ensuite par le conseiller. Il est intéressant de noter qu'au moment du lancement de la consultation, le bailleur parlait d'un « médiateur artistique » quand la DRAC évoquait un « commissaire artistique » ou un « curateur ». La différence de termes, significative d'une différence de conceptions, a été source de divergences et de conflits.

Le curateur, de l'anglais *to cure* : prendre soin, guérir, qui dérive lui-même du latin *curare* : soigner. Le curateur est à la fois la personne qui prend soin des artistes (notamment dans la préparation d'une exposition) et un conseiller artistique dont le rôle est de définir la création artistique. Il peut être critique d'art, théoricien de l'art ou professeur. Le commissaire artistique de *8^e Art* définit sa propre fonction en la distinguant de celle de curateur : « *mon rôle et mes fonctions sont ceux d'un chef de projet et non d'un commissaire au sens curatorial du terme* »²²⁸. Selon lui, le commissaire voit l'exposition comme un tout idéal tandis que le curateur la voit comme un geste (dont il se réclame l'auteur) ; il parle d'ailleurs volontiers de « son projet ». L'un soigne les artistes et la vision artistique tandis que l'autre organise et rend cohérente l'exposition.

Après la contractualisation du commissaire artistique par le bailleur, le soulagement de ce dernier a fait place à une incompréhension puis à un conflit ouvert entre le président, la chargée d'opération et le commissaire. Le conflit, qui prend sa source dans l'interprétation divergente des termes de la mission du commissaire, est renforcé par le déni du travail de médiation socio-culturelle réalisé dont font preuve, aux yeux du bailleur, le commissaire et le conseiller pour les arts plastiques.

Pour le directeur de la DPAU, le commissaire « *joue un drôle de jeu en disant qu'il n'est pas associé au projet, qu'il n'entend plus parler du projet. Il ne fait aucun effort pour être là quand il faut.* »²²⁹ Toutefois, il admet que sans l'intervention de la DRAC, les relations seraient encore plus complexes à gérer et montre le conseiller à la fois comme celui qui « *fait avancer les choses* » et celui qui met l'office dans « *des postures un peu compliquées* ». Ces divergences tiennent à la difficulté du bailleur à adapter la typologie de ses contrats à la spécificité de ce projet, comme on l'a vu. Mais fondamentalement, elles sont dues à la méconnaissance du bailleur des règles des mondes de l'art, du rôle d'un commissaire artistique au sein d'une commande publique artistique. Cette méconnaissance conduit le

²²⁸ Interview d'Andrea Bellini, commissaire artistique, par Anne-Caroline Jambaud, *Millénaire 3*, 20 mai 2011

²²⁹ Patrick Rousseau, directeur de la direction du patrimoine et de l'aménagement urbain à GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, Lyon, le 11 juin 2013.

bailleur à voir dans le commissaire un « médiateur artistique » - la fonction de médiateur étant connue auprès des locataires – et donc à attendre de celui-ci qu'il joue ce rôle auprès des artistes.

Par ailleurs, le commissaire pense le projet comme « *le terrain d'élection naturel d'une politique urbaine au cœur de laquelle l'art contemporain est convoqué en tant qu'élément structurant* »²³⁰, comme s'il pensait le projet artistique et urbain de façon connectée. Or, toutes les tentatives de projets urbains et architecturaux (création des ateliers d'artistes et du lieu ressource) ont été abandonnées.

Enfin, l'incompréhension entre le commissaire et les autres acteurs porte sur le projet lui-même : bien que le commissaire se soit fermement déclaré contre le principe d'être un organisateur d'exposition, pour les autres acteurs, le projet est vu comme un parcours, « *une promenade plastique urbaine* »²³¹ dans la continuité des fresques dédiées à Tony Garnier jusqu'aux limites de Vénissieux.

La détérioration des relations entre le bailleur et le commissaire ont progressivement conduit ce dernier à se désengager de *8^e Art*. Le commissaire a alors laissé la DRAC prendre le relais avec les artistes.

3.4 Des artistes légitimés par l'institution artistique

Les artistes choisis dans le cadre de la commande publique artistique sont considérés comme les artistes légitimes par l'institution artistique et par extension, par le bailleur. Ils interviennent dans l'espace public et font l'objet d'une triple validation, d'abord par la DRAC à travers la proposition négociée du commissaire artistique, par la Commission d'appel d'offres de GrandLyon Habitat et enfin par la Commission nationale de la commande publique artistique.

À ces artistes s'ajoute un autre artiste choisi par la DRAC mais réalisant un projet autonome de la commande publique artistique : le photographe Cyrille Weiner.

²³⁰ Interview d'Andrea Bellini, commissaire artistique par Anne-Caroline Jambaud, *Millénaire 3*, 20 mai 2011

²³¹ Interview d'Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, par Anne-Caroline Jambaud, *Millénaire 3*, 29 mai 2011.

Les artistes, choisis pour leur jeunesse et le fait qu'ils n'ont jamais bénéficié d'une commande publique artistique, ont été proposés, lors d'un comité d'experts, par le commissaire artistique, sans que le bailleur, qui n'avait aucune compétence ni légitimité en matière d'art, puisse participer au choix. À la suite de cette « proposition », les artistes ont été validés par la Commission d'appel d'offres de GrandLyon Habitat en deux temps²³², après une présentation lors du comité de pilotage : quatre artistes dans une première tranche (dont deux finaliseront leur œuvre), puis six dans une seconde.

La discordance entre les critères annoncés par le commissaire et le résultat est patente. Alors que le commissaire artistique explique que les « *artistes ont été jugés sur leur capacité à prendre en compte la sociabilité du lieu* »²³³, il s'agissait, pour la grande majorité d'entre eux, d'artistes dont la création n'était ni relationnelle, ni contextuelle. Le deuxième critère portait sur la capacité de dialogue avec le public : selon le commissaire, « *il est indispensable de dialoguer avec le public et plus encore avec les habitants en cherchant à expliquer la démarche mise en œuvre dans le quartier* ». Pour lui, les artistes choisis devaient être « *capables de travailler in situ* », d'avoir « *une action réciproque avec les personnes vivant à proximité, de comprendre qui elles sont, mais aussi quels sont leurs besoins* ». Or, ni lui, ni le conseiller, ni le bailleur, ni même les acteurs de la médiation n'ont pu faire aboutir ce travail participatif entre les artistes légitimes de 8^e Art et les habitants du quartier.

Les artistes n'ont jamais fait preuve de cette « *attitude d'écoute* » qui devait caractériser leur intervention dans le quartier car ils n'étaient jamais présents sur des temps longs, ignoraient tout du contexte local et étaient peu enclins à travailler avec les forces sociales et socio-culturelles en place. Une autre raison de la discordance est due, selon Léa Marchand, en charge alors de la médiation culturelle pour l'association Les Robins des Villes à Lyon, au type de financement du projet et au cadre contraint que celui-ci crée : « *8e Art n'a pas pu réinventer un autre mode de sélection d'artistes en lien avec le territoire* »²³⁴. Elle regrette que les « *logiques ascendantes, plus participatives n'ont pas toujours la place ou assez de soutien pour exister, alors même qu'on est sur des budgets et des formes de productions*

²³² Les artistes de la première tranche sont Karina Bisch (*Kiosk*), Armando Andrade Tudela (*Le labyrinthe, Quatre façades pour un patio, Quatre vitrines pour un patio*), Bojan Sarcevic (*Traversée d'un ailleurs*) et Simon Starling (*Rotary Cuttings*).

²³³ Interview d'Andrea Bellini commissaire artistique par Anne-Caroline Jambaud, *Millénaire 3*, 20 mai 2011.

²³⁴ Interview de Léa Marchand, chargée de mission Robins des Villes par Anne-Caroline Jambaud, *Millénaire 3*, le 15 mai 2011.

beaucoup plus légers et mobiles ». Est ainsi posée la question de la relation entre un type de financement d'un projet artistique et ses liens avec les lieux et leurs habitants : un financement sur fonds étatiques peut-il être en adéquation avec des « *des initiatives participatives en prise avec le territoire* » ? Au-delà des responsabilités institutionnelles et personnelles dans les conflits puis l'échec de *8^e Art*, elle élargit la réflexion sur le cadre structurel de la production de la ville.

3.5 Des artistes assistés administrativement et techniquement

Ces artistes de la commande publique artistique répondent à une commande formalisée sur la base d'une consultation, ce qui les fait d'emblée entrer dans un cadre de travail professionnel similaire en partie à celui d'un maître d'œuvre, architecte ou autre.

Le bailleur a ainsi passé une commande et même s'il savait qu'il ne s'adressait pas à des prestataires comme les autres, GrandLyon Habitat n'a pas dérogé à son rôle de maître d'ouvrage. Mais la nature des relations avec la DRAC et sa mainmise ont déplacé le rôle de donneur d'ordre du commanditaire vers l'institution artistique, alors même qu'il restait juridiquement le maître d'ouvrage de l'opération. L'opacité de cette situation s'est manifestée par une difficulté à passer commande, celle-ci nécessitant que l'office identifie les spécificités professionnelles des artistes en tant que travailleurs. Elle a aussi été cause de nombreuses tensions, le bailleur tentant, bon an mal an, de garder la main sur le projet, politiquement parlant.

Une difficulté à contractualiser la relation avec les artistes par le bailleur

Cette dualité conflictuelle a considérablement alourdi la procédure de contractualisation avec les artistes. La rédaction du cahier des charges s'est faite conjointement avec le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC et le commissaire artistique ; toutefois, le bailleur était tenu, parallèlement, de réaliser une consultation « fictive » des artistes. Pour ce qui est de l'adéquation artistique des artistes et du programme, cela ne posait pas de problème, tandis que pour ce qui est de la réponse technique, l'affaire était tout autre. En

effet, les artistes, d'une part, persuadés d'avoir été invités par la DRAC, ne comprenaient pas pourquoi ils devaient produire autant de justifications sur leurs intentions de projet et sur les modalités techniques de leur intervention ; d'autre part, ils étaient pour la plupart incapables de remplir, sans aide, des documents administratifs (documents de consultation, actes d'engagement etc.), très usuels pour les bailleurs, mais complètement étrangers aux artistes. Le bailleur, tant que les documents n'étaient pas entièrement remplis, ne pouvait officiellement attribuer le marché aux artistes et donc démarrer le travail. Le tri des offres réalisé par mon prédécesseur pour les artistes de la première tranche, puis par moi-même pour la tranche suivante du projet a donné lieu à plusieurs situations délicates. Ainsi, par exemple, le bailleur ne devait officiellement pas annoncer la « victoire » des artistes « pressentis »²³⁵ tant que l'appel d'offres n'était pas terminé et que notification de leur acceptation n'avait pas été faite aux candidats. Par ailleurs, ces mêmes candidats ne remplissaient la plupart du temps pas toutes les conditions réglementaires pour que leur candidature soit recevable ; ils devaient donc être accompagnés pour compléter leur dossier, alors même que, légalement, le contact avec les candidats durant un appel d'offres rendait la consultation caduque. Une fois que leurs candidatures ont finalement pu être complétées, il a fallu notifier à des artistes qui remplissaient, eux, toutes les conditions pour être retenus, leur disqualification. Mais à cause du dispositif de commande publique, il était impensable – malgré plusieurs tentatives de la chargée d'opération – de choisir des artistes en dehors de la liste des « pressentis ». Enfin, le caractère administrativement contestable du dossier apparaissait aux yeux des autres salariés de la structure comme un passe-droit insupportable, sujet de railleries voire d'une certaine animosité.

Le conseiller pour les arts plastiques, chaperon de la relation entre bailleur et artistes

Une fois la commande passée par le bailleur et les artistes choisis, une première rencontre des artistes avec la DRAC et le commissaire artistique a été organisée, sans le bailleur, entre experts de l'art. Elle avait pour but de présenter les enjeux du projet aux artistes afin de valider s'ils étaient partants pour participer à cette aventure.

²³⁵ Comme expliqué dans la première partie de cette thèse, les artistes ont préalablement été proposés par le commissaire artistique Andrea Bellini avant d'être « choisis » par appel d'offres par GrandLyon Habitat.

Une deuxième rencontre a suivi cette première prise de contact, cette fois-ci en présence du bailleur. La présence du bailleur, seul acteur non-artistique, face à une sorte de consensus artistique préalablement formé (artistes, commissaire artistique et conseiller pour les arts plastiques) semblait inappropriée.

Les rencontres qui ont suivi n'ont jamais permis au bailleur de se retrouver seul face aux artistes. Ces derniers étaient en effet toujours accompagnés du conseiller pour les arts plastiques ou de la médiatrice socio-culturelle. Ceux-ci, partant du présupposé qu'il existait des barrières de métier et de langage insurmontables aussi bien pour le bailleur que pour les artistes, étaient supposés faciliter la traduction des langages des uns et des autres. Le couple artiste / bailleur se caractérisait donc par la présence systématique d'acteurs tiers, mais plus familiers du monde des artistes que du bailleur social, d'où une forme de déséquilibre et une impossible autonomisation.

Des difficultés à reconnaître les compétences, pour les artistes et le bailleur

Les incompréhensions étaient multiples.

Les artistes peinaient à reconnaître des compétences autres qu'administratives et techniques au bailleur, qui lui, avait du mal à voir des travailleurs, des entrepreneurs chez ces artistes.

Pour le directeur de la DPAU, les artistes ne se donnaient pas la peine de remplir des documents administratifs ou comptables : « *ils ne sont pas rodés à nos procédures (...); ils ne comprennent pas grand-chose à ce qu'on leur demande* »²³⁶. Ce dernier attribue les problèmes de compréhension aux « *cultures différentes* » ; « *c'est une vraie galère pour arriver à avoir des dossiers carrés, qui rentrent dans les clous des marchés publics* », indique-t-il.

Ce n'est qu'au fur et à mesure des revues de projet que celui-ci prend conscience de la capacité de l'artiste à résoudre des problèmes techniques complexes. Il explique qu'avec le temps, sa vision de l'artiste a changé : elle est passée d'une figure du créateur à celle de l'artiste travailleur, doté de compétences techniques que lui, technicien, pouvait reconnaître : « *c'est vrai que petit à petit, on trouve de l'intérêt, je me suis rendu compte qu'il*

²³⁶ Patrick Rousseau, directeur direction du patrimoine et de l'aménagement urbain à GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, Lyon, le 11 juin 2013.

y avait vraiment un vrai travail derrière ce que faisaient les artistes, ça ne tombe pas comme ça ! ».

Cette évolution de point de vue du bailleur traduit une évolution plus générale. En effet, la recherche menée par Boris Grésillon montre que les aménageurs et les bailleurs se sont mis à percevoir les artistes comme des « *des acteurs à part entière de l'organisme urbain* » (Grésillon, 2008, 179). Cette analyse est corroborée par Ariella Masboungi qui estime qu'ils enrichissent « *les champs disciplinaires de la conception urbaine* » (Masboungi, 2004, 10).

Cependant, malgré cette reconnaissance, les artistes, pour le bailleur, doivent être assistés d'un maître d'œuvre pour pallier leurs difficultés techniques. Certains artistes l'ont accepté de façon assez naturelle, d'autres, comme Simon Starling n'ont jamais voulu se plier à cette demande. Ainsi, si Armando Tudela a fait montre d'une véritable collaboration avec l'architecte qui l'accompagnait, qu'il plaçait au même niveau d'expertise que lui, j'avais le sentiment que pour d'autres, comme Karina Bisch ou Bojan Sarcevic, il n'en était pas de même : l'architecte était vu comme un prestataire à leur service. L'expression « mon architecte », par laquelle Karina Bisch désigne l'architecte qui l'assiste est significative.

De plus, afin d'aider au mieux les artistes à respecter l'enveloppe financière impartie, un assistant à maîtrise d'œuvre est choisi par GrandLyon Habitat. Loin de faciliter les relations avec les artistes, ce prestataire supplémentaire a fait naître de la méfiance et de la défiance de la part de plusieurs artistes.

La gestion du chantier par les artistes : un changement de regard du bailleur

La gestion des chantiers était l'un des sujets de préoccupation du bailleur, car cette phase est pour lui associée à un maître d'œuvre et non à un artiste.

C'est aussi pour cette raison que l'office a beaucoup insisté pour que les artistes travaillent avec un architecte ou un maître d'œuvre. Lise Serra dans sa thèse²³⁷ explique que l'interaction entre artistes et chantiers produit un changement de regard sur ce qu'est un chantier, la possibilité de le voir comme un espace traversé, à traverser, potentiellement public : un espace portant lui-même la symbolique de sa propre transformation. L'objet du chantier devient une matière à la fois physique et symbolique (Serra, 2015). C'est finalement

²³⁷ Lise Serra, *Le chantier comme projet urbain*, sous la direction d'Hélène Hatzfeld, thèse soutenue en 2015, CRH-Lavue, Paris, UMR 7218.

grâce au chantier (et notamment *Kiosk*) et à sa gestion minutieuse que le bailleur va changer son regard sur les artistes et leur capacité à produire des œuvres sur l'espace public.

L'artiste, une figure ambiguë

Toutefois, la figure de l'artiste reste ambiguë. Il peut être tour-à-tour, l'apôtre qui va illuminer les masses et résoudre les problèmes comme Karina Bisch dont l'œuvre est supposée permettre de « *retrouver la cohérence du quartier* »²³⁸ ou l'avocat médiateur au regard neutre. L'artiste apôtre se place en expert ; ses relations avec le public sont celles entre un sachant et des non-sachants, tandis que la figure du nouveau médiateur est celle d'un tiers neutre et indépendant des parties médiées.

Comme le montrent des analyses de médiation dans d'autres contextes, sur lesquelles nous reviendrons, la neutralité et l'indépendance du médiateur sont une question récurrente. On peut se contenter de remarquer ici que cette condition n'est remplie ni par la médiatrice culturelle, ni par le commissaire artistique, puisque la première était directement liée au bailleur tandis que le second était lui, lié à la DRAC.

3.6 Les membres de la Commission nationale, caution institutionnelle et artistique

La mise en œuvre de commandes nationales artistiques publiques relève d'un processus et d'une méthodologie que le ministère de la culture et de la communication s'est employé à préciser au fil des expériences en préconisant la formation de plusieurs groupes de travail : une commission consultative composée de conseillers pour les arts plastiques et de spécialistes de l'art contemporain, un comité de pilotage qui porte l'initiative au niveau politique et encadre son financement et un comité technique et artistique qui définit les enjeux de la commande et orchestre toutes les étapes de sa réalisation avec l'aide d'un commissaire artistique.

²³⁸ Karina Bisch, note d'intention artistique pour son projet *Kiosk* dans le cadre de *8^e Art*, dans l'offre présentée à GrandLyon Habitat en 2009.

La Commission consultative de la commande publique : une instance de validation artistique

Le commanditaire est tenu de présenter le projet et son avancement à une commission consultative de la commande publique artistique qui s'applique à évaluer les projets. Elle a pour rôle la validation et le choix des projets de commande publique qui bénéficieront d'un financement du ministère de la culture et de la communication. Elle se tient, à Paris, une à deux fois par an sur convocation du directeur général de la création artistique et est présidée par celui-ci ou son représentant. Elle est préparée par un groupe interne composé des services de la direction générale de la création artistique, de conseillers, du Centre national des arts plastiques et de conseillers pour les arts plastiques des DRAC de toute la France.

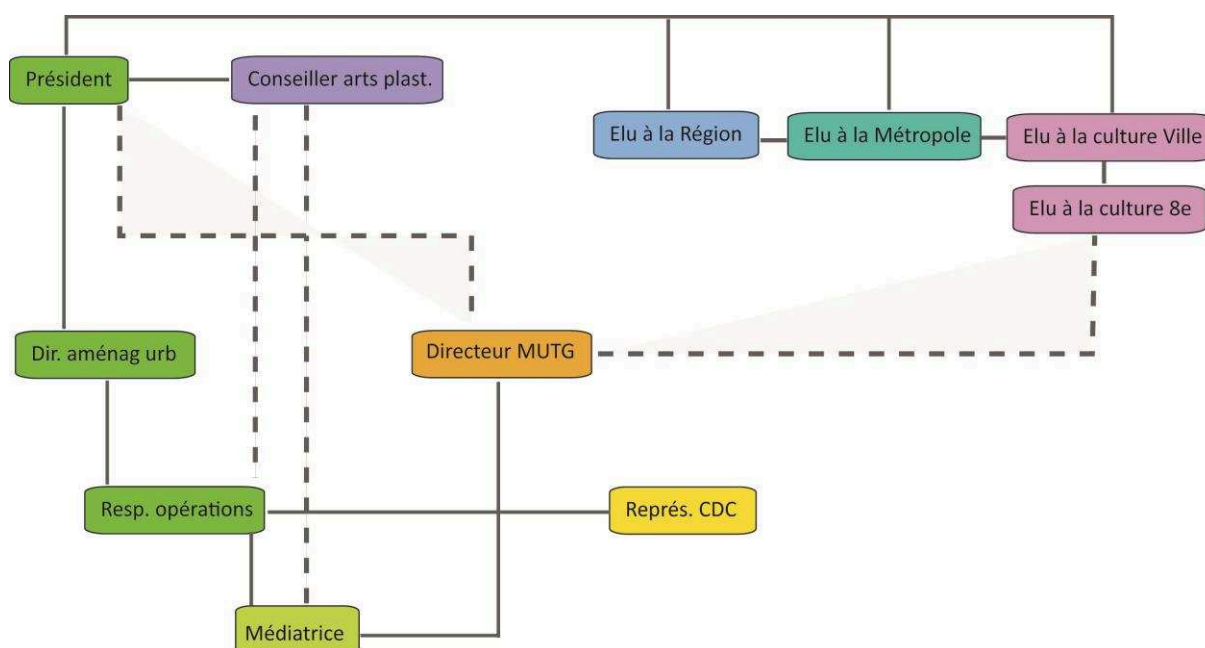
8e Art a été présenté plusieurs fois en commission, une première fois pour la validation des candidats de la première tranche du projet et de leurs propositions artistiques, une deuxième fois lors du changement de projet d'Armando Andrade Tudela, une troisième fois, lors du choix des candidats de la seconde tranche et une dernière fois, enfin, lors de la validation de leurs propositions.

Le comité de pilotage : une instance de validation politique et technique

Pour le conseiller aux arts plastiques, le comité de pilotage « *porte l'initiative au niveau politique et encadre son financement* »²³⁹.

Il se tient dans les locaux de GrandLyon Habitat et est composé de l' élu à la culture de la Ville de Lyon, du Maire du 8^e arrondissement de Lyon et de son élue à la culture, d'une représentante de la Région, d'une représentante de la Caisse des dépôts et consignations, d'un membre du conseil d'administration, d'un représentant de la Maison des arts plastiques de Rhône-Alpes, du président et de salariés de l'office, du conseiller pour les arts plastiques de la DRAC, de la directrice du musée urbain Tony Garnier et de son président et de la médiatrice culturelle.

²³⁹ Michel Griscelli, conseiller aux arts plastiques à la DRAC en charge de *8e Art*, le blog de la ville <http://leblogdelaville.canalblog.com/archives/2012/05/01/24148486.html>



8^e Art : membres du comité de pilotage

Dans le cas de 8^e Art, ce comité a été scindé en deux instances, le comité de pilotage qui rassemble les partenaires institutionnels et financiers du bailleur et le groupe d'experts. Le comité de pilotage est surtout une instance décisionnaire ; il est précédé par le groupe d'experts qui présente les choix techniques et artistiques.

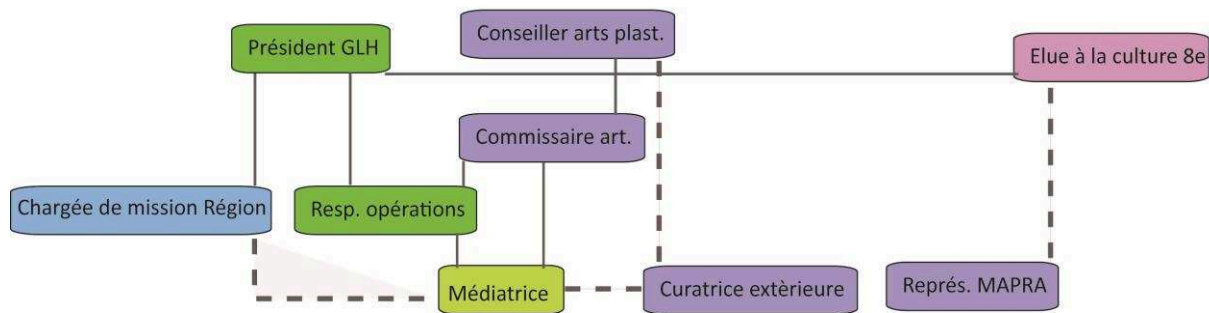
Le rôle d'instance de validation de ce comité a apporté une certaine lourdeur dans le déroulement du projet. En effet, l'organisation de telles instances avec des personnalités à l'agenda fort chargé, en nombre de surcroît, relevait souvent du défi. Aussi, s'est-il tenu de moins en moins souvent. Comme le souligne le directeur de la DPAU : « *c'est un peu comme le comité de pilotage, ça a existé, ça existe encore, mais ça a un peu du mal à se réunir et à travailler* »²⁴⁰.

Le groupe d'experts, décisionnaire artistique

Le comité technique et artistique dit « groupe d'experts » a d'abord pour rôle de rédiger le programme artistique et d'effectuer les choix en matière de site et de nature d'intervention, mais aussi en termes de choix des artistes.

²⁴⁰ Patrick Rousseau, directeur de la direction du patrimoine et de l'aménagement urbain, en entretien avec l'auteure, le 11 juin 2013, GrandLyon Habitat, Lyon.

Il élabore ensuite le cahier des charges du projet et, durant la mise en œuvre du projet, il permet de délibérer du contenu technique et artistique de celui-ci.



8^e Art : membres du groupe d'experts

Dans le cas de 8^e Art, le groupe d'experts est composé de spécialistes de l'art contemporain, du commissaire artistique, du conseiller pour les arts plastiques de la DRAC, du président de GrandLyon Habitat, de la chargée d'opération et de la médiatrice culturelle. Il s'est tenu lors des étapes clés du projet comme le choix des candidats, la sélection des projets, l'avancement des projets ou encore les inaugurations. Il a donc, de fait un rôle décisionnaire sur le plan artistique.

4. Une médiation ratée

Pour le bailleur, le but de la médiation est l'accompagnement des projets auprès des locataires.

En effet, si, comme le souligne le président de GrandLyon Habitat, « *sans médiation, les œuvres sont incomplètes* »²⁴¹, peu de choses sont véritablement explicitées et ce qui est entendu par cet accompagnement des projets reste flou. S'agit-il d'une aide à la réception pour les riverains et habitants du quartier ? De projets socio-culturels destinés à faire accepter une commande publique onéreuse, dans un quartier populaire ?

Pour le président de GrandLyon Habitat, la médiation est « *le cœur vivant du projet* »²⁴² : ce qui justifie et légitime son investissement dans un tel projet. Il s'agit pour lui, de toucher à une dimension sociale à travers des projets qui sont supposés d'une part, aider à faire accepter un art public qui devrait embellir le quartier et lui apporter le fameux « supplément d'âme » dont il semble manquer ; et d'autre part, normaliser ce quartier populaire par le biais d'œuvres d'art qui le feraient rayonner, non plus comme un quartier de logements sociaux, mais comme un lieu d'art unique en Europe.

4.1 Des projets de médiation déconnectés les uns des autres

8^e Art, dans sa dimension de médiation, comprend plusieurs dispositifs : le premier est conduit par la DRAC à travers un appel à projet du Fonds régional pour l'innovation artistique et culturelle (FIACRE) ; le deuxième est un ensemble de projets menés dans le cadre de la politique de la ville, conduits par la Mission territoriale d'entrée Est mais financés par une subvention de la Caisse des dépôts et consignations, obtenue par GrandLyon

²⁴¹ Interview d'Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, Dossier de presse de 8^e Art, GrandLyon Habitat, décembre 2010.

²⁴² Dossier de presse de 8^e Art, GrandLyon Habitat, décembre 2010.

Habitat ; le troisième est constitué par la mise en œuvre de plusieurs lieux de médiation par le bailleur.

Les modes de financement, les enjeux, les temporalités, les porteurs et les contextes impliquant non seulement des acteurs différents mais aussi une déconnexion des acteurs et des projets entre eux, je vais présenter les trois dispositifs successivement.

Les acteurs artistiques locaux du FIACRE

Il s'agit d'un dispositif de financement de projets artistiques de la Région Rhône-Alpes qui vise à apporter un soutien public à la culture et à l'action culturelle. Il est également attentif à l'émergence de nouveaux rapports entre la scène et la ville, les artistes et le public, les professionnels et les amateurs. Au titre de ce programme, la Région soutient en priorité les projets associant des artistes dont la qualité du travail est reconnue, menés sur des territoires et auprès de publics isolés de l'offre culturelle.

C'est dans ce cadre que la première forme de médiation a été menée par la DRAC, entre 2010 et 2012, à travers un financement du photographe Cyrille Weiner, en collaboration avec l'imprimeur parisien Villa Hartland.

Cet artiste photographe, proposé par la DRAC, présente le projet *Chronique d'une commande publique. Il se passe quelque chose sur le Boulevard des États-Unis*²⁴³. Il souhaite « réaliser in situ, une chronique énigmatique et poétique de la transformation (...) en immersion dans le quartier, des vues urbaines, des situations, des portraits qui s'intéressent en particulier à son histoire, son patrimoine et sa réalité sociale »²⁴⁴. De fait, le photographe est présent lors des principales grandes étapes de *8^e Art*, comme le lancement, le premier comité d'experts, la première visite du quartier avec les artistes, mais aussi sur des temps plus informels où il photographie des habitants du quartier, des enfants ou les badauds du marché.

La chronique qu'il produit est une sorte de témoin de la commande publique artistique, imprimée sous la forme de cartes postales, adressées à chacun des habitants du quartier.

²⁴³ Site Internet de l'artiste photographe Cyrille Weiner

<http://www.cyrilleweiner.com/index.php/news/nouvelle-galerie-10.html>

²⁴⁴ Propos de Cyrille Weiner, photographe, recueillis par Anne-Caroline Jambaud, *Millénaire 3*, janvier 2011

<http://www.millenaire3.com/dossiers/actualite-et-perspectives-de-l-art-public-a-lyon>

Elle est supposée les conduire à s'interroger sur ce qui se passe dans leur quartier. Mais malgré la qualité du travail de Weiner, le coût du premier envoi a rendu la réalisation d'une seconde salve d'images caduque, si bien que le projet n'a pas été mené jusqu'au bout.

Cette première forme de médiation de *8^e Art* est caractérisée par une dissociation entre le porteur et le bénéficiaire du financement. En effet, alors que le financement est perçu par GrandLyon Habitat, le projet est conduit par la DRAC aussi bien d'un point de vue technique que logistique.

Les acteurs territoriaux de la politique de la ville

La deuxième modalité de médiation concerne un ensemble d'actions contextualisées, dans le cadre de la politique de la ville. Elles sont réalisées par la Mission entrée Est en partenariat avec des acteurs socio-culturels et politiques de l'arrondissement. Démarrées en 2010, continuées jusqu'en 2012, elles sont pilotées et financées par GrandLyon Habitat, par le biais d'une subvention de la Caisse des dépôts et consignations et par la politique de la ville de Lyon, avec le concours de la Mairie d'arrondissement et de la Mission de coopération culturelle de la Ville de Lyon.

Toutefois au vu de la disparité des montants annuels entre la politique de la ville (5000 €) et le bailleur (50 000 €), et des contraintes de chacun, l'accord sur les projets s'est souvent révélé difficile. C'est pourquoi le dialogue entre les deux parties s'est toujours fait en compagnie d'un personnage tiers : l'élue à la culture de la mairie du 8^e arrondissement.

Les actions de médiation *de 8^e Art* menées dans le cadre de la politique de la ville sont caractérisées par l'absence de légitimation des artistes retenus, telle qu'elle est conférée par des institutions artistiques.

La compagnie Acte²⁴⁵ a ainsi réalisé des performances *Danse à tous les étages*, sur l'un des immeubles concernés par *8^e Art* et sur *Kiosk* lors de son inauguration. *Tomber la façade* est une pièce de théâtre portée par le Nouveau Théâtre du 8^e (NTH8) à partir de paroles d'habitants concernés par le projet de Simon Starling, *Rotary Cuttings*, qui a été jouée en pied d'immeuble avec leur participation. Plusieurs ateliers artistiques à destination d'un jeune public, menés par l'association Art et développement, ont proposé de revisiter les

²⁴⁵ La Compagnie Acte est une compagnie de danse lyonnaise sous la direction d'Annick Charlot dont l'une des particularités est de réaliser des performances participatives sur des bâtiments et sur l'espace public.

thèmes de certains des projets de *8^e Art*. Une collaboration a aussi été organisée avec le lycée Lumière sous la forme d'un atelier photographique à partir de *Traversée d'un ailleurs* qui a donné lieu à une exposition photographique : *Regards sur 8^e Art*²⁴⁶. Enfin, plusieurs expositions itinérantes de présentation à la fois des projets et des artistes ont été montrées dans les lieux emblématiques de l'arrondissement.

Il est intéressant de noter que, de façon quasi systématique, la DRAC se tient à distance de ces manifestations. Elle n'y participe pas, les jugeant trop populaires, socio-culturelles et pas assez artistiques et ne leur accorde pas non plus de soutien financier, la médiation étant pensée être l'affaire du bailleur, et non affaire d'art.

Par ailleurs, l'absence de médiateur de métier et les rapports particuliers que la médiatrice culturelle entretient avec le bailleur ont pour conséquence que les projets de médiation servent de faire valoir communicationnel pour *8^e Art*.

Enfin, le caractère partenarial de ces actions de médiation est faible. En effet, bien que des projets partenariaux voient le jour, *8^e Art* est davantage perçu comme une opportunité financière que comme une occasion d'instaurer un dialogue entre projets locaux et art public.

Les acteurs des lieux de médiation

La troisième modalité de médiation consiste en la création de lieux de médiation : des ateliers d'artistes et un lieu ressource pour l'art et la ville.

Les ateliers d'artistes sont vus par le président Deschamps comme « *des fenêtres sur l'art dans la ville* » ayant pour objet « *la sensibilisation à la création plastique contemporaine* »²⁴⁷. Ils sont pour le bailleur, le symbole de l'« *attitude d'écoute* » voulue par le commissaire artistique, « *pour porter l'art contemporain au cœur des logements sociaux* »²⁴⁸.

²⁴⁶ L'exposition s'est tenue au Musée urbain Tony Garnier entre le 24 octobre et le 21 décembre 2012.

²⁴⁷ Michel Griscelli, conseiller aux arts plastiques à la DRAC, « *8e art, une commande publique d'art dans un contexte d'habitat social à Lyon* », le blog de la ville, mai 2012, <http://leblogdelaville.canalblog.com/archives/2012/05/01/24148486.html>

²⁴⁸ Dossier Actualités et perspectives de l'art public à Lyon, Millénaire 3, <http://www.millenaire3.com/dossiers/actualite-et-perspectives-de-l-art-public-a-lyon>

Le projet a une double vocation, celle de répondre au manque d'ateliers dans l'agglomération et de faire office de lieux de médiation pour « *travailler avec les habitants* »²⁴⁹.

Afin de définir les enjeux de ce « *travail avec les habitants* », et de l'action de médiation qu'il suppose, un groupe de travail est initié par la chargée d'opération avec les partenaires financiers²⁵⁰, des acteurs institutionnels²⁵¹, des spécialistes de l'art²⁵² et les représentants de GrandLyon Habitat.

Cependant, au bout de quelques réunions, le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC décide de traiter directement avec GrandLyon Habitat. Il demande au président l'organisation d'une réunion en présence de la médiatrice culturelle, de la chargée d'opération, du président et de la DRAC afin de définir les modalités techniques de réalisation de ces ateliers en grand nombre, dans le but de répondre à un appel à projets lancé par la Région. Ce nouvel objectif et le recadrage organisationnel ont pour effet d'écarter la dimension de médiation, tout en renforçant le contrôle du conseiller pour les arts plastiques.

La création d'un « lieu ressource pour l'art dans la ville » démarre en 2012. Une étude de faisabilité est d'abord réalisée par l'office, puis plusieurs réunions de groupes de travail avec des experts de la ville et de l'art sont organisées. Elles seront abandonnées à la demande du conseiller pour les arts plastiques de la DRAC et le projet, mis de côté, faute de financements côté GrandLyon Habitat.

L'absence de toute dimension réflexive globale sur la médiation des projets artistiques liés à *8^e Art*, partagée par le président de GrandLyon Habitat et le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC est justifiée par ceux-ci par un supposé désintérêt des habitants. Le constat fait par Yvon Deschamps « *quand on fait une réunion dite publique pour expliquer aux gens les ateliers d'artistes, il y a une poignée qui se compte sur les doigts de deux mains, si je suis optimiste, qui se déplace* »²⁵³, vaut explication.

²⁴⁹ Extrait d'interview d'Yvon Deschamps, *Métronews*, 14 décembre 2010, <http://www.metronews.fr/info-locale/lyon-l-art-s-installe-le-long-du-boulevard-des-etats-unis/mjln!wTEE4kEzM0QQ/>

²⁵⁰ Région Rhône-Alpes.

²⁵¹ La mairie du 8^e arrondissement, le représentant de la Mission territoriale et les représentants de la politique de la ville.

²⁵² Comme le syndicat régional d'artistes : la MAPRAA, le directeur de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon, la médiatrice culturelle ou la DRAC.

²⁵³ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, Lyon, le 25 février 2014.

4.2 Des acteurs de la médiation sans pilote

Les relations entre le bailleur et les acteurs de la médiation sont complexes.

En effet, ces derniers ont une part minime dans le financement des actions mais sont légitimes pour prendre part aux décisions. En particulier les acteurs de la politique de la ville, lorsqu'ils sont concernés par des projets de médiation, apportent une forme de garantie territoriale grâce à leur connaissance fine des équipements, structures culturelles et associations socio-culturelles. Ils participent aux comités de médiation, composés d'acteurs locaux, socio-culturels, politiques et économiques, qui ont pour rôle de choisir et piloter les artistes intervenant dans les actions de médiation.

Parmi les participants à ces comités de médiation, j'ai pu mettre en évidence trois catégories relativement peu poreuses : celle des décideurs, celle des faiseurs et celle des « parachutés ».

Les acteurs qui prennent part au débat sont le bailleur GrandLyon Habitat, l'élue à la culture de la mairie du 8^e arrondissement, le chargé de mission entrée Est et la médiatrice culturelle. Cependant, si tous participent à la discussion, les seuls à prendre part à la décision à huis-clos sont le président de GrandLyon Habitat et l'élue à la culture de la mairie du 8^e arrondissement. Ces derniers n'ont cependant pas le même rôle. Les actions de médiation étant financées par l'office mais pas directement pilotées par lui, le comité est mené par la mairie d'arrondissement. Les décisions sont donc négociées entre office et mairie. Le poids financier de l'office est contrebalancé par le peu d'intérêt porté à la médiation par le président Deschamps, qui adopte alors une stratégie de « laisser-faire ». Il tranche ponctuellement, quand il connaît le travail des acteurs concernés, mais sans véritable vision d'ensemble.

La deuxième catégorie, celle des « faiseurs », est constituée par les acteurs qui participent à la réalisation et à la mise en œuvre des projets Il s'agit des structures culturelles locales et associations culturelles comme le NTH8, de la compagnie Acte ou encore de l'association Art et développement. Ils sont informés des décisions lors des comités de médiation.

Il est intéressant de noter que ces structures ont été informées, dans un courrier collectif, de l'abandon de *8^e Art*, plusieurs mois après son arrêt effectif.

À ces deux catégories, s'ajoute un troisième acteur. Il est « parachuté », à la fois par la mairie d'arrondissement et d'une certaine manière par le bailleur social qui le finance, qui cherchent à l'intégrer à tout prix aux projets. Il s'agit du Musée Tony Garnier. L'intrication et la complexité des relations qui lient dès son origine, le musée, à la fois au comité de locataires et à GrandLyon Habitat, concrétisées par l'implication de l'office dans le conseil d'administration du MUTG et le poids qu'il y représente, perdurent. Malgré le coup de pouce important donné par le bailleur avec le financement du poste de la médiatrice culturelle, le Musée n'en est pas pour autant force de proposition. Déjà très occupé par sa propre programmation culturelle, il se sent assez peu concerné par *8^e Art*.

4.3 Une stratégie de médiation portée par l'élue à la culture dans l'arrondissement

Autour de *8^e Art* et des projets menés dans le cadre de la médiation, il n'y a pas, à proprement parler, de relations directes avec les services techniques de la mairie d'arrondissement ; toutes les relations passent par l'élue à la culture.

Celle-ci est une personnalité locale puisqu'avant son mandat, elle a œuvré de longues années dans le social, au sein du Pimm's²⁵⁴ du 8^e arrondissement. C'est avant tout une élue de terrain : défendant des projets de médiation situés, elle apparaît comme l'une des figures politiques de la médiation. Son rôle d'élue lui permet d'être une sorte d'articulation entre le bailleur et les acteurs de la politique de la ville, la Mission territoriale notamment.

L'élue à la culture défend une conception politique de la médiation artistique. Elle déplore que le bailleur privilégie la visée communicationnelle au détriment de la médiation et reproche ainsi à *8^e Art* de n'être qu'un « *un projet d'affichage* »²⁵⁵. Pour elle, les projets de médiation pourraient permettre de « *changer le modèle de discussion avec les habitants* » et

²⁵⁴ Le Pimms, point d'information médiation multi-services, est une association créée en 1995 dans le quartier des États-Unis à Lyon, par sept entreprises fondatrices (EDF, ERDF, GDF Suez-ENGIE, KEOLIS, VEOLIA, SNCF et La Poste).

²⁵⁵ Marie-Françoise Deharo, adjointe à la culture à la mairie du 8^e arrondissement de Lyon, en entretien avec l'auteure, mairie du 8^e arrondissement de Lyon, le 7 juin 2013.

de donner « *l'occasion de parler un autre langage* ». Elle voit les artistes comme les « *passseurs* » de certaines valeurs, d'une certaine vision du monde, transmise aux habitants. Enfin, elle estime que la médiation de 8^e Art devrait permettre de « *travailler le vivre-ensemble* », car pour les habitants, un projet artistique « *c'est une lueur d'espoir* », l'occasion de voir « *son quartier sous un autre angle, donc de vivre bien dans son quartier* ». Elle critique cependant le fait que le projet soit pensé comme apportant un « *supplément d'âme* » ; pour elle, c'est « *une façon d'apporter du beau dont les gens ne veulent pas forcément* ». Sa conception de la médiation artistique s'oppose aussi à ce qu'elle estime être la perception que les habitants ont des œuvres d'art dans l'espace public : « *la vision des œuvres, pour les gens, se fait en termes de nuisance, de contraintes et de coût* ».

Pour elle, la médiation est étroitement liée à la participation. Elle regrette le manque d'implication des habitants ou tout au moins leur participation limitée dans 8^e Art, sous le prétexte qu'il existerait une certaine difficulté à impliquer « *un public représentatif, varié* ». La faible participation des habitants à 8^e Art est due, selon elle, au manque de travail en amont qu'aurait pu permettre la médiation. De même, elle aurait souhaité inscrire le projet davantage dans la durée, « *faire autre chose que de l'éphémère* ».

Par son ancrage territorial et ses prises de position, l'élue à la Culture de l'arrondissement représente une figure clairement distincte de celle du président de l'office.

4.4 Médiateur et médiation, des concepts confus pour le bailleur

La médiation dans le cadre de 8^e Art ne peut aboutir, d'une part, à cause de la confusion sur le rôle du médiateur pour le bailleur, et d'autre part, à cause d'une conception descendante de la médiation.

Avant d'expliquer les raisons de cet échec, il convient de faire un point sur le rôle du médiateur.

Dans le cas de 8^e Art, la confusion opérée par le bailleur entre commissaire artistique et médiateur a conduit à ce que la médiatrice culturelle ne soit présente dans aucune des dimensions énoncées. En effet, la traduction de la commande passée par le bailleur en programme a été réalisée par le commissaire artistique et le conseiller de la DRAC. La

dimension de facilitation a été supposément assurée par le commissaire artistique ; si elle a été reprise en cours de route par la médiatrice culturelle, l'absence de passage de relais entre lui et elle a conduit à ce qu'elle n'ait jamais pu être considérée comme intermédiaire. Enfin, la conduite du projet a été co-portée par le conseiller pour les arts plastiques et la chargée d'opération. Dans les faits, le triple rôle de la médiation a échappé à la médiatrice. La confusion sur le contenu-même de la médiation artistique dans le contexte d'habitat social a été renforcé par la conception de la médiation.

La vision du président de GrandLyon Habitat, tout comme celle de la plupart des acteurs des mondes de l'art est une vision descendante de la médiation. Pour le président, faire de la médiation « *c'est créer des passerelles entre (...) des œuvres d'art contemporain un peu absconses dans leur définition, dans leur appréhension (...), les arts et les habitants, entre les œuvres et les habitants* »²⁵⁶. La médiation est vue comme un outil pour « *donner les codes* » à ceux qui en seraient dépourvus.

Cette conception est fondée sur le présupposé que les propositions artistiques sont trop complexes à comprendre pour les habitants. Plus précisément, seule la présence de l'œuvre permet de considérer l'art comme accessible. C'est le rapport direct des gens aux œuvres qui est censé avoir un effet, non l'action pédagogique de la transmission, jugée inadaptée ou inefficace. « *Ce dont je suis persuadé par contre, c'est que l'acte de médiation va leur montrer que cette œuvre s'inscrit maintenant dans leur quotidien* » explique Yvon Deschamps. Ainsi, de la même manière que les murs peints du MUTG participent de l'identité du quartier des États-Unis, ils pourraient, selon lui, justifier la présence de l'art dans le 8^e arrondissement.

La croyance dans l'impact positif des œuvres d'art sur les habitants conduit ainsi le président Deschamps à penser que, quelle que soit la compréhension ou la réaction de la population manifestée lors d'une concertation, le projet artistique doit être maintenu : « *ça ne fait rien, il fallait qu'on le fasse* » justifie-t-il.

²⁵⁶ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, Lyon, le 25 février 2014.

4.5 Public spectateur, figurant ou acteur

La spécificité de *8^e Art* est son inscription dans un quartier social historique. Une partie de la justification vis-à-vis des locataires, pour le bailleur, s'appuie sur la participation de cette population.

Or, il apparaît que ces habitants sont d'une part, absents du débat public autour du projet, et maintenus dans une position de spectateurs ou de figurants ; d'autre part, la concertation est mise en scène de manière à laisser penser que le projet est fait avec les habitants.

Les habitants ne sont rencontrés par les artistes ou par le bailleur qu'à de très rares occasions. Lorsqu'ils le sont, ils sont convoqués, non pas à titre individuel mais au titre de membres de comités de locataires. Or, comme je l'ai montré précédemment, ces comités sont fortement liés à Yvon Deschamps et à la mairie du 8^e arrondissement puisqu'ils sont, pour certains, aussi membres du conseil d'administration de GrandLyon Habitat ou du Musée urbain Tony Garnier. Paradoxalement, la participation de ces habitants est l'un des principaux enjeux et justifications du projet auprès du conseil d'administration, alors qu'elle est quasiment inexistante.

De plus, ce qui est compris par « participation » par le président de GrandLyon Habitat est une éducation à la culture ; il explique ainsi que « *participer ce n'est pas transformer l'habitant des HLM en artiste, c'est peut-être lui donner envie d'avoir des cours d'ateliers populaires dans le bon sens du terme (...) des cours qui pourraient donner quelques codes, quelques rudiments techniques* »²⁵⁷. En aucun cas il n'est question de les impliquer dans la délibération et encore moins dans quelque décision concernant le projet artistique.

On peut dès lors distinguer trois types de relations des habitants du quartier avec *8^e Art* : le public spectateur, le public figurant et de manière très spécifique, le public acteur.

Le public spectateur : peu de concertation et peu de mobilisation des locataires

La population des États-Unis, est peu visible dans les instances décisionnelles du bailleur, et invisible dans celles de la commande publique et dans les réunions publiques.

²⁵⁷ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, Lyon, le 25 février 2014.

Elle est décrite comme « *inerte* »²⁵⁸ par l'élue à la Culture, qui remarque qu'« *il n'y a pas eu de levée de boucliers* » contre *8^e Art*. Elle juge les habitants incapables de formuler un jugement positif ou négatif, car dit-elle, ils sont « *fatalistes* », « *ils ne sont pas en capacité de me dire : "vous me faites ... avec votre œuvre, je fais une pétition, je me bats", non !* ».

Elle explique cette absence de réaction par le fait que le projet est descendant et que les œuvres sont imposées à la population qui n'a alors plus son mot à dire. Enfin, elle souligne que « *la concertation se fait en décalé ; donc les gens sentent qu'on les prend pour des outils et des moyens de légitimation des œuvres* ».

Cette invisibilisation et cette utilisation des habitants à visée de justification montre que le bailleur et les principaux partenaires financiers ne veulent pas les considérer comme des acteurs du projet. La faible mobilisation du tissu associatif sur le projet et son lien étroit avec le président Deschamps conduisent au même résultat : une absence de la population au débat et à la pseudo concertation menée par GrandLyon Habitat.

8^e Art n'étant pas compris dans un projet de renouvellement urbain, le bailleur n'était, en effet, pas obligé de se soumettre aux dispositifs participatifs. Cependant, pour marquer son ancrage social, GrandLyon Habitat communique sur sa volonté de faire le projet avec les habitants du quartier. Aussi organise-t-il une première réunion publique en 2010 en présence du commissaire artistique et du conseiller de la DRAC. Peu d'habitants se sont déplacés –car ils n'en avaient pas l'obligation– et une seule réunion a suivi cette première rencontre, quatre ans plus tard, au moment de l'inauguration de la première oeuvre.

L'ambiguïté réside dans le fait que les habitants sont omniprésents dans les discours du bailleur, du commissaire artistique ou des élus et que le dispositif de médiation est important, tant en ambition qu'en poids financier, mais qu'en réalité, leur participation est inexistante.

D'après mes observations, les habitants ne sont ni pour, ni contre *8^e Art* : ils ne sont tout simplement pas consultés. Mais afin de ne pas sembler imposer un projet par le haut, le bailleur, conseillé par la mairie d'arrondissement, les inclut dans ce qui deviendra une sorte de substitut à la concertation : un ensemble d'expositions itinérantes. Ces expositions ont deux buts, présenter les artistes puis les œuvres et surtout faire patienter les habitants durant le temps, parfois très long, de maturation du projet. Mais malgré une importante

²⁵⁸ Marie-Françoise Deharo, élue à la Culture à la mairie du 8^e arrondissement de Lyon, en entretien avec l'auteure, mairie du 8^e arrondissement de Lyon, le 7 juin 2013.

communication portée à la fois par la mairie et le bailleur, notamment à travers le personnel des agences de proximité, peu d'habitants sont présents aux vernissages. Dans les faits, donc, peu d'habitants manifestent leur intérêt pour *8^e Art*, même si bon nombre d'entre eux sont conviés au détour d'une démarche en mairie ou lors d'une visite à la médiathèque.

Les projets de médiation s'adressent à de petits groupes d'habitants, rassemblés par tranche d'âge (enfants ou jeunes) ou par secteur, et bien souvent, il ne s'agit que d'une information comme celle donnée par le bailleur (mais pas par l'artiste) aux locataires concernés par *Rotary Cutting* de Simon Starling.

Cependant, la dimension d'information elle-même n'est pas toujours prise en compte par les artistes. Seule Karina Bisch, se plie à l'exercice de la réunion publique en venant expliquer ses choix artistiques en janvier 2013, au moment de l'inauguration de son œuvre. Les autres artistes, eux, se dispensent de l'exercice, y compris dans le cas d'une œuvre « participative » comme celle de Katerina Sëda. Cette dernière n'étant pas francophone, la communication avec les habitants, qui passe par un traducteur, est réduite et difficile.

Dans les faits, il n'existe que très peu d'interactions entre les habitants, qu'ils soient passants ou riverains et les œuvres mises en place, pour les raisons évoquées plus haut, mais aussi et surtout parce que, sur les trois œuvres visibles, seule une est en position centrale, « d'appel » : *Kiosk*, située face à la halle de marché et visible à partir du boulevard des États-Unis.

Le public figurant : les habitants légitimateurs des œuvres

La concertation, lorsqu'elle existe, place les habitants dans une forme passive de figuration. Ils sont invités dans les projets de médiation, non pas à prendre part à leur choix ou à l'élaboration, à exprimer des attentes, à exposer leur vision des lieux et leurs usages, mais, par leur présence, à légitimer la présence d'œuvres sur un territoire du logement social.

À travers le travail réalisé par les associations et structures locales spécialisées dans les arts plastiques comme Art et développement qui a pris pour support l'œuvre de Karina Bisch, ou dans le spectacle vivant comme avec la compagnie Acte qui a dansé sur la structure des œuvres de Karina Bisch et d'Armando Andrade Tudela ou avec le NTH8, les habitants apparaissent essentiellement comme une caution sociale. Ils ne sont jamais vus comme des supports au projet et leur expertise d'usage n'est jamais sollicitée.

Le public acteur : des commerçants à contenter

Les seuls résidents pris en compte dans le débat public et avec lesquels une forme de consultation est organisée sont des non-résidents : les commerçants, notamment autour du projet *Kiosk* de Karina Bisch. En effet, ce dernier est installé Square des Amériques, un espace entièrement entouré de commerces.

Les commerçants, inquiets de l'impact non seulement du chantier mais aussi de l'œuvre sur la fréquentation des lieux et de leurs commerces, tiennent à s'assurer que le projet apportera une plus-value au site. GrandLyon Habitat organise donc plusieurs rencontres pour les informer et les rassurer. Durant ces réunions, le projet est présenté en présence du président de l'office, du conseiller pour les arts plastiques de la DRAC et de l'artiste. De leur côté, les commerçants ont su mobiliser leur syndicat pour alerter le bailleur et être invités, par l'entremise de l'élue à la Culture, à discuter des enjeux du projet et de son avancement. Dans ces réunions, les habitants « traditionnels » sont absents.

L'organisation de ces réunions spécifiques pour les commerçants et leur consultation systématique les placent d'emblée dans une sorte de hiérarchie par rapport à d'autres locataires ou même à des acteurs socio-culturels et culturels locaux.

Une mise en scène de la concertation des habitants

Ceux des habitants qui ne sont pas constitués en collectifs, comités ou associations n'ont aucune possibilité de refuser ou négocier le projet.

Ainsi, peu de temps après que Simon Starling, l'un des artistes phares de la première phase, eut rendu son étude, *Rotary Cutings* qui consistait à prélever deux cylindres d'un mètre cinquante de diamètre de la façade pignon d'un immeuble habité, de les intervertir et de les replacer, sans laisser de trace de l'intervention, je me suis rendue, en tant que chargée d'opération, chez les locataires concernés par son projet, en compagnie de la médiatrice culturelle. Outre les importantes contraintes techniques de ce projet, le fait d'associer des habitants et de s'assurer leur entière collaboration me semblaient alors un prérequis indispensable. J'ai donc été étonnée de constater l'absence de réaction des locataires qui allaient pourtant subir d'importants désagréments dans leur quotidien. L'un des logements, en particulier, était occupé par un couple de personnes âgées malades, alors que l'autre

était une famille avec deux personnes en situation de handicap. Ayant intériorisé leur dépendance de locataires en difficulté à l'égard du bailleur, ces personnes prenaient le projet qui leur est présenté comme une décision. Le simple fait que la demande d'adhésion vienne du bailleur les contraignait à accepter sans discuter.

Cette situation de désintérêt des habitants à l'égard de *8^e Art* et plus largement des projets artistiques de médiation contraste apparemment avec leur engagement historique.

4.6 Des comités et associations acquis au projet

Le quartier des États-Unis s'est caractérisé dans le passé par un fort militantisme qui a conduit des habitants à se regrouper pour réclamer la valorisation de leur quartier à la fois à travers une lourde réhabilitation de la cité Tony Garnier et la réalisation de fresques murales à ciel ouvert, comme cela a été montré dans la première partie.

Le très faible intérêt des habitants à l'égard des nouveaux projets artistiques portés par le bailleur s'explique en partie par la structuration associative issue de cette histoire. Lors de très rares réunions publiques, les habitants n'apparaissent qu'en qualité de membres de comités de locataires, les seules structures associatives mobilisées dans le quartier. Or, ces comités ne sont pas représentatifs de la population globale des États-Unis : relativement âgés et déconnectés des habitants des Nouveaux États, ils sont, en outre, concentrés sur des problématiques techniques comme la réhabilitation thermique ou la mise en accessibilité des logements. Ces comités de locataires sont donc très éloignés d'une demande culturelle.

Par ailleurs, les liens personnels que nombre de leurs membres entretiennent avec le président de GrandLyon Habitat en faisaient des personnes acquises à la cause de *8^e Art*, en tous cas peu portées à remettre en cause le projet ou à le critiquer.

D'autres associations se sont mobilisées autour du projet dans le cadre de la médiation. Mais pilotées par le bailleur, la mairie d'arrondissement et la Mission territoriale, elles n'ont pas suscité de débat sur le contenu (artistique, social et urbain) du projet. Elles ont cependant profité d'une certaine dynamique d'ensemble et des retombées financières de *8^e Art*.

Dans quelle mesure le fait qu'un bailleur porte un projet artistique, dans le cadre spécifique de la commande publique et avec les acteurs que cela mobilise, fait-il évoluer les rôles au sein de l'institution logement social, d'un office HLM, dans les mondes de l'art et pour les habitants concernés par les projets ? Telle est la question qui a sous-tendu la réflexion au cours de ce chapitre.

Ma première hypothèse était que l'institution logement social se caractérisait par une structure pyramidale qui la rendait peu encline à une coopération entre les acteurs (du logement social et des mondes de l'art) et à l'accueil de nouveaux acteurs. Je supposais que cette rencontre entre les deux mondes verrait les modes de faire au sein de l'institution se diversifier, évoluer ou changer.

Or, ce qui apparaît c'est que non seulement l'institution ne change pas (ou très peu) au contact d'autres acteurs, dans le cadre d'un projet artistique, mais qu'elle rejette en quelque sorte l'élément étranger : les acteurs artistiques.

Toutefois, ce rejet n'est pas entier ni permanent, il y a une sorte d'attirance / répulsion mais en définitive, les rôles au sein de l'institution logement social ne sont pas modifiés et le projet est en tension entre l'institution logement social et l'institution artistique. Tant que *8^e Art* est porté à bout de bras par le président et une chargée d'opération dédiée à l'opération, le projet continue, mais dès le départ d'Yvon Deschamps, *8^e Art* est abandonné et le bailleur se décharge des rôles et métiers spécifiques, en l'occurrence de la chargée d'opération ou de la médiatrice culturelle.

Ma deuxième hypothèse était que le logement social dans un contexte de commande publique artistique devait adapter les acteurs de la commande publique artistique ou s'adapter à elle.

Or, c'est la commande publique artistique qui impose sa temporalité, ses acteurs et ses modalités avec peu de porosité et assez peu de possibilités de coopération entre les acteurs. La dimension de médiation aurait pu être une dimension propre au bailleur, mais des confusions et un flou à la fois sur les attentes quant à la médiation, au rôle d'un médiateur, et à la manière d'articuler la médiation spécifique de *8^e Art* aux projets socio-culturels en train de se faire avec les acteurs du territoire conduisent au fait, qu'encore une fois, le bailleur se recentre sur ses rôles, figures et savoir-faire spécifiques.

GrandLyon Habitat apparaît alors chahuté par un projet trop différent de ceux qu'il gère habituellement. Des tensions naissent entre une direction générale qui tente de maintenir le

cap technique et financier et un président qui mobilise plusieurs salariés de l'office pour ce projet et de gros moyens financiers. La structure pyramidale de l'institution rend difficiles les collaborations et les transversalités entre directions. En somme, les différentes directions de l'office ont fait ce qui leur était demandé, si cela était demandé, mais pas plus, alors que le projet nécessitait de trouver des solutions innovantes qui mobilisent différents corps de métiers et les font collaborer. Enfin, les locataires ont été peu associés et peu mobilisés, ce qui montre une ambiguïté sur les ambitions sociales du projet.

Du côté des mondes de l'art, il apparaît que la DRAC, présente, elle aussi, un cadre d'action fortement structuré par ses normes et codes propres. Une autre similitude se révèle : de la même façon que chez le bailleur, c'est le président qui dirige l'ensemble, le conseiller pour les arts plastiques agit comme un chef d'orchestre. Par ailleurs, sont apparues des relations de hiérarchie entre le bailleur et l'institution artistique. Celle-ci, détenant une légitimité artistique dont le bailleur était dépourvu, a souvent eu le dernier mot dans les décisions. Le rôle du commissaire artistique, qui aurait dû être central et établir un équilibre entre l'institution artistique et le bailleur, est devenu secondaire, annexé par le conseiller pour les arts plastiques.

Une évolution du bailleur à l'égard du travail des artistes se manifeste. Alors qu'initialement, le travail artistique reposait sur un imaginaire, l'épreuve du chantier de construction et de mise en place des œuvres, a conduit le bailleur à constater l'existence d'un véritable travail technique artistique, des artistes entrepreneurs et pas simplement concepteurs. Le bailleur social a aussi dû prendre en compte les difficultés rencontrées par les artistes à respecter les contraintes réglementaires et administratives imposées par l'office, en mettant en place des assistances techniques exceptionnelles.

On constate aussi une certaine adaptation de la procédure de commande publique artistique qui impose le comité de pilotage comme instance de décision et le groupe d'experts, comme une cellule de conseil artistique permettant la prise de décision. Cependant, en pratique, les décisions sont prises par des comités informels et non dans les instances prévues à cet effet. Par ailleurs, il existe une certaine forme de territorialité de la décision, par son décentrement au niveau de l'arrondissement.

Enfin, ma dernière hypothèse était que la médiation permettrait de faire participer les habitants d'un quartier d'habitat social. Mais celle-ci n'est ni pensée ni organisée comme contribution au projet artistique. Elle est conçue par le bailleur, comme un mode de

légitimation de son action auprès des financeurs, comme une caution sociale. Les habitants, à titre individuel, sont appelés à jouer le rôle de spectateurs et au mieux des figurants. Les seuls habitants à pouvoir participer à la négociation sont ceux qui sont organisés, en associations ou comités comme les syndicats de commerçants ou de locataires. Mais, les intérêts spécifiques de ces associations et les liens que certains de leurs membres entretiennent avec le président de l'office HLM, limitent la possibilité d'un débat.

En ce qui concerne la médiation elle-même du projet artistique, les décisions sont prises ailleurs qu'en comité de médiation par un groupe restreint. Toutes les décisions passent par le président de l'office qui reste le principal financeur. La médiation présentée comme centrale est petit à petit reléguée puis abandonnée par le bailleur qui n'y trouve pas la légitimité et la visibilité recherchées.

Un bailleur partenaire d'un projet artistique participatif

Chapitre 2

Le projet « *Prenez Racines !* » se caractérise par une dynamique technique, politique, sociale et esthétique complexe. Celle-ci se marque par la pluralité des casquettes, postures, rôles et compétences des personnes qui gravitent autour du projet et par la façon dont elles débordent largement de leurs catégories.

Dans cette partie traitant des acteurs, je distinguerai les organisations ou les structures et les personnes, afin d'éclairer les traits caractéristiques de chacun. Il s'agit ainsi de tester l'hypothèse selon laquelle la réussite de ce projet tenait davantage aux personnes qui le soutenaient qu'aux organisations ou aux structures qu'elles représentaient.

Après une phase d'identification des acteurs de « *Prenez Racines !* », j'ai, en premier lieu, réalisé des entretiens²⁵⁹ avec certains d'entre eux, avant de connaître précisément les groupes auxquels ils appartenaient. Puis, au cours de mes observations sur le terrain, à la pépinière, sur le verger, lors des temps forts, des fêtes ou durant le voyage d'étude à Paris fait en compagnie des parrains-marraines des arbres²⁶⁰, j'ai aussi pu échanger avec une partie d'entre eux de manière informelle.

À l'issue de cette enquête, il est apparu difficile d'utiliser les mêmes catégories que pour *8^e Art*. Aussi, je propose de les classer en cinq groupes : les acteurs techniques en lien avec le faire et la mise en œuvre du projet, les acteurs artistiques en lien avec la création artistique et sa production, les acteurs socio-culturels en lien avec la médiation du projet et son animation, les acteurs sociaux et enfin les acteurs politiques. Ces catégories ne sont cependant en réalité ni exclusives ni étanches.

Mon propos est de montrer que dans ce projet qui place l'implication des habitants au cœur de sa démarche, les acteurs tendent à se mêler et s'acculturer les uns aux autres, et à mettre du jeu entre leurs catégories. Ce faisant, ils dessinent de nouveaux contours aux modes de faire et marquent l'émergence de nouveaux acteurs.

²⁵⁹ J'ai effectué des entretiens semi-directifs avec l'ensemble des acteurs listés ci-après. Ils ont été menés : à la Mission entrée Est, avec Hervé Genco, chargé de mission et Corine Lacroix, directrice ; à la Mission de coopération culturelle de la Ville de Lyon avec Sophie Lacroix, chargée de mission ; à la mairie du 8^e arrondissement, avec Marie-Françoise Deharo, élue à la Culture ; à GrandLyon Habitat, avec Patrick Rousseau, directeur du Patrimoine et du Renouveau Urbain et Yvon Deschamps, président ; à la MJC Laënnec-Mermoz, avec Géraldine Lopez, médiatrice culturelle et Thierry Boutonnier, artiste.

²⁶⁰ J'ai réalisé une série d'entretiens informels avec les parrains-marraines suivants : Mabrouka Hanachi, Brigitte Corcy, le couple Valatx, la famille Della et enfin Fabienne Tanon.

Je présenterai d'abord le bailleur social GrandLyon Habitat, à la fois en tant qu'acteur politique et technique du projet, et l'évolution de son engagement dans le projet qui conduit à sa disparition progressive lorsqu'il est mis à l'épreuve de la participation des habitants.

En contrepoint de cet effacement, je montrerai l'émergence de nouveaux acteurs politiques puis j'analyserai les nouvelles figures des mondes de l'art, celle de l'artiste et des habitants impliqués qui repositionnent les frontières de ces mondes.

Je mettrai ensuite en lumière les acteurs qui repensent la médiation, notamment dans son lien avec l'éducation populaire, la transmission et l'*empowerment* des habitants.

Enfin, après avoir montré comment les acteurs institutionnels peinent à s'impliquer autrement qu'à titre individuel, je m'intéresserai aux formes et effets de la participation des habitants.

Ceci me conduira à préciser ma propre participation au projet à travers la figure d'une chercheuse participante.

1. Un bailleur social partenaire, à l'épreuve de la participation habitante

Au moment du démarrage de « *Prenez Racines !* », GrandLyon Habitat est l'unique bailleur social et propriétaire foncier du quartier, puisqu'il possède les quelque cinq cents logements sociaux qui composent Mermoz Nord. Il est aussi le principal maître d'ouvrage du projet urbain, ayant à sa charge la démolition et la reconstruction des logements fléchés par le programme de renouvellement urbain.

1.1 Un bailleur technicien face à de nouveaux techniciens

J'emploie le terme de « technicien » ou l'expression « acteur technique » car ils sont abondamment utilisés dans le milieu du logement social mais aussi par les acteurs sociaux et socio-culturels pour marquer la distinction entre les salariés d'un organisme HLM et d'autres acteurs (sociaux, habitants ou acteurs politiques).

Le technicien est la « *personne qui a écrit les préceptes de l'art pour devenir plus récemment le "spécialiste d'une technique" ou encore le "travailleur manuel qui maîtrise une technique"* » (Rey, 2012, 3604-3605).

Dans « *Prenez Racines !* », les acteurs techniques ne sont pas à proprement parler les faiseurs du projet, au sens où ils ne contribuent pas directement à sa fabrication, mais ils contribuent à son élaboration, à lui donner un contexte et des conditions d'existence (artistique, technique, financière, politique et sociale).

S'il est un partenaire technique, GrandLyon Habitat n'en est pas pour autant un acteur. En effet, les acteurs de « *Prenez Racines !* » sont le binôme de ceux que je désigne comme les faiseurs : l'artiste et la médiatrice culturelle, sur lesquels je reviendrai. Ces derniers formulent l'ensemble des propositions techniques, administratives, logistiques et artistiques. Pour autant, le bailleur définit sa mission comme « technique » et ses salariés comme des

« techniciens », traçant une frontière entre eux et les « autres » (parrains-marraines, artiste, médiatrice culturelle).

Ce terme de « technicien » est sans doute à replacer ici dans un contexte d'action, de fabrication, de création, de production et enfin de médiatisation propre aux projets artistiques nés dans le cadre de la politique de la ville, dans des quartiers d'habitat social. Il recouvre ainsi, en fait, des réalités fort différentes.

Un bailleur focalisé sur le projet de renouvellement urbain de Mermoz Nord

Entre 2008 et 2009, un an après le début du diagnostic urbain et social du quartier Mermoz, alors que la médiatrice culturelle tente d'obtenir l'aide du bailleur pour l'assister dans la rencontre de l'ensemble des locataires touchés par l'opération de renouvellement urbain, ce dernier reste en retrait.

L'office est en effet focalisé sur l'important projet de renouvellement urbain de la ZAC Mermoz Nord qui a démarré en 2007 et dont l'achèvement est prévu en 2020. Ce n'est qu'après de nombreuses sollicitations que GrandLyon Habitat, un an plus tard, décide de rencontrer la médiatrice culturelle et l'artiste.

Au moment du démarrage du projet de renouvellement urbain de Mermoz Nord, un responsable d'opérations de GrandLyon Habitat, rattaché à la DPAU qui pilote l'ensemble du projet de renouvellement urbain, est contacté. Mais c'est par l'intermédiaire de son agence de quartier que le siège social du bailleur va se trouver impliqué.

En effet, début 2009, une réunion entre l'équipe du projet artistique, le chargé d'opération, le directeur du service des espaces verts en charge des projets paysagers et d'aménagement des espaces publics et le directeur de la DPAU est organisée. Elle permettra à l'artiste de présenter d'une part, ses différentes propositions en termes de projet et d'autre part, de se faire connaître. C'est aussi à cette occasion qu'il fait connaître la médiatrice culturelle aux salariés de GrandLyon Habitat : jusque-là, celle avait des relations partenariales ponctuelles avec l'agence GrandLyon Habitat de Mermoz autour de projets socio-culturels ayant trait au cadre de vie, mais elle ne connaissait pas les services du siège social (notamment la DPAU et le service des espaces verts). Ce sont ensuite les salariés de GrandLyon Habitat qui ont présenté « *Prenez Racines !* » au président.

Au niveau local, une mobilisation des équipes

La dimension environnementale et sociale de « *Prenez Racines !* » a d'emblée séduit le directeur des espaces verts de GrandLyon Habitat qui a toujours manifesté beaucoup d'intérêt pour le projet. A la responsabilité de l'aménagement des espaces verts, s'ajoute en effet celle du cadre de vie. Son activité sur l'ensemble du territoire du bailleur le conduit à être en liens étroits avec les agences de proximité et les équipes techniques de jardiniers, des responsables de secteurs et de gardiens d'immeubles. En plus d'être sur le terrain, il a aussi une certaine autonomie de missions par rapport à ses collègues du siège social qui travaillent sous surveillance (surtout à la DPAU où les projets sont assez « politiques »). Cette autonomie relative est due au fait que son objet, le végétal, est moins valorisé au sein de l'office que la construction. C'est donc lui qui a personnellement œuvré pour que l'office puisse non seulement conseiller l'équipe du projet sur le choix des trente-huit arbres pépites à planter, mais surtout les offrir aux parrains-marraines.

De même, les équipes en agence de proximité sont en lien régulier avec la médiatrice culturelle qui les considère comme un appui logistique et des facilitateurs incontournables.

Si le bailleur montre une certaine gêne à aider l'équipe à rencontrer ses locataires, il signe en revanche une convention d'occupation qui permet la mise en place de la pépinière sur son terrain.

C'est aussi à partir de ce moment-là que, au niveau du siège social, le bailleur, qui n'est plus propriétaire du terrain, se désinvestit progressivement du projet pour laisser la place aux équipes de proximité de l'agence locale sur le volet cadre de vie. Celles-ci ont alors régulièrement collaboré à l'organisation des temps forts et fêtes sur la pépinière et le verger.

1.2 Un partenaire politique dépassé par la participation des habitants

Un président qui doute de la valeur artistique du projet

Comme cela a été montré précédemment, les affinités du président Deschamps le portent davantage vers l'art public que vers des projets impliquant le vivant. Par ailleurs la

temporalité de « *Prenez Racines !* » (de 2009 jusqu'au moment de la rédaction de cette thèse) est sensiblement la même que celle de *8^e Art*. Aussi, est-il difficile pour le bailleur d'être présent sur les deux fronts, d'autant plus lorsqu'il n'est pas à l'origine du projet. Dans ces conditions, le président de GrandLyon Habitat ne manifeste pas d'intérêt pour cette intervention artistique qu'il désigne avec une pointe de mépris par « *peintures rupestres* » ou « *landart* »²⁶¹.

Le projet ne bénéficie donc pas d'un portage politique comparable au soutien de *8^e Art*. Le président ne se déplace d'ailleurs que pour des événements médiatisés tels que l'inauguration de la pépinière à l'automne 2010 ou Les rencontres « *Prenez Racines !* » au printemps 2013. D'ailleurs, l'inauguration de la pépinière est marquée par un quiproquo inattendu et significatif. En effet, Yvon Deschamps, devant les caméras, s'approche pour couper le ruban, mais au même moment, Thierry Boutonnier place la doyenne des parrains-marraines devant ce même ruban, mettant ainsi le président au second plan. Ce dernier, plutôt que laisser la place à la marraine, esquisse malgré tout le geste de couper le ruban, alors que ce n'est pas lui qui dispose des ciseaux. Cet incident est révélateur de la différence de perception de la hiérarchie des acteurs du projet portée par l'artiste et les habitants concernés. d'une part et celle du président de l'office, malgré son désintérêt pour son contenu.

Un projet vu comme politique

La distance que le président entretient avec « *Prenez Racines !* » tient aussi au jugement qu'il porte sur l'ambition de l'artiste : il la considère comme fondée sur des idées politiques concurrentes de celles qu'il défend lui-même.

Ainsi, lorsque la médiatrice culturelle du projet tente d'expliquer le désengagement progressif du bailleur par des tensions qui existeraient entre Yvon Deschamps et Thierry Boutonnier, elle précise, en faisant un jeu de mots, qu'il « *il y a eu des hauts, il y a eu débat, débat en un seul mot* »²⁶² avant d'ajouter que ce n'est pas un désengagement des techniciens de l'office mais bien un changement de posture du président : « *je l'ai entendu*

²⁶¹ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, Lyon, le 25 février 2014.

²⁶² Géraldine Lopez, médiatrice culturelle à la MJC Laënnec-Mermoz, en entretien avec l'auteure, MJC Laënnec-Mermoz, Lyon, le 20 décembre 2013.

dire, je l'ai constaté dans l'attitude d'Yvon Deschamps, et puis ça m'a été dit par d'autres, il y a eu un truc qui s'est passé », car il aurait confié à une artiste en résidence à Mermoz : « Ne me parle pas de Thierry Boutonnier s'il te plait ! Ce qu'il fait, je ne veux pas savoir si c'est de l'art, je ne veux pas en entendre parler ! ».

Yvon Deschamps justifie personnellement sa prise de distance par le fait que les personnes impliquées ne sont pas des locataires de GrandLyon Habitat et sous-entend même que le projet concerne des personnes extérieures au quartier. Par ces dires, il le délégitime le projet. De plus, il juge le nombre de personnes touchées trop faible : *« quand j'y allais au début là-bas, on comptait sur les doigts d'une main les locataires qui y étaient, ce n'étaient pas des locataires d'ailleurs »*²⁶³.

Du côté des acteurs locaux, l'impression qui persiste est un gel des relations entre GrandLyon Habitat et les porteurs de *« Prenez Racines ! »*, sans qu'il y ait eu d'explication entre les parties. Toutefois, ce gel n'est pas suivi par l'ensemble des salariés de l'office : le directeur des espaces verts et le personnel de l'agence de proximité continuent de régulièrement apporter leur concours à la MJC.

Il est probable que la dimension de capacitation des habitants que le projet ambitionne ne concorde pas exactement avec la vision réductrice d'un art « supplément d'âme » défendue par le président de GrandLyon Habitat lorsqu'il explique que sa *« conviction c'est que chaque fois que nous pourrions ajouter une démarche culturelle, on apporte un supplément d'âme à ces quartiers, on donne un supplément de raison d'être aux habitants, d'appropriation. Tout ceci profite à la création d'un vivre-ensemble, d'un vivre mieux »*²⁶⁴. Dans cette représentation, c'est l'institution qui est centrale : c'est elle qui « apporte » le vivre ensemble tout comme l'âme, sans supposer qu'ils puissent résulter d'un processus actif mené directement par les habitants.

Par ailleurs, cette conception attribuée à l'art dans ce type de quartiers une fonction d'accompagnement des opérations de transformations urbaines dans un but d'embellissement. Un projet tel que *« Prenez Racines ! »* devrait en effet permettre de *« créer les conditions d'une mixité sociale »* et même *« casser les processus ségrégatifs qui*

²⁶³ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, Lyon, 25 février 2014.

²⁶⁴ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, Rencontres *« Prenez Racines ! »*, Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

étaient trop longtemps en cours dans ces quartiers, sur les marges de la ville », pour reprendre les termes du président Deschamps.

Cette idée sous-entend deux choses : d'abord que certaines populations, certains quartiers manqueraient de culture, et ensuite que la culture serait ce plus qui donnerait plus de saveur à la vie.

2. Des acteurs politiques en émergence

Face au bailleur, des acteurs politiques émergent du projet. Ils se retrouvent autour de valeurs communes, sociales et éthiques, mais aussi professionnelles telles que la nécessité de partager, aussi bien la fabrication que les décisions concernant le projet. Ces valeurs comprennent une certaine culture de la démocratie fondée sur la participation de tous et surtout des habitants, une culture du projet transversale, la maîtrise de la complexité et de la stratification et de l'imbrication des rôles et des enjeux.

Les acteurs mobilisés dans le cadre d'un projet tel que « *Prenez Racines !* » s'accordent sur ce qui sous-tend la participation des habitants : l'envie de faire ensemble. Cette conviction, dans sa portée politique, est partagée par un ensemble d'individus plus que par des structures ou institutions. La médiatrice culturelle explique ainsi la dynamique qui s'est créée : « *Ça a été possible parce qu'il y a des gens comme moi, comme Alice Comte-Jansen²⁶⁵, comme Hervé Genco²⁶⁶, comme Xavier Lucas²⁶⁷ et maintenant Sophie Lacroix²⁶⁸ qui ont dit : on y croit, on a envie !* »²⁶⁹. Ils s'influencent les uns les autres, « *Ça laisse des traces. Chacun dans son positionnement, dans son histoire professionnelle, je pense que ça change des choses (...); chacun a appris des choses autour de cette histoire* » poursuit-elle. La constitution de ces acteurs techniques en un collectif se marque en particulier par l'emploi d'expressions, témoins de conceptions partagées sous l'influence de l'artiste. La médiatrice, faisant mine de croquer dans une pomme, parle ainsi de « *fruits que l'on pouvait récolter* », pour désigner les apports du projet.

Ces personnes forment une équipe : « *un ensemble de personnes dont la coopération très étroite est indispensable au maintien d'une définition donnée de la situation* » (Goffman, 1973,102), marquée par des relations d'interdépendance, de familiarité et de loyauté (Goffman, 1959, 84). Ainsi, l'emploi du tutoiement, de formules affectueuses avec les parrains-marraines, entre la médiatrice et l'artiste ou avec les parrains-marraines, ou encore

²⁶⁵ Chargée de mission renouvellement urbain de la ZAC Mermoz à la Métropole de Lyon.

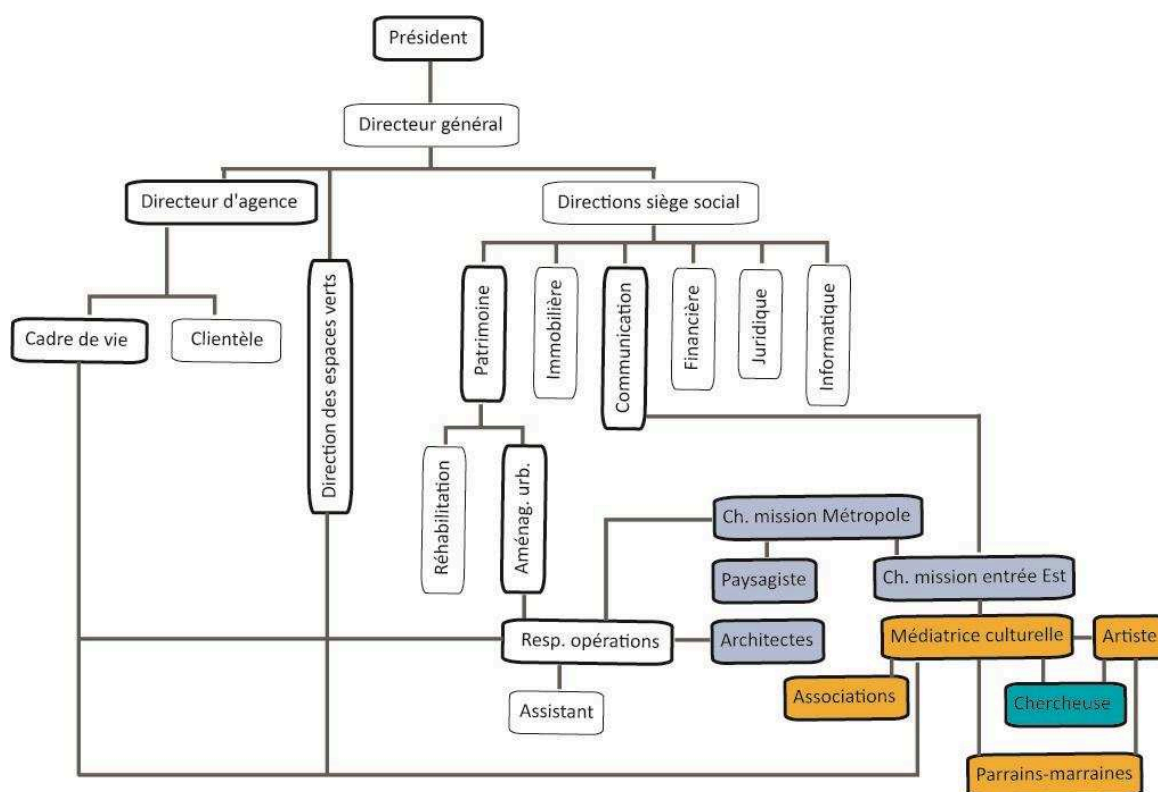
²⁶⁶ Chargé de mission à la Mission entrée Est.

²⁶⁷ Chargé de mission à la Mission de coopération culturelle de la Ville de Lyon.

²⁶⁸ Chargée de mission à la Mission de coopération culturelle de la Ville de Lyon.

²⁶⁹ Géraldine Lopez, médiatrice culturelle et directrice adjointe de la MJC de Laënnec-Mermoz, en entretien avec l'auteure, MJC Laënnec-Mermoz, MJC Laënnec-Mermoz, le 20 décembre 2013.

l'usage de gestes comme les embrassades ou les accolades témoignent de la proximité des personnes, voire d'une familiarité, d'un certain degré d'intimité entre elles. D'ailleurs, le tutoiement, s'il est en usage au sein de GrandLyon Habitat entre salariés du même service ou de grade équivalent, n'est pas utilisé avec les acteurs de « *Prenez Racines !* » et encore moins avec le président. Ce vouvoiement marque donc non seulement une distanciation mais une différenciation entre acteurs du logement social et acteurs des nouvelles pratiques artistiques.



Relations entre les acteurs de GrandLyon Habitat et ceux de « *Prenez Racines !* »²⁷⁰

2.1 Des élus locaux engagés, mais un désengagement à l'échelle de la ville

L'engagement des élus locaux, bien que variable, contraste avec le désengagement de la Ville de Lyon. Les élus de la ville, de l'arrondissement et de la Métropole s'impliquent

²⁷⁰ Organigramme de l'auteure, 2019. Les acteurs côté bailleur social sont en blanc, les acteurs du projet urbain sont en bleu, l'équipe-projet de « Prenez Racines ! » est en orange tandis que la chercheuse est en bleu.

indirectement dans le projet, sans être présents au quotidien, sous des formes et une durée évolutives.

Louis Lévêque, adjoint aux politiques de la Ville de Lyon est davantage un facilitateur qu'un décideur : présent au long cours, il fait en sorte que le projet s'inscrive bien dans la ligne directrice des politiques de la ville de Lyon et dans la charte de coopération culturelle²⁷¹. Une fois dégagé de ses fonctions politiques, il continue de suivre le projet, en sa qualité de représentant du conseil citoyen du 8^e arrondissement.

La Mairie du 8^e arrondissement de Lyon est représentée par son élue à la culture. Étant donné le portage du projet par la MJC et le pilotage par la Mission entrée Est, son rôle est finalement assez indirect dans ce projet. Elle n'est présente que sur les temps de visibilité de celui-ci, comme les fêtes, inaugurations ou lors des Rencontres « *Prenez Racines !* ». De fait, elle suit le projet de loin en loin ; celui-ci se fait sans son avis, ce qui explique que ses attentes ne soient pas toujours satisfaites, notamment en matière de participation. En effet, elle regrette qu'il ne « *touche pas les bonnes personnes* »²⁷² et qu'il soit peu représentatif de la diversité du quartier. L'élue à la culture, tout en admettant qu'un tel projet répond à un besoin de « *pacification sociale demandée par les gens* », est plus généralement sceptique sur la visée sociale de l'art comme outil à créer du lien social. Si l'art permet, selon elle, de « *parler aux habitants* », de renouer le dialogue avec eux d'une manière non frontale « *il n'est qu'une première étape vers celui-ci (le lien social)* »²⁷³.

On observe une implication plus grande des services techniques de la Métropole que des élus. Elle s'exprime par des dons de plants, des formations et une opération de sensibilisation auprès des parrains-marraines. Cela est dû en grande partie liée au fait que la chargée de mission est très présente, car personnellement intéressée par le projet. Elle s'implique donc au long cours, non seulement à travers le projet de renouvellement urbain mais aussi à travers « *Prenez Racines !* ». Son rôle est de représenter les intérêts de la Métropole, notamment autour des questions environnementales et de participation des habitants dans les opérations de transformation urbaine.

²⁷¹ <http://www.culture.lyon.fr/culture>

²⁷² Marie-Françoise Deharo, élue à la Culture à la mairie du 8^e arrondissement de Lyon, en entretien avec l'auteure, le 7 juin 2013.

²⁷³ Au moment de la rédaction de cette thèse, Marie-Françoise Deharo n'est plus élue à la Culture dans le 8^e arrondissement de Lyon. Elle entame un mandat de présidente de la MJC Laënnec-Mermoz.

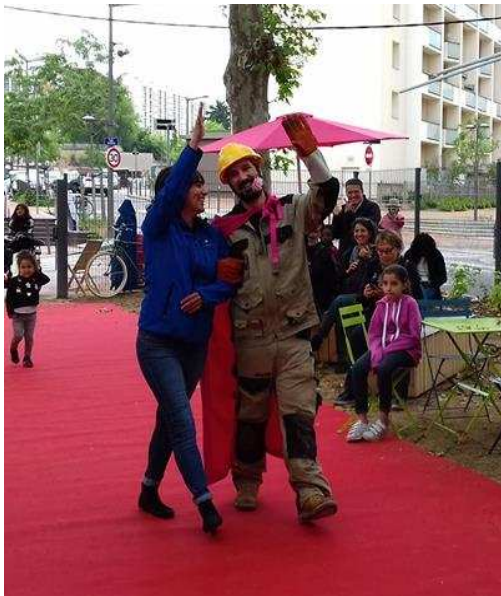
2.2 Une médiatrice culturelle avec une vision politique du projet

L'équipe-projet de « *Prenez Racines !* » est constituée de l'artiste et de la médiatrice culturelle de la MJC Laënnec-Mermoz.

Tout comme l'artiste, la médiatrice est un personnage central, moteur et une référente pour les autres acteurs mais surtout pour les parrains-marraines.

Au moment de la rédaction de cette thèse, Géraldine Lopez, la médiatrice culturelle de « *Prenez Racines !* » est âgée de 40 ans et travaille depuis une dizaine d'années comme médiatrice culturelle à la MJC Laënnec-Mermoz dont elle est aussi la directrice adjointe. Elle se consacre passionnément au projet qui la touche d'un point de vue personnel. Son implication, qu'elle explique par le fait qu'elle a grandi dans un quartier populaire, se traduit par la posture qu'elle adopte : elle se dit à l'interface entre l'artiste, les habitants et les acteurs politiques et techniques du projet. Au sein de la MJC, elle porte entre autres le projet « *Prenez Racines !* » avec Thierry Boutonnier.

Ce dernier pense l'œuvre, conçoit le projet et le fabrique tandis qu'elle l'aide à le mettre en œuvre, à le réaliser aussi bien logistiquement que techniquement (voire humainement, car leur relation est aussi amicale). Elle trouve les financements. Elle coordonne le projet en lien



La médiatrice culturelle et l'artiste lors des 10 ans de « *Prenez Racines !* »²⁷⁴

²⁷⁴ Crédits photographiques de l'auteure (2019).

avec les acteurs techniques (la Mission de coopération culturelle, la Mission entrée Est, la Métropole, GrandLyon Habitat, la maîtrise d'œuvre aménagement et espaces publics), les associations (comme l'antenne du Centre social Laënnec) et les habitants.

Les décisions, lorsqu'elles touchent à la faisabilité administrative, politique ou artistique, sont prises conjointement par le binôme médiatrice / artiste. Lorsqu'il s'agit de décisions techniques ou concernant le « faire », elles sont prises collégalement avec les autres membres du groupe lors des comités de pilotage qui ont lieu mensuellement ou encore directement sur le terrain.

2.3 Un réseau associatif et humain militant

Des structures associatives de nature différente mais aussi des individus se sont progressivement associés au projet et forment un réseau associatif et humain militant. Il s'agit d'associations partenaires prestataires qui interviennent ponctuellement en soutien sur des parties techniques non maîtrisées par l'artiste ou la médiatrice, des structures locales qui assistent lors des évènements, et de personnes « ressource ».

Des associations partenaires en soutien

Sur des missions techniques spécifiques, des associations sont appelées par la médiatrice en renfort.

Ainsi, l'association les Compostiers a-t-elle installé le composteur collectif de la pépinière, les Passe Jardins²⁷⁵ et les Croqueurs de pommes ont formé les parrains-marraines à la taille et l'entretien des arbres, l'Atelier des fantasques a coordonné les premiers chantiers de jeunes (plantations, travail de la terre, création de mobilier de jardin, de la scénette et de la cabane) et a réalisé la communication graphique de « *Prenez Racines !* ».

²⁷⁵ Une association qui fait partie du réseau des Jardins partagés. Il s'agit d'un réseau national de jardins collectifs, solidaires et partagés, animé par le Réseau Dans Tous Ses États et auteur de la charte des Jardins en Partage.

De même, l'ALTM, une association de médiateurs, est aussi active sur le projet. Elle se charge de réunir le public des événements en diffusant les informations aux habitants, en face-à-face, dans tout le quartier.

Ces associations et ces personnes sont des experts dans des domaines pointus, techniques ou sociaux et possèdent un savoir-faire spécifique, ce qui permet à la médiatrice culturelle de leur déléguer un certain nombre de tâches.

Des structures locales militantes partenaires

La MJC Laënnec-Mermoz est la structure porteuse du projet, plus précisément le service de médiation, composé d'une seule personne : Géraldine Lopez, la médiatrice culturelle.

L'antenne du Centre social Laënnec apporte régulièrement son concours sur des événements conviviaux ou festifs (plantations, chantiers, organisation des *Tree Party*) organisés en partenariat, sur le quartier Mermoz, depuis *Mermoz renaît* dont l'ambition était de « libérer la parole, entre les habitants sur ce qui se passait autour d'eux »²⁷⁶.

Le but du Centre Social est de « mettre des actions en place qui permettraient de travailler l'histoire des travaux en lien avec les gens en termes de souffrances » et de changer la perception de l'avenir mise à mal par le relogement des habitants. Cette aide est surtout logistique (partage de ressources et matériels) étant donné que le public de l'antenne est aussi, en partie, celui de la MJC Laënnec-Mermoz. En revanche, l'antenne du Centre social Laënnec ne participe pas réellement à la réflexion menée autour du projet et reste cantonné à sa mission d'animation de la vie des familles du quartier.

De même, l'école primaire Jean Mermoz, à toute proximité de la pépinière et du verger, est dans les premières années, partie prenante de « *Prenez Racines !* ». En effet, régulièrement, des projets éducatifs de sensibilisation au vivant sont menés avec les instituteurs et des classes sont chargées d'entretenir et de retourner le compost.

²⁷⁶ Rodolphe Ribas, coordinateur du Centre social Laënnec, Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

Des personnes « ressource »

En plus du réseau associatif et des structures locales impliquées, des personnes « ressource » interviennent ponctuellement dans le projet pour apporter leur aide sur le volet spécifique de la communication.

Ainsi, une chargée de communication en service civique est-elle recrutée sur le temps court de la préparation des Rencontres « *Prenez Racines !* », car l'évènement était jugé essentiel pour la visibilité du projet à la fois par la médiatrice et par la Mission entrée Est.

Toujours dans le cadre de ces rencontres, une réalisatrice a été sollicitée pour réaliser le diaporama du projet, filmer et monter l'évènement. Elle a, dans le même temps, eu le désir de réaliser, en binôme avec moi, un film court *Aux arbres citoyens. Un essai poético-révolutionnaire*²⁷⁷.

Des étudiants et des stagiaires ont aussi été sollicités ponctuellement.

2.4 Un artiste politique

Un artiste transdisciplinaire formé au politique

Thierry Boutonnier est né en 1980, dans le Sud-Ouest de la France. Il a grandi dans l'élevage laitier de ses parents et a travaillé en tant qu'ouvrier agricole pour financer ses études à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon et à l'Université Concordia à Montréal.

Diplômé en 2005, il revendique ses origines agricoles et développe des projets artistiques autour de la question de la domestication et de l'interdépendance des écosystèmes (aux festivals *Lausanne Jardins* en 2009, *Naturel Brut* en 2010 ou encore *Polyculture* en 2011). Il a suivi en 2013 le programme d'expérimentation en art et politique, à Sciences Po-Paris sous la direction de Bruno Latour.

²⁷⁷ Le film est disponible sur le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=RfZdfFWBcls>

En 2010, il obtient le Prix COAL art en environnement pour son projet *Assolement pour Mermoz* qui deviendra par la suite « *Prenez Racines !* »²⁷⁸. Il a, depuis, réalisé plusieurs résidences, notamment en Essonne au Centre d'art contemporain de Chamarande, à Saint Denis avec *Zone sensible*²⁷⁹ autour du projet Plaine Commune, au Musée d'Art Contemporain à Lyon. Depuis 2015, il continue son travail à Mermoz avec *Eau de rose*²⁸⁰.

A Mermoz Nord, Thierry Boutonnier a construit un projet à tiroirs, de manière à offrir des supports à la discussion et à la négociation. Il a d'abord fait quatre propositions : une ruche, un colombier, une bergerie et une pépinière d'arbres.

C'est finalement le projet de pépinière qui a été retenu, mais les trois autres propositions ont permis de donner à voir à ses interlocuteurs plusieurs dimensions de sa démarche artistique et de son engagement politique et écologique, de même qu'elles ont dévoilé son univers utopique et onirique. C'est d'ailleurs ce caractère utopique qui a séduit la médiatrice culturelle et les acteurs techniques, les motivant pour mettre en œuvre un projet qui semblait au départ irréalisable, « *Thierry arrivait avec des idées assez farfelues dans le bon sens du terme, dans le sens de séduisantes mais qui paraissaient un peu infaisables, qui paraissaient un peu une utopie* »²⁸¹.

Depuis 2016 et jusqu'en 2030, Thierry Boutonnier poursuit la réflexion participative autour d'arbres et de parrains-marraines menée dans « *Prenez Racines !* » à une autre échelle avec son projet *Appel d'air*, développé dans la cadre du Grand Paris Express.

Dans « *Prenez Racines !* », il est le dépositaire de l'œuvre, même si, techniquement et légalement, celle-ci ne lui appartient pas, car son cadre d'intervention n'est pas celui d'une commande artistique : « *juridiquement ce n'est pas une œuvre, d'un point de vue conceptuel, l'artiste peut avoir toutes les justifications possibles, mais les arbres ce n'est pas lui qui les a*

²⁷⁸ Il a été désigné par un jury de personnalités internationales de l'art contemporain, de l'environnement, du développement durable (Anne-Marie Charbonneaux, Paul Ardenne, critique d'art, Nathalie Blanc, géographe, Ari Bordach, directeur du développement durable de la Ville de Lille, Denis Couvet, écologue, professeur au Muséum national d'histoire naturelle et à l'École polytechnique, Lorenzo Fiaschi, directeur de Galeria Continua, Fabrice Hyber, artiste, Guy Tortosa, inspecteur général en charge de la commande publique à la délégation aux arts plastiques du ministère de la culture).

²⁷⁹ Zone d'expérimentations et de recherches dirigées par le collectif d'artistes, Le Parti Poétique à Saint Denis (93), à laquelle participe l'artiste Thierry Boutonnier.

²⁸⁰ Il s'agit d'un projet visant à la fabrication par des habitants du quartier Mermoz Nord d'une eau de rose locale, à partir de rosiers de Damas dont ils sont les parrains-marraines. Repéré par Veduta (la Biennale off d'art contemporain), le projet a été exporté sur sept territoires de l'agglomération lyonnaise et présenté à la 14^e Biennale d'art contemporain à Lyon en 2017.

²⁸¹ Géraldine Lopez, médiatrice culturelle et directrice adjointe de la MJC Laënnec-Mermoz, en entretien avec l'auteure, MJC Laënnec-Mermoz, Lyon, le 20 décembre 2013.

*achetés, le verger ce n'est pas lui qui l'a dessiné, c'est la maîtrise d'œuvre payée par nous »*²⁸² précise le chargé de mission Entrée Est.

Par ailleurs, la figure que Thierry Boutonnier se caractérise par des savoirs, des compétences et des modes de faire au croisement des champs et des disciplines, ce qui ne l'empêche pas de jouer avec les limites de son savoir et de son rôle, ce qu'il appelle la « *créolisation des pratiques* »²⁸³. C'est un artiste polyvalent et pluridisciplinaire non seulement dans les médiums qu'il utilise (performances, vidéos, sculptures, images et photographies, schémas, ou publications) mais aussi dans l'approche transversale qu'il a construite tout au long de son cursus.

L'artiste se double d'un acteur politique qui enjoint aux parrains-marraines de résister : « *Prenez Racines !* » est à la fois une injonction à l'immobilité et une invitation à considérer le parallèle entre les hommes et les arbres (le déracinement, l'enracinement, la greffe, le soin, la croissance...).

Cette dimension politique de résistance inscrit l'artiste dans un courant plus large. L'art est en effet, comme le souligne Ève Lamoureux, teinté de sociopolitique et peut donner prise à des formes d'engagement parfois marginales, qui débordent et permettent ainsi le décentrement du regard pour repenser l'espace politique. En particulier, elle explique que les « *pratiques artistiques communautaires* », comme celles prônées par Thierry Boutonnier sont des espaces de résistance politique (Lamoureux, 2010).

Si Thierry Boutonnier est vu comme un « artiste agricole » selon certains partenaires institutionnels, il est aussi un traducteur inter-acteurs, capable d'apporter une donnée technique dans les propos de la maîtrise d'ouvrage ou d'instaurer une dimension politique dans le travail socio-culturel. Cette acculturation et cette habileté lui permettent de jouer plusieurs rôles et d'être vu de façons différentes par les acteurs.

Un artiste héritier de l'écosophie et de la pensée de Joseph Beuys

Par sa pratique, Thierry Boutonnier est à la fois héritier de Joseph Beuys et porteur d'un projet « *écosophique* » (Guattari, 2013).

²⁸² Hervé Genco, chargé de mission entrée Est, en entretien avec l'auteure, Mission entrée Est, Lyon, le 17 mars 2014.

²⁸³ Thierry Boutonnier, artiste, en entretien avec l'auteure, au domicile de l'artiste à Lyon, le 3 mars 2013.

Il a développé une véritable culture technique, managériale, scientifique (du point de vue du paysage, de l'agriculture, de l'écologie), qui se traduit par l'usage d'un vocabulaire spécifique scientifique et technique, dont de nombreux termes issus de l'aménagement et de l'urbanisme. Elle est associée à un savoir-faire politique ainsi qu'à un savoir-faire social et humain.

Il manifeste son intérêt pour l'écophilosophie non seulement à travers une prédilection pour le vivant sous toutes ses formes mais aussi par une réflexion artistique totale, une véritable « sculpture sociale ». Pour Pascal Nicolas-Le Strat, la conversion écophilosophique passe ainsi par l'art aussi bien que par les sciences humaines et pourrait être le sens d'un nouveau projet démocratique dont l'objectif est de produire des formes liées à l'interaction avec les autres et le monde (Nicolas-Le Strat, 2016).

D'un point de vue technique, sa pratique s'oriente autour du *project management*. Il joue à un « *faire-comme* », au sens où l'entend Jacques Rancière (Rancière, 2000), avec des emprunts à différents corps de métiers, et des détournements, autour du chantier notamment. Ainsi, il détourne le vocabulaire du chantier lorsqu'il utilise, au moment de l'inauguration de la pépinière, de la rubalise en guise de ruban à découper ou lorsqu'il porte casque et salopette de chantier quand il est, comme il le dit lui-même, « *en chantier* ».

Il emploie et fait siens le jargon et les acronymes de l'urbanisme dont il précise systématiquement la signification : « *ANRU : Agence Nationale de Rénovation Urbaine* » ou « *CUCS : Contrat Urbain de Cohésion Sociale* ». Il organise ainsi les plannings sous forme d'objectifs et d'actions dans un tableau de bord, comme le ferait un chef d'équipe de chantier. Il est, comme le dit Stéphane Tonnelat, un « *professionnel du chantier* » (Tonnelat, 2012). Ces détournements, poétiques le plus souvent, forment peu à peu une culture commune avec l'ensemble des participants.

De même, Boutonnier incarne la démarche de *lead-artist*²⁸⁴ en réunissant autour d'une table les artistes du 8^e arrondissement pour aboutir à un document à destination des élus de la politique de la ville de Lyon, visant à alerter non seulement sur la situation préoccupante des budgets de la politique de la ville, mais aussi sur la spécificité du travail artistique dans les

²⁸⁴ Mouvement britannique dans laquelle les artistes se réclament non plus seulement créateurs ou producteurs mais aussi conseillers ayant un rôle en termes de préconisation artistique, urbaine ou sociale. Elle a été particulièrement explorée par l'artiste français Stefan Shankland au travers de son travail sur la Haute Qualité Artistique et Culturelle.

quartiers populaires. À travers ce document, l'artiste a montré son désir de rassembler un ensemble de pratiques (plastiques ou de spectacle vivant) sous la bannière de projets impliquant des habitants dans des quartiers d'habitat populaire ou social.

Il est de fait le coordinateur du projet et le commanditaire d'un certain nombre de prestations qui lui sont relatives, comme lorsqu'il organise le travail des parrains-marraines dans le verger, qu'il prend en charge les relations avec les associations prestataires, qu'il organise les Rencontres « *Prenez Racines !* » ou qu'il me commande une fiction sur le projet. Il prend donc en main, professionnellement, la gestion du site et les actions menées, de même qu'il constate ses limites. Par exemple, il voit comme un échec l'invitation de Paul Ardenne lors des rencontres, car celui-ci n'a pas évoqué la dimension politique du projet. De même, au moment de l'édition de l'ouvrage bilan : alors qu'il m'avait explicitement passé une commande à laquelle j'avais répondu, il s'est rendu compte que la validation n'était pas de son ressort, mais revenait à la Mission entrée Est.

Il est aussi souvent rappelé à l'ordre par la médiatrice concernant la gestion du budget ou du planning. En effet, s'il bénéficie d'une assez grande liberté d'action dans le cadre des interventions quotidiennes banales et du point de vue réflexif, il n'en est pas de même pour des actions événementielles ayant une certaine visibilité comme les rencontres ou l'ouvrage bilan, pour lesquelles il devait rendre des comptes aux financeurs du projet.

Un artiste qui utilise l'humour comme arme contre les inégalités

Thierry Boutonnier construit son image, comme nous l'avons vu, à partir de son sens de l'humour et du décalage. Il transforme les codes ou expressions scientifiques et techniques en métaphores.

Il explique ainsi, dans son site Internet : « *TB c'est le monogramme de Thierry Boutonnier ou de la Tuberculose* ». Le site « *est dédié à la manière dont nous nous élevons* ». Il précise que le « *nous (...) fusionne Thierry Boutonnier et la Tuberculose* »²⁸⁵. Il fait ainsi le lien entre la propagation d'une épidémie et la « créolisation », l'une de ses thématiques de prédilection. Par cette double métaphore, il revendique pour son expression artistique, le pouvoir à la fois de coloniser et de mettre à mal l'espace artistique et celui des acteurs du projet.

²⁸⁵ Site Internet de l'artiste www.domestication.eu

En plus d'utiliser ses compétences techniques plurielles, il réalise un travail sur le langage notamment avec des jeux de mots poétiques ou humoristiques, un vocabulaire peu usité dans les dispositifs de concertation. En utilisant l'humour, il se place du côté des habitants, faisant de celui-ci une source de pouvoir des dominés (Quemener,2014). Il suscite aussi du plaisir ou, selon l'expression de Spinoza commentée par Deleuze²⁸⁶, des « *passions joyeuses* », qui sont capables à la fois de donner de la puissance d'agir et, selon l'artiste, de contrebalancer la peur, la colère et l'angoisse du relogement.



Son usage de l'humour est contagieux ; c'est ainsi que lors de la plantation des arbres dans la pépinière, l'une des mairaines l'a « planté » en lieu et place de son arbre.

L'une des mairaines « plantant » Thierry Boutonnier

Un artiste qui place le vivant et le social au cœur de sa pratique

Le sujet principal de Thierry Boutonnier est le vivant, qu'il soit humain ou végétal.

C'est un « *artiste agricole* », « *de l'humain* », souligne la médiatrice culturelle. Par ses collègues de *Zone sensible*, il est décrit comme « *un curieux de la domestication animale, un curieux animal* ».

Pour la presse, c'est un « *artiste contemporain qui fait un projet sur le thème de l'environnement* »²⁸⁷, qui « *propose une approche écologique impliquant des habitants de*

²⁸⁶ http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=44

²⁸⁷ Site Internet de Connaissance des arts www.connaissancedesarts.com

cette zone sensible, des actions concrètes comme un lieu écologique de concertation, la création d'une pépinière urbaine, d'un pigeonnier, de ruches et d'une bergerie »²⁸⁸.

En plaçant le vivant au cœur de sa réflexion, Thierry Boutonnier fait du social une émanation, une des formes de celui-ci. Son ambition pour « *Prenez Racines !* » est ainsi « *d'articuler patrimoine bâti qui était actuellement en destruction et patrimoine vivant* »²⁸⁹. Pour cela, il a passé plusieurs mois, accompagné de la médiatrice culturelle, à rencontrer les habitants au cours d'une importante opération de porte-à-porte. Cette première expérience à deux a permis de forger une complicité et de partager des valeurs humaines, sociales, éthiques et esthétiques entre les deux protagonistes. Celle-ci n'a pas seulement pour objectif d'attirer les futurs participants de son projet, mais véritablement d'établir avec ceux-ci des relations de proximité et de confiance, essentielles, selon lui, à l'élaboration d'un tel projet.

De même le sujet de son projet n'est pas seulement des arbres, un verger mais il le définit comme la relation entre les habitants et le végétal, « *un vivant qui pouvait se référer à d'autres vivants* »²⁹⁰, dans une métaphore entre l'inerte et le mobile, les racines humaines et végétales : ce qu'il appelle la « *domestication* »²⁹¹. Il précise ainsi, en relativisant la place qu'il donne aux habitants, la primauté qu'il accorde au vivant : « *le vivant pour moi (je ne suis pas anthropocentré : la question de l'habitant est importante mais il y a plusieurs types d'habitants, comme il y a plusieurs modes d'existence), (c'est) le vivant dans tous ses états* »²⁹².

Cette vision du vivant le conduit à penser l'arbre comme un acteur politique à part entière. Reprenant la symbolique de l'arbre force de vie et figure emblématique de la poésie écologique, Boutonnier fait de l'acte de planter un acte de création. Il se montre ainsi proche de la pensée de Paul Ardenne. Selon l'historien de l'art, l'arbre porterait une poésie écologique en étant un objet de symbolisation fort, fondée sur l'idée écosophique que « *planter c'est créer* ». Paul Ardenne relie aussi cet intérêt artistique pour l'arbre à une forme de conscience malheureuse de l'homme, de repentir, sur le principe de la réparation : le recours à l'arbre est le signe d'une culture de la réparation, dans le sens où planter c'est

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Thierry Boutonnier, artiste, en entretien avec l'auteure, au domicile de l'artiste à Lyon, le 13 mars 2013.

²⁹⁰ Thierry Boutonnier, artiste, en entretien avec l'auteure, au domicile de l'artiste à Lyon, le 13 mars 2013.

²⁹¹ Site Internet de Thierry Boutonnier <http://www.domestication.eu/>

²⁹² Ibid.

aussi réparer les outrages faits à la nature de façon générale (Ardenne, 2013). Les fréquents recours aux arbres dans les rénovations de cités d'habitat social en seraient une expression. Thierry Boutonnier donne à sa conception environnementale un sens politique : « *le mot environnement n'est pas juste, ni même le mot nature, c'est plutôt un champ de bataille, un espace qui permet tous les affrontements, toutes les rivalités* »²⁹³. En insistant sur cet aspect, il justifie aussi sa pratique et ses relations avec les autres acteurs, qui impliquent des négociations, une critique et un dissensus, que nous analyserons dans la troisième partie.

2.5 Les « parrains-marraines », des apprentis acteurs politiques

Appelés « parrains-marraines », ces habitants pas comme les autres et participants du projet « *Prenez Racines !* » se sont progressivement constitués en acteurs.

Les participants n'ont pas été « fléchés » de la façon habituelle. Dans le cadre de *Mermoz renâît*, un projet mémoriel porté par la MJC Laënnec-Mermoz, les habitants concernés par le projet de renouvellement urbain ont été rencontrés individuellement, et de façon informelle par la médiatrice culturelle et l'artiste. Ces rencontres ont donné lieu à une série d'enregistrements audio. Ils ont alors exprimé leurs inquiétudes et leurs attentes quant au devenir de leur quartier. Un groupe d'une quarantaine de parrains-marraines s'est ainsi formé.

Ce temps de rencontre a permis d'une part, d'élargir l'horizon des participants potentiels en les orientant vers l'action, et d'autre part, d'instaurer des relations de confiance, terreau incontournable du projet.

Cette opération a connu quelques difficultés lorsque le bailleur a refusé d'intercéder auprès de ses locataires pour faciliter la tâche de l'artiste. Devant une telle attitude, Thierry Boutonnier et la médiatrice culturelle ont choisi de rencontrer systématiquement les personnes, à leur domicile, si elles le souhaitaient. Cette méthode, empruntée par l'artiste à la sociologie, a permis de légitimer sa présence dans le quartier et de le connecter à la MJC, une structure familière pour les habitants. Dans cette démarche, l'objectif n'était pas de

²⁹³ Thierry Boutonnier, artiste, en entretien avec l'auteure, au domicile de l'artiste à Lyon, le 13 mars 2013.

constituer un groupe « représentatif ». Le reproche en a d'ailleurs été fait par la mairie d'arrondissement et le président de GrandLyon Habitat, comme on l'a vu. L'intérêt pour l'artiste est que les parrains-marraines brouillent les frontières du « technique » et le redéfinissent par le type d'actions qu'ils mènent, les savoir-faire dont ils font preuve et le collectif qu'ils forment.

Les habitants, une catégorie fourre-tout prisée par les acteurs

On a tendance à considérer que les habitants forment une catégorie homogène, mais d'une part, les acteurs ne mettent pas tous le même sens derrière ce terme, et d'autre part, l'habitant est une notion fourre-tout qui même lorsqu'on veut la préciser (riverain, usager, citoyen...) n'apporte guère plus de sens (Neveu, 2003).

Elle reste en outre empreinte d'une certaine négativité car comme l'explique Jean-Michel Fourniau, l'habitant est souvent considéré comme un NIMBY²⁹⁴, alors qu'il peut être un amateur d'intérêt général ou un citoyen concerné (Fourniau, 2005). C'est ce concernement qui intéresse certains participants au projet. Certains habitants voient ainsi « *Prenez Racines !* » comme une opportunité à saisir, une ouverture. Leur participation au projet constituerait un tremplin vers une participation à la vie de la cité : « *peut-être qu'un jour je finirai par être un élu, dans une association, membre d'un conseil d'administration, d'une petite assoce qui a un peu plus d'envergure, qui s'appellera Centre social, MJC ou je ne sais quoi* »²⁹⁵ explique l'un des parrains. Lorsque ce passage entre participation à un projet et participation à la vie locale est effectif, il l'est toutefois de manière ténue et peu visible.

En outre, pour les élus et les institutions artistiques, l'un des enjeux majeurs de leurs actions, depuis les années 2000, est le passage de l'habitant au citoyen, qu'ils désignent par l'expression « agir sur la ville ». Pour eux, ces habitants qui deviennent des citoyens sont ceux qui prennent part aux instances et actions publiques instituées.

Agnès Deboulet et Héloïse Nez distinguent ainsi le citoyen de l'habitant : « *l'expression de « citoyen » (au sens de celui qui appartient à une cité)* » inclut un ensemble plus large de

²⁹⁴ L'expression NIMBY (*not in my back yard*) signifie : pas dans mon voisinage et relève d'un mouvement d'entre soi, de *gated communities*.

²⁹⁵ Rui De Sousa, parrain d'un arbre, extrait d'entretien par Isabelle Bouchery, *Rencontre entre art et participation des habitants et rénovation urbaine*, mémoire de fin d'études, ENTPE, 2013.

savoirs sociaux et politiques, alors que la référence à "l'habitant" tend, elle, à valoriser un savoir spécifique lié à l'usage quotidien d'un lieu de vie » (Deboulet, Nez, 2013, 16).

Dans le quartier Mermoz, un travail de fond, à travers des actions sociales, socio-culturelles est réalisé par les acteurs locaux pour pousser les habitants à changer de regard sur leur territoire et les amener à un « vivre ensemble » tel que le comprennent les élus, c'est-à-dire dans le respect et la promotion d'une certaine forme de citoyenneté entendue comme respect de règles partagées. Dans cette vision, l'artiste est pour certains élus, un interprète, un « passeur »²⁹⁶ comme le confie l'élue à la Culture de la Mairie du 8^e arrondissement de Lyon, : il donne à voir l'invisible d'une ville émergente ou en transformation. Nombre des actions menées se font dès lors sur l'espace public, là où se situent les interactions.

L'objectif pour les élus comme pour les institutions, comme l'explique l'ouvrage *Agir sur la ville. Habitants et transformations urbaines en Rhône-Alpes*, consiste, dans la conception des projets d'aménagement, en une « prise en compte des usages, des pratiques et des mobilités des citoyens, dans une négociation qui permette cependant aux concepteurs de défendre les projets » (DRAC, 2004, 13). Dans cette conception, les citoyens sont des usagers d'espaces conçus pour eux.

Pour les autres acteurs, le plus souvent, le terme « les habitants » n'inclut même pas cette prise en compte des usages, et par conséquent, rejette toute idée de débat sur une éventuelle expertise de leur part, même dans les discussions autour de la maîtrise d'usage. Dans ce contexte, l'artiste et la médiatrice disent « les habitants » pour signifier qu'ils veulent leur donner les moyens d'agir. Pour Thierry Boutonnier, l'utilisation du terme « habitants » montre que son intervention a à voir non seulement avec le social, mais aussi avec le politique. Ainsi, dans une interview donnée à *l'Humanité*, il note que « *les habitants dialoguent, s'intéressent aux aspects financiers et techniques, donc travaillent à l'espace dans lequel ils vivent, bref, ils parlent politique* »²⁹⁷.

Cependant, pour échapper au flou général qui entoure la catégorie « habitants », l'artiste a préféré appeler « parrains-marraines » les personnes qui s'impliquent dans « *Prenez Racines !* ». Ce choix, d'une part, coupe court au débat sur leur représentativité des

²⁹⁶ Marie-Françoise Deharo, élue à la Culture à la mairie du 8^e arrondissement de Lyon, en entretien avec l'auteure, le 7 juin 2013.

²⁹⁷ Propos de Thierry Boutonnier dans l'article sur « *Prenez Racines !* » paru dans *Humanité Dimanche*, 7 mai 2014.

habitants du quartier Mermoz Nord, et d'autre part, exprime le rapport au végétal qui est au cœur du projet : il entend ainsi leur conférer une spécificité, liée à l'arbre, et non plus à leur lieu de résidence. En faisant cela, la question de l'habitant dépasse le tour d'immeuble et sort des frontières du quartier.

Cependant, cette dénomination inventée par l'artiste pour désigner les participants au projet n'est en fait utilisée que dans certaines circonstances. Il dit « parrains-marraines » lorsqu'il parle d'eux à quelqu'un ou qu'il désigne le collectif dans son ensemble, mais lorsqu'il s'adresse directement à eux, dans la pépinière ou le verger ou à la MJC, il les appelle par leurs prénoms. Et dans un cadre de prise de parole en public, il recourt au terme le mieux compris « habitants ».

L'expression « parrains-marraines », bien que peu partagée, vaut par ce qu'elle suggère : à la fois la réalité technique et artistique du projet, une connotation religieuse et citoyenne forte (donnée par la référence au baptême chrétien ou républicain) et une dimension politique. Cette appellation confère au rôle de ces personnes une certaine solennité et officialise un rôle social. La désignation « parrains-marraines » fonctionne comme un des supports de communication du projet. Mais son usage courant est limité.

La médiatrice de la MJC elle-même utilise volontiers le terme « habitants » pour désigner les participants. Elle justifie cela par le fait qu'ils sont des habitants du quartier ou des « voisins », tout en soulignant son propre ancrage territorial proche.

De façon générale, les acteurs dits « techniques » disent « les habitants » pour désigner assez indifféremment ceux qui habitent le quartier (dimension territoriale) et ceux qui participent au projet.

Les acteurs politiques emploient, eux, des formules marquant une distance telles que « la population », « le tissu social », « les habitants de ces territoires ».

Il est à noter que le terme de « public » habituellement usité dans les mondes de l'art contemporain est ici totalement absent (tout comme « les publics », une expression habituellement utilisée par les acteurs socio-culturels).

Des participants à divers registres

Certaines personnes participent ponctuellement au projet.



**Jeunes participant au montage
de la cabane sur le verger²⁹⁸**

Ainsi, les adolescents des chantiers jeunes, s'ils ne sont pas présents au quotidien sur la pépinière et le verger, contribuent à donner vie aux espaces en créant des éléments de mobilier ou en plantant et entretenant les espaces jardinés. Des habitants du quartier durant les moments festifs et conviviaux participent eux aussi. Durant ces fêtes, ils sont également animateurs, en renfort de l'équipe-projet.

Le projet compte une quarantaine de participants plus réguliers, qui sont pour nombre d'entre eux, des habitants de l'ensemble du quartier Mermoz (pas seulement de Mermoz Nord concerné par la rénovation urbaine mais aussi de Mermoz Sud). Certains peuvent avoir un rôle de consultants et de relais auprès des autres habitants du quartier, et plus largement du public, par exemple durant les rencontres « *Prenez Racines !* » ou au moment de la réalisation de l'ouvrage bilan de « *Prenez Racines !* », où ils forment un comité de rédaction. Entre 2009 et 2012, si le groupe a connu quelques changements (des personnes l'ont quitté, ont déménagé ou sont décédées), un noyau dur d'une dizaine de personnes reste inchangé. C'est ce noyau de personnes que j'ai pu rencontrer au moment de la réalisation du documentaire, sur la pépinière et le verger ou lors du voyage à Paris. Les entretiens informels que j'ai menés avec certains d'entre eux²⁹⁹ m'ont permis de préciser qui sont les « parrains-marraines ».

²⁹⁸ Crédits photographiques : Patrick Della (2015).

²⁹⁹ Mabrouka Hannachi, Fabienne Tanon, Brigitte Corcy, Geneviève et Patrick Della, Rui De Sousa, Gladys et François-Régis Valatx, Richard Charbonnier et Julie Noraz.



Le groupe de parrains-marraines, constitué en majorité de femmes, se caractérise par une certaine hétérogénéité sociale. On y trouve des travailleurs, des personnes au chômage, des jeunes, des retraités, des enfants, des familles.

Parrains-marraines lors de la transplantation des rosiers d'*Eau de rose*³⁰⁰

Ce groupe est rejoint d'autres membres qui sont peu présents sur le potager et s'intéressent davantage aux arbres. La famille Valatx est plus jeune que les précédents participants et encore active. Gladys s'occupe d'une association de malvoyants et de ses deux enfants. Ruy De Sousa est un quadragénaire d'origine portugaise, des racines qu'il met en avant en choisissant comme arbre un figuier noir, qui lui rappelle ceux que son père avait rapportés du Portugal et plantés en France. Il a été formé par le Réseau des Jardins Partagés de France comme référent sur le soin des arbres et sur le compostage.

Alors que le quartier se caractérise par une forte précarité et des situations socio-économiques difficiles, plusieurs des participants ont néanmoins une certaine visibilité sociale, que ce soit par leurs activités associatives ou par leur profession. L'une des marraines, Fabienne Tanon, est géographe et active dans le réseau des jardins partagés ; Julie Noraz et François-Régis Valatx travaillent tous deux au sein d'une collectivité territoriale.

Le titre de parrains-marraines qui leur est attribué par l'artiste n'est pas uniquement formel puisqu'il recouvre une réelle activité. Si leur rôle est d'adopter un arbre, de le soigner sur la pépinière et sur le verger dans lequel il aura ensuite été transplanté, leur participation ne se borne pas à cela : ils ont mené de leur propre chef le projet d'un jardin partagé et contribué à la mise en place de nombreux temps festifs comme les *Tree Party* ou encore le workshop à Paris.

³⁰⁰ Crédits photographiques : MJC Laënnec-Mermoz (2015).

Les parrains-marraines, des acteurs pas toujours reconnus

S'ils sont présentés comme les acteurs du projet par l'artiste et la médiatrice culturelle, les parrains-marraines ne sont pas toujours considérés par tous et à tous moments comme des acteurs. Ils ne sont pas non plus toujours vus comme détenteurs d'un savoir-faire et d'une connaissance technique.

Pourtant, ils participent à l'élaboration d'une certaine forme de conceptualisation du projet, au « faire » au sens où l'entend Pascal Nicolas-Le Strat (Nicolas-Le Strat, 2016), à son rayonnement au-delà du quartier Mermoz. Plus encore, pour Thierry Boutonnier, étant parrains des arbres, ils sont la condition de réalisation du projet, car ils sont dépositaires de sa portée politique. L'artiste dit ainsi du jardin partagé de la pépinière créé par les parrains-marraines qu'il provoque des « *discussions profondément politiques sur le sens du partage des fruits du travail* »³⁰¹.

La différence de conception de qui sont les acteurs est particulièrement apparue dans deux circonstances où les parrains-marraines sont mis en présence de techniciens.

C'est ce que j'ai pu voir à l'œuvre d'abord lors d'une réunion d'information sur la pollution du terrain de la pépinière, demandée par la Mission entrée Est et proposée par des techniciens spécialisés dans la pollution des sols de la Métropole de Lyon, la médiatrice culturelle de la MJC, l'artiste et deux marraines d'arbres. Cette réunion était un préalable nécessaire avant l'évaluation de la qualité du sol pour savoir s'il était possible d'y réaliser un potager. D'un côté, les détenteurs d'une expertise complexe - les techniciens de la Métropole –, utilisaient un jargon technique et scientifique ; de l'autre, les marraines se montraient préoccupées par la consommation de leur production maraichère. Quant à l'artiste et à la médiatrice, ils jouaient tous deux le rôle de médiateurs entre les deux parties, facilitant le dialogue, rassurant les marraines et explicitant les mots clés et tentant aussi de faire prendre en compte le point de vue des marraines par les techniciens.

Cet écart de conception a été particulièrement manifeste aussi lors des rencontres « *Prenez Racines !* ». En effet, l'artiste souhaitait mettre les parrains-marraines sur le devant de la scène et les présenter comme des acteurs à part entière. Cependant, j'ai pu noter qu'ils étaient quelque peu restés en retrait. Cela peut s'expliquer en partie car ils étaient sans

³⁰¹ Thierry Boutonnier, Journal Télévisé, édition du Grand Lyon, France 3 région, 1^{er} juillet 2013.

doute impressionnés par la salle et peu coutumiers d'un tel exercice de présentation publique, étrangers au format et au jargon universitaires. Mais plus profondément, leur présence-même et l'importance que l'artiste voulait donner à leur action dans le projet n'étaient pas compris d'autres participants, notamment par certaines figures politiques. Ainsi, alors que les parrains-marraines sont désignés par leurs prénoms, donc dans un registre familial, les participants professionnels sont présentés par la totalité de leur patronyme. Mais lorsque les parrains-marraines ont une autre casquette, ils sont alors invités à s'exprimer à la fois en tant que parrains et en tant que professionnels. C'est le cas de la chercheuse Fabienne Tanon, dont l'implication dans le projet s'appuie sur une expérience dans des projets du même ordre. Cette dernière, qui participe à la même table ronde que les spécialistes, souligne : « *Je suis effectivement marraine d'un arbre, mais je suis aussi universitaire* »³⁰², explicitant ainsi d'emblée la différence de reconnaissance faite entre les autres parrains-marraines et elle.

À contrario, lors du *workshop* à Paris, les parrains-marraines sans seconde casquette étaient majoritaires en nombre. La parole étant alors plus simple et plus libre, ils ont très largement pris part au débat.

Une oscillation entre présence et absence lors des temps formels

L'absence de considération des parrains-marraines comme des acteurs à part entière apparaît aussi dans l'oscillation entre présence et absence lors des temps formels et institutionnels.

Les parrains-marraines sont présents dans les temps du « faire » du projet artistique mais absents lors des instances institutionnelles de décision, telles que les comités de pilotage, de même qu'ils sont absents des instances de décision et de promotion du projet de renouvellement urbain.

Cette absence de considération du rôle d'acteur des parrains-marraines a été palpable au moment de la gravure des bancs, déposés au pied des « arbres-pépites » plantés dans l'espace public. L'artiste avait alors proposé que le nom des parrains-marraines des arbres soit inscrit en entier sur les bancs sous la forme d'une signature. Mais cette proposition a

³⁰² Fabienne Tanon, marraine d'un arbre et maître de conférences, Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

heurté le chargé de mission Entrée est, qui s'est alors vivement défendu : « *On les a déjà suffisamment concertés, c'est trop tard là !* »³⁰³. Ce refus révèle en fait le sens donné à la signature dans un projet artistique : elle est considérée comme un geste propre à l'artiste. Il révèle surtout que les parrains-marraines ne sont pas pleinement reconnus comme acteurs du projet artistique

Des parrains-marraines unis par une culture commune

Les exemples précédents montrent que la reconnaissance des parrains-marraines comme acteurs du projet ne résulte pas seulement de la volonté de les mettre sur le devant de la scène ou en présence d'autres acteurs. Elle suppose la construction d'un cadre approprié.

Ainsi, la réunion mensuelle de « *Prenez Racines !* »³⁰⁴, dans laquelle j'ai proposé un jeu aux participants, a montré la capacité des parrains-marraines à donner au projet un sens aussi fort que celui des techniciens présents. Je notais au tableau une liste de mots (espace public, participer, quartier, mission, projet, habitant et artiste) et les participants devaient inscrire sur des *post-it* ce que ces termes évoquaient pour eux. J'ai été frappée par le fait que de nombreuses propositions ressemblaient à des formulations que l'artiste avait pu faire lors de nos entretiens. Ainsi, pour l'expression « espace public » les parrains-marraines ont proposé : « *grande place de rencontres où se retrouvent et se croisent des vies où chacun aurait sa place et crée des choses ensemble* » ou encore « *un espace où les êtres s'ajustent* ». Les parrains-marraines ont associé non seulement l'espace urbain, mais une certaine forme d'urbanité faite de pratiques, d'esthétique avec une vision politique démocratique et participative. Un autre parrain, plutôt que de donner des définitions pour chacun des mots, a réalisé un schéma qui les reliait tous, expliquant que la mission de l'habitant et de l'artiste était de devenir acteur du quartier et du projet et que les habitants et l'artiste partageaient des racines communes.

Pour le mot « artiste », l'une des marraines a inscrit : « *un type d'être qui fait vivre un lieu étrangement* », une autre « *celui qui voit autrement* », « *celui qui concrétise rêves et projets* ». Peu d'entre eux ont mis l'accent sur l'œuvre ou la dimension créatrice, mais plutôt

³⁰³ Comité de pilotage de « *Prenez Racines !* », Mission entrée Est, Lyon, le 30 décembre 2013.

³⁰⁴ Réunion mensuelle « *Prenez Racines !* », MJC Laënnec-Mermoz, mai 2013.

sur la capacité de l'artiste à proposer des possibles, à ouvrir les horizons et surtout à proposer un espace en partage.

De l'échange entre parrains marraines et techniciens, est ressorti le sentiment que s'exprimaient non simplement des individus, mais une culture commune aux parrains-marraines. Favorisée par le langage de l'artiste, elle porte sur le sens de ce que *signifie* « être acteur ». Ce qui les anime, c'est le rapport à la terre : « *je suis quelqu'un qui travaille la terre* »³⁰⁵, explique l'une des marraines ; mais aussi la rencontre : « *c'est un peu une façon de se rencontrer sur un projet à longue échéance* », « *on a créé même des amitiés, de bonnes rencontres, des choses assez solides* » ajoute une autre³⁰⁶.

Leur lecture et leur perception du projet sont aussi marquées par une conception de la participation comme nécessité d'agir et de s'impliquer symboliquement et de façon pragmatique. Cette culture commune s'affirme ainsi comme politique.

³⁰⁵ Mabrouka Hanachi, marraine d'un arbre, Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

³⁰⁶ Brigitte Corcy, marraine d'un arbre, Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

3. Une reconfiguration des figures artistiques

Le troisième type d'acteurs de « *Prenez Racines !* » est constitué par les figures artistiques. Agissant en réseau, elles sont caractérisées par une profonde recomposition par rapport aux figures traditionnelles de l'artiste.

3.1 Un réseau artistique traditionnel entre distance et facilitation

Si Thierry Boutonnier a été formé dans une institution artistique, cette dernière est peu présente dans le projet. En effet, ni les Beaux-arts, ni la DRAC ne sont en soutien officiel de « *Prenez Racines !* » car le projet s'inscrit dans le cadre de la politique de la ville et non dans celui de modalités de soutiens institutionnels (commande publique, 1% ou FIACRE).

Mais l'attitude des institutions culturelles est plus complexe. La présentation que fait l'Association fiacoise d'initiatives artistiques (AFIAC) du travail de Thierry Boutonnier mêle ainsi distance et attraction. L'association définit d'abord Thierry Boutonnier par son engagement politique : « *C'est un artiste qui développe une gamme étendue de comportements (...) en réaction au système capitaliste* ». Puis elle le présente comme « *un professionnel (...) envisageant l'acte artistique (...) avec les mêmes exigences (...) que n'importe quel project manager* » (savoir-faire, processus décisionnel, partage, production/diffusion, stockage, innovation) donc en référence à des valeurs et normes managériales, autres que celles de la création artistique. Enfin, elle précise qu'il est un « *non spécialiste* » qui adopte une attitude « *multi-tâches* », capable de « *s'adapter aux changements constants de l'économie concurrentielle, réelle : performance, vidéos, sculptures, images et photographies, schémas, publications...* »³⁰⁷. Le caractère atypique, inclassable de Boutonnier est résumé par une formule qui invite à prendre garde au faux

³⁰⁷ Site Internet du COAL www.projetcoal.org

semblant d'« un homme de foi, qui représente, surjoue, exagère, doute, échoue... tout en continuant d'y croire »³⁰⁸.

L'École nationale supérieure des Beaux-arts de Lyon et plus particulièrement les ateliers de pratique amateur de la Ville de Lyon qui sont rattachés à cette école, agissent en amont de « *Prenez Racines !* » et jouent un rôle de facilitateurs. Le directeur de ces ateliers a en effet aidé à la mise en relation de l'artiste avec la Mission territoriale. Celle-ci a joué un rôle décisif dans l'engagement du projet et est mobilisée plusieurs fois en tant qu'entité de légitimation. Par sa fonction, le directeur était en effet poussé à avoir de nombreuses connexions avec de jeunes artistes. Surtout, il souhaitait proposer un lieu d'apprentissage de l'art, en marge de l'école, qui soit non professionnalisant et s'adresse à des amateurs. Dans cette optique, il était en recherche d'un lieu pour ouvrir un atelier dans le 8^e arrondissement. C'est cette recherche de lieu pour ouvrir un atelier et cette volonté de mise en réseau qui ont conduit son responsable à initier cette sorte de partenariat entre l'artiste et la Mission entrée Est.

Ces ateliers ne seront cependant pas mis en place.

3.2 Des acteurs artistiques en quête de renouvellement

À partir de ma participation à « *Prenez Racines !* » et de mes observations, trois catégories d'acteurs dans les mondes de l'art apparaissent : ceux qui font, produisent et fabriquent l'art, ceux qui en parlent, en font la communication et ceux qui le légitiment.

Les faiseurs

Les acteurs qui font et fabriquent l'art peuvent rester les mêmes durant toute la durée du projet ou intervenir de manière ponctuelle, travailler gratuitement ou non.

La situation est aussi différente selon que l'œuvre produite est un objet ou un processus. Dans le premier cas, il est facile d'identifier qui en est le fabricant, même en considérant

³⁰⁸ Site Internet de l'Afiac par Guillaume Désanges www.afiacy.org

comme Becker (Becker, 1988) que l'œuvre est un produit collectif. Mais lorsque la production s'inscrit dans un temps long et processuel comme « *Prenez Racines !* », il est plus difficile de discerner ceux qui produisent l'œuvre, tant le cursus de la participation est variable.

Pour « *Prenez Racines !* », l'artiste est le principal acteur artistique. C'est lui qui fait les propositions. Mais si l'on considère le projet dans sa matérialité (la pépinière puis le verger), en dehors de l'équipe-projet (la médiatrice culturelle et l'artiste), deux catégories de personnes participent au faire : les parrains-marraines et les adolescents des chantiers jeunes. Les premiers participent quotidiennement à la vie de la pépinière puis du verger ; les seconds interviennent régulièrement mais plus ponctuellement autour de la dimension d'aménagement des lieux. Les uns et les autres contribuent donc à la production du projet artistique.

Les communicants du projet

À ces catégories de participants s'ajoutent ceux qui, en communiquant sur le projet, participent à son rayonnement en dehors du quartier, voire de la ville.

Ils contribuent à sa visibilité et à lui donner une certaine légitimité dans les mondes de l'art, mais aussi dans le monde de la recherche par exemple.

Parmi les communicants, on peut distinguer ceux issus des mondes de l'art, ceux issus du monde du travail socio-culturel et enfin, ceux issus du monde de la recherche.

« *Prenez Racines !* » n'est pas aux mains des acteurs de la communication traditionnelle des projets artistiques³⁰⁹. La communication de « *Prenez Racines !* » est assurée par plusieurs biais : une communication locale, une communication artialisée qui comporte elle-même une communication à des fins d'évaluation.

La communication locale relève des acteurs des projets socio-culturels compris dans le cadre de la politique de la ville : la médiatrice culturelle au sein de la MJC Laënnec-Mermoz et ses partenaires (structures et associations).

La communication artialisée est assurée par l'artiste lui-même puisqu'il est le principal communicant du projet. Il produit des discours sur celui-ci et de fait, il est l'une des figures de la communication, tant pour les parrains-marraines, que pour les artistes, les chercheurs ou

³⁰⁹ Un point est consacré aux enjeux de la communication et à ce qu'elle produit dans la troisième partie de cette thèse.

les élus. Une partie de cette communication vise d'ailleurs à constituer un support d'évaluation du projet. Après des acteurs techniques d'abord, et des élus, il déploie son propre réseau d'acteurs. Il s'agit d'institutionnels artistiques comme le responsable des ateliers de pratique amateur à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon ou le réseau COAL, d'artistes comme Monte Laster, qu'il a aidé lors de l'exposition *Banlieue is Beautiful* au Pavillon de Tokyo à Paris ou Dan Harvey, un artiste anglais, venu planter un arbre lors des rencontres « *Prenez Racines !* ». Il s'agit aussi de chercheurs, comme le montre le rôle qu'il m'attribue dans le projet. Il fabrique alors des outils de communication du projet, seul ou avec d'autres (la médiatrice ou des prestataires ponctuels). Ainsi par exemple ce qui est produit à destination des habitants n'est pas de même nature que ce qui est produit à destination des chercheurs ou artistes dans la revue *For'hum*³¹⁰.

3.3 Un artiste « producteur », « entrepreneur », « faiseur » et « bidouilleur »

Aujourd'hui, la figure de l'artiste créateur est en pleine distorsion car elle s'entremêle à d'autres subjectivités.

En effet, il peut être créateur, chroniqueur ou témoin, quêteur de sens et travailleur. Il peut aussi être perçu comme un travailleur socio-culturel, militant, le porteur d'une figure éthique et sociale ou encore comme un rédempteur social.

Un artiste contextuel héritier de l'esthétique relationnelle et situationniste

La relation entre art relationnel, contextuel ou situationnel et valorisation des espaces, notamment des espaces publics, contribue au renouvellement des figures artistiques.

Cette relation prend racine dans le courant situationniste qui s'est ouvert aux sollicitations de l'environnement et de la rencontre, mais aussi à l'art militant, social et écologiste (Ardenne, 2009 ; Bourriaud, 1998 ; Fourmentraux, 2012). Cette dimension a été largement

³¹⁰ Revue créée dans le cadre de *Zone sensible*, un laboratoire de recherche et d'expérimentation artistiques en milieu sensible, réalisée par les membres du Parti Poétique dont Thierry Boutonnier fait partie.

explorée en sociologie urbaine (Bordreuil, 1994 ; Zukin, 1982). Les artistes qui s'inscrivent dans ces sensibilités et orientations contribuent ainsi à forger et à véhiculer le récit symbolique des lieux sur lesquels ils interviennent (Boichot, 2013).

Thierry Boutonnier a une parenté avec ceux-ci mais le projet qu'il porte dans « *Prenez Racines !* » déborde de ces orientations dans ses visées urbaine, sociale, esthétique et éthique.

Boutonnier emprunte à l'art contextuel et immersif ses résonances entre un territoire, ses usages, ses usagers et ses habitants. Il en est aussi proche par ses expressions artistiques, caractéristiques de l'« art contextuel » selon Paul Ardenne : non traditionnelles, elles recourent à la fois l'art d'intervention, l'art engagé et activiste, l'art dans l'espace urbain et le *landart* ainsi que l'esthétique participative (Ardenne, 2009). L'historien de l'art qualifie lui-même « *Prenez Racines !* » d'« *art en contexte réel* »³¹¹. Il met ainsi le doigt sur le paradoxe présent dans le statut complexe et équivoque de l'artiste qui intervient de façon contextuelle : il est engagé et néanmoins artiste (donc pas uniquement militant). Cet engagement actif, politique et social est au cœur du propos de Thierry Boutonnier qui veut que son projet permette aux habitants de passer « *d'actants à acteurs* »³¹². Cette dimension politique est aussi explicitée par Paul Ardenne : l'artiste est membre d'un *demos*, et « *son action peut viser à resserrer les liens entre les membres du corps social ou à célébrer les valeurs du partage et du respect mutuel, valeurs inhérentes au pacte démocratique* » (Ardenne, 2009, 33).

Thierry Boutonnier emprunte aussi à l'esthétique relationnelle par l'intérêt qu'il porte à la rencontre, la participation et le dialogue permanent entre l'artiste et le public et par sa façon de privilégier la création de formes de sociabilités plutôt qu'une création formelle.

L'esthétique que l'artiste développe dans « *Prenez Racines !* » s'inspire aussi de ce courant : elle se nourrit du quotidien qu'elle revisite, reprenant en partie les idées de Michel de Certeau, sur le bricolage, le recyclage et la « tactique » (De Certeau, 1990 ; Lévi-Strauss, 1962).

Enfin, Boutonnier est particulièrement représentatif de la dimension militante et politique prônée par Ève Lamoureux (Lamoureux, 2010). Dans la mesure où l'artiste, avec « *Prenez*

³¹¹ Paul Ardenne, historien de l'art, Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

³¹² Thierry Boutonnier, Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

Racines ! », fait participer le public dans un message clairement politisé fondé sur une vision idéale de la société et des valeurs égalitaires, il porte une esthétique d'art militant.

Mais Thierry Boutonnier présente aussi une autre face : celle d'un travailleur.

Un artiste au travail

Selon Pierre-Michel Menger, l'artiste est un travailleur qui agit entre savoir et innovation. Les artistes-travailleurs s'engagent, engagent leurs ressources personnelles et collectives et font montre de compétences artistiques (imagination, jeu, improvisation) mobilisables dans un contexte professionnel (Menger, 2002). Dans un contexte où l'art s'est professionnalisé, l'artiste est désormais considéré, selon lui, comme un travailleur inventif, ce sont bien ces caractéristiques qui définissent la pratique de Thierry Boutonnier telle que j'ai pu l'observer. Le détournement de vocabulaire, de pratiques ou vestimentaire fait partie des outils artistiques des artistes militants. Ainsi lorsque Thierry Boutonnier arbore un bleu d'ouvrier agricole et un casque de chantier, il croise le langage du travail et ses codes avec le travail lui-même (de la terre mais aussi le travail artistique). Il précise, bien qu'il convienne que c'est inutile car il n'y a aucune chute de matériau sur la pépinière, « *je suis en chantier, je m'habille* »³¹³. Il s'agit donc bien là d'un geste artistique et symbolique.

Outre cet aspect symbolique, l'aspect « travailleur » de Boutonnier se marque par le fort engagement dans l'activité qu'il mène, ainsi que par les caractéristiques qui, selon Menger, l'accompagnent : une plus grande autonomie, plus de flexibilité et une capacité à réaliser des arbitrages entre les gains et la gratification. Mais, dans le cas de Boutonnier, cette autonomie ne conduit pas seulement à une expression artistique individuelle. La figure qu'il met en scène est celle d'un travailleur du commun, contribuant à la multiplication des modes d'agir dans une diversité de domaines (Nicolas-Le Strat, 2000).

En particulier, son travail artistique n'est pas dissocié d'un travail politique, qui s'exerce en dehors de toute institution. Par le lien qu'il crée et par les déplacements de points de vue qu'il propose, le projet artistique est travaillé par le politique.

Thierry Boutonnier donne aussi à voir la figure d'un artiste coproducteur de ville.

³¹³ Thierry Boutonnier, artiste, en entretien avec l'auteure, MJC Laënnec-Mermoz, Lyon, le 3 mars 2013.

Un artiste coproducteur de la ville

Dans le contexte en particulier de la politique de la ville, l'artiste est explicitement devenu l'une des figures de la production de la ville.

Thierry Boutonnier, avec « *Prenez Racines !* », est appelé non seulement en tant qu'intervenant sur l'espace public, mais aussi en tant que passeur, tisseur de liens entre savoirs vécus et professionnels, savoirs citoyens et d'experts, savoirs expérimentaux et formalisés. Il est un coproducteur de ville.

Grâce au projet, l'artiste mais aussi la médiatrice ont acquis une véritable reconnaissance en aménagement de la part de certains acteurs de l'urbain. La chargée de mission de la Métropole n'a ainsi pas hésité à confier en 2017 l'aménagement de la dernière parcelle en friche³¹⁴ de la ZAC à la MJC.

Un artiste missionnaire

Les pratiques artistiques dans les quartiers d'habitat social sont souvent vues comme des moyens de corriger des situations sociales et économiques difficiles.

Je voudrais montrer que, dans le cas de « *Prenez Racines !* », l'intervention de l'artiste peut être analysée non seulement comme une vocation sociale mais aussi comme une mission, proche d'une vocation religieuse.

Le régime vocationnel, selon Gisèle Sapiro, s'applique aussi aux artistes. Il se caractérise par l'idée qu'un artiste est au service de la collectivité, mais aussi qu'il est investi d'une mission, fondée sur le don de soi et le désintéressement (Sapiro, 2007). Ce régime place l'artiste dans des situations relevant de logiques diverses, pouvant devenir contradictoires : une logique économique (son travail est à durée limitée), militaire (en tant que l'artiste est un subordonné ; le but de son travail lui est fixé par une autorité) et religieuse (il est censé délivrer la parole habitante, celle des « sans voix », qui serait enfermée, afin qu'elle ne reste pas à la place qu'on lui a initialement assignée).

Le désintéressement attribué à l'artiste dans le régime vocationnel suppose une forme d'ascèse, d'investissement total sans recherche de profit temporel, en particulier financier.

³¹⁴ Le projet *écLOS* est mené par la MJC Laënnec-Mermoz depuis 2017 sur l'ancien site du boulodrome à Mermoz. Il consiste en un aménagement participatif d'un espace public dédié aux habitants du quartier.

Ainsi Thierry Boutonnier, qui sait jouer avec les représentations, s'en réclame. Interrogé par une personne dans le public lors des rencontres « *Prenez Racines !* » sur ce qu'il a reçu en paiement pour son projet, il répond avec malice « beaucoup d'amour »³¹⁵.

J'ai observé d'une part, que dans le cadre de la politique de la ville, le terme « mission » apparaissait souvent comme dans « chargé de mission » par exemple. D'autre part, j'ai constaté la récurrence de ce mot dans le discours des acteurs : le maître d'ouvrage est une chargée de *mission*, l'artiste travaille avec la *Mission* de coopération culturelle et se dit *missionné*.

Il désigne³¹⁶ à la fois une charge donnée à quelqu'un dans un contexte institutionnel, une tâche à accomplir, ou une fonction temporaire et déterminée. Il oscille ainsi entre un sens de représentation (d'une entreprise ou d'une administration) et celui de but élevé, de devoir inhérent à une fonction. C'est dans ce deuxième sens que Thierry Boutonnier définit son rôle : lorsqu'il affirme, en s'adressant aux habitants du quartier, qu'il voudrait « *porter la parole un peu plus loin que la place à laquelle la salle voudrait nous consigner* »³¹⁷, ce rôle de haut-parleur ressemble à une mission qu'il s'attribue.

La figure de l'artiste qui se dégage de la pratique de Thierry Boutonnier dans un projet comme celui-ci se révèle donc multiple.

Surtout, elle est révélatrice des transformations actuelles de la figure de l'artiste. Celle-ci n'est plus celle habituellement décrite par la sociologie de l'art d'un artiste oscillant entre génie et bohème (Heinich, 2004, 2005). Elle est en plein bouleversement : l'artiste ne peut plus se restreindre à cette vision romantique de la création.

Il est, comme le montrent Pierre-Michel Menger et Françoise Liot, un travailleur qui produit dans un réseau d'interdépendances, de coopération, non seulement artistiques mais liées à d'autres mondes sociaux, techniques ou politiques (Menger, 2002 ; Liot, 2004). Le travail créateur s'inscrit dans une réalité plus large que la réalité artistique. Menger, reprenant la thèse de Becker, insiste sur la dimension collective de l'œuvre dans une élaboration conjointe et participative, fruit de coopérations entre les acteurs au sein de réseaux d'interconnaissances (Menger, 2009 ; Becker, 1985).

³¹⁵ Thierry Boutonnier, artiste, Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013

³¹⁶ Larousse en ligne <http://www.larousse.fr/>

³¹⁷ Thierry Boutonnier, artiste, Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013

Cette figure associe le métier d'artiste non seulement à un ensemble de pratiques qui visent la production d'œuvres d'art mais aussi à un « *construit social qui détermine en même temps une valeur* » (Liot, 2004, 9). Thierry Boutonnier, dans « *Prenez Racines !* », est un exemple de cette construction d'une figure de l'artiste par ses pratiques et ses interactions avec d'autres acteurs, techniques, politiques et habitants.

Chez lui, le régime vocationnel ne s'oppose pas au régime artisanal ou professionnel, au contraire, il le nourrit.

3.4 Les « parrains-marraines », des acteurs légitimes mais non reconnus du projet artistique

Les parrains-marraines occupent une place particulière au sein du projet artistique : ayant un rôle de « bricoleurs », ils sont, comme les autres habitants impliqués dans le projet, des coproducteurs de l'œuvre.

Les bricoleurs

Les parrains-marraines sont, au sens où l'entend Lévi-Strauss, des « *bricoleurs* ». C'est ce bricolage qui leur confère une légitimité dans le projet, bien qu'ils ne soient pas reconnus comme des experts par une partie des institutions (Lévi-Strauss, 1962).

Lévi-Strauss apporte une légitimité épistémologique au concept de bricolage qu'il oppose à celui d'ingénierie. Il décrit l'aptitude du bricoleur à composer et à « *s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, pour une problématique donnée, avec les moyens qu'il a à disposition. Celui qui a recours à l'ingénierie suit une logique différente : il doit déterminer les moyens à mettre en œuvre pour une réalisation optimale qui apporte une solution à un problème donné : son univers instrumental est clos* » (Lévi-Strauss, 1962, 31).

Le faire est au cœur du bricolage, comme l'affirme Pierre Sansot et les bricoleurs sont des non-experts : « *il n'a jamais existé un savoir-faire où le savoir dépasse le faire* » (Sansot, 1991, 66). Plus qu'un moyen par défaut, le bricolage est une manière d'être, comme le

souligne l'anthropologue, « *une manière fondamentale d'exister de se poser au monde. En ce sens, un homme bricole de la même manière les pensées, les mots, ses relations au voisinage* » (Sansot, 1991, 64).

De fait, lorsque les parrains-marraines bricolent, ils inventent au fur et à mesure leurs propres outils et méthodes, et ce faisant, ils acquièrent une forme de savoir qui n'est pas uniquement technique, mais se trouve être de l'ordre d'un savoir-être (aux autres et au monde).

Cependant, au-delà de leur activité individuelle, telle qu'elle est analysée par Lévi-Strauss, les parrains-marraines, tout comme l'artiste, peuvent aussi être considérés comme des *hackers* : des bidouilleurs³¹⁸, des faiseurs au sens où l'entend Michel Lallement, c'est-à-dire qu'ils s'impliquent dans l'activité productive qui trouve en elle-même ses propres fins et qu'ils repensent ainsi les modalités de la vie commune (Lallement, 2015). Cette notion de *hacking* élargit celle de bricolage : elle ne se limite pas à la fabrication ou à la production ; c'est une pratique et surtout une éthique qui permet de « faire communauté ».

Les parrains-marraines appartiennent à un groupe et s'autodésignent eux-mêmes en référence à ce groupe comme « les parrains-marraines » et cela parfois en opposition avec les « autres », les « jeunes » ou même les « habitants ». Ils utilisent le modèle organisationnel proposé par la MJC qui élabore les règles de la vie de la communauté suivant une charte placardée sur le mur de la cabane à outils du verger. Ainsi chacun est libre de fréquenter le verger à condition de respecter quelques règles morales et de sécurité.

Des habitants coproducteurs de l'œuvre : une forme d'émancipation

Les parrains-marraines et les habitants impliqués dans le projet sont aussi des participants à un double titre : ils sont le public de l'œuvre et ses coproducteurs. Pour Thierry Boutonnier, le public n'est en effet pas ou pas seulement celui qui reçoit l'œuvre. Il est celui qui regarde, qui rencontre et donc qui participe à l'œuvre. En ce sens, il se rapproche du concept de « public » de John Dewey, analysé par Joëlle Zask (Zask, 2008). Pour Dewey, le public est une notion politique en lien avec la participation et l'acquisition de compétences permettant de localiser les intérêts des citoyens. En élaborant des questions d'intérêt public, le public

³¹⁸ En référence à Emmanuel Goldstein (2012) pour qui le *hacker* est quelqu'un qui bidouille des trucs (*mess around with stuff*).

repère les activités qui produisent du public. L'instauration des parrains-marraines et l'expérimentation d'actions multiples impliquant une diversité d'habitants vont dans ce sens. Le public est aussi spectateur de l'œuvre. Mais cette posture n'est pas nécessairement passive, comme le montre Jacques Rancière. Pour celui-ci, la notion de spectateur possède aussi une visée politique. Le philosophe explore un possible lien entre émancipation intellectuelle et spectateur (Rancière, 2008). En quoi les parrains-marraines sont-ils des spectateurs engagés dans un processus d'émancipation ?

L'émancipation intellectuelle, que Rancière définit dans *Le maître ignorant* (Rancière, 1987), est fondée sur le présupposé de l'égalité des savoirs. Par cette posture, les profanes acquièrent un savoir qui détruit la distance entre « savant » et « ignorant » (Rancière, 2008). Cette émancipation intellectuelle abolit, selon lui, les frontières entre les intelligences et, de ce fait, « toute fixité et toute hiérarchie des positions » (Rancière, 2008, 17).

La relation que l'artiste et la médiatrice culturelle entretiennent avec les parrains-marraines comprend une dimension d'émancipation dans le passage de spectateurs à participants, du regard supposé passif à l'action, qui s'effectue au cours de « *Prenez Racines !* ». Pour Rancière, en effet, « *l'émancipation commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète.* » (Rancière, 2008, 19).

Cette relation entre dire, voir et faire est concrétisée par une proposition artistique interprétée et vécue par les artistes. Elle passe par un faire, qui permet le passage de spectateurs à acteurs. Dans le processus de « *Prenez Racines !* », on observe les différentes formes que prend cette action autour des arbres, de leur entretien, de la participation à des rencontres. Les parrains-marraines deviennent ainsi « *des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier "l'histoire" et en faire leur propre histoire* » (Rancière, 2008, 29).

Peut-on dire pour autant qu'ils forment une « *communauté émancipée* » ?

Pour Rancière, il n'y a dans cette relation entre dire, voir et faire qui est la marque de l'émancipation, pas de médiateur, au sens de facilitateur artistique ou de traducteur en un

langage intelligible supposant une distinction entre des savants et des profanes. Mais, dans « *Prenez Racines !* », l'artiste en partie joue ce rôle, constitue une partie des habitants en communauté et en partie a recours à une médiation sociale.

Si les parrains-marraines sont bien des coproducteurs de l'œuvre artistique, s'ils donnent à voir une forme d'émancipation dans ce processus, ils ne sont donc pas pour autant une « *communauté émancipée* » au sens où l'entend le philosophe.

3.5 Un réseau artistique reconfiguré

Moins visibles que l'artiste et les parrains-marraines, les réseaux artistiques sont aussi des acteurs importants de « *Prenez Racines !* ».

Un réseau artistique en marge des institutions artistiques traditionnelles

Françoise Liot montre ainsi que les acteurs du milieu artistique participent à la « *production et à la diffusion d'un produit qualifié d'œuvre d'art et, de fait, à la reconnaissance des artistes* » (Liot, 2004, 75). Cette mise en évidence du rôle d'acteurs qui semblent à première vue extérieurs se rapproche de la vision collective, interactive et coopérative des mondes de l'art d'Howard Becker (Becker, 1988). Ces interactions s'organisent sous forme de réseaux qui ont leur structure propre : au sein des mondes de l'art, les artistes organisent leur vie relationnelle sur la notion de « rencontre » et de sociabilité qui à la lumière des relations qui naissent, se réactualisent et se transforment (Liot, 2004).

Thierry Boutonnier a constitué autour de lui un réseau d'artistes, en marge des réseaux traditionnels institutionnels, tant géographiquement que du point de vue organisationnel. En effet, pour donner plus de visibilité à leurs projets, des artistes n'hésitent pas à construire des lieux de diffusion situés hors des territoires centraux, comme *Zone sensible* à Saint Denis (Seine Saint-Denis) ou des médiums différents comme le journal *For'hum*. Ils partagent les mêmes préoccupations environnementales et éthiques. *Zone Sensible*, est un laboratoire à ciel ouvert créé par un collectif d'artistes-chercheurs dénommé le Parti Poétique qui se définit comme « *un regroupement d'artistes, de penseurs et de faiseurs réunis autour de*

questions et d'abeilles qu'ils posent dans l'espace public »³¹⁹. Au sein de ce collectif, Thierry Boutonnier a collaboré avec Olivier Darné et l'artiste américain Monte Laster, auteur des projets *Le Moulin et Our Best Angels* à la Courneuve. Ce dernier est venu présenter son travail lors des rencontres « *Prenez Racines !* », et a accueilli les parrains-marraines dans son moulin lors de leur voyage parisien. A son tour, il a offert une tribune à Thierry Boutonnier lors de l'exposition *Banlieue is beautiful* au Pavillon de Tokyo à Paris en 2014.

Cette mise en réseau repose sur les principes rhizomiques du projet : chaque action en suscite une autre et ouvre sur de potentiels nouveaux partenariats. Ainsi, lorsque le documentaire sur « *Prenez Racines !* » a été terminé, la possibilité d'un partenariat avec France 3 a été ouverte. La réalisatrice Sophie Fueyo et moi avons rencontré la direction du Journal Télévisé de France 3 pour une éventuelle aide logistique dans le cadre d'un documentaire plus long sur le même sujet. Fortement intéressée par la thématique et faute de nous proposer une aide technique, la direction a dépêché une équipe pour réaliser une présentation du projet lors du journal télévisé de 13h, édition du Grand Lyon.

Les Rencontres « *Prenez Racines !* », la réunion des acteurs du projet

Les Rencontres « *Prenez Racines !* », organisées par l'artiste et la médiatrice culturelle au printemps 2013, « *se situent à moyen terme, à mi-parcours du projet* »³²⁰. Ce temps rassemble l'ensemble des acteurs qui ont participé au projet (parrains-marraines, partenaires et élus) et des intervenants, universitaires, associatifs, professionnels, artistes ou porteurs de projets similaires.

Les rencontres se font sous la forme universitaire d'une journée d'études, sous l'égide de Paul Ardenne, historien de l'art et spécialiste de l'art contextuel. Le choix d'un modérateur de cette renommée n'est pas anodin puisqu'il s'agissait pour Géraldine Lopez et Thierry Boutonnier de dépasser le champ socio-culturel et de donner à l'initiative un rayonnement national voire international, auquel contribuait aussi l'invitation d'un artiste comme Dan Harvey. C'est pour Thierry Boutonnier l'occasion de montrer la complexité du projet et la diversité des acteurs et leurs filiations artistiques, esthétiques, sociales, politiques ou urbaines.

³¹⁹ <http://www.parti-poetique.org/>

³²⁰ Thierry Boutonnier, artiste, Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

Par ailleurs, il s'agit pour lui d'expérimenter une modalité de communication universitaire pour faire rayonner le projet en dehors du quartier Mermoz. Le choix du lieu pour accueillir l'évènement n'est pas non plus anodin car les Musées Gadagne ne sont pas un lieu de l'art. Au contraire, ils sont dédiés à l'histoire de Lyon. Par ce lieu, l'artiste avait à cœur d'inscrire une histoire de quartier dans la grande histoire lyonnaise.

Les participants en plus de l'équipe-projet (l'artiste et la médiatrice culturelle) sont les parrains-marraines³²¹, les partenaires locaux et institutionnels (la Mission entrée Est, le l'antenne du Centre Social Laënnec, la Mission de coopération culturelle de la Ville de Lyon, GrandLyon Habitat), l'équipe de maîtrise d'ouvrage de la Métropole et de maîtrise d'œuvre. S'ajoutent des acteurs des mondes de l'art comme la directrice de l'association COAL, le responsable des ateliers de pratique amateur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon, des artistes³²², des élus³²³ et des universitaires³²⁴.

L'objectif est d'assurer la légitimation du projet en montrant la dimension inclusive transversale mais aussi réflexive, en prouvant qu'il ne relève pas seulement du champ artistique (Liot, 2004), mais aussi des champs du social, du politique et de l'urbain.

Le COAL qui labellise le projet

COAL est « une coalition créée en 2008 pour soutenir les passerelles entre l'art et l'écologie » qui « tente de diffuser les projets qui sont un peu à la jonction des disciplines »³²⁵.

Elle joue un rôle dans la reconnaissance artistique de Thierry Boutonnier, puisqu'il a été lauréat du prix COAL en 2010, créé la même année, pour « *Prenez Racines !* ».

L'association est sollicitée lors des rencontres « *Prenez Racines !* », en tant que structure capable de reconnaître des artistes et un projet qui lie art et environnement. Elle compte en effet en son sein des personnalités des mondes de l'art (critiques d'art contemporain et artistes) et des spécialistes du développement durable.

³²¹ Mabrouka Hanachi, Brigitte Corcy, Geneviève Della, Fabienne Tanon, Julie Noraz et Ruy De Sousa.

³²² Céline Dodelin et François Wattelier paysagistes de l'Atelier des friches, Monte Laster (La Courneuve), Stéphane Bonnard, artiste de KomplexKapharnaum et Dan Harvey, artiste, de Ackroyd & Harvey.

³²³ Louis Lévêque, alors élu à la politique de la ville à la Ville de Lyon, Marie-Françoise Deharo, élue à la culture à la mairie du 8^e arrondissement de Lyon et Yvon Deschamps, conseiller spécial et président de GrandLyon Habitat à la mairie du 8^e arrondissement de Lyon.

³²⁴ Catherine Foret, Fabienne Tanon et Paul Ardenne.

³²⁵ Lauranne Germond, directrice du COAL Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

COAL joue dès lors le rôle d'un label pour l'artiste et son projet, apporte une validation reconnue en dehors des sphères de validation institutionnelles traditionnelles. Elle contribue à légitimer le travail de Thierry Boutonnier, à le valoriser dans sa dimension transversale entre art et environnement. C'est aussi par le biais de cette association que l'artiste a pu rencontrer Paul Ardenne, qui a été membre du jury, mais aussi valoriser les travaux menés dans le cadre de ses résidences, comme au Domaine de Chamarande³²⁶.

Enfin, explique la médiatrice culturelle, « *c'est le prix COAL qui a permis de développer une certaine confiance avec les partenaires financiers* »³²⁷ et l'obtention du site de la pépinière du bailleur social.

Les réseaux alternatifs, pour faire sans les instances de légitimation traditionnelles

La démarche de Thierry Boutonnier se situe dans le processus de diversification des instances de légitimation des artistes et des projets artistiques.

Les artistes recherchent d'autres moyens et acteurs que les acteurs traditionnels du type ministère de la culture ou DRAC pour légitimer leurs travaux (Liot, 2004). Thierry Boutonnier s'inscrit en effet comme je l'ai montré, dans une pluralité de réseaux artistiques : à la fois traditionnels (comme l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon) ou moins courants comme le COAL et un réseau amical d'artistes et chercheurs. Par ce réseau, activé en permanence, qui lui apporte une visibilité via un journal, les Rencontres « *Prenez Racines !* » bénéficient d'une audience multiple : outre un projet de publication et la diffusion sur différents supports interactifs (sites Internet, blogs, lettres électroniques...), plusieurs émissions radiophoniques³²⁸ et télévisées³²⁹ sont réalisées.

³²⁶ <http://www.projetcoal.org/coal/2016/05/29/thierry-boutonnier-a-la-recyclerie/>

³²⁷ Géraldine Lopez, médiatrice culturelle, Rencontres cycle d'échanges « Les démarches artistiques dans les projets de rénovation urbaine », Centre Social Semailles, Rilleux La Pape, le 9 avril 2019.

³²⁸ Interview de Thierry Boutonnier diffusée sur la radio Le Mouv' le 08 mai 2013.

³²⁹ Edition locale du Grand Lyon diffusée sur France 3 Rhône-Alpes le 01 juillet 2013.

4. Des acteurs qui repensent la médiation

Le quatrième groupe d'acteurs est constitué par ceux qui sont concernés par la médiation du projet. Elle est caractérisée par la diversité et le renouvellement de ses formes.

4.1 La médiation culturelle comme dialogue

La médiation de « *Prenez Racines !* » fait apparaître à la fois de nouveaux acteurs et de nouveaux rôles. Cependant, en tant que médiation artistique, elle partage avec les autres domaines de médiation, les atouts et les ambiguïtés d'une position « au milieu ».

La médiation concerne d'abord « *l'entremise destinée à concilier des personnes, des parties* ». Elle s'exerce, dans une acception religieuse, entre l'homme et dieu, puis en droit et en diplomatie. Elle exprime plus largement l'idée de « *servir d'intermédiaire dans des emplois didactiques* » (Rey, 2012, 2054).

C'est cette acception large qui est à la base des actions de médiation aussi bien dans le cadre d'une problématique sociale que culturelle ou artistique. Ces actions ont pour but d'établir un dialogue entre un ou plusieurs objets ou personnes (un public, des habitants, des élèves etc.).

Dans les contextes sociaux, artistiques et culturels, la médiation a une dimension verticale : elle lie des institutions ou des personnes exprima une attente ou un manque, et d'autres qui sont censées apporter des réponses ou des connaissances. C'est le point de rencontre entre un phénomène ascendant et descendant. La médiation culturelle et esthétique est, selon Caune et Lamizet, le rapport entre le sujet et le monde, par le biais d'un rapport esthétique. Il s'agit pour ces auteurs d'« *un outil qui permet d'entrer en relation avec d'autres personnes par le biais d'une expression qui donne une place dans la communauté* » (Caune, 1999, 2). La médiation culturelle est un processus de mise en œuvre sociale, supposée apprendre au public à apprécier une œuvre d'art. Aujourd'hui, la médiation tend plus largement à devenir

un mode de régulation en tant que présence sociale de proximité, travail d'appropriation et de création ou de maintien du lien social. Cette vision de la médiation suppose que certaines populations ne disposent pas des clefs de compréhension en matière de culture ou d'art ou ne les ont pas reçues.

La médiation culturelle et sociale est intrinsèquement liée à la communication, puisque l'une des parties qui la fondent a pour rôle d'informer le public en faisant connaître un projet d'un établissement ou d'une institution, en accroissant sa visibilité et en assurant sa promotion.

L'autre part importante de la médiation concerne l'action socio-culturelle. Elle touche donc de près au monde de l'animation socio-culturelle. La médiation dans ce domaine s'inscrit dans le vaste projet de démocratisation culturelle³³⁰. Elle vise à la fois à permettre l'accès du plus grand nombre de personnes aux œuvres culturelles et à favoriser les pratiques des amateurs, afin de faire aussi bien connaître que reconnaître les populations marginalisées.

Pour « *Prenez Racines !* », la médiation est partie intégrante du projet. Ce n'est donc pas un ajout. Elle est assurée dans les faits par plusieurs partenaires du projet. Jouent ce rôle d'abord les organisations socio-culturelles locales et des structures de soutien qui partagent l'esprit de l'éducation populaire ; elles interviennent ponctuellement, en tant que prestataires de services, sur des thématiques que la structure porteuse ne maîtrise pas. En plus de ces structures spécialisées, d'autres acteurs de médiation apparaissent : la médiatrice culturelle et l'artiste.

4.2 Une médiatrice culturelle au cœur d'enjeux artistiques, politiques et sociaux

La mission de la médiatrice culturelle comporte trois volets qui sont difficilement dissociables les uns des autres : administratif, technique et social. Je vais montrer comment la médiatrice à la fois est une technicienne, contribue à produire du sens et crée de la relation entre acteurs, donc a une vision large de la médiation.

³³⁰ Le décret du 24 Juillet 1959 souligne « l'ambition de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ».

Une médiatrice technicienne

Si le métier de médiateur culturel est courant dans l'univers des politiques de la ville ou des structures socio-culturelles, on le rencontre rarement dans le monde du logement social. Aussi le rôle d'une médiatrice culturelle donne-t-il lieu à des incompréhensions.

Ainsi, lors du tout premier comité de pilotage de « *Prenez Racines !* », lorsque la médiatrice s'est présentée en tant que médiatrice culturelle, le directeur des espaces verts de GrandLyon Habitat et le chargé d'opération ont répété chacun plusieurs fois « médiatrice ? », manifestant ainsi leur étonnement et leur incompréhension quant aux raisons de sa présence. En effet, pour les salariés de l'office, ce terme concerne uniquement la résolution de conflits sociaux et économiques (délinquance, impayés etc.) ; aussi se demandaient-ils de quelle manière ils auraient à coopérer avec une telle personne dans ce domaine.

Dans les faits, la médiatrice est d'abord une technicienne. Elle rend le projet administrativement faisable puisqu'elle est chargée de la gestion des budgets, de leur suivi et des demandes de subventions. Elle accompagne, en outre, l'artiste et les habitants dans la mise en œuvre du projet. Ce volet technique exige de la médiatrice, dans le règlement des conflits, le sens du compromis et l'aisance à trouver des accords, car les pratiques dans ce domaine tendent davantage vers une continuité (dans le sens de non-rupture) que vers le *dissensus* ou la provocation (Fortin, 2000).

Une médiatrice qui contribue à produire du sens

Le rôle de la médiatrice ne se limite cependant pas à la réduction des conflits. Une grande part de son travail consiste dans la production de sens. Elle peut même, sur certaines dimensions, se rapprocher de l'artiste militant, qui va rechercher le lien entre art et public(s), contribuer à plus d'intégration culturelle, sociale et politique de personnes exclues (ou vues comme exclues) et enfin, recréer un sens de la communauté.

Auprès des parrains-marraines, elle multiplie les occasions de réfléchir, que ce soit à des questions artistiques, sociales, politiques ou encore environnementales. Elle partage ainsi avec eux des temps de découvertes de projets artistiques et de lieux d'art comme lors du week-end à Paris où le groupe a pu rencontrer Monte Laster dans son moulin à la Courneuve

et visiter plusieurs projets artistiques dans le quartier de la Goutte d'Or. Durant ce temps, les parrains-marraines ont véritablement été partie prenante des discussions qui s'instaurent librement avec les artistes.

Durant les temps d'animation, sur la pépinière, le verger ou à la MJC, des questions sociales et politiques autour de la mixité urbaine et sociale, de l'inclusion ou encore sur le commun sont abordées et discutées entre la médiatrice et les parrains-marraines.

Ces temps sont aussi l'occasion de recenser les besoins en formations autour de la dimension environnementale, qui n'est pas seulement abordée d'un point de vue technique, mais surtout d'un point de vue du sens, tout comme le rapport des parrains-marraines à la consommation, à la pollution des sols, à la santé.

Ces occasions, régulièrement réitérées, sont autant de possibilités pour le groupe de parrains-marraines de prendre la parole, de défendre un point de vue et de prendre de la distance en déconstruisant des à priori.

4.3 Un artiste aux frontières entre médiation, action sociale et animation socio-culturelle

Thierry Boutonnier, en tant qu'artiste, occupe une place particulière dans la médiation de « *Prenez Racines !* ». Il est aux frontières de la médiation, de l'action sociale et de l'animation socio-culturelle.

Un artiste sociologique ?

La pratique artistique observable dans « *Prenez Racines !* » est fortement imprégnée par le contexte social dans laquelle elle se développe. L'artiste qui la porte fait partie du courant multiforme qui, notamment depuis les années 1960-70, met en réflexion les problèmes de la société. Il est un acteur social, même s'il n'est pas toujours pleinement reconnu ainsi, et sa production artistique est considérée dans sa réalité sociale.

Hervé Fischer, qui en est un des initiateurs, a qualifié ce courant d'« *art sociologique* ». Il entend par là un art né du rejet d'une situation où il était perçu comme un « supplément

d'âme ». Cette théorie a ouvert la porte à des réflexions sur la dimension sociologique de l'art, développée plus tard par Nathalie Heinich notamment (Heinich, 1998).

Les relations que l'artiste entretient avec un tissu social sont alors perçues comme structurantes de sa démarche. Avec le développement de la politique de la ville, elles intéressent en particulier des élus et des acteurs locaux : ils voient en l'artiste un outil pour réduire les problèmes sociaux, comme ils font aussi appel à lui pour la sécurisation des quartiers, l'amélioration de la qualité environnementale ou encore la refonte urbaine et architecturale.

Thierry Boutonnier est ainsi appelé à Mermoz Nord pour créer et maintenir du lien social, dans un quartier promis à la rénovation urbaine. De fait, il entretient avec les habitants des relations de familiarité, terreau nécessaire à l'établissement d'une confiance personnelle et interpersonnelle (Carrel, 2007). Il s'apparente donc à ce qu'on peut appeler un « artiste sociologique ».

Cependant, cet ancrage social ne suffit pas à caractériser Thierry Boutonnier comme un médiateur.

Un artiste médiateur ?

De manière générale, l'artiste peut être considéré comme un médiateur dans le sens où il se trouve à l'interface entre plusieurs acteurs, ou entre plusieurs champs et pratiques. En ce sens, Thierry Boutonnier se trouve à l'interface entre les acteurs de la maîtrise d'ouvrage, de la maîtrise d'œuvre et des parrains-marraines.

Sa position est alors vue comme intermédiaire, non seulement entre les acteurs, mais aussi entre les champs d'expertise, puisqu'il est issu du monde agricole et qu'il s'est formé dans la pollution environnementale ainsi qu'en science politique. Par ailleurs, son sens du contact et les patientes relations de confiance qu'il a tissées, notamment avec les habitants, lui ont permis, comme on l'a vu, d'acquérir une certaine légitimité dans le champ social jusqu'à véritablement être perçu comme un acteur socio-culturel (parfois aux dépens de la reconnaissance de sa légitimité artistique). Thierry Boutonnier a pu ainsi faire preuve de capacités de médiation entre la partie sociale et la partie technique des acteurs, vers les mondes de l'art et ceux de la recherche.

Cette médiation a pris la forme d'une négociation, dont les façons de faire varient selon les situations. La première relève d'un cas emblématique de médiation : un règlement de conflit. Ainsi, lors de dégradations très violentes de la pépinière par un adolescent venant d'un autre arrondissement de la ville, l'artiste construit un processus faisant de l'ensemble des parrains-marraines un acteur collectif. Au lieu de dénoncer ce geste et de laisser les autorités s'occuper de ce cas, l'artiste a proposé d'aller en groupe, voir la famille du jeune homme pour lui expliquer les conséquences sur les personnes de son geste, lui exprimant ainsi que le groupe agissait en tant que communauté ; il lui a alors demandé de se dénoncer lui-même.

Toutefois, l'artiste ne maîtrise pas totalement les processus interactionnels entre des mondes différents. En effet, les interactions nécessaires à la négociation ne dépendent pas uniquement de lui, comme en témoigne par exemple le conflit de Thierry Boutonnier avec le président de l'office HLM précédemment évoqué.

L'artiste est l'auteur de sa création mais il ne contrôle pas les modalités de sa venue. Il est impliqué en tant qu'auteur authentique mais sa signature singulière disparaît quelque peu sous la pression des rapports d'interactions. S'opère un tiraillement pour l'artiste entre l'expression singulière et les interactions dont elle dépend. Il négocie alors en permanence les influences de ces interactions (Nicolas-Le Strat, 2000). Tout le processus d'inventions successives de « *Prenez Racines !* » peut être analysé comme le produit de ces négociations. Ces négociations ne sont cependant pas des pertes pour l'artiste. Au contraire, à travers elles, il construit son image et celle de ses interlocuteurs. Elles lui permettent de mettre l'institution à distance, de lui, des autres et d'elle-même. Ainsi, l'essence de la pratique artistique observée résiderait non plus dans la symbolique, la représentation ou la signification d'une expressivité mais dans l'ouverture d'espaces entre les sujets : de négociation, de traduction, d'intercompréhension ou de tension. Elle est alors indissociable de la médiation entre des mondes différents, ce qui élargit le sens donné à la médiation.

Les ambiguïtés d'un acteur social

Cette posture de médiation, dans le contexte d'un processus rebondissant d'initiatives en expérimentations impliquant des acteurs divers, propre à « *Prenez Racines !* », donne prise à des ambiguïtés.

La première ambiguïté concerne le poids du social dans la médiation. Thierry Boutonnier peut ainsi être rapproché de l'artiste analysé par Cécile Croce : ayant recours à des pratiques plus sociales qu'artistiques (manifestations, distribution de tracts, réunions collectives festives, forum de discussion...), il apparaît alors comme un « meilleur » (Croce, 2014). En mettant en exergue l'action à la frontière des métiers et des disciplines, on peut se demander, à l'instar de Cécile Croce, si l'artiste des nouvelles pratiques artistiques ne serait pas un acteur social en lisière de l'acte artistique.

L'ambiguïté peut aussi se traduire par une assimilation à un rôle d'animateur socio-culturel.

Un animateur socio-culturel ?

Lorsqu'il est interrogé sur la confusion entre art et action socio-culturelle, Thierry Boutonnier répond en mettant en évidence, tout en le critiquant, le rôle d'accompagnateur voulu par les institutions : « *il est vrai qu'ils [les acteurs techniques] voulaient dans le cadre du CUCS qu'un artiste accompagne les travaux du quartier, et que cet artiste [...] aide à ce que les habitants participent ou en tous cas aient connaissance des travaux... Une sorte de pastille rose, une pastille sociale de l'ANRU quoi ! Faire ce que le social a du mal à faire !* »³³¹. Il exprime ainsi de manière sous-jacente la compréhension péjorative qui est souvent attribuée au métier d'animateur socio-culturel aujourd'hui.

Elle contraste avec la valorisation qui en a été donnée comme émanation de l'éducation populaire, dont témoigne Jean-Claude Gillet dans la définition qu'il en donne. On retrouve en effet dans les pratiques artistiques développées par Thierry Boutonnier les trois fonctions de l'animateur que Gillet analyse : la fonction de production, de facilitation et de régulation (Gillet, 1996). La dimension réflexive et critique de l'animateur, dont Jean-Claude Gillet a été un porteur actif dans les années 1990, conduit à faire de celui-ci un acteur politique. En particulier, lorsque les dispositifs de participation se répandent dans les opérations d'aménagement urbain, les animateurs peuvent faire du projet participatif un agent de la démocratie. En dehors de tout dispositif institutionnel de participation, la pratique de Thierry Boutonnier, par les discussions qu'il mène notamment avec les habitants et par le

³³¹ Thierry Boutonnier, artiste, extrait d'entretien par Isabelle Bouchery, *Rencontre entre art et participation des habitants et rénovation urbaine*, mémoire de fin d'études, ENTPE, 2013.

caractère souvent ironique de ses propositions à l'égard des idées reçues, donne à l'artiste, toujours selon Cécile Croce, un rôle de « *multiplicateur de démocratie* » (Croce, 2014).

Cependant, bien qu'il existe de nombreux parallèles entre l'artiste tel que Boutonnier le représente par ses pratiques et l'animateur, l'artiste n'est pas un animateur et son projet est artistique et non socio-culturel. En effet, l'animateur travaille avec le public de la structure à laquelle il appartient, tandis que l'artiste trouve le public qui veut bien se réunir à son œuvre. C'est pourquoi la tentation des élus de montrer que le projet « *Prenez Racines !* » ne rassemblait pas suffisamment d'habitants du quartier (et n'était donc pas assez participatif, ni assez représentatif) montre une confusion entre les artistes de ces pratiques et les animateurs socio-culturels. Cette confusion est amplifiée par le fait que l'artiste Thierry Boutonnier travaille en étroite collaboration avec une travailleuse socio-culturelle.

La différence entre action culturelle et animation socio-culturelle repose aussi sur l'importance donnée aux pratiques artistiques elles-mêmes. En effet, dans l'opposition qui existe entre l'art comme pratique et l'art comme œuvre, les pratiques artistiques sont investies, en plus d'une visée récréative, d'une visée sociale voire politique, davantage qu'esthétique et artistique, car l'art est utilisé comme « *support à la socialisation et à l'apprentissage de la relation aux autres* » (Liot, 2010, 16).

De cette ambivalence des pratiques artistiques déployées dans « *Prenez Racines !* », je retiens surtout leur rôle démultiplicateur de relations qui transgressent les frontières entre des personnes et des institutions, des champs d'actions et de compétences habituellement étanches.

C'est spécifiquement dans cette optique de reconfiguration des mondes de l'art que ce que j'ai appelé les « nouvelles pratiques artistiques » se situent.

5. Des acteurs du projet urbain, éloignés du « faire », peu transversaux et peu impliqués à titre institutionnel

« *Prenez Racines !* », se greffe sur le projet de renouvellement urbain commandité par la Métropole, qui regroupe plusieurs partenaires et acteurs, la maîtrise d'ouvrage, la Mission entrée Est, le bailleur social GrandLyon Habitat, l'équipe de maîtrise d'œuvre et les structures locales.

Ces acteurs, centraux dans le projet de renouvellement urbain, sont périphériques dans « *Prenez Racines !* ». Peu impliqués à titre institutionnel dans le projet artistique, ils n'interviennent pas, ou qu'exceptionnellement, à titre personnel, dans sa réalisation et font preuve de peu de transversalité.

5.1 Une chargée de mission de la Métropole, fortement impliquée à titre personnel

La Métropole pilote le projet d'aménagement urbain et paysager réalisé dans le cadre de l'ANRU, par le biais de la Mission Entrée Est.

Sa chargée de mission dirige le projet d'aménagement de la ZAC Mermoz, en faisant l'interface avec la maîtrise d'œuvre paysagère, le bailleur, les acteurs locaux et les porteurs de projet comme la MJC Laënnec-Mermoz.

Malgré sa forte implication à titre personnel, elle ne parvient pas pour autant à mobiliser son institution à hauteur de ce qu'elle souhaiterait, ce qui conduit par exemple à des difficultés pour associer d'autres collègues ou pour augmenter les crédits alloués au projet.

5.2 Le chargé de mission entrée Est, entre mission territoriale et éducation populaire

La Mission entrée Est est une Mission territoriale de la Métropole de Lyon dont l'objectif est la mise en œuvre d'un projet de quartier dans le cadre des politiques de la ville. Elle a la charge du projet de renouvellement urbain de l'entrée Est de l'agglomération lyonnaise. Ses locaux se situent dans le quartier Mermoz Sud dans le 8^e arrondissement de Lyon.

Au moment de la présentation de son projet de territoire à l'ANRU, elle avait prévu succinctement une quinzaine de lignes autour d'un projet culturel ou artistique dans le quartier Mermoz Nord. Or, le quartier Mermoz Nord étant classé prioritaire du point de vue de la rénovation urbaine, il est géré en partie par la Mission de coopération culturelle de la Ville de Lyon, qui est en charge du développement de la vie culturelle dans les territoires dits prioritaires et en définit les priorités du point de vue culturel et artistique. Celle-ci met en place le volet culture de la convention communale d'application du CUCS, et de la charte de coopération culturelle. Mais elle n'avait pas prévu initialement de volet culturel pour Mermoz dans le cadre du projet de renouvellement urbain.

La particularité de « *Prenez Racines !* » est que le projet artistique est arrivé de façon quasi concomitante au projet de renouvellement urbain, côté acteurs du quartier et côté acteurs territoriaux (à l'échelle de la politique de la ville).

Côté acteurs territoriaux, l'initiative revient au chargé de mission entrée Est. Celui-ci présente la structure comme une antenne de la politique de la ville, « *un outil un peu contraignant mais qui permet de réfléchir et d'innover avec différents acteurs d'autant plus lorsque c'est porté par les élus de la ville de Lyon, au titre du territoire de Mermoz* »³³². C'est lui qui a eu la volonté d'inscrire un projet culturel dans la convention ANRU, qui ne prévoyait initialement pas de volet culturel. Il explique : « *Je me suis dit : " Mais dans les projets ANRU, la culture, ça n'existe pas ! ". Sauf que l'on n'avait pas de projet culturel ! (...) Donc, j'ai écrit une quinzaine de lignes, sur la convention, et c'est sur ces quinze lignes là que s'est greffé*

³³² Hervé Genco, chargé de mission entrée Est, Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013

“Prenez Racines !” (...) dans le cadre du projet urbain, il faudra prendre en compte un projet culturel » ³³³.

Dans le cadre de la mise en œuvre de « *Prenez Racines !* », il ajoute qu’il y a eu la volonté de « *pouvoir construire un projet de développement culturel qui tente d’accompagner les transformations urbaines et les habitants, lié aux transformations urbaines* ».

5.3 Un chargé d’opération GrandLyon Habitat concentré sur le projet de renouvellement urbain

GrandLyon Habitat mobilise, d’une part, un chargé d’opération concentré uniquement sur le projet de renouvellement urbain et, d’autre part, comme je l’ai montré précédemment, son agence de proximité dans le 8^e arrondissement.

Dans le cadre d’un projet de renouvellement urbain tel que celui de Mermoz Nord, le chargé d’opération est responsable de la mise en œuvre du projet de renouvellement urbain, tant dans sa dimension amont (relogements des locataires, opération tiroirs) qu’aval (démolition, reconstruction de nouveaux logements, réhabilitation de certains bâtiments et accueil de nouveaux habitants). Pour cette seconde phase en aval, il est assisté par les équipes des agences de proximité.

Le projet, puisque la totalité des tènements appartiennent à GrandLyon Habitat et comme il associe des partenaires publics et privés dans une opération de grande ampleur, requiert et mobilise toute l’attention du bailleur social. De plus, il est délicat pour le chargé d’opération de s’impliquer dans un projet artistique qui n’a, comme je l’ai montré précédemment, pas l’approbation du président de l’office. C’est pour cet ensemble de raisons que le projet « *Prenez Racines !* » est quasiment ignoré par le responsable d’opérations.

Ainsi, ce dernier, pris dans la procédure et les modalités lourdes de l’ANRU, s’évertue à remplir un cahier des charges prédéfini, sans pour autant se saisir du projet artistique comme d’une opportunité pour engager une concertation avec les habitants, plus efficace que la concertation traditionnelle qui a été menée préalablement. Il se contente alors de

³³³ Hervé Genco, chargé de mission Entrée Est, en entretien avec l’auteure, Misson entrée Est, le 17 mars 2014.

rencontrer une fois l'artiste et la médiatrice culturelle au démarrage du projet, sans les aider plus avant dans leur souhait de rencontrer les locataires.

5.4 Entre maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre, un projet artistique perturbateur

Dans le cadre d'une convention passée avec l'ANRU en 2004, le projet d'aménagement urbain est conduit par la Métropole de Lyon en régie directe avec la maîtrise d'œuvre et notamment avec la mandataire du marché de maîtrise d'œuvre de la ZAC Mermoz Nord, Lyon 8^e, dans laquelle se trouvent les sites de « *Prenez Racines !* ». Selon cette convention³³⁴, la Métropole mobilise le service « politique de la ville et renouvellement urbain », le service d'« urbanisme opérationnel », les missions « grands projets » et « habitat ». La Ville de Lyon, de son côté, mobilise la direction du développement territorial, celle de l'aménagement urbain et le service habitat, côté mairie centrale et la direction de la culture, côté mairie d'arrondissement. Il s'agit ici de la maîtrise d'ouvrage d'opérations de renouvellement urbain et de l'équipe de maîtrise d'œuvre désignée par la communauté urbaine.

Y participent les signataires de la convention ANRU, côté maîtrise d'ouvrage : la Mission territoriale dite d'entrée Est, la Métropole, la Ville de Lyon et l'État ; côté maîtrise d'œuvre du projet d'aménagement urbain et paysager : le cabinet en charge du projet d'aménagement urbain et paysager. Ce dispositif institutionnel, qui est structuré par des réunions formelles et des comités techniques et de pilotage, n'intervient que ponctuellement dans « *Prenez Racines !* ».

Mais il est révélateur des perturbations qu'engendre le projet artistique dans le fonctionnement des institutions. Ainsi le comité de pilotage du 30 décembre 2013, auquel j'ai pu assister, est significatif du trouble créé : dans le rôle des participants, dans le jeu de questions et réponses et en particulier à propos de deux points techniques qui ont été abordés autour de « *Prenez Racines !* » et de l'articulation avec le projet urbain.

³³⁴ Convention pour le renouvellement urbain et l'aménagement du quartier Mermoz Nord, Lyon 8^e, Agence de renouvellement urbain, Ville de Lyon, 14 novembre 2006, [file:///C:/Users/Marieke/Downloads/069_Lyon-8eme_Mermoz_486_15-02-2007_nc%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/Marieke/Downloads/069_Lyon-8eme_Mermoz_486_15-02-2007_nc%20(5).pdf)

Ce comité de pilotage, qui se tenait dans le local de la Mission d'entrée Est et était coordonné par le chargé de mission de celle-ci, était composé des représentants des institutions concernées au titre de l'aménagement³³⁵ ou de la culture³³⁶, ainsi que de la médiatrice culturelle et de l'artiste. Alors qu'il était attendu, le chargé d'opération de GrandLyon Habitat n'est pas venu, signe de l'absence d'implication de son institution. .

Dans ce type de comité de pilotage, les participants se partagent entre deux rôles : ceux qui posent les questions techniques et ceux qui y répondent. Ceux qui les posent sont les représentants de l'État, de la Ville et de la Métropole avec un discours technocrate autour des enjeux. Ceux qui y répondent sont des prestataires (maître d'œuvre aménagement et l'équipe projet de « *Prenez Racines !* »), qui adoptent alors un discours technique de justification. Entre ces deux « rôles », la médiatrice adopte une posture intermédiaire qui perturbe le partage des rôles. En effet, elle a une double position : en tant que représentante de la structure socio-culturelle, elle peut être donneuse d'ordre et commanditaire et travailler ainsi avec des prestataires, mais elle fait aussi partie de l'équipe projet et est un partenaire local des représentants de la maîtrise d'ouvrage. Le flou instauré par cette position entre maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre est renforcé par la posture de l'artiste qui n'hésite pas à se moquer de son « *déficit de visibilité* » et à défendre son propre positionnement technique comme une posture nouvelle d'expert de l'artiste.

Ces réunions de comité de pilotage sont aussi l'occasion d'un temps d'échange sur les tensions causées par les relations – ou l'absence de relations – avec le bailleur, qui ont eu lieu sur la pépinière ou entre les acteurs à propos de la mise en œuvre du projet artistique. Le trouble est manifeste. Personne ne sait véritablement quand il faut faire appel au bailleur. Ainsi, lors de la mise en pâture du pré ensemencé, sur un tènement du bailleur, la question de demander son autorisation se pose. Le vif échange de propos qui suit est significatif de l'incertitude, qu'engendre l'absence du bailleur sur sa cause : « *GrandLyon Habitat ne supporte pas « Prenez Racines !* » allègue la chargée de mission de la communauté urbaine, et la médiatrice culturelle de préciser qu'il ne s'agit pas du projet mais bien de l'artiste en tant que personne : « *non ce n'est pas « Prenez Racines !* », *c'est Thierry !* ». Dans les faits, la mise en avant des relations conflictuelles entre le président et l'artiste conduit à ce que la demande d'autorisation ne soit finalement pas faite.

³³⁵ Les chargés de mission à la Métropole et du maître d'œuvre du projet d'aménagement urbain.

³³⁶ La chargée de mission de coopération culturelle à la Ville de Lyon.

Une autre zone de flou est créée par l'interprétation de l'intérêt que représente le projet de mise en pâture lui-même du pré ensemencé. Le projet très technique est finalement pris dans des enjeux de visibilité de la relation entre l'habitant et le vivant. Deux points font éclater la conception technique habituelle d'un aménagement : la présence de moutons et la floraison du pré sur l'une des friches laissées vacantes par le projet de renouvellement urbain. Pour les partenaires institutionnels : *« l'important c'est que les gens voient les moutons, qu'ils soient en contact avec l'animal »* explique le chargé de mission entrée Est. Ainsi la pâture doit être visible, mais pour l'artiste, elle doit surtout être nutritive pour les moutons. La chargée de mission de la Métropole explique alors que la conception de la floraison est différente suivant que l'on se place d'un point de vue esthétique ou d'un point de vue d'efficacité nutritive : *« Pour la personne moyenne, (...) ce n'est pas fleuri... Mais on ne peut pas avoir à la fois des cosmos et des moutons ! C'est hyper subjectif la perception de la floraison ! »*. Elle tente ici d'adapter les contraintes techniques aux contraintes de visibilité, le tout fondé sur une communication ajustée.

L'artiste oscille entre un discours technique avec une terminologie d'expert sur *« l'hydro-ensemencement »* ou encore sur la différence technique entre une pâture et une prairie, et son discours symbolique d'artiste. Ainsi, lorsque le chargé de mission souhaite connaître la quantité consommée par les moutons, la médiatrice répond en riant *« ça rumine, ça rumine »*. Et l'artiste enchaîne *« ça rumine dans les quartiers »*, faisant alors le parallèle entre des habitants pris en otage dans l'opération de renouvellement urbain, et des moutons (de Panurge ?), qui ne restent pour autant pas dupes. Mais il ne répond pas véritablement et son humour qui déplace la question du projet artistique au projet d'aménagement, dérange.

Au-delà de la façon dont la prise en compte du vivant perturbe la conception de la faisabilité technique d'un projet, est posée la question de la couture entre les deux projets : le projet d'aménagement avec sa temporalité et ses acteurs et le projet artistique, dont personne ne maîtrise ni les acteurs ni la finalité.

Cette difficulté était perçue dès le départ par l'équipe de maîtrise d'œuvre : *« On était un peu dubitatifs et le projet nous a un peu inquiétés au départ, avec l'idée de se dire comment on va faire "rentre" ce projet " Prenez Racines ! " »*, souligne la paysagiste de la ZAC Mermoz Nord. Cette couture nécessite en effet une volonté et des compétences de coopération, sur lesquelles nous reviendrons dans la troisième partie. Comme l'indique la paysagiste, il fallait

que les acteurs de « *Prenez Racines !* » puissent comprendre comment la ZAC s'articulait (avec le projet artistique) et savoir comment elle allait se dérouler ». Elle ajoute : « *Je crois que sans la bonne volonté des uns et des autres, sans une certaine connivence entre les différents acteurs, ça n'aurait pas pu fonctionner* »³³⁷.

³³⁷ Anne-Laure Giroud, paysagiste de la ZAC Mermoz Nord, Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

6. Une chercheuse participante

Dans « *Prenez Racines !* », ma posture de chercheuse a évolué durant mes cinq années de terrain, de l'observation au conseil (en qualité de chercheuse mais aussi d'architecte) puis à la pleine participation. Mais une continuité existe : j'ai joué un rôle d'interface, naviguant entre les groupes, portant différentes casquettes. Ce choix est fondé sur la conviction que les rôles et les positions changent suivant les temporalités et les situations.

Cette position me semble rétrospectivement d'autant plus nécessaire que ni les mondes de l'art ni ceux de la recherche ne sont mobilisés de la façon habituelle sur ce projet. Ces derniers sont ponctuellement sollicités par l'artiste ou la médiatrice comme lors des Rencontres « *Prenez Racines !* », mais la sollicitation peut se faire au long cours, puisque j'ai pu suivre le projet entre 2010 et 2015.

6.1 Une chercheuse à l'implication variable

Mon implication de chercheuse n'a pas toujours été égale, pour des raisons logistiques. Dans une première phase, d'approche du projet, j'ai été observatrice sur des temps ponctuels aussi bien formels et techniques (comme les comités de pilotage ou les réunions sur l'étude de pollution des sols) qu'informels et conviviaux durant les nombreux entretiens avec les acteurs techniques ou les parrains-marraines. Durant cette phase d'observation, j'ai eu beaucoup de difficultés à justifier ma présence vis-à-vis des autres acteurs car j'étais alors entourée de personnes qui avaient toutes un rôle défini dans le projet.

Après cette première phase, j'ai été perçue comme une figure de conseil, détentrice d'une certaine forme de savoir, parfois transmissible, parfois non. Dans certaines circonstances, le chercheur peut être sollicité comme conseiller et médiateur, invité ponctuellement pour une expertise et des compétences reconnues. C'est ainsi que l'artiste m'a longuement consultée lorsqu'il construisait le propos des Rencontres « *Prenez Racines !* ». À la suite de cette expérience de conseil et de médiation, j'ai été sollicitée par la médiatrice pour accompagner

les parrains-marraines lors de leur voyage de découverte des projets de jardins à Paris, puis par l'artiste pour aider à la mise en place de l'exposition *Banlieue is beautiful* à Paris.

Cette seconde phase était concomitante de ma participation pleine à la fois au quotidien de la pépinière et à des projets spécifiques comme la réalisation d'un court métrage ou la rédaction d'une fiction sur le projet.

6.2 Une chercheuse, sur le chemin de la recherche création

L'imbrication de ma démarche de recherche dans un projet artistique, ma participation, dans ce contexte, à la réalisation d'un film et l'écriture d'une nouvelle m'ont conduite à m'intéresser à la recherche création et à me demander comment les acteurs de la recherche la conçoivent.

Ce thème a été abordé dans de nombreuses publications en France et au Québec notamment, et dans des colloques tel celui consacré à « La recherche-crétion : territoire d'innovation méthodologique »³³⁸. L'intérêt de ces réflexions est de contribuer à transformer les représentations sur l'art contemporain tout en favorisant des collaborations entre artistes et chercheurs. Elles ouvrent ainsi des pistes pour caractériser les nouvelles pratiques artistiques. Je vais présenter celles qui me semblent le mieux éclairer ma posture de recherche.

La recherche création peut être comprise de trois manières selon le rapport qu'on établit entre ces deux termes Ils peuvent d'abord être mis en opposition : « recherche **versus** création », une recherche qui se confronterait à la création. Il peut aussi y avoir une transposition entre deux territoires existants : la « recherche **et** création » serait une recherche qui se doterait des outils, compétences, réseaux de la création ou inversement une création qui utiliserait les outils de la recherche, par exemple en mobilisant des pratiques de type recherche-action ou création-intervention³³⁹ qui impliquent le public à titre de partenaire. Enfin, la « recherche création » peut être conçue comme un **hybride**

³³⁸ Ce colloque a eu lieu à l'UQAM à Montréal du 19 au 21 mars 2014.

³³⁹ *A practice as a research* (pratique comme recherche) ou *performance as a research* (performance comme recherche).

composé à la fois de recherche et de création (souligné par l'absence de tiret³⁴⁰) et donc comme une nouvelle forme de recherche ou de création (Caumon et al., 2016). Elle peut servir à comprendre les processus artistiques ou de recherche, à permettre voire favoriser l'interdisciplinarité et enfin, à transmettre, en situation pédagogique.

Des effets transformateurs

La recherche création a pour première caractéristique de porter sur une pratique. Plusieurs questions en découlent.

La place donnée à la pratique dans une recherche questionne d'abord le supposé dualisme entre pensée théorique et action. L'opposition de catégories entre la pensée théorique qui serait le domaine des « *discourants* » et l'action, domaine des faiseurs, artistes et artisans, analysée par le théoricien de la pédagogie Jean-Marie Van der Maren³⁴¹ a un impact sur la façon d'enseigner et d'apprendre. Cette opposition a aussi un impact sur la façon dont les chercheurs et artistes se définissent et interagissent, sur la place accordée à chacun d'entre eux et sur leur hiérarchisation (ou non). Enfin, la recherche création est supposée s'inscrire dans une pensée pratique qui couple situation et action. Cette pensée s'efface dans la réalisation : c'est donc l'action réalisée qui prime sur l'action imaginée.

Par ailleurs, la recherche création suppose que le chercheur puisse exprimer sa propre sensibilité et que celle-ci soit reconnue. Dans « *Prenez Racines !* », ma collaboration avec l'artiste n'a démarré que lorsque la qualité et les compétences liées à ma posture de chercheuse ont été transformées par ma participation aux projets artistiques. L'artiste n'était alors plus le seul dépositaire d'une sensibilité. En effet, le chercheur ne produit pas seulement des objets de connaissance ou d'art, il conçoit et fabrique un imaginaire théorique, comme le souligne Pascal Nicolas-Le Strat (Nicolas-Le Strat, 2000).

De la même façon, le chercheur n'est pas le seul dépositaire d'outils conceptuels. Dans « *Prenez Racines !* », l'artiste est aussi reconnu en tant qu'expert sur des questions paysagères, politiques, de pollution ou environnementales au sens large. Les échanges que

³⁴⁰ La présence d'un tiret entre recherche et création fait débat. Il est jugé comme contraire à la nouveauté de la démarche par Céline Caumon (dir.), *Recherche action par la création artistique et design*, Connaissances et savoirs, 2016, p. 21. Et ambigu par Mireille Losco-Lena, « 9x9. Questions sur la recherche-crétion ». <https://www.thaetre.com/2018/06/16/recherche-creation/5/>

³⁴¹ Colloque « Recherche-crétion. Territoire d'innovation méthodologique », Université de Montréal UQAM, 19 mars 2014.

nous avons pu avoir ensemble ont très largement contribué à forger ma culture sur les questions sensibles et sur des points tels que le faire, l'action ou le commun.

Ces caractéristiques éclairent ma recherche et ma posture de chercheuse sous plusieurs angles. Tout d'abord, sur la relation entre pensée théorique et action : dans « *Prenez Racines !* », la pratique fournit continuellement des rebondissements et des déplacements de concepts chez l'artiste. Thierry Boutonnier me confiait ainsi que pour lui, la théorisation venait toujours après coup et que pour cette raison, il s'en méfiait, car la seule chose qui comptait était les actions. Le projet à son démarrage proposait dès lors une « image », bien différente du résultat. Cette interprétation peut cependant être relativisée car l'artiste garde un cap critique et politique qui oriente sa théorisation.

En outre, le processus suivi n'apparaît pas linéaire. Samuel Bianchini montre ainsi que l'articulation entre recherche et création se trouve d'emblée dans le « *faire* », dans un dessaisissement du « *projet* », un lâcher-prise car il y a eu « *trajet* » (Bianchini, 2010). En effet, si la pensée est continuellement formée et déformée par la pratique, elle doit aussi se confronter à l'analyse de la discussion et à la construction d'un récit qui non seulement restaure la trace, mais met en scène la trame en explicitant l'action. Le récit de « *Prenez Racines !* » accompagne la pratique, qu'il s'agisse de celui que donne l'artiste par ses propositions et métaphores successives, ou celui des parrains-marraines, ou encore celui que je rédige. Le récit peut ensuite être représenté, exposé et publicisé suivant des modalités diverses puisées dans les mondes de la recherche comme dans ceux de l'art.

Pourtant, il existe une certaine difficulté à évaluer ce qui est produit par la recherche création car la tendance est d'utiliser les critères universitaires ou artistiques « classiques », alors même que si l'on considère l'espace entre recherche et création, il devient un espace tiers entre les deux. Les critères d'évaluation devraient donc être nouveaux ou tout au moins autres

Par la rédaction de la nouvelle *Et pour quelques arbres de plus*, je visais à susciter une réflexion sur le processus en cours, tout en expérimentant une pratique littéraire. Pour cela, j'ai fait le choix d'un déplacement des situations dans un autre contexte, celui du western. En inventant une histoire et des personnages, j'interrogeais à la fois la qualité de ce que je produisais au regard de l'art et ce qu'il pouvait apporter à ma recherche, s'il pourrait être intégré dans ma thèse. Ma démarche s'apparentait ainsi à celle explicitée par Gilles Deleuze à propos de l'acte de création : une démarche qui repose sur une réflexion propre à la

réalisation d'une œuvre et se définit non pas en elle-même, mais dans un contexte social et politique, entre auto-réflexivité et auto-poïétique³⁴², une connaissance autant qu'un penser autrement et d'une certaine manière, un « faire » autrement. Plus précisément, dans la métaphore de la fiction, je ne visais pas à décrire une situation semblable, mais à montrer des problèmes semblables pour favoriser la réflexion sur leur solution. Comme Deleuze le souligne dans *Le cerveau c'est l'écran. Deux régimes de fous*, « la rencontre entre deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres, un problème semblable à celui qui se pose dans un autre »³⁴³.

Ce qui caractérise la recherche création est donc une attitude construite autour de la déviation, de la déstabilisation, du détournement, de la démystification ou encore du doute. La pratique artistique peut alors être vue comme une recherche qui ne prévoit pas les résultats de ses processus : qui n'aboutit pas ou qui aboutit parce qu'elle n'aboutit pas, un processus itératif et non linéaire.

Par ailleurs, j'attendais de ma participation au film et de la rédaction de la nouvelle une légitimation de ma posture de chercheuse de la part des autres personnes. Mais l'effet a été différent. Ma participation en tant que chercheuse a bousculé les idées reçues sur ce que fait ou ne fait pas un chercheur et sur les limites de sa participation, notamment pour assurer l'objectivité de son propos. Reconnaître cette plasticité des catégories et des figures n'est cependant pas sans difficultés. Ainsi, l'élue à la culture s'en tient à une conception de la recherche qui exclut l'implication du chercheur dans les activités observées. Pour elle, le rôle du chercheur est « de permettre de décrypter ce qui se passe dans le territoire tout en observant une distanciation critique »³⁴⁴.

Plus largement, la participation du chercheur a eu un effet de déstabilisation. Je peux rapprocher ce qui s'est alors produit de ce qu'Emanuele Quinz³⁴⁵ désigne par « égarement ». Il explique que la désorientation et le déséquilibre deviennent des stratégies, un état de crise dans un système statique qui multiplie les barrières sans pour autant s'en affranchir.

³⁴² Serge Cardinal, colloque « « La recherche-crétion : territoire d'innovation méthodologique », Université de Montréal UQAM, Montréal, 19-21 mars 2014.

³⁴³ « Le cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze », *Les Cahiers du Cinéma* n°380, février 1986, pp.24-32.

³⁴⁴ Marie-Françoise Deharo, élue à la Culture à la mairie du 8^e arrondissement de Lyon, en entretien avec l'auteure, mairie du 8^e arrondissement de Lyon, le 7 juin 2013.

³⁴⁵ Colloque « Recherche-crétion. Territoire d'innovation méthodologique », Université de Montréal UQAM, Montréal, 19 mars 2014.

Au moment où j'ai décidé de co-réaliser le film, je ne savais pas par avance ce que je faisais, ni ce que je pourrais faire de ce qui serait produit par la fabrique du film ou serait issu de la réflexion. Je l'ai d'abord pris comme une opportunité qui me permettrait d'être présente de façon presque invisible, derrière un micro ou une caméra. Mais la posture en marge, à distance ne peut pas permettre de comprendre de l'intérieur. Aussi, me devais-je d'être au cœur du processus. Ce n'est qu'au moment de la négociation sur ce que la réalisatrice et moi, nous souhaitons montrer du projet, que je me suis rendue compte que nous ne voulions pas mettre en avant les mêmes choses. Elle, dans sa démarche de réalisatrice, prenait un point de vue simple, qui me semblait caricatural, déclinant une idée, celle de la révolution tandis que je cherchais à montrer la complexité situationnelle et systémique du projet. L'égarément dont parle Quinz peut être rapproché de méthodes hasardeuses, de l'irrationnel, de l'aléatoire, de l'accidentel et de la sérendipité.

Un chercheur engagé dans une recherche-crédation, comme le dit Sylvie Fortin³⁴⁶, réalise son auto-ethnographie. Par ma participation de chercheuse à la création artistique au sein de « *Prenez Racines !* », partie intégrante de mon processus de thèse, j'ai pu ainsi accumuler un ensemble de traces qui, comme Sylvie Fortin l'explique, contribuent à articuler un discours théorique en lien avec des pratiques artistiques car la question du faire n'est pas soluble uniquement prise du point de vue du praticien.

Cette expérience m'a conduite à penser que, dans l'interaction entre recherche en sciences humaines et pratique artistique, le chercheur n'a pas qu'une seule place prédéfinie, et lorsque celui-ci se place en artiste, il ne s'agit pas pour lui de devenir artiste ou de faire partie du monde de l'art, mais bien de rendre compte d'une diversité de collaborations et d'interactions.

Enfin, ma participation au projet artistique m'a fait éprouver la difficulté de reconnaissance d'une pratique artistique expérimentée par un chercheur. Ce que j'ai pu produire, qui n'était pas seulement du matériau de chercheur ou des résultats de chercheur, m'a servi à entrer dans mon sujet mais n'a pas toujours été vu comme une création par les autres acteurs. C'est ainsi que mes articles ou écrits sur le projet n'ont été intégrés au site web du projet que sur la proposition de l'artiste et très tardivement.

³⁴⁶Colloque « Recherche-crédation. Territoire d'innovation méthodologique », Université de Montréal UQAM, Montréal, 19 mars 2014.

Pour la médiatrice culturelle, il est apparu clairement, contrairement à l'artiste qui m'incluait toujours au groupe (au point de me demander de parrainer l'arbre d'une marraine décédée), qu'elle ne me considérait pas comme « dedans » mais comme une actrice avec une mission pédagogique particulière vis-à-vis des acteurs et des parrains-marraines. Le film documentaire *Aux arbres citoyens : un essai poético-révolutionnaire*, au moment de sa réalisation et même durant l'année qui a suivi sa sortie, n'a jamais véritablement suscité l'intérêt de l'artiste et de la médiatrice, au point qu'il n'a pas été montré aux parrains-marraines et habitants dans un premier temps. Cette absence de considération m'avait alors beaucoup questionnée. Il semble qu'elle puisse s'expliquer par deux éléments : le premier est que la réalisatrice principale du film était connue de la médiatrice et de l'artiste en tant qu'enseignante qui maniait la caméra à l'occasion ; alors que moi-même, débutante dans l'écriture filmique et la réalisation, je n'étais pas considérée comme une experte. Le second élément est l'absence de place prédéfinie de ce film dans le projet. Il a fallu d'une part, que je fasse part de mes questionnements à l'artiste et d'autre part, que le film soit invité dans plusieurs festivals de films courts en France, pour que dans le courant de l'année 2015, l'artiste décide de faire apparaître le film dans les ressources documentaires du projet sur le site Internet de ce dernier. Ce n'est donc que deux ans après sa sortie que les habitants de Mermoz et les parrains-marraines ont pu en avoir connaissance.

L'histoire de ce film témoigne de la position d'entre-deux qui a été la mienne.

6.3 Une position de recherche, à l'interface

Pour comprendre cet entre-deux, je le compare à la relation d'un système à son environnement. Le contexte de « *Prenez Racines !* » dans lequel j'ai fait ma recherche peut être compris comme un système complexe, qui contient un grand nombre d'acteurs qui interagissent entre eux et avec d'autres, à des degrés divers, dans des temporalités différentes et pour des enjeux variables.

Dans un système, plusieurs positions sont possibles bien qu'elles ne soient jamais totalement exclusives puisque s'il existe des relations et des interactions qui créent des points de contact. Cet ensemble de relations conduit à distinguer la position et la posture. La position est la

manière dont une chose ou une personne est placée, ou se place elle-même. La position désigne aussi l'endroit ainsi occupé.

Plusieurs possibilités existent. La position interne correspond à celle où l'acteur se trouve compris dans le système, de façon voulue ou subie ; il peut ainsi être intégré, alors même qu'il se plaçait à l'interface ou à l'extérieur du système. La position à l'interface (ou en limite) est celle où les acteurs sont en lien avec d'autres, situés dans l'environnement ou dans un autre système. Elle suggère l'idée que l'intersection entre les deux systèmes puisse produire un espace dans lequel se trouve l'acteur, tandis que la position en limite suggère, elle, que l'acteur se trouve en bord de système (pas forcément en interaction avec un autre système). Enfin, la position externe désigne celle où les acteurs se trouvent en dehors du système : ils ne font pas partie de celui-ci, au sens fort du terme ; ils ont une position, un rôle et/ou une posture distanciée, qu'ils se tiennent eux-mêmes à distance, ou qu'ils soient maintenus à distance.

Le terme posture a dans le langage courant, une double acception propre et figurée. La première est synonyme d'« attitude », de « position du corps » et confère donc au terme une dénotation uniquement anatomique (Saint-Amand et Vrydaghs, 2011). « *La posture peut donc se définir, conceptuellement, comme une façon d'occuper une position* » (Viala, 1993) et d'ajuster son attitude à cette position. La seconde acception renvoie à l'attitude morale d'une personne, à une prise de position (par exemple politique), à des valeurs. En sciences humaines, le terme a souvent servi à « *décrire un type de démarche scientifique, en caractérisant cette dernière sur un plan aussi bien axiologique que méthodologique ou épistémologique* ».

Dans « *Prenez Racines !* », ma position est d'abord définie par mon appartenance académique, mais également par ma formation d'architecte et mon activité professionnelle antérieure au sein du logement social. Par ailleurs, ma participation à la réalisation du projet aux côtés de l'artiste et de la médiatrice culturelle m'a aussi située à proximité du monde artistique. Elle a créé une proximité avec les parrains-marraines.

J'ai défini ma posture comme celle d'une interface, faisant le relais, la médiation entre ces acteurs. Mais elle a été comprise par les autres entre intérieur et extérieur. Alors que je me sentais dedans, certains acteurs me voyaient pourtant dehors. Je me suis alors interrogée sur les raisons de cette dichotomie : sans doute qu'être dedans signifiait quelque chose de différent pour eux. Pour moi, ma présence importante sur le site de la pépinière, même si elle

n'était pas quotidienne, m'avait permis de connaître chacun des participants et acteurs, de réaliser des entretiens avec la plupart d'entre eux, de les accompagner lors de leur voyage à Paris, d'aider à la mise en œuvre de l'exposition *Banlieue is beautiful* à Paris, de co-écrire un film sur le sujet, de rédiger une fiction et de longuement travailler avec l'artiste sur les concepts sous-jacents au projet. Cela m'avait donné à voir le projet de l'intérieur, en tant que participante, certes avec un statut spécial, mais pas en tant que personne totalement extérieure.

6.4 Une chercheuse impliquée et engagée

Si les définitions de l'implication et de l'engagement d'une personne renvoient souvent l'une à l'autre, les deux postures peuvent se distinguer.

L'engagement peut être compris dans un sens militaire ou dans celui d'être au service d'une cause. Celui-ci a une valeur positive alors que l'implication signifie à l'origine le fait d'entortiller, emmêler, sens qui traduit tout à fait la posture de l'entre-deux.

J'emploie le terme « engagement » pour désigner ma participation active et teintée d'attachement à mes terrains d'étude. Par « implication », je désigne les actions que je mène au sein du projet.

En situation de recherche, l'intérêt et les risques de l'engagement sont controversés. Pour Nathalie Heinich, ce qui engage le chercheur est à la fois sa capacité à s'impliquer et à se détacher des enjeux du monde ordinaire (Heinich, 1998), ce qu'elle appelle la « *neutralité engagée* » (Heinich, 2002). Cette position, qui lie implication et détachement, est critiquée par Erik Neveu notamment. Il lui oppose l'existence d'une implication de tous les instants et d'une filiation entre l'engagement et la recherche qui se marque par une mobilisation à la fois du parcours professionnel et du parcours personnel (Neveu E., 2003) dans la posture du chercheur. Cette conception correspond mieux à la posture qui a été la mienne.

La notion d'engagement se décline au pluriel. En effet, elle recouvre une dimension politique, suppose un encadrement institutionnel ainsi qu'une implication personnelle sur le terrain. Le fait de s'engager personnellement, dans une expérience parfois corporelle et émotionnelle demande des dispositions de la part des chercheurs (Sorignet, 2011). Ces

dispositions dépendent des trajectoires sociales et des histoires familiales, lesquelles façonnent tant le rapport au métier et à l'univers professionnel que l'entrée dans le terrain et la production scientifique (Naudier, Simonet, 2011, 20). Cela permet de traiter ce qui est habituellement tu et non considéré du point de vue méthodologique. Cette implication revient ainsi à explorer ce que Delphine Naudier et Maud Simonet désignent par « *tambouille de la recherche* » ou encore comme « *la cuisine et les dépendances* » (Naudier, Simonet, 2011, 6).

Inversement, poser la question de l'engagement du chercheur, c'est s'interroger sur la façon dont l'humanité du chercheur participe de son engagement ; c'est aussi s'interroger sur sa place dans l'espace public (Fleury-Vilatte, Walter, 2002). En sciences humaines, un « *réseau quasi inextricable nous implique malgré nous dans notre sujet de recherche* » rappelle Alban Bensa (Bensa, 2011, 44). Il précise : « *Aussi forts que puissent être leurs principes d'objectivité, les sciences humaines et sociales avant même que de débiter* » sont « *engagées, coulées (embedded dirait-on en anglais) dans les faits qu'elles s'emploient à penser* ».

J'aimerais ici expliciter ce que l'engagement fait au chercheur et ce que le chercheur fait de son engagement. Cet engagement permet l'accès au terrain, puis la compréhension approfondie des acteurs et enfin, la construction d'un objet de recherche. L'engagement permet de produire une « *connaissance dans son contexte de production* » (Naudier, Simonet, 2011, 10), même s'il n'est pas le seul moyen d'y parvenir.

Dans mon cas, la question de mon engagement de chercheuse est largement liée à celle de la recherche en situation de participation car le chercheur fait partie de ce qu'il observe et analyse lorsqu'il travaille en immersion, ce qui en fait en quelque sorte un métier « *à vocation* » (Naudier, Simonet, 2011). Les travaux des deux chercheuses montrent que les engagements en sciences humaines ne nuisent en rien à la scientificité de leur travail ; c'est au contraire, nous disent-elles, l'un des fondements de ce travail car sans engagement pas de connaissance possible. L'anthropologue Jeanne Favret-Saada tire même de son expérience le constat que pour parler et accéder à la connaissance, il faut « *être pris dans la pratique* » (Favret-Saada, 1977, 35), même si les formes et les conséquences de l'engagement sont différentes selon les contextes de recherche.

Le lien entre la connaissance et l'engagement pose la question de la posture que doit adopter le chercheur : doit-il se débarrasser de ce qu'il est intrinsèquement, un citoyen

politisé, un travailleur avec des conditions d'exercice, un être de chair et de sang, sexué, inscrit dans une histoire familiale, sociale ou politique ? C'est dans l'explicitation de ces caractéristiques personnelles, de la posture de recherche aussi bien que de la position du chercheur sur le terrain que peut se formuler une réponse.

Dans le cas de mon implication dans « *Prenez Racines !* », deux éléments sont à considérer : un affect fort avec l'artiste, la médiatrice et les parrains-marraines et ma volonté de tester des hypothèses autour du faire comme moyen non seulement de travailler le commun mais de le faire advenir.

La création, par l'immersion sur un terrain, de relations privilégiées avec les enquêtés pose la question du « double je » (celui de la personne et celui du chercheur) et de ses effets. Le chercheur est alors amené à s'interroger sur ses propres pratiques mais aussi sur les informations recueillies et leur portée en dehors de l'expérience subjective (Bouhnik, 2011).

Par ailleurs, sont à considérer ce qui est de l'ordre de la demande, implicite ou explicite, voire de la commande, contractualisée ou non qui m'ont été faites et la manière dont j'ai pu ou non répondre aux attentes.

La question de la commande et de son contexte est importante pour comprendre de quelle manière, le chercheur est pris dans un rapport social. Ainsi, dans mon cas, mon implication dans le projet a toujours été bénévole et dans ce cas-là, il s'agissait plus d'une demande que d'une commande. Cette dernière est intervenue, avec une promesse de rémunération, de la part de l'artiste, au moment de la rédaction de la fiction, dans le cadre de l'édition bilan du projet. Toutefois, la fiction n'a pas été jugée opportune par la Mission entrée Est et la MJC, principaux financeurs de l'édition ; je n'ai donc jamais été rémunérée.

L'engagement du chercheur lui fait ainsi courir plusieurs types de risques. L'épisode de la fiction rappelle que l'engagement s'inscrit dans des rapports de forces faits de subordination et de jeux de pouvoir qui nécessitent une négociation permanente. Le risque avec une obligation de justification plus importante est ici pour le chercheur d'être instrumentalisé et de voir disparaître sa liberté d'agir. Mais il existe d'autres risques : celui d'une trop grande proximité pouvant conduire à une « *aspiration par le terrain et la perte de capacité de distanciation* » (Bouhnik, 2011). Pour le chercheur engagé, la question est alors : Comment sortir du rapport affectif et de l'intuition ? Comment transformer cette matière issue de l'affect en savoir scientifique ?

Dans la construction de ce savoir scientifique à la fois imprégné des relations au terrain et distancié, les modalités de restitution sont très importantes. En effet, comme je l'ai expérimenté, lorsque le chercheur s'est impliqué au point de mêler ses propres savoirs avec ceux des enquêtés et inversement, il est difficile de proposer une restitution destinée principalement à des chercheurs sous une forme classique de type article, bien qu'elle demande aussi un important effort de conceptualisation. Je reviendrai dans la troisième partie sur les relations issues de mon engagement qui créent de nouvelles conditions de restitution.

La première caractéristique du projet artistique « *Prenez Racines !* » est qu'il s'inscrit dans le cadre plus large d'un projet de renouvellement urbain. Ses porteurs doivent donc non seulement composer avec les temporalités et contraintes techniques du projet urbain mais aussi avec les acteurs de celui-ci. Il met ainsi en mouvement une grande diversité d'acteurs : institutions, acteurs techniques, sociaux, habitants...

Il est marqué par le désengagement du bailleur sur le tènement duquel il se déroule. Ce contexte met du jeu dans les rôles et les relations.

« *Prenez Racines !* » montre aussi une reconfiguration des catégories désignant les acteurs, par un ensemble d'hybridations et d'interactions. Celles-ci créent des zones de flou et des incompréhensions réciproques, qui se traduisent en particulier dans la recherche de nouveaux modes de légitimation.

Dans « *Prenez Racines !* », le faire est au cœur du processus créatif. Les acteurs techniques, garants de la faisabilité du projet en sont donc les acteurs essentiels.

Les commanditaires du projet urbain sont par leur statut, éloignés du terrain et donc de la réalisation du projet artistique. Au contact d'un artiste ayant des expertises techniques reconnues à la fois par la maîtrise d'ouvrage et par la maîtrise d'œuvre, ils ont cependant vu leurs pratiques être réinterrogées. Des passerelles ténues sont lancées entre les deux mondes, technique et artistique.

Les acteurs artistiques du projet cherchent des voies de légitimation et de reconnaissance alternatives à celles des mondes de l'art telles qu'on peut les connaître à travers un réseau institutionnel de production, diffusion et réception de l'œuvre. La figure de l'artiste prend alors une envergure nouvelle : il devient lui-même le promoteur de son travail non pas en direction des institutions artistiques mais en direction d'un réseau de nouveaux acteurs, en marge de ces institutions. Il cherche de nouvelles voies de création avec plus de social, plus de politique, ainsi que de nouvelles légitimités, par ses pairs et par les habitants.

Les acteurs politiques traditionnels, des élus indirectement impliqués dans le projet et peu présents au quotidien, peinent à se renouveler et à se saisir des enjeux participatifs de ces projets, craignant une remise en cause de leur légitimité de décideurs.

De nouveaux acteurs politiques apparaissent, comme l'artiste et les parrains-marraines, qui interpellent les modes de faire, le rôle du projet artistique au sein du renouvellement urbain et les hiérarchies entre les acteurs.

Les acteurs du social sont ici des piliers techniques et logistiques, dans la mise en œuvre du projet de renouvellement urbain : afin de créer les conditions d'accord et de pacification nécessaires durant cette phase de transformation du quartier, leur rôle consiste à constituer un groupe d'habitants acteurs et médiateurs.

La médiation institutionnelle se cherche, entre social et artistique, avec une médiatrice qui doit asseoir sa position de technicienne pour être reconnue dans sa position de membre de l'équipe-projet par l'ensemble des acteurs, du projet urbain notamment, et un artiste qui va jouer de la médiation, flirtant aux limites de l'animation socio-culturelle.

Enfin, du point de vue de la recherche, ma propre évolution vers une recherche impliquée, mon engagement dans le projet artistique interrogent ma posture vis-à-vis des acteurs du projet. Elle questionne en particulier les formes possibles de légitimation de l'articulation entre une recherche universitaire et une création artistique.

Opener, un programme artistique mené sur les terres du logement
social, sans les bailleurs sociaux

Chapitre 3

« On peut se mêler de tout à partir de l'art », lance en boutade Patrick Le Bellec, le chargé de mission art et espace public à Dunkerque³⁴⁷. Il place ainsi le projet *Opener* sous le signe de la coopération entre ses différents acteurs. Cet optimisme rend compte du contexte assez favorable à l'art contemporain, dans lequel émerge le programme, qui contribuera à faire de la ville une capitale régionale de la culture en 2013. Mais le contexte politico-économique ne sera pas sans poser des obstacles à sa réussite.

Le système d'acteurs d'*Opener* gravite autour des deux chargés de mission Art et espace public. Dans ce contexte marqué par l'absence du bailleur et par le désinvestissement de la municipalité, ils jouent le rôle de « couteaux suisses » : ils suscitent un réseau d'acteurs sur le volet social du projet, veulent mettre au premier plan la participation des habitants, font de la médiation, sollicitent une instance d'évaluation et des chercheurs. Avec la diversité d'acteurs artistiques, solos ou collectifs, auxquels ils font appel, ils expérimentent des pratiques qui renouvellent les expressions artistiques dans des espaces urbains non ou peu valorisés.

Nous présenterons successivement les principaux groupes d'acteurs concernés par *Opener*.

Nous verrons d'abord comment, autour des membres de l'équipe de la Mission art et espace public, se déploie un réseau sur le volet social du projet : il concourt à la mobilisation habitante, pour le compte de l'équipe.

Nous montrerons ensuite comment le programme *Opener* est l'occasion de l'émergence de nouveaux acteurs artistiques, à la croisée des champs et des pratiques. La figure de l'artiste, contrairement aux deux autres cas étudiés précédemment, se conjugue ici surtout au pluriel, avec des collectifs d'artistes qui ne sont pas seulement composés d'artistes mais aussi de spécialistes du spatial.

Le troisième groupe est constitué par une pluralité d'acteurs politiques. Je montrerai comment les élus, tour à tour passeurs de commande puis détachés du projet lors du changement d'équipe municipale, ont parfois du mal à se saisir des opportunités dévoilées par *Opener* et de fait, à proposer une suite au programme. Les chargés de mission eux-mêmes, qui portent un discours militant sur la participation des habitants et ses vertus dans le processus démocratique d'une ville telle que Dunkerque, ne développent cependant pas une pratique aussi participative qu'annoncée.

³⁴⁷ https://dunkerque.maville.com/actu/actudet_-Patrick-Le-Bellec-et-Anne-Rivollet-Opener-une-autre-maniere-de-concevoir-la-ville-loc-1556702_actu.Htm

Enfin, dans l'optique de développer un programme artistique participatif innovant et expérimental, l'équipe d'*Opener* a souhaité dès le début de l'expérience s'entourer de chercheurs. Nous verrons que ce qu'entendent par-là les membres de la Mission art et espace public n'est pas exactement de l'ordre de la recherche universitaire. L'explicitation de ce désaccord nous conduira, pour finir, à expliquer les raisons des difficultés que j'ai rencontrées en tant que chercheuse dans la participation aux réflexions menées, en termes de commande mais aussi de posture.

1. Le volet social d'un programme « par et pour les habitants »

Opener est un programme présenté par ses porteurs comme participatif.

Il est décrit comme étant « *par et pour les habitants* » que ce soit par la municipalité ou par les membres de l'équipe de la Mission art et espace public. Les artistes qui interviennent dans le cadre d'*Opener* doivent révéler d'abord aux habitants des lieux méconnus de la ville et mettre en lumière la relation entre terre et eau. Puis, en les plongeant au cœur d'une action (aménagement, jardinage, inventaire de la biodiversité), ils créeront les prémices de l'implication des habitants dans un projet voulu comme démocratique.

Le volet social d'*Opener* est marqué par l'absence de l'acteur logement social. Nous analyserons donc d'abord les raisons de l'absence des bailleurs sociaux sur ce projet qui se développe pourtant sur leurs territoires. Il est aussi affecté par l'échec de la connexion avec le projet urbain. Dans ce contexte, j'analyserai le déploiement, par les membres de l'équipe de la Mission art et espace public, d'un réseau d'acteurs : sociaux, socio-culturels, membres d'associations, habitants et mécènes.

1.1 Les organismes de logement social, grands absents d'*Opener*

Dans le cadre d'*Opener*, le lien avec le logement social et les acteurs de la rénovation urbaine est à la fois paradoxal et ténu.

En effet, à ma première rencontre avec les membres de la Mission art et espace public, lorsque j'ai demandé si des bailleurs sociaux étaient présents sur les projets, le chargé de mission s'est écrié en riant « *le logement social, à Dunkerque, y'a que ça !* »³⁴⁸. Toutefois, au fil de mon enquête, je me suis aperçue que, bien que les projets du programme *Opener* prennent place sur le territoire de bailleurs sociaux, les organismes de logement social étaient absents, ce qui m'a fortement interpellée. Lorsque, à plusieurs reprises, j'ai sollicité

³⁴⁸ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

pour un entretien les deux organismes HLM Partenord et Cottage, mobilisés dans le cadre de *Jardins Barges*, je n'ai obtenu de réponse d'aucun de ces deux bailleurs.

Force est de constater que les quartiers dans lesquels les artistes sont intervenus dans le cadre du programme sont des quartiers populaires, le plus souvent en zone prioritaire ou politique de la ville. Néanmoins cela ne veut pas dire que les acteurs du logement social y sont forces de propositions et sont actifs sur des projets autres que de construction, de réhabilitation ou d'aménagement urbain.

Dans le cadre d'*Opener*, bien que l'ensemble des sites de *Jardins Barges* se trouvent à proximité immédiate de logements sociaux et que deux de ces sites soient de surcroît dans la zone de renouvellement urbain, seuls deux organismes de logement social ont été impliqués dans la mise en œuvre du projet : Parténord et Cottage.

Parténord est un office public départemental pour l'habitat dont le siège social est à Lille ; c'est le premier bailleur de Dunkerque avec près de 4 600 logements dans la ville. En comparaison avec le bailleur social lyonnais GrandLyon Habitat et ses 26 000 logements, c'est un organisme de taille modeste. Par ailleurs, outre la rénovation urbaine qui le place dans un dialogue partenarial à la fois social et urbain, ses activités restent centrées autour de la gestion immobilière.

Cottage, structure plus petite que Parténord, est une société HLM composée de deux entités : Le Cottage social de Flandres, une société anonyme HLM et Notre Cottage, une société coopérative. Cet organisme intervient sur près de 7 030 logements dans l'ensemble de la communauté de communes des Hauts de Flandres.

Plusieurs raisons à cette absence des bailleurs dans le cadre d'*Opener* et de *Jardins Barges* se dégagent.

Tout d'abord, les terrains où se déroule le projet artistique *Jardins Barges* ne dépendent pas directement des bailleurs. Comme l'explique le chargé de mission : « *Sur Opener et Jardins Barges, nous n'avons pas travaillé avec des bailleurs sociaux ; les terrains que nous occupions étaient des propriétés Ville, CUD, ou port de Dunkerque. Même dans le cas de pieds d'immeubles en Basse Ville, c'étaient des terrains qui appartenaient à la Ville* »³⁴⁹.

Ces terrains n'étaient pas non plus directement concernés par un programme ANRU. Ils n'ont donc pas pu bénéficier des obligations liées à ces programmes. Patrick Le Bellec

³⁴⁹ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, échange de mails avec l'auteure, le 20 mars 2019.

confie : « on n'a pas eu particulièrement de contacts en fait, parce que le contexte n'était pas en territoire ANRU, pas en territoire prioritaire »³⁵⁰. Ainsi, pour lui, les bailleurs ne se seraient mobilisés que s'ils y avaient été contraints. Les structures n'ont en effet, pas toujours en interne les ressources pour mener à bien des missions de ce type. Il s'agit pour ces bailleurs d'une obligation coûteuse dont ils ne voient pas toujours l'intérêt. : « quand le bailleur social n'est ni dans un quartier prioritaire, ni en renouvellement urbain, il est particulièrement discret, pour éviter qu'on le sollicite trop, notamment financièrement »³⁵¹. Si le site du projet ne se trouve pas en secteur ANRU, le bailleur n'a en effet pas d'obligation légale d'avoir recours à un dispositif de concertation. Or les bailleurs sont particulièrement courtisés par les porteurs de projets de concertation, car l'ANRU prévoit pour ce faire, des budgets spécifiques. La démarche de la Mission art et espace public étant assimilée par le bailleur à de la concertation, le refus a été net : « ils étaient déjà sur-sollicités pour tout ce qui est concertation, ils ont dit non et on n'a pas pu intervenir » précise Anne Rivollet.

En plus, les deux bailleurs directement concernés par les lieux d'implantation des projets artistiques, interviennent sur un territoire plus vaste, départemental ou intercommunal. Donc, pour eux, Dunkerque représente un secteur aux enjeux moindres.

L'absence de collaboration entre la Mission et les bailleurs est aussi due à la différence de phasage des projets urbain et artistique. Les projets ANRU étaient engagés depuis plusieurs années, alors que la Mission art et espace public était, elle, très récente. Les contraintes propres au phasage des programmes ANRU ont empêché l'ouverture de temps qui auraient pu être consacrés à une collaboration. Comme l'explique la chargée de mission : « ils [les bailleurs] étaient débordés par le phasage à respecter etc. ; ils nous disaient : "vous allez débouler dans le quartier pour nous foutre le bazar avec les habitants" »³⁵².

Les bailleurs ne veulent pas perturber l'équilibre difficilement acquis dans les quartiers en y laissant pénétrer des acteurs « étrangers », dont l'intervention risquerait de mettre en péril une paix sociale durement acquise. Les membres de la Mission art et espace public, en tant que partenaires inhabituels peuvent en effet être perçus comme des perturbateurs des relations avec les habitants ou comme pouvant donner des vellétés d'émancipation aux habitants.

³⁵⁰ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, échange de mails avec l'auteure, le 20 mars 2019.

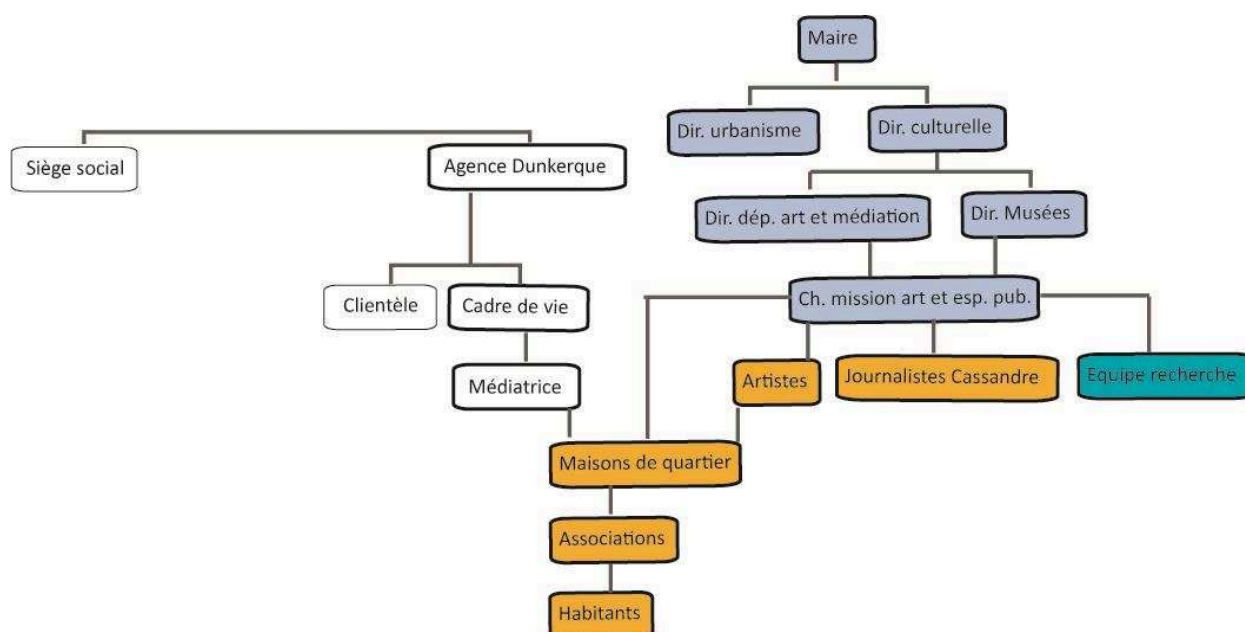
A aussi pesé dans l'attitude des bailleurs la difficulté pour un organisme de logement social de s'engager dans un projet qu'il n'a pas directement mené, d'autant plus si celui-ci est porté par la Ville, comme *Opener*, alors qu'eux-mêmes n'étaient pas liés à la ville.

Mais plus profondément la différence d'intérêt à collaborer entre acteurs est nette. Selon les chargés de mission, les bailleurs rechignent à s'impliquer dans des projets partenariaux qui leur semblent fastidieux en dehors des secteurs de renouvellement urbain, car ils cristallisent des enjeux politiques, urbains et sociaux qu'ils ne maîtrisent pas. En outre, les pratiques professionnelles, des équipes municipales et des chargés de mission art et espace public, semblent parfois incompatibles : « *On travaille trop en direct* », tranche la chargée de mission. En effet, les équipes municipales, lorsqu'elles mènent des projets, travaillent en « mode projet », c'est-à-dire qu'elles collaborent à plusieurs et observent des modalités d'organisation qu'elles veulent transversales. Cette façon de collaborer les oblige néanmoins à respecter les directives, le calendrier d'un chef d'équipe qui en valide l'avancement ; cette manière d'opérer est radicalement différente de celle des chargés de mission art et espace public. En effet, ces derniers sont moins soumis que leurs collègues en mairie au *reporting*³⁵³, à l'utilisation d'outils dédiés et plus généralement au résultat. Patrick Le Bellec et Anne Rivollet travaillent chemin-faisant et le plus souvent directement en gré à gré. Ils contournent les modalités traditionnelles de type appel d'offres pour choisir les artistes directement et inventent de nouvelles instances de validation.

S'ajoute une raison économique. Les bailleurs, dans un contexte de crise, telle que celle à laquelle ils font face depuis 2008, ont du mal à s'impliquer dans des projets autres que ceux qui touchent directement à leur objet et savoir-faire premier : la gestion et la réhabilitation de patrimoine. Or, dans ce contexte de crise, ces bailleurs cumulaient à eux deux un patrimoine certes important, mais assez dégradé et avec un fort taux d'impayés. Ils privilégiaient donc les projets qui répondaient à leurs enjeux premiers : loger les personnes. Ainsi, en étudiant le site Internet du bailleur Parténord, je me suis aperçue que les seuls événements qui y étaient rapportés étaient ceux qui étaient directement valorisants pour lui. Les bailleurs délaissent alors les projets qui leur semblent plus futiles et *a priori* moins valorisants.

³⁵³ Le *reporting* est un système d'information permettant des échanges entre les différentes fonctions de l'entreprise.

L'absence des bailleurs dans *Opener* n'est toutefois que relative. Les bailleurs s'impliquent non pas directement, mais à travers des structures locales partenaires-relais (structures sociales, socio-culturelles et associatives). Par ailleurs, l'absence de contact direct des bailleurs avec l'équipe d'*Opener* ne signifie pas qu'il n'y a eu aucun contact avec eux, seulement que cela passait par d'autres relais. L'implication propre des bailleurs est dès lors difficilement mesurable.



Les acteurs de Parténord et les acteurs du programme *Opener* ³⁵⁴

On peut remarquer *a contrario*, que les organismes de logement social ont eu une autre attitude dans un projet postérieur au cas étudié, le projet *En rue* mené par la Mission art et espace public à Saint Pol sur Mer³⁵⁵ en 2016 : ils peuvent alors être « *un élément déclencheur d'une rencontre* » car « *sur des points techniques, ils peuvent être en renfort* ». Cependant, selon le chargé de mission, le travail avec des bailleurs n'est pas toujours simple : « *Je découvre la joie parfois très relative de travailler avec des bailleurs* »³⁵⁶.

C'est autour de l'un des jardins de *Jardins Barges*, dans le quartier Rosendaël, que les relations entre logement social et projet artistique sont le plus visibles, bien qu'il n'y ait pas

³⁵⁴ Schéma de l'auteure, 2019. Les acteurs côté bailleur social sont représentés en blanc, les acteurs de la municipalité sont représentés en bleu, les acteurs du programme *Opener* sont en orange et l'équipe de recherche est en turquoise.

³⁵⁵ Il s'agit d'un projet réalisé par la Mission art et espace public mais ne faisant pas partie du programme *Opener*. Il a démarré au printemps 2015.

³⁵⁶ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, échange mail avec l'auteure, le 20 mars 2019.

eu à proprement parler de contact avec le bailleur social. « C'était très difficile d'avoir un contact direct avec le bailleur social, car on n'en avait pas la nécessité. Sur la partie où on a travaillé, les bailleurs n'étaient pas concernés »³⁵⁷, alors même qu'il s'agit d'une parcelle située au pied de l'immeuble Louis Braille. À travers plusieurs actions menées par la MJC Rosendaël qui fait « un relais auprès des habitants et des collectivités locales »³⁵⁸, les participants sont invités à se mobiliser autour de sessions de jardinage pilotées par le collectif Bloc Paysage. Le programme a permis à des habitants du même immeuble de se rencontrer, créant une cause commune à défendre : « on habite le même HLM mais on se connaît grâce à Jardins Barges. Avant je ne sais pas si on se disait bonjour. Et pourtant on devait se croiser »³⁵⁹ dit un jardinier amateur- participant à *Jardins Barges*.

1.2 Une tentative de connexion ratée avec les projets de renouvellement urbain



Opener : situation des interventions de *Jardins barges*

³⁵⁷ Paul Leroux, directeur du Château Coquelet (ex MJC Rosendaël), en entretien téléphonique avec l'auteure, le 11 avril 2019.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Gilbert, participant de *Jardins Barges*, « Jardiner l'Île Jeanty », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

En dehors de deux sites compris au cœur du le périmètre ANRU (le *Jardin reposoir* situé sur l'île Jeanty et le jardin de Basse Ville), les autres sites d'implantation des jardins se trouvent en lisière de ce périmètre, sur des territoires limitrophes, donc en dehors des secteurs à enjeux, à visibiliser pour les organismes HLM.

Dans les sites ANRU, les jardins se développent sur des espaces laissés libres par le projet de renouvellement urbain et donc n'empiètent pas sur le calendrier de réalisations.

Dans les sites situés en dehors du périmètre du projet de renouvellement urbain, l'absence de financement direct par l'ANRU laisse une certaine marge de manœuvre aux chargés de mission. Le choix de s'implanter en bordure du périmètre de l'ANRU dispense l'équipe de se plier aux contraintes du dispositif et d'un travail en lien avec l'aménagement urbain.

Devant l'impossibilité de greffer un nouveau projet (artistique) sur la temporalité d'un déjà en cours (projet de renouvellement urbain), imposant une cadence difficilement négociable et ayant ses propres rigidités, la Mission art et espace public choisit d'intervenir en bordure proche pour ne pas avoir à subir les contraintes de l'ANRU. Les chargés de mission se méfient des contraintes des structures qui ne les laisseraient pas libres de leurs décisions : *« on ne peut pas travailler directement nous ; là on est dans un cadre ANRU en ce moment, on doit faire un jardin dans le cadre de l'ANRU, dans le périmètre ANRU, mais ce n'est pas financé par l'ANRU ! »*³⁶⁰. Le lien avec le projet de renouvellement urbain est repoussé à une phase ultérieure : l'une des idées fondatrices des *Jardins Barges* est en effet de mettre en place une signalétique urbaine qui puisse révéler non seulement des espaces mais aussi des pratiques clés qui pourraient être reprises dans le projet ANRU. Cependant, la déconnexion entre la Mission et le service d'urbanisme de la Ville, le manque de travail en direct avec les acteurs de la rénovation urbaine comme les bailleurs sociaux et la difficile superposition des différentes temporalités ont fait que cette signalétique n'a jamais été reprise, ensuite, dans les projets d'aménagement.

³⁶⁰ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

1.3 Un réseau d'acteurs socio-culturels pour mobiliser les habitants

Dans le cadre d'*Opener*, les structures et les associations socio-culturelles locales forment un ensemble de relais pour l'équipe de la Mission art et espace public et rendent possible la participation des habitants des quartiers concernés par le programme, sans que les chargés de mission aient directement à réaliser cette tâche.

Ce réseau est destiné à faire le lien avec les acteurs de terrain, socio-culturels ou sociaux, telles que les structures de quartier, le bailleur social, des associations et des habitants d'une part, et d'autre part, à seconder les chargés de mission et les collectifs d'artistes sur les chantiers.

Il n'existe pas vraiment de mode opératoire dans la collaboration de la Mission art et espace public avec les structures socio-culturelles de la ville : « *il n'y a pas de règles, quand on va se poser quelque part* », « *on fait avec là où ça prend* »³⁶¹ expliquent la chargée de mission. Pour eux, avant toute chose, c'est la qualité des relations interpersonnelle qui compte ; aussi s'appuient-ils sur des réseaux d'interconnaissances et de confiance.

Comme on le remarque plus généralement, les collaborations réussissent le plus souvent lorsque des relations de confiance se sont établies avec une personne, qui sert alors de relais (Goffman, 1998). C'est en effet le sujet qui prime sur la structure, et les changements de personnes peuvent mettre fin à des collaborations.

Par ailleurs, les membres de la Mission art et espace public partagent avec ces acteurs de terrain des qualités et des valeurs telles que le goût du travail multi-partenarial, transversal et de la coopération, mais aussi des « *postures très similaires* »³⁶² comme l'indique le directeur du Château Coquelet dans le quartier Rosendaël (ex MJC Rosendaël).

L'équipe ne travaille pas directement sur le terrain ni avec les habitants.

Le réseau sur lequel elle s'appuie est composé de structures et d'acteurs sociaux, culturels, socio-culturels de proximité existants, comme les lieux d'enseignement et d'insertion (écoles

³⁶¹ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

³⁶² Paul Leroux, directeur du Château Coquelet (ex MJC Rosendaël), en entretien téléphonique avec l'auteure, le 11 avril 2019.

primaires³⁶³, lycées professionnels³⁶⁴ et structures professionnelles d'insertion³⁶⁵) les maisons de quartiers³⁶⁶, ou les associations³⁶⁷ mais aussi les services de la Ville³⁶⁸ et de la communauté urbaine de Dunkerque³⁶⁹. La mobilisation habitante faite par ces diverses structures et leur forte représentativité sur le territoire dunkerquois sont autant d'atouts pour le déploiement du programme.

Les maisons de quartier (de l'Île Jeanty, de Soubise, de Basseville ou de Dunkerque Sud) jouent elles aussi un important rôle de relais, notamment entre la Mission et les habitants des quartiers. Ainsi, par exemple, une collaboration avec des habitants de Saint-Pol-sur-Mer est menée par le biais de la Maison de quartier de Bayard Villenvie, grâce à la rencontre d'un projet de jardin éphémère, au pied des immeubles Corvette et du projet *Jardins Barges*. Les personnes impliquées viennent suivre les actions sur l'Île Jeanty et travaillent ensemble sur la question du patrimoine de l'écluse de Mardyck ; de même qu'un groupe culture est constitué dans les Maisons de quartier de Basse Ville et de Soubise, lequel participe aux différents chantiers aux alentours.

A ce réseau de partenaires opérationnels s'ajoutent des partenaires économiques et techniques comme l'union des industriels et des métiers de la métallurgie (UIMM) et des acteurs reconnus pour leur expertise, comme le Centre Permanent d'initiatives pour l'environnement (CPIE Flandre) sur le volet sensibilisation à la biodiversité. Sont ainsi organisées avec l'association Les Blongios, une journée de fauchage collectif, des balades-

³⁶³ Les écoles primaires Trystram, Jules Ferry, Paul Meurisse à Petite Synthe ont été mobilisées autour de l'étude artistique « Les mains dans les poches » des photographes Didier Courbot et Françoise Pérovitch en 2011-2012.

³⁶⁴ Le lycée agricole de Dunkerque et le lycée hôtelier de l'Île Jeanty ont été tous deux mobilisés sur *Jardins Barges*.

³⁶⁵ Comme le centre technique d'insertion de Dunkerque et environs (CETIDE).

³⁶⁶ Comme la Maison de quartier de l'Île Jeanty, de Basse Ville, Soubise ou la MJC Rosendaël (actuellement Château Coquelle).

³⁶⁷ L'association dunkerquoise de gestion des équipements sociaux a été fortement mobilisée sur *Jardins Barges* mais aussi la communauté des marinières, l'association du Plan d'eau ou l'association d'adultes en situation de handicap : les Papillons blancs.

³⁶⁸ De nombreux services de la Ville, comme la direction de l'enfance (sur l'étude artistique *Les mains dans les poches* par Didier Courbot et Françoise Pérovitch en 2011-2012), la direction des services informatiques (sur l'étude artistique *Euro Metropolitan Views* par Larbissisters en 2012-2013), la direction culturelle et des relations internationales, la direction du territoire et vie de quartier, la direction de l'aménagement urbain, la direction du bâtiment, la direction de la communication, la direction du développement et enfin la direction des affaires juridiques et de l'administration, ont été mobilisés aussi bien autour des études artistiques qu'autour de *Jardins Barges* de même que les différentes mairies de quartier et délégués communaux.

³⁶⁹ La direction du cadre de vie a été mobilisée sur l'étude artistique *La banque du miel* d'Olivier Darné en 2011-2012.

nature ou des repas conviviaux sur le site. Les Voies navigables de France sont aussi associées sur les relations entre eau et territoires.

De la même façon que les structures socio-culturelles et sociales permettent de toucher des participants, des associations, tous objets confondus, servent de relais au programme. Les chantiers ne durent que quelques jours et il faut, pour la Mission art et espace public, avoir la certitude de trouver suffisamment de personnes. Aussi, ces collaborations avec des associations sont-elles précieuses. C'est le cas avec l'association Les papillons blancs qui réunit des personnes adultes en situation de handicap. Les membres de l'association ont collaboré à la réalisation des jardins du site et à leur mise en culture, en relation avec la serre horticole. Puis ils ont préparé l'atelier création autour de la signalétique du site, sous le prisme du handicap du site. Au vu de l'investissement exceptionnel de l'association, un jardin du papillon ou du butinage a été prévu. Il est co-imaginé et réalisé avec les résidents. De nombreux membres de l'association sont d'ailleurs présents durant toute la journée de restitution, alors-même que les propos de certains intervenants sont parfois très techniques. Plusieurs d'entre eux ont pris la parole librement pour s'exprimer sur le projet, au même titre que des élus, des techniciens ou des professionnels.

D'autres collaborations concernent l'association dunkerquoise de gestion des équipements sociaux ou encore l'association du Plan d'eau de l'Île Jeanty. Ces dernières interviennent ponctuellement autour du suivi du projet avec les membres de l'association des anciens bateliers par exemple.

Le rôle de relais joué par ce réseau pose cependant question.

On peut en effet se demander dans quelle mesure le public relayé par le biais des structures et des associations, n'est finalement pas quelque peu contraint de participer, pris dans l'engagement de la structure et des animateurs.

De plus ces structures interviennent le plus souvent après que l'équipe de la Mission art et espace public et les artistes ont défini les intentions artistiques. Leurs usagers ne participent alors qu'à la réalisation, mais pas à la délibération amont ni au maintien du jardin, une fois réalisé, même lorsque la demande de pérennisation existe.

1.4 Des « habitants habités » ou de simples participants ?

L'habitant, comme le dit Ludovic Linard, l'un des artistes investis dans le programme, est un terme « *si usé qu'il est devenu flou au point qu'il est facile de l'utiliser quand on ne veut rien dire de la relation que l'on en attend* »³⁷⁰. Il explique que plus qu'être habitant, ce qui est recherché par l'équipe, ce sont des êtres « *habités. Habités par le sentiment d'avoir été mis à part, séparés d'un vivre ensemble mais également habités par le désir de trouver un temps et un lieu à habiter pour pouvoir œuvrer avec les autres au sein de la cité* ». Les habitants se caractérisent selon lui par leur désir d'un en-commun et non par leur lieu de résidence.

Si les habitants sont au cœur des discours de la Mission art et espace public, de la Ville et des musées, j'ai pu observer un usage régulier des termes de « public » ou « publics », notamment dans les documents de présentation du programme aux comités techniques et de pilotage.

La figure de l'habitant est ici triple. L'habitant peut être compris comme un acteur social et politique de la transformation urbaine, comme un spectateur-public du monde de l'art contemporain (le public) et enfin, comme celui à qui s'adressent les actions culturelles dans le cadre de la politique de la ville (les publics - dits empêchés, difficiles, jeunes etc.).

Les habitants sont au cœur des discours de la Mission art et espace public, de la Ville et des musées. Cependant, la figure de l'habitant n'est presque pas précisée, du moins pas par les membres de la Mission et les artistes.

En effet, les habitants qui participent aux projets ne sont pas sollicités directement par la Mission et des artistes, mais par le biais d'acteurs locaux sociaux et socio-culturels qui, comme nous l'avons montré, servent de relais. Ce passage de relais n'empêche toutefois pas les membres de la Mission art et espace public de venir sur le terrain pour rencontrer « *celui qui ne vient pas pour des tas de raisons, mais qu'on arrive à rencontrer parce qu'on est là* »³⁷¹.

³⁷⁰ Ludovic Linard, artiste plasticien, « Notes à propos d'Opener », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

³⁷¹ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

Alors que le programme est censé être inclusif parce qu'il « *inclut l'art, sur un territoire avec des habitants* »³⁷², il reste, en pratique, descendant, dans le sens où, d'une part, cette participation n'émane pas des habitants, mais qu'elle est vue par les membres de l'équipe comme une volonté politique qu'il convient de concrétiser et d'autre part, parce que les habitants ne participent qu'à la fabrication et non à la conception. L'implication et la participation des habitants sont pour la Mission un enjeu démocratique qui permettrait d'« *établir des connexions atypiques* », de faire en sorte qu'« *au niveau de ces connexions naissent des capacités d'action centrées sur le système* »³⁷³. Le premier objectif du programme est ainsi d'« *utiliser la force d'attractivité de l'action artistique pour mobiliser des habitants autour des enjeux (...) de participation et de réappropriation de l'espace public* »³⁷⁴. L'équipe de la Mission, qui voudrait « *privilégier le processus de co-fabrication* »³⁷⁵, prône les vertus d'un travail collectif avec les habitants : « *une vraie relation de fabrication et de travail* »³⁷⁶. Dans ce but, une proposition est adressée aux structures locales qui la relaient auprès de leur public : celui-ci choisit alors d'y adhérer et d'y participer ou non. Il est sollicité pour faire mais n'a pas son mot à dire sur le contenu, les modalités, la temporalité ou le devenir des projets. D'autre part, les habitants sont absents des différentes instances décisionnelles du programme. Le comité de pilotage d'*Opener* qui rassemble cinq élus de la Ville et cinq techniciens en plus des membres de la Mission art et espace public, ne comprend ni habitants ni représentants associatifs. De même, l'équipe opérationnelle sur le terrain comprend la direction des musées, le Département art et médiation de la Ville et la Mission art et espace public, mais pas d'habitants. Les ateliers permanents de chantier urbain sont les seuls à prévoir la présence des habitants, avec des représentants de la communauté urbaine de Dunkerque, des élus et des techniciens de la Ville. Toutefois, bien que souhaités par les membres de l'équipe, ces ateliers n'ont jamais pu être mis en place. Dès le début, les habitants ne sont de toute façon pas au cœur du processus puisque celui-ci démarre alors même qu'ils sont peu nombreux à y participer, comme le reconnaît la chargée de mission art et espace public : « *le projet a démarré assez fort en 2010 mais il y avait*

³⁷² Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Fiche culture *Opener*, Mission art et espace public, 2013

³⁷⁵ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

³⁷⁶ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

*encore assez peu d'habitants vraiment participants malgré des réunions vivantes et des rendez-vous publics »*³⁷⁷.

De plus, ce n'est pas l'équipe de la Mission qui anime la participation mais « la mairie et les maisons de quartier, les directeurs des services culture et aménagement, les techniciens et les élus »³⁷⁸. En outre, il n'est pas toujours aisé de mobiliser les habitants car certains sites, comme la Gare d'eau, sont assez peu peuplés. Sur ce site, ce n'est qu'après la création d'un herbier avec des habitants et les résidents du foyer de l'association Les Papillons Blancs qu'un groupe-projet s'est véritablement constitué.

Le « groupe projet », alors qu'il est mentionné depuis le démarrage du programme et a supposément pour mission de définir les enjeux du projet, n'existe pas dans les modalités selon lesquelles il est alors présenté. Il ne compte en réalité que des techniciens issus des différentes institutions impliquées et des élus.

Ce en quoi doit consister la participation n'est pas non plus appliqué.

D'après le dossier de présentation, « *Jardins Barges met en œuvre ce projet participatif qui rend l'habitant acteur, en situation d'exposer un point de vue, d'argumenter, de discuter avec le technicien, l'élu. Le citoyen est acteur du processus afin d'habiter l'espace public dans un rapport de confiance et de projet* »³⁷⁹, mais cet objectif n'a jamais été atteint.

Les habitants peuvent-ils être des acteurs à part entière, s'ils ne prennent pas part à toutes les instances, alors qu'ils sont les faiseurs majoritaires du projet ?

Il n'est donc pas surprenant que dans les documents de présentation de la Mission art et espace public, l'expression « acteurs du projet » ne désigne que le Département art et médiation de la Ville et la Mission art et espace public.

Les habitants n'ont notamment pas pris part à l'évaluation du projet. Le fait que celle-ci a été finalement confiée à l'équipe de la revue *Cassandra Hors-Champ* – des spécialistes de l'art, critiques d'art et journalistes spécialisés dans l'art – est significatif. On a en effet affaire à un « *art participatif* » tel que l'artiste Thomas Hirschorn a pu le synthétiser dans son *Spectre of Evaluation* (2010). Il montre que si *The Others*³⁸⁰ (dont le public fait partie) peuvent être en contact avec les agents qui évaluent – l'institution, le critique d'art, le curateur, autrement

³⁷⁷ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Dossier de présentation « *Opener Jardins Barges* », Mission art et espace public, 2010-2013.

³⁸⁰ Les autres sont ceux qui ne sont pas spécifiés, caractérisés, contrairement aux spécialistes des mondes de l'art qui se caractérisent par leur métier ou leurs compétences.

dit les acteurs des mondes de l'art tels que les conçoit Becker (Becker, 1988) –, ces « autres » ne participent pas à l'évaluation du projet.

Les membres de la Mission art et espace public reconnaissent eux-mêmes que la réalité ne correspond pas à l'objectif fixé par les élus. « *On "fait participer" les habitants, voire même on les accompagne, on les parraine* » souligne le chargé de mission, avant de préciser : « *plus qu'une participation des habitants, on souhaite établir un parrainage avec eux, leur expliquer et montrer ce que l'on fait dans le cadre du projet des Jardins Barges* »³⁸¹.

Il s'agit donc en fait davantage d'une action éducative et pédagogique, informative et explicative, que de participation.

1.5 Un mécénat culturel et social

Dans le cadre d'*Opener*, le mécénat est sollicité auprès de la Fondation de France à travers le contrat « Nouveaux commanditaires de l'art », auprès de la Caisse des dépôts et consignations, mais aussi à travers des collaborations plus ponctuelles avec des entreprises locales.

Le projet de mécénat de la Fondation de France a échoué. Les « Nouveaux commanditaires de l'art » est le nom d'une politique culturelle soutenue par la Fondation de France qui permet à des citoyens d'associer des artistes contemporains en leur passant directement commande avec l'aide d'un médiateur culturel délégué par la Fondation. Cet ensemble d'acteurs est accompagné par des partenaires publics et privés réunis autour du projet artistique. Pour la Fondation de France, l'équipe d'*Opener* est considérée comme un intermédiaire et non comme le pilote du projet, celui-ci étant structuré à un niveau national et directement contrôlé par le mécène. Patrick Le Bellec explique : « *C'est organisé par grosses régions., dans lesquelles il y a un médiateur pour la Fondation de France, ce qui fait que c'est Art public à Lille qui est médiateur pour la Fondation de France. Ils ne cherchaient pas à développer une autre antenne de médiateurs, que nous aurions pu proposer nous-*

³⁸¹ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, « Dunkerque : on plante avant d'accueillir le prochain jardin-berge », *La voix du Nord*, le 21 avril 2013.

mêmes »³⁸². Au fait de n'être pas les seuls « maîtres à bord », notamment en termes de médiation, se sont ajoutées des divergences sur les lieux d'intervention : les chargés de mission souhaitaient proposer des interventions sur le littoral tandis la Fondation de France souhaitait, elle, intervenir sur la ville de Lille. Ces contradictions ont conduit l'équipe de la Mission art et espace public à rechercher d'autres modalités de financement et de fonctionnement que celles proposées par la Fondation de France, jugées trop contraignantes et éloignées du contexte dunkerquois.

La Mission art et espace public s'est alors tournée vers la Caisse des dépôts et consignations. Celle-ci soutient *Jardins Barges*, à travers son volet culturel et social et le programme national de mécénat « Solidarité urbaine » jusqu'en 2014, année de la disparition du programme (à hauteur de vingt-cinq mille euros). Ce programme apporte une aide à des démarches culturelles qui prennent place dans des quartiers populaires et d'habitat social en renouvellement urbain et visent l'insertion de jeunes et d'habitants de ces quartiers. Il est « *spécifiquement orienté vers des productions artistiques nécessitant la participation des habitants* »³⁸³. Les projets aidés, qui doivent faire intervenir des collectifs artistiques reconnus pour la qualité de leur travail, visent à créer « *les conditions de l'acquisition de points de repères positifs pour les jeunes* »³⁸⁴ et à faire participer les habitants des quartiers à des temps festifs et conviviaux.

Selon la responsable du service Mécénat à la Caisse des dépôts et consignations, l'intérêt premier d'*Opener* est sa dimension participative « atypique » ; néanmoins, l'aspect environnemental a aussi pesé dans la balance. Elle a le sentiment que dans ce projet, « *la participation n'était pas hauteur de ce qui était souhaité* »³⁸⁵ alors même que le contexte dunkerquois favorise la participation citoyenne.

Le soutien d'entreprises de Dunkerque a été ponctuel. Il a concerné notamment le projet Sputnik.

³⁸² Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

³⁸³ Isabelle Condemine, responsable du service Mécénat à la Caisse des dépôts et consignations, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 14 février 2014.

³⁸⁴ Note de la Caisse des dépôts et consignations, *Dossier de presse Opener*, Mission art et espace public, 2011.

³⁸⁵ Isabelle Condemine, responsable du service Mécénat à la Caisse des dépôts et consignations, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 14 février 2014.

2. Les acteurs artistiques et l'émergence de nouvelles figures

L'art est dans ce programme une question transversale « à tous les champs d'activités de la ville, qui s'occupe d'environnement, de développement social et urbain, d'aménagement, de culture »³⁸⁶. Il est pensé comme un outil qui permet de traiter d'autres questions et de toucher d'autres champs que le politique peine à atteindre.

Les acteurs artistiques concernés par *Opener* sont ceux que l'on peut retrouver dans les mondes de l'art : des spécialistes, des artistes, le public. A ces trois mondes liés par le travail artistique, l'évaluation et le jugement, s'ajoutent dans *Opener*, les médiateurs producteurs, une nouvelle figure hybride.

Nous verrons d'abord comment le projet modifie les modes de faire le projet artistique et les pratiques artistiques mais pas ou peu le projet urbain. Dans un deuxième temps, nous analyserons de quelle manière un projet artistique inscrit dans l'espace urbain fait émerger de nouvelles figures artistiques : des chargés de mission producteurs et traducteurs artistiques. Nous pourrions ainsi montrer comment, dans ce projet, la figure de l'artiste se conjugue au pluriel. Enfin, nous nous intéresserons au rôle attribué aux habitants : légitimer une réflexion sur la place des artistes dans l'espace public.

2.1 Les musées, une structure d'accueil aux objectifs différents de ceux de la Mission

À la création de la Mission art et espace public, l'équipe opérationnelle était composée de la direction des musées de la Ville de Dunkerque, du département art et médiation des musées, et des deux chargés de mission.

Son rôle était d'assurer la mise en œuvre technique du projet, la programmation et la recherche de partenariats, ainsi que la gestion des problèmes administratifs, les recherches

³⁸⁶ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, 14 juin 2013.

de financements et de mécénat et la communication du programme. Les deux chargés de mission sont d'abord accueillis au département art et médiation où ils imaginent pouvoir mettre en place des relations avec le public du musée. Cependant les choses ne se passent pas exactement comme ils le souhaitent : ils ne parviennent pas « à une complicité de programmes »³⁸⁷ avec la conservatrice. Le chargé de mission explique : « il s'avère que dans les pratiques, c'est plus compliqué, nous sommes assez indépendants, et la conservatrice des musées est assez indépendante aussi ; donc on n'aura pas trouvé forcément tant de questions communes que ça à traiter »³⁸⁸. Aussi, les chargés de mission cherchent-ils d'autres façons de penser cette médiation.

Si les porteurs du projet sont la plupart du temps présentés comme étant les chargés de mission art et espace public, structure dépendant du département art et médiation, la direction du musée tient tout de même à rester associée à *Opener*. Ainsi, la directrice des musées de la ville de Dunkerque explique que « le projet *Opener* a été porté par Patrick Le Bellec et Anne Rivollet, mais c'est une proposition que j'ai rendue possible »³⁸⁹.

Les musées de Dunkerque sont composés du Musée des Beaux-Arts (MBA) et du LAAC (Lieu d'art et action contemporaine). Le MBA travaille sur trois dimensions : la préparation de ses expositions, les échanges autour du projet muséal « Ville-Port » et enfin, l'organisation d'accrochages « hors les murs ». Le LAAC lui, offre un panorama de l'art en France dans les années 1950 à 1980. Il s'ouvre également à la création contemporaine en proposant des cartes blanches à des artistes ou en les invitant à intervenir dans le musée.

L'accueil de la Mission art et espace public au sein du département art et médiation de la direction des musées de la Ville de Dunkerque est en fait seulement administratif car la mission, qui travaille sur l'espace public, ne partage pas les mêmes enjeux et objectifs que les musées. Mais des liens professionnels et personnels existent : la chargée de mission travaillait initialement avec le musée des beaux-arts avant de rejoindre le département art et médiation puis la Mission art et espace public, et lorsque le programme *Opener* s'est terminé, elle s'est naturellement tournée vers le musée pour reprendre la communication de ce dernier.

³⁸⁷ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

³⁸⁸ Ibid.

³⁸⁹ *Cassandra Hors-Champ, Dunkerque Opener. Art et espace public*, Hors-série, décembre 2014, p. 19

2.2 Le Département art et médiation : entre musées et Ville

Le Département art et médiation a pour mission de construire une politique de médiation artistique qui prenne en compte l'ensemble des publics. Celle-ci se décline en plusieurs formes qui s'inscrivent dans la durée des expositions, des processus de création, des résidences artistiques, des actions et qui se déploient sur des échelles de territoire variées et en privilégiant la dimension coopérative.

Ses objectifs sont de permettre la participation des habitants à une dynamique culturelle collective, l'affirmation de la place de la rencontre dans le projet culturel de la direction des musées et enfin, d'interroger la place de l'artiste au cœur du projet d'aménagement. Ce département est structuré en trois pôles : la communication et les relations avec le territoire ; la médiation et la sensibilisation artistique ; l'art et de l'espace public. Il est donc compréhensible que la Mission art et espace public y soit accueillie.

2.3 La Mission art et espace public, une entité autonome

Le rôle de la Mission art et espace public, tel qu'il est présenté en 2008 dans le dossier « Cartographie des projets », concerne à la fois le contenu et la mise en œuvre technique et logistique du programme *Opener*. La Mission doit travailler « *en concertation avec les artistes, les partenaires de proximité (par les maisons de quartier, établissements scolaires, associations...) et les partenaires culturels du territoire* »³⁹⁰. Elle doit rédiger le cahier des charges en direction des artistes qu'elle souhaite inviter, définir les budgets de production, mettre en place les calendriers de réalisation ainsi que la gestion des frais artistiques et la médiatisation du programme. L'objectif qui lui est assigné consiste à réaliser un programme de développement artistique et culturel en lien avec le développement social et urbain de Dunkerque.

³⁹⁰ Dossier de présentation « Cartographie des projets », Mission art et espace public, 2008.

Dans les faits, la Mission définit un programme d'actions ambitieux, dans lequel les questions de participation des habitants dans l'aménagement de la ville et du lien entre l'art, la ville et l'habitant tiennent une place centrale. Ce programme interroge aussi la place des artistes dans l'aménagement de l'espace public.

L'analyse que fait l'une des journalistes de la revue *Cassandra Hors-Champ* met précisément l'accent sur cette double ambition : « *Ce qui est important, c'est que c'est art ET espace public, ce n'est pas simplement art dans l'espace public* »³⁹¹. Elle signifie par-là que le cœur du programme réside dans la mise en relation d'actions et de pratiques artistiques dans l'espace public, avec, par et pour ses usagers.

Le programme vise aussi, selon elle, à déplacer les expertises et à repenser les catégories (habitants, artistes) : « *Il ne s'agissait pas de poser des œuvres dans l'espace public mais de montrer comment un artiste, avec les habitants, je dis les habitants, – les artistes sont aussi des habitants, et il ne s'agit pas d'opposer les uns aux autres –, comment ensemble ils imaginent la ville* ». Elle estime que, dans les faits, le travail qui occupe l'équipe de la Mission est réalisé « *par tous ceux qui ont vu l'exposition, qui ont jardiné, qui ont construit, qui ont travaillé avec les artistes, les architectes et les paysagistes* », de façon collective.

Cette visée et les réalisations partielles auxquelles elle donne lieu sont rendues possibles par la posture des membres de la Mission art et espace public. Elle repose en effet sur un double positionnement de la Mission, à la fois au sein de la municipalité et en dehors de celle-ci. D'un point de vue géographique, la Mission se trouve à l'extérieur des locaux de la mairie. Mais le décalage n'est pas seulement géographique, il est aussi intellectuel. Ces deux positionnements garantissent une certaine extériorité et favorisent l'autonomie et l'autogestion des chargés de mission. Faire partie d'une équipe municipale permet aux chargés de mission de tester à une échelle plus importante la faisabilité juridique et technique d'un projet et surtout d'en imaginer une reproductibilité.

Cette posture, toutefois, traduit un paradoxe. En effet, le fait d'appartenir à une structure monolithique avec des rouages administratifs complexes en lien avec un portage politique et un circuit de décision très long n'est que très peu compatible avec l'expérimentation artistique et la nécessité d'une mise en œuvre du projet chemin-faisant. La petite taille de cette Mission explique aussi que sa relative autonomisation soit possible. À l'origine, elle

³⁹¹ Valérie De Saint-Do, journaliste à *Cassandra Hors-Champ*, forum de clôture d'*Opener*, La Piscine, Dunkerque, le 7 février 2015.

n'est composée que d'une seule personne, Patrick Le Bellec, qui propose le contenu du programme à la municipalité en 2007, avant d'être rejoint par Anne Rivollet, l'autre chargée de mission. Il s'agit alors d'une mission très modeste, « *sans budget ou presque* »³⁹² mais qui gagne peu à peu en crédit.

Avant de se lancer dans les études artistiques, la Mission collabore avec plusieurs artistes de l'association La Plate-Forme³⁹³, par le biais des musées, puis tend ensuite à s'autonomiser. C'est son travail transversal qui la conduit à rechercher des modalités de fonctionnement propres qui ne soient ni celles des musées, ni celles de la municipalité. Dans cette optique, l'équipe lance une dynamique pour financer au mieux le programme par un mécénat d'entreprises ou culturel.

2.4 Les chargés de mission art et espace public, à la fois porteurs et faiseurs

Patrick Le Bellec et Anne Rivollet sont les porteurs mais aussi les initiateurs du programme expérimental phare de la Mission art et espace public : *Opener*.

Leur action peut être définie à la fois par la posture et le rôle qu'ils se donnent, et par la façon dont d'autres acteurs les jugent.

Ils revendiquent une posture autonome. Leur discours marque ainsi une volonté d'être à la fois au sein de la structure (dans la municipalité ou le musée) et de s'en démarquer, d'être de la ville tout en gardant un regard extérieur. « *On regarde les choses comme si on n'était pas de la ville et qu'on voulait protéger les projets et les environnements* »³⁹⁴ affirme la chargée de mission. N'étant pas originaires de Dunkerque, mais y vivant depuis plusieurs années, ils peuvent à la fois se sentir légitimes à parler de ce territoire et cultiver un regard extérieur.

Cette extériorité porte surtout sur leur posture au sein de l'appareil municipal. Ainsi, lorsque je demande à Patrick Le Bellec s'il fait partie de la municipalité, il s'écrie : « *on n'est pas*

³⁹² Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, « Cinq ans d'expérimentations », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

³⁹³ La Plate-Forme est un laboratoire d'art contemporain, à la fois espace de production, de recherche et d'échange dans le domaine des arts plastiques contemporains.

³⁹⁴ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

*fonctionnaires ! »*³⁹⁵. Pour l'équipe, le rattachement, qu'il s'agisse de celui des musées ou de la Ville, n'est qu'administratif : « *on se retrouve rattachés parce que, pour une collectivité, c'est toujours difficile de laisser flottants des chargés de mission comme ça. Donc on a eu un rattachement administratif dans un premier temps au musée (...) et (ensuite on a été) rattachés à une direction de la culture de la Ville de Dunkerque »*³⁹⁶.

Cette posture est rendue possible par le cadre institutionnel. Mais sa singularité est elle-même liée à l'histoire du programme : comme l'expliquent Patrick Le Bellec et Anne Rivollet, l'initiative n'est pas venue d'acteurs publics ou d'élus mais les deux futurs chargés de mission l'ont présenté à la municipalité à titre privé. Et c'est seulement ensuite que la Ville de Dunkerque a cherché une manière de les intégrer au sein de ses équipes.

Le rôle des deux membres de la Mission se résume, selon eux, dans cette formule : « *il faut juste faire, agir »*³⁹⁷. Ils se décrivent comme étant « *l'équipe pilote »*³⁹⁸ du projet réalisé avec l'Atelier 710, composé des initiateurs et porteurs publics du programme mais aussi co-faiseurs du projet avec l'équipe artistique. Par moments, ils s'impliquent directement dans la fabrication du projet et interviennent eux-mêmes en tant qu'artistes, devenant donc souvent juges et parties.

Les points de vue des autres acteurs nuancent cette présentation. Pour la revue *Cassandra Hors-Champ*, l'équipe de la Mission se caractérise avant tout par son travail qui lie art et urbanisme. Les membres « *ne sont pas seulement des rêveurs, ils ont réussi un exploit »* explique Nicolas Roméas : celui de « *faire entrer un peu d'utopie concrète dans le fonctionnement d'une ville »*³⁹⁹. L'élu à l'urbanisme ne fait pas preuve du même enthousiasme : Anne Rivollet et Patrick Le Bellec, explique-t-il, « *“font un peu peur” car ils sont insaisissables, inclassables dans une catégorie unique. C'est à la fois ce qui leur donne leur liberté d'action et ce qui rend la collaboration avec d'autres services, difficile parfois. Leur force et leur faiblesse sont qu'ils échappent à une certaine institutionnalisation. Cela*

³⁹⁵ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

³⁹⁸ Dossier de présentation « *Opener Jardins Barges »*, Mission art et espace public, 2010-2013.

³⁹⁹ Nicolas Roméas, fondateur de la revue *Cassandra*, *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

« permet de passer au-delà des contraintes habituelles des structures administratives »⁴⁰⁰, mais, précise l'élu, « sans portage et soutien politique fort, ils ne peuvent "engager l'action" ».

Aux yeux de la municipalité, l'équipe de la Mission art et espace public n'a aucune légitimité à bousculer les systèmes en place.

Elle est en effet située dans une chaîne hiérarchique dont dépend la validation des décisions : Patrick Le Bellec est le chef d'Anne Rivollet, il est sous les ordres du directeur du département art et médiation, lui-même sous la direction de la conservatrice en chef des musées de la Ville, elle-même dépendante de la Direction de la culture de la Ville, elle-même sous l'autorité de la délégation de la culture et des services généraux de la Ville. En pratique, les membres de la Mission ne passent sans doute pas toujours par tous les rouages de ce circuit de validation, car leur travail est relativement éloigné des préoccupations des musées par exemple. Ils génèrent ainsi une sorte de court-circuit, qui s'ajoute au manque de soutien des élus, à la déconnexion géographique d'avec les services de la Ville et des musées et à l'image d'utopie autogérée que véhiculent les chargés de mission.

Cette posture a notamment pour conséquence une absence de soutien de la part de la Ville. Patrick Le Bellec regrette un manque d'« *accompagnement politique et technique de haut niveau, de responsabilité comme (devrait le faire) un DG (directeur général)* ».

Mais il reconnaît *a posteriori* qu'ils se sont eux-mêmes « mis à dos tous les services. Donc ça a rompu les possibilités de lien, ça n'a pas nourri de lien particulier, notamment de confiance, avec les responsables »⁴⁰¹.

2.5 Des médiateurs-producteurs un peu artistes

Lassés de voir que les médiateurs n'intervenaient qu'en toute fin de processus, les initiateurs d'*Opener* comme pour « *illustrer les choses* »⁴⁰² suivant les termes de Patrick Le Bellec, ont pensé à une manière toute autre de faire de la médiation.

⁴⁰⁰ Antoine Tricot, « Fastes et frontières d'un paysage culturel », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴⁰¹ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

Ils ont alors défendu une posture de médiateurs-producteurs, dans laquelle ils participent à l'élaboration des œuvres dont ils sont ensuite les médiateurs, vers les publics, mais aussi vers les élus et les services de la Ville : « *Nous nous pensons comme médiateurs – ou bien producteurs, au sens cinématographique du terme. Nous créons les conditions qui permettent de faire intervenir un artiste sur le territoire et de le mettre en relation avec des habitants de la ville* »⁴⁰³.

Cette expression de « *médiateurs producteurs* » est venue à l'équipe à mesure qu'elle travaillait. En effet, le chargé de mission, issu du développement culturel, a l'habitude de « *produire des actions tout en étant le médiateur de ces actions* »⁴⁰⁴. Distincte de la programmation, la production-médiation doit s'inscrire durablement dans le temps, dépasser la durée de l'évènement. La production ne concerne pas seulement l'économie du projet mais aussi son sens. Elle est pensée comme une « *co-production* » ou une « *co-réalisation* » de projets : « *on se voit complètement en amont du projet artistique et davantage dans une production, voire une co-production artistique* »⁴⁰⁵. Les chargés de mission se définissent comme étant « *dans l'entrée médiation culturelle et aussi production culturelle* »⁴⁰⁶. Ainsi, lors de l'après-midi introductive du forum de clôture du programme, Anne Rivollet, affirmant son rôle d'artiste, a réalisé une cartographie sensible représentant la relation de Dunkerque à ses canaux. Ces médiateurs-traducteurs sont donc à une position nodale vis-à-vis de l'ensemble des acteurs (artistiques, socio-culturels et politiques).

Pour l'équipe de la Mission, « *la médiation, c'est là où se fait le projet* » : il s'agit d'un processus au long cours, partagé par plusieurs acteurs, des membres de l'équipe en charge de la réalisation du projet mais aussi des artistes. Selon Anne Rivollet, « *lorsqu'on a des contextes où tout le monde est partie prenante au même niveau, avec chacun ses compétences, et qu'on est devant un processus de création artistique, la médiation se fait toute seule, à l'intérieur* »⁴⁰⁷. Le rôle des médiateurs est alors de créer du lien, de jeter des

⁴⁰² *Cassandra Hors-Champ, Dunkerque Opener. Art et Espace Public*, décembre 2014, p.15

⁴⁰³ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, « *Cinq ans d'expérimentations* », *Cassandra Hors-Champ, Dunkerque Opener. Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴⁰⁴ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

⁴⁰⁵ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, « *Cinq ans d'expérimentations* », *Cassandra Hors-Champ, Dunkerque Opener. Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴⁰⁶ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, 14 juin 2013.

⁴⁰⁷ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

passerelles, et de travailler sur la confiance, pas seulement sur l'explication et la pédagogie de l'œuvre. Cette vision est assez proche de celle de l'animation socio-culturelle, bien que les membres de l'équipe se défendent d'être des animateurs. Ils reprochent en effet à l'animation d'être un processus descendant, de n'avoir qu'une visée sociale tandis que leur rôle, tout en incluant des aspects socio-culturels est de « rendre l'invisible »⁴⁰⁸ visible. Cette revendication d'une posture de médiateurs-producteurs du projet artistique est aussi une façon d'exprimer leur refus d'une position de référents ou encore d'être compris dans des relations pyramidales, tout en occupant une place majeure, à l'interface de tous les acteurs. Convergeant dans leurs conceptions, les deux membres de la Mission art et espace public ont cependant des parcours différents.

2.6 Patrick Le Bellec, à l'origine d'*Opener*

Patrick Le Bellec, qui s'occupait de la rénovation du palais de justice de Dunkerque dans le quartier Soubise, a fait la connaissance d'Anne Rivollet qui travaillait, elle, au sein de l'association La Plate-Forme, lors de ce chantier. Selon son récit, il va à la rencontre de la municipalité « au titre d'une association, d'ateliers d'artistes »⁴⁰⁹, et c'est sous cette casquette d'artiste qu'*Opener* démarre.

Patrick Le Bellec est vidéaste d'origine parisienne. Venu à Dunkerque pour travailler à la MJC Terre-Neuve, à la salle Art et Essais de Dunkerque, il organise des ateliers audio-visuels où des néophytes se familiarisent avec le monde de l'image. Il est aussi, en janvier 1998, le créateur de l'association La Plate-Forme, un lieu d'art et de résidences artistiques qui emploiera Anne Rivollet. Le local de l'association qui accueille une vingtaine d'artistes résidents pour une durée moyenne de deux ans est un espace de travail qui permet de « construire des propositions artistiques »⁴¹⁰ et de « développer les échanges européens ». Patrick Le Bellec est par ailleurs coordinateur du secteur l'École de la rue. C'est le constat du

⁴⁰⁸ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

⁴⁰⁹ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École Nationale d'Architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

⁴¹⁰ <https://www.laplateforme-dunkerque.com>

manque de concertation sur l'usage et l'aménagement des espaces publics, qui, en 2007, le pousse à proposer à la municipalité la création d'une « Mission sur l'art dans l'espace public ».

En tant que chargé de mission art et espace public, il a volontairement souhaité ne pas être titularisé de manière à garder sa liberté d'expression et d'action. Il entend en effet mettre en œuvre une conception du développement culturel à la croisée des champs et des enjeux économiques, sociaux (participation des habitants et ouverture à l'altérité), urbains (territoires en renouvellement) et environnementaux (valorisation des canaux et polders, biodiversité...).

2.7 Anne Rivollet, en charge du volet communication

Anne Rivollet a une formation d'artiste. Installée à Dunkerque après avoir passé deux ans au Studio national des arts contemporains du Fresnoy, elle a travaillé à la structuration de l'association la Plate-Forme en 2002 avec Albert Clermont, artiste enseignant à l'école d'art de Dunkerque et Jessika Laranjo. C'est dans ce cadre qu'elle a démarré sa collaboration avec la maison de quartier et des habitants. Elle a aussi contribué à mettre en place le projet *Fabbrica*, à doter l'association d'un local et à développer sa programmation.

Le deuxième volet de l'expérience d'Anne Rivollet commence en 2006, quand elle quitte La Plate-Forme, où elle était en résidence et membre du conseil d'administration. Elle assure alors des vacations dans les musées de Dunkerque où elle s'occupe d'une partie de l'événementiel et des projets en lien avec les plasticiens locaux. En 2007, elle intègre la Mission art et espace public, où elle s'est spécialisée dans les questions relatives à la communication du programme et de la Mission art et espace public.

2.8 Les artistes « solos » des études, préparateurs de terrain

Plusieurs artistes interviennent dans le cadre des études artistiques du programme *Opener* entre 2008 et 2013.

Contrairement à ceux qui réalisent les jardins de *Jardins Barges*, les artistes qui interviennent dans les études le font individuellement en tant que plasticiens, photographes, vidéastes et non sous la forme de collectifs.

Ces artistes que je qualifie de « solos » car ils interviennent seuls et non en collectif comme c'est le cas pour *Jardins Barges*, sont notamment Séverine Hubard et son projet *Déménagement* et Bertrand Gardenne, *Pour la nuit en 2008*.

Deux ans plus tard, c'est le démarrage du programme à proprement parler. En font partie l'artiste photographe Marie-Joëlle Boutin (*Vu d'ici et Traversée photographique*), Olivier Darné (*L'économie du territoire vue par une abeille*⁴¹¹) et Honoré d'O avec *Collier d'O*.

Ce dernier propose un parcours en forme de collier de perles le long du canal. Sont aussi réalisées des balades dites sympathiques avec l'artiste, d'autres performatives, des installations d'images, et, *in situ*, un passage piéton sur l'eau. Sur cette lancée, *Jardins Barges* est inauguré en octobre 2010. L'année se clôt par une exposition des travaux photographiques au musée des Beaux-Arts en novembre.

À ces artistes « solos » et « regardeurs » s'ajoutent des collectifs qui pensent le lien entre aménagement, paysage et art. Ainsi, en 2011-2012, le collectif Coloco invite les artistes et paysagistes de Saprophytes à porter un regard sur les usages et les pratiques du canal. Un an plus tard, Saprophytes réalise ses chantiers d'inventaire de la biodiversité, des *jardins reposoirs*, et des *Jardins Barges* : « on l'invite [l'artiste] à venir regarder, se promener avec nous et comme il se promène avec nous, il se promène aussi avec des habitants et le travail se construit comme ça »⁴¹².

⁴¹¹ *Banque de miel* est un projet visant à réaliser une pédagogie et une sensibilisation à l'abeille et à l'écologie en général à travers des visites scolaires. Ont été réalisés des balades et des inventaires participatifs, une cartographie de ressources : paysage mellifère, butinage, paysage comestible.

⁴¹² Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, « Cinq ans d'expérimentations », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

2.9 Un système d'action expérimental avec les artistes

Les artistes « solos », en réalisant un ensemble d'études techniques et en participant à la réalisation du cahier de gestion partagée ainsi qu'à des temps de restitution, ont permis à la Mission art et espace public d'expérimenter chemin-faisant sa propre méthodologie et d'en fonder les principes : étude artistique, restitution publique, validation publique, mise en œuvre du projet, inauguration du projet et enfin restitution finale.

Dans ce processus, la Mission n'a pas seulement confié un rôle inhabituel à des artistes mais elle a aussi tenté de modifier les modes de conception, d'action et de fonctionnement de l'institution municipale. Elle a ainsi expérimenté un contrat d'études artistiques, accompagné d'une résidence, un cahier de gestion partagée, et une restitution hybride.

Un contrat d'études artistiques

Les chargés de mission ont imaginé un « contrat d'études artistiques », passé avec les intervenants artistiques du programme *Opener* sur le même principe que les contrats des études techniques (urbaines) passés avec des experts par les services de la Ville.

Selon le glossaire du programme, les études sont des « *propositions formulées par les artistes à partir d'un diagnostic partagé des usages. Elles donnent lieu à des présentations publiques et sont versées au patrimoine potentiel de la ville* »⁴¹³. Pour l'équipe de la Mission

art et espace public, elles sont associées à l'idée d'expertise et de travail scientifique : « *L'idée de ces études artistiques consisterait à disposer en permanence de la présence active de cinq, six artistes ou collectifs d'artistes, travaillant sur le territoire de la ville* »⁴¹⁴ explique la chargée de mission. Elles permettent aussi d'impliquer des habitants en amont du projet.

Ce contrat est issu de plusieurs années « *d'ajustements et de bricolages* »⁴¹⁵ disent les chargés de mission. C'est une nouveauté pour la municipalité qui, si elle a l'habitude de réaliser des études commerciales, sociales ou urbaines, est totalement novice en matière

⁴¹³ *Cassandra Hors-Champ, Dunkerque Opener. Art et espace public, Hors-série, décembre 2014, p. 98*

⁴¹⁴ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, « Cinq ans d'expérimentations », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public, décembre 2014.*

⁴¹⁵ Réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

d'études artistiques. En effet, la Ville a pour habitude de séparer les études par champ ou domaine de compétences : les études urbaines sont commanditées par la direction de l'urbanisme et les études artistiques (qui ne sont pas supposées se déployer matériellement sur le territoire), par la direction de la culture. Jusque-là, ces deux directions ne réalisaient pas ensemble, des études.

Le choix de la forme d'études artistiques tient à plusieurs raisons. Tout d'abord, le contrat permet, explique la chargée de mission, de « *libérer l'artiste des contraintes financières, administratives et techniques de la réalisation d'un projet à l'échelle un* »⁴¹⁶. D'autre part, les membres de la Mission art et espace public ne voulaient pas passer par la commande publique qu'ils jugeaient trop descendante et contraignante en termes de cadre d'intervention : « *il n'y avait pas le format qu'on voulait ; il fallait qu'on passe par des appels d'offres* »⁴¹⁷ indique le chargé de mission. Ils évitent ainsi le passage par une mise en concurrence et gagnent la liberté de choisir les artistes. La mise en œuvre du contrat d'études artistiques est accompagnée par la résidence artistique. Celle-ci permet aux artistes, selon la chargée de mission, d'échapper « *aux contraintes du quotidien que subissent ceux qui vivent sur place, ainsi qu'à celles de l'administration et de la gestion des territoires* »⁴¹⁸. Les chargés de mission, de leur côté, se dispensent aussi des comités de pilotage et d'instances trop rigides imposées par la commande publique.

La systématisation de ce type de contrat participe aussi à la reproductibilité de l'expérience, vivement souhaitée par les élus qui exercent des pressions sur l'équipe. « *C'est un contrat d'études pour un artiste ou un collectif d'artistes qu'on choisit* » précise le chargé de mission pour justifier la reproductibilité de la démarche.

Enfin, ce contrat est aussi une façon détournée de « faire autrement » un projet artistique, à la fois par ses objectifs et par ses modalités de mise en œuvre. Son objectif est pensé dans la continuité d'un cahier des charges sensible de l'espace public qui serait un outil pour contrer la dureté des décisions d'aménagement urbain. Ainsi, l'étude technique sous la forme de la résidence vise à être utilisée pour « *penser autrement la cité et aménager autrement l'espace public ou modifier le fonctionnement d'une ville* », explique Anne Rivollet. En effet,

⁴¹⁶ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, « Cinq ans d'expérimentations », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴¹⁷ Patrick Le Bellec, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

⁴¹⁸ Ibid.

la préparation des études a montré la nécessité d'un travail transversal entre les différents services de la ville et la Mission. Mais cet objectif n'a pas été aisé à atteindre. Pour la Mission, la collaboration s'est avérée « *longue et difficile malgré toutes les sollicitations [des chargés de mission à l'égard des services municipaux] à chaque étape de validation des projets* »⁴¹⁹.

Un cahier de gestion partagée

Un cahier de gestion partagée est aussi expérimenté dans le but de faire participer les artistes au projet autrement. Réalisé en 2010, il présente des éléments d'analyse urbaine et paysagère et les esquisses de l'ensemble des jardins de *Jardins Barges*. Le rôle du comité technique est « *d'écrire ce cahier de gestion partagée* ». Néanmoins, sa dénomination est discutée : afin de ne pas le cantonner à des préconisations techniques et surtout de lui donner une connotation artistique, il est aussi proposé de le nommer « *manifeste de gestion* ». Pour assurer le partage effectif de la gestion et faire de ce cahier un support méthodologique, un groupe de participants propose de créer une association « *Jardins Barges* », mais elle ne verra finalement pas le jour.

La direction de la culture est concernée par ce cahier de gestion car le projet est avant tout culturel et artistique. Son rôle, disent les membres de l'équipe d'*Opener*, « *serait de veiller à ce que les sites soient toujours moteurs d'actions culturelles, animés par des développements artistiques. Les jardins pourront ainsi continuer à évoluer dans leur forme dans le cadre de cette gestion quadripartite, et intégrer les désirs et actualités des quartiers* »⁴²⁰.

L'équipe de la Mission entend généraliser son usage à toute intervention artistique sur l'espace public en amont du projet. Toutefois, cet outil est resté purement expérimental. Il n'a pas été repris sur le territoire dunkerquois. La Mission met en cause « *un défaut d'accompagnement politique dans l'organisation d'une collectivité ou d'un DGS [directeur général des services] qui voit [dans le cahier de gestion partagée] une opportunité, presque de formation interne pour ses agents* »⁴²¹.

⁴¹⁹ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, « *Cinq ans d'expérimentations* », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴²⁰ Compte-rendu de réunion du comité de pilotage d'*Opener*, Mission art et espace public, 28 octobre 2014.

⁴²¹ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

Une restitution publique entre format académique et artistique

Lorsque les études sont réalisées, une restitution publique à caractère artistique ou scientifique, le plus souvent hybride, est organisée par la Mission art et espace public « *sous forme d'exposition, de conférence, de performance* »⁴²².

Ces moments artistiques sont voulus par l'équipe comme des moments politiques et un lieu de « *débat public* »⁴²³, bien qu'ils ne soient pas toujours perçus comme tels : « *ce n'était pas bien compris, parce que les gens ont l'habitude de considérer un vernissage comme un moment festif plutôt que comme un geste politique* »⁴²⁴.

À l'origine, ce moment est pensé comme une validation démocratique durant laquelle le projet serait validé ou invalidé par les personnes présentes. Cependant, les choses ne se sont jamais passées de cette manière. La chargée de mission explique qu'aucune des études n'ayant été commandée par la municipalité, « *personne n'a jamais considéré ce moment comme un véritable espace de décision* »⁴²⁵, malgré une communication fondée sur une restitution où les participants pourraient délibérer. Il semble que l'effet d'annonce d'un espace démocratique ne soit pas suffisant pour instaurer un espace de décision, d'une part, parce que la délibération par d'autres que les élus est difficilement partageable par une municipalité et d'autre part, parce qu'il ne suffit pas de décréter qu'un espace est un lieu de décision pour qu'il le devienne.

In fine, c'est la municipalité qui a validé ou non les projets à réaliser, suivant des modalités qu'elle a instaurées et non suivant celles souhaitées par les membres de la Mission.

⁴²² Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public « Cinq ans d'expérimentations », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴²³ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public « Cinq ans d'expérimentations », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴²⁴ Ibid.

⁴²⁵ Ibid.

2.10 *Spoutnik*, un chantier singulier et une première expérimentation participative

Le projet participatif *Spoutnik*, réalisé en 2010, marque le démarrage de *Jardins Barges*, bien qu'il n'en fasse pas véritablement partie.

Le projet est imaginé par l'artiste russe Nikolaï Polissky sur la base d'une structure d'aéronef. Celle-ci est faite de pièces de récupération telles que des phares, des balises du port de Dunkerque, tout un vocabulaire rappelant le lien de la ville à la mer et à l'eau. De ce fait, elle a d'abord été prise pour une décharge publique à cause des éléments métalliques rouillés. La sculpture a été réalisée en collaboration avec des entreprises d'insertion et un mécénat d'entreprises locales. Mais un problème d'emplacement et le manque de concertation avec les riverains ont créé quelques problèmes. Pour les membres de l'Atelier 710, « *le chantier Spoutnik, en 2010, s'est réalisé dans l'incompréhension vis-à-vis des voisins. Du point de vue de la médiation, c'est un échec avec les riverains du quartier, et en contrepoint une réussite du point de vue des jeunes en insertion et des soudeurs industriels qui ont participé. Cette création est née peut-être trop tôt dans le projet global, avant que le lien de confiance et de compréhension mutuelle se construise avec les voisins. Cette année, il faudrait développer ce jardin "extraordinaire" avec les habitants* »⁴²⁶.

La Mission art et espace public en a alors tiré une leçon pour ses autres chantiers et à partir de là, a associé les structures locales socio-culturelles de façon systématique.

2.11 Les collectifs d'artistes engagés dans une fabrique économe de l'espace public

Durant les quatre années du programme *Opener*, l'équipe de la Mission art et espace public a travaillé avec des collectifs d'artistes paysagistes tels qu'Atelier 710 de Lille et Lyon, Les Saprophytes de Lille, Studio Basta de Courtrai, Sylvie Da Costa de Paris, Nikolaï Polissky de

⁴²⁶ Parole rapportée de François Vadepier, membre du collectif Atelier 710, compte rendu de réunion du 28 octobre 2014, Mission art et espace public, Dunkerque.

Moscou ou encore Coloco de Paris, tous concernés par les questions de fabrication économe et de réemploi.

Elle a choisi ces équipes sans mise en concurrence.

Ce choix a été délibérément orienté, soit parce que ce sont des artistes par ailleurs déjà engagés dans des réflexions sur la ville de Dunkerque, sur la place du vivant, soit parce qu'ils présentent comme Coloco, Atelier 710 ou Les Saprophytes, des méthodologies innovantes, dans leur mise en œuvre des chantiers ou dans la relation avec les participants.

Le rôle confié aux artistes dans *Opener* ne se limite ni à une production artistique ni à une fonction sociale curative. Pour l'équipe de la Mission art et espace public, « *l'artiste n'est pas le pompier de service* »⁴²⁷ ; il permet seulement de décentrer et de décaler le regard et de « *révéler la réalité des problèmes* »⁴²⁸. Les chargés de mission voient l'artiste comme capable de s'atteler à la question de l'aménagement de l'espace public sans se borner à un rôle de plasticien, mais en débordant largement jusqu'à l'ensemble des champs connexes de la création. Le glossaire du projet, présenté dans la revue *Cassandra Hors-Champ*, dans son numéro spécial consacré à *Opener*, synthétise ainsi cette conception : « *l'artiste est un "instigateur d'imaginaire". Son savoir-faire et sa créativité propre, nourris par les échanges, font éclore ou accompagnent des usages communs de l'espace dit "public"* »⁴²⁹.

L'association Atelier 710 a ainsi été retenue. Elle a contribué à imaginer *Jardins Barges* en 2008. Celle-ci, constituée à ce moment-là, rassemble des artistes paysagistes tout juste diplômés de l'École du paysage de Versailles, proches de Gilles Clément et de Jean-Luc Brisson. Ces paysagistes connaissaient déjà le territoire dunkerquois puisqu'ils avaient participé au projet *Un par un*⁴³⁰, initié par la MJC Rosendaël. Le collectif en charge de *Jardins Barges* réunit ensuite différents acteurs des espaces urbains ou ruraux sous forme de laboratoires itinérants autour de la question de la fabrication économe du paysage⁴³¹.

Jardins Barges vise la création de huit jardins flottants greffés sur le réseau de canaux de la ville pour « *aller au fil de l'eau à la rencontre des quartiers* »⁴³², les barges étant autant de

⁴²⁷ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

⁴²⁸ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, « Cinq ans d'expérimentations », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴²⁹ *Cassandra Hors-Champ, Dunkerque Opener. Art et espace public*, Hors-série, décembre 2014, p. 98

⁴³⁰ Il s'agit de jardins co-construits avec des habitants du quartier Rosendaël au bord du canal.

⁴³¹ Site Internet d'Atelier 710 <http://atelier710.blogspot.com/>

⁴³² Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

manières de matérialiser « *des points d'accostage et (...) de travailler réellement avec des habitants* »⁴³³ explique le chargé de mission. L'association des artistes à la définition des usages de l'espace public, avec les canaux, et donc à la constitution de la ville permet de toucher, selon Anne Rivollet, « *la sensibilité de chacun* » car l'artiste atteint « *une dimension complètement humaine* »⁴³⁴. Ainsi, pour la chargée de mission, l'artiste est un traducteur social et universel des sensibilités de chacun.

Le décentrement souhaité est aussi rendu possible à travers la question du sensible. Ainsi, en plus de révéler le lien entre la ville et ses canaux, un herbier a été réalisé avec un groupe d'adultes handicapés par l'artiste Sylvie Da Costa dans le but de réaliser une nomenclature objective et subjective des végétaux.

Dans ce projet, deux dimensions cohabitent : d'un côté la volonté de la Mission art et espace public de bouleverser les modes de faire l'aménagement, et de l'autre, celle des collectifs d'artistes de concevoir et réaliser des propositions comportant une dimension politique forte. La conjugaison de ces deux dimensions se traduit par une participation de tous « sur le terrain », et par le souhait de produire des espaces collectifs ouverts, inspirés du modèle de l'oasis ou des *commons*⁴³⁵ anglais, afin de lutter contre la malbouffe et le gaspillage. Toutefois ces idées qui n'émanaient pas de la sphère politique ont peine à être reprises et défendues par les services.

C'est pour les artistes l'une des limites de l'intervention artistique.

2.12 Les artistes de *Jardins Barges* se conjuguent au pluriel

Les artistes de *Jardins Barges* sont en fait très divers, comme en atteste la composition du collectif Atelier 710 : « *Il y avait cinq artistes dont un photographe, deux paysagistes, Jean-Luc [Brisson, artiste et enseignant au département arts plastiques à l'École de Versailles]* »⁴³⁶.

⁴³³ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, *Cassandre Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴³⁴ *Cassandre Hors-Champ, Dunkerque Opener. Art et Espace Public*, hors-série, décembre 2014, p.15

⁴³⁵ Le terme de *commons* réfère aux terres communales au Royaume-Uni dont les usages sont partagés que l'on retrouve dans les travaux d'Elinor Ostrom.

⁴³⁶ Xavier Coquelet, paysagiste, membre du collectif d'artistes Atelier 710, en entretien avec l'auteure, La Cordée à Lyon, le 28 février 2014.

Sous l'appellation d'artiste, les chargés de mission englobent en effet des constructeurs, paysagistes ou architectes, de même que des artistes plasticiens ou photographes ou encore des journalistes. Ils défendent l'idée que « *la notion d'artiste est beaucoup plus large que la définition que l'on donne généralement des plasticiens* »⁴³⁷ : elle vient contrebalancer l'idée de la singularité de l'artiste.

Ainsi, la complexité de l'espace urbain supposerait, pour les chargés de mission, une pluralité de points de vue et de compétences, ainsi qu'une pratique de terrain, orientée autour du faire et du chantier.

2.13 Des pratiques festives et mobiles pour rendre compte de *Jardins Barges*

La Mission art et espace public a imaginé deux modalités pour rendre compte des projets et les donner à voir aux habitants mais aussi aux partenaires et à la municipalité, malgré leur répartition sur l'ensemble du territoire urbain : le vernissage mobile des projets et les banquets-forums.

Ces temps forts ont en commun une pratique festive et mobile des projets. Ainsi, le vernissage en bus a révélé à un grand nombre d'habitants l'impact territorial des différents jardins qui composent *Jardins Barges*. De même, les deux forums, en fanfare et musique, ont inauguré et clôturé le projet. Ces derniers ont emprunté leur forme à des pratiques événementielles festives ancrées dans le paysage dunkerquois comme le carnaval, en associant une forme déambulatoire subversive et une fête populaire. Ces pratiques empruntaient aussi au théâtre forum, dans sa visée émancipatrice, critique et éducative avec ses tables rondes ou ses ateliers réflexifs.

Le *banquet inaugural*, qui a démarré avec la construction d'une table banquet par l'Atelier 710 en 2008 et plusieurs jardins dits 1X1, a eu lieu en 2009 dans le quartier de Rosendaël. En février 2015, le second *forum-banquet* a été organisé en présence de tous les acteurs du programme et de l'équipe de *Cassandra* qui a consacré un numéro spécial à *Opener*.

⁴³⁷ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

Il s'agit d'abord d'un temps festif, qui mêle plusieurs formes artistiques : outre de la musique, des photographies et des vidéos, une cartographie artialisée⁴³⁸ de Dunkerque montrant le déploiement du programme *Opener* est présentée. C'est aussi un temps et un espace d'échanges : les gens peuvent parler des enjeux de l'espace public et trouver des solutions pour la mise en œuvre du projet. Pour cela, des tables thématiques conduites par des habitants volontaires sont organisées. Elles portent sur une multiplicité de sujets : l'association des habitants au développement de la ville (information, concertation, participation) ; la fabrique du projet social, artistique, urbain, politique et personnel ; la manière de travailler ensemble (la confiance, l'engagement, l'habitant-technicien, l'artiste-travailleur social, l' élu et le médiateur) ; l'avenir de la ville (ville à faire, craintes et utopies).

2.14 *Cassandra Hors-Champ*, une caution militante et artistique

L'idée d'évaluation a toujours été présente pour les membres de la Mission art et espace public car ils n'envisageaient l'expérimentation que dans un temps fini. Toutefois, les chargés de mission n'avaient pas d'idée précise sur les personnes à qui ils confieraient l'évaluation ou sur les attendus à fixer aux évaluateurs.

Initialement, cette action devait être confiée à une équipe indépendante de chercheurs. Les membres de la Mission avaient alors pensé à l'équipe associée au groupe critique Université Lille 1 LAUA⁴³⁹ et à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes, et, par contacts de chercheurs interposés, avaient sollicité Lise Serra et moi., pour concevoir et réaliser cette évaluation.

Finalement, c'est la revue d'art contemporain *Cassandra Hors-Champ*, créée en 1995 par Nicolas Roméas, ancien journaliste et producteur à *Libération* et à France Culture, qui est choisie pour réaliser une enquête critique sur *Opener*.

Les chargés de mission n'ayant souhaité établir aucune passerelle entre les chercheuses préalablement contactées et l'équipe de *Cassandra Hors-Champ*, c'est en tant que simple

⁴³⁸ Ce point sera explicité dans la troisième partie.

⁴³⁹ Langages, Actions Urbaines, Altérités.

spectatrice que j'ai été invitée, à ma demande, pour pouvoir suivre le forum de restitution et ainsi poursuivre ma recherche.

Pour la Mission art et espace public, le fait de confier l'évaluation du programme à une revue d'art contemporain telle que *Cassandra Hors-champ* était un moyen de réaliser un bilan qui ne soit pas seulement un bilan chiffré, mais qui traduise lui-même le positionnement « trans » de la Mission. Par ailleurs, les chargés de mission ne souhaitaient ni une évaluation suivant des thématiques établies telles que la participation des habitants, l'esthétique des projets ou encore la portée aménagement et urbanisme, ni un article de recherche critique sur les résultats, les enjeux, la méthodologie du programme et la posture de ses acteurs. L'évaluation devait porter un « *regard critique, fait de rencontres et de discussions* »⁴⁴⁰.

L'interprétation de la commande que font les rédacteurs de la revue dans le numéro consacré à *Opener*, montre à la fois une adhésion à cette conception et une valorisation de conceptions propres. *Cassandra*, selon l'une des journalistes, est chargée de mener « *une étude sur le travail de la Mission art et espace public à Dunkerque* »⁴⁴¹. Il n'est pas question d'évaluation. Son rôle est en fait d'apporter du crédit et de la légitimité à *Opener*.

Le fondateur de la revue déclare ainsi, lors du forum de clôture d'*Opener*, qu'il s'agit d'exprimer par des mots « *la valeur du geste artistique* »⁴⁴² ; il explique l'importance de projets comme *Opener*, qui se trouvent être « *dérangeants, transfrontaliers, traversant des territoires que personne d'autre n'avait osé traverser* ». Ce sont pour lui des projets pionniers, à la croisée des champs de l'art, du politique, de l'aménagement, du social et du socio-culturel. Militant pour une diversité des formes et des expressions artistiques, Nicolas Roméas leur donne une portée politique. Pour justifier son implication dans la mise en visibilité d'un programme tel qu'*Opener*, il n'hésite pas à parler de menace et d'état d'urgence concernant le manque de considération de la société vis-à-vis de ce type d'art. Il voit dans celui-ci une dimension de résistance anticapitaliste, en tant qu'art qui ne soit pas « *réservé à une élite, et qui n'est pas marchandisable* »⁴⁴³.

⁴⁴⁰ Forum de clôture d'*Opener*, La Piscine, Dunkerque, le 7 février 2015.

⁴⁴¹ Valérie De Saint-Do, journaliste, revue *Cassandra*, Forum banquet d'*Opener*, La Piscine, Dunkerque, le 7 février 2015.

⁴⁴² Nicolas Roméas, fondateur de la revue *Cassandra*, Forum de clôture d'*Opener*, La Piscine, Dunkerque, le 7 février 2015.

⁴⁴³ Ibid.

L'étude réalisée par *Cassandra Hors-Champ*, telle qu'elle figure dans les articles de la revue, présente une grande diversité d'échelles : on trouve à la fois des exemples et des analyses critiques. Cette disparité est expliquée par une volonté de faire parler des non spécialistes. La journaliste Valérie de Saint-Do insiste sur l'apport du « *regard extérieur sur cette expérience, sur les difficultés, ce qui avait fonctionné, ce qui avait moins bien fonctionné* »⁴⁴⁴. Mais la publication reflète également les objectifs propres de la revue, notamment la volonté de rester en limite, *trans*, selon les propres mots de son fondateur.

L'étude et le bilan qui sont présentés lors du forum final suscitent d'abord plusieurs questions sur l'action de la Mission et la réalisation de ses objectifs. La première porte sur le positionnement géographique des chargés de mission, qui leur garantit une certaine extériorité par rapport à la municipalité, et sur leur posture d'autonomie, qui les place aussi dans une bulle qu'ils veulent intouchable. En effet, leurs collègues de la Ville leur reprochent une posture de passe-droit. Selon eux, elle empêche les chargés de mission d'avoir des contacts de proximité avec leurs collègues. Elle conduit aussi ces derniers à porter des jugements de valeur et à adopter une posture compétitive, marquée par une difficulté à reconnaître la qualité du travail accompli et leurs compétences respectives. Est également évoqué l'effet de l'extériorité de la Mission sur la relation des chargés de mission avec leurs supérieurs hiérarchiques. Il est proposé que cette relation soit ou redéfinie ou assumée dans sa position bancale et cachée. Le bilan est aussi l'occasion de s'interroger sur le rôle et la place de l'artiste dans la ville et dans la fabrication de la ville.

Selon Patrick Le Bellec, « *La revue ne fait donc pas catalogue ; elle pose des questions qui disent de manière contrastée la manière de faire autrement la ville, notre culture, nos jardins publics et notre citoyenneté* ». Il insiste donc sur la dimension politique du regard posé par *Cassandra Hors-Champ* sur le programme artistique.

Plus que de lieux et supports de réflexion critique, le forum de clôture et l'étude de *Cassandra* ont joué un rôle important dans la communication d'*Opener*. La dimension militante de la revue, de même que l'important réseau d'artistes et chercheurs intéressés par ce type de projet que l'équipe de journalistes pouvait mettre à disposition, ont renforcé les enjeux de visibilité et de communication du projet. Ont ainsi été invités Gilles Clément, Patrick Bouchain et des personnalités locales comme Paul Blanquart. Lors du forum final, les journalistes ont particulièrement mis en évidence l'intérêt des projets qui explorent

⁴⁴⁴ Forum de clôture d'*Opener*, La Piscine, Dunkerque, le 7 février 2015.

la relation entre l'art et la société. Patrick Bouchain avait en particulier été invité pour mettre en lumière cette relation et la légitimer. Il était censé faire le lien avec son expérience d'architecte alternatif. Mais n'ayant pas participé au programme, il a donc surtout utilisé le forum comme une tribune publicitaire pour son propre travail.

Globalement, les retours sur la dimension d'évaluation proposée par la revue ont été *« relativement mitigés côté Ville et plutôt positifs pour les personnes extérieures au projet, qui y ont vu une présentation exhaustive des aspects de ce projet et de son déploiement sur le territoire. Du côté du personnel de la Mairie, on a supposé des jugements de personnes, alors que l'objectif était plutôt une critique du système »*⁴⁴⁵, conclut Anne Rivollet.

⁴⁴⁵ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, en entretien avec l'auteur, Mission art et espace public, Dunkerque, le 6 février 2015.

3. Des acteurs politiques qui peinent à s'appropriier le programme artistique

Marquée par la décroissance urbaine et le dépeuplement⁴⁴⁶ à la fin du 20^e siècle, Dunkerque a développé des stratégies visant à la fois à affirmer une autonomie à l'égard de Paris comme centre de décision, à se doter d'une expertise locale et à renouveler les pratiques professionnelles. Alors que la politique d'aménagement avait conduit à renforcer la construction de logements individuels en périphérie et l'abandon du centre, l'expertise locale est désormais vue comme un levier de revitalisation urbaine, au même titre que la culture, l'art, le marketing territorial ou l'urbanisme durable (Boissonade, 2011).

3.1 Un contexte politique mouvant

Michel Delebarre a marqué de son empreinte le paysage politique dunkerquois. Cet ancien ministre, secrétaire du Parti socialiste, président du conseil national du Partir socialiste et sénateur sous le mandat de François Mitterrand (entre 1984 et 1993), devient Maire en 1989 et président de la communauté urbaine de Dunkerque en 1995. Ce géographe de formation a à cœur le développement d'une politique de revitalisation et une intensification urbaine pour sa ville. Son départ en 2014 a fortement affecté les relations entre la Mission art et espace public, la Ville et la communauté urbaine de Dunkerque.

En effet, le programme *Opener*, soutenu par la municipalité, correspondait à l'un des axes de développement expérimenté par la Ville : la réactivation des racines portuaires de Dunkerque (Boissonade, 2011). La Mission continue alors ses collaborations mais de façon moins fluide : « *on bosse avec la CUD⁴⁴⁷, mais avec des services, pas dans la pensée ou dans la prospective* »⁴⁴⁸ constate Patrick Le Bellec.

⁴⁴⁶ Entre 1975 et 1990, Dunkerque a perdu un dixième de sa population.

⁴⁴⁷ Communauté Urbaine de Dunkerque.

⁴⁴⁸ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

La nouvelle municipalité a complètement changé la donne : tant les orientations, les directives que les modes de fonctionnement et les interactions. Cette situation a conduit à des conflits ouverts entre les élus et employés municipaux d'un côté et les porteurs d'*Opener*, de l'autre. Il est vrai que le levier culturel et artistique considéré comme primordial par l'ancienne équipe municipale puisque la ville était capitale régionale de la culture en 2013, n'est plus actionné par les nouveaux élus.

C'est dans ce contexte de changement que s'inscrit ma recherche. L'essentiel de mon matériau ayant été récolté durant cette période de transformation de conjoncture, j'ai dû faire face à trois difficultés : au changement de municipalité, et à la chute de la dynamique culturelle et artistique de la capitale régionale de la culture d'une part, s'est ajoutée l'impossibilité de récolter de nouveaux matériaux, au vu du refus de plusieurs acteurs de réaliser des entretiens, de ma fin de mission à Dunkerque et de la distance entre mon lieu de résidence et mon terrain.

La transformation des conditions dans lesquelles s'achève le programme *Opener* est claire. Ainsi, au démarrage d'*Opener*, des acteurs institutionnels tels que les services techniques de la Ville de Dunkerque (les directions de la culture, du territoire et vie de quartier, de l'aménagement urbain, de la communication, du développement et des affaires juridiques et administratives) ou encore la direction du cadre de vie de la Communauté urbaine de Dunkerque, étaient animés par une volonté politique de recherche de transversalité. Avec la nouvelle équipe, ces services ont retrouvé leur positionnement initial et leur indépendance les uns des autres. De même, au démarrage du programme, avec le soutien politique du Maire, Michel Delebarre, les services étaient mobilisés comme des appuis, logistiques ou des relais communicationnels. Mais au moment de sa succession, ceux-ci ont petit à petit relégué les chargés de mission dans un rôle marginal et se sont désengagés progressivement d'*Opener*.

3.2 La Ville et la CUD, représentées par une seule personnalité

Lors du démarrage du projet, la Ville de Dunkerque⁴⁴⁹ ainsi que la communauté urbaine de Dunkerque⁴⁵⁰ se trouvent sous la présidence de Michel Delebarre. Sa notoriété et le nombre de mandats détenus simultanément jouent dans le démarrage du programme *Opener* et sa mise en œuvre, comme le reconnaît le chargé de mission : « Il [Michel Delebarre] a fait en sorte que le contrat existe »⁴⁵¹. Mais malgré l'intérêt du Maire, les services municipaux restent, eux, peu engagés, tant sur la question du rôle d'un médiateur, que sur les modalités de fonctionnement des études artistiques notamment.

Cependant, le soutien politique du Maire suffit alors à donner une forte impulsion au programme.

3.3 Une nouvelle municipalité qui peine à s'impliquer

Le changement de municipalité en 2014 et la disparition de la scène politique du soutien principal du programme modifient la relation entre la municipalité et la Mission art et espace public. L'équipe nouvellement élue souhaite clore *Opener*, car elle peine à porter et poursuivre un projet qu'elle n'a pas initié. Elle demande alors aux chargés de mission de réaliser un bilan et une évaluation du programme. Mais l'évaluation produite par la revue *Cassandra Hors-Champ* ne répond pas à son attente : la municipalité attendait un bilan plus traditionnel qu'un numéro spécial réalisé par une revue militante d'art contemporain.

L'impulsion politique municipale faiblit alors avant de disparaître.

Le chargé de mission reproche à la nouvelle municipalité son manque de volonté : « associer des gens à la création et à la gestion de l'espace public est un processus difficile et fragile. Il faut le vouloir », avant d'ajouter qu'« il serait utile qu'une forte volonté politique s'exprime

⁴⁴⁹ Il est Maire de Dunkerque entre 1989 et 2014.

⁴⁵⁰ Il est le président de la CUD entre 1995 et 2014.

⁴⁵¹ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, 14 juin 2013.

pour affermir le projet »⁴⁵² ; « *c'est un projet qui devrait être repris par la direction du Développement de la Ville* ».

De fait, le projet peine à être repris politiquement. Le regroupement des services au sein de la communauté urbaine pèse aussi. Enfin, le départ d'Anne Rivollet pour les musées contribue à cet affaiblissement, laissant alors la Mission art et espace public représentée par un seul homme. Patrick Le Bellec constate les effets de ces changements : ils « *brisent un certain nombre d'initiatives* »⁴⁵³ et laissent « *beaucoup moins d'espace pour l'expérimentation* ».

En outre, au sein de la nouvelle municipalité, les élus concernés par le programme *Opener*, l'élu à l'urbanisme et celui à la culture, portent une vision différente de la place d'un projet culturel dans une ville comme Dunkerque. En effet, la vision de l'élu à l'urbanisme, à l'affichage et au cadre de vie, présente des points communs avec celle de la Mission art et espace public. Avec cette dernière, il partage une vision poétique de la ville, de ses rapports d'échelles, et de ses rapports humains. Architecte de métier, il est aussi en phase avec le langage de l'esquisse, de la proposition, avec une démarche « *sans ego inutile* »⁴⁵⁴, du jeu entre l'utile du jardin, de l'éco- construction et l'inutile de la chaise gigantesque posée au bord du canal. Il est sensible à la convivialité qui anime les participants aux projets, à la capacité du « *regard de l'artiste qui crée de l'écoute* »⁴⁵⁵. Dans son action municipale, il vise à forger un regard différent sur la ville qui ne se réduit pas à un travail traditionnel d'aménagement mais qui prend en compte les spécificités locales.

De son côté, l'élu à la culture, depuis 2014, souhaite réorienter la politique culturelle de Dunkerque autour des pratiques et des actions culturelles plutôt qu'autour des grands équipements, tels qu'ils ont pu être développés par l'équipe de Michel Delebarre ou au moment de l'élection de la ville aux capitales régionales de la culture. Pour lui, la Mission art et espace public doit intervenir suivant trois volets : la vigilance, la suggestion et l'expertise. Ces trois dimensions, si elles sont portées par l'équipe de la Mission, ne recouvrent sans doute pas exactement la même réalité pour l'élu. En effet, pour les chargés de mission, la

⁴⁵² Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, « Cinq ans d'expérimentations », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴⁵³ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

⁴⁵⁴ Jérôme Soissons, élu à l'Urbanisme, à l'Affichage et au Cadre de vie à Dunkerque, « L'esquisse pour langue commune », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴⁵⁵ Ibid.

vigilance se traduit par une attitude d'écoute, la suggestion par les réalisations et les chantiers de *Jardins Barges*, et l'expertise par la reconnaissance d'autres compétences, notamment celles de l'artiste pour l'aménagement de l'espace public. L'élus à la culture reste critique sur le manque de visibilité et d'efficacité de la Mission art et espace public. Il souhaiterait qu'elle soit davantage présente et que son avis ne soit plus ponctuel mais systématique à chaque opération d'aménagement de l'espace public, sans toutefois proposer de le mettre en œuvre concrètement. Cette systématisation n'étant pas une pratique ancrée dans les services de la Ville, notamment pour le service dédié à l'aménagement urbain : *« il faut que cela devienne quasiment un réflexe, sur chaque territoire, toutes les parties prenantes y compris cette structure art dans la ville, doivent se retrouver pour réfléchir à la qualité de vie et au plaisir de vivre qu'apporte ce projet aux habitants »*⁴⁵⁶. Enfin, il reproche à l'équipe de ne pas avoir su inventer les solutions de communication du projet.

Dans les faits, la nouvelle municipalité ne soutient pas *Opener* ; les élus ne se déplacent jamais pour les inaugurations et le budget de la culture a diminué de 10% en 2015.

Si les structures et les grands équipements culturels sont les premiers à être touchés par cette baisse de budgets, les projets tels qu'*Opener* connaissent eux-aussi une baisse de régime. L'image des membres de la Mission est aussi touchée. La conséquence, explique le collectif Coloco dans la revue *Cassandra Hors-Champ*, est que *« les donneurs d'ordre les ont pris pour des artistes rigolos réduits à fabriquer de petits objets »*. En effet, *« le mode d'intervention disséminé sur un territoire marqué par de très grandes échelles, l'échelle micro des barges, l'absence de soutien politique, le peu de visibilité conceptuelle et communicationnelle donnée au projet ont fini de dissoudre la portée d'Opener. Celui-ci est entré dans une "période de transition", pour ne pas dire d'achèvement »*⁴⁵⁷, selon le chargé de mission.

Enfin, le positionnement-même de la Mission art et espace public et son existence sont remis en cause, tout du moins dans leurs modalités de collaboration et pour les types de projets menés, à mi-chemin entre art et aménagement urbain.

⁴⁵⁶ Michel Tomasek, élu à la Culture à Dunkerque, « Vie et mœurs d'une politique culturelle à venir », *Cassandra Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴⁵⁷ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

3.4 Des difficultés pour la nouvelle municipalité à sortir des schémas descendants

L'échec d'*Opener* et de la Mission art et espace public n'est pas seulement dû au changement de municipalité.

En tant que « *transgression nécessaire* », selon l'expression de la directrice des services de la Ville de Dunkerque, le projet nécessitait « *un effort de pédagogie* »⁴⁵⁸, qu'elle juge avoir été insuffisant. Pourtant, les chargés de mission estiment avoir fait cet effort de pédagogie et de communication : « *On a présenté et représenté le projet... Chaque fois que l'on commence un projet ou qu'on organise une réunion, on invite toutes les personnes concernées, à l'intérieur et hors de la mairie. Mais soit le message n'est pas passé, soit les services concernés ont signifié que pour provisionner et justifier les frais occasionnés, ils avaient besoin d'une commande publique venue d'en haut* »⁴⁵⁹.

Ce qui a manqué principalement à Dunkerque, c'est un mode de fonctionnement transversal reposant sur des relations de confiance entre les chargés de mission et les équipes municipales. En effet, avec *Opener*, la direction de la culture découvrait l'aménagement de l'espace public ; elle avait donc tout à apprendre sur les conditions de cette collaboration avec d'autres services techniques.

Enfin, la reconnaissance des compétences et des légitimités des uns et des autres n'existait alors pas. Le chargé de mission qualifie d'« *un casting d'enfer* »⁴⁶⁰ l'organisation nécessaire pour réussir ce genre d'expérimentations, puisqu'il s'agit de coordonner à la fois une action ascendante et une action descendante entre plusieurs services qui d'habitude ne coopèrent pas. Cette transformation suppose une validation politique pour sortir des logiques de pur management ou des calculs de rentabilité, accepter une logique de temps long et une dose d'incertitude : « *Il faut que les gens, tes collègues et les élus aient confiance et comprennent que le chemin va prendre du temps, c'est-à-dire que ça ne va pas se résoudre sur une*

⁴⁵⁸ Antoine Tricot, « L'expérimentation angle mort de l'administration », *Cassandre Hors-Champ Dunkerque Opener Art et Espace Public*, décembre 2014.

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

semaine et qu'il y a incertitude du résultat et incertitude du cheminement. Ça fait beaucoup pour des techniciens à qui on demande d'être gestionnaires »⁴⁶¹.

3.5 Les instances décisionnaires, prises entre formalisme et processus

La volonté de l'équipe de la Mission art et espace public est de mettre en place un processus et d'en rendre compte chemin-faisant. Mais se trouvant prise entre une municipalité et les musées, deux institutions régies par des pratiques et des modes opératoires cadrés et peu transversaux, puis entre deux projets de municipalités antagonistes, les chargés de mission rencontrent des difficultés.

Ils oscillent entre un processus qu'ils peinent à mettre en lumière et des modalités de mise en œuvre dont ils ne peuvent pas véritablement se défaire. En effet, les chargés de mission n'ont pas réussi à mettre en place les conditions préalables, telles que la présence de chercheurs aux côtés des artistes, des interventions des équipes artistiques sur le temps long et une véritable participation des habitants.

Ils se retrouvent donc pris entre un désir sincère de rendre compte de la dimension processuelle du projet et la nécessité de rendre des comptes à la municipalité, qui passe par des modalités de mise en œuvre et des instances de validation issues du management de projet.

Dans les faits, les projets se réalisent selon des modalités à la fois formelles et expérimentales. La méthode emprunte aux deux registres. Elle consiste en groupes de travail qui se réunissent pour imaginer ensemble la conception après une phase d'études artistiques sur l'ensemble du territoire puis la réalisation des projets conçus sur l'espace public, sous la forme de chantiers publics participatifs. Les modalités formelles se trouvent dans la mise en œuvre des projets artistiques. Celle-ci est calquée sur celle des projets d'aménagement et des projets urbains. Le comité de pilotage « art et espace public » en est un premier exemple. Composé de trois élus et de techniciens, il réalise l'expertise et donne son avis sur le déroulement des études et leur nature. Il décide et engage les moyens

⁴⁶¹ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

nécessaires pour la mise en œuvre des projets. À ce comité de pilotage s'ajoute un atelier permanent du chantier urbain, lui aussi très formalisé. Composé de représentants de la Communauté urbaine de Dunkerque, de la Ville et d'habitants, il permet le dialogue entre ces acteurs ainsi que l'élaboration d'un contenu qui servira de base pour des colloques ou séminaires. La dernière modalité formelle est le groupe de pilotage technique. Composé de représentants de la Ville, de la Communauté urbaine de Dunkerque et d'aménageurs publics et privés, il suit la réalisation des projets. Ces modalités permettent d'assurer un *reporting* régulier à l'ensemble des partenaires financiers et de les rassurer, du point de vue tant de l'avancement du programme que de la tenue de l'enveloppe budgétaire allouée.

Face à ces modalités formelles qui reprennent le langage et les pratiques du projet managérial, les chargés de mission ont souhaité faire des propositions plus expérimentales telles que le cahier de gestion partagée ou les restitutions publiques, dans le but de rendre compte d'une démarche avant tout processuelle. Mais si le cahier de gestion partagée devait permettre de donner à comprendre, pour l'ensemble des acteurs concernés, les projets, en réalité, ce document reprend – même s'il est ponctué de petits textes poétiques – les codes graphiques et conceptuels des études paysagères et urbaines.

Les restitutions publiques, elles, empruntent, plus que ne le fait ce cahier, au langage artistique qu'elles détournent. Elles rendent possibles le décentrement du regard et des pratiques transversales entre les acteurs. Néanmoins, ces moments de restitution, s'ils peuvent devenir, ponctuellement, des lieux de débat, n'en sont pas pour autant des moments de décision ; ils restent avant tout des moments d'information. Ce parti-pris interroge fortement la dimension « partagée » du processus, de la conception à l'évaluation, défendue par les chargés de mission.

3.6 Une équipe porteuse d'un discours militant

La Mission art et espace public a joué le rôle d'un acteur politique, sans toutefois en avoir les moyens.

Elle est force de propositions politiques puisqu'elle a proposé la création d'un service plutôt que d'une Mission qui soit en lien à la fois avec des artistes et des chercheurs. Mais elle ne

pouvait pas définir seule précisément le lien avec les autres services municipaux, ni les modalités de fonctionnement. Un soutien politique était alors nécessaire.

La Mission art et espace public a aussi proposé de travailler conjointement les dimensions économiques de démocratie locale et d'urbanisme, à travers le prisme artistique. L'idée des chargés de mission était de revaloriser, de façon originale, les emplois qui disparaissent ou n'attirent plus les jeunes, en mêlant art et métallurgie par exemple, par le biais de formations, d'échanges de savoirs et d'hybridations. Cette idée de transversalité entre art, aménagement urbain et démocratie a été reprise par la nouvelle équipe municipale, mais uniquement du point de vue de l'innovation technique. Enfin, pour ce qui est de l'urbanisme, l'équipe entendait montrer aux services de la Ville que des artistes ont leur place dans l'aménagement de l'espace public au même titre que des acteurs techniques.

Cependant, tant du point de vue de la transversalité interservices municipaux pour traiter des questions liées à l'espace public que du point de vue d'acteurs comme les artistes, la Mission art et espace public a échoué dans son objectif politique puisque les propositions faites n'ont pas été retenues par la municipalité qui continue de faire fonctionner ses services de façon séparée, en mode projet et sans intégrer les artistes.

3.7 Les habitants, de nouvelles figures politiques ?

Si les membres de la Mission art et espace public font fréquemment référence aux habitants, les documents du projet permettent de mieux comprendre les effets attendus du projet artistique sur ceux-ci.

Pour les porteurs du programme, l'art permettrait de mobiliser à la fois les habitants, les acteurs artistiques et les aménageurs urbains autour des enjeux de développement durable, de la construction de lien social, et de la réappropriation de l'espace public. Par ailleurs, il permettrait de développer le pouvoir d'agir des habitants en proposant de nouvelles modalités de participation.

Dans les faits, tout d'abord, la mobilisation des habitants est loin d'être une mobilisation spontanée, émergeant d'une volonté citoyenne de se rassembler pour créer des projets artistiques. Elle est le fruit d'un patient travail de maillage social et socio-culturel réalisé par

les acteurs locaux. Aussi lorsque les rédacteurs du blog de la Ville affirment que « *les habitants accompagnés se mobilisent pour la création de Jardins Barges* »⁴⁶², l'affirmation est à pondérer car ni les artistes ni l'équipe de la Mission art et espace public ne sont directement en lien avec les habitants au moment de la constitution du groupe de participants.

L'action sur l'espace public est, elle aussi, à relativiser. En effet, il s'agit d'abord, pour les chargés de mission, de faire accepter des espaces liés au projet urbain. La Mission voit ainsi le projet artistique paysager comme un « *moyen d'expression créative pour tous et une façon simple et conviviale d'aller à la rencontre des habitants et de les sensibiliser progressivement à la transformation des espaces urbains de leur quartier* »⁴⁶³. En outre, il s'agit d'une manière d'occuper temporairement l'espace public, car le programme n'a pas pour visée une installation définitive. L'action sur l'espace public menée dans le cadre du programme est donc une méthode pour dynamiser l'appropriation des lieux afin de participer au développement urbain. Peut-on pour autant parler du développement d'un pouvoir d'agir pour les participants ? L'idée de « faire ensemble » est certes au cœur du programme *Opener*. Pour les chargés de mission, elle passe par une « *humilité de la part des intervenants, une invitation à penser ensemble le projet et qui permet de passer le relais du couple "intervenant-commanditaire" à l'usager* »⁴⁶⁴. Mais ce qui est compris dans l'idée de « *processus de co-fabrication de l'espace public* »⁴⁶⁵, c'est un collectif composé de techniciens détenteurs d'un savoir-faire technique ou politique et non les habitants, supposés sans expertise. Il s'agit donc davantage d'une coopération que d'une co-fabrication ou même d'une co-optation. C'est un outil de sensibilisation à la fois des acteurs du territoire et de ses habitants aux modifications de la ville en suggérant des usages et des appropriations multiples.

Pour les membres de la Mission art et espace public, le projet artistique a une portée politique par le lien direct qu'il crée entre action et démocratie. Ils voient dans ce lien un moyen « *pour produire une relation de confiance, de l'action. C'est le Faire ensemble qui permet le lien démocratique. La concertation en salle ne fonctionne pas de la même*

⁴⁶² Blog de la Ville de Dunkerque www.jepi-dunkerque.fr

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Blog de la Ville de Dunkerque www.jepi-dunkerque.fr

⁴⁶⁵ Entretien de Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, *La voix du nord*, article en ligne, le 20 octobre 2010.

manière »⁴⁶⁶. Mais en pratique, ce lien ne se fait pas. En effet, « *au début il y a eu des réunions. Nous, les habitants, on se comprenait entre nous ! Vous, qui organisiez les réunions, vous vous compreniez. Mais tous, nous ne nous comprenions pas* »⁴⁶⁷ témoigne un habitant bénévole. Ainsi au moment de la réalisation des projets, malgré un partage de ces valeurs démocratiques entre les membres de l'équipe et les artistes, celles-ci n'ont pu conduire à la prise de conscience politique attendue et encore moins à une action autonome de la part des habitants.

⁴⁶⁶ Compte-rendu de réunion du 28 octobre 2014, Mission art et espace public, Dunkerque.

⁴⁶⁷ Parole de Gilbert, bénévole, rapportée par l'équipe de la Mission art et espace public, compte rendu de réunion du 28 octobre 2014, Mission art et espace public, Dunkerque.

4. Les acteurs de la recherche : des ressources souhaitées mais peu intégrées

Dans l'optique de développer un programme artistique participatif innovant et expérimental, les chargés de mission ont souhaité dès le début de l'expérience s'entourer de chercheurs.

Je montrerai que ce qu'entendent les membres de la Mission art et espace public par « chercheurs » n'est pas exactement du même ordre que ce qu'entend la recherche universitaire, puis j'analyserai les raisons des difficultés que j'ai rencontrées en tant que chercheuse dans la participation aux réflexions menées, en termes de commande mais aussi de posture.

Dès le démarrage de ses réflexions, la Mission art et espace public a lancé un appel à des chercheurs, en se fondant sur l'idée d'un rapprochement entre une Mission dont le rôle consistait à produire de la réflexion et des chercheurs. Toutefois, ni la constitution du groupe de chercheurs, ni son implication ou ses objectifs n'ont été clairement définis.

La composition souhaitée du groupe de recherche a varié dans le temps. S'il est d'abord question d'un « *groupe un peu mixte avec des chercheurs, des écrivains* »⁴⁶⁸, il est aussi proposé d'associer des artistes. La justification est que les artistes aussi bien que les chercheurs peuvent penser la notion de processus qui est au fondement de ce projet. Ainsi donc, comme le dit en plaisantant à demi le chargé de mission, « *tout cela est une expérience, et dans le processus de fabrication des jardins flottants, le but du jeu n'était pas forcément de faire des jardins flottants* »⁴⁶⁹. Il sous-entend ainsi que le processus compte davantage que le résultat.

L'objectif fixé au groupe de chercheurs est d'abord de permettre à la mission de faire ce qu'elle ne fait pas, c'est-à-dire « du rédactionnel » : un récit du processus distancié, une mise en perspective avec d'autres expériences ainsi qu'une forme d'évaluation qui ne soit

⁴⁶⁸ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

⁴⁶⁹ Ibid.

pas « *extérieure pure et dure, qui vient nous voir vite fait* »⁴⁷⁰. Au-delà, il s'agit d'aider la Mission art et espace public dans l'élaboration de son projet et dans sa visibilité. Par exemple, pour concevoir et aménager différemment l'espace public, l'équipe de la Mission pense qu'il faut alors « *regarder un peu différemment et inviter des gens tels que des artistes ou des chercheurs à regarder ensemble et à faire une équipe de recherche-action pour inventer le modèle, pour inventer l'action qui va le mieux correspondre au contexte* »⁴⁷¹.

L'indétermination dans la composition et le rôle du groupe de recherche sont révélateurs des imprécisions concernant ce qui est attendu par « recherche ».

4.1 Une imprécision concernant la recherche-action

L'imprécision sur le type de chercheurs à mobiliser et les confusions sur le type de recherche souhaité par la Mission se retrouvent dans le descriptif même du programme.

Celui-ci est en effet décrit par les chargés de mission comme un programme de recherche et d'actions artistiques. Or ce programme ne répond pas aux modalités et aux enjeux d'une recherche-action. Les thèmes indiqués sont déjà par avance précisés, alors même que la recherche-action à proprement parler n'est pas encore engagée et que son rôle est de préciser les thématiques à explorer au regard des problèmes rencontrés par les acteurs du programme.

Les thèmes à balayer par la recherche-action sont loin d'être tous traités par des chercheurs. Les trois premiers axes de cette recherche (usage des lieux, visible et invisible ; la matérialité de la ville ; les réseaux de la ville) n'ont été abordés que par les chargés de mission et les collectifs d'artistes. Seul le dernier thème, le couple collectif / singulier, à travers la délimitation de ce qui est public et partagé par tous et ce qui est privé et domestique, dans l'espace public comme lieu de rassemblement, « *lieu de l'expression du vivre ensemble* », est rapidement traité du point de vue de la recherche.

⁴⁷⁰ Anne Rivollet, chargée de mission art et espace public, réunion de présentation d'*Opener*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

⁴⁷¹ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

Les chargés de mission confondent donc recherche académique et des réflexions et expérimentations demandées aux artistes et aux acteurs mobilisés dans le projet. Celles-ci consistent en un ensemble de créations artistiques en prise sur des problématiques urbaines à la fois générales et propres à Dunkerque et différent d'une recherche au sens académique du terme.

4.2 De la difficulté à passer commande à des chercheurs

Pour constituer le groupe de recherche, les membres de la Mission souhaitaient que les chercheurs aient à la fois des compétences de recherche et un intérêt pour les pratiques artistiques.

Les chercheurs qu'ils ont sollicités dans un premier temps n'étant pas disponibles, la demande s'est portée, par réseau d'interconnaissances, comme on l'a dit, sur deux doctorantes en aménagement du territoire et urbanisme, Lise Serra et moi-même.

La commande place dès lors la recherche sous le signe de l'ambiguïté. D'abord par la démarche souhaitée, qui est censée concilier forte implication et distanciation : le « *groupe de réflexion critique, interne au projet, [...] pourrait apporter à la fois un regard distancié tout en étant fortement impliqué dans la dynamique d'Opener* ». Cette démarche est assimilée à celle d'artistes : « *Les chercheurs (sociologues, économistes...) associés au projet doivent intervenir dans ce processus comme l'artiste. Ils mesurent l'expérience de l'intérieur, en éprouvant le rapport au sensible. Le chercheur doit aussi être pleinement dans sa fonction et participer à l'élaboration du projet en y apportant sa pensée, son expérience et son regard* »⁴⁷².

Au vu du temps disponible (nous nous situons en fin de projet mais un an avant le changement de municipalité), des moyens financiers disponibles (couvrant seulement notre transport et logement durant nos séjours), la proposition que Lise Serra et moi-même avons faite aux chargés de mission consistait en une formule de *workshops* de trois à quatre jours consécutifs, à raison d'un atelier par trimestre (entre septembre 2013 et décembre 2014).

⁴⁷² Dossier de présentation « Cartographie des projets », Mission art et espace public, 2008.

Ces temps devaient permettre une visite approfondie des sites, l'énonciation des problématiques et la rencontre des acteurs.

Nous proposons aussi l'organisation d'une restitution dont la forme serait à définir sur différents jours de la semaine. Ces *workshops* devaient se superposer sur les temps forts du projet comme les chantiers par exemple. Mais cette proposition n'a pas abouti du fait de la lenteur de mise en œuvre de notre mission de recherche et du manque de moyens.

Les chargés de mission ont entrepris de contourner cette difficulté. D'abord, ils ont proposé de trouver des financements supplémentaires destinés au défraiement des chercheuses et à leur hébergement à Dunkerque. Ensuite, une proposition thématique ajustée aux attentes exprimées par la Mission art et espace public a été réalisée conjointement par les chercheuses et envoyée à l'équipe d'*Opener* dans le courant de l'été pour une première visite à la rentrée 2013. Enfin, le contrat de mission de recherche a été rédigé sur la base de cette proposition, près de trois mois après son envoi. Il stipulait que nous devions venir sur le territoire dunkerquois par sessions de deux à trois jours, trente jours au maximum, sur deux ans, dans le cadre « *d'ateliers/ rencontres/ chantiers* »⁴⁷³. Ce projet de contrat, reprenant une partie de notre proposition, rendait possible la réalisation d'une recherche à dimension participative. Mais la formulation des objectifs de la Mission art et espace public, en associant recherche et évaluation, infléchissait à nouveau ce qui était entendu par recherche : les chercheuses devaient fournir « *la matière au rapport de recherche /évaluation Opener* »⁴⁷⁴. Le volet évaluation a finalement été détaché pour être confié à la revue *Cassandra Hors-Champ*.

La définition du rôle attendu des chercheuses figurant dans le projet de contrat est aussi significative de la conception de la recherche portée par les chargés de mission. Ce contrat a en effet été rédigé sur la base de ceux passés par la Ville avec les stagiaires. Il y figurait donc initialement une interdiction de diffuser des informations sur le programme, et des clauses restrictives sur la diffusion des éléments apportés par la recherche : « *les informations recueillies ou obtenues par l'élève au cours des sessions d'accueil peuvent être utilisées (à des fins de publication, communication à des tiers, etc.) sous réserve de leur confidentialité* »⁴⁷⁵. Par ailleurs, l'utilisation des données récoltées lors d'entretiens étaient soumises à accord de

⁴⁷³ Contrat pour l'accueil d'une doctorante par la Ville de Dunkerque, octobre 2013.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Contrat pour l'accueil d'une doctorante par la Ville de Dunkerque, octobre 2013.

la municipalité : « *L'utilisation d'informations issues de la collectivité (entretiens avec les agents des services des musées, documents en interne, etc.) et non diffusées au public nécessite l'accord préalable de l'Organisme d'accueil* »⁴⁷⁶.

Ces précautions, usuelles à divers degrés dans la pratique de la recherche académique (ou d'évaluation professionnelle) pour des raisons déontologiques, donnaient cependant l'impression de limiter *a priori* le champ d'action de la recherche et de vouloir contrôler à la fois les méthodes d'obtention des informations et leur diffusion. En outre, elles contrastaient avec l'autonomie laissée aux chargés de mission. Ces clauses ont ainsi suscité une vive discussion avec la chargée de mission sur ce qui était attendu exactement des doctorantes. La possibilité d'écrire sur le sujet de la recherche nous semblait en effet une condition nécessaire et utile pour les commanditaires.

4.3 Une recherche non partagée avec la nouvelle équipe municipale

Si l'ancienne municipalité avait approuvé l'idée d'associer des chercheurs à l'équipe d'artistes et aux chargés de mission et de réaliser une recherche-expérimentation, la nouvelle équipe n'avait pas les mêmes attentes en termes de recherches.

En effet, cette dernière a proposé la création d'un laboratoire d'expérimentations artistiques. Tout en s'inscrivant dans la longue tradition dunkerquoise de lien entre recherche et exp rimentation⁴⁷⁷, le terme de laboratoire opérait un glissement. Il était en effet proscrit par la précédente équipe, qui y voyait une sorte de *fablab* spécialisé dans les innovations techniques. Dans les faits, la proposition ne précise ni les modalités de travail ni le lien de ce laboratoire avec la recherche. Cette réorientation trouve en partie sa source dans la volonté municipale de prendre mieux en compte la crise économique liée à la désindustrialisation, et démographique de la ville. Pour répondre à ces enjeux, alors que l'ancienne municipalité s'était engagée dans la voie d'une solution alternative, la nouvelle opte plutôt pour l'innovation technique, plus rassurante.

⁴⁷⁶ Contrat pour l'accueil d'une doctorante par la Ville de Dunkerque, octobre 2013.

⁴⁷⁷ Comme cela est montré dans l'article d'Olivier Ratouis « Je t'aime. Moi, non plus ? Expertise, recherche et production urbaine à Dunkerque » paru dans *Les annales de la recherche urbaine* n 104 de juin 2008.

4.4 Une volonté de recherche qui peine à se concrétiser

La recherche dans le cadre d'*Opener* n'a pas donné lieu à des écrits spécifiques dans le temps de ma mission.

Ceux-ci étaient pourtant souhaités par les chargés de mission : ils ont à plusieurs reprises souligné la nécessité de produire des écrits, notamment des articles scientifiques, car selon eux, « *l'écrit fixe les choses* »⁴⁷⁸. En réponse, j'ai fait la proposition de travailler sur une ou plusieurs thématiques et de les évoquer avec eux. Toutefois, la difficulté d'accès aux acteurs (qui avaient été en partie mobilisés pour répondre aux questions des journalistes de *Cassandra*) durant une période de clôture du projet et le manque de moyens n'ont pas permis la réalisation de ce travail. Par ailleurs, à la suite du forum de clôture, j'ai proposé⁴⁷⁹ une intervention ponctuelle sous le format d'une semaine d'école d'été, dans le courant de l'été 2016. L'idée était de mettre en place un temps d'échange et de partage d'expériences, comprenant des ateliers sur plusieurs jours, pour développer la dimension recherche autour du programme *Opener* qui s'était achevé. Toutefois, la Mission art et espace public n'a pas donné suite à cette proposition.

Ainsi, alors que la volonté d'associer chercheurs et artistes apparaît dès le début du projet, elle n'a pu se concrétiser de la manière dont l'équipe de la Mission le souhaitait. L'expérience a aussi mis en évidence les limites de la conception développée par celle-ci. Et en regard, les exigences de la recherche universitaire : la recherche demande du temps et les chercheuses auraient souhaité pouvoir travailler très en amont. Or, le processus du projet, le calendrier électoral, la volonté de la Mission art, le manque d'expérience des chercheuses et espace public de clore *Opener* au plus tard au début de 2015, ont conduit à ce que cette recherche n'a pu croiser l'expérimentation artistique qu'à de trop rares moments.

⁴⁷⁸ Anne Rivollet, chargée de mission, Mission art et espace public, en entretien avec l'auteure, le 6 février 2015.

⁴⁷⁹ Lise Serra avait été contrainte de se retirer de l'équipe de recherche pour des raisons personnelles.

La première caractéristique du programme *Opener* à Dunkerque est l'absence des bailleurs sociaux, alors même que les projets se développent sur leur patrimoine et font participer leurs locataires. Ils sont absents soit parce qu'ils se cantonnent dans leur rôle de gestionnaires, plaçant leur priorité sur les quartiers ANRU et ne réalisant de projets participatifs que s'ils y sont contraints, soit parce que les modes de faire de la Mission art et espace public n'ont pas su les mobiliser, en les impliquant, en tenant compte de leurs spécificités et de leurs modes opératoires.

Opener se caractérise aussi par son portage : le programme est initié et porté par une petite équipe, qui construit une autonomie de posture au sein de la municipalité. La petite taille de la Mission art et espace public lui a fait rechercher des partenariats avec des structures déjà implantées, socio-culturelles ou associatives, afin de profiter d'un large réseau d'utilisateurs. Ce réseau lui a servi de relais pour toucher des habitants, mais ceux-ci ne se sont pas ou que peu mobilisés à titre personnel, se montrant, d'une certaine manière, captifs de leur structure.

Ainsi menée, la participation des habitants n'a pas répondu aux attentes des initiateurs du programme *Opener* : ceux qui étaient entraînés par les associations ont participé à la réalisation des projets artistiques mais n'ont pas été concernés par les prises de décision. L'absence de pérennisation des projets a aussi limité la possibilité d'approfondir les engagements existants.

La principale nouveauté du programme *Opener* réside dans le rôle des acteurs artistiques. La définition qui est donnée des artistes est très large : elle inclut des graphistes, des paysagistes, des architectes... D'autre part, ils ne sont pas recrutés en recourant à une commande artistique publique spécifiquement faite pour des créations artistiques. Une commande est composée sur le modèle de celle existant dans une municipalité pour des études. Ainsi le rôle de l'artiste est étendu en amont de la réalisation artistique elle-même. Ce mode de faire permet aussi de repenser la place des artistes dans la fabrication de la ville comme des experts à part entière. Ce type de commande et la redéfinition qu'elle implique des relations entre intervention artistique et projet d'aménagement urbain contribuent ainsi à l'émergence de nouvelles pratiques artistiques.

Cependant, l'insuccès du programme, lié à une conjoncture politique complexe, n'a pas permis d'entériner l'étude artistique comme nouvelle forme d'étude dans le cadre de projets d'aménagement du territoire. Aussi, bien qu'un savoir-faire dans la faisabilité et la

mise en œuvre de cette commande artistique ait pu être développé, il n'a pas pu produire une méthodologie exportable dans d'autres contextes.

L'attitude des acteurs politiques oscille entre un soutien apporté par une figure omniprésente de la politique dunkerquoise et un désengagement d'une nouvelle équipe d'élus, aux enjeux antagonistes. Le double mouvement, politique avec un portage des élus et social grâce à une participation des habitants allant au-delà de la seule contribution à la fabrication de projets artistiques, n'a pas été, dans le cas d'*Opener*, possible.

Enfin, malgré une volonté d'associer des chercheurs au programme *Opener*, ceux-ci n'ont occupé qu'une place marginale. La différence de conception de la recherche entre initiateurs d'un programme artistique urbain et chercheurs universitaires, la définition tardive et imprécise des modalités de cette collaboration, ont joué en ce sens.

CONCLUSION DE PARTIE

L'étude des relations entre les acteurs du logement social et les porteurs de nouvelles pratiques artistiques conduit à reformuler mes hypothèses initiales.

L'hypothèse sur laquelle mon sujet est fondé était que les relations des organismes de logement social évoluent pour intégrer dans leur champ d'action, de nouvelles pratiques artistiques et de nouveaux acteurs qui en sont issus.

Il apparaît que cette évolution suppose un ensemble de conditions. Tout d'abord, le travail avec des artistes amène des acteurs du logement social à penser que la dimension technique peut être un socle commun partagé, comme cela a été dans le cas dans le projet *8^e Art*. Toutefois, la reconnaissance d'une expertise technique n'est rendue possible que lorsque le chantier est un espace et un temps de mise en commun entre artistes et acteurs du logement social. Lorsque ce travail de mise en commun n'est pas possible ou pas réalisé, comme cela est le cas pour le projet « *Prenez Racines !* », seules les dimensions sociales ou paysagères peuvent être reconnues par les acteurs du logement social. La dimension technique et son expertise restent alors cantonnées à la sphère du chantier et de l'ouvrage réalisé. En outre, les dimensions sociales et politiques des pratiques artistiques (notamment au regard de la participation des habitants) ne sont que difficilement considérées par les bailleurs comme porteuses d'une certaine forme d'expertise ou de technicité et ne sont pas valorisées.

Il apparaît d'autre part que l'absence ou les difficultés de portage, ou encore les ambiguïtés qu'il crée au sein de l'organisme de logement social empêchent la diffusion et la communication des pratiques artistiques, comme on l'a vu avec « *Prenez Racines !* » et *Opener*. Un portage fort, à fondement politique, par la direction de l'organisme, comme pour *8^e Art*, se révèle lui-même insuffisant pour impulser une dynamique de portage plus large. En effet, la communication du projet et la diffusion des pratiques artistiques ne sont alors pas facilitées, voire rencontrent des obstacles, notamment au sein des équipes techniques.

Il me semblait au démarrage de mon enquête que la multiplication des relations avec des acteurs artistiques avait un impact sur les pratiques elles-mêmes des acteurs du logement social. Or, il apparaît que le changement opéré est minime voire, avec le temps, absent. L'ampleur du changement est largement en dessous de ce que je pensais, bien qu'un grand nombre d'organismes de logement social déclare avoir eu, un jour ou l'autre, recours à des projets artistiques. Les organismes de logement social ne voient pas foncièrement les relations entre les services ou les périmètres des métiers, être modifiés ou évoluer. Ainsi, les métiers autour de la médiation culturelle et sociale ne sont pas intégrés à long terme ; au contraire, ils sont, comme dans le cas de *8^e Art*, externalisés *in fine*. Les nouveaux acteurs ne durent que le temps du projet.

Plus largement, il apparaît que le projet artistique ne peut devenir un objet partagé par les acteurs du logement social, s'il ne fait pas partie des objets que partagent habituellement ces acteurs du logement social : l'habitat. Donc, de même que tout ce qui est connexe à l'habitat (le paysage, le cadre de vie, la sécurité...), le projet artistique n'est jamais considéré comme un projet à part entière ; il n'est pas mis sur le même plan que la construction ou la réhabilitation d'un logement.

J'ai observé, au sein des structures HLM, une impossible transversalité entre les services et les acteurs. Cet empêchement à coopérer est lié à une culture d'entreprise qui s'appuie sur une culture du projet de management. Celle-ci exclut les formes d'expression des nouvelles pratiques artistiques que sont le temps long, la participation au cœur, la fabrique chemin-faisant, l'informalité. À partir des processus étudiés, on peut dégager les conditions qui permettraient que les relations entre les acteurs au sein des structures HLM s'imprègnent des pratiques des porteurs de nouvelles pratiques artistiques : un portage politique franc qui laisse néanmoins la place à un portage technique par les équipes de la structure, la croyance que le projet artistique est bien un objet partageable, et l'intégration, la compréhension de la culture et le langage véhiculés par les acteurs artistiques. Sans cela, chez les bailleurs, la valeur de l'expérience prend toujours le dessus sur celle de l'expérimentation, qu'ils remobilisent mal.

Je supposais aussi initialement qu'au contact des porteurs de nouvelles pratiques artistiques, les relations des acteurs de l'urbain avec ceux-ci changent. La réalité observée est différente. Sans un portage politique et institutionnel important et une contrainte imposée par le politique sur les services, ces derniers, qu'il s'agisse d'une municipalité comme à Dunkerque

ou de services techniques (du bailleur, de la Métropole ou de la Ville) dans le cas de « *Prenez Racines !* », ont toutes les peines du monde à se saisir d'un programme artistique comme d'un levier de développement urbain et social. Seule la direction de la culture a soutenu le programme *Opener*.

Je m'étais demandé si en interne, les bailleurs sociaux s'engageaient dans des projets artistiques participatifs uniquement quand leurs locataires étaient concernés. Il est clair que les services ne s'impliquent dans ces projets que s'ils y sont contraints par leur direction ou leur président, comme dans *8^e Art*. Toutefois, j'ai montré que les agences et certains services comme celui des espaces verts, à cause de leur position décentralisée pouvaient échapper à cette règle. Lorsque le bailleur social n'est pas l'initiateur du projet, ses acteurs ne s'engagent pas pleinement. Ils ne le font d'ailleurs que lorsque le projet se développe sur un tènement qui leur appartient, comme c'est le cas dans « *Prenez Racines !* ». Mais si le projet se développe en dehors de leur tènement, même à toute proximité comme c'est le cas dans *Opener*, ils n'y participent pas. Cette frilosité des bailleurs à s'engager sur des projets artistiques invite à s'interroger sur les représentations qu'ils se font des habitants et du territoire. Le plus souvent, pour eux, les premiers se résument aux locataires, cantonnés à leur logement et le second s'arrête au tour d'immeuble.

J'avais au départ la conviction que les habitants-participant à ces projets artistiques gagnent en autonomie et pouvoir d'agir. Il semble en fait que si les habitants qui participent aux projets artistiques gagnent en effet en autonomie lorsqu'ils sont intégrés en amont du projet, mais que ce n'est pas le cas lorsqu'ils sont cantonnés à être des spectateurs passifs, comme dans *8^e Art* ou des participants non décisionnaires, comme dans *Opener*. L'exemple de « *Prenez Racines !* » montre les conditions de cette autonomie et du développement d'un pouvoir d'agir : l'inclusion en amont des habitants dans le projet, leur reconnaissance comme des acteurs à part entière, leur participation au faire du projet. Enfin, cette participation d'habitants à des pratiques artistiques se révèle très différente des modalités de la démocratie participative, sous un double aspect : l'importance et la valeur donnée au « faire », et leur reconnaissance en tant qu'acteurs transformant leur quartier.

L'évolution des acteurs socio-culturels dans le cadre de ces projets artistiques est avérée. Les pratiques s'hybrident au contact des artistes. Dans *Opener* et « *Prenez Racines !* », des figures, à la croisée des champs et des métiers émergent.

Enfin ma dernière hypothèse était que le chercheur, placé en situation de projet, modifiait le jeu d'acteurs. Ma recherche m'a conduite à éprouver trois modalités de participation à des projets artistiques : dans la première, je n'avais officiellement pas ma casquette de chercheuse (8^e Art), mais portais celle du logement social ; dans une deuxième situation, celle de « *Prenez Racines !* », j'étais une chercheuse participante ; dans la troisième, j'étais sollicitée en tant que chercheuse. J'ai pu me rendre compte que si participer à ces projets, m'avait aidée à construire ma propre posture de recherche et à mettre à l'épreuve mes présupposés, en revanche, l'impact sur les acteurs du logement social était modeste voire inexistant. Dans « *Prenez Racines !* », ma présence, outre une visibilisation du projet dans le monde de la recherche, a permis à l'artiste et à la médiatrice de penser leur propre posture et les enjeux de la participation habitante. Mais la participation au projet artistique a rendu la posture de chercheuse parfois moins compréhensible.

Troisième partie

Ce que produit la rencontre entre logement social et nouvelles
pratiques artistiques

INTRODUCTION DE PARTIE

L'ambition de cette dernière partie est de mettre en lumière les relations qui se tissent entre les acteurs autour de projets artistiques menés en contexte de logement social, directement ou non par des bailleurs sociaux, et ce qu'elles produisent. Les acteurs concernés sont tout autant ceux du logement social que ceux de l'urbain, du social, de la politique ou encore des porteurs de nouvelles pratiques artistiques et des habitants.

De prime abord, ces relations m'apparaissaient être de deux ordres : d'un côté, des relations de pouvoir fondées sur l'autorité et la domination, et de l'autre côté des relations d'affect, fondées sur des relations interpersonnelles du registre de l'émotion, qui impliquent les acteurs les uns vis-à-vis des autres.

Au départ de ma réflexion sur les relations entre les acteurs dans un système formé par une institution et un groupe d'acteurs hors de l'institution, j'avais présupposé que ces types de relations étaient imperméables les unes par rapport aux autres, et formaient des catégories relationnelles distinctes, aux enjeux et aux fonctionnements différents : au sein de l'institution, des relations régies par l'autorité et la domination ; en dehors, des relations régies par l'affect. Ces relations me sont apparues plus complexes : elles questionnent cette partition en faisant apparaître la place de l'affect dans les relations de pouvoir au sein de l'institution logement social mais aussi entre les acteurs.

L'analyse de ces relations de pouvoir et d'affect conduira à s'intéresser plus précisément à ce qu'elles produisent. Nous verrons d'abord comment se développent des demandes de légitimité tant pour des acteurs que pour des lieux, des pratiques ou des réalisations artistiques. Les modes de faire sont aussi affectés : nous distinguerons ainsi deux types de projets, le projet managérial et le projet ménagérial, qui se mêlent dans les projets d'aménagement urbain et les projets artistiques. Nous pourrions ainsi voir comment la communication des projets peut, au-delà de formes institutionnelles, inventer des modes d'explicitation *in situ* et de traduction empruntant à des pratiques artistiques alternatives. Les relations entre logement social et nouvelles pratiques artistiques modifient aussi les conceptions et, dans une certaine mesure, les pratiques de la participation : les projets artistiques offrent la possibilité de pallier l'absence ou les limites fréquentes de la

participation des habitants dans les projets d'aménagement. Le dernier chapitre mettra en évidence les conséquences des relations sur les matérialités et les spatialités des projets étudiés.

Les relations de pouvoir et de domination au cœur de l'institution
logement social

Chapitre 1

Pour analyser les relations de pouvoir et de domination dans l'institution logement social, je préciserai d'abord ce qui est entendu par « relations ».

Je montrerai comment celles-ci questionnent à la fois le fait de considérer le logement social comme une institution et les rapports de pouvoir et de domination qui semblent la caractériser. Nous pourrions ainsi voir comment, imbriquées et poreuses, ces relations prennent des formes particulières dans le logement social.

1. Des relations dans des jeux d'acteurs

Les analyses de Crozier (Crozier, Friedberg, 1977) et Friedberg (Friedberg, 1992) issues de la sociologie de l'action, qui décrivent les jeux d'acteurs, permettent d'étudier les relations institutionnelles en prenant pleinement en compte la dimension organisationnelle (comprenant la hiérarchie, la coordination ou encore la cohésion), tout en restant centrées sur les comportements des individus. Toutefois, pour comprendre les jeux d'acteurs, je m'appuie aussi sur le concept de « *système d'action collective organisée* », qui permet notamment de saisir ce qui est visible dans des champs moins structurés, ce qui échappe à l'organisation (Crozier, Friedberg, 1977).

La sociologie des organisations montrant ses limites dans l'étude des relations d'affect, je me fonde, pour décrire ces dernières, sur la sociologie des émotions afin d'éclairer l'affect comme composante entière du système d'action. Les relations fondées sur l'affect sont, lorsqu'elles sont étudiées dans le cadre de la sociologie de l'action, vues comme symptômes (donc non comme une composante de l'action) ou illusions (rapportées à une réalité plus essentielle d'un point de vue sociologique, autre qu'elle-même). Alors que dans la sociologie des émotions, l'affect participe de la construction sociale et ouvre sur une intermédiation entre les individus et la structure sociale, qui permettrait d'expliquer la dynamique sociale, et son impact sur les émotions.

Je traiterai dans ce chapitre des relations de pouvoir et montrerai de quelle manière les jeux de pouvoir sont aussi parfois affaire d'affect et permettent à l'institution de se repositionner en permanence. J'analyserai certaines manifestations du pouvoir en m'appuyant sur les conflits, les rivalités et compétitions ou encore les situations d'évitement et ignorance.

L'analyse des jeux d'acteurs, de leur rationalité et de ce qui y échappe, conduira à montrer de quelle manière des relations d'affect sont prises dans des relations de pouvoir. Elle mettra en évidence la porosité des frontières entre l'organisation et son environnement, entre l'organisé et l'inorganisé.

1.1 Des relations qui questionnent l'institution

Le logement social se désigne lui-même comme un monde et une institution homogène par ses acteurs. Ces derniers se rassemblent autour d'une culture, de pratiques professionnelles et d'enjeux sociaux, urbains et politiques communs. Dans un contexte organisé et structuré, ces relations se caractérisent par des rapports au pouvoir et des relations hiérarchiques de domination et/ou de soumission, la manifestation d'une autorité. Aussi, convient-il au préalable de préciser ce qui est entendu ici par « institution » afin de comprendre ce qu'elle présuppose comme relations entre ses acteurs, en quoi une institution serait davantage le terrain des jeux de pouvoir que d'autres types de relations d'une part, et d'autre part, en quoi l'introduction de nouveaux acteurs pourrait modifier les jeux d'acteurs initialement en place en son sein.

« *L'institution désigne tout ensemble d'actions ou de pratiques organisées de façon stable* » indique le *Dictionnaire de la science politique et des institutions politiques* (Hermet et al., 2010). Ce concept d'institution, d'origine wébérienne, qui met en évidence « *sa fonction de régulateur des rapports sociaux* », me semble particulièrement utile pour analyser la diversité des relations concernées par mon étude. Deux principes la fondent : la stabilité, inscrite dans l'étymologie du terme, et l'obligation, traduite par des règles, des normes, des contraintes. Par relation comprise dans un cadre institutionnel, j'entends ainsi une relation qui s'exprime de façon organisée, à l'intérieur d'un cadre, d'un milieu social donné et s'inscrit dans une réalité institutionnelle spécifique. Pour comprendre ce qui se passe dans l'institution logement social, je l'ai considérée comme une organisation et examinée sous l'angle des relations stratégiques.

Mais l'analyse des relations au sein du logement social et entre les acteurs questionne cette conception. Elle présente en effet l'institution comme un tout, dont les contradictions et les évolutions ne sont pas essentielles. Comme le montre Denis Laforge (Laforge, 2009), le paysage des institutions peut en effet se penser de deux manières. La première voit l'institution comme un bloc monolithique, inerte, régi par des relations de pouvoir. La seconde la voit, au contraire, comme morcelée et dynamique et repensant à la fois ses modes de faire et de (se) penser. Dans la première acception, à rapprocher de la pensée de Luc Boltanski (Boltanski, 2008) qui décrit l'institution comme désincarnée, un « *être sans*

corps », le danger est qu'elle devienne aussi « *sans pensée* », qu'elle se mette « *à penser à notre place* » ajoute Pascal Nicolas-Le Strat (Nicolas-Le Strat, 2016, 95-96). Dans la seconde, en revanche, la vision de l'institution comme dynamique, indique que l'on est en présence d'une « *institution puzzle* », dont on peut « *bouger et retailler les pièces autant que besoin (...) en inventant une nouvelle catégorie d'action* » (Nicolas-Le Strat, 2016, 97). En m'appuyant sur cette conception de l'institution, j'ai pu ainsi mieux mettre en évidence la complexité de l'institution logement social.

Pour Denis Laforgue, cette dualité entre une institution vue comme un bloc monolithique et au contraire une entité morcelée apparaît dans les relations des institutions aux individus car l'institution peut s'occuper de travailler sur, avec, pour ou sans autrui (Laforgue, 2009).

Dans le travail « sur » autrui, les institutions usent de techniques d'assujettissement en fixant des règles que les individus doivent suivre et des techniques de responsabilisation sous forme d'injonction à prendre conscience de ce qu'il y a à accomplir. C'est le cas dans *8^e Art* où les locataires de GrandLyon Habitat sont considérés irresponsables et inaptes à appréhender l'art ou à y prendre part de leur propre chef.

Dans le travail « avec » autrui, l'institution utilise des dispositifs d'écoute, afin d'équilibrer les relations entre acteurs et de les mettre au même niveau, mais aussi des techniques de rapprochement, en instaurant des temps et des lieux de parole, comme dans « *Prenez Racines !* » où l'artiste considère les habitants comme des coproducteurs artistiques. Dans le travail « pour » autrui, l'attention et la prise en pitié se confondent parfois : dans le premier cas, « *l'acteur institutionnel accepte alors d'aligner son action sur le point de vue de l'utilisateur dont il prend soin* » ; dans le second, « *c'est l'institution qui définit, de manière asymétrique, les modes de leur [des populations défavorisées] prise en charge* » (Laforgue, 2009). Le travail « sans » autrui correspond soit à une prise en charge complète de l'individu par l'institution soit à un renoncement de celle-ci. Le cas de *8^e Art* est intéressant à ce titre, car il se situe entre un travail « pour » et « sans » autrui, dans le sens où les habitants sont à la fois présents – le projet est supposément pour eux – et absents – le projet est fait sans concertation.

1.2 Des relations qui questionnent le pouvoir

Les relations à l'œuvre au sein de l'institution logement social, en l'occurrence pour deux de mes cas d'étude, GrandLyon Habitat, et entre les acteurs questionnent la notion de pouvoir. En effet, j'ai observé à la fois des rapports autoritaires et/ou de domination, la constitution de contre-pouvoirs au sein des porteurs de pratiques artistiques, et des formes de pouvoir d'agir d'habitants.

Par « pouvoir », j'entends ici d'abord la double capacité de « faire-faire » ce que l'on souhaite et d'exiger des résultats de ceux qui exécutent cette volonté, concrètement, d'exercer un commandement. Il est donc à la fois une capacité et une influence, exercés dans une relation dissymétrique. Comme le montrent Crozier et Friedberg (Crozier, Friedberg, 1977), il peut se définir comme la capacité d'un acteur à faire en sorte que les termes de l'échange lui soient favorables. Il s'exprime donc à la fois sous la forme de relations de subordination, surtout lorsqu'il s'agit de structures pyramidales, et sous la forme d'une « relation négociée », à la fois inégale et réciproque comme nous l'avons vu précédemment avec les espaces de négociations.

Je retiens des analyses de Friedberg que le pouvoir n'est pas monolithique, ni nécessairement relatif à une hiérarchie. Il peut être formel et résider dans les « *parties officielles et codifiées de la structure* », en tant qu'« *organisation mécaniste* » (Friedberg, 1992, 143). Il peut concerner une « *organisation professionnelle* » et dans ce cas, se rapporter aux compétences des professionnels, ou même se rapporter à une « *organisation innovante* », qui touche des acteurs dont la compétence est sans lien avec leur position dans la structure.

Mais le pouvoir peut être aussi plus informel tel qu'il est compris dans l'« *organisation-réseau* »⁴⁸⁰ (Nohria, Eccles 1992), qui se traduit par un ordre spontané, non pensé par les dirigeants. Enfin, il peut être un pouvoir collectif manifesté par des actions en résistance, « *un pouvoir de* » : « *une conception du pouvoir comme l'énergie et la compétence au lieu de la domination* » (Bacqué, Biewener, 2013, 13).

⁴⁸⁰ L'organisation-réseau est une configuration dynamique d'organisation sociale suivant une idéologie connexionniste. Issue de la cybernétique et de l'informatique. L'expression recouvre les aspects symboliques, organisationnels, techniques de l'interconnexion où le réseau est une figure comprise à mi-chemin entre l'organique et les télécommunications.

1.3 Des relations imbriquées et poreuses

Les relations que j'ai observées sont imbriquées les unes dans les autres et les catégories qui les distinguent sont en fait perméables. En effet, les relations institutionnelles et les stratégies mises en œuvre par l'ensemble des acteurs ne montrent qu'une partie des relations qui traversent le couple logement social et nouvelles pratiques artistiques, car elles se situent pour partie en dehors d'un cadre organisé. De même, les valeurs sociales qui pointent dans le discours des acteurs du logement social suggèrent que d'autres formes de relations peuvent exister. Ce discours social et la mise en œuvre sur le terrain des projets laissent apparaître, en creux, un espace qui est celui de l'affect, un lieu de négociations et de relations stratégiques collectives.

J'ai observé, dans mes cas d'étude, un certain nombre d'interactions entre acteurs mettant en évidence le caractère perméable des relations. Si les acteurs politiques ou certains des acteurs de l'aménagement restent dans les limites effectives ou pensées de leurs propres systèmes, d'autres, comme les artistes et les acteurs culturels, certains acteurs de l'aménagement ou encore des habitants, peuvent se déplacer non seulement d'une catégorie d'acteurs à une autre, mais d'un type de relation à un autre. Il existe ainsi des zones de recoupement, de rencontre mais aussi des acteurs qui circulent d'un groupe à l'autre. Si certains font interface, d'autres acteurs disjoignent les groupes et les relations.

Partant du principe que les relations de pouvoir dominant dans l'institution, j'ai tenté de procéder à un classement de mes cas d'études allant du plus institutionnel vers ce qui échappe à l'institutionnel. Pour ce faire, j'ai utilisé comme point de comparaison la place faite à la participation des habitants dans les projets. J'ai pu ainsi distinguer trois cas, que j'analyserai de manière détaillée ensuite. Le cas le plus institutionnalisé est celui où d'une part, la participation des habitants n'est pas au fondement du projet –c'est-à-dire qu'elle est une donnée détachée– et où d'autre part, elle est comprise comme une concertation. On en trouve un exemple avec les dispositifs participatifs organisés dans le cadre des projets d'aménagement urbain, dont *8^e Art* fait partie. Les relations qui dominant alors sont de l'ordre des relations de pouvoir. Le deuxième cas est celui où la participation est à la fois institutionnalisée (dans les dispositifs participatifs) et intervient *a posteriori* dans le projet : elle ne produit pas de pouvoir d'agir chez les habitants. *A contrario*, lorsque la participation

est à la fois intégrée à la création et peu institutionnalisée voire informelle, les relations qui dominant sont de l'ordre des relations interpersonnelles. La participation recouvre alors une réalité bien différente de celle comprise dans le cadre des projets urbains ; elle produit relativement du pouvoir d'agir chez les habitants : c'est le cas de « *Prenez Racines !* » et dans une certaine mesure celui d'*Opener*, sur lesquels nous reviendrons.

2. Des relations marquées par la domination et l'autorité

Dans le but d'éclairer les différentes manifestations de la domination et de l'autorité, partant de la plus soumise à l'autorité à la moins soumise (et donc potentiellement celle qui contribuera à une autonomisation), j'utiliserai une grille de lecture reprenant les trois concepts de Hirschman (Hirschman, 1970) : *exit*, *voice* et *loyalty*⁴⁸¹.

Aussi, je détaillerai l'ensemble des manifestations de la domination et de l'autorité qui prennent la forme d'allégeance, mais se révèlent aussi par des conflits, rivalités et concurrences, ainsi que par des situations d'ignorance et d'évitement.

2.1 Les manifestations de la domination et de l'autorité

L'autorité, selon le *Dictionnaire historique de la langue française* est le « *pouvoir d'imposer l'obéissance* ». De son étymologie, le terme garde l'idée que cette disposition d'hommes et d'institutions est conférée par une valeur qui fait référence et donne un crédit moral (Rey, 2012). Il s'agit d'une notion ambiguë qui permet aussi bien de décrire l'asymétrie des relations de dépendance – comme c'est le cas chez Weber – que de penser l'horizontalité des relations de pouvoir dans lesquelles le dominé a une place d'acteur à part entière, pris dans des situations où il lui devient possible de contourner ou de négocier avec l'autorité qui fait alors des compromis (Droit, Karila-Cohen, 2016). Ce contournement et ces négociations se révèlent sous plusieurs formes allant de l'acceptation, à l'intériorisation de la contrainte jusqu'à la rébellion ouverte.

⁴⁸¹ La défection, la prise de parole et la loyauté.

2.2 Allégeance : se soumettre ou résister

Les manifestations de la domination et de l'autorité sont particulièrement visibles dans l'allégeance faite par l'ensemble des acteurs du projet à l'institution de façon générale et au président de l'office HLM de façon particulière, car elle est une forme d'obéissance tacite ou non. Elle associe une forme de *loyalty* et une forme d'*exit*, puisqu'il s'agit à la fois d'une soumission à l'autorité et d'une défection de l'autorité propre des acteurs.

Pour quelles raisons et de quelle manière se manifestent l'allégeance et la rupture d'allégeance ? Est-ce une manière pour les acteurs qui la rompent de s'autonomiser vis-à-vis de l'institution ?

L'allégeance se distingue de la loyauté. Il s'agit de la volonté d'affirmer sa volonté d'appartenance à un groupe, qui s'accompagne d'une soumission à l'autorité. Selon *le Petit Robert*, l'allégeance est la « *fidélité affirmée d'un individu à un groupe représentant pour lui des valeurs* ». Il existe plusieurs formes d'allégeance, l'allégeance sociale qui est la volonté d'affirmer son appartenance à un groupe social valorisé ou sa proximité avec celui-ci, l'allégeance politique, qui est la volonté d'affirmer son appartenance à un groupe politique. L'allégeance politique, contrairement à l'allégeance sociale, est marquée par sa durabilité.

Dans le cas de *8^e Art*, l'allégeance est en grande partie explicable par le contexte politique et social du quartier des États-Unis, présenté en première partie de cette thèse.

Avec les habitants, il s'agit d'une allégeance sociale. Prenons le cas du projet *Rotary Cuttings*, pour lequel l'artiste, Simon Starling, souhaite ponctionner une sphère de plus d'un mètre de diamètre à la fois au premier niveau d'un immeuble et au dernier, sur le pignon aveugle, pour les intervertir. L'artiste ne s'étant jamais donné la peine de venir à Lyon pour rencontrer les personnes concernées, il incombait au bailleur de les rencontrer pour leur exposer le projet et voir avec elles de quelle manière il pouvait être mis en œuvre. Ce qui était frappant était la totale allégeance des locataires au bailleur, car du moment où ils étaient informés que le projet était porté par GrandLyon Habitat, ils acquiesçaient sans même évaluer la somme de contraintes sur leur quotidien, sans compter que les deux foyers concernés comprenaient des personnes en situation de précarité sociale et médicale. Les locataires n'ont pas protesté contre ce qui leur arrivait : ils le justifiaient en affirmant à la responsable d'opération que leurs voix ne seraient pas entendues.

Dans le cas du Musée urbain Tony Garnier ou encore des élus du 8^e arrondissement et du président de GrandLyon Habitat, il s'agit d'une allégeance politique, qui s'explique aussi par les conditions d'implantation et de financement de la structure et par l'engagement du président Deschamps dans la mairie d'arrondissement, comme nous l'avons vu en première partie.

2.3 Les conflits, les zones d'ombre de l'organisation

Les rapports de pouvoir à l'œuvre sont visibles dans les zones d'incertitudes et notamment dans des situations de conflits comme le montre l'analyse de *8^e Art* et de « *Prenez Racines !* »

Ce n'est pas tant la nature des conflits qui est ici intéressante à préciser que ce que ces conflits révèlent des zones d'ombre de l'organisation. Ici, les conflits sont des manifestations à la fois d'un *exit* (d'un refus de l'autorité en somme) et d'une *voix* (non encore structurée, mais simplement en contre). Crozier et Friedberg montrent que, d'un point de vue interpersonnel, le conflit est lié à des rapports inégaux et asymétriques et à des jeux de pouvoir, à des antipathies et des désaccords, tandis que d'un point de vue intergroupes, il se manifeste par des difficultés à réaliser des collaborations voire des coopérations et des difficultés à communiquer. Les membres des groupes traitent alors les caractéristiques des membres d'un autre groupe sous le principe de la différenciation (Crozier, Friedberg, 1977).

Voyons d'abord les conflits concernant *8^e Art*. Le projet a été marqué par plusieurs conflits interpersonnels. Les plus remarquables ont été celui qui a opposé le commissaire artistique et GrandLyon Habitat, celui entre le président de GrandLyon Habitat et le Maire de Lyon, Gérard Collomb et enfin celui entre la chargée d'opération et le conseiller pour les arts plastiques lors de la présentation à la Commission nationale de la commande publique à Paris.

Prenons chacun de ces conflits.

Comme cela a été énoncé en deuxième partie, le recrutement du commissaire artistique a été compliqué et s'est très rapidement soldé par un conflit. À partir du moment où le bailleur a signifié au commissaire qu'il attendait une autre implication de sa part, ce dernier

s'est brutalement arrêté de travailler avec les artistes (*exit*), confiant cette tâche au conseiller pour les arts plastiques de la DRAC.

Le deuxième conflit a opposé le président de l'office et le Maire de Lyon, pourtant amis politiques de longue date. Des tensions sont apparues au moment où Gérard Collomb a publiquement soutenu un projet concurrent à *8^e Art, Rives de Saône*. Yvon Deschamps explique à ce propos que le partenaire « *le plus difficile (à convaincre) c'était Lyon et la Communauté urbaine, non pas les acteurs culturels de la Ville de Lyon, mais le Maire* ». Il précise que celui-ci s'est rendu compte que le projet municipal, *Rives de Saône* « *était dramatiquement vide de toute démarche plastique, culturelle, de monstration culturelle* »⁴⁸². Après cette dernière pique, il ajoute : « *on se trouvait en concurrence au niveau du ministère de la Culture, entre notre projet 8e Art et le sien (Rives de Saône). Comme j'avais un peu d'antériorité, on est passés devant, même s'il nous a rattrapés depuis. Avec tous les moyens de la Communauté Urbaine, c'est beaucoup plus facile* »⁴⁸³. La décision du Maire de ne plus soutenir *8^e Art* a été vécue comme un véritable abandon politique par le président de GrandLyon Habitat, qui y a vu les prémices des difficultés de portage financier et politique à venir. Il est ainsi resté seul à soutenir le projet.

Enfin, le dernier conflit s'est déroulé au moment de la deuxième présentation de *8^e Art* devant les membres de la Commission nationale. À la dernière minute, alors que le président devait s'y rendre, il a demandé à la chargée d'opération de le remplacer sans même l'informer des modalités d'une telle instance ni de ce qu'elle était supposée y faire. Cette présentation devant la commission s'est révélée être une façon pour le président de s'extraire d'une mauvaise passe technique. En effet, le projet initial de l'artiste Armando Andrade Tudela, qui avait obtenu une première validation, avait ensuite été entièrement revu car il ne pouvait s'implanter sur le site prévu. La commission était exaspérée par le retard pris et estimait que la faute incombait alors nécessairement au bailleur. Aussi le président ne voulait-il pas se retrouver la cible de la commission. Le conseiller de la DRAC, furieux de l'absence du président de GrandLyon Habitat, a alors fait porter le poids de cet échec à la responsable d'opération, en lui coupant systématiquement la parole alors qu'elle présentait le projet et en la contredisant publiquement devant les dizaines de conseillers

⁴⁸² Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, le 25 février 2014.

⁴⁸³ Ibid.

présents. À la suite de cette affaire, il n'a plus souhaité s'entretenir qu'avec le président de l'office, ne répondant plus ni aux mails ni aux appels téléphoniques de la chargée d'opération.

Des tensions existaient par ailleurs avec le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC, pour ce qui concernait la mise en place des marchés des artistes et le suivi de projet, qu'il jugeait trop longue pour l'une et inefficace pour l'autre. Effectivement, l'office, en tant que structure de logement social, étant soumis au code des marchés publics, l'ensemble des relations avec les prestataires était régi par ce code. Ainsi donc, au moment du choix des artistes, il a fallu attribuer les marchés, c'est-à-dire s'assurer que les réponses apportées par les artistes correspondaient au règlement de consultation. À ce moment-là, de nombreuses questions de base ont été défrichées, comme la responsabilité juridique de l'artiste en cas de malfaçon de l'œuvre. L'institution artistique étant plus intéressée par la réalisation de l'œuvre que par sa faisabilité, de nombreuses tensions entre les positions des deux institutions s'en sont suivies.

Dans ces trois premiers cas, l'issue est assez semblable : le conflit conduit à un retrait d'un acteur principal, un « *exit* », pour reprendre le terme de Hirschman (Hirschman, 1970). Les deux derniers cas font place en plus de cela à l'expression d'une *voice*, une prise de parole, dans le but de signifier son désaccord.

« *Prenez Racines !* » n'a pas suscité autant de conflits, car les relations y étaient voulues comme égalitaires. L'un d'entre eux, qui a opposé l'artiste au président de l'office, est cependant très éclairant sur les difficultés de l'office à envisager des relations égalitaires. Ainsi, l'accusation portée par Yvon Deschamps contre l'artiste, d'être en quelque sorte infiltré politiquement, puisqu'il entretiendrait des relations amicales avec les écologistes à la mairie du 8^e arrondissement, peut être interprétée comme un refus d'admettre qu'un projet non initié par le bailleur, et de surcroît, ne relevant pas de l'art public, puisse répondre de façon plus visible, voire plus satisfaisante, à l'objectif de « *participation des habitants à la construction d'un vivre ensemble* »⁴⁸⁴. Cette réaction, inappropriée en la circonstance, montre en actes l'imposition d'une relation inégalitaire de domination. Elle est aussi une façon à la fois de ne pas recourir à l'*exit* et de ne pas perdre la face.

⁴⁸⁴Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, le 25 février 2014.

Mais les situations de conflit ouvert ne sont pas les seules à révéler les relations de pouvoir et d'autorité exercées. Celles-ci se manifestent aussi dans des situations de conflictualité latente : les situations de rivalité et de compétition.

2.4 Rivalité et compétition

Je vais ici montrer de quelle manière ces relations d'autorité et de pouvoir apparaissent dans des situations de rivalité et de compétition. Il convient de distinguer rivalité et compétition. En effet, si la rivalité est une situation dans laquelle des personnes, des États se disputent (en général) une première place, la compétition est une action volontaire et simultanée de personnes (ou de structures) par laquelle elles cherchent à obtenir ou maintenir un avantage ou une place. Tout comme le conflit, la compétition est en quelque sorte une manifestation organisée d'un *exit* stratégique et d'une *voice* en cours de structuration qui sont, dans un cas où la rivalité est moyennement exacerbée, le moyen de faire entendre sa voix (et par là-même de changer les rapports de force, en imposant sa volonté par exemple) ou, dans un cas plus extrême de s'extraire d'une situation de rivalité apparaissant comme sans issue.

Dans les cas que j'analyse, ces rivalités et compétitions sont de deux ordres : d'une part, avec des acteurs extérieurs à l'institution comme les partenaires financiers ou les détenteurs d'une légitimité, et d'autre part, avec des acteurs internes au sein de l'office. Elles sont par ailleurs politiques ou techniques selon les cas.

Dans le cas de *8^e Art*, la rivalité oppose le Maire de Lyon et le président de GrandLyon Habitat, il s'agit d'une rivalité politique, tandis qu'une compétition est observée entre les deux tenants d'une fonction autour du projet (à niveau de responsabilité équivalente). Cette compétition s'exerce d'une part, entre le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC et la chargée d'opération, et d'autre part, au sein de l'office, entre la chargée d'opération et la responsable de la communication.

Si le désengagement de la Ville de Lyon de *8^e Art* s'explique en partie par une rivalité politique entre le président de l'office et le Maire de Lyon, il se justifie surtout par le fait que Lyon n'étant pas capitale européenne de la culture, *8^e Art*, imaginé à cet effet, n'obtiendra manifestement jamais le rayonnement escompté et ne fera qu'apporter de la confusion en

termes communicationnels à l'autre grand projet artistique de la ville. En effet, en accord avec le Sytral⁴⁸⁵ et profitant de l'arrivée du tramway dans le quartier, il était convenu de ponctuer le parcours du tramway d'œuvres d'art contemporain. L'opération devait être en partie financée par la Région. En outre, grâce à la délibération sur les nouvelles politiques culturelles qu'Yvon Deschamps y avait fait adopter durant son mandat, il avait obtenu un accord de principe de la Métropole et de la DRAC. La Ville de Lyon manifesta d'abord son hésitation. Avec l'élimination de Lyon pour les Capitales européennes de la culture au profit de Marseille, la Ville de Lyon voyait en effet moins d'intérêt à financer un projet aussi coûteux et à la mise en œuvre plus que difficile. Finalement, le Maire abondera toutefois le fonds.

Le financement autorise les acteurs à prendre part à la décision, mais il n'en reste pas moins que la compétence technique – en l'occurrence artistique – entre en ligne de compte. De fait, la compétition existe avec la DRAC qui considère être la seule institution légitime à mener un projet artistique, et en dénie la compétence à GrandLyon Habitat.

Au sein de l'institution GrandLyon Habitat, la compétition apparaît entre le service en charge de sa communication et le service responsable du projet *8^e Art*, lors du lancement d'un appel d'offres en vue du choix de l'agence de communication qui réaliserait la charte graphique, le logo et l'ensemble de la communication institutionnelle du projet. Le service de communication a lancé un appel d'offres sans consulter le service responsable du projet. Une fois apparus les premiers problèmes techniques nécessitant de connaître le projet et ses temporalités de l'intérieur, le service de communication s'est alors complètement déchargé sur la responsable d'opération du pilotage de l'agence de communication. Il y a donc eu une sorte de course au pilotage, mais lorsque le portage s'est révélé trop ardu et en dehors du champ de compétence de ce service de communication, ce dernier est revenu en arrière pour le confier au service responsable.

La situation de rivalités multiples et les manifestations de compétition toujours croissante ont conduit à un *exit* définitif. Dans les faits, deux mois avant la fin de mon contrat de chargée d'opération chez GrandLyon Habitat, j'ai quitté mon poste. En effet, les récents retraits d'importants financeurs, la recherche d'un responsable de l'échec du projet à la fois par le président, ma direction et la DRAC rendaient la situation invivable et sans perspective

⁴⁸⁵ Syndicat mixte des transports pour le Rhône et l'agglomération lyonnaise.

d'amélioration. Si la défection en tant que conduite de fuite est une réaction au mécontentement, elle s'exprime par la démission.

Mais la situation de compétition est aussi le reflet d'une *voice*. En effet, en situation de concurrence, l'usage de la capacité à prendre la parole, doublé de la valorisation d'une compétence artistique exclusive, comme c'est le cas pour le conseiller pour les arts plastiques, est une manifestation de pouvoir à visée de domination. Lorsque la *voice* ne suffit plus, l'*exit* est alors envisagé comme le recours ultime. Cet *exit* est une défection qui va s'exprimer par une démission (d'un pan de la mission ou de son ensemble) ; celle-ci peut être temporaire (comme dans le cas du conseiller de la DRAC) ou définitive (comme dans le cas de la chargée d'opération).

2.5 Évitement et ignorance : des mécanismes de protection

Les situations d'évitement sont une voie pour sortir du conflit sans toutefois le régler. Elles traduisent les volontés des acteurs de trouver une stratégie alternative afin de contourner les rapports de pouvoir avec l'objectif de servir leurs propres intérêts. En effet, l'*exit* est un évitement temporaire ou définitif, qui maintient une distanciation, la marque d'un palier de mécontentement avant l'éclatement d'un conflit ouvert ou même un *exit* définitif.

J'emprunte le terme d'évitement et son interprétation à Erving Goffman. Pour lui, ce dernier survient quand il y a un risque d'agression, d'intrusion ou de perte de la face (Goffman, 1959). Dans ses travaux, l'anthropologue montre les procédures et stratégies que les individus utilisent dans le cadre de leurs interactions. Ainsi, suivant les situations, ils peuvent soit prendre certaines précautions et s'éviter afin de respecter le territoire des autres, soit mettre en place une sorte de rituel pour maintenir une distanciation. Ces techniques ont pour but de se protéger soi, mais aussi d'approcher les autres ou d'entrer en contact d'une façon socialement acceptable. L'évitement, dans le contexte d'un conflit, peut alors être compris comme une sorte de demande de réparation, qui peut intervenir dans le cas d'une mésinterprétation ou d'une méconnaissance des rites.

La ritualisation des relations joue un rôle important de construction de la distanciation dans le processus de 8^e Art mais la compréhension de ces rites et de leurs effets est un

apprentissage. Ainsi, dans certaines situations, la chargée d'opération était la seule à être vouvoyée dans le but de marquer une distanciation ou de lui signifier qu'étant la représentante du bailleur, elle ne pouvait appartenir aux mondes de l'art. Cela a été le cas lors des rencontres avec les artistes, en compagnie du conseiller pour les arts plastiques, de la médiatrice socio-culturelle et du commissaire artistique.

La ritualisation comme marque de distanciation concerne aussi les lieux et la tenue des rendez-vous. La chargée d'opération était reçue dans le bureau du conseiller à la DRAC ou dans celui du président de GrandLyon Habitat. Dans les deux cas, l'hôte est celui qui conduit la réunion et prend les décisions. De fait, en tant qu'invitée, la responsable d'opération était cantonnée à une position d'écoute et d'obéissance. Plus largement, le caractère direct ou médié des relations traduit aussi des attitudes d'évitement. Ainsi, le conseiller pour les arts plastiques évitait au maximum d'avoir affaire à la chargée d'opération directement. Le plus souvent, il passait par le président pour la prise en compte de ses décisions ou remarques. De la même façon, le lien avec les artistes qui intervenaient sur le boulevard ou même avec le photographe Cyrille Weiner - intervenu dans le cadre de la médiation mais choisi personnellement par le conseiller Griscelli - était son domaine et son « territoire » en quelque sorte. La responsable de l'opération, tenue à l'écart, n'avait pas la possibilité de gérer les relations avec ces derniers, elle devait toujours avoir recours au conseiller comme intermédiaire. Ces rites de mise à distance et d'évitement marquent une volonté de contrôle. Au-delà d'une relation interpersonnelle, ils manifestent un affrontement sur la conduite du projet et ses enjeux institutionnels : ici la relation avec les artistes. L'institution culturelle, représentée par son conseiller, manifeste le souhait de garder le contrôle sur le domaine relevant de son expertise et d'en écarter l'institution de logement social.

Dans le cas du programme *Opener*, l'évitement prend une forme plus forte, dans le sens où les acteurs s'ignorent. S'opère un resserrement sur des postures, compétences et rôles différents. C'est cette spécificité qui va créer un ensemble de difficultés relationnelles de la Mission art et espace public notamment avec les équipes municipales et les élus et conduire à l'installation de relations d'ignorance. Cette situation est particulièrement visible lors du forum de clôture du programme.

En effet, pour une élue à la Ville de Dunkerque présente lors du forum de restitution du projet, *Opener* est un « *objet bancal, hors sol avec des acteurs hors champ* »⁴⁸⁶. Elle insiste sur le fait qu'au démarrage le programme est lancé à l'initiative des Musées de la Ville de Dunkerque et fortement aidé par la collectivité. Elle est gênée par ce « *positionnement qui prend de haut la Ville* » et qui n'insiste que sur les « *écueils, les ratés et les insuffisances* »⁴⁸⁷ de celle-ci. Les services techniques de la Ville, ne se sentant pas reconnus dans leur implication au démarrage du programme, se distancient alors de l'équipe de la Mission art et espace public.

2.6 Figures d'autorité réelles et supposées

Au sein de l'institution, si l'on s'en tient à l'organigramme, les figures de d'autorité apparaissent clairement, mais sont-elles les seules à exercer le pouvoir ? Concrètement, qui représente le commandement supposé et qui commande véritablement ?

Dans le cas de *8^e Art*, c'est le président de GrandLyon Habitat qui est supposé représenter l'autorité politique, non seulement au sein de l'office mais vis-à-vis de l'ensemble des acteurs du projet. Or, il apparaît qu'au sein de la structure, son autorité peut être discutée voire remise en cause par les équipes de la structure, d'un point de vue technique. De même, à l'extérieur de l'office, c'est en réalité l'institution artistique qui prend les décisions, tant sur le plan politique qu'artistique.

Ainsi donc, l'autorité change à la fois de main et de visibilité. Il y a ceux qui prennent les décisions dans l'ombre, qui à certaines occasions – comme lors des comités techniques - font semblant d'être les subordonnés, ou tout au moins de ne pas avoir la maîtrise sur le projet, et des subordonnés qui dirigent effectivement le projet pour tout ou partie. Par exemple, lors des commissions aux arts plastiques, ce changement de posture entre celui qui commande et le subordonné change : c'est le conseiller pour les arts plastiques qui se retrouve alors aux manettes, beaucoup plus familier des argumentations techniques

⁴⁸⁶ Forum de clôture d'*Opener*, 7 février 2015, La Piscine, Dunkerque.

⁴⁸⁷ Ibid.

artistiques que ne l'est le président. Ainsi, quand le premier défend les projets en argumentant avec une précision technique, le second se contente de lieux communs sur l'art et de généralités. En plus de son ancrage territorial et national, la légitimité du conseiller vient surtout du fait qu'il est expert en matière d'art contemporain, reconnu par l'État. À contrario, la responsable d'opération n'avait ni l'appui, ni les connaissances ni le degré d'intégration qui lui auraient permis de se faire valoir comme détentrice d'un pouvoir, en matière de direction artistique. Par ailleurs, son manque d'expérience en matière de stratégie politique, son peu de familiarité avec des méthodes des institutions artistiques ont contribué à ce qu'elle découvre les règles organisationnelles au fur et à mesure du temps et qu'elle soit donc incapable d'élaborer une stratégie. À ce titre, elle était donc confinée à un rôle de subordonnée. Ainsi, les artistes qui travaillaient pourtant pour le compte du bailleur ne lui rendaient aucun compte.

Dans les autres cas que celui où le pouvoir est formel, il est détenu par ceux qui disposent d'une maîtrise, d'une compétence ou d'un savoir-faire que les autres acteurs n'ont pas, comme les acteurs qui, expliquent Crozier et Friedberg (Crozier, Friedberg, 1977), maîtrisent les relations avec leur environnement (réseau extérieur, appui, connaissances et degré d'intégration) ou ceux qui savent comment faire circuler les informations. Enfin, les acteurs qui connaissent les règles organisationnelles sont eux aussi détenteurs d'un pouvoir. Ainsi, dans « *Prenez Racines !* », le pouvoir formel est-il peu présent. Il fait place à d'autres formes d'autorité par la compétence ou par l'innovation, qu'il s'agisse de la médiatrice résolvant des problèmes financiers ou techniques, ou des parrains-marraines ayant acquis des compétences. Ils sont alors reconnus par les autres acteurs comme des figures d'autorité.

Toutefois le pouvoir ne peut se résumer à une relation entre celui qui commande et celui qui lui est subordonné. En effet, ces espaces et temps de négociation, minuscules, ponctuels et relatifs, peuvent parfois faire basculer ces relations de pouvoir vers des espaces de négociation. Cela concerne par exemple des moments où celui qui commande concède son pouvoir et son aire d'influence à un agent subordonné qui a une compétence donnée. Ainsi concernant la médiation, le président de l'office me laissait volontiers la main sur les décisions, car cette partie du projet était pour lui secondaire et qu'il ne se disait pas compétent pour cela. Pour lui, la médiation consistait à donner « *les codes aux habitants* »⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ Extrait du carnet de bord de l'auteure entre 2010 et 2012 à l'époque où j'étais responsable d'opération chez GrandLyon Habitat, en charge du projet 8^e Art.

pour qu'ils puissent appréhender l'œuvre et se l'approprier. C'était une mise en lien entre des acteurs (ceux qui commandent et réalisent l'œuvre et ceux qui sont en charge de la faire accepter par les habitants), mais à aucun moment, les habitants ne faisaient partie de la dynamique : ils étaient vus comme des spectateurs passifs, incapables de se rendre à une réunion de présentation d'une œuvre pourtant réalisée « *pour eux* ». Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat se plaint qu'ils ne participent pas (aux réunions pourtant organisées « pour eux »). La mission du bailleur est, selon lui, d'« *expliquer aux habitants du côté des États, les codes enfermés par Karina Bisch dans son œuvre, avec les références à tout un tas de gestes qui ont créé l'architecture du siècle dernier* »⁴⁸⁹. Les habitants ne s'intéresseraient qu'aux conséquences des interventions artistiques, lorsque cela touche leur quotidien « *Ce n'est pas leur truc, ils se poseront les questions après, quand ils verront ça vivre au pied de chez eux. Cela ne fait rien, il fallait qu'on le fasse, cela montre la difficulté de la médiation* »⁴⁹⁰. Il ne peut s'agir, pour le bailleur que d'une action descendante, avec d'un côté, des acteurs qui détiennent les codes de l'art contemporain et de l'autre, des habitants qui en sont démunis et qu'il convient d'éduquer. En déléguant la médiation à la chargée d'opération, le président de l'office a concédé une part de pouvoir.

⁴⁸⁹ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, le 25 février 2014.

⁴⁹⁰ Ibid.

3. Le pouvoir d'agir comme marqueur du passage d'une autorité autoritaire à une autorité partagée

Je voudrais montrer que c'est dans le passage d'une autorité autoritaire à une autorité partagée que se développe le pouvoir d'agir, dans le sens où le passage de l'un à l'autre est un processus d'émancipation du pouvoir dominant.

L'autorité peut être l'expression d'un pouvoir légitime, qui va du haut vers le bas, le plus souvent indiscutable : elle est la forme légitimée du pouvoir dans l'organisation. Elle renvoie à une position hiérarchique et donc à une fonction au sein de cette hiérarchie : elle autorise celui qui a la figure de l'autorité à donner des ordres (Jameux, 1994 ; Mintzberg, 1985). Cependant, comme nous l'avons montré plus avant, cette autorité n'est pas seulement verticale mais aussi horizontale. L'acceptation de l'autorité est ici proche du sens commun. Elle s'obtient par l'usage de la force, par des pressions ou encore par la manipulation (Mendel, 1971 ; Brunel, 1991). La figure d'autorité est le détenteur d'une fonction statutaire ou encore d'une position institutionnelle qui exerce une domination dans le but d'obtenir une obéissance non discutée, non discutable et non soumise à explication ou négociation.

Dans les cas que j'ai étudiés, je distinguerai deux types d'autorité, l'autorité autoritaire et l'autorité partagée.

2.1 De l'autorité autoritaire à l'autorité partagée

Les relations d'autorité que j'ai observées se manifestent à la fois à l'extérieur de l'institution et à l'intérieur de celle-ci. Je les considère comme des relations d'« autorité autoritaire » dans la mesure où elles s'imposent de manière descendante et exclusive, ne laissant pas de place à un partage.

À l'extérieur, cette autorité autoritaire est visible dans les relations avec certains des partenaires financiers. Notamment, les partenaires politiques peuvent exercer des pressions financières ou médiatiques sur le président de l'office, lorsque celui-ci prend des décisions

sans les consulter ou à l'encontre de leurs préconisations, comme cela a été le cas lorsqu'Yvon Deschamps a persisté, malgré les avertissements de la ville de Lyon, à mener le projet des ateliers d'artistes accompagnant *8^e Art*.

Les figures de cette autorité sont plurielles.

Au sein de l'office, il s'agit du président. Ce dernier use de son pouvoir en dehors des sphères de l'office comme avec le Musée urbain Tony Garnier ou encore avec les élus du 8^e arrondissement de Lyon, par sa double figure d'autorité. En effet, l'une des figures consiste dans sa présence au conseil d'administration du Musée où il représente l'office qui a permis l'existence du musée et qui le finance en partie ; l'autre figure est sa fonction de conseiller spécial dans l'arrondissement.

En dehors de l'office, c'est le conseiller de la DRAC qui fait figure d'autorité, et la confrontation de ces deux autorités donne lieu à un grand nombre de tensions entre les deux hommes.

Parmi les artistes, certains, par leur renommée, comme Simon Starling, jouissent d'une reconnaissance internationale qui fait d'eux une figure d'autorité. Le projet de cet artiste, pourtant sujet à controverse, n'est jamais contesté ou discuté ni au sein de l'office ni à la DRAC, alors même que Starling ne s'est jamais déplacé à Lyon. Son intervention est présentée par les deux autres figures d'autorité comme une chance pour les habitants supposés acquiescer sans sourciller, alors même qu'elle les contraindra à des concessions importantes (déménagement temporaire, intrusion dans leur appartements).

Au sein de l'institution, je n'aborderai les relations d'autorité qu'en ce qui concerne directement mes activités. J'ai ainsi noté que la figure de l'autorité n'est pas toujours clairement identifiée : elle est davantage politique que technique. Si dans le cadre de projets traditionnellement portés par le bailleur, la figure d'autorité est clairement identifiée comme technique ou politique, dans le cadre de *8^e Art*, plus expérimental, transversal et ayant recours à des compétences autres et extérieures, l'identification n'est pas toujours aisée. En effet, les questions de communication deviennent des questions de visibilité politique et les questions techniques sont inconnues pour la plupart.

Au sein de GrandLyon Habitat, en tant que chargée d'opération, je dépendais de deux autorités, technique et politique, mon département technique de rattachement, la Direction

du patrimoine et de l'aménagement urbain d'une part, et la présidence de l'office⁴⁹¹, d'autre part. Mon travail au sein de la structure - et sans doute aussi parce que j'y étais nouvellement recrutée sur un projet phare du point de vue politique - était étroitement surveillé, à la fois par ma direction technique et par le président de l'office. En effet, l'opération dont j'avais la charge était coûteuse et nouvelle, et il s'agissait du projet du président bien plus que d'un projet défendu par la structure. *8^e Art* était par ailleurs sous les projecteurs médiatiques et politiques, suivi de près par les opposants politiques du maire de Lyon, qui apportait alors son soutien financier.

Les figures d'autorité marquent leur position par diverses attitudes, telles qu'accorder des faveurs ou imposer des rituels aux relations. Accorder des faveurs est une marque privilégiée de relations d'autorité. Elle a d'autant plus d'effet qu'elle est considérée comme rare. J'ai ainsi été autorisée à garder dans mon bureau l'ensemble des revues d'urbanisme dont le président voulait se séparer. C'était un cadeau empoisonné, car être la seule responsable d'opération à disposer des revues personnelles du président, m'a fait être perçue comme bénéficiaire d'une considération spéciale, supposée plus large, par mes collègues. La faveur personnalise la relation d'autorité.

La figure d'autorité du président de l'office était aussi marquée par un ensemble de petits rituels auxquels il était impossible de déroger, comme les entretiens de suivi (à raison d'un à deux entretiens par semaine) dans son bureau.

Il recevait la responsable d'opération, toujours après l'avoir fait attendre une quinzaine de minutes dans le hall ; la réunion se poursuivait ensuite par une revue des projets puis par une liste de préconisations et de tâches à accomplir. Ces rituels, en indiquant concrètement qui crée et impose le cadre de la relation, ont pour fonction d'asseoir et de renforcer son autorité.

Si l'autorité autoritaire reflète une grande part des relations d'autorité au sein de l'institution, il n'en reste pas moins que dans certaines situations, comme la gestion des projets de médiation par exemple, on bascule progressivement vers une forme d'autorité partagée.

⁴⁹¹ Au sein de la Direction du patrimoine et de l'aménagement urbain, j'étais sous la direction du directeur de service. Administrativement, j'étais rattachée à cette direction, cependant je recevais mes consignes directement chez le président.

L'autorité partagée est aussi un concept relationnel qui ne concerne pas seulement le pouvoir. Elle peut donc se définir du point de vue de l'organisation mais aussi du point de vue des acteurs stratégiques comme une forme de confiance faite aux figures d'autorité, régulièrement renouvelée pour le maintien de cette autorité, l'expression d'un pouvoir légitime et d'un pouvoir légitimé (Crozier, Friedberg, 1977).

Dans mes cas d'étude, j'ai pu observer que les jeux de pouvoir et de domination, de même que l'autorité se manifestaient différemment d'un projet à l'autre. Ainsi dans certains cas, j'avais affaire à des relations dominées par des jeux de pouvoir formel, une certaine inégalité et une forme d'autorité *top-down* ; dans d'autres au contraire, des espaces de négociation étaient ménagés et on pouvait voir apparaître soit des formes - certes fragiles - de contre-pouvoir, soit des formes de coopération.

Concernant 8^e Art, une forme de tension entre l'autorité autoritaire – représentée par la DRAC – et une autorité partagée est apparue lorsque le conseiller pour les arts plastiques n'a plus souhaité participer à la réflexion sur la création d'un lieu dédié à l'art dans la ville car il jugeait que le format de l'instance de réflexion était trop libre et pas assez clairement hiérarchisé. En effet, il s'agissait d'un comité de réflexion et non de décision en amont de la mise en œuvre de ce lieu. De fait, il était difficile d'imaginer qui était en position de décider et qui ne l'était pas. Le bailleur a d'abord pris ses distances avec le format fortement suggéré par l'autorité de la DRAC, en proposant une instance de réflexion différente dans laquelle la prise de décision n'était pas du seul fait de l'autorité de la DRAC. Il a ainsi non seulement interrogé l'autorité unique de l'institution culturelle, mais a imposé sa propre autorité à travers une forme partagée de cette autorité. Cette tactique a finalement échoué puisque le retrait de la DRAC du comité de réflexion a signé l'arrêt de cette réflexion.

Au contraire, des projets tels que « *Prenez Racines !* » ou *Opener* s'appuient sur des formes d'autorité partagée qui, tout en étant plus descendantes, sont aussi plus diffuses et moins formelles. En effet, dans « *Prenez Racines !* », l'autorité est en lien avec les compétences, celles déjà acquises (comme la compétence artistique par exemple pour l'artiste) ou à acquérir (comme le « pouvoir d'agir » des habitants). Aussi, du fait du désinvestissement du bailleur social, elle devient l'affaire non seulement de l'équipe-projet mais aussi des habitants.

Dans *Opener*, le rôle du bailleur social se bornant à faciliter « l'accès » des travailleurs socio-culturels aux habitants (ses locataires), l'autorité est surtout l'affaire de la Mission art et

espace public. Cependant, au moment de la mise en œuvre de *Jardins Barges*, elle est partagée par les différents collectifs d'artistes et paysagistes qui interviennent sur le territoire avec des habitants.

Cette autorité ne reste pas cantonnée à un ou plusieurs acteurs, elle se partage avec d'autres, au fur et à mesure de la transmission et de l'acquisition de compétences. Ce partage est cependant aussi source de conflits. En effet, si cette autorité partagée sert évidemment le collectif (le groupe des parrains-marraines, l'artiste et la médiatrice dans le cas de « *Prenez Racines !* » ou encore celui constitué de l'équipe de la Mission art et espace public et des collectifs d'artistes dans le cas d'*Opener*) et est défendue par les acteurs, elle est aussi l'enjeu de stratégies individuelles. Ainsi, dans le nouveau verger « *Prenez Racines !* »⁴⁹² se jouent de véritables stratégies de maintien de l'autorité entre le groupe des parrains-marraines (garants symboliques et pratiques du quotidien du verger) et un groupe de jeunes du quartier ayant participé aux chantiers de réalisation de la pépinière puis du verger (et donc garants de la matérialité du projet). Certains parrains-marraines jouent de leur antériorité et de leur pratique quotidienne du verger pour se légitimer en tant que véritables usagers, n'hésitant pas à menacer de quitter le groupe, si rien n'était fait pour empêcher les jeunes de continuer d'utiliser le verger. On est ici en présence d'une autorité reconnue, légitime et légitimée, celle de la médiatrice socio-culturelle –représentante de l'institution–, d'une autorité partagée, celle des parrains-marraines et d'une autorité qui voudrait être reconnue (mais que les parrains-marraines ne veulent pas partager).

Quant à *Opener*, l'autorité est partagée, mais pas par tous. En effet, d'un côté, elle l'est entre les membres de la mission et les artistes, mais d'un autre côté, elle ne l'est pas directement entre la mission et les habitants. Des tensions persistent, liées à des demandes de reconnaissance d'autorité, entre l'équipe municipale vis-à-vis des membres de la mission : les premiers clamant une autorité autoritaire de droit (puisqu'élus) et les seconds jouant la carte d'une autorité partagée (qui dans les faits ne l'est pas vraiment). Pour les habitants, l'autorité apparaît comme déléguée par la mission et partagée avec les équipements socio-culturels de la ville, avec qui ils mettent en œuvre les projets.

Quelles sont les conditions du passage de l'autorité autoritaire à une autorité partagée ?

⁴⁹² Il s'agit ici du verger réalisé après la transplantation des arbres en 2015 dans le quartier rénové.

Les sources d'autorité dans les situations étudiées sont plurielles et relèvent de compétences, de capacité de passation et d'ancrage territorial. L'autorité partagée passe par des compétences reconnues, comme c'est le cas dans « *Prenez Racines !* » où des acteurs détenteurs de certaines compétences précises sont clairement identifiés. Il peut s'agir de l'artiste qui possède de nombreuses compétences dans des champs très différents et pointus, de la médiatrice à qui l'artiste et les habitants reconnaissent une autorité de terrain, c'est-à-dire qu'elle en a à la fois la connaissance et la légitimité à y exercer, ou encore des techniciens chargés de mission dont l'autorité est reconnue par les pouvoirs publics.

L'autorité partagée passe aussi par une capacité de passation et de facilitation souvent via des rapports conviviaux et de confiance entre un groupe d'acteurs et un autre. Dans ce cas, et nous avons pu le voir à l'œuvre avec le programme *Opener*, ce ne sont pas les compétences des acteurs qui sont directement sollicitées ou utilisées mais le fait qu'elles sont à disposition, disponibles dirait Pascal Nicolas-Le Strat (Nicolas-Le Strat, 2016). Ainsi des acteurs détenteurs de compétences (socio-culturelles) sont-ils fléchés puis sollicités pour faire le lien avec les habitants ou avec le bailleur social ou encore dans « *Prenez Racines !* » où les rapports entre l'artiste et la médiatrice et entre cette équipe-projet et les parrains-marraines sont presque confraternels.

Les compétences ne sont pas seules à permettre d'asseoir une autorité et à la partager, l'ancrage territorial joue pour beaucoup. Cet ancrage peut être reconnu, comme c'est le cas pour la médiatrice de la MJC dans « *Prenez Racines !* ». La structure qui a initié le projet a permis à sa médiatrice d'avoir une connaissance fine du terrain, des enjeux, de ses acteurs et des habitants. Dans *Opener*, l'équipe de la Mission art et espace public a recours à des structures socio-culturelles ayant un ancrage territorial, comme nous l'avons montré ci-avant pour que le projet puisse s'ancrer sur le terrain.

Enfin, l'autorité passe par la médiation comme c'est le cas dans « *Prenez Racines !* » où la médiatrice socio-culturelle a la charge de faire l'arbitrage entre les participants, notamment dans les tensions qui existent entre les parrains-marraines et certains des jeunes du quartier. Cette capacité à médier est acquise grâce à l'instauration de rapports conviviaux et à la confiance, entre l'artiste et la médiatrice ou encore entre l'équipe projet et les participants pour « *Prenez Racines !* » ou entre la Mission art et espace public et les artistes pour *Opener*.

2.2 Négociations et ajustements, un préalable au pouvoir d’agir

Avant de présenter les négociations et ajustements, je ferai un point sur ce qui est entendu par pouvoir d’agir.

La notion de pouvoir d’agir est souvent associée à celle d’*empowerment*, les deux visant à exprimer un pouvoir potentiel attribué à des acteurs qui en sont *a priori* dénués, au sens où Rancière l’entend : « *une distribution polémique des possibles* » (Rancière, 2000). Mais elles ne se recouvrent pas. Le pouvoir d’agir est une capacité, une compétence et une légitimation à agir (Nicolas-Le Strat, 2016, 122). Le terme *empowerment*, plus général – puisqu’il peut aussi bien s’appliquer au pouvoir décisionnel qu’au pouvoir politique – met en exergue un processus et une dynamique d’acquisition de pouvoir, tandis que le pouvoir d’agir indique davantage un état obtenu (Bacqué, Biewener, 2013, 6). Marie-Hélène Bacqué, dans les propositions qu’elle formule avec Mohamed Mechmache (Bacqué, Mechmache, 2013), pour une réforme radicale de la politique de la ville, fait du pouvoir d’agir un concept plus englobant par lequel un individu, un groupe, une organisation ou une communauté acquièrent et développent un pouvoir. Il s’agit, pour elle, à la fois d’un état qui désigne la capacité à exercer un pouvoir et d’une approche d’intervention sociale dont le but est de soutenir le développement de cette capacité. La notion articule trois dimensions : celle du pouvoir et celles des processus de légitimation et d’apprentissage.

Être en situation de pouvoir d’agir rend possibles l’autonomie de choix, la transformation de ce choix en décision et l’action en cohérence avec cette décision. Cependant, il ne s’agit pas uniquement d’un processus d’affranchissement vis-à-vis d’une institution sclérosante, mais plus fondamentalement d’une compréhension des dynamiques des interactions sociales, du *dissensus* tel que Rancière le définit (Rancière, 2000) qui est au cœur du partage des parts, des capacités et des incapacités.

Pour Marie-Hélène Bacqué (Bacqué, Biewener, 2013), le pouvoir d’agir peut ainsi se définir comme à la fois un « *pouvoir sur* », un « *pouvoir de* » et un « *pouvoir avec* ». Le « *pouvoir sur* », particulièrement analysé dans les années 1970, décrit une capacité de décider, d’exercer une action sur les autres, le plus souvent à leur détriment. Le « *pouvoir de* » est celui où l’acteur est en capacité de faire et de sortir de la dépendance. C’est un pouvoir génératif, compris comme une énergie et une compétence qui a la capacité de promouvoir

des changements. Le « pouvoir **avec** » est le pouvoir de faire avec, de construire avec, de s'inscrire dans une démarche collective de prise en main de son avenir et de transformation sociale qui se construit précisément dans cet « avec ».

Le passage d'un « pouvoir sur », à un « pouvoir de » puis à un « pouvoir avec » permet de rendre leur voix à ceux qui en sont privés. Ainsi donc, le pouvoir d'agir est un contre-pouvoir qui ne serait pas seulement en opposition mais qui détiendrait une capacité critique et créative émancipatrice construite à partir de l'expérience des individus et de leur mobilisation collective.

En étudiant les situations de négociation, je souhaite montrer de quelle manière s'élaborent des stratégies qui ne sont pas seulement au service des intérêts individuels mais aussi en cohérence avec les actions collectives. Pour ce faire, je m'appuie sur la théorie de l'acteur stratégique pensée par Crozier et Friedberg (Crozier, Friedberg, 1977). Le jeu des acteurs est vu comme une « *construction-modification-recréation* » des règles du jeu. Les règles ne sont jamais le résultat d'une décision unilatérale mais découlent d'une nécessité de l'action collective et d'un échange. L'acteur est censé connaître les règles et les contraintes de l'organisation, et de cette connaissance naît une sorte de jeu avec les autres acteurs. C'est ce que Crozier appelle « *stratégie* ». Il n'est alors pas seulement un exécutant, mais devient capable de manipulation et de stratégie (Crozier, Friedberg, 1977), jouant sur un registre à la fois empirique, humain et de calcul. En effet, il est empirique car son comportement n'existe pas en soi, en dehors et de façon indépendante des acteurs. Il est humain dans le sens où son action est intéressée et où elle a une visée. Enfin, il est calculateur, car il est capable de choix et de rationalité. L'analyse des relations conduit ainsi à une approche en termes de « jeux d'acteurs ». Nous retrouverons ces caractéristiques dans notre analyse des situations de négociation.

Pour Friedberg, la négociation entre acteurs est toujours sous-tendue par des intérêts communs, afin de favoriser des termes d'échange favorables. Elle est un « *modus vivendi* » (Friedberg 2009, 22), la « *dimension irréductible des relations à travers lesquelles sont gérées les interdépendances caractéristiques de l'action collective* » (Friedberg, 2009, 16). Plus qu'un rapport de forces et qu'un marchandage, c'est un processus ouvert dans lequel les ressources ne sont pas connues au départ, ce qui laisse une certaine marge à l'indétermination et aux ajustements. Friedberg invite à relire les relations de pouvoir non

plus uniquement sous le prisme de la domination mais sous celui de la négociation, comme capacité d'un acteur à imposer aux autres acteurs des termes de l'échange qui lui sont favorables. Les relations de pouvoir sont alors des relations d'échange négocié dans lesquelles chaque acteur, dans un contexte d'interdépendance, tente de tirer son épingle du jeu et de se vendre aux autres.

Dans les cas que j'ai pu étudier, les manifestations de l'autorité et ses négociations se font suivant deux modalités. Dans l'un des cas, j'ai montré qu'il existait des formes de pouvoir traditionnelles qui se manifestaient d'une façon autoritaire mais si j'ai pu repérer un certain nombre de négociations et d'ajustements de cette autorité, on ne peut véritablement parler du développement d'un pouvoir d'agir chez les habitants. Dans les deux autres cas, en revanche, qui prônaient la mise en pratique d'une démocratie sans intermédiaires, les figures d'autorité sont moins voire peu visibles. Pour autant ont-elles disparu ? Comment se manifestent-elles ? Quelles sont les formes de pouvoir et contre-pouvoir, et en particulier de pouvoir d'agir d'habitants ?

Lorsque les formes de pouvoir sont négociées et subissent des ajustements, elles peuvent former un préalable au développement d'un pouvoir d'agir. C'est le cas dans le cadre de « *Prenez Racines !* » Ici, c'est la médiatrice socio-culturelle qui joue le rôle de la variable d'ajustement, entre les acteurs du technique et l'artiste, et au sein du groupe de parrains-marraines. Entre les acteurs techniques et l'artiste, elle apporte des assurances et des vérifications d'ordre concret qui permettront au travail de l'artiste d'être perçu comme faisable socialement et techniquement et donc de trouver un écho favorable auprès des acteurs de l'aménagement. Au sein du groupe des parrains-marraines, elle opère de nombreux ajustements entre les membres et à l'extérieur du groupe avec d'autres habitants (les plus jeunes notamment).

Le projet a permis d'inciter des habitants à résister collectivement concrètement aux transformations radicales du renouvellement urbain et d'acquérir des formes de pouvoir d'agir à quatre niveaux.

Tout d'abord, le processus de réalisation du projet a favorisé l'occupation temporaire d'un espace durant toute la durée du chantier d'aménagement urbain, afin d'y avoir des pratiques communes choisies, telles que le jardinage ou le bricolage.

Ensuite, l'occupation de la pépinière a permis aux parrains-marraines de s'organiser en tant que groupe et de s'exprimer en tant que tel, devant d'autres habitants mais surtout devant

les figures institutionnelles. Ce processus leur a aussi permis de se constituer et de s'organiser en contre-pouvoir, ou tout au moins en une autre instance de propositions, dans le projet urbain, mais aussi vis-à-vis des élus et des acteurs socio-culturels du territoire. Cette position a été rendue possible par l'acquisition de compétences techniques mais surtout sociales et politiques, comme des valeurs autour du vivant et du sensible. Ces valeurs sont partagées, certes essentiellement dans le petit cercle des parrains-marraines et des jeunes qui participent aux chantiers, mais elles parviennent à toucher un autre public, comme le public scolaire par exemple ou des visiteurs extérieurs au quartier lors des temps forts du projet. En effet, le partenariat pour l'entretien du composteur avec l'école à proximité est depuis 2010 chose acquise et renouvelée durant plusieurs années : les élèves, mais aussi des habitants de tout l'arrondissement viennent l'approvisionner à tel point que le compost n'a souvent pas le temps de mûrir. Tant les habitants que des personnes extérieures au projet partagent ce que l'artiste appelle un « *art de vivre en commun* »⁴⁹³. Enfin, le processus propre à « *Prenez Racines !* » a permis de créer un espace qui n'était pas initialement prévu dans le projet urbain, de le transformer et d'assurer la continuité non seulement de la gestion dans le temps long mais de son « esprit ». Ainsi, depuis 2015, la pépinière a fait place au verger « *Prenez Racines !* » dans lequel sont plantés les arbres des parrains-marraines et où a été créé le potager partagé. La colonisation des espaces se poursuit, avec la création d'un autre espace public à proximité du verger « *Prenez Racines !* » : le Clos Rigal⁴⁹⁴. Ce sont autant de formes d'un pouvoir d'agir, d'abord d'un petit cercle d'habitants puis plus large.

Lorsque les négociations sont impossibles ou difficiles à mettre en œuvre, alors, la conséquence est une absence de développement d'un pouvoir d'agir. En revanche, cela peut permettre la montée en compétences et un apprentissage chez des acteurs en cours d'émancipation, comme c'est le cas dans *Opener* et de l'équipe de la Mission art et espace public. Dans ce projet, les ajustements et les négociations semblent impossibles avec la collectivité et avec certains acteurs de l'aménagement comme ceux de l'ANRU par exemple. En effet, l'inexistence d'habitudes de travail transversal et l'absence de portage et de soutien

⁴⁹³ Sous-titre des Rencontres « *Prenez Racines !* » organisées en mars 2013 aux Musées Gadagne de Lyon. Cette rencontre a été l'occasion de diffuser les valeurs de « *Prenez Racines !* » à un public plus large.

⁴⁹⁴ Il s'agit de l'ancien boulo-drome qui devait être aménagé par la Métropole. Devant le succès de « *Prenez Racines !* », cette dernière a confié la maîtrise d'usage et une partie de la maîtrise d'œuvre à la MJC Laënnec-Mermoz qui co-produit cet espace public, appelé *éCLOS*, avec un groupe d'habitants du quartier depuis 2017.

politique ont pour conséquence un raidissement sur les pratiques et habitudes de chacun des acteurs concernés. Ainsi, la collectivité continuera à refuser de remettre en cause sa manière verticale de travailler et l'équipe de la Mission art et espace public continuera d'agir seule. Patrick Le Bellec explique que « *la Direction de la culture découvrait pour la première fois le fait de travailler dans l'espace public donc de travailler avec son homologue qui s'appelle la Direction technique, parce que la culture n'était jamais associée à l'aménagement urbain.* » Il précise : « *Je n'ai pas rencontré de services techniques qui voulaient travailler ensemble (...). Si on n'a pas une validation politique, on ne peut pas le faire* »⁴⁹⁵. Ce durcissement a conduit à rompre « *les possibilités de lien, ce qui n'a pas nourri le lien de confiance avec les responsables* »⁴⁹⁶. Dans ce projet, l'équipe agit véritablement en prescripteurs, portant à la fois la médiation artistique des œuvres et leur production, ce qui a pour conséquence de laisser penser aux élus qu'ils sont dépossédés de leur rôle de commanditaire.

La difficulté à négocier concerne aussi les relations entre la mission et les bailleurs. Elle tient au fait que les sites concernés par *Jardins Barges* ne sont pas des secteurs ANRU. Il est alors difficile de solliciter les bailleurs.

Aussi, dans ce cas précis, l'impossibilité de négocier et d'opérer des ajustements, à la fois de la collectivité et des membres de la mission, l'absence de contacts avec les acteurs de l'ANRU et l'absence de contacts directs avec les bailleurs ne conduisent pas au développement de pouvoir d'agir chez les habitants. En revanche, l'équipe de la mission, qui se trouve à l'interface, en position de médiation et de production, acquiert, elle, des compétences de négociation (avec les artistes et les acteurs socio-culturels par exemple) et développe un véritable savoir-faire en matière de montage de projet.

En conclusion, il semblerait que, dans les cas où le pouvoir s'exerce de manière descendante et formelle, il n'existe que peu d'espace pour laisser émerger des formes de contre-pouvoir, tandis que dans les cas où le pouvoir est moins formel, plus fondé sur la reconnaissance des compétences et de l'innovation, des espaces informels de négociation et de contre-pouvoir peuvent apparaître. La manière dont l'autorité s'exerce, du haut vers le bas ou bien de

⁴⁹⁵ Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

⁴⁹⁶ Ibid.

manière plus transversale joue pour beaucoup dans la constitution d'une émancipation des autres acteurs, condition d'émergence d'un contre-pouvoir.

Par ces ajustements, ces négociations, ces conquêtes d'espaces de résistance et d'autonomisation, les projets artistiques font ainsi apparaître l'institution logement social comme morcelée, dans les deux cas où elle est directement ou plus indirectement présente. Cela va à l'inverse des présupposés que j'avais qui étaient qu'elle était monolithique. Elle est morcelée, aussi bien dans les rapports externes de l'institution que dans certains de ses rapports internes. Elle apparaît fragilisée au contact de l'institution artistique par ses empiètements de légitimité et de compétences, au point de se désinvestir dans le cas de « *Prenez Racines !* ». Mais elle est aussi fragilisée en interne : dans-8^e *Art*, l'autorité du président est régulièrement discutée par les équipes techniques, car le projet artistique lui est techniquement étranger.

Par ailleurs, si le passage d'une autorité autoritaire à une autorité partagée est une condition du développement du pouvoir d'agir, cela n'est le cas que lorsque ce dernier est partagé avec les habitants.

Les relations d'affect chez les porteurs de nouvelles pratiques
artistiques

Chapitre 2

Dans la mesure où ni la sociologie interactionniste, ni la sociologie des organisations ne prennent en compte les relations liées à l'affect – notamment dans leur dimension sensible – je propose de compléter mon analyse par une approche empruntée à la sociologie et à la géographie des émotions, et à la philosophie politique. Par relations d'affects, j'entends ici des relations interpersonnelles qui ne sont pas uniquement d'ordre organisationnel ou institutionnel.

Partant du constat que les relations qui sous-tendent mes cas d'études sont des relations de pouvoir et que celles-ci sont traversées par des relations d'affect, il me semble nécessaire d'observer de quelle manière ces affects vont venir « contaminer » les relations de pouvoir. Si la sociologie des organisations et de l'action est utile pour comprendre les jeux de pouvoir au sein d'une structure, elle peine à rendre compte de la richesse des relations liées à l'affect, bien qu'elle s'appuie en partie sur le recueil du vécu des acteurs (Crozier, Friedberg, 1977). Certes, Max Weber aborde les émotions à travers la notion d'« *action affective* »⁴⁹⁷ comme le précise Michel Lallement (Lallement, 2015) ou celle de « *communauté émotionnelle* »⁴⁹⁸, reprise par Rosenwein (Rosenwein, 2001); il reste toutefois un sociologue rationaliste. La sociologie de la domination et de ses formes d'intériorisation développée par Pierre Bourdieu ne fournit pas non plus d'analyse des relations d'affect : elles relèvent selon lui d'une ruse, d'une stratégie méconnue par les dominés, et globalement d'une illusion au service du dominant, ainsi que le souligne Jean-Louis Fabiani (Fabiani, 2016). L'affect ici, pas plus qu'avec les outils de l'analyse stratégique, n'est considéré comme une composante autonome de l'action. La prise en compte de l'affect permet de donner, que ce soit pour Weber ou Bourdieu, une lecture des tensions et conflits, mais pas toujours de comprendre ce qui échappe à l'institution, ce qui se passe au sein d'espaces informels, pas ou peu structurés. Le constat de la force de relations d'affect dans les cas que j'ai étudiés m'a conduit à formuler trois hypothèses de travail.

La première hypothèse de travail était que l'affect ne s'oppose pas à la rationalité : non seulement les dynamiques affectives animent les logiques rationnelles, mais l'affect peut être le moteur du raisonnement, du moins dans les sciences cognitives (Tousseul, 2009).

⁴⁹⁷ Action fondée sur des émotions.

⁴⁹⁸ Il s'agit de l'un des aspects de la communauté sociale qui la considère sous l'angle des relations affectives. C'est le fait de considérer un groupe par la manière dont il valorise, déclasse, normalise ou non les émotions.

Malgré cela, il persiste une présumée partition des acteurs, où l'on aurait, d'un côté, une institution rationnelle, de l'autre des habitants ou des artistes qui interagiraient sous le mode de l'affect, et entre les deux, des acteurs qui louvoieraient entre ces deux registres de connaissance. À l'instar du philosophe politique Frédéric Lordon (Lordon, 2013), il me semble que le monde de la raison et des idées ne peut être envisagé de façon séparée de celui des affects, car les idées sont soutenues par les affects. L'institution, qu'elle soit politique ou sociale, est, selon Lordon, un milieu essentiellement passionnel, dans lequel les appels à la raison sont perturbés par les émotions. Ainsi, il appelle à penser la part rationnelle de la politique dans la dimension des affects.

L'importance conférée aux relations d'affect m'a conduite à une deuxième hypothèse : les relations d'affects vont permettre la construction d'un commun, la mise en action d'une dynamique des affects collectifs. Je voudrais donc d'abord préciser ce qui peut être entendu par cette dynamique des affects collectifs et dans quelle mesure elle produit ou non du commun.

En s'appuyant sur des auteurs issus de la philosophie politique (Rancière, 2000, 2008 ; Lordon, 2013) et de la sociologie du sensible et des émotions (Thibaud, Duarte, 2013 ; Thibaud, 2015), il est possible de préciser les traits caractéristiques de l'affect. L'affect n'est pas un ensemble homogène. Il recouvre au contraire des réalités diverses telles que les passions, les sentiments, les humeurs, les sensations ou les désirs, mais pas seulement. Si dans le champ de la psychanalyse, l'affect est l'expérience personnelle d'être « affecté » par une certaine « action psychique » exercée sur soi par les autres, dans le champ social et politique, il n'en va pas tout à fait de même : la dimension collective, d'interaction propre à un groupe doit être prise en compte. Ainsi, l'expression d'un affect est « *une manière d'agir sur les autres, de les toucher au-dedans d'eux-mêmes, de les « affecter », voire de les infecter (l'affect est contagieux)* » (Kaës, 2006). Au sein d'un groupe, se tissent des relations d'intersubjectivité. Elles concernent des individus en lien avec un groupe qu'ils investissent d'affects et de représentations, mais aussi des individus entre eux, au sein du groupe ou encore, ce qui spécifie le groupe comme réalité propre qui n'est pas seulement une addition des réalités des individus. Le groupe, continue le psychanalyste, est un « *accélérateur d'affect* ».

Ces relations d'affect peuvent être de deux ordres, soit des relations « avec », dans le sens de relations visant à produire du commun, soit des relations « contre » ou « sans », stratégiques

et traversées par des jeux de pouvoir visant à exclure certains acteurs. En ce sens, la lecture de Lordon, dans son analyse des structures institutionnelles, est éclairante. En effet, « *c'est en affectant les individus qu'on les détermine à se conduire d'une certaine manière* » (Lordon, 2013, 246), car selon lui, les individus « *subissent certaines affections qui les affectent d'une certaine manière, et les déterminent à désirer faire certaines choses* » (Lordon, 2013, 16). Aussi, maîtriser les affects est une manière de manipuler et de faire faire donc d'exercer son pouvoir.

Enfin, j'ai fait l'hypothèse que les relations d'affect, en instaurant un « sensible en partage », selon l'expression de Jean-Paul Thibaud (Thibaud, 2013, 2015) inspirée de Jacques Rancière (Rancière, 2000), reconfigurent aussi l'expérience sensible de chacun. Pour Thibaud, en effet, le sensible en partage est une expérience partagée, une rencontre entre une pratique et une esthétique (Thibaud, 2015). Il permet ainsi de forger une expérience du commun, dans lequel se définissent « *les places et les parts respectives* » (Rancière, 2000, 12). Parler d'affects et d'expérience sensible s'appuie donc sur l'idée d'interactions profondes entre la subjectivité des individus et la matérialité du monde extérieur, interactions qui orientent nos représentations et nos actions. Le sensible, en tant que méthode de recherche, permet aussi d'entrer dans la finesse du microscopique, d'analyser, comme Pierre Sansot (Sansot, 1985), les « *stratégies du minuscule* », dont nos cas d'étude relèvent pour une large part.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, si les relations de pouvoir dominant au sein de l'institution, elles ne permettent pas de rendre compte de certains pans de la réalité des jeux d'acteurs au contact du projet artistique. Je montrerai donc d'abord comment l'affect est déterminant dans les dynamiques rationnelles institutionnelles et je mettrai en évidence les conditions des relations d'affect et ce qu'elles produisent. Je préciserai ensuite de quelle manière les relations d'affects permettent de construire du commun et contribuent à reconfigurer le sensible. Nous nous interrogerons à partir de là sur la représentation et le rôle de l'habitant, comme figure de l'affect, prétexte et enjeu du commun.

1. L'affect déterminant des dynamiques rationnelles institutionnelles. De la coopération à la coopération

Comme nous avons pu le voir, rationalité et affect ne s'opposent pas, mais sont plutôt dans une relation de complémentarité. Aussi, les dynamiques institutionnelles sont-elles traversées à la fois par des jeux de pouvoir (rationnels) et par des relations d'affect.

Les dynamiques rationnelles institutionnelles que nous avons vu à l'œuvre concernent particulièrement les dynamiques coopératives : elles sont marquées par un passage de coopération à coopération, que nous analyserons du point de vue relationnel.

Coopérer, c'est, étymologiquement, travailler ensemble, « *concourir à une œuvre commune* » (Larousse) et en ce sens, la coopération est une action collective finalisée qui fonde le lien social (Dameron, 2002).

1.1 Coopérer, au nom d'un commun

La notion de coopération donne lieu à deux conceptions opposées. Selon la première, la coopération est associée à une « *rationalité calculatoire* » : cette conception est héritée de la sociologie de l'acteur où la coopération est comprise dans un « *jeu* » dans lequel l'acteur reste libre de ses décisions, motivé par la satisfaction de ses propres intérêts (Crozier, Friedberg, 1977). La seconde conception, issue de la psychosociologie, voit dans la coopération une « *rationalité identitaire* ». Face à cette dichotomie, je retiens la lecture moins binaire proposée par Stéphanie Dameron à travers deux notions : celle de « *coopération complémentaire* » dans laquelle la rationalisation calculatoire s'ajoute à un partage des ressources, et celle de « *coopération communautaire* » dans laquelle la rationalité identitaire s'ajoute à la communauté de valeurs (Dameron, 2002).

Cette imbrication montre qu'au-delà de la dimension de « *jeu* », de stratégies et d'intérêts d'acteurs, la coopération continue dans le partage des ressources et la construction d'une communauté de valeurs.

Les parrains-marraines de « *Prenez Racines !* » tentent, à travers une quête identitaire, de construire un collectif et plus largement un commun. Ils ne se placent pas dans une logique d'intérêt personnel, mais défendent une communauté de valeurs forgées au contact de l'artiste et de la MJC (comme les valeurs de citoyenneté, d'agir citoyen) mais qui aussi leur sont propres (autonomie, débrouillardise, ingéniosité, résistance). Les relations au sein de la communauté se font au nom d'un intérêt supérieur, d'un idéal d'inclusion, de mixité et de participation citoyenne, d'une volonté de créer un espace de partage à travers lequel puissent se renforcer les liens. Cet esprit de mobilisation est caractéristique du quartier : ainsi, la construction de l'autopont en 1973 avait soulevé un mouvement de grogne et de révolte, au point que deux des doyennes de « *Prenez Racines !* » s'étaient enchaînées à l'ouvrage pour empêcher sa mise en œuvre. De même, lors du démantèlement de la pépinière, un groupe de parrains-marraines s'est fortement mobilisé, de son propre chef, pour la sauvegarde de l'érable rouge qu'il était prévu d'abattre. D'une certaine manière, les membres du groupe, par leurs trajectoires, présentaient des valeurs qui sont entrées en écho avec les valeurs transmises par l'artiste et la médiatrice culturelle.

Ce qui est souligné dans l'analyse de Guylaine Racine et Odile Sévigny autour d'intervenants sociaux, c'est que la coopération suppose la création et le maintien d'un espace de respect, d'ouverture et de confiance entre acteurs mais est aussi la condition d'un travail en commun (Racine, Sévigny, 2000). Ce sont ces valeurs propres ou héritées qui sont au fondement de la coopération : un faire ensemble autour d'objectifs partagés ayant pour ambition d'instaurer du commun, en définissant qui les respecte et qui ne les respecte pas, en d'autres termes, qui est inclus et qui est exclu du groupe. Elles précisent que la coopération se manifeste par la recherche d'un vocabulaire commun. Ainsi, plus généralement, dans des projets qui mêlent des acteurs venant de champs différents et ayant des cultures bien distinctes, un important travail est réalisé pour tenter de construire une compréhension partagée. Notamment, une réflexion sur les termes employés par les différents acteurs est utile. En effet, les artistes et les acteurs du projet urbain utilisent parfois les mêmes termes, sans toutefois parler de la même chose, situation qui peut aussi bien conduire à de fortes incompréhensions qu'à la construction d'un langage commun. Un tel travail sur les mots a

été mené lors de la préparation des Rencontres « *Prenez Racines !* » ou encore lors des entretiens réalisés avec Thierry Boutonnier⁴⁹⁹.

Dans les trois cas étudiés, le partage de compréhension peut se faire de différentes manières : soit en imposant sa culture comme étant la culture dominante (c'est le cas de *8^e Art* où le résultat a été une persistance des difficultés à se comprendre, à parler de la même chose et *in fine* à coopérer), soit en tentant de comprendre les spécificités de la culture de l'autre, sans pour autant garantir le succès de cette compréhension (c'est le cas d'*Opener*), soit, enfin, en tentant de construire les fondements d'une culture commune (c'est le cas de « *Prenez Racines !* »).

Le temps par ailleurs est un facteur important dans la mise en œuvre de la coopération, car les rapports sont construits à travers des gestes et des activités (comme le jardinage, les rencontres dans le bureau de la médiatrice, les fêtes et repas pris en commun ou encore sur le site de la pépinière dans le cas de « *Prenez Racines !* »). Ces temps, vus de l'extérieur comme des temps improductifs, sont nécessaires pour tisser des liens.

Je voudrais maintenant me pencher sur des coopérations spécifiques qui m'ont engagée avec d'autres acteurs, décrire leur forme et ce qu'elles ont produit *in fine*. Bien que la coopération avec un chercheur n'existe pas sous une forme prédéfinie et unique, des présupposés et des attendus spécifiques vis-à-vis de lui sont formulés par les acteurs, comme le soulignent Racine et Sévigny (Racine, Sévigny, 2000). En effet, il n'y a pas de consensus sur les formes de coopérations dans la recherche. Aussi chaque cas de figure est-il unique : tous les types de recherche impliquant des coopérations conduisent à redéfinir la posture du chercheur et des relations qu'il entretient avec les autres acteurs.

Pour les acteurs que j'ai rencontrés, le présupposé le plus courant est que le chercheur est éloigné de la réalité du terrain. Par ailleurs, le temps du chercheur est difficilement compatible avec le temps opérationnel des acteurs de terrain. Enfin, le chercheur n'est pas dans le faire de ces acteurs. Il existe aussi des présupposés sur ce qui est produit par le chercheur comme les communications lors de colloques ou les articles. En effet, ces productions ne peuvent ni servir de justification pour légitimer certaines actions ou choix vis-à-vis des acteurs techniques, ni apporter de solution concrète aux problèmes rencontrés, car

⁴⁹⁹ Une série de cinq entretiens longs a été réalisée avec l'artiste Thierry Boutonnier autour des mots du projet. À l'issue de ces entretiens, nous avons pu construire une compréhension commune de ces termes.

elles n'arrivent pas sous une forme directement utilisable par les praticiens qui doivent prendre le temps de les absorber et de les comprendre.

1.2 De la coopération à la coopétition

Selon mes observations, j'ai pu constater que le cadre de travail des projets était souvent en cours de structuration, voire dans certains cas, qu'il se caractérisait par une dynamique chemin-faisant. Aussi, cette structuration progressive mais non encore totalement réalisée du cadre de travail et des projets suppose à la fois des relations informelles de coopération et d'entraide entre les acteurs et un début de compétition lorsque la commande se met à émerger. En effet, l'entraide se poursuit alors même que la compétition émerge.

Ce qui apparaît alors est un passage de la coopération à une forme davantage traversée par des jeux de pouvoir mais toujours fondée sur les affects : la coopétition (Fjeldstadt, 2004 ; Lecocq, Yami, 2004). La coopétition est l'art de coopérer avec ses concurrents. Le concept exprime un paradoxe dans la relation simultanée de coopération et de compétition, mais ne se limite pas à l'un ou à l'autre, alors que le comportement coopératif exclut *a priori* la compétition, et que le comportement compétitif exclut *a priori* la coopération. Il s'agit donc d'une notion à la croisée de deux concepts, mais qui possède toutefois sa propre indépendance. La coopétition recouvre des alliances stratégiques et des stratégies collectives ou de réseaux, comme par exemple celles qui se tissent entre Thierry Boutonnier et les artistes du 8^e arrondissement. Dans un tel contexte, le concurrent n'est pas plus un ennemi qu'un ami. Par ailleurs les relations avec lui ne sont pas durables, elles s'inscrivent dans un processus dynamique à durée déterminée (Fjeldstadt, 2004 ; Lecocq, Yami, 2004).

Dans le cadre d'un réseau non encore totalement structuré, les relations qui le sous-tendent sont amicales et fondées sur l'entraide. Cependant, malgré l'existence de ces échanges, la tendance est à la formalisation au fur et à mesure que le marché se structure et que la concurrence se fait ressentir. Puisque aucune structure n'est à l'origine du mouvement, chacun des acteurs s'engage dans le collectif, mais dès que le collectif devient potentiellement un marché, les acteurs se désengagent progressivement pour se concentrer

sur leur propre action individuelle. C'est la coopétition qui est le signe de l'apparition d'un marché en passe de se structurer.

Le contexte de la coopétition se caractérise globalement par plusieurs points : la confiance qui demande un fort investissement affectif, l'évolution dans un contexte d'incertitudes et enfin une certaine autonomie des acteurs. De ce fait, dans une telle situation, les personnes sont partagées entre la nécessité de s'entraider pour répondre à l'incertitude, établissant ainsi des relations de confiance, et le besoin de survivre en se démarquant sur un marché émergent. L'évolution dans un contexte de fortes incertitudes rend la collaboration d'abord nécessaire, puis la coopération possible. Enfin, l'autonomie des acteurs permet la valorisation de compétences humaines plus que de compétences techniques.

J'ai pu observer deux types de situations de coopétition. La première concerne, selon l'expression d'Elsa Vivant, les « *entrepreneurs de méthodes* »⁵⁰⁰ dans les cas d'*Opener* et de « *Prenez Racines !* » et la seconde les parrains-marraines de « *Prenez Racines !* » et les participants aux chantiers du secteur jeunes de la MJC par exemple.

Ces entrepreneurs de méthodes garantissent la mise en œuvre des projets, ils peuvent être des acteurs de l'urbain, comme des artistes ou même encore des chercheurs. Ainsi, dans le cadre de « *Prenez Racines !* », l'artiste et la médiatrice culturelle ont-ils éprouvé le besoin de se rapprocher d'acteurs du 8^e arrondissement de Lyon qu'ils avaient eux-mêmes identifiés comme des entrepreneurs de méthodes, afin de concevoir et structurer l'expérimentation artistique. Lors de cette rencontre, deux types de réactions étaient à noter. La première concerne des personnes venues pour se rapprocher d'autres « entrepreneurs de méthodes » dans le but d'avoir une compréhension commune qui leur aurait permis d'agir ensemble, dans une forme d'intérêt partagé. C'était le cas de Thierry Boutonnier ou de Vincent Bady⁵⁰¹ du Nouveau Théâtre du 8^e : ils ont en commun non seulement de travailler sur des projets participatifs, mais de mener une réflexion sur leur place d'artistes dans des projets co-produits.

⁵⁰⁰ J'emprunte cette expression à Elsa Vivant. Pour la géographe, il s'agit de « celui qui saura mobiliser les ressources et les réseaux nécessaires pour faire advenir l'expérimentation dont il conçoit le cadre » (Vivant, 2016, 143).

⁵⁰¹ Il est auteur, comédien et metteur en scène au Nouveau Théâtre du 8^e et s'intéresse particulièrement à la dimension politique et poétique de l'imaginaire urbain et développe des projets artistiques qui associent les habitants en lien avec les territoires de la ville.

La seconde réaction à l'égard des « entrepreneurs de méthodes » concerne des personnes venues aussi, pour se rapprocher d'autres « entrepreneurs de méthodes », mais cette fois-ci, dans le but de faire aboutir leur propre projet en formant des « *alliances stratégiques* » (Pellegrin-Boucher, Fennetau, 2007), une manière d'obtenir des informations sur les stratégies des autres acteurs et ainsi obtenir une meilleure place dans le marché. Dans le groupe réuni par Boutonnier, deux types d'artistes sont en présence : ceux dont l'ancrage territorial et l'assise professionnelle dans le quartier sont tels qu'ils n'ont pas besoin de justifier de stratégies pour prendre part aux projets locaux, et ceux dont l'ancrage est encore fragile, en devenir et qui ont besoin « d'aller chercher » les projets. Ceux que je nomme les « stratèges » font partie de la seconde catégorie. Il est intéressant de noter que la première réunion qui devait conduire à la rédaction d'un manifeste des artistes du 8^e arrondissement n'a finalement abouti à rien. Les artistes ne sont pas parvenus à se structurer en tant qu'entité force de proposition ou contre-pouvoir vis-à-vis des décideurs en matière d'art car leurs objectifs différaient : certains souhaitaient une mise en commun des ressources, quand d'autres, davantage structurés, regardaient d'un mauvais œil ce partage. Cette difficulté est mise en avant dans les travaux de Friedberg qui souligne que les professionnels peinent à dépasser la simple action collective pour mettre en œuvre une action véritablement commune (Friedberg, 1993).

La coopération apparaît aussi dans le cadre de *8^e Art* au moment du lancement d'appels à projets pour la médiation du projet. Alors qu'un groupe de travail avait été constitué pour échanger sur les modalités de cette médiation, les artistes membres du groupe devenaient les candidats de l'appel à projet et se retrouvaient ainsi en compétition entre eux. Dans le groupe, une certaine gêne s'est alors installée. La situation s'est reproduite lors du lancement du groupe de réflexion sur les ateliers d'artistes de *8^e Art*, où force était de constater que certains acteurs ne participaient aux réunions que pour se trouver en meilleure posture compétitive et non pour contribuer effectivement à l'élaboration du cahier des charges.

Le cadre nouveau de la coopération et les relations antagonistes qui le sous-tendent, engendrent, si ce n'est des conflits, du moins des situations de gêne entre les acteurs que la médiatrice culturelle, dans le cadre de « *Prenez Racines !* » doit gérer en termes de facilitation et d'apaisement des tensions pour sans cesse garder l'équilibre entre l'intérêt commun et les divers intérêts particuliers.

2. Les conditions des relations d'affect et ce qu'elles produisent

Les relations d'affect reposent sur des liens de confiance (ou de défiance) entre des personnes ou entre des personnes et des organisations. Je voudrais montrer ce qui crée des liens de confiance et comment ils contribuent à produire des formes de coopération.

2.1 La confiance, condition de réalisation des relations d'affect

La confiance, en tant qu'« *espérance ferme, assurance de celui qui se fie à quelqu'un ou à quelque chose* » (*Le Petit Robert*) suppose une mise à l'épreuve, une prise de risque, voire un saut dans le vide (Marzano, 2010), dans la mesure où elle consiste à s'abandonner à la bienveillance et à la bonne foi d'autrui. Elle peut être personnelle ou sociale.

L'établissement de liens de confiance exige d'abord une inscription dans la durée : à partir d'actes fondateurs, elle constitue un engagement dans l'avenir. Elle se marque par des actes de réciprocité, qui doivent être réactivés en permanence et constituent autant de preuves. Comme le montre Luhmann, la confiance n'est possible qu'ancrée dans une forme de familiarité (Luhmann, 2001), puisqu'elle se déploie dans l'interaction. La familiarité établit d'abord les limites du système de référence de l'individu ; ensuite, l'acteur trouve une position sécurisée qui lui permettra d'agir en assumant les risques à travers la confiance décidée. C'est cette dernière qui autorisera une stabilisation vers un état de coopération (Luhmann, 2001). La confiance joue ainsi un rôle de « *mécanisme de réduction de la complexité sociale* » (Luhmann, 2006), permettant de gérer l'inconnu et l'incertitude, de dépasser la situation de risque, notamment dans les sociétés contemporaines. D'autre part, l'interaction créatrice de confiance constitue un effet de réseau, comme l'analyse Norbert Elias (Élias, 1956, traduit en 1993) : cet effet dépend de la densité et du degré de réciprocité des relations ainsi que de la centralisation du réseau. On a vu l'importance de l'entraide apportée entre artistes par le réseau de Thierry Boutonnier pour mobiliser des intervenants lors des Rencontres « *Prenez Racines !* » et réciproquement pour aider un artiste ami à

organiser une exposition. D'une autre manière, les membres de la Mission art et espace public à Dunkerque s'appuient sur leur réseau pour contacter des artistes et lors du colloque de clôture.

2.2 Solidarité, entraide : valeurs et enjeux des nouvelles pratiques artistiques

Les principales manifestations de ces relations d'affect liées à la confiance sont la solidarité et l'entraide. Elles sont l'expression de la force de socialisation fondée sur le « savoir » des autres et l'échange, qui est propre à la confiance, comme l'explique Michela Marzano (Marzano, 2010) en se référant à Simmel.

Dans le cadre de « *Prenez Racines !* », l'entraide prend la forme d'un apprentissage progressif des parrains-marraines par transmission de savoir entre eux. En effet, en dehors de quelques interventions faites par des associations par exemple pour la taille des arbres ou la fabrication du composteur, pour tous les autres travaux et pour l'entretien de la parcelle, il n'y a pas de prise en charge institutionnelle qui dispenserait un savoir. L'entraide opère via une transmission de savoirs non verticale – car cette dernière s'avère dans certains cas inopérante – mais latérale pour reprendre l'expression de Pascal Nicolas-Le Strat (Nicolas-Le Strat, 2016).

On est davantage dans un contexte de débrouille : dans un espace où l'institution, l'État ou toute structure sociale ne parviennent plus à prendre en charge les individus, des formes d'auto-organisation apparaissent. Des réseaux amicaux ou familiaux sont activés pour répondre à une situation ponctuelle d'urgence. Ces pratiques d'entraide, qui viennent pallier des manques dans les relations institutionnalisées, permettent la valorisation de compétences affectives.

Si pour des élus ou des acteurs institutionnels, la solidarité est souvent prônée comme valeur, en pratique, dans les projets étudiés, pour des acteurs comme les structures sociales, associatives et socio-culturelles de quartiers qui travaillent sur la dimension d'éducation populaire, c'est essentiellement le contexte économique et social qui dicte le recours à l'entraide : le potager et le verger de « *Prenez Racines !* » sont des exemples clairs. En effet, les pratiques d'entraide ont l'avantage de ne pas générer de coût. Elles relèvent du petit

service non marchand, mais aussi de la mise à disposition de ressources telles que les idées, la créativité ou encore l'imagination. L'entraide se construit dans le partage, la réciprocité et l'économie immatérielle. Elle se caractérise aussi par son informalité. Alors que la solidarité s'organise de façon plus structurée, l'entraide reste, elle, informelle. D'une certaine manière, c'est une structure de l'informel.

Dans le cadre de « *Prenez Racines !* », l'entraide est visible dans la gestion du potager partagé et de sa production, dans l'arrosage des arbres de la pépinière, comme dans la répartition des tâches à réaliser, l'organisation des fêtes. Généralement, si la MJC prend en charge la communication des événements, les parrains-marraines s'occupent de façon relativement autonome de la préparation des repas lors des fêtes. L'entraide a aussi, dans ce cas, un effet démultiplicateur : elle génère plus d'entraide et plus d'autonomie de la part des parrains-marraines dans la durée. Ainsi, un calendrier informel est mis en place entre les participants, notamment pour la période estivale où il y a plus d'absents et où la nécessité d'arroser régulièrement se fait ressentir.

Dans le cadre du programme *Opener*, l'entraide s'exerce entre organisations. Pour la mise en œuvre des différents chantiers de jardins flottants, les structures socio-culturelles locales (telles que les centres sociaux et les maisons de quartiers) et la Mission art et espace public s'entraident pour parvenir à la mobilisation des participants aux projets, à l'animation des temps de chantier (fêtes, inaugurations mobiles), jusqu'à la gestion des jardins, après leur mise en service. De même, dans « *Prenez Racines !* », les structures locales partenaires comme l'antenne du Centre social, fonctionnent sur un système d'entraide en partageant personnel et matériel, informations et contacts lors des événements festifs notamment.

Enfin, le réseau d'entraide favorise la communication directe entre les personnes, telles que, dans le cas de « *Prenez Racines !* » les parrains-marraines, alors qu'une structure comme la MJC privilégie la communication écrite, avec des mails, qui sont cependant toujours très conviviaux, personnels, humoristiques afin d'établir un climat de détente et de confiance.

3. L'affect comme outil de construction d'un commun

La question que je me pose ici est de savoir de quelle manière les relations d'affect permettent de construire le commun. Je me propose donc de montrer comment dans un contexte d'informalité, les relations de confiance peuvent se développer et permettre ainsi aux acteurs de construire le commun.

Au préalable, j'apporterai quelques précisions sur la notion de commun avant de montrer comment les relations de confiance sont liées à l'informel.

3.1 De l'idée du commun à la construction d'un commun

La réflexion autour du commun, des communs et de la communauté s'articule autour de deux questions principalement : qu'est ce qui est commun ? qu'est ce qui fait commun ? (Latour, 2007 ; Tahon, 2011)⁵⁰². Pour le dire autrement, ces questions tentent de montrer de quelle manière la construction et la constitution du commun sont possibles.

Lorsqu'on parle de commun, on passe d'une logique de critique voire de contestation à une logique de production (faire commun). Ainsi donc, le mouvement des communs devient un mouvement « pour » et non plus un mouvement « contre » (Manier, 2012 ; Bauwens, 2015). On voit apparaître en plus d'un travail du commun (Nicolas-Le Strat, 2016), une sociopolitique du commun comme projet politique collectif (Negri, 2010 ; Laval, Dardot, 2014). Par ailleurs, la réflexion sur le commun est une réflexion sur l'inclusion mais aussi sur les formes d'exclusion qui se cachent derrière les promesses du commun.

Le commun n'est pas les communs. Ce second terme concerne, lui, une forme de gouvernance collective de gestion des ressources communes matérielles ou immatérielles (Ostrom, 1990). Les communs sont davantage une forme de partage et de coopération

⁵⁰² Je m'appuie ici sur l'introduction du dossier « Des communs au commun : un nouvel horizon sociologique ? » par Pierre-Marie David et Nicolas Le Devedec, dans la revue *Sociologies*, octobre 2016.

qu'un contrat formel. Le commun et les communs concernent « l'en commun » : ce qui se passe entre les actants humains et non humains.

Les termes « commun » et « communauté », qui ont la même racine étymologique, ont des sens qui tantôt se confondent, tantôt entrent en tension⁵⁰³. Une communauté dans son sens premier a une signification sociale. Elle désigne un ordre où l'individu agit en fonction du rôle et de la place qui lui ont été assignés. Dans son sens actuel, une communauté est un regroupement de personnes autour d'une thématique commune. Le premier sens de commun est politique, philosophique et juridique, tandis que le second sens est celui d'une pratique, d'une mise en commun. On peut le rapprocher du terme *commoning* qui est recouvert par les notions de partage, de coopération ou encore de collaboration. Comment ce commun se construit-il ?

Mon hypothèse est que la production du commun, – le travail du commun pour reprendre l'expression de Pascal Nicolas-Le Strat (2016) – n'est pas donnée, et ne peut être comprise dans un dispositif prédéfini et constitué : elle se déploie dans un « cadre » informel et dans des relations de confiance. C'est à partir de cette réflexion que je me suis intéressée aux apports d'un « cadre » informel. Les relations analysées ici qui éclairent la production du commun se situent souvent en dehors du champ structuré de l'institution et s'épanouissent dans un contexte informel.

3.2 L'informel, terreau pour les relations de confiance

À l'origine, le terme informel est la traduction littérale du terme anglo-saxon *informal* qui signifie « irrégulier » ou « sans cérémonie ».

Si le formel est ce qui participe de la forme, l'informel désigne *a contrario*, ce qui échappe à cette formalisation. Aussi, malgré la planification et la structuration, le formel bute sur l'informel qui le fait en quelque sorte exister, car toute organisation recèle des micro-cultures ou des micro comportements liés les uns aux autres, de manière informelle.

⁵⁰³ Je m'appuie ici sur l'article de Christian Laval « Commun » et « communauté » : un essai de clarification sociologique, dans le dossier « Des communs au commun : un nouvel horizon sociologique ? », dans la revue *Sociologies*, octobre 2016.

L'informel, comme le souligne Gilbert Renaud à partir de son expérience en travail social, est souvent compris en tension créatrice dans le couple formel / informel. Le terme informel est une notion dite « molle », qui appartient à un effort de connaissance du social non plus au travers de la théorie, mais au travers de l'expérience. Mais c'est l'absence de rigueur dans la définition, sa relative imprécision, qui, selon lui, assure la fécondité d'une image. Gilbert Renaud définit ainsi l'informel comme « *une force sociale fluide et imprévisible — une pulsion — qui ruse avec l'ordre instrumental pour briser la monotonie de la forme et qui s'amuse à ébaucher une déviation des finalités auxquelles elle devrait se plier.* » En posant comme forme le mode de gestion technocratique des sociétés contemporaines, il ajoute : « *L'informel de la forme technocratique, c'est donc aussi ce mouvement social — et ces "nouveaux mouvements sociaux" — en tant qu'ils manifestent un bouillonnement de résistance aux impératifs de la gestion technocratique et ne cessent de rappeler l'existence de la personne dont l'identité est irréductible à celle prescrite par les appareils en vue de leur seul fonctionnement efficace* ». Ainsi, « *le mouvement social relève de l'informel (...) parce que s'y affirme la quête d'un rassemblement où prime l'être plus que le faire* » (Renaud, 1995, 147). C'est cette présence de la « personne », de « l'être » avec ses affects et cette capacité à susciter du collectif qui me semblent particulièrement intéressantes pour comprendre comment l'informel peut être un terreau pour la production du commun.

L'informel, dans « *Prenez Racines !* » est entendu en dehors des dispositifs traditionnels de concertation (réunions publiques et d'information, débat public mené par des professionnels de la participation etc.). Il se manifeste à travers des moments d'autogestion qui ponctuent le projet au quotidien, même si celui-ci est largement mené et financé par la MJC. Comme le remarque Loïc Blondiaux, on dit précisément des groupes qu'ils se développent dans un contexte informel lorsque s'opère une auto-organisation en dehors de la participation institutionnalisée (Blondiaux, 2008). Elle consiste en une entreprise spontanée, en dehors des règles préétablies, officieuse car non communiquée par les instances officielles, ou improvisée car non programmée ou non planifiée. L'informel est ainsi caractérisé par sa dimension coopérative, fondée sur des relations de confiance et se vit comme expérience collective.

C'est par ma participation informelle aux projets, notamment celles des parrains-marraines de « *Prenez Racines !* » que j'ai pu constater qu'il s'agissait d'un mode d'action non-autoritaire, d'une pratique relationnelle : une façon de vivre-ensemble. Ainsi, les parrains-

marraines s'investissent dans le projet ou dans certaines actions du projet au gré de leurs envies et disponibilités, sans que pour autant une contractualisation de leur engagement ne soit réclamée. Ce type de participation convoque la dimension du quotidien telle que définie par Michel de Certeau et la parole en dehors du cadre, la parole comme espace de liberté (De Certeau, 1990). Ainsi, les parrains-marraines de « *Prenez Racines !* » privilégient-ils la prise de parole libre et directe, pour régler les petits problèmes et tensions sur le verger. C'est dans ce cadre informel, loin de la réalité managériale du « mode projet » que s'épanouissent les relations de confiance entre les acteurs. Ces relations informelles qui ouvrent des espaces de négociation et d'existence structurée pour /par le faire et sa mise en œuvre sur le terrain, en permettant à la confiance de s'épanouir, construisent du commun. Ces relations agissantes entre des personnes, qui prennent place dans le faire, constituent le travail du commun et *in fine* dans la construction d'une œuvre commune (Nicolas-Le Strat, 2016 ; Fourmentaux, 2012), dont les vergers et plus encore le nouveau sens donné à la rénovation urbaine du quartier sont l'expression.

3.3 Les relations d'affect comme reconfiguration du sensible

Mon propos est de montrer en quoi, comment et jusqu'à quel point les relations d'affect reconfigurent le sensible.

La reconfiguration du sensible comprend à la fois la dimension du sentir et une dimension politique (Rancière, 2000). Les relations d'affect peuvent, comme l'analyse Frédéric Lordon (Lordon, 2013), avoir un effet contradictoire. Si l'on s'en tient à la dimension du sentir, le fait que les relations de travail – partenariat, collaboration et coopération, au sein du projet –, soient traversées par des relations d'affect, peut assouplir le cadre formel, qui tend alors vers l'informel et favoriser un climat de confiance : ce sont des « *affects positifs* », selon l'expression que Lordon emprunte à Spinoza. En revanche, si l'on considère la dimension politique du sensible, il s'avère que le contact d'« affects négatifs » conduit à une exacerbation des tensions : la conséquence est de figer ces relations de travail, alors que le contact d'affects positifs permet d'accéder à un partage du sensible.

J'entends ici l'affect comme une expression psychique des relations. En effet, comme l'explique Lordon, l'affect n'est pas seulement une expression d'émotion : selon lui, l'émotion fonde l'affect, elle est la condition aux relations d'affect. L'affect n'est donc pas une simple expression émotive qui se limiterait aux aspects comportementaux, mais une expression psychique des relations : c'est ce qui constitue sa force, ce qui lui donne sa « puissance d'agir ».

Je vais d'abord décrire les relations d'affect entre les acteurs en m'appuyant sur une analyse de mon propre affect dans ces relations et face à ces acteurs : qu'est-ce que l'affect a fait à ma manière d'entrer et d'être en relation ? Nous pourrions ainsi voir comment les jeux entre les acteurs ne sont pas seulement traversés de rapports de pouvoir, mais aussi par des relations d'affect qui vont les transformer : le partenariat qui était jusqu'ici compris dans des relations formelles voire contractualisées, va devenir, sous l'impulsion de l'une des parties partenaires, une forme de coopération. D'autre part, je montrerai comment ces relations d'affect qui sont parfois au cœur des relations, permettent alors de reconfigurer le sensible : les liens d'entraide et de solidarité qui se tissent ouvrent un nouveau partage du sensible, rendent possible l'acquisition d'un pouvoir d'agir.

L'affect du chercheur dans le cadre de l'enquête n'est pas anodin, puisque l'enquêteur accède au privé et, d'une certaine manière, à l'intime de l'enquêté ; en examinant l'enquêté, l'enquêteur procède lui aussi à un examen de soi, expliquent de nombreux sociologues (Beaud, Weber, 1998). Ainsi, dans le cadre de mes enquêtes auprès de la médiatrice culturelle de « *Prenez Racines !* », le fait que cette dernière m'interpelle sur ma posture et mes apports de chercheuse pour le projet, m'a conduite, comme je l'ai montré, à procéder à un véritable examen et à penser tant mes attentes, mes apports que mes limites dans un tel cadre d'intervention.

L'affect peut aussi s'exprimer dans le ton employé lors d'une relation, en particulier lorsque celle-ci met en jeu des positions hiérarchiques et des compétences différentes. Ainsi, le ton impersonnel et ce qui est présenté comme fait divers ou comme « mis en scène » ne le sont pas toujours. J'ai pu le voir à l'œuvre lorsque le président de GrandLyon Habitat faisait mine de plaisanter sur le projet « *Prenez Racines !* ». En réalité, son ton détaché traduisait une véritable gêne vis-à-vis du contenu artistique du projet (qu'il jugeait peu artistique) et vis-à-vis de la figure de son artiste, dont la posture politique lui semblait discutable. Le ton peut ainsi révéler un affect caché et tenter de dissimuler une modification des relations.

Les expressions d'affect suscitent en effet une transformation des relations. Nous verrons ici comment elles produisent à la fois de la coopération et du pouvoir. Ainsi, les pratiques professionnelles, qui sont traversées par des jeux de pouvoirs, se retrouvent empreintes d'affect et transformées de fait. Je prendrai l'exemple des partenariats et des collaborations que j'ai observées. Alors même que la relation partenariale, par sa dimension fortement institutionnelle, semble être caractérisée par une certaine distanciation entre les acteurs, elle se révèle néanmoins traversée par des relations d'affect qui en modifient les enjeux et parfois même la nature. Mais les effets sont différents dans *8^e Art*, « *Prenez Racines !* » et *Opener*.

Ainsi dans le cas de *8^e Art*, les relations partenariales sont peu traversées par les relations d'affect. Nous avons affaire à des partenariats financiers et politiques, entre le bailleur et ses principaux financeurs publics (comme la Région ou la Ville). Ces partenariats sont à visée communicationnelle de prestige, c'est-à-dire que les partenaires, en faisant alliance avec le bailleur, seront cités. Le partenariat technique avec la DRAC, comme nous l'avons montré précédemment, est majoritairement traversé par des relations de pouvoir. Toutefois, les relations entre le conseiller aux arts plastiques de la DRAC et le bailleur, notamment à travers la chargée d'opération, ont produit du côté de la DRAC un climat de défiance, et du côté du bailleur, de la crainte. En effet, la formalisation du projet et la rigidité des instances de réunions et de rencontres (les comités techniques et de pilotage) sont telles qu'elles laissent peu de place pour instaurer des relations de confiance, du fait des importants enjeux financiers et politiques et du peu de place laissé aux relations informelles.

En revanche, dans le cas de « *Prenez Racines !* » et d'*Opener*, il s'agit de partenariats techniques teintés d'affect. Cette dualité se traduit par une certaine tension entre le pouvoir et la confiance. Pour « *Prenez Racines !* », du point de vue de l'artiste et de ses partenaires à la MJC, lorsque la dimension technique prévaut sur la confiance, le déséquilibre suscite un sentiment de trahison. Cela est particulièrement visible lorsque la maîtrise d'ouvrage exerce son autorité de façon inflexible plutôt que de provoquer un dialogue ou une négociation avec l'artiste et la MJC.

À la différence du partenariat qui est plus institutionnel, la collaboration, au sens de structuration d'une action collective (Friedberg, 1993), offre une prise plus directe à l'affect. J'ai particulièrement observé cette prise de l'affect sur les relations de collaboration dans *8^e Art* et dans *Opener*. Dans *8^e Art*, elle se traduit par des formes de défiance dans le cadre d'un

emploi contractualisé impliquant des relations hiérarchiques, qui est celui liant la chargée d'opération et les différents services techniques du bailleur GrandLyon Habitat ; l'affect marque aussi fortement la collaboration entre le bailleur et les artistes lauréats des appels d'offres. Dans *Opener*, c'est le processus de collaboration entre la Mission art et espace public et la chercheuse qui est traversé d'affects.

3.4 L'habitant, figure de l'affect

Dans les quartiers d'habitat social, la figure de l'habitant est omniprésente dans les discours des élus et des acteurs urbains et socio-culturels. Pour autant, le passage de l'habitant (au singulier) aux habitants (au pluriel) fait de cette catégorie une masse indistincte, peu définie, peu explicitée et surtout non stabilisée : ce qui la rend d'une certaine manière invisible. L'habitant est interchangeable avec l'utilisateur, le locataire, le résident, le citoyen, mais pas tout à fait cependant, car il reste une catégorie générale, alors que les autres termes précisent un lien fonctionnel, territorial ou politique.

Comment, dans les cas étudiés, les habitants sont-ils perçus par les autres acteurs ? Comment se perçoivent-ils entre eux ? Qu'est-ce qui est pensé comme commun entre eux ? En particulier est-ce seulement l'affect ? Pour le savoir, j'ai tenté de comprendre à quoi le terme « habitant » était rattaché par les différents acteurs dans les entretiens que j'ai menés.

Dans « *Prenez Racines !* », pour la médiatrice culturelle, les habitants « ce sont les voisins ! Ce sont ceux qui habitent à Mermoz ! Ce sont donc aussi ceux qu'on voit souvent, ceux qui vont participer, ceux qui vont soigner les arbres »⁵⁰⁴. Il s'agit donc à la fois d'un groupe indéfini et flou mais délimité par l'appartenance au quartier, et d'un groupe caractérisé et formé d'une somme d'individualités, celui des parrains-marraines des arbres. Lorsque la médiatrice parle d'une partie de la population du quartier, c'est aussi celle qui fréquente les structures socio-culturelles, le public en quelque sorte, même si elle n'emploie en général

⁵⁰⁴ Géraldine Lopez, médiatrice culturelle de « *Prenez Racines !* », en entretien avec l'auteure, MJC Mermoz, Lyon, le 20 décembre 2013.

pas le terme. Pour Boutonnier, les habitants sont, au même titre que les arbres et les autres acteurs, des acteurs à part entière, avec une compétence à produire, co-produire l'œuvre avec lui.

Dans *Opener*, pour la Mission art et espace public, la notion d'habitants dépasse les limites du quartier, puisque les projets sont en partie relayés par des associations dont les adhérents peuvent venir de toute la ville. Les habitants sont le « public déjà captif » des structures socio-culturelles relais du programme, mais aussi d'autres personnes venant « d'ailleurs »⁵⁰⁵.

Les acteurs de l'aménagement font, eux, une différence entre les habitants participants et les « habitants lambda »⁵⁰⁶. Il est intéressant de noter que ceux que l'on (dis)qualifie de « lambda » sont aussi ceux dont on recherche le plus la participation. Pour autant, la notion d'« habitants » reste floue et distanciée, du fait du peu de contacts directs que les acteurs de l'aménagement ont avec eux. Ainsi, pour les acteurs de l'aménagement de « *Prenez Racines !* », il y a d'un côté des habitants organisés, visibles et structurés – les parrains-marraines ou ceux qui sont constitués en association –, et de l'autre, une masse informe indifférenciée, non structurée, invisible et sans voix.

Pour le bailleur social, l'habitant est relié à son territoire, pour ne pas dire prisonnier de son environnement proche. C'est ainsi que le président Deschamps émet des réserves sur la légitimité de la participation habitante dans le cadre de « *Prenez Racines !* » car, dit-il, « *à un moment donné, tout était démoli, il n'y avait plus personne qui habitait là et on continuait de me dire qu'il y avait des habitants qui s'occupaient de ça !* »⁵⁰⁷. Les habitants restent avant tout les locataires de l'office et lorsqu'il parle des « *habitants du 8e* »⁵⁰⁸ il n'englobe pas l'ensemble de la population de l'arrondissement, mais il désigne les représentants, visibles et audibles, des syndicats de locataires. Selon la casquette qu'il prend, le président n'entend pas exactement la même chose en employant la même dénomination. Ainsi lorsqu'il s'exprime en tant que représentant de GrandLyon Habitat, les habitants sont des locataires, alors que lorsqu'il s'exprime en tant qu'élus, l'acception est alors plus large et désigne des

⁵⁰⁵ Patrick Le Bellec, chargé de Mission art et espace public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

⁵⁰⁶ Hervé Genco, chargé de mission à la Mission entrée Est, Mission Entrée Est, Lyon, le 2 avril 2015.

⁵⁰⁷ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, Lyon, le 25 février 2014.

⁵⁰⁸ Ibid.

représentants de la société civile. En revanche pour les salariés de GrandLyon Habitat qui n'ont qu'une relation professionnelle avec le territoire, les habitants ne sont que les locataires.

Enfin pour les élus, les habitants constituent leur public électoral, du moins ceux avec qui ils entrent en interaction lors de manifestations publiques ou parce qu'ils sont des représentants d'associations.

Comment les habitants se perçoivent-ils eux-mêmes ? Je n'ai pu l'analyser que dans « *Prenez Racines !* », grâce aux entretiens que j'ai menés avec certains et à ma participation à une partie des activités. Il est possible de distinguer trois catégories : les parrains-marraines (au cœur du projet), les jeunes (en marge) et les nouveaux habitants (peu investis dans le projet), qui tous dessinent les contours d'une relation entre type d'habitant et légitimité.

Les parrains-marraines se sentent les acteurs légitimes du projet, comme nous l'avons précédemment montré, parce qu'ils sont à la fois inscrits dans un faire légitimant et dans un temps long.

Les jeunes expriment, par leur présence et leurs actions, en plus d'une légitimité de faiseurs qu'ils tentent de gagner avec plus ou moins de bonheur auprès des parrains-marraines, la légitimité de la proximité physique, car ils sont tous habitants de Mermoz.

Les dits « nouveaux habitants » n'ont en réalité pas grand-chose de nouveau puisqu'il s'agit pour beaucoup d'anciens habitants de Mermoz Sud qui ont pu accéder à la propriété à Mermoz Nord. Leur statut d'accédant leur donne une légitimité qui, selon les interlocuteurs, supplante les légitimités liées au faire ou à l'appartenance géographique. Perçus comme agissants par les autres habitants, ils sont écoutés par l'ensemble des acteurs. C'est ainsi qu'à la suite d'un incident survenu sur le verger entre le groupe de jeunes et des marraines, l'un des propriétaires a écrit aux élus et à la Mission territoriale pour se plaindre non seulement de la gêne occasionnée, mais de l'absence d'intervention de la MJC dans cette « affaire ». Plutôt que de contacter la MJC afin d'éclaircir les circonstances du litige, la mission territoriale a envoyé un mail à l'ensemble des acteurs (bailleur, Centre social et élus) pour demander à la MJC de prendre les mesures nécessaires. La même situation avec un locataire du bailleur aurait été impensable, mais le poids de l'injonction à la mixité sociale est tel que ce propriétaire est directement devenu un interlocuteur au même titre que les

acteurs urbains et politiques. Ce litige a montré à la fois que les nouveaux habitants, du fait de leur statut, revendiquaient une légitimité et qu'elle leur était reconnue.

Aux conflits de légitimités que crée la revendication d'une légitimité par les habitants, sur lesquels nous reviendrons, s'ajoute une autre contradiction : celle de la place de l'affect dans la caractérisation de « l'habitant ».

Comme le rappellent Agnès Deboulet et Héloïse Nez (Deboulet, Nez, 2013), l'habitant est souvent pensé comme l'individu qui entretient avec le territoire où il habite des rapports affectifs : l'analyse des résistances aux projets d'aménagement en terme de NIMBY met en exergue cet aspect et tend à en faire une explication exclusive. Cette représentation d'un habitant mû par l'affect est opposée à celle d'acteurs politiques et urbains qui, eux, seraient capables de distanciation. Plus généralement, les rapports des habitants au territoire ou aux autres habitants seraient des rapports individuels, dans le sens où ils seraient pris dans l'affect, incapables de déplacer leur vision en dehors de la sphère de leurs intérêts individuels vers le collectif, de se mobiliser dans une démarche visant à construire du commun. De plus, les habitants, pris dans leurs affects, subiraient, tandis que les autres agiraient.

Contre ces représentations, Héloïse Nez et Agnès Deboulet ont mis en avant les savoirs d'usage comme des savoirs à part entière. Elles montrent aussi que les savoirs habitants ne résultent pas seulement des affects mais de la mobilisation d'une diversité de savoirs acquis dans d'autres sphères (professionnelle ou associative par exemple).

Légitimités et demandes de légitimité. Légitimité. Entre reconnaissance de compétence et pouvoir de transformation

Chapitre 3

Ce qui m'amène à poser la question de la légitimité, est la difficulté avec laquelle l'institution se saisit des nouvelles pratiques artistiques et la manière dont elle peut ou non les valoriser. Par l'institution, j'entends ici au premier chef l'institution artistique, la DRAC, dépositaire de la légitimité artistique conférée par l'État. Au sein de la DRAC Rhône-Alpes, sur l'ensemble du personnel, seul un conseiller pour les arts plastiques, au sein du département « actions culturelles et territoriales », travaille à la question des pratiques contextuelles, *in situ* ou « dans les quartiers » auxquelles s'apparentent, comme on l'a vu, les pratiques artistiques observées. Cette position au sein de l'institution est marginale. Cette marginalité peut traduire un malaise (lié à un manque de compétence), un désintérêt ou encore une volonté d'exclure ces nouvelles pratiques.

Cette distanciation de l'institution d'un tel objet m'a fait me demander si d'autres formes, lieux et acteurs de la légitimation existaient et si oui quels ils étaient et de quelle manière ces légitimations s'opéraient. Sur les projets artistiques étudiés, qui légitime qui et quoi ? Quelles formes les demandes de légitimité prennent-elles ? Quels sont les nouveaux lieux et acteurs de la légitimation ?

1. Des demandes de légitimité dans le logement social

Lorsque des institutions, comme c'est le cas pour le logement social, subissent de plein fouet une crise aussi bien économique, avec des pertes de subventions et une injonction à toujours plus de compétitivité, que technique et sociale, avec un impératif environnemental, leur légitimité est alors atteinte. Il n'est donc pas étonnant qu'au sein d'un office HLM tel que GrandLyon Habitat, à la recherche de nouveaux espaces pour exercer son autorité, des contestations de légitimité s'expriment. Par ailleurs, l'institution artistique, elle-même en perte de crédibilité sur des questions touchant à l'espace public et donc à d'autres sphères – sociales, politiques, urbaines – est confrontée à de nouvelles demandes de légitimité : au sein de l'institution mais aussi de la part d'autres acteurs, habitants et artistes. Nous avons affaire, d'une part, à un bailleur qui tente d'être reconnu et légitimé en tant que porteur de projets artistiques et d'autre part, à des porteurs de projets artistiques dont les interactions reflètent une volonté d'être vus comme légitimes et détenteurs de compétences autres ou complémentaires.

Dans les trois études de cas, que les demandes de légitimités ne touchent pas les mêmes acteurs, n'apparaissent pas suivant les mêmes modalités et ne font pas appel aux mêmes fondements. Certaines concernent des institutions, d'autres des individus ou des collectifs qui développent des compétences, des savoir-faire, mettent en jeu des relations. Selon Hélène Hatzfeld (Hatzfeld, 1998), dans un contexte liant des organisations, des professionnels et une population, trois types de légitimités peuvent ainsi être définies : institutionnelle, de compétence, et démocratique. En pratique, celles-ci peuvent se chevaucher. Si la légitimité institutionnelle s'appuie sur le cadre (organisationnel, historique, normatif...) dans lequel elle s'inscrit et est donc formelle, la légitimité de compétence est, elle, fondée sur des résultats concrets, fruit d'une expérience et de connaissances. La légitimité démocratique repose sur les relations qu'une organisation ou un individu établit avec une population.

Nous verrons que dans le cas de *8^e Art*, chez les acteurs du logement social, des demandes de légitimité voient le jour, sous la forme d'une légitimité institutionnelle et démocratique, tandis que dans le cas de « *Prenez Racines !* » et d'*Opener*, il s'agit davantage de légitimité de compétence.

1.2 Des demandes de légitimité institutionnelle et démocratique

Dans le cas de *8^e Art*, deux légitimités institutionnelles se confrontent : l'institution logement social incarnée par l'office GrandLyon Habitat et l'institution artistique incarnée par la DRAC. Par ailleurs, au sein-même de ces institutions, se jouent d'autres types de légitimité (de compétence, en particulier d'innovation) entre les acteurs, autour de *8^e Art*. Ainsi au sein de l'office, nous avons affaire à une institution en recherche de légitimité, qui ouvre vers un nouveau champ : celui de la promotion de projets artistiques. L'office défend sa légitimité à intervenir dans le sens où cela relève de l'action sociale sur le cadre de vie mais aussi de l'innovation sociale. Le président de GrandLyon Habitat explique alors que la légitimité d'un projet d'art public tient au fait qu'il est fait pour les locataires, ce qui, selon lui, le différencie de « *Prenez Racines !* ». Il justifie ainsi l'action de l'office : « *Je considère que c'est naturel [qu'un bailleur puisse réaliser des interventions artistiques] car cela participe d'une fonction socialisante du logement. (...) Quand on construit un immeuble, on construit de la ville, on ne construit pas simplement une boîte pour y loger des gens, mais un immeuble qui va prendre sa place dans la ville.* »⁵⁰⁹ Il ajoute que cette « *initiative novatrice* » se caractérise par « *sa singularité et son originalité* »⁵¹⁰.

1.2 Des demandes de légitimité de compétences

Dans le cas de « *Prenez Racines !* » mais aussi d'*Opener*, il s'agit davantage de légitimité de compétence pour la médiatrice et l'artiste. Ainsi, le travail de la médiatrice consiste à former des liens et développer des projets avec les partenaires. L'artiste, lui, a des compétences plurielles : il est à la fois artiste, jardinier, spécialiste de l'environnement et de la pollution, et a une expertise en paysage et en science politique.

⁵⁰⁹ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, le 25 février 2014.

⁵¹⁰ Dossier de presse de presse de *8^e Art*, agence Communiquez, 16 mars 2011.

De même, on trouve des compétences plurielles au sein de l'équipe de la Mission art et espace public, avec des chargés de mission, respectivement artiste et spécialiste du développement culturel local.

La compétence des parrains-marraines de « *Prenez Racines !* » est en revanche moins évidente et moins reconnue. Ils sont avant tout vus comme des « habitants » et le terme ne porte pas le même sens pour l'ensemble des acteurs, donc les mêmes fondements de légitimité. Comme on l'a vu, pour la médiatrice et l'artiste, il s'agit de résidents du quartier ; pour le bailleur il s'agit des locataires de son parc ; pour les élus et la plupart des acteurs sociaux, il s'agit de résidents de quartiers défavorisés. Or l'enquête révèle que les habitants concernés par le projet, les parrains-marraines, en dehors de leur qualité de résidents ou de porteurs d'une expertise d'usage, sont aussi porteurs de compétences spécifiques, liées à leur parcours professionnel (comme ce parrain travaillant dans une collectivité territoriale, ou cette marraine chercheuse en géographie) ou personnel (comme cette marraine fille d'agriculteur ayant une bonne connaissance des plantes).

Pour Hélène Hatzfeld, la multiplication des revendications et des contestations de légitimité caractérise l'émergence d'un nouveau contexte dans lequel la légitimité peut s'étendre du domaine politique et professionnel à de nombreux autres domaines, qu'elle désigne par le terme d'« *ordinaires* » (Hatzfeld, 2011). Dans ce contexte, la légitimité se définit moins par le pouvoir qu'elle suppose ou attribue, que « *comme le droit qu'on reconnaît à quelqu'un (ou à un groupe) de dire ou faire quelque chose au nom de.* ». C'est cet « *au nom de ...* » conflictuel qui confère à la légitimité sa spécificité et sa portée politique. Le conflit de légitimités est ainsi une lutte pour que les principes au nom desquels on agit soient reconnus. (Hatzfeld, 2014).

Au nom de la rénovation urbaine, les habitants du quartier Mermoz sont ainsi amenés à subir un chantier à ciel ouvert et des modifications profondes de leur cadre de vie, quand ils ne sont pas tout simplement contraints de quitter leur quartier. En réponse, au nom de leur capacité à agir, à être vus et entendus, Thierry Boutonnier les incite à rester immobiles d'une part, et d'autre part, à s'enraciner politiquement dans leur quartier. La réussite de cette incitation montre ainsi que la légitimité, historiquement ancrée exclusivement au pouvoir, s'attache de plus en plus aux actes et à la parole. Elle montre aussi qu'en agissant et en s'exprimant, les habitants qui entrent dans la dynamique suscitée par l'artiste, créent et détiennent un pouvoir de transformation du monde.

Dans les situations que j'ai étudiées, la légitimité est prise sous un double plan, à la fois technique et politique. Les acteurs qui légitiment le font du point de vue de compétences ou de principes politiques qui définissent les relations avec d'autres acteurs et plus largement avec la société. Chez GrandLyon Habitat, impliqué dans *8^e Art* et « *Prenez Racines !* », on observe des mouvements de pression de l'une des formes de légitimité sur l'autre, : elles se manifestent concrètement par des luttes entre le pouvoir politique représenté par la présidence et la direction générale, responsable des différentes directions techniques. Pour le bailleur, obtenir une légitimité sur le domaine artistique passe d'abord par la justification sociale de l'intervention sur le cadre de vie : en effet, non seulement les compétences (politique et technique) des deux parties (présidence et direction générale) sont incompatibles et non reconnues par l'une et l'autre dans ce domaine, mais aussi l'apport de l'art est supposé par la présidence ne pas pouvoir être compris par les acteurs techniques. La légitimité sur le domaine artistique passe en effet, du point de vue du bailleur, par un accompagnement, voire une prise en charge extérieure, assurée par des acteurs et institutions reconnus, légitimes et pouvant donner eux-mêmes légitimité. C'est ainsi que dans le but de se faire accompagner, le bailleur embauche une médiatrice culturelle. Mais la légitimation espérée échoue : comme cela a été expliqué dans la deuxième partie, son apport n'a pas été jugé adéquat. C'est le conseiller aux arts plastiques de la DRAC, donc l'institution officiellement légitime en matière d'art, qui a finalement pris le relais, signifiant ainsi l'invalidité de la prétention de l'institution logement social.

2. De nouvelles demandes de légitimité

La demande de légitimité la plus évidente concerne les bailleurs sociaux, qui se préoccupent de plus en plus de la question artistique et en viennent à initier, soutenir à divers registres des projets artistiques ou y participer.

Sur un plan moins visible, des demandes de légitimités peuvent exister à la fois dans les quartiers d'habitat social et chez les acteurs du logement social.

Face à ces demandes de légitimité à se saisir de l'art, nous avons aussi remarqué l'existence d'une injonction à faire participer les habitants à des projets artistiques. Se pose alors la question de savoir dans quelle mesure des acteurs extérieurs au domaine artistique peuvent être co-auteurs ou porteurs de projets artistiques.

Dans les quartiers d'habitat social, ce sont les habitants et les acteurs socio-culturels qui se saisissent de ces questions de légitimité en réalisant un travail micro politique. Celui-ci se passe, comme dans « *Prenez Racines !* », à l'échelle des échanges entre les habitants et l'artiste ou la médiatrice, et entre les acteurs socio-culturels et les acteurs techniques, contribuant ainsi à la légitimation des pratiques artistiques et à celle de leurs initiateurs et soutiens.

Chez les acteurs du logement social, la tendance est moins visible, car ils se confrontent à la difficulté d'explorer un champ qui n'est pas initialement le leur. On assiste dès lors à un resserrement sur des compétences techniques historiquement légitimes. Ainsi, dans le cas du projet *8^e Art*, la demande d'implication du bailleur social vis-à-vis de ses appuis institutionnels et politiques traduit une volonté d'être reconnu en tant qu'initiateur d'un projet artistique afin de pouvoir bénéficier d'une forme de visibilité et de singularité. Le directeur technique de l'époque admet que la mise en œuvre de *8^e Art* « *a pris un temps qui paraît aujourd'hui vraiment très long. C'était une nouvelle expérience pour nous, on n'avait pas l'habitude, on s'est fait d'ailleurs accompagner* »⁵¹¹. Avant d'ajouter que l'office « *a tendance, sur l'aspect artistique, à se fier à l'avis des spécialistes : le conseiller pour les arts*

⁵¹¹ Patrick Rousseau, directeur de la direction du patrimoine et de l'urbanisme à GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, le 11 juin 2013.

plastiques et le collège d'experts ». La légitimation externe du bailleur à intervenir sur le domaine artistique est fondée sur des enjeux politiques de bonnes relations avec les locataires, notamment par la participation, mais celle-ci est grevée en interne par l'absence de compétences appropriées.

3. Les nouveaux lieux et acteurs de la légitimation

Devant ces demandes de légitimité et le constat que les anciens lieux, acteurs et formes de légitimation n'y répondent pas, de nouveaux lieux et acteurs de la légitimation apparaissent. Les nouveaux lieux de la légitimation ne sont plus institutionnels. En effet, les porteurs de nouvelles pratiques artistiques, qui sont *in situ* et souvent en dehors non seulement des lieux d'art habituels mais de territoires explorés jusqu'ici par les artistes, désertent des lieux institutionnels ou institutionnalisés tels que les galeries ou les musées et les acteurs de cette institution.

3.1 Un investissement de lieux connus pour leur qualité légitimante

L'enquête permet de préciser ce que sont ces nouveaux lieux de légitimation, quels rapports ils entretiennent avec des lieux physiques et comment ils créent de nouvelles relations institutionnelles. On assiste à plusieurs types d'investissements et d'appropriation de lieux : un investissement de lieux reconnus par les mondes de l'art mais d'une façon alternative, un réinvestissement temporaire du lieu-même du projet, un usage de lieux alternatifs ou encore une dématérialisation des lieux de l'art. Ces nouveaux modes d'investissement et d'appropriation des lieux traduisent une volonté de sortir l'art des lieux pré établis par l'institution artistique dominante et des cadres institutionnels traditionnels.

Ainsi, dans le cadre de « *Prenez Racines !* », j'ai pu noter deux appropriations singulières de lieux. La première est celle des Musées Gadagne de Lyon pour les Rencontres « *Prenez Racines !* », un musée sans vocation artistique dévolu à l'histoire de Lyon. La seconde est l'investissement du Pavillon de Tokyo à Paris, lors de l'exposition *Banlieue is beautiful*. Ce dernier, un haut-lieu de la vie artistique parisienne n'accueille en revanche que peu de projets de la nature de « *Prenez Racines !* ». Ces lieux sont connus pour leur qualité légitimante. En effet, bien qu'ils soient assez éloignés géographiquement des projets, ce

choix a vocation de faire rayonner les projets à l'extérieur des sites dans lesquels ils ont émergé.

3.2 Un investissement temporaire des sites des projets

Par ailleurs, on assiste à une appropriation temporaire du lieu-même du projet. C'est ainsi que la pépinière est investie durant les temps festifs. De la même façon, les œuvres de 8^e Art sont utilisées pour des représentations dansées lors du festival de danse de l'arrondissement. Cette appropriation peut être de deux natures. La première est professionnelle en tant que réinvestissement visible d'un lieu de travail. Le chantier est ainsi revisité dans le cas de « *Prenez Racines !* » avec la délimitation au ruban de chantier ou l'usage des palettes de chantier. Le second type d'appropriation de lieu est festif : c'est le cas de *Tree Party* de « *Prenez Racines !* » ou encore des pique-niques d'inauguration dans le cas de certains jardins barges d'*Opener*.

3.3 L'investissement de lieux alternatifs

L'usage de lieux alternatifs tels que La Piscine à Dunkerque pour le forum de clôture d'*Opener* ou un bus pour le vernissage de *Jardins Barges*, marque le souhait non seulement de se démarquer des lieux institutionnels mais plus encore de détourner les usages premiers des lieux.

Enfin, certains projets usent de formes dématérialisées pour leur légitimation. On le voit dans l'usage que Thierry Boutonnier fait d'Internet à travers son site *Domestication*⁵¹², de l'écrit à travers le journal collaboratif artistique *For'hum*⁵¹³ ou de mes articles. Le projet se

⁵¹² Site Internet de Thierry Boutonnier : <http://www.domestication.eu/a-propos-de-tb/thierry-boutonnier>

⁵¹³ Journal initié par le Parti Poétique auquel appartient Thierry Boutonnier, à l'initiative du projet Zone Sensible à Saint Denis.

situe aussi dans ces lieux dématérialisés et permet de toucher un public qui ne se déplacerait sans doute pas pour visiter la pépinière ou le verger.

3.4 Une recherche de légitimation en dehors de la sphère artistique traditionnelle

Un artiste comme Thierry Boutonnier fonde sa légitimité non plus sur une validation d'experts mais sur un autre système de jugement social et politique. En outre, il n'est plus l'auteur exclusif du projet, mais partage son expertise avec d'autres, notamment avec les parrains-marraines qu'il considère comme des co-auteurs. Toutefois ces recherches de légitimité en dehors des sphères habituellement légitimantes ne sont pas toujours nettes. En effet, on peut noter une oscillation chez les autres acteurs que les acteurs artistiques (techniques, sociaux, politiques et de la recherche notamment) entre des sphères habituelles et les sphères alternatives qui se présentent au cours des projets.

3.5 La propriété artistique partagée : une demande de reconnaissance collective

La question des acteurs de la légitimation pose celle des auteurs artistiques. De deux façons : par le partage de cette légitimité dans certains cas, et par la position adoptée par l'artiste lui-même. La recherche de nouvelles légitimités peut passer d'abord par un partage de la légitimité artistique comme cela est le cas pour « *Prenez Racines !* » où l'artiste avoue (avec quelque coquetterie) ne pas se soucier d'être considéré comme un « véritable artiste » et propose que les participants au projet signent (alors que lui ne le fait pas) les bancs posés près de leurs arbres, marquant la finalisation du projet. La signature des bancs avait alors soulevé la question de la propriété intellectuelle de l'artiste. Nous avons vu que, dans un tel cas, celle-ci était difficile à établir, étant donné que ce qui était à l'œuvre était une

pépinière. Quelle différence opérer alors entre une pépinière réalisée par des jardiniers et celle de « *Prenez Racines !* » ?

De manière plus générale, c'est la position même de l'artiste qui est en question. Les nouvelles pratiques artistiques ne correspondent pas aux fondements habituels de légitimation, tels que définis par Max Weber au début du vingtième siècle dans son analyse des rapports de domination (Weber, 1971). Il est à noter en effet que la légitimité charismatique liée à la figure d'un artiste reconnu par des instances étatiques ou des institutions artistiques n'est plus complètement pertinente puisque nous avons ici affaire à des artistes qui dans la plupart des cas agissent en marge de celles-ci. La légitimité traditionnelle n'est pas pertinente non plus car elle concerne des formes de pratiques qui ne correspondent plus à une sensibilité et une expérience esthétique contemporaines. En effet les pratiques étudiées ici proposent une expérience esthétique ainsi que des processus de mise en œuvre relativement nouveaux. Enfin, la légitimité réglementaire est dictée par l'institution artistique, alors même qu'ici nous avons affaire à des pratiques qui ont marqué leur séparation d'avec l'institution.

La question de la légitimité de l'œuvre artistique elle-même, selon Nathalie Heinich, peut s'aborder de deux façons : soit discontinue « *avec la mise en cause de l'appartenance à la catégorie des œuvres d'art, en termes de "art ou non art"* ; soit continue, « *avec l'évaluation de la place sur une échelle de valeurs, en termes de "plus ou moins bon art", quels que soient les critères avancés pour juger* » (Heinich, 2010, 65). Le propos de la sociologue de l'art me semble, sur ce point, insuffisant, car il suppose que seuls les experts artistiques peuvent évaluer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, décider ce qui a de la valeur (d'un point de vue symbolique ou marchand). Or, dans les pratiques artistiques auxquelles j'ai eu affaire, les frontières entre l'art, le social et le politique sont tellement ténues que la seule légitimation artistique ne suffit plus, la valeur sociale et politique du projet prenant souvent le pas sur la valeur esthétique. Ces pratiques impliquent une triple légitimation : sociale, politique et artistique.

4. La légitimité, principes de justification et processus de légitimation

Pour mieux comprendre les conflits de légitimité auxquels les institutions observées sont confrontées, ainsi que les transformations des fondements de légitimité des nouvelles pratiques artistiques et des artistes concernés dans cette recherche, il est utile de les considérer comme des épreuves multiples de justifications, des processus, selon l'approche proposée par Luc Boltanski et Laurent Thévenot (Boltanski, Thévenot, 1991). Le principe de légitimité sous-tendu par cette logique de justification n'est pas entendu seulement comme une action rhétorique limitée à un échange d'arguments mais comme une mise à l'épreuve du jugement porté. Les six principes déclinés par les auteurs éclairent ainsi la diversité des critères qui sont à l'œuvre dans la légitimation des artistes et de leurs pratiques dans les situations étudiées.

4.1 Légitimes car artistes

Le premier principe est celui d'inspiration (créativité, inventivité). C'est le cas de ce que le président de GrandLyon Habitat appelle les « *artistes 8e Art* ». Cette appellation différencie les artistes engagés pour la réalisation des dix œuvres d'art qui vont jaloner le boulevard des États-Unis, des artistes qui interviennent dans le cadre de la médiation culturelle et socio-culturelle. Il y a donc là l'idée que les « vrais artistes » sont associés à la création, tandis que les autres sont eux associés à la médiation, à l'idée de composer, tisser des liens avec le territoire et les habitants. Les uns sont détenteurs d'une inventivité, puisque légitimes en tant que créateurs singuliers et validés par l'institution artistique ; les autres, choisis par d'autres instances desquelles l'institution est distante voire qu'elle dénigre, réalisent un projet à l'interface du social et du culturel.

4.2 Légitimes car faisant partie de la « famille »

Le deuxième principe est domestique : il est fondé sur une place dans une hiérarchie traditionnelle de type familial, et une confiance des relations dans le temps. Les pratiques de l'artiste Thierry Boutonnier peuvent être comprises en partie sous cet éclairage, par les relations qu'il tisse avec les habitants et la conduite du projet dans la durée. Ce n'est sans doute pas un hasard si le nom du site Internet qu'il réalise et dans lequel il consigne ce qui se passe avec les différents acteurs s'appelle *Domestication*, même s'il relève aussi d'une métaphore issue de ses références à l'agriculture et l'élevage. Cet artiste non imposé par une institution mais au contraire introduit par l'entremise d'une structure socio-culturelle implantée localement fonde ses interactions sur une confiance inscrite dans un temps long, sur un apprentissage partagé entre les habitants, de savoir-faire et de potentiels ignorés.

4.3 Légitimes car renommés

Le troisième principe est le renom (crédit par opinion, notoriété). Il pose la question de qui donne le ton en matière d'opinion et de notoriété, en d'autres termes de la publicité. Les artistes tels que Thierry Boutonnier ou les collectifs d'*Opener* placent leur notoriété non plus sur une publicité officielle réalisée par les institutions artistiques, mais sur d'autres formes de mise en visibilité et de rayonnement, comme celle construite à travers d'autres réseaux artistiques (réseaux artistes et chercheurs ou encore réseaux inter-artistes).

4.4 Légitimes car œuvrant pour l'intérêt général

Le quatrième principe, civique, associe le dépassement de l'intérêt particulier au profit de l'intérêt général, et la solidarité. Dans le projet *8^e Art*, les artistes choisis n'ont pas d'affinité avec l'art social, ni aucune expérience dans l'intervention sur l'espace public non plus. Ils se

défendent, contrairement aux artistes de la médiation (qui agissent en conscience avec une dimension politique et sociale autour de l'intérêt général) de « faire du social ». Ils ne sont pas pour autant assignables à un intérêt particulier, même si la question a été abordée précédemment, notamment à propos de leur rémunération, de l'intérêt personnel que chacun peut avoir dans un projet.

4.5 Légitimes car « vendeurs »

Le cinquième principe est marchand (acquisition de richesses, concurrence, accès aux biens rares). Ces mêmes artistes, dans leur relation avec le bailleur social, entretiennent des rapports essentiellement marchands, puisque l'office de logement social est à la fois payeur et commanditaire. GrandLyon Habitat peine à retrouver la dimension de service public qui est pourtant au fondement de son implication dans un tel projet.

4.6 Légitimes car compétents et productifs

Le dernier principe, enfin, est industriel (productivité, compétences professionnelles, efficacité). Tous les artistes jouent sur ce principe, puisque chacune de leurs démarches comporte une dimension d'entrepreneuriat. Dans le cas de *8^e Art*, les artistes sont à la tête d'un groupement technique composé d'un maître d'œuvre-architecte et d'un maître d'œuvre artistique, tandis que dans le cas de « *Prenez Racines !* » l'artiste incarne la figure du travailleur et joue une part de sa légitimation sur ce rôle, tout en en détournant les images. Enfin, pour ce qui est des artistes du programme d'*Opener*, ils sont liés à la Mission art et espace public par un contrat d'études artistiques.

5. La valeur des « légitimités ordinaires »

Mais les légitimités ne sont pas toujours affaire d'artistes ou d'acteurs des mondes de l'aménagement. Elles peuvent aussi être en lien avec le social et le politique et être, comme le propose Hélène Hatzfeld, des « *légitimités ordinaires* ». L'expression vise, comme on l'a vu, à attirer l'attention sur la multiplication et la diversification des demandes ou contestations de légitimité et à questionner leur signification. Pour la politologue, les légitimités ordinaires viennent contrebalancer des légitimités politiques, notamment fondées sur l'élection et la représentation, ainsi que des légitimités de compétence, excluant les personnes considérées comme « profanes » (Hatzfeld, 2011). Cette vision de la légitimité comme reconnaissance de la valeur des « *personnes ordinaires* », tels que des habitants en tant que porteurs d'expériences collectives ou de civilités conduit à une désacralisation de l'expertise détenue auparavant par d'autres acteurs et à la mise en valeur de nouvelles sources et formes d'expertise.

L'histoire du terme « expert » est instructive, par son institutionnalisation. Issu du latin *expertus* (qui fait l'essai, met à l'épreuve), il désigne une personne riche d'expériences, dont la valeur est éprouvée et reconnue par des actions passées. Cette origine permet de mettre l'accent sur l'expérience et non d'abord sur la connaissance. L'expertise se manifeste en situation et a acquis aujourd'hui une dimension institutionnelle : l'expertise est une habileté obtenue par la pratique et garantie par une instance officielle.

5.1 La valeur de l'expertise artistique

Dans le cas d'*Opener*, les études artistiques sont ainsi présentées comme des expertises territoriales à part entière, au même titre que des études urbaines ou paysagères. L'étude artistique tend donc ici à gagner en visibilité et en légitimité en devenant une expertise. Si on considère *Jardins Barges*, on constate que, contrairement à des études urbaines à visée opérationnelle, sa finalité tient autant au décentrement des regards (d'abord des artistes, puis des habitants et enfin des élus décideurs) qu'elle doit apporter à ceux qui la

commandent, qu'à la réalisation des projets en tant que tels. Le sens de l'expertise opérationnelle est déplacé.

5.2 La valeur de l'expertise d'usage des habitants

Le processus suivi par *Opener* pose aussi la question de la reconnaissance de l'expertise des habitants en termes de décision de réalisation. Non explicite sous le mandat de Michel Delebarre, elle est tranchée par la nouvelle équipe municipale, moins concernée que la précédente : elle affirme clairement sa compétence de décision sur les projets proposés aux habitants. Toutefois, la Mission art et espace public a pu garder une part d'autonomie de décision. En ne réalisant qu'un seul projet de l'ensemble des études menées, elle a pu en maîtriser les enjeux et les modalités, sans avoir trop de comptes à rendre à la municipalité.

La Mission art et espace public est ainsi confrontée à la limite de reconnaissance de son expertise. La position d'autogestion – défendue par les chargés de mission pour eux-mêmes, mais aussi pour faire des habitants des décideurs des projets à réaliser –, n'a pas toujours été bien vue par la municipalité. Ainsi, durant le forum de clôture du programme, l'une des représentantes de l'ancienne municipalité a eu une prise de parole vindicative, critiquant vertement l'attitude de l'équipe d'*Opener*, qu'elle jugeait peu à l'écoute des calendriers liés au fonctionnement de la collectivité, peu transparente et peu reconnaissante du travail qui avait été mené dans l'ombre. En regrettant une sorte de scission entre des techniciens de la municipalité laborieux dans l'ombre et peu reconnus, et une équipe déconnectée du reste de la collectivité et ne rendant des comptes à personne, elle mettait en cause l'expertise de la Mission.

Dans « *Prenez Racines !* », l'argument de la déconnexion sert aussi à dénoncer le manque d'expertise professionnelle de l'équipe porteuse du projet artistique. La directrice des Musées de Dunkerque argue que la collaboration avec les services techniques, nécessaire dans le cas d'un projet sur l'espace public, ne s'est pas faite dans les règles. En effet, les techniciens, s'ils sont coutumiers des contraintes techniques liées à l'aménagement de

l'espace public, ne le sont pas du tout des questions artistiques : en résulte un rapport anxiogène car non connu et peu maîtrisé. Les négociations issues de la confrontation de ces deux univers ont, pour la directrice, créé des blocages : *« les gens ont eu l'impression qu'on empiétait sur leur territoire sans les respecter, se sont braqués. Il faut être très précautionneux sur la relation. On peut présenter les choses complexes de façon simple, ce qui demande beaucoup de pédagogie, et sur ce plan, des maladresses ont été commises. Les élus ne débloquent pas d'un coup de grosses sommes »*⁵¹⁴.

Enfin, on peut remarquer que, dans un contexte tel que celui du logement social ou de l'aménagement, l'expertise ne signifie pas nécessairement la maîtrise. Celle-ci est en effet confrontée à l'existence de maîtrises institutionnalisées : « maîtrise d'ouvrage » et « maîtrise d'œuvre ». Le maître d'ouvrage étant celui qui commande l'ouvrage, l'aménagement ou le bâtiment, tandis que le maître d'œuvre est celui qui commande l'exécution de l'ouvrage. Le bailleur, dans le cas de *8^e Art*, n'est pas parvenu à explorer d'autres relations que celles qu'il pratiquait déjà (et n'a pas souhaité le faire). De fait, il a traité les artistes comme s'ils étaient des architectes exécutants. Cependant, les artistes ont résisté en invoquant leur statut de créateurs, qui ne les rendait pas responsables juridiquement de la réalisation de leur œuvre. Par cette affirmation, ils refusaient d'être dessaisis de la totalité de la maîtrise du processus dans lequel ils étaient impliqués.

⁵¹⁴ *Cassandra Hors-Champ, Dunkerque Opener. Art et espace public, Hors-série, décembre 2014, p. 19*

6. Les artistes et institutions artistiques, acteurs légitimes de la production artistique

Les artistes, les institutions artistiques et les lieux de l'art reconnus sont considérés comme les acteurs légitimes pour produire, valoriser des œuvres ou produire du discours sur l'art. Cette légitimité est ici liée à la valeur et au marché de l'art, comme le montrent les travaux de Raymonde Moulin : selon elle, ce sont les experts qui déterminent et détiennent la valeur artistique (Moulin, 1995). Cette valeur est une valeur d'expertise liée aussi bien à un ensemble de compétences reconnues par les institutions, qu'à un marché de l'art.

6.1 Les artistes et l'institution artistique : les experts de la production artistique

Dans cette conception, les artistes sont des experts car ils détiennent une compétence propre et parce qu'ils sont professionnels et professionnalisés (c'est-à-dire structurés administrativement et économiquement, mais aussi qu'ils font partie d'un réseau et d'un marché). Cependant, l'expert est aussi celui qui sait reconnaître la valeur de l'art (Moulin, Quemin, 1993). Cette assertion rejoint celle de Nathalie Heinich (Heinich, Shapiro, 2012) sur la légitimité artistique.

Mais cette conception n'éclaire pas la question de la co-production artistique : y a-t-il un partage de l'expertise, des expertises. ? Comment s'opèrent les reconnaissances de ces nouvelles expertises ? Qui légitime qui ? À partir des cas que j'ai étudiés, l'hypothèse que je formule est qu'il n'y a pas d'un côté ce qui est légitime et d'un autre ce qui ne l'est pas : des artistes légitimes car experts et des producteurs de formes artistiques profanes, mais un va-et-vient entre les formes et les instances de légitimation.

La seconde question posée par les cas étudiés porte sur le pouvoir de transformation du monde qui serait détenu par les artistes. Pierre-Michel Menger, dans son analyse du talent, se distancie de la croyance selon laquelle les artistes sont dotés de qualités exceptionnelles,

d'un don inné ou d'une singularité liée non pas à leur compétence mais au simple fait qu'ils exercent dans un domaine exceptionnel comme l'art pour des acteurs étrangers à l'art (Menger, 2009). Leur légitimité est en grande partie liée à la construction sociale de notoriété. C'est le cas de Simon Starling ou de Carsten Höller, deux des artistes de *8^e Art* : la notoriété du premier est telle qu'il ne parvient pas à trouver le temps de réaliser son projet et de se rendre sur son site d'intervention ; le second, comptant sur sa notoriété, ne produit pas une étude suffisamment aboutie et finira par être écarté. En outre, au milieu des grandes figures de l'art contemporain, la jeunesse des artistes et le fait qu'ils sont, pour beaucoup d'entre eux, novices en matière d'art dans l'espace public, sont mis en avant par l'institution et par le commissaire artistique, comme si cela garantissait une forme de « fraîcheur » et d'innovation, source de légitimation. Dans le cas de *8^e Art*, la croyance en la légitimité des artistes comme experts est largement accentuée par le système institutionnel lui-même : il est composé d'experts, de spécialistes de l'art contemporain, tels que le conseiller pour les arts plastiques, le commissaire artistique et la Commission nationale de la commande publique.

L'analyse de *8^e Art*, « Prenez Racines ! » et *Opener* pose aussi la question de la place des institutions artistiques dans la légitimation des artistes et des œuvres. Comme l'expliquent Raymonde Moulin et Alain Quemin (Moulin, Quemin, 1993), le champ d'intervention des institutions est d'une part, formé de spécialistes et d'autre part, entièrement dédié à l'art : ce sont des entités de certification de la valeur de l'art, c'est à dire qu'elles ont la vocation et l'aptitude à déclarer ce qui est de l'art de ce qui ne l'est pas. Les institutions sont garantes de l'authenticité et de la conservation, mais aussi de la promotion, de l'homologation et de la validation des œuvres.

Les trois cas étudiés présentent des situations différentes sur ce point. Dans le cas de *8^e Art*, des institutions, ainsi qu'un certain nombre d'experts privés sont mobilisés pour légitimer le choix des œuvres. Ces acteurs privés, dont l'expertise est en grande partie liée à leur positionnement au cœur de réseaux marchands, comme l'explique Raymonde Moulin (Moulin, 2003), ne sont pas indépendants du bailleur : ils interagissent et travaillent sous la validation de l'institution publique. Supposés être les garants d'une certaine forme d'indépendance, pour permettre au bailleur de faire des choix éclairés, ils agissent en fait sous la coupe de l'institution et ne jouissent donc d'aucune forme d'indépendance critique.

Dans le cas de « *Prenez Racines !* », la compétence de légitimation des artistes et des œuvres est externalisée. Cette démarche rejoint celle d'artistes qui cherchent à sortir des institutions traditionnelles porteuses d'une forme de légitimité, et celle de certaines institutions qui, voyant qu'un pan de la production artistique, contextuelle, participative en situation, leur échappe, vont chercher des artistes participatifs ou sociaux. Ainsi, le Palais de Tokyo à Paris ouvre ses portes à un artiste de la Courneuve, Monte Laster et le place dans le rôle d'un commissaire d'une exposition sur les relations entre art et rénovation urbaine. Mais le résultat reste limité selon l'artiste. Malgré le souci d'intégrer ces nouvelles pratiques, formes et processus artistiques, il estime que les institutions restent frileuses quant à la dimension politique ou sociale inhérente à ces projets : « *Ça n'a pas changé, ils ont peur que ce soit trop social* »⁵¹⁵ confie Monte Laster. Il regrette que les institutions, lorsqu'elles vont chercher des artistes de son genre, le fassent dans un souci de renouvellement ou dans un attrait pour l'exotisme, le marginal. Il explique alors que les responsables du Palais de Tokyo ont voulu étendre l'exposition *Banlieue is beautiful* à l'ensemble du Palais « *juste parce que Mabrouka⁵¹⁶ avait fait un couscous avec ses trois fils super intelligents, les rappeurs avec qui je travaille en territoire indigène* ». Donc la légitimation de l'exposition par l'institution serait due au pouvoir de séduction de la marginalité.

6.2 Les artistes et l'institution artistique ne sont plus les seuls tenants de la production artistique

Dans « *Prenez Racines !* » ou *Opener*, on peut aussi observer un tournant dans l'organisation du rôle des acteurs et des lieux de légitimation. En effet tant l'artiste dans « *Prenez Racines !* » que les membres de la Mission art et espace public dans *Opener* explorent d'autres modalités de légitimation que celle des lieux institutionnels traditionnels tels que la DRAC. Cela passe, comme je l'ai précédemment montré, par des changements de posture de

⁵¹⁵ Monte Laster, artiste, en entretien avec l'auteure, à sa résidence artistique au Moulin du Favron, La Courneuve, le 15 mars 2014.

⁵¹⁶ Mabrouka est l'une des habitantes ; slammeuse, elle travaille avec Monte Laster au Moulin Favron à La Courneuve

l'artiste mais aussi par la recherche de nouvelles coopérations, avec les habitants, des chercheurs, d'autres artistes, des journalistes ou des paysagistes engagés dans le champ de la production artistique contemporaine alternative. On observe que pour ces deux projets, d'une part, la légitimation s'échappe des lieux pour devenir affaire de réseaux et de coopérations et d'autre part, que les acteurs de cette légitimation ne sont plus des spécialistes d'une seule discipline, mais détenteurs de savoirs et de compétences multiples et transversales. Dans ces cas, les acteurs qui légitiment sont à la fois dans la pensée de l'art et dans sa pratique, sous des formes diverses et croisées.

Enfin, les porteurs de nouvelles pratiques artistiques recherchent une légitimité politique. C'est aussi bien le cas de l'artiste de « *Prenez Racines !* » que de l'équipe du programme *Opener* qui vont revendiquer non seulement un savoir-faire mais aussi une implication politique et vont rechercher une reconnaissance dans ce champ de la part des autres acteurs.

7. Des pratiques artistiques en quête de légitimité

La question que je pose est de savoir si des demandes de légitimité sont liées à l'apparition de ce que j'entends par nouvelles pratiques artistiques et auquel cas, si ces pratiques, en phase de structuration, demandent à être légitimées. Par qui demandent-elles à être légitimées ? Suivant quelles modalités ? Ces demandes de légitimité sont-elles corrélées aux demandes de légitimité formulées par les habitants des quartiers d'habitat social durant les périodes de forte transformation urbaine ? Tendent-elles à inclure d'autres acteurs, des habitants et dans quelle optique ? Servent-elles à légitimer certains usages et représentations de l'espace public pris comme espace politique et social ?

Les demandes de légitimité sont principalement de deux ordres. En premier lieu, il s'agit d'une légitimation d'acteurs : de l'artiste et autres acteurs techniques, ainsi que des habitants comme nous avons pu le voir précédemment. En second lieu, il s'agit de la légitimation d'une forme d'art et de pratiques artistiques, processuelle voire sans matérialité, en lien avec l'espace public et proposant une lecture, des usages et des représentations spécifiques.

Ce qui caractérise ces formes et pratiques artistiques, c'est précisément la disparition voire l'absence même de forme et de matérialisation des œuvres dans certains cas, signe d'un tournant post-esthétique, au sens où l'entend Yves Michaud⁵¹⁷. Ces œuvres se traduisent d'abord par ce que le philosophe appelle la « vaporisation » ou la « vapeur esthétique » qui recouvre la société. Cela correspond à une disparition des objets au profit des mouvements et des ambiances. Enfin, si l'on suit son raisonnement, la tendance à tout esthétiser, des objets à l'environnement jusqu'aux individus, conduirait à marquer la fin de l'esthétique et ainsi à enlever toute pertinence à un critère esthétique.

Dans ces nouvelles pratiques, cette tendance à la transformation, voire la disparition de la notion même d'œuvre d'art, a pour effet de modifier les critères de légitimation des pratiques artistiques. En effet, pour Joëlle Zask, « *une œuvre n'est ni une forme, ni un contenu, mais elle est (ou devrait être) une mise en forme telle qu'il en provient un contenu*

⁵¹⁷ Yves Michaud, Séminaire « Territoires esthétiques », École nationale supérieure d'architecture de Paris Val de Seine, le 6 mai 2014.

inédit » (Zask, 2007). Les pratiques artistiques auxquelles je me suis intéressée, ont pour la plupart abandonné la forme et le concept même d'œuvre au profit du processus ; le regard se porte alors davantage sur l'expérience que procure l'œuvre à travers son processus plutôt que sur sa forme *in fine*. L'esthétique n'est plus un attendu, mais rien ne nous pousse à dire que la notion a disparu ou ne préoccupe pas les artistes ou les autres acteurs. Elle n'est tout simplement pas au cœur du discours des acteurs, y compris celui des artistes. Si la référence esthétique disparaît, ces pratiques deviennent alors particulièrement difficiles à décrire par des acteurs habitués aux critères esthétiques. Le risque est de tomber dans une description des effets qu'elles peuvent produire, censée servir de justification (ou non) à ces pratiques. C'est ainsi que le président de GrandLyon Habitat décrit « *Prenez Racines !* », non sans une pointe de dédain, comme étant du « *land art* avec des aspects rupestres, des moutons et des poules »⁵¹⁸. Pour les habitants, la pépinière n'était parfois même pas reconnue et perçue comme un espace de valeur devant être respecté et encore moins comme une œuvre d'art. Ainsi, durant le tournage du film documentaire, alors que je m'affairais auprès de la réalisatrice et de l'artiste autour de questions esthétiques, une personne a jeté un meuble dont elle souhaitait se débarrasser dans l'enceinte-même de la pépinière, manifestant son ignorance et son incompréhension de la transformation du lieu. Enfin, l'artiste lui-même me confiait qu'il ne se préoccupait pas de savoir s'il faisait de l'art ou du socio-culturel, même si la question d'être pris pour un animateur le tourmente. Il poursuit en supposant que « *la présence d'un animateur aurait changé peut-être sur la forme, (...) sur l'écoute des différents acteurs, sur le quotidien, (...) sur la qualité de l'engagement* »⁵¹⁹.

La valeur des nouvelles formes artistiques se déplace ainsi du critère esthétique à un critère politique. Sont mis en avant, tant dans « *Prenez Racines !* » que dans *Opener*, l'engagement de l'artiste et des participants. Ils marquent la possibilité d'un nouveau « partage du sensible » (Rancière, 2000), fondé sur un rapport renouvelé entre l'esthétique et le politique. Ce partage, comme on l'a vu, porte cependant une contradiction : il met en commun des pratiques et des valeurs, mais, dans le même temps, il maintient une séparation hiérarchique entre ceux qui savent et ceux, les plus nombreux, qui ignorent. Partager, c'est à la fois prendre part et diviser, exclure (Rathier, Innocenti, 2010).

⁵¹⁸ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, au siège de GrandLyon Habitat, Lyon, le 25 février 2014.

⁵¹⁹ Thierry Boutonnier, artiste, en entretien avec l'auteure, à son domicile, Lyon, le 24 mars 2015.

Le couple logement social et nouvelles pratiques artistiques déploie des jeux d'acteurs qui ne sont pas seulement professionnels. Ils sont en effet traversés et reconfigurés par la présence de la figure de l'habitant- participant.

Cette participation produit alors trois types de relations :

- des relations caractéristiques de l'institution de pouvoir. Elles sont marquées par l'autorité et la domination. Toutefois, cette caractéristique n'est pas absolue, car l'autorité va progressivement se partager avec d'autres, s'imprégnant alors d'affect.
- des relations d'affects caractéristiques des porteurs de nouvelles pratiques artistiques. Toutefois, ces relations d'affects sont elles aussi traversées par des relations de pouvoir, de domination et d'autorité.
- des demandes de légitimités qui émanent de figures émergentes : artistes, habitants ou encore chercheurs.

Les demandes de légitimités apparaissent chez l'ensemble des acteurs, mais se manifestent différemment, suivant les situations. Les organismes de logement sociaux sont non seulement porteurs de demandes de reconnaissance, en tant que porteur ou initiateur d'un projet artistique innovant auprès de la sphère politique et artistique, mais doivent faire face à de nouvelles demandes de légitimité qui émanent des artistes et des habitants qui demandent la reconnaissance de compétences spécifiques (d'usages mais aussi de sensibilité).

La légitimation au nom de l'expertise se démultiplie : à la légitimité par la technique, s'ajoute celle par l'usage et par le partage : pour nombre des artistes concernés, pour des habitants engagés dans la transformation collective d'un espace, la demande de légitimité se fait au nom d'un groupe.

De nouveaux lieux et acteurs de la légitimation cohabitent avec les lieux et acteurs institutionnels traditionnels et complexifient le paysage interactionnel, artistique, urbain et social.

Enfin, des demandes de légitimités ordinaires accompagnent les nouvelles pratiques artistiques, mettant le collectif et les habitants en première ligne.

Les modes de faire du projet de ménagement à l'épreuve du projet managérial

Chapitre 4

Après avoir analysé les rapports de pouvoir et d'affect induits par les nouvelles pratiques artistiques, ce chapitre abordera les modes de faire des acteurs des projets.

J'ai choisi d'utiliser l'expression peu usitée dans le monde de la recherche de « modes de faire » car elle désigne un ensemble d'actes humains ayant un lien et concourant ou aboutissant à un objectif et qu'elle met l'accent sur les différents aspects de la fabrication du résultat, dans une démarche pragmatique. Son caractère englobant ne renvoie pas à une catégorie prédéfinie comme les « modes d'action » ou les « modes de pensée ». Les termes « mode » et « faire » qui composent l'expression s'opposent tout en se juxtaposant. En effet, le premier est issu du monde de l'informatique et de la technologie, tandis que le second, certes pragmatique, renvoie à un vocabulaire sociologique et politique en usage chez Pascal Nicolas-Le Strat notamment (Nicolas-Le Strat, 2016).

Donnons d'abord quelques définitions préalables des termes qui peuvent graviter autour des modes de faire : méthode, pratique et savoir-faire, que l'analyse des différents projets permettra de préciser.

La méthode est selon *Le Petit Robert* « l'ensemble de démarches raisonnées, suivies pour parvenir à un but ». Plus précisément, en tant qu'élément des modes de faire et dans le contexte de projets que j'analyse, je la définis comme ce qui est mis en œuvre comme ingénierie humaine et technique pour parvenir à une finalité de projet : la manière dont on veut le réaliser. Elle se décline en plusieurs étapes : le montage (à partir d'un diagnostic mettant en relief les besoins et les problématiques), la formalisation (les objectifs, le déroulé), la mise en œuvre du projet auprès du public, la recherche partenariale et financière, la validation (à travers un travail de rédaction à visée de pérennisation auprès des partenaires et financeurs), l'évaluation par les partenaires et enfin, la valorisation.

La pratique est la mise en œuvre de la méthode à l'épreuve des réalités, au moyen d'une expérience. Son analyse montre le projet en train de se réaliser, les obstacles rencontrés et les réorientations ou arrêts qui marquent cette réalisation. Si dans les mondes de l'art, la pratique artistique désigne non seulement la mise en œuvre du projet artistique par l'artiste, mais aussi son activité artistique de façon générale, pour les acteurs socio-culturels, en revanche, le sens des pratiques artistiques est différent. Pour ces derniers, il est fréquent que les pratiques artistiques désignent non pas des œuvres réalisées par des artistes labélisés mais ce qui est réalisé, dans le cadre d'une activité artistique, par des amateurs. Ainsi, pour eux, les pratiques artistiques sont affaire d'amateurs et non plus d'artistes, bien

qu'elles soient parfois mais pas nécessairement encadrées par un artiste. Elles désignent alors des activités mineures et non professionnelles exercées par des amateurs.

Le savoir-faire, enfin, désigne une habileté à résoudre les problèmes pratiques (*Le Petit Robert*). Il est le produit de connaissances et d'expériences accumulées par un individu, le résultat optimisé et validé d'une méthode à travers une pratique. Il peut être considéré comme ce qu'il reste à posteriori de la méthode et de la pratique comme plus-value éventuellement mobilisable sur un nouveau projet.

Il s'agit ici de comprendre de quelle manière, dans les projets artistiques étudiés, les modes de faire accompagnent une double translation : le passage d'un projet de management à un projet de ménagement ; puis inversement, le retour vers une dimension management du projet. Par quelles méthodes et pratiques spécifiques s'opère ce double passage ?

Dans ce mouvement (du management vers le ménagement, puis du ménagement vers une forme autre de management), j'ai mis en évidence trois facteurs. Le premier est celui de la communication : comment les formes traditionnelles de management sont-elles chahutées par les modes de faire propres aux nouvelles pratiques artistiques et laissent-elles une place à des formes nouvelles ? En particulier, de quelle manière la communication devient-elle un outil artistique au service de ces pratiques ? Le second facteur porte sur la mise en œuvre de la participation des habitants des quartiers concernés : de quelle manière cette participation prend-elle en compte le « *ménagement des gens* », pour reprendre l'expression de Toussaint et Zimmerman (Toussaint, Zimmerman, 1998) ? Le dernier facteur est celui de l'expérimentation et des conditions dans lesquelles elle se réalise, conditions notamment de disponibilité et de « chemin-faisant ». Comment l'expérimentation s'intègre-t-elle dans les modalités parfois rigides du projet urbain ? Comment est-elle modélisable voire mobilisable de nouveau sur un autre projet ou par d'autres acteurs ?

Ce chapitre détaillera en premier lieu les va-et-vient entre projet managérial et « projet ménagérial », puis le passage de la communication à la traduction. En troisième lieu, il interrogera la participation comme méthode et pratique. Enfin, il analysera l'expérimentation et ses conditions.

1. Des va-et-vient entre projet managérial et projet « ménagérial »

La conduite de projet urbain ou management de projet urbain, est caractéristique de l'ingénierie managériale. Elle consiste en la définition et la mise en œuvre des conditions de réalisation du projet urbain.

Les projets de renouvellement urbain, en tant que formes d'aménagement, sont conduits sous une forme managériale. Leur management de projet passe par un jeu d'acteurs, des relations partenariales, des modalités de participation des acteurs et des habitants, des pratiques et des temporalités spécifiques, comme le montrent les nombreuses analyses professionnelles (CERTU, 2006) ou de recherche (Deboulet et Nez, 2013 ; Bacqué et al., 2005 ; Bacqué, Gauthier, 2011 ; Blondiaux, Fourniau, 2011) qui leur sont consacrées. Ce type de conduite de projet a évidemment une grande incidence sur les projets artistiques qui s'y rattachent, parce que ces derniers sont conduits sous des formes et modalités similaires, ou qu'au contraire, ils s'en distinguent en proposant des formes alternatives de développement. Cette ingénierie se teinte de social et intègre dans ses dispositifs la donnée humaine, notamment à travers la mise en place de dispositifs participatifs ou la recherche de collaborations artistiques. Comme je l'ai montré précédemment, les pratiques artistiques étudiées sont en lien avec des projets de renouvellement urbain dont les organismes de logement social sont des acteurs directs ou indirects.

Le terme d'aménagement renvoie ici à la pratique du projet urbain, telle qu'elle a pu être définie par les urbanistes et les sociologues en tant qu'un « *urbanisme de projet* » (Devillers, 1994), conduisant à une « *théorie et pratique de l'aménagement* » spécifique (Toussaint, Zimmerman, 1998), valorisé comme un outil de transformation de la ville (Pinson, 2009). Le projet urbain ne réfère pas seulement à la ville, il dépasse les problèmes d'organisation spatiale et renvoie à des compétences et des champs pluriels (urbanisme, paysage, architecture mais aussi économie et social) (Serra, 2014). Cette notion modifie et brouille les frontières des métiers, des légitimités et des compétences des acteurs mobilisés. De plus, elle recouvre, pour chacun de ses acteurs, des réalités et des sens différents, techniques, politiques et parfois sociaux.

Les méthodes et pratiques de projet urbain montrent en particulier une certaine prise en compte de la participation des habitants dans les lieux concernés. Cependant, si le maître d'ouvrage et le maître d'œuvre manifestent la volonté d'intégrer les acteurs locaux et les habitants à leurs réflexions, en tant que porteurs de ressources permettant de mieux définir les usages, ces derniers n'en restent pas moins des acteurs mineurs (Badaroux et al., 2018).

Dans le cadre des projets artistiques, la conduite de projet a pour vocation la mise en œuvre de projets qui favorisent le développement des activités artistiques, la mise en lien d'artistes, de public(s) et d'acteurs professionnels et institutionnels du secteur artistique et culturel. Il s'agit d'une pratique structurée, qu'elle intervienne dans de grandes structures de production et de diffusion artistique ou dans des structures plus modestes (associatives par exemple). Elle se présente sous deux formes : celle sans lien avec le projet d'aménagement urbain (comme l'art public par exemple) et celle en lien avec celui-ci. Je m'intéresserai essentiellement à cette seconde catégorie, dans laquelle mes cas d'étude s'inscrivent.

1.1 Des modalités de conduite de projet qui se confrontent

Dans le cadre de *8^e Art*, la conduite du projet artistique s'est calquée sur la conduite de projet urbain et architectural. En effet, au sein de l'office, le projet a suivi une trame similaire à celle des projets architecturaux ou urbains : lancement d'un appel d'offres et mise en concurrence des candidats, choix d'une équipe, validation par le conseil d'administration de l'office, réunions techniques (revue de projet), réunions de chantier, livraison du chantier, levée des réserves, inauguration de l'ouvrage (qui était dans le cas présent une œuvre) puis entretien de l'ouvrage. Cependant des adaptations ont dû être réalisées, du point de vue de la composition des équipes (avec l'adjonction d'une compétence architecturale au sein de l'équipe artistique) et le lancement d'un nouvel appel d'offres pour le choix d'un bureau d'études techniques, afin de pallier l'absence d'économiste dans les équipes artistiques, situation qui laissait présager, pour le bailleur, des difficultés à respecter l'enveloppe financière initiale impartie. J'ai pu noter un certain nombre de heurts, lors du croisement entre conduite de projet urbain et conduite de projet artistique. En effet, le choix du

commissaire artistique et des artistes (situation présentée du point de vue des légitimités et jeux de pouvoir dans le chapitre précédent) ne pouvait être fait suivant les modalités de la conduite de projet urbain. De même, la question de la responsabilité du maître d'œuvre sur le chantier a souligné l'inadéquation entre ces modalités et la réalité comme l'« absence » de maître d'œuvre dans une commande artistique. L'artiste ne pouvant légalement porter la responsabilité de la réalisation, le bailleur a dû recourir à une ruse consistant à imposer un architecte maître d'œuvre dans la composition des équipes artistiques. Enfin, la question de la propriété intellectuelle, fort présente dans les projets artistiques (dans le cas de *Kiosk* de Karina Bisch) a donné lieu au bricolage d'une solution au moment du passage de la Commission de sécurité sur le chantier, comme avec la dépose de barrières interdisant l'accès à l'œuvre que l'artiste n'a jamais accepté de valider.

1.2 Des compétences mêlées qui ne produisent pas toujours des méthodes nouvelles

Du point de vue de la méthode, le management de projet artistique possède de nombreux liens avec le management de projet urbain. Ainsi dans le monde de la production artistique, il n'est pas rare de trouver des acteurs ayant eu un parcours en lien avec le management de projet urbain ou tout au moins une connaissance de celui-ci, mais aussi des acteurs ayant l'habitude de travailler sur l'espace public ou en lien avec l'espace public. À partir d'un cas d'étude parisien et de « *Prenez Racines !* », j'ai pu, avec Clotilde Kullmann, analyser les rôles et limites de figures qui émergent de la rencontre entre art et projet urbain. Nous avons appelé ces figures des « *In-between new figures* » (Bouhaddou, Kullmann, 2017). Ces acteurs aux compétences mêlées valorisent, rendent visibles et légitiment les projets artistiques. Toutefois, ils ne produisent pas systématiquement de nouvelles méthodes mais recyclent des méthodes issues de leur formation ou savoir-faire d'origine, comme on va le voir dans les projets étudiés ici.

1.3 Des adaptations de projets à géométrie variable

Dans certains cas, qui réunissent des acteurs familiers et usagers de la conduite de projet, tant urbain qu'artistique, le management de projet urbain ne parvient pas à s'adapter aux contraintes du projet artistique. Comme l'indique le directeur du patrimoine urbain de l'époque, en charge de *8^e Art*, « *Cela a pris un temps qui paraît aujourd'hui vraiment très très long, parce qu'on n'a pas les compétences, c'était une nouvelle expérience pour nous : on n'avait pas l'habitude* »⁵²⁰.

Ce manque d'adaptation produit des situations de blocage qui peuvent mettre à mal la réalisation des projets. C'est ainsi que certains des artistes de *8^e Art*, en ne cédant pas aux demandes du bailleur (comme la remise de documents techniques lors du suivi de projet, l'obligation de s'adjoindre les compétences d'un architecte ou la demande de réaliser une médiation auprès des habitants ou encore la rencontre des habitants sur les sites des projets), ont vu leurs projets être abandonnés.

Les blocages sont moins importants lorsque la conduite de projet est utilisée dans une finalité artistique, mais suscite néanmoins de vives critiques. Cela a été le cas pour le programme *Opener*, pour lequel l'équipe de la Mission art et espace public a tenté de détourner des modalités de commande issues du management de projet urbain comme les études urbaines qui ont inspiré leurs « études artistiques ». Un détournement de méthodes que l'équipe a réitéré au moment de l'évaluation du projet, alors transformée en forum de clôture, une performance artistique qui a provoqué de vives critiques de la part de certains agents de la municipalité.

Enfin, dans les cas comme « *Prenez Racines !* » où les porteurs du projet artistique n'étaient pas familiers de la conduite ingénieriale de projet, un schéma nouveau, bricolé et ajusté s'est mis en place et a bousculé les acteurs du projet urbain qui eux, étaient coutumiers d'une conduite managériale. Certes, l'absence de familiarité de l'artiste et de la médiatrice culturelle avec les modes de faire du projet urbain a produit une méthode nouvelle ; toutefois cette dernière n'a pas toujours été comprise par l'ensemble des acteurs : « *« Prenez Racines ! » n'est pas labelisé comme un projet culturel, et c'est problématique,*

⁵²⁰ Patrick Rousseau, directeur du Patrimoine et de l'aménagement urbain chez GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège social de GrandLyon Habitat, Lyon, le 11 juin 2013.

*parce que l'art contextuel, relationnel n'est pas compris intellectuellement par tous : certains élus mais des techniciens aussi »*⁵²¹. La greffe entre le projet artistique et le projet urbain n'a d'ailleurs été possible que grâce à un vide procédural, côté ANRU, et à des temporalités longues, du côté de la maîtrise d'ouvrage. *« Le projet avait été validé lors d'un comité de pilotage où tout le monde s'est battu pour d'autres choses, mais pas pour « Prenez Racines ! ». Et en fait le projet a été intégré de cette manière ! Aussi bien d'un point de vue politique que technique, ça passait au-dessus de la tête des cinquante personnes qui étaient autour de la table ! »*⁵²². C'est la conjonction de ces deux facteurs à laquelle s'est ajoutée une forme d'invisibilité d'un projet qui *« n'intéressait personne »*⁵²³ qui a permis la mise en œuvre du projet artistique. Ces nouvelles méthodes sont d'ailleurs, dans ce cas, précisément destinées à être comprises par les habitants, habituellement exclus de la compréhension des projets urbains.

1.4 Ménagement et aménagement : des logiques apparemment opposées qui s'interpénètrent

J'oppose au terme d'aménagement, celui de ménagement. Ce terme dérive de « ménage » et désigne l'action de « ménager » au sens de prendre soin, être attentif. Comme le montre Sébastien Tessier (Tessier, 2007), la diffusion et la valorisation de cette notion, notamment par les architectes, s'appuient explicitement ou non sur le texte du philosophe Martin Heidegger « Bâtir habiter penser » (Heidegger, 1951). Celui-ci met directement en lien ménager avec « habiter », en lui conférant les valeurs d'économie, de quotidien, de préservation, circonspection et mesure. Le substantif « ménagement », en renvoyant par ailleurs à un jeu de mots avec « management », vient injecter de l'humain dans un ensemble de méthodes et de pratiques qui ignorent largement la dimension anthropologique de l'habitat et réduisent l'habitant à des fonctions ou des besoins. Le terme « ménagement » sert aussi à des sociologues ou des chercheurs en urbanisme à mettre en relief les limites

⁵²¹ Hervé Genco, chargé de mission territoriale à la Mission Entrée Est, en entretien avec l'auteure, Mission entrée Est, le 24 avril 2015.

⁵²² Ibid.

⁵²³ Ibid.

des modalités de mise en œuvre du projet urbain. Certains acteurs socio-culturels l'emploient aussi, soucieux de remettre l'habitant au cœur des préoccupations culturelles, urbaines et sociales.

Je tire l'expression de « projet ménagérial » du terme ménagement, apparu au milieu des années 1990, dans les travaux de René Brunet sous les termes de « *territoire à ménager* » (Brunet, 1994). Selon le sociologue Michel Marié, le ménagement n'est plus seulement une protection, une attention, mais il peut être pris comme la dimension « incrémentale » d'une action qui se joue sans idée de planification, dans le court terme, par des actions de superposition et de cumulation (Marié, 1996). L'étude de la conduite des projets artistiques que j'ai menée me conduit à considérer qu'il ne s'agit plus d'un rétro-agissement humain et social à une action d'aménagement, d'une réaction au modèle aménagiste, d'une stratégie ou d'une ruse pour contourner l'aménagement. Il s'agit bien d'une méthode à part entière, dont les règles, les acteurs et les enjeux propres peuvent être définis.

Contrairement au projet managérial, le projet ménagérial a pour objectif de prendre soin des habitants. Il opère à l'échelle du local, dans des rapports et des relations de proximité et s'appuie sur les usages dont le savoir est détenu en partie par les habitants. Il se traduit par des modes de faire et des manières de conduire les projets spécifiques. Ces dernières se confrontent ou s'adaptent plus ou moins aux conduites des projets urbains et lorsque l'adaptation a lieu, elle est souvent corrélée à une forme de ménagement (des acteurs et des gens).

L'attention aux hommes et aux choses qui définit le projet fondé sur le ménagement se marque dans sa mise en œuvre qui tend à privilégier les modes de faire collectifs : co-conception, co-fabrication voire parfois cogestion. Cet ensemble de « co » suppose non seulement des contributions qui varient suivant la culture des acteurs, leurs valeurs, leurs logiques d'action et leurs représentations, mais aussi et surtout un décroisement. Ce dernier n'est possible que si les acteurs sortent de leur culture professionnelle (Langéard, 2015). Aussi est-il fondé sur une économie circulaire, le recyclage et le réemploi des matériaux et des ressources locales (ressources humaines et matérielles), comme l'explique la médiatrice de « *Prenez Racines !* » : « *Ce qui est intangible, c'est le fait que les gens soient vraiment associés à la démarche, que l'on soit dans une idée de réemploi, de réutilisation de*

ce qui existe déjà sur place, pour éviter le gaspillage, d'une pédagogie alternative de l'environnement général, de compréhension des richesses et des gens présents »⁵²⁴.

À mon sens, dans les projets étudiés, l'aménagement et le ménagement cohabitent davantage qu'ils ne s'annulent ou se remplacent. Aussi, je voudrais montrer comment les deux logiques s'interpénètrent avec des dominantes variables selon les cas et les moments. La jauge qui me permet d'apprécier cette interpénétration est la structuration des projets. Plus un projet d'aménagement serait pénétré de ménagement, moins il serait structuré ; à contrario, les projets de ménagement, en se teintant d'ingénierie managériale, seraient de plus en plus structurés. Les projets ont en commun des modalités de structuration et des typologies d'organisation. Toutefois, cette structuration ne se fait pas suivant des cahiers de charges semblables à ceux que l'on trouve dans le management des projets artistiques ou dans les projets d'aménagement, détenus par ceux qui passent la commande, ni suivant des temporalités comparables, mais de façon collective et négociée et chemin-faisant plutôt qu'en amont de la réalisation du projet.

La « méthode ménagériale » apporte ce dont le projet managérial manque : l'humanité, la valeur et le sens, mais elle est constamment bousculée par lui. C'est à la fois une échappatoire et une stratégie de contournement pour réinjecter de la valeur et du sens dans l'ingénierie managériale.

Peut-on pour autant parler d'ingénierie du ménagement, dans le sens organisationnel, duplicable et réapplicable dans d'autres contextes ? Y a-t-il un mode opératoire, des compétences, un cheminement ou un processus qui soient exportables, comme une sorte de recette ? Et sinon, quels en sont les obstacles ? Ce sont ces questions et ces limites qui sous-tendent l'analyse des modes de faire.

⁵²⁴ Géraldine Lopez, médiatrice culturelle de « *Prenez Racines !* », en entretien avec l'auteure, le 20 décembre 2013.

1.5 Structuration et modélisation d'un mode de faire fondé sur l'informel et le sensible

Comme le montrent Marie-Hélène Bacqué et Mario Gauthier (Bacqué, Gauthier, 2011), l'urbanisme et les études urbaines ont connu durant les quatre dernières décennies du 20^e siècle un virage important. En effet, si l'urbanisme de l'après Deuxième Guerre mondiale est caractérisé par la domination d'une conception technocratique et planificatrice, ce n'est qu'à la fin des années 1970 qu'émerge un urbanisme collaboratif, dans lequel l'aménagement devient un processus « *interactif et politique* » qui pose les jalons de la concertation. Si l'importance de la prise en compte du micro-local n'est plus à démontrer à l'heure actuelle, la difficulté à l'articuler avec une échelle d'aménagement métropolitaine persiste, mais n'efface pas pour autant la multiplication d'expériences transversales et incrémentales qui se préoccupent de l'humain et tentent d'intégrer l'informel, l'art et la culture à leurs réflexions. Ce recours à l'informel, comme anti-méthode, est une façon de lutter contre la standardisation de nombreux dispositifs participatifs comme l'indique Guillaume Gourgues (Gourgues, 2012).

Le terme d'informel, que l'on retrouve aussi bien dans une dimension transactionnelle dans les expressions « économie informelle » ou « secteur informel » que dans une dimension relationnelle, comme dans « relation informelle » appartient à une catégorie imprécise et tire sa fécondité de cette imprécision. Il n'est pas dissociable, explique Gilbert Renaud du formel et permet de penser tant l'hétérogénéité, ce qui n'est pas rationalisable : ce qui échappe à une pensée trop réductrice (Renaud, 1995). L'informel éclaire la dimension vécue du social dans ce qui n'appartient pas à la forme, à l'institutionnalisation, par là-même, l'informel se trouve du côté du sensible⁵²⁵. C'est dans une certaine forme de lâcher-prise non formel que le sensible au sens perceptif est possible ; c'est aussi sous cette forme que le sensible comme commun se constitue, de même qu'il est possible dans sa dimension sociale. Le ménagement, de son côté, n'est pas exempt d'une volonté de structuration, de rationalisation voire de modélisation. S'il n'est pas un modèle systématique, il est à noter qu'il y a un recours de plus en plus fréquent à des projets qui mettent en avant le

⁵²⁵ Je reviendrai sur cette notion de « sensible » ultérieurement dans ce chapitre dans un point qui lui sera consacré.

ménagement, notamment dans sa dimension « sensible », qu'elle soit sociale (quartiers « sensibles », participation des habitants, usages alternatifs et collectifs des lieux), environnementale (une certaine forme de *green washing*⁵²⁶ qui privilégie le recyclage, le réemploi, la durabilité environnementale et sociale) ou esthétique (expérimentale, art et nature, art et social, sculpture sociale). On peut parler de modélisation non pas donc dans le sens d'une systématisation des usages, mais dans le sens d'une généralisation de ce recours. Si ce ne sont pas des modèles, compris au sens courant, les projets de ménagement peuvent être des modèles de recherche, dans le sens de l'aboutissement provisoire ou pérenne d'un état de connaissance. Ce sont ces sens que recouvre l'expression que j'ai proposée « monoculture du sensible » : des actions à la fois culturelles et agricoles, mettant en avant la dimension sensible, qu'elle soit perceptive (sensations, sensorialité, sens), névralgique (dans les quartiers et avec des populations « sensibles ») ou encore politique (partage du sensible). Ces actions ont en commun de reproduire des jeux d'acteurs (acteurs artistiques, acteurs de l'urbain et habitants), une économie de projet précaire, des territoires d'intervention en marge (espaces vacants des chantiers comme dans le cas de « *Prenez Racines !* », friches, quartiers et espaces relégués comme dans le cas d'*Opener* ou de *8^e Art*), une éthique environnementale (réemploi, recyclage, rapport au paysage) et des modalités de diffusion alternatives aux modalités communicationnelles des projets d'aménagement.

1.6 Une médiation à double tranchant : une alternative aux modalités de participation traditionnelles et un frein à la légitimation institutionnelle

Le ménagement pointe du doigt les modalités traditionnelles de participation, leurs travers et limites. Il leur reproche en particulier l'injonction à participer dans le cadre d'instances qui les privent souvent de leur capacité de décision (Mazeau, Talpin, 2010). Il propose, pour y remédier, des dispositifs de médiation qui intègrent davantage les participants et leur offre un espace de décision et de prise de part plus important. Il s'appuie pour cela sur une

⁵²⁶ Ce terme désigne les pratiques qui utilisent abusivement un positionnement ou des pratiques écologiques à des fins commerciales.

pratique et des méthodes fondées sur une certaine organicité et le principe d'une construction chemin-faisant.

Comme cela a été montré dans la deuxième partie de cette thèse, la médiation vise différents objectifs : dans *8^e Art*, elle vise à permettre au public d'accéder à une œuvre ou un propos artistique ; et dans d'autres, comme « *Prenez Racines !* » ou *Opener*, à impliquer des habitants dans la mise en œuvre d'un projet artistique.

Devant les difficultés de la participation à véritablement faire participer les habitants, des acteurs du projet managérial, qui tentent de mettre en place les conditions d'une véritable participation, sortent de leurs plates-bandes. Ils bifurquent alors vers le projet de ménagement et s'approprient des méthodes de médiation. Ces dernières peuvent être acceptées mais aussi complètement mises de côté par l'institution. Ainsi, dans le cas de *8^e Art*, les actions de médiation proposées pour pallier la vacuité des dispositifs de participation étaient séparées des projets artistiques. Elles n'étaient, en effet, pas décidées par les mêmes instances (comité de médiation dans lequel étaient surtout présents des acteurs locaux culturels et socio-culturels) et ne bénéficiaient pas des mêmes budgets. L'institution artistique, en dehors du projet photographique de médiation de Cyrille Weiner, se tenait sciemment en dehors des actions de médiation. Au contraire dans le cas de « *Prenez Racines !* », la médiation est au cœur du projet, étant donné que la référente côté MJC est médiatrice culturelle et que cette pratique est courante dans le monde de l'éducation populaire.

Mais en bifurquant d'un monde à un autre, les acteurs qui passent du côté -obscur- de la médiation suscitent la défiance de la part des tenants du projet managérial et peuvent être éjectés par ces derniers. Ainsi, lorsque j'étais en charge de *8^e Art*, j'ai expérimenté cette défiance au moment où j'ai insisté auprès de la DRAC et du président de l'office sur la nécessité de penser un véritable projet de médiation auprès des habitants. Suite à cela, j'ai progressivement été écartée des instances décisionnelles qui ont alors été réinvesties par le président de GrandLyon Habitat, côté bailleur et par le conseiller pour les arts plastiques, côté DRAC. La mission de médiation a ensuite été externalisée par l'office à un partenaire local et les modalités de concertation traditionnelles (réunions publiques d'information) ont alors repris leur cours. Dans ce cas précis, si le ménagement, à travers des actions de médiation a pu un instant donner lieu à une certaine forme de participation, il n'a jamais, pour autant, été la priorité du bailleur et encore moins de l'institution artistique, qui sont

alors revenus à des méthodes plus habituelles pour eux et moins perturbantes en termes de modes de faire.

Ainsi, la médiation peut être vue comme une alternative à une participation en bout de course. Le revers de la médaille est que la médiation, associée à l'éducation populaire et à la politique de la ville, est considérée par les institutions artistiques mais aussi par certains élus comme une sous-expérience artistique, quelque chose qui retire de la valeur artistique. Cette interprétation rappelle la hiérarchisation des productions artistiques qu'a analysée Raymonde Moulin (Moulin, Costa, 1992) : ce qui est produit dans le cadre de la politique de la ville aurait moins de valeur que ce qui est plébiscité par les institutions.

1.7 De l'ingénierie managériale dans les rouages des projets de ménagement à des fins de légitimité

Je me suis aperçue que pour durer dans le temps mais aussi pour être légitimés, les projets de ménagement devaient réinjecter de l'ingénierie dans leurs rouages. J'ai ainsi pu observer un recours à des dispositifs normés et des outils issus du management pour évaluer, contrôler les projets (par les financeurs ou par les politiques) tels que les appels à projets ou encore les fiches actions dans le cadre de la politique de la ville qui déterminent les actions à mener pour l'année à venir et servent à évaluer celles qui sont terminées. Il est pratiquement impossible d'imaginer qu'un projet de ménagement puisse n'être soumis à aucune instance d'évaluation issue du management de projet et, lorsque cela se produit, un vif débat s'en suit qui peut parfois aboutir à un ajustement de la dureté du système managérial vers plus de ménagement. « *Prenez Racines !* » financé dans le cadre de la politique de la ville répond à des modalités d'évaluation spécifiques, telles qu'elles sont prévues par le CUCS. Ces dernières sont annualisées, sous la forme de fiches-actions : celles-ci, reprenant les thématiques globales du territoire (qui auront pu être intégrées plus ou moins en amont d'ailleurs) traduisent en chiffres, en fréquentation, en publics mobilisés, la réussite du projet. Or, comment traduire la croissance d'un arbre ou son enracinement ? C'est la question qu'a posée, de façon ingénue, Thierry Boutonnier, qui trouvait improductif de montrer une évaluation artificielle d'un processus naturel qui échappe par essence au

calendrier managérial. Ce financement annuel a pu alors exceptionnellement être étalé sur plusieurs années pour mieux prendre en compte la temporalité spécifique des arbres. Lorsque, lors du bilan du programme, l'équipe de la Mission art et espace public propose, en guise d'outil d'évaluation, que ce soit des journalistes militants (de la revue *Cassandra Hors-Champ*) dans le monde de l'art qui s'en chargent, la réaction est vive au sein de la collectivité qui y voit une façon de tourner en dérision les outils traditionnels managériaux caractéristiques de son fonctionnement. Ce dernier exemple est tout à fait significatif du nécessaire va-et-vient entre des outils et des dispositifs traditionnels et des dispositifs plus alternatifs, du point de vue des acteurs mobilisés autour des nouvelles pratiques artistiques.

1.8 Dans un contexte d'incertitudes financières, le management gagne du terrain sur le ménagement

Le contexte de resserrement financier, notamment dans le cadre de l'ANRU 2 fait qu'alors que durant plusieurs années, des acteurs comme les associations ou les structures socio-culturelles ont été mobilisés voire même plébiscités pour leurs capacités à mettre en œuvre des actions qui ménagent les gens, j'ai pu constater une inversion de cette tendance. Dans plusieurs cas, j'ai remarqué un retour à une culture « dure » de management. Ainsi, plutôt qu'un recours à des acteurs locaux ayant fait leurs preuves dans le projet de ménagement, il n'est pas rare de noter une forme de transfert sur d'autres acteurs soit issus directement du projet managérial (Bouhaddou, Kullmann, 2017), soit issus de formes se disant ménagériales, mais qui dans leurs modalités de mise en œuvre n'offrent pas les conditions d'un véritable ménagement. Ces formes de projet éphémères ou extérieures au quartier laissent supposer des difficultés de mise en place d'un projet véritablement en lien avec les acteurs, une compréhension fine du territoire ou encore le développement de relations de confiance (avec les habitants notamment).

1.9 Le ménagement un outil pour communiquer sur les plus-values sociales

Qu'ils soient effectivement ou non des projets de ménagement, les projets étudiés se racontent comme tels : ils mettent en avant les plus-values sociales qu'ils offrent. Ainsi, *8^e Art* se caractérise par son « *attitude d'écoute* »⁵²⁷, « *Prenez Racines !* » propose de construire « *un art de vivre en commun* »⁵²⁸, et *Opener* veut se « *(ré)approprier le désir d'une ville partagée* »⁵²⁹.

En effet, avec la diffusion du modèle de monoculture du sensible, le recours à ce type de projets et aux méthodes qui lui sont inhérentes devient une manière valorisée et valorisable d'aborder le sujet du social en partage et de le promouvoir. C'est un des moyens par lesquels des organismes de logement social et d'autres institutions tentent d'acheter la paix sociale ou de légitimer une action d'aménagement (Bouhaddou, Kullmann, 2017).

Entre projet managérial et projet ménagérial, s'opèrent ainsi à la fois des translations et des intrications. On peut cependant noter des différences dans les modalités de structuration, de temporalités, de types d'acteurs, d'enjeux mais aussi dans les manières dont les compétences se mêlent.

En effet, dans des projets où les modalités se fondent sur l'informel, la structuration est difficile à appréhender voire pratiquement inexistante. Les temporalités peuvent être plus lentes, non chronologiques lorsqu'elles prennent en compte le temps humain et non humain plutôt que les contraintes économiques et marchandes. Les types d'acteurs (artistes, médiateur, habitants) diffèrent. Ils se caractérisent par leur capacité de passer d'un monde à un autre et à mobiliser différents types de savoirs et de compétences suivant les situations et enjeux. Les enjeux (sociaux, symboliques et politiques) varient : on voit se diffuser des enjeux *bottom-up* qui se construisent chemin-faisant et ne sont pas issus d'une ambition politicienne descendante. J'emprunte l'expression « *chemin-faisant* » au philosophe François Jullien (Jullien, 2007). Cet *in itinere* est à appréhender non seulement comme ce qui se passe

⁵²⁷ Andrea Bellini, commissaire artistique de *8^e Art*, interviewé par Anne-Caroline Jambaud, *Millénaire 3* « Un projet d'art public dans un quartier de logements sociaux », 19 mai 2011

⁵²⁸ Site Internet de « *Prenez Racines !* » <https://www.prenez-racines.org/presentation>

⁵²⁹ Site Internet des musées de Dunkerque <https://www.musees-dunkerque.eu/nous-connaître/opener/opener/>

pendant la période où se déroule le projet (Langeard, 2015) -contrairement à une vision à priori ou à posteriori- mais comme ce qui dépasse les enjeux de temporalité. Chemin-faisant suppose d'intégrer au fur et à mesure et avec mesure (lenteur ?) l'écart, et donc d'ajuster continuellement à partir des erreurs et des nouvelles contraintes, plutôt que d'être dans une pensée différentielle, programmatique et prévisionnelle. Enfin, la manière dont les compétences se mêlent change elle aussi. Elle n'est ni une rencontre provoquée à des fins de réalisation économique d'un projet ni un « mariage de circonstance » comme c'est le cas dans les appels à projet de la Métropole de Lyon par exemple⁵³⁰ mais devient l'une des conditions de réalisation du ménagement.

⁵³⁰ Depuis 2012, la Métropole de Lyon lance régulièrement des appels à projets visant à l'accompagnement culturel et artistique des projets de renouvellement urbain. C'est le cas sur le territoire de Mermoz Sud par exemple, depuis septembre 2018.

2. De la communication des projets à la traduction

La communication est l'une des méthodes du projet aussi bien managérial que ménagérial. Je vais montrer comment, dans ce second cas de figure, cette communication revêt certaines spécificités : ses objectifs, ses moyens, ses canaux de diffusion et ses acteurs diffèrent de ceux du projet managérial. En effet, elle n'est plus une **communication traditionnelle institutionnelle**, produite par l'institution. Même si elle a aussi pour visée de valoriser l'action de l'institution (bailleur, collectivité), la communication devient alors une médiation du projet artistique voire dans certains cas une **performance artistique**. Elle est conçue et produite par de nouveaux acteurs, appelés *in between figures*⁵³¹ : artistes, médiateurs, producteurs artistiques ou parfois même habitants (Kullmann, Bouhaddou, 2017).

2.1 La communication traditionnelle institutionnelle, ses ambitions et ses dérives

Cette forme de communication que l'on trouve dans le cas de *8^e Art* se confronte à une limite principalement. Comment communiquer ce qui sort des limites de son objet de communication initial, dans le cas du bailleur : le logement social ?

Je m'appuie ici sur divers documents de communication de GrandLyon Habitat. Le journal à destination des locataires de GrandLyon Habitat, *Entre nous*⁵³² propose ainsi en 2012 un encart sur *8^e Art*. Dans ce numéro, est mise en avant l'ouverture aux locataires du premier atelier d'artiste. Il s'agit cependant d'une communication de surface, tronquée, puisque seul le logo du projet figure – garant du sérieux ou tout au moins de l'existence d'un projet – sans présentation globale de celui-ci. Ici on ne parle que de ce qui touche directement les habitants et leur cadre de vie en montrant le bailleur comme un animateur de celui-ci. La

⁵³¹ Figures de l'entre-deux.

⁵³² *Entre nous* n°121, septembre 2012

dimension artistique ne figure donc que pour justifier une forme de médiation entre le bailleur et ses locataires, et celle-ci est supposée leur bénéficier sans qu'il soit fait mention des modalités de ce bénéfice. Cela laisse donc supposer que ces modalités n'ont pas été étudiées.



Encart sur 8^e Art dans *Entre nous*, n°121 en 2012

Le dossier de presse, réalisé en 2011 (soit un an avant le démarrage des chantiers de réalisation des œuvres) par l'agence Communiquez, une agence de communication prestataire choisie sur appel d'offre par GrandLyon Habitat, présente le projet. Cependant, il n'est pas à destination des locataires, mais des élus de l'arrondissement et de la ville, à qui il est envoyé. Cela conforte l'idée que le bailleur ne communique pas directement aux locataires sur ce qu'il prévoit « pour eux » au pied de leur immeuble, les jugeant, comme cela a précédemment été montré, incapables d'apprécier la portée d'un tel projet. Cette communication n'est donc pas à visée de médiation.

Un autre dossier de presse, celui-ci réalisé par le bailleur, montre une tentative de communication destinée aux habitants. Toutefois, ce dernier ne parle que des actions de médiation du projet artistique 8^e Art. Ainsi par exemple, lorsqu'il présente *En parts égales* de l'artiste Katerina Sëda, il ne traite pas de l'œuvre à proprement parler mais seulement du temps convivial durant lequel l'artiste, définie comme « participative », a prévu de rencontrer les habitants.

Les partenaires du projet, quant à eux, ne proposent qu'un faible relais de l'actualité du projet. Ainsi le Musée urbain Tony Garnier traite peu du projet artistique sur ses différents supports de communication (tracts, site Internet ou publications). Les rares fois où cela se produit, le contenu ne concerne que ce qui est directement en lien avec les murs peints. C'est le cas de l'exposition *Regards sur 8^e Art*. Seuls les artistes sont présentés ; le rôle du bailleur, alors même que celui-ci est le principal financeur du musée et de *8^e Art*, est minoré au profit de celui de l'institution artistique.

De la même façon, lorsque le conseiller pour les arts plastiques de la DRAC aborde le sujet dans son blog sur la ville et alors même que le titre de son billet est « *8e art, une commande publique d'art dans un contexte d'habitat social à Lyon* »⁵³³, il ne parle pas du tout de la spécificité de ce projet : son portage par un bailleur. Au contraire, il met l'accent sur le parti pris artistique sans faire le lien avec la nature de la commande et le contexte d'intervention dans un quartier d'habitat social. Il insiste enfin sur le rôle de son institution, plutôt que sur un partenariat. Le bailleur est donc présenté comme un acteur mineur même lorsqu'il est l'initiateur et porteur du projet.

Enfin, il est largement fait mention du projet dans le plaidoyer d'un élu⁵³⁴, qui se sert de l'abandon de *8^e Art* comme d'un argument politique contre le Maire de Lyon de l'époque, Gérard Collomb. Mais ici encore le rôle du bailleur social est complètement absent des propos.

2.2 Une communication qui manque sa cible

Le site Internet de *8^e Art*⁵³⁵, un support privilégié pour le rayonnement extérieur du projet, est en fait bricolé en interne : ce n'est pas l'agence de communication en charge qui le documente et gère son actualisation, mais la responsable de projet, totalement étrangère au développement de contenu pour Internet. De fait, le site n'est pas orienté vers un public

⁵³³ Blog de Michel Griscelli, conseiller en arts plastiques à la DRAC Rhône Alpes, <http://leblogdelaville.canalblog.com/archives/2012/05/01/24148486.html>, 2 mai 2012

⁵³⁴ Stéphane Guillard, élu de l'opposition, intervention au conseil municipal de la Ville de Lyon, le 1er juin 2015 <http://ensemblepourlyon.fr/projet-8eme-art-larret/>

⁵³⁵ <http://www.8e-art.com/>

précis, la responsable du projet doit en effet intégrer des demandes paradoxales : celles provenant de l'office de présenter des informations techniques sur le déroulement du projet et sa temporalité, et celles provenant du président qui s'en sert comme d'une tribune politique. Par ailleurs, en dehors du relais fait par l'ARRA HLM⁵³⁶, le site est très peu repris par les partenaires institutionnels ou dans les mondes de l'art. Il est fermé en 2014, peu de temps après le départ d'Yvon Deschamps de la présidence de GrandLyon Habitat.

En 2017, dans le cadre du projet *Eau de rose* qui a vu le jour dans la continuité de « *Prenez Racines !* », Thierry Boutonnier, à l'ouverture de la Biennale d'art contemporain, a été interviewé par un journaliste du *Monde*. Toutefois, ce qui est au cœur de l'article, ce n'est pas la spécificité du projet, mais bien le portrait d'un artiste atypique. La parution a contrarié l'artiste qui ne saisissait pas pourquoi le journaliste s'intéressait tant à sa carrière et si peu au sens du projet.

Si cette communication n'a pas, pour l'artiste, les effets escomptés, elle traduit surtout la propension des médias traditionnels, qui s'adressent à une diversité de publics, à s'intéresser aux personnalités des artistes. Elle traduit aussi leur difficulté à exprimer la complexité esthétique, politique, urbaine et sociale de tels projets.

2.3 Désigner les projets, c'est les qualifier pour leur apporter de la légitimité

J'ai constaté que les acteurs n'utilisaient pas tous la même désignation pour parler de ce qui était à l'œuvre, ainsi, si certains l'appelaient le « projet », pour d'autres, il s'agissait d'une « opération », d'un « programme » d'une « action », d'une « expérimentation », d'une « œuvre » ou encore d'un « travail ». Il est à noter qu'un projet peut suivant les situations et les acteurs être désigné différemment.

Ainsi, en plus de l'analyse de mes cas d'étude, lors de l'exposition *Banlieue is Beautiful*⁵³⁷, qui présentait plusieurs projets artistiques en situation de rénovation urbaine dont « *Prenez Racines !* » et réunissait un panel large des acteurs impliqués dans ces projets, j'ai pu analyser la manière dont ils présentaient les pratiques à l'œuvre. Il y a alors plusieurs

⁵³⁶ Association régionale Rhône Alpes HLM qui remplace l'Union Sociale pour l'Habitat.

⁵³⁷ Exposition sous la direction artistique de Monte Laster, Palais de Tokyo, 17-18 mai 2014, Paris

stratégies qui peuvent être utilisées par les acteurs pour traduire cette volonté de gagner en légitimité et en crédibilité.

La première des stratégies consiste à utiliser des mots issus du vocabulaire de l'art légitime. Lors de l'exposition *Banlieue is beautiful*, une historienne de l'art y parle alors de « *pièces de rap* »⁵³⁸ quand elle présente le travail de l'un des musiciens⁵³⁹, utilisant ainsi le terme « pièce » naturellement associé à la musique classique ou baroque de manière à légitimer le rap.

Le commissaire de cette exposition, Monte Laster, à la fois habitant et travaillant à la Courneuve depuis plus de 20 ans, affublé, lors de cette manifestation, de l'ensemble de ses casquettes, voire parfois encombré, parle volontiers d'« *art contemporain* » ou d'« *art* »⁵⁴⁰. L'artiste, défend le caractère nouveau des créations présentées. Ainsi, dans son blog, il parle de « *l'énergie créatrice de la banlieue* » mais aussi de « *performances, d'installations, vidéos, concerts, installations* », de « *pratiques et formes nouvelles* », de « *scène artistique* »⁵⁴¹. Cette idée est reprise par le Parti Poétique et *Zone sensible*, le centre de recherche artistique auquel appartiennent Thierry Boutonnier et Monte Laster, qui annoncent une « *voie nouvelle qui incarne la création* »⁵⁴².

Dans le cadre de *8e Art*, l'ensemble des acteurs (bailleur, élus et institution artistique) parle des œuvres des artistes.

Toutefois, cette légitimité désirée est à la fois fragile et paradoxale, car lorsque le terme « art » est utilisé, il est souvent contrebalancé par « rénovation urbaine » ou « banlieue ». Ainsi, pour les architectes, il s'agit « d'art sous toutes ses formes »⁵⁴³, les personnes pratiquant ces formes artistiques sont considérées comme des « artistes de la banlieue »⁵⁴⁴.

La deuxième stratégie consiste à utiliser des termes techniques pour apporter une crédibilité de professionnels.

⁵³⁸ Rama El Nemr, historienne de l'art, table ronde « art et rénovation urbaine » de *Banlieue is beautiful*, Palais de Tokyo, 17 mai 2014, Paris

⁵³⁹ Il réalise des morceaux avec des détenus de la Maison d'Arrêt de Villepinte en région parisienne.

⁵⁴⁰ Monte Laster, artiste, commissaire de l'exposition *Banlieue is Beautiful*, 16-18 mai 2014

⁵⁴¹ <https://www.montelaster.com/>

⁵⁴² <http://www.zonesensible.org>

⁵⁴³ Anne Lacaton, architecte DPLG intervenant à la Courneuve dans le cadre de la rénovation urbaine, table ronde « art et rénovation urbaine » de *Banlieue is beautiful*, Palais de Tokyo, Paris, le 17 mai 2014.

⁵⁴⁴ Paul Chemetov, architecte DPLG, table ronde « art et rénovation urbaine » de *Banlieue is beautiful*, Palais de Tokyo, Paris, le 17 mai 2014

Pour le bailleur, 8^e Art en interne est désigné par le terme « opération » alors qu'à l'extérieur, il parlera volontiers de « projet ».

La Ville de Dunkerque utilise, elle, le terme « programme » pour marquer la pluralité des actions menées d'une part et montrer la scientificité ou la technicité de ce qui est à l'œuvre, d'autre part.

Les acteurs artistiques jouent eux, les métaphores. Le *Parti Poétique* et *Zone sensible* parlent de « cultures urbaines », faisant alors le lien entre le travail agricole et le travail culturel, et d'« expérimentations » pour marquer la dimension de recherche de ces projets. Cette réflexion est aussi présente dans le cas de « *Prenez Racines !* ». En effet, le nom du projet est suivi de la mention « une expérimentation artistique à Mermoz ».

La troisième stratégie consiste à dire que la dimension de travail collectif qui donne de la valeur aux projets artistiques.

Ainsi, dans le cas de « *Prenez Racines !* », l'artiste et les parrains-marraines des arbres désignent fréquemment ce qu'ils font par le terme « travail ».

De même, pour l'une des habitantes de la Courneuve, qui pratique le slam depuis quelques années avec Monte Laster, il s'agit d'un « *projet* », d'un « *travail en commun* » et d'un « *travail collectif* »⁵⁴⁵.

La quatrième stratégie consiste à amenuiser la dimension artistique pour faire valoir d'autres savoir-faire. Pour l'architecte Paul Chémétov qui a une longue expérience architecturale en situation de rénovation urbaine, les projets présentés lors de l'exposition ne sont pas autre chose que des « *démarches artistiques* »⁵⁴⁶ sans doute là pour servir le véritable projet : le projet architectural et urbain. Cette vision soulève par ailleurs la question processuelle davantage que celle de la forme d'œuvre qu'elle prend *in fine*. Enfin, l'usage du terme « *démarche* » limite le projet à une intention et marque une distance avec ce qui serait de l'ordre d'un art véritable.

Ce qui apparaît dans cette série d'exemples, c'est qu'au-delà de la série de termes utilisés pour désigner ces pratiques, c'est de leur légitimité et de la crédibilité des acteurs qui communiquent vis-à-vis des autres acteurs dont il est en réalité question.

⁵⁴⁵ Mabrouka, habitante de la cité Balzac à la Courneuve, slammeuse, table ronde « art et rénovation urbaine » de *Banlieue is beautiful*, Palais de Tokyo, Paris, le 17 mai 2014.

⁵⁴⁶ Paul Chemetov, architecte DPLG, table ronde « art et rénovation urbaine » de *Banlieue is beautiful*, Palais de Tokyo, Paris, le 17 mai 2014.

Un point qu'il semble important de noter est l'absence de discours sur cet art des banlieues, d'une tentative de caractérisation, qu'elle concerne ses formes, ses enjeux, ses artistes, ses processus ou même ses publics. Ainsi, lorsqu'on évoque l'art et la rénovation urbaine, le discours tourne systématiquement autour de la rénovation urbaine, du point de vue social, économique, politique, architectural et urbain.

2.4 Une communication falsifiée pour corriger la communication institutionnelle traditionnelle

En parallèle de cette communication traditionnelle institutionnelle, une communication que je qualifie de falsifiée existe, en ce sens qu'elle n'est pas entièrement fidèle à la réalité, soit qu'elle donne de fausses informations (date, coût), soit qu'elle en omet certaines. Elle a pour visée de corriger certaines des dérives et les limites du projet, pour en augmenter la portée ou pour le légitimer.

Dans le cas de *8^e Art*, les artistes sans exception, en dehors de ceux qui travaillent dans le cadre de la médiation, ne mentionnent pas le projet dans leurs biographies⁵⁴⁷. Il est fort à penser que les grandes difficultés rencontrées par certains qui ont conduit à l'abandon de plusieurs œuvres, le caractère nouveau de leur intervention dans l'espace public, la localisation dans un quartier d'habitat social, enfin le manque de rayonnement national et international du projet les ont conduits à « effacer » de leurs travaux cet épisode, pourtant long de plusieurs années.

Par ailleurs, le manque de précisions sur les actions de médiation de *8^e Art*, de la part du bailleur, est aussi une façon ambiguë de présenter les choses. La seule mention qui en est faite se réduit à cette phrase : « *On prévoit des actions de médiation* »⁵⁴⁸ sans préciser lesquelles. L'omission révèle que ces actions ne seront pas la priorité de l'office HLM. De même la question de l'implication des habitants, également dans la revue de la Métropole

⁵⁴⁷ La biographie de Karina Bisch sur le site de son curateur artistique ne mentionne qu'un projet en 2007 (date de démarrage de *8^e Art*) : Our only goal is the future, L'Atelier c/o Galerie Jean Brolly, Paris <http://www.galeriethomasbernard.com/fr/artistes/oeuvres/22994/karina-bisch> . De même pour Armando Andrade Tudela sur le site du CNAP <http://www.cnap.fr/armando-andrade-tudela> et Katerina Sěda sur son site personnel <http://www.katerinaseda.cz/en/> , il n'y a aucune mention de leur présence sur ce projet.

⁵⁴⁸ Entretien d'Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat dans *Millénaire 3* le 29 mai 2011.

(mai 2011), est habilement passée sous silence : « *on a de bons retours des habitants, et la tâche est facilitée par les fresques Tony Garnier* ».

Enfin, le site internet de l'ARRA HLM présente le site du projet *8^e Art* comme étant « *interactif et communautaire (...) pour faire perdurer le dialogue permanent engagé avec les habitants* » alors qu'il n'y a pas plus d'interaction entre internautes et bailleur possible que de dialogue véritable entre GrandLyon Habitat et ses locataires à propos du projet. Ce qui est dit sur le projet, à savoir que son objectif est d'« *aller à la rencontre des habitants de la ville de Lyon et de créer une communauté autour du projet* », est faux. De plus, il n'y a jamais eu de présence du projet sur les réseaux sociaux⁵⁴⁹, donc cette supposée volonté de demander leur avis aux internautes est fautive et la mention du site sonne alors comme un simple effet d'annonce.

En revanche, j'ai constaté qu'en dehors des quelques réunions du syndicat des locataires de GrandLyon Habitat auxquelles j'ai pu assister en qualité de responsable d'opération, il y avait fort peu d'instances d'expression pour les habitants. Le président Deschamps n'hésitait alors pas à utiliser ces réunions comme tribunes pour vanter la valeur du projet, alors même que l'ordre du jour était sans lien avec l'intervention artistique. Il n'y était pratiquement fait mention d'aucune critique sociale vis-à-vis de *8^e Art*. Les faibles critiques étaient alors balayées d'un revers de manche par le président, qui usait d'une présence politique de longue date pour faire taire les voix dissonantes.

Selon un certain nombre d'habitants, que j'ai rencontrés sur les sites concernés, mais aussi à l'issue des réunions autour de la réhabilitation thermique du quartier des États-Unis dont j'étais aussi en charge, Yvon Deschamps a trahi sa mission d' élu local et celle de l'office en préférant une intervention artistique à une intervention architecturale sur des immeubles d'habitations en attente de rénovation depuis plusieurs dizaines d'années, considérée par eux comme moins factice. Le blog satirique politique « Les potins d'Angèle »⁵⁵⁰ rapporte, quant à lui, une anecdote arrivée lors de la présentation de *8^e Art*, au moment de l'inauguration du Terra Mundi, le siège social de GrandLyon Habitat, le 26 mai 2011 : le maire Gérard Collomb précisait à Yvon Deschamps « *tu es président de GrandLyon Habitat, pas du Musée Guggenheim !* », ironisant ainsi sur la double fonction de celui-ci et sur sa difficulté à légitimer ses initiatives artistiques.

⁵⁴⁹ Facebook ou Twitter.

⁵⁵⁰ Billet de Timéo Danaos « Quand la mer monte », [blog www.boutique.lespotinsdangele.com](http://blog.www.boutique.lespotinsdangele.com)

Cette communication falsifiée a pour visée une forme d'auto-validation, comme c'est le cas dans le dossier de l'ARRA HLM, présenté lors du Congrès HLM en 2014 (alors que *8^e Art* avait déjà été abandonné). En effet, l'une des thématiques traitées est celle de l'art comme mode d'expression du lien social et du « *mieux vivre ensemble* »⁵⁵¹, pour reprendre la formule de l'ARRA HLM. C'est alors que *8^e Art* est montré en exemple comme projet d'innovation sociale, c'est-à-dire, pour reprendre les termes du Conseil Supérieur de l'économie solidaire, comme permettant « *d'élaborer des réponses nouvelles à des besoins sociaux nouveaux ou mal satisfaits dans les conditions actuelles du marché et des politiques sociales, en impliquant la participation et la coopération des acteurs concernés, notamment des utilisateurs et usagers* »⁵⁵².

2.5 En marge de la communication institutionnelle traditionnelle : une communication performative par les artistes et habitants

Face à cette communication traditionnelle, des formes de communication alternatives, stratégiques et de contournement apparaissent.

Thierry Boutonnier n'hésite pas ainsi, à s'emparer des modalités de communication de certains scientifiques, comme il le fait en organisant des rencontres⁵⁵³, sous l'égide de l'un des grands noms de la recherche en esthétique. Il réalise aussi deux émissions de radio, dont l'une sur France Culture⁵⁵⁴, pour vulgariser son intervention, l'autre sur une radio lyonnaise⁵⁵⁵.

L'artiste multiplie les médias pour toucher un autre public que celui des quartiers dans lesquels il intervient et pouvoir aborder certains sujets avec plus de liberté. Il utilise en

⁵⁵¹ Dossier en ligne : Les villages de l'innovation sociale et solidaire en Rhône-Alpes. 120 initiatives, ARRA HLM, https://www.avise.org/sites/default/files/atoms/files/201511_120_initiatives_innovantes_rhones_alpes.pdf

⁵⁵² Conseil Supérieur de l'Economie Sociale et Solidaire, décembre 2011.

⁵⁵³ Les Rencontres « *Prenez Racines !* », sous la direction de Paul Ardenne, historien de l'art, Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

⁵⁵⁴ Interview de Thierry Boutonnier dans l'émission « La méthode scientifique » sur France Culture, le 22 septembre 2017

⁵⁵⁵ Interview de Thierry Boutonnier dans l'émission « Environnement » sur Le Mouv', le 8 mai 2013.

particulier son propre site Internet⁵⁵⁶, comme une vitrine militante de ses actions et réflexions.

Cette communication performative, cette fois-ci, sur le volet artistique proprement dit, est aussi utilisée dans le cadre du programme *Opener*. En effet, l'équipe de la Mission art et espace public utilise pour communiquer (et non pas seulement informer) des modes de faire issus des mondes de l'art qu'elle hybride avec une pratique de l'urbain.

L'équipe dans une série de cartes postales- invitations adressées aux habitants des quartiers dans lesquels prennent place les installations, jouent effets de matière. Ils explorent ainsi la dimension du micro, avec une importance donnée détail des matières vivantes comme le bois brut ou la végétation et du banal (le graffiti n'est pas nettoyé).



Cartes postales-invitations réalisées par la Mission art et espace public (2013)

Les cartes postales réalisées par l'équipe de la Mission art et espace public montrent des scènes de joies simples et authentiques qui parlent d'être ensemble, malgré les différences et au travail.



Cartes postales-invitations réalisées par la Mission art et espace public (2013)

⁵⁵⁶ Site Internet de Thierry Boutonnier Domestication www.domestication.eu

Ainsi, le vernissage de l'exposition n'est plus un simple moment mondain, mais un temps dédié aux habitants et participants. Il prend la forme d'un vernissage itinérant en bus, ce qui permet d'appréhender l'échelle urbaine du programme artistique, tout en décalant le propos. Le même procédé est utilisé au moment du forum de clôture du projet, qui démarre après une marche urbaine en fanfare jusqu'à un lieu de culture alternatif de la ville : La Piscine. Enfin, le bilan d'*Opener* est confié à une équipe de journalistes militants spécialistes de l'art qui publient dans le numéro spécial consacré au programme, non pas seulement un bilan ou une évaluation d'*Opener*, mais un véritable manifeste pour l'art participatif dans l'espace public et la présence des artistes dans l'aménagement du territoire.

2.6 La traduction comme méthode, l'art comme traduction ou l'artiste comme traducteur

J'entends ici par traduction la méthode et la pratique par lesquelles une action menée par des acteurs d'un domaine peut être comprise par des acteurs d'un autre domaine. Elle suppose la mise au jour des dimensions linguistiques, institutionnelles et relationnelles qui sous-tendent l'action. Comme l'explique le philosophe François Jullien (Jullien, 2012) à propos des langues, la traduction est à la fois paradoxale et impossible, car deux langues ne peuvent complètement coïncider.

Il y a dans l'action de traduction un double forçage, celui de la langue à traduire qui se leste, et celui de la langue de traduction qui se déporte.

La traduction n'est pas seulement un acte technique, mais pose, au fondement, la question de la rencontre de l'autre.

Le programme *Opener* peut ainsi être analysé comme une action de traduction. En effet ses initiateurs ont tenté de faire « *une sorte d'aide, éventuellement exportable, une méthodologie, une pédagogie pour d'autres collectivités* »⁵⁵⁷. Elle consiste en l'élaboration

⁵⁵⁷ Réunion de présentation d'*Opener*, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Val de Seine, le 14 juin 2013.

de ce qu'ils appellent un *opener*, littéralement un décapsuleur, qui permet d'accéder à l'art, d'ouvrir la voie à une rencontre avec des expressions artistiques.

D'une part, le recours à l'art a rendu possible non seulement la traduction d'une vision de la ville, dans le sens de la fabrication d'un regard sur la ville et sur des territoires, mais le passage d'une manière de faire le diagnostic urbain héritée de l'urbanisme et de l'aménagement du territoire, à une méthode de diagnostic artistique sensible. Le programme *Opener* a permis de poser la question de la place de l'étude artistique comme possible diagnostic, préalable au projet urbain et comme forme d'expertise urbaine. Si la question a été jugée intéressante par les services dédiés à l'urbanisme, toutefois l'expérience n'a pas été réitérée faute de soutien politique. *Opener* a aussi permis de poser la question du rôle d'une mission dédiée à l'art dans l'espace public au sein d'une collectivité, et celle de sa capacité à proposer un nouveau modèle d'interactions entre les services, puis entre la ville et des acteurs extérieurs. Un socle commun de partage du sensible, mais aussi des représentations communes ont pu ainsi être forgés. On peut estimer que la méthode et la pratique propres au programme *Opener* constituent une expérience réussie de traduction, notamment entre l'équipe de la mission et les artistes, et entre l'équipe de la mission et les structures socio-culturelles qui elles-mêmes passaient le relais aux habitants et participants.

D'autre part, cette traduction a permis d'esquisser le passage d'une parole d'acteurs dotés d'une voix, à d'autres qui en étaient dépourvus. En effet, la vocation du programme était de transmettre des compétences aux habitants. Cependant, cette transmission n'a pas été totalement opérante dans le sens où les chantiers étant assez techniques, les participants sont restés cantonnés à des rôles d'exécutants. De plus la durée courte des chantiers n'a pas complètement permis l'usage, par les collectifs d'artistes, des compétences en présence.

3. La participation comme méthode et pratique

Sous l'angle de la démocratie participative comme sous celui du « co-urbanisme », la participation des habitants, pour reprendre les réflexions de Arab, Vivant, Ozdirlik (Arab, Vivant, Ozdirlik, 2016) est très largement encouragée dans les projets de renouvellement urbain et dans le cadre de la politique de la ville. Elle est en effet considérée comme l'une des conditions, si ce n'est la condition de réussite et comme la garantie à la fois d'un projet urbain qualitatif, de la qualité démocratique, de l'égalité civique et de la justice sociale.

Que traduit le recours quasi systématique à la participation des habitants non plus seulement dans le cadre des projets urbains mais aussi dans le cadre de projets artistiques ?

Plus précisément, en quoi dans ces projets, la conception et la méthode de participation sont-elles spécifiques ? La question concerne à la fois ceux qui sont chargés de l'organiser et les habitants – le rôle qu'ils se voient attribuer et celui qu'ils jouent.

Dans les cas étudiés, la participation se décline parfois en amont des projets ou est intégrée (plus ou moins de façon artificielle) en cours de projet. Elle est présente dans les méthodes de participation spécifiques mises en œuvre, mais aussi dans les pratiques des acteurs ; enfin on peut la voir dans les savoir-faire engrangés par ces derniers au fil de l'eau. Je montrerai comment les dispositifs participatifs existants dans les projets urbains s'adaptent aux projets artistiques, de quelle manière cela fait émerger de nouveaux acteurs et comment à la fois ces adaptations et ces nouveaux acteurs renouvellent les modes de faire de la participation.

3.1 Une adaptation de la participation aux projets artistiques telle qu'elle existe dans les dispositifs de participation aux projets urbains

La maîtrise d'ouvrage des projets de renouvellement urbain et certains des acteurs techniques tentent d'adapter la participation traditionnelle au cadre des projets artistiques. C'est le cas dans *8^e Art*, où la participation aux projets artistiques emprunte des dispositifs

semblables à ceux des projets urbains tels que des réunions publiques calquées sur le modèle des réunions de concertation. Tout d'abord, il faut remarquer que la conception des projets n'a pas intégré la dimension participative en amont. D'autre part, dans ces réunions publiques, caractéristiques de la « *démocratie technique* » (Callon et al., 2001) comme celle qui s'est tenue en janvier 2013 au moment de l'inauguration de *Kiosk*, en présence de l'artiste Karina Bisch, les habitants sont minoritaires : le public est constitué majoritairement d'experts (élus et salariés de l'office) et les « *professionnels de la participation* »⁵⁵⁸ (Nonjon, 2005) sont remplacés par des artistes qui se prêtent alors avec plus ou moins de conviction à l'exercice. Dans ce cas précis, la participation est confondue avec la médiation artistique. Le ton de la présentation est docte, les propos sont techniques et les rares habitants (qui sont aussi par ailleurs des représentants associatifs) ne saisissent pas réellement les enjeux du projet et surtout ne prennent pas la parole. La réunion présente les concepts mis en avant par l'artiste sans donner lieu à un échange avec l'assemblée. Elle s'est déroulée dans un laps court (entre deux trains pour l'artiste). Dans le cadre des projets urbains, les limites de la conception et de la pratique de la participation ont été fréquemment soulignées : qu'il s'agisse de l'injonction à participer, voire de la « *tyrannie à participer* » (Simard et al., 2005 ; Blondiaux, Fourniau, 2011 ; Cooke, Kothari, 2001), de l'institutionnalisation et de l'instrumentalisation du débat public (Fourniau et al., 2007), des difficultés à évaluer la réussite des dispositifs participatifs ou encore de la difficulté de la participation à véritablement transformer l'ordre public et à constituer un contre-pouvoir au pouvoir des élus (Fontan et al., 2012). Dans le cas d'un projet artistique, non directement connecté au quotidien des habitants, ces limites sont encore plus criantes. La méthode caractérisée par un modèle impératif et une injonction à une participation de masse a été analysée par Loïc Blondiaux et Yves Sintomer (Blondiaux, Sintomer, 2002 ; Blondiaux, 2008). Ils montrent que l'objectif est de faire participer le plus grand nombre d'habitants afin de pouvoir, à travers une adhésion que les initiateurs et les élus désirent toujours massive, légitimer des projets et par là-même donner l'illusion d'une participation active à la vie politique locale. Cette participation à la vie locale est d'une part, supposée donner une image valorisée et pacifiée des quartiers d'habitat social, dans laquelle les habitants agissent pour améliorer le « vivre

⁵⁵⁸ Il s'agit de consultants extérieurs aux collectivités et maîtrises d'ouvrage dont la mission est d'organiser la participation des habitants et l'arbitrage, développer le débat public et produire de la médiation, à travers des dispositifs participatifs (réunions publiques, ateliers d'urbanisme etc.).

ensemble ». D'autre part, le recours à la participation vient combler un désengagement des institutions étatiques de plus en plus préoccupant.

Pourquoi dans les projets artistiques, recourir à la participation ? Pour nombre d'acteurs du projet urbain et d'aménageurs, « *l'art est au service du projet urbain* » pour reprendre les termes de Clotilde Kullmann (Kullmann, 2015). Pour ceux-ci, le recours à l'art est à la fois une manière de communiquer durant le temps long du chantier (Tonnelat, 2016) et une manière de valoriser les projets urbains (Kullmann, 2017), si bien que la croyance existe que les projets artistiques sont dotés d'un ingrédient magique qui pousserait les habitants à participer et notamment les publics dits « prioritaires », « spécifiques » des quartiers dits « sensibles ». Ainsi, la participation aux projets artistiques serait un vecteur d'émancipation et l'une des actions clés de la gestion urbaine : en reconstruisant le lien social, les habitants s'engageraient – et plus particulièrement ceux qui ne s'engagent pas ou que peu – plus volontiers à prendre en charge la gestion de leur quartier (Bacqué, Gauthier, 2011). Au vu des difficultés à mobiliser certaines populations par les voies traditionnelles, il est considéré comme acquis que la participation en art, vue comme un instrument de cohésion sociale et de développement local (Langeard, 2015), permettrait de faire participer en art ceux que la participation traditionnelle ne touche pas : les invisibles. Les participants à ces projets seraient ceux que l'on n'entend pas, et surtout ceux qui ne participent pas à la vie locale, qu'elle soit sociale ou politique.

3.2 De nouveaux acteurs dans le cadre d'une conception participative des projets

La conception participative des projets artistiques implique l'apparition de nouveaux acteurs. Il s'agit en grande partie d'acteurs de l'éducation populaire qui peuvent être des artistes ou des acteurs associatifs (structures sociologie-culturelles locales, associations et collectifs et leurs publics). D'autres acteurs issus d'autres mondes que celui de l'éducation populaire apparaissent comme les bailleurs ou des chercheurs impliqués. Ces acteurs lorsqu'ils jouent le jeu de la participation, se caractérisent par leurs compétences mêlées et leur engagement dans les projets.

Pourquoi des acteurs dont la mission initiale est à priori toute autre que celle de porter ou de soutenir un projet artistique s'éloignent-ils à ce point de leur objet principal ? Pourquoi se risquent-ils à sortir de leurs plates-bandes, alors qu'ils n'en ont à priori ni la compétence ni la légitimité ?

Dans le cadre de projets à visée ménagériale, tels que « *Prenez Racines !* » ou *Opener*, la participation est confiée à des acteurs *off* (de l'institution artistique) – pour reprendre la terminologie d'Elsa Vivant (Vivant, 2007) –, mais en lien avec le monde de l'éducation populaire ou issus de celui-ci : ce sont des artistes (souvent perçus comme n'étant pas des professionnels), des professionnels de l'éducation populaire ou des habitants. Ces derniers sont vus et parfois même, se présentent comme des artistes médiateurs, car intervenant dans le cadre et les missions de l'éducation populaire, à savoir la transmission de savoirs vers un public. Les artistes ne sont pas les seuls à faire de la médiation et à en porter les valeurs : dans le cas d'*Opener*, l'un des deux membres de la Mission art et espace public, issu du développement culturel, m'explique : « *Pour ma part, je suis formé au développement culturel, la question de produire des actions tout en étant le médiateur de ces actions me paraît évidente* »⁵⁵⁹. De la même façon, dans « *Prenez Racines !* », la personne en charge du projet à la MJC est médiatrice culturelle.

Dans deux de mes terrains d'étude, les habitants sont non seulement un prétexte à la participation mais aussi une clause de légitimité des œuvres. Dans ces cas, l'artiste en acteur *off* de la participation va repenser la question du public et la place de l'habitant dans le processus créatif mais aussi participatif et urbain. On a alors affaire à ce que j'appelle « l'habitant-public ». Par sa présence, il justifie le propos artistique et le positionnement esthétique de l'artiste : il est un prétexte à la création et à la sortie des lieux de création, de production, de diffusion et de réception traditionnels. Cependant, il ne participe pas complètement à la conception de l'œuvre, dans le sens où l'artiste reste - artistiquement - seul maître à bord. C'est ce qui est à l'œuvre dans *8^e Art* où les habitants ne sont là que pour justifier qu'un tel projet d'art public puisse être développé sur un quartier d'habitat social. Il en est de même, mais dans une moindre mesure, dans *Opener* : les habitants ne participent pas toujours à une réalisation trop technique des œuvres ; cependant, ils forment le public des œuvres, sans lequel elles perdent de leur sens. En revanche, dans les cas où l'artiste

⁵⁵⁹ Patrick Le Bellec, chargé de mission Art et Espace Public, en entretien téléphonique avec l'auteure, le 12 juillet 2016.

inclut la participation habitante en amont de son projet et au cœur de son propos, la participation devient alors une méthode.

Il existe aussi des cas où les habitants deviennent des experts de la participation artistique. J'ai constaté que le noyau dur des parrains-marraines de « *Prenez Racines !* » était constitué à quelques rares exceptions, d'habitants qui étaient aussi des acteurs militants associatifs ou acteurs professionnels issus du management de l'action publique : ceux que j'appelle « habitants-experts ». Ils sont, au fur et à mesure du projet « montés en compétences » et ont acquis des savoirs techniques qui les rendent légitimes à prendre part au débat et à participer. Après avoir été initiés, ils finissent par maîtriser le jargon, la « *novlangue managériale* », pour reprendre les termes d'Agnès Vandervelde-Rougale (Vandervelde-Rougale, 2017) (acronymes, temporalité du projet, acteurs, prise de parole publique etc.) et parviennent à valoriser leurs « *savoirs citoyens* » (Nez, Deboulet, 2013), contrairement au groupe de jeunes participant aux chantiers, qui, lui, peine souvent à maîtriser le vocabulaire et les enjeux de sa propre participation.

Par ailleurs, des professionnels de l'éducation populaire se transforment en porteurs de projets artistiques et urbains ou en médiateurs-artistes. Ils sortent alors de leurs domaines d'interventions habituels et peuvent développer ce qui pourrait s'apparenter à la mission de maîtrise d'œuvre d'un architecte par exemple. C'est ainsi que la MJC Laënnec-Mermoz a entièrement pris en charge, en plus de la réalisation du projet artistique, la dimension d'aménagement du verger partagé « *Prenez Racines !* » et sa gestion. Ils ne cantonnent plus leurs interventions à des collaborations avec l'artiste, le public et les professionnels de la politique de la ville mais s'entourent désormais d'autres professionnels (collectifs d'urbanistes et d'architectes mais aussi chercheurs) qui les aident à monter en compétences. De même, des chercheurs, en s'impliquant dans les projets artistiques explorent une posture « *d'entre-deux* »⁵⁶⁰, comme j'ai pu l'expérimenter : ils deviennent d'une part, des chercheurs impliqués et d'autre part, des chercheurs-« artistes ». Non seulement, ils participent pleinement aux projets et modifient leur distance par rapport à leur objet de recherche en s'incluant eux-mêmes dans cet objet (comme c'est déjà le cas dans le cadre de la recherche-action par exemple) mais en plus, ils « *font de l'art comme les artistes* » (Tonnelat, 2012),

⁵⁶⁰ Communication de l'auteure lors du séminaire « RESPet - Recherches en esthétiques spatiales : pratiques et théories », Département de géographie, 29 septembre 2016, Ecole Normale Supérieure de Paris http://www.geographie.ens.fr/IMG/pdf/mk_bouhaddou_presentation_ens_20-9-16_pour_diffusion.pdf

puisée dans sa lecture de Jacques Rancière. Cette implication des chercheurs se caractérise par une approche et une posture à mi-chemin entre la recherche-action et la recherche-crédation. Cette posture « entre-deux » est en réalité un va-et-vient entre plusieurs compétences, champs voire disciplines. Le chercheur revient « chargé » de quelque chose dont il était auparavant dépourvu. Evidemment, cette posture pose la question de l'objectivité à travers la distanciation critique du chercheur. Toutefois, la recherche est aussi une pratique engagée comme le souligne Norbert Elias (Elias, 1956), que le chercheur en soit conscient ou non, car le terrain implique de l'affect, des interactions et de la proximité. Pour ce qui concerne mon expérimentation de la recherche-crédation, j'ai privilégié une posture participante puisque mes terrains étaient des projets participatifs. Comme je l'ai expliqué dans la partie précédente de cette thèse, ce choix s'est traduit par la co-réalisation d'un film court sur « *Prenez Racines !* » : *Aux arbres citoyens ! Un essai poético-révolutionnaire* et la rédaction, à la demande de Thierry Boutonnier, d'une nouvelle intitulée *Et pour quelques arbres de plus*.

Lorsque la conception des projets est participative, que les professionnels de l'éducation populaire (animateurs, médiateurs socio-culturels ou éducateurs) soient présents ou non, les pratiques de l'ensemble de ces acteurs sont héritées de l'éducation populaire. C'est le cas pour les structures socio-culturelles par exemple (MJC Laënnec-Mermoz et Centre Social Laënnec), dans le cas lyonnais et dunkerquois (Maisons de quartiers), des associations (Les Papillons Blancs à Dunkerque) mais aussi pour les habitants (parrains-marraines de « *Prenez Racines !* ») qui sont souvent familiers des méthodes de l'éducation populaire, car ils ont une longue expérience associative.

Ces acteurs ne sont pas nouveaux, – dans le sens où ils n'existaient pas auparavant – mais leurs rôles changent, leurs compétences sont mêlées avec celles d'autres professionnels, leurs postures se modifient et les interactions entre acteurs sont démultipliées et enrichies. Ces derniers vont par leur approche et leurs méthodes, transformer à la fois le projet et la manière de penser la participation.

En revanche, dans les projets dont la conception n'est pas participative, comme avec *8^e Art*, les compétences peinent à se mêler et les acteurs se cantonnent dans des postures et des interactions inchangés, qui mettent à mal le projet.

3.3 Une participation qui fait de l'ombre aux dispositifs traditionnels institués

Ce qui est à l'œuvre dans les cas étudiés est un passage d'un modèle injonctif refusé et réfuté à une autre forme de participation, conçue comme extérieure au modèle traditionnel, qui tend à se généraliser, s'organiser et de fait, à se modéliser.

Dans le cas de « *Prenez Racines !* » le dispositif participatif est intervenu, sous une forme traditionnelle, après le démarrage du projet urbain, en 2015, soit après la phase de relogement, au moment de l'arrivée des nouveaux habitants. Ainsi durant la période de démolition et de relogement des habitants, c'est la pépinière « *Prenez Racines !* » (puis le verger) et les structures locales impliquées dans le projet qui ont constitué un relais pour la parole habitante. Il s'agissait d'une concertation tardive, « ramassée » sur un temps court, multithématique, réalisée suivant des modalités habituellement usitées. Un questionnaire a d'abord été soumis à des habitants souhaitant s'impliquer, dans lequel ils étaient invités à cocher les priorités qui leur étaient proposées et qui comprenait un espace d'expression écrite libre assez réduit. Cette étape s'est poursuivie par des ateliers thématiques qui ont été organisés pour construire « le projet de territoire » pour reprendre l'expression utilisée par la mission territoriale. Enfin, des temps d'échanges plus informels se sont tenus dans les structures culturelles et sociales locales. Ces modalités participatives posent plusieurs problèmes : celui de la délocalisation du lieu de la participation, celui de l'usage de l'écrit, celui de la forme des rencontres et enfin, celui de la temporalité de la concertation. Les habitants doivent, pour participer, non pas se trouver sur les lieux du projet, mais se rendre à la Mission entrée Est ; or nombre d'entre eux ne connaissent pas cette institution, davantage orientée sur la coordination des acteurs que sur l'accueil des habitants. Par ailleurs, le recours systématique à l'expression écrite, lorsqu'une grande partie de la population a des difficultés avec l'écrit voire avec la langue française, indique soit une méconnaissance des habitants soit une volonté de mettre à distance les non francophones. La forme des rencontres : réunions ou ateliers animés par des professionnels est particulièrement boudée par des habitants souvent sur-mobilisés par plusieurs années de concertation. Enfin, la temporalité tardive de la concertation, alors même qu'un groupe actif d'habitants s'était déjà formé autour du projet, a contribué à l'insuccès de la participation

dans sa forme instituée. Cette concertation avait pour objectif de contribuer à la création d'un conseil citoyen. Celui-ci a été créé ultérieurement.

Ainsi, même si plusieurs parrains-marraines se sont prêtés à l'exercice de la concertation du projet de territoire, comme me l'a confié à plusieurs reprises la médiatrice culturelle de la MJC, lors d'entretiens informels, ils l'ont été car la médiatrice a été sollicitée par la mission territoriale dans le but de trouver des participants. Ce « vivier », certes peu renouvelé depuis 2009, est cependant toujours prêt à se plier à ce type d'expérience. Bien qu'ils soient au rendez-vous lorsqu'ils sont invités à participer à la Mission entrée Est, il est clair que, pour eux comme pour les acteurs locaux, plus proches de la réalité du terrain, la véritable participation réside dans leur implication au quotidien dans le projet.

La participation aux projets artistiques fait ainsi de l'ombre à la participation traditionnelle pour plusieurs raisons : en grande partie parce qu'elle part d'un groupe identifié et uni et non pas d'une masse informelle – les habitants –, parce qu'elle propose une participation active et une prise de part à la décision, mais aussi parce qu'elle se déroule dans le lieu même du projet, suivant des modalités adaptées au groupe (et non pas pour le confort des professionnels) et où le faire prédomine sur l'écrit.

3.4 De nouvelles formes de participation à la croisée des approches

Je vais maintenant m'intéresser au contenu de ces nouvelles formes de participation qui s'appuient d'une part sur le faire et d'autre part, sur une certaine vision de la citoyenneté et du bon habitant. Je montrerai de quelle manière les formes de participation dans les projets artistiques étudiés viennent supplanter des formes de participation traditionnelles et ce faisant, ont tendance à s'exporter et à être modélisées. Enfin, je montrerai les limites de ces formes à travers des difficultés à penser et mettre en place les modalités d'une co-gestion.

Tout comme les méthodes traditionnelles reprennent des méthodes héritées à la fois de l'animation sociale (fondées sur la dimension conflictuelle de l'intervention populaire du *community organizing* mais aussi sur les lignes consensuelles de l'action publique dans le cadre de la politique de la ville) et du projet urbain (ateliers de projet urbain par exemple)

(Balazard, Fisher, 2016 ; Carrel, Lepinay, 2016), les nouvelles méthodes de participation se caractérisent par des approches croisées, cette fois-ci entre art/culture et sociologie.

Dans le cadre de « *Prenez Racines !* », des actions inspirées de méthodes sociologiques ont été menées. L'artiste accompagné de la médiatrice culturelle a réalisé une opération de porte-à-porte auprès des habitants de Mermoz Nord, durant plusieurs mois en 2009 sous la forme d'entretiens semi-directifs. Cette « *phase de rencontre avec enquêtes sociologiques* »⁵⁶¹, a non seulement permis de rencontrer les habitants de façon longue, individuelle, centrée sur eux mais aussi et surtout de récolter un ensemble d'envies, de besoins et de désirs quant à la manière de vivre le quartier. De même, une série d'actions inspirées de méthodes artistiques a été menée, parmi lesquelles les éco-pâtures urbaines⁵⁶² et la plantation d'un chêne issu du projet de forêt partagée de Joseph Beuys, grâce à la collaboration de l'artiste anglais Dan Harvey⁵⁶³. Cette dernière méthode empruntée au registre artistique a aussi été expérimentée dans le cadre d'*Opener* : elle s'est concrétisée par la mise en œuvre d'un chantier collaboratif autour de la sculpture *Sputnik*⁵⁶⁴ qui signait le démarrage du programme, ainsi que par des vernissages ambulants inspirés à la fois de l'urbanisme (diagnostic en marchant, marches urbaines) et de l'art. Ces moments, dans un bus, étaient l'occasion de démythifier le vernissage, étranger à la plupart des habitants des quartiers populaires, mais aussi et surtout l'occasion d'embrasser l'ensemble des projets dans un parcours global et d'aller « chercher » les gens là où ils se trouvaient.

⁵⁶¹ Thierry Boutonnier, artiste, en entretien de l'auteure avec Lyon au domicile de l'artiste, le 24 mars 2015.

⁵⁶² Il s'agit de deux projets réalisés en 2013 dont l'objet est ce que l'artiste Boutonnier appelle « la domestication » ou l'appropriation de l'espace public » : la *Prairie retrouvée* (conquête d'un délaissé urbain à travers l'ensemencement collectif de 1000m² de prairie), *Des petits moutons dans la prairie* (accueil et soin de moutons locavores par des habitants du quartier pour tondre la prairie créée).

⁵⁶³ Le 30 mars 2013, Dan Harvey a fait le voyage depuis le Royaume-Uni pour planter un jeune chêne de sept ans dans la pépinière de « *Prenez Racines !* ». L'arbre était issu d'un gland planté par Joseph Beuys dans un objectif écosophique.

⁵⁶⁴ *Sputnik, une archéologie cosmique* est un projet réalisé par l'artiste moscovite Nicolai Pollisky en 2010 sur les berges de l'île Jeanty, à partir de déchets de l'industrie portuaire, pensé dans son aspect coopératif entre l'artiste, la mission Art et Espace Public, un « chantier jeunes » et des artisans et industriels de Dunkerque.

3.5 Quand participer, c'est faire

Si dans mes trois cas d'études, participer, c'est faire – faire étant entendu comme la mise en œuvre du projet –, ce faire se décline suivant des modalités variables. Pour les trois cas, la participation des habitants est un attendu du projet, même si dans certains cas, ce ne sont pas les habitants qui sont les véritables participants.

Ainsi dans le cas de *8^e Art*, le faire concerne essentiellement les méthodes du bailleur social. L'office entend que les artistes **fassent comme** les maîtres d'œuvre : qu'ils soient responsables techniquement mais aussi juridiquement de la réalisation de l'ouvrage qu'ils ont conçu. Il s'agit là d'un faire technique et juridique pour une participation légitime et légitimée des artistes dans le monde du logement social. Cependant, il est à noter que cette participation ne concerne pas les habitants : elle reste affaire de professionnels (médiateurs ou artistes). On est dans ce cas en présence d'une logique de « **faire-faire** », où il s'agit de faire monter ces habitants en compétence afin qu'ils puissent comprendre les enjeux d'un projet dans lequel ils ne sont pas décisionnaires.

Dans le cas de « *Prenez Racines !* », la participation est avant tout une action : les habitants **participent en faisant**. À travers ce faire, les habitants et les acteurs sont supposés devenir des acteurs à part entière. Il s'agit d'un faire agricole. Les habitants qui détiennent des savoirs mobilisables dans le cadre de la participation (Bacqué, Mehmache, 2013) deviennent des « *actants* » : des acteurs du processus et participants à l'action autant qu'à la décision (Langeard, 2015). Ils constituent alors une forme de contre-pouvoir, fondé sur la capacité d'initiatives antérieures. Un noyau de plusieurs marraines est en effet à l'initiative d'un jardin potager partagé et autogéré depuis 2010. L'espace qui ne faisait pas partie de la proposition artistique initiale, a été dès lors négocié auprès de la maîtrise d'ouvrage et des promoteurs privés grâce à la reconnaissance de ce groupe détenteur de capacité et d'autonomie. Tant et si bien qu'alors même que la pépinière a été transplantée sur un nouveau site, au cœur du quartier rénové, le jardin a lui aussi déménagé et continue de mobiliser les parrains-marraines. Forts de cette expérience politique et esthétique partagée, les parrains-marraines transforment l'espace en même temps qu'ils enrichissent leurs représentations (d'eux-mêmes, des interactions, du monde). En effet, l'implication des habitants dans le projet a permis, dans un premier temps, si ce n'est d'acquérir, du moins de

conforter une sensibilité environnementale particulièrement manifeste dans la métaphore de l'arbre planté, déraciné puis ré-enraciné. Ces habitants ont porté un autre regard sur la nature et les cycles des saisons. Ils ont aussi expérimenté des pratiques écologiques comme le compost, et développé des compétences en arboriculture (plantation, taille et entretien des arbres) et en jardinage. C'est cet émerveillement et cette conscience environnementale que souligne Brigitte Corcy, l'une des marraines et instigatrice du potager partagé, lorsqu'elle confie : « *Tous les jours on voyait quelque chose de nouveau pousser, je l'ai toujours dit, pour moi c'est comme une naissance à chaque fois* »⁵⁶⁵. Cette sensibilité environnementale est en réalité une sensibilité, une attention au monde et aux autres, comme l'indique Gladys Vallax, une autre marraine, pour qui le projet a permis de « *sensibiliser les gens au niveau de l'accessibilité et du handicap : (...) on a intégré des personnes déficientes visuelles à certains moments, sur des fêtes, c'était très important pour ces personnes-là qui ne rencontrent que peu de monde de l'extérieur, qu'elles puissent apporter leurs propres connaissances* »⁵⁶⁶. Il s'agit d'une valorisation symbolique qui passe aussi par la reconnaissance de tous les savoirs.

Dans un second temps, cet ensemble de pratiques collectives de jardinage et d'entretien des arbres mais aussi d'organisation de temps festifs ou réflexifs a permis d'entretenir le lien social voire de le créer.

Par ailleurs, le projet a favorisé pour nombre d'habitants un ancrage territorial dans la durée : « *c'est quelque chose qui restera de moi* »⁵⁶⁷ confiait Jeannine, la marraine de deux arbres, en écho aux paroles de Brigitte Corcy : « *je me sens beaucoup plus partie prenante du quartier* »⁵⁶⁸.

Enfin, en plus de leur permettre de durer, l'arbre est une façon pour les parrains-marraines de proposer un récit d'eux-mêmes. Le choix de l'essence a souvent été symbolique : c'est

⁵⁶⁵ Brigitte Corcy, marraine d'un arbre du verger « *Prenez Racines !* », en entretien avec Géraldine Lopez, médiatrice culturelle de la MJC Laënnec-Mermoz, MJC Laënnec-Mermoz, le 12 mars 2013.

⁵⁶⁶ Gladys Vallax, marraine d'un arbre du verger « *Prenez Racines !* », en entretien avec Maïa Sert, chargée de l'organisation des Rencontres « *Prenez Racines !* », MJC Laënnec-Mermoz, le 30 janvier 2013.

⁵⁶⁷ Jeannine Gaugain, marraine de deux arbres du verger « *Prenez Racines !* » en entretien avec Sophie Fueyo, réalisatrice et l'auteure, dans le cadre du tournage du film documentaire *Aux arbres citoyens ! Un essai poético-révolutionnaire*, MJC Laënnec-Mermoz, avril 2013.

⁵⁶⁸ Brigitte Corcy, marraine d'un arbre du verger « *Prenez Racines !* », en entretien avec Géraldine Lopez, médiatrice culturelle de la MJC Laënnec-Mermoz, MJC Laënnec-Mermoz, le 12 mars 2013.

ainsi que la famille Vallax a choisi un pommier, l'un de ses membres affirmant : « *c'est l'arbre de vie, il y a un côté symbolique fort* »⁵⁶⁹.

3.6 La participation, une fabrique de « bons habitants »

La question de la participation habitante est très largement corrélée à celle d'une image idéale de l'habitant véhiculée sous différentes formes tant au sein des organismes de logement social que des élus ou des aménageurs. La présence quotidienne des habitants et leur parole sont un levier de légitimation des politiques publiques. Dans les cas étudiés, elle a pu être vue comme un moyen de « fabriquer » de « bons habitants », suivant une certaine vision idéale qui le plus souvent ne reflète pas ou que peu la complexité du terme d'habitant.

Dans le cas de « *Prenez Racines !* », la présence des « arbres pépites »⁵⁷⁰ issus de la pépinière et intégrés au nouvel espace public créé, peut être lue de deux façons. La première est celle qui est véhiculée par l'artiste et la MJC : pour eux, il s'agit là d'une manière d'occuper un espace public, que leur militantisme charge de forte valeur sociale, symbolique et politique. Puisque les habitants sont représentés par leur arbre, alors, cela revient à dire que ce sont les habitants qui occupent et tiennent l'espace public. La seconde manière est implicitement celle des acteurs de l'urbain et des élus. Selon eux, les parrains-marraines sont l'exemple type de bons habitants. Les bons habitants sont ceux qui participent à la vie de la cité (ils sont impliqués dans des projets et dans le tissu associatif) mais aussi ceux qui diffusent les bonnes pratiques citoyennes environnementales (compost, tri, recyclage, sensibilisation environnementale) et sociales (travail collectif, intérêt général, maintien et création de lien social, promotion du vivre ensemble et de la mixité urbaine et sociale). En guise de récompense, les arbres de ces « super habitants » ont droit de cité sur l'espace public, ce qui promeut l'idée que la participation apporte légitimité et reconnaissance.

⁵⁶⁹ Gladys Vallax, marraine d'un arbre du verger « *Prenez Racines !* », en entretien avec Maïa Sert, chargée de l'organisation des Rencontres « *Prenez Racines !* » à la MJC Laënnec-Mermoz, MJC Laënnec-Mermoz, le 30 janvier 2013.

⁵⁷⁰ Il s'agit des arbres parrainés qui seront transplantés dans le nouveau verger partagé, dans le cadre du projet de renouvellement urbain.

Mais les parrains-marraines ne sont pas toujours vus comme les bons habitants, au sens de « ceux qu'il faudrait ». Pour le bailleur social, un bon habitant, n'est pas d'abord celui qui participe. C'est plutôt le locataire sans problèmes, qui paie son loyer, ne détériore pas le patrimoine, ne dérange pas la tranquillité du voisinage. La figure de l'habitant est ainsi pensée en termes de « tranquillité de cadre de vie » et de « vivre ensemble », des expressions en usage dans le monde du logement social, au point que ces termes constituent des pôles professionnels dans les offices et dans les collectivités. Cela montre que pour un bailleur, l'enjeu réel de la participation des habitants n'est sans doute pas leur participation effective, mais le fait qu'elle contribue à apaiser des tensions sociales et à construire une certaine idée du vivre ensemble. Par ailleurs, la question de la participation des habitants, chez les bailleurs, soulève invariablement celle du nombre de participants. Ainsi, le président de GrandLyon Habitat⁵⁷¹ regrette-t-il le peu d'habitants de Mermoz Nord. Il en a en outre une vision territorialisée à l'extrême et passée au crible de l'institution qu'il représente : « *C'étaient des gens qui habitaient le quartier mais qui n'avaient rien à voir avec Mermoz Nord* », alors que l'ensemble des parrains-marraines avaient un lien historique avec le quartier.

Ainsi, le « bon habitant » n'existe pas. L'habitant en capacité, c'est-à-dire, qui participe et a développé une forme de pouvoir d'agir, échappe au « faire-faire » dans les projets managériaux comme dans les projets ménagériaux. En ne répondant plus aux injonctions et en ne rentrant pas complètement dans les critères souhaités : voter, être citoyen impliqué dans la vie locale, l'habitant n'est jamais un « bon habitant », pour reprendre la réflexion de Catherine Neveu (Neveu, 2003) : il ne s'exprime jamais exactement comme il le faudrait, ni quand il le faudrait. L'écart entre l'idéal présupposé et sa concrétisation introuvable est l'un des fondements de la délégitimation de la participation.

⁵⁷¹ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, le 25 février 2014.

3.7 Faire participer les personnes handicapées : ces « gentils participants ». L'impossible participation totale

La participation des personnes handicapées de la même manière que celle des populations de quartiers défavorisés est une réponse à « *l'impératif participatif* » analysé par Loïc Blondiaux (Blondiaux, 2008).

Le recours aux personnes handicapées, censé sinon donner un visage à la participation, tout au moins montrer un nombre, pose toutefois problème. Souvent présentées comme des « *gentils participants* », pour reprendre l'expression de Guillaume Gourgues (Gourgues, 2013), comme bon nombre de représentants des publics dits passifs ou captifs (écoliers, adhérents d'associations), ces personnes ne le sont pas toujours et interrogent fortement le réflexe d'une gestion caritative du handicap. Par ailleurs, comme les « pauvres » ou les « habitants », les « handicapés » relèvent d'une abstraction à la fois comme catégorie unifiante et comme comportement idéal supposé. Ainsi, l'un des adultes handicapés de l'association Les papillons blancs confiait à Patrick Le Bellec, entre note d'humour et naïveté « *les habitants de l'île Jenty, c'est parce qu'ils sont gentils* »⁵⁷².

Toutefois, cette image de « gentils » généralement accolée aux handicapés peut être contrebalancée par le comportement de certains handicapés qui peut dérouter les acteurs institutionnels. Ces derniers estiment alors que leurs agissements sont "déplacés" ou agressifs. Ces situations révèlent la difficulté des formes de participation proposées à prendre en compte les caractéristiques concrètes des personnes auxquelles elles sont censées s'adresser.

Le déroulement du forum de clôture d'*Opener* est particulièrement représentatif des décalages entre préjugés et réalité. Tout d'abord, au moment de l'intervention de l'architecte Patrick Bouchain – longue et hors propos car elle traitait davantage de sa propre carrière que du projet en lui-même –, l'un des adultes handicapés de l'association Les Papillons Blancs, sans doute lassé, s'est mis à marmonner de plus en plus fort. Face à cette réaction, l'architecte s'est alors mis à parler plus fort pour couvrir ce bruit gênant. Les éducateurs de l'association plutôt que d'entrer dans le jeu ont laissé leur adhérent s'exprimer jusqu'à ce que l'architecte se taise. Par ailleurs, l'ordre des interventions de cette

⁵⁷² Parole rapportée par Patrick Le Bellec, lors d'un entretien informel avec l'auteure.

rencontre qui, bien que le principal sujet de débat ait été la construction d'un commun, n'était pas anodin. En effet, elle a démarré par une présentation du projet, suivie par les interventions de plusieurs « experts » artistiques, urbains et politiques, pour finir par donner la parole à la salle. Se sont d'abord exprimés les jardiniers mobilisés par les différentes maisons de quartiers des différents territoires d'inscription de *Jardins Barges*. Il est intéressant de noter que le dernier intervenant était un handicapé qui racontait son expérience : « *J'ai fait du jardinage avec presque tout le monde. J'ai bien apprécié, c'était important pour moi, je suis passé dans le journal aussi* »⁵⁷³. Cette dernière intervention, contrairement aux autres n'a donné lieu à aucune reprise, coupure ou discussion.

La gêne face au handicap produit aussi parfois une réaction de contournement, car il y a dans ce sujet quelque chose qui ne peut être nommé et qui conduit à une forme d'invisibilisation des handicapés pour les transformer en habitants susceptibles d'entrer dans les moules de la participation instituée.

Ainsi, toujours au cours de ce forum à Dunkerque, j'ai pu noter que les membres de la Mission art et espace Public avaient recours aux prénoms, au moment où les personnes handicapées étaient en présence, alors que le reste du temps, et notamment quand il n'y avait que des « valides » autour de la table, ces personnes étaient désignées par le nom de leur association : « Les Papillons Blancs ». L'association sert à les représenter. Elles sont ainsi invisibilisées dans leurs caractéristiques propres. À l'inverse, dans le cas de « *Prenez Racines !* », l'une des familles pilier des parrains-marraines compte plusieurs membres malvoyants et fortement investis dans la vie associative à visée d'intégration des malvoyants. Cet engagement a pour conséquence le rapprochement entre une association de malvoyants et « *Prenez Racines !* ». Le caractère naturel du rapprochement a permis que l'image des handicapés ne soit pas instrumentalisée.

⁵⁷³ Yannick, jardinier de l'association des Papillons Blancs, lors du Forum de clôture d'Opener, La Piscine, Dunkerque, le 7 février 2015.

3.8 Un curseur variable de la participation des habitants aux projets artistiques

J'ai pu noter au cours de mes observations que le curseur de la participation aux projets artistiques pouvait varier du tout au tout : de la négation totale d'une possible participation des habitants, jusqu'à une participation totale à un « faire » dans lequel l'artiste disparaît lui-même, en passant par une étape intermédiaire d'une reconnaissance limitée de la participation habitante.

Ainsi, pour le président de GrandLyon Habitat⁵⁷⁴, la participation en art ne peut aller jusqu'à la co-conception. S'il y a co-conception, explique-t-il avec une pointe de dédain, il s'agit alors de « sociocul » et non « de culture en tant que telle ». Il précise : « *si on pouvait de temps en temps enlever le mot socio et considérer que la culture est ouverte à l'ensemble d'une population et pas simplement à ceux qui ont les codes pour y accéder, ça serait pas mal* » justifie-t-il. L'emploi de l'abréviation de « *socio-cu* » outre une familiarité professionnelle avec le milieu, exprime ici clairement sa vision péjorative : l'art n'a pas à se préoccuper de participation et dès lors qu'il le fait, il est déprécié. Cette représentation procède d'une sorte de hiérarchisation et de gradation des formes d'art. Au bas de l'échelle, Yvon Deschamps situe le socio-culturel qui est, selon lui, le moins légitime culturellement à s'appeler « art » ; il est comparé au *landart* – c'est ainsi qu'il désigne le travail artistique de Thierry Boutonnier dans « *Prenez Racines !* » – qu'il juge seulement « *sympathique* »⁵⁷⁵. Au sommet, il place l'esthétique la plus aboutie et la plus emblématique de la présence culturelle sur le territoire, chère aux tenants de la démocratisation culturelle, puisqu'elle manipule des « *codes artistiques* » : l'art public. Cette différenciation entre l'art légitime et un art qui ne serait pas légitime est partagée par de nombreux acteurs. Pour ces derniers, il existerait un art pour l'art validé par les institutions artistiques, qui nécessite culture et codes pour être reçu et un art qui n'est pas ou moins légitimé par les institutions, soit qu'il est produit par d'autres que des artistes (animateurs socio-culturels, habitants, amateurs etc.), soit qu'il est reçu par un public autre et suivant des modalités différentes ; soit enfin qu'il est produit en

⁵⁷⁴ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, 25 février 2014

⁵⁷⁵ Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, en entretien avec l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, 25 février 2014

dehors des lieux traditionnels de l'art (dans l'espace urbain, dans le cadre de la politique de la ville etc.).

Cette hiérarchisation induit la place accordée aux habitants. Le président de l'office HLM explique : « *Pour moi participer ce n'est pas transformer l'habitant des HLM en artiste, c'est lui donner envie de..., lui donner quelques..., quelques codes et rudiments techniques* ». Pour lui, la participation des habitants, si elle existe, doit être intégrée, voire invisibilisée : « *c'est plus participer à une démarche globale* » car « *c'est l'artiste qui est propriétaire de son œuvre ! Qui la fait ! L'habitant peut dialoguer avec lui* ».

À cette conception minimaliste du rôle des habitants, s'opposent des attitudes de reconnaissance des habitants qui participent. Elles peuvent être partielles ou limitées, comme dans le cas de « *Prenez Racines !* ». Ainsi, au moment de la mise en œuvre du verger partagé, Thierry Boutonnier avait proposé que les parrains-marraines des « arbres pépites » signent les bancs positionnés près de leur arbre, comme l'aurait fait un artiste, signifiant de cette manière qu'il s'agit non seulement d'une œuvre d'art, mais qu'ils en sont des contributeurs importants. Lorsque cette proposition a été faite lors d'un comité technique, le responsable de la mission territoriale a répliqué que les parrains-marraines avaient déjà « *bien assez participé* »⁵⁷⁶ ! Finalement, seuls les prénoms et initiales du nom de famille des parrains-marraines figurent en guise de signature sur les bancs du mail, précédés de la mention « avec ». Les personnes concernées sont donc reconnues comme acteurs, mais partiellement : leur identité étant tronquée, leur identification renvoie à une interconnaissance, à un entre-soi d'ordre domestique et non public.

Enfin, la conception de la participation des habitants peut aller jusqu'à faire disparaître la figure de l'artiste. Dans « *Prenez Racines !* », Thierry Boutonnier reprend à son compte la pensée de Joseph Beuys et clame que l'art est affaire de tous. D'ailleurs, il ne se définit pas lui-même comme un artiste plasticien et se moque qu'on le prenne parfois pour un animateur socio-culturel, car, pour lui⁵⁷⁷, « *la question de l'animation socio-culturelle est mal perçue* ». Il place la participation au cœur de sa pratique d'artiste : elle est une démarche qui l'implique avec les habitants, la MJC, les acteurs de l'urbain et de la recherche autour du « faire ». Il analyse ce qu'il a fait comme « *une démarche active de relations aux habitants,*

⁵⁷⁶ Notes de l'auteure lors du comité technique « *Prenez Racines !* » reprenant les paroles d'Hervé Genco, chargé de mission à la Mission entrée Est, Mission entrée Est, 30 décembre 2013

⁵⁷⁷ Thierry Boutonnier, artiste de « *Prenez Racines !* », en entretien avec l'auteure au domicile de l'artiste, Lyon, le 13 mars 2013.

avec du porte-à-porte, avec une méthode qui fonctionne un peu, qui s'improvisait en [le] mettant en relation avec les services de médiation, de mobilisation des habitants qui sentaient qu'il se passait des choses assez simples que l'artiste prenait en charge »⁵⁷⁸. Dans cette vision du faire comme action collective, il ajoute : « Personnellement je me fous de savoir si l'art réside dans la matière de la pépinière, de l'arbre ou du futur verger partagé, mais l'art pour moi, c'est faire ». La participation est alors conçue comme partie intégrante du mode de faire en art.

3.9 La participation artistique, un substitut à la participation traditionnelle ?

Si, pour le logement social, la participation n'est finalement une manière de produire ni de meilleurs habitants, ni de meilleurs citoyens, le recours à une participation aux projets artistiques traduit le postulat largement admis que participer en art serait un substitut à une participation politique ou un tremplin vers celle-ci, notamment dans le cadre de projets qui permettent de penser l'espace public (Zask, 2011).

Ce postulat repose d'abord sur l'idée que participer en art permettrait de développer une forme de participation qui se retrouve dans le « faire » : le « faire commun », le « travail du commun » et le « faire en commun » comme je l'ai montré précédemment.

D'autre part, la participation en art permettrait de résoudre certains problèmes auxquels les projets urbains sont censés répondre, grâce à sa méthode propre. La participation en art, selon Joëlle Zask (Zask, 2011) consiste en effet en une triple dimension : prendre part, bénéficier d'une part et apporter une part. Un échange symbolique est créé : le ressort du faire en commun, qui fonde l'apport positif du projet artistique dans l'espace public, peut susciter une meilleure disposition des habitants à l'égard de leur environnement et une implication plus forte de ceux-ci dans d'autres projets. Ainsi, Andrea Bellini, commissaire artistique de *8^e Art*, explique que l'art participe à la construction de l'image urbaine,

⁵⁷⁸ Thierry Boutonnier, artiste de « *Prenez Racines !* », en entretien avec l'auteure au domicile de l'artiste, Lyon, le 13 mars 2013.

« améliorant les espaces de vie, les rendant plus agréables à vivre et à regarder, plus stimulants aussi »⁵⁷⁹.

Enfin, la participation en art intervient là où la participation traditionnelle est absente, soit qu'elle est lancée trop tard (dans le cas de « *Prenez Racines !* ») soit qu'elle concerne un territoire en dehors des enjeux participatifs (comme c'est le cas pour *Opener* qui se situe en dehors de la zone ANRU), soit, enfin, dans les situations où la participation n'est pas véritablement souhaitée (comme dans le cas de *8^e Art*).

3.10 Des modalités alternatives de participation qui ont tendance à s'exporter et à être modélisées

Les modalités alternatives de participation, telles que l'on a pu les voir à l'œuvre dans « *Prenez Racines !* » s'inscrivent en contre de modalités de participation plus traditionnelles. Bien qu'elles soient contextuelles et situées, elles doivent désormais, du fait de leur succès, répondre à des enjeux de transposabilité et de modélisation.

Cette transposabilité se fait par contact et porosité territoriale. C'est le cas de projets qui héritent de ces expériences participatives et qui prennent place dans un territoire partagé ou proche, autour d'acteurs communs. Ainsi, le projet urbain de Mermoz Sud, démarré en 2018-s'inspire-t-il de l'expérience artistique participative menée dans le nord du quartier⁵⁸⁰. La transposabilité peut aussi être extra territoriale : ainsi, l'artiste Thierry Boutonnier est-il régulièrement sollicité pour accompagner la transformation urbaine dans d'autres villes⁵⁸¹. C'est aussi le cas d'*Opener* qui a donné lieu au projet *En-rue*⁵⁸², mené par Patrick Le Bellec, l'un des membres de l'équipe de la Mission art et espace Public, près de Dunkerque. Il n'est

⁵⁷⁹ Interview d'Andrea Bellini, commissaire artistique de *8^e Art*, par Anne-Caroline Jambaud, « Un projet d'art public dans un quartier de logements sociaux », *Millénaire 3*, le 19 mai 2011.

⁵⁸⁰ L'appel à projet « Projet urbain Mermoz Sud - accompagnement artistique des habitants » dont l'objectif est de « fournir aux habitant-es impacté-es par ces opérations, via un angle artistique, des espaces d'écoute et d'échanges leur permettant d'exprimer leurs inquiétudes et leurs envies, et de les accompagner dans la transformation de leur quartier », a démarré en septembre 2018.

⁵⁸¹ Projets : *Appel d'air* (2018) qui accompagne le chantier du Grand Paris Express, *Eau de rose* (2015) à Mermoz, *La République Forestière* (2015) à Saint Denis etc.

⁵⁸² Il s'agit d'un projet démarré en 2015 par la Ville de Dunkerque à Saint Pol sur Mer, de récupération et recyclage de matériaux issus des chantiers de construction pour réaliser l'aménagement participatif de nouveaux espaces publics.

cependant pas possible de préciser ici les formes et limites des transpositions, qui se situent hors du temps consacré à l'enquête.

3.11 Une participation à la gestion très difficile à mettre en place

Si la co-conception (imaginer le projet ensemble) et la co-fabrication (faire et mettre en œuvre le projet ensemble) sont possibles dans les projets que j'ai étudiés, en revanche la co-gestion est très complexe à mettre en place. En effet, c'est au moment où il s'agit de décider de quelle manière rendre communes les ressources ou les compétences que le bât blesse. Ainsi, dans le cas de « *Prenez Racines !* », la MJC s'est trouvée dans l'incapacité de mobiliser la Métropole, la Ville ou le bailleur social autour de la problématique de tonte de l'espace enherbé du verger. Pourtant ces institutions sont toutes dotées d'un service dédié aux espaces verts et intervenant régulièrement à proximité du site. La MJC a dû se résoudre à faire réaliser l'entretien par une entreprise privée, pour une somme équivalente à celle de l'achat d'une tondeuse à gazon dernier cri. En 2018, la médiatrice culturelle me confiait que les partenaires locaux du projet envisageaient l'embauche d'un jardinier pour résoudre ces questions de tonte, plutôt que de mettre en commun des ressources déjà existantes entre les différents services des espaces verts (Métropole, Ville et bailleur social). La co-gestion du verger se révèle donc limitée.

En conclusion, il semblerait que la spécificité de la participation dans le cadre de projets artistiques tienne en partie à la temporalité longue dans laquelle elle s'inscrit. En effet, cette participation dont nous parle Joëlle Zask (Zask, 2011), se termine dans le temps de conception et de réalisation du projet, elle ne se poursuit pas au-delà. La nature des projets intervient aussi : la participation étudiée par Joëlle Zask porte sur des projets dont la visée est de produire une œuvre, tandis que dans les cas qui nous concernent, il s'agit de projets processuels qui s'inscrivent dans un temps long. Cela conduit à penser la temporalité différemment, notamment celle des habitants ou du vivant (les arbres dans « *Prenez Racines !* » par exemple). Aussi, cette participation aux projets « ménagériaux » se fonde-t-elle sur un chemin-faisant, une quotidienneté de présence et d'action.

Or, ce que j'ai constaté, c'est que le type d'agir produit par la participation à des projets artistiques tels que j'ai pu les analyser, n'est pas celui attendu par les collectivités, à savoir une implication citoyenne plus grande. Pour autant l'agir existe sous d'autres formes comme la résistance ou l'appropriation d'outils, de médiums ou de méthodes qui pourront éventuellement être remobilisés dans des actions collectives. J'ai observé que si l'autonomie des habitants participants est au rendez-vous la plupart du temps, elle n'est pas visible dans les formes attendues, notamment pas dans des formes structurées. Ainsi, le groupe de parrains-marraines de « *Prenez Racines !* » ne s'est jamais constitué en association, malgré des demandes récurrentes de la MJC, ce qui traduit à la fois une volonté manifeste de ces habitants de ne pas s'inscrire dans des schémas qu'ils associent à un échec de la participation, mais aussi de se prémunir des responsabilités et devoirs qui les attendent en cas de structuration officielle (rendre des comptes, être évalués ou encore rechercher des financements).

Une demande de participation affichée mais non assumée par les bailleurs sociaux

Pour les bailleurs sociaux la participation existe de deux manières qui interviennent en parallèle. Elle existe tout d'abord dans le cadre de dispositifs participatifs, tels qu'on les connaît dans un contexte de projet urbain, c'est-à-dire dans le cadre de la concertation, mais aussi dans un contexte de terrain de façon plus spontanée, voire informelle. Ces deux façons sous-entendent des modes opératoires bien différents. D'un côté, cette mobilisation est vécue comme une obligation et de l'autre, elle est vécue comme normale et condition de normalisation de la vie dans les quartiers d'habitat social.

S'ils sont formés à mettre en place la concertation, la participation dans le cadre de projets artistiques ne fait pas partie des prérogatives des bailleurs sociaux et si tenté qu'ils aient le souhait de s'en charger, ils éprouvent des difficultés à le faire. Aussi, le message autour de cette fameuse participation est-il flou, puisqu'il confond participation et médiation – qui n'est pas plus définie que la participation – et la résume, pour Elisabeth Longuenesse et Caecilia Pieri à « *une attitude d'écoute* » pour « *porter l'art contemporain au cœur des quartier d'habitat social* » (Longuenesse, Pieri, 2011). Les habitants sont supposés devenir

« acteurs du projet en y participant d'une manière ou d'une autre »⁵⁸³, sans que pour autant, le président Deschamps n'en précise davantage les modalités.

Lorsque GrandLyon Habitat communique sur la participation auprès d'autres bailleurs, celle-ci est présentée comme « un dialogue permanent »⁵⁸⁴ avec les habitants, pour le président de l'office, elle est supposée résoudre des problèmes relationnels ayant trait au « vivre ensemble » dans des quartiers qu'il juge en rupture, de communication et d'aménité. Il s'agit donc d'« amener les habitants à établir des relations, échanger, communiquer et construire de nouveaux langages »⁵⁸⁵.

Les habitants, grands absents de la participation

La participation reste un impensé des institutions artistiques. En effet, pour les institutions artistiques la participation si elle existe chez les artistes, n'est pas une donnée prise en compte dans la manière de faire et de penser la mise en œuvre des études et des projets artistiques.

Par ailleurs, les artistes ne sont pas toujours concernés par la participation ni toujours aidés par les institutions et le bailleur. Aussi, se retrouvent-ils comme cela a été le cas pour *8^e Art*, dans l'incapacité de répondre à la demande de participation. Les artistes pris dans un contexte institutionnel ne sont ni portés sur la participation, ni aidés dans ce sens, que ce soit par le bailleur ou par l'institution artistique. Ils sont alors pris dans un double mouvement paradoxal, celui de répondre à la demande affichée du bailleur et leur capacité et désir de le faire.

De fait, les habitants sont les grands oubliés de cette participation pensée pour eux, mais de laquelle ils sont absents.

⁵⁸³ Dossier de presse de *8^e Art*, Agence Communiquez, 16 mars 2011

⁵⁸⁴ Site Internet de l'ARRA HLM <http://www.arra-habitat.org/En-direct-des-organismes/GRANDLYON-HABITAT/8e-Art-a-portee-de-clic-sur-www.8e%11art.com-201109203162.html>

⁵⁸⁵ Propos d'Yvon Deschamps le 6 juin 2016 à l'Université Jean Moulin, Lyon
<http://diversitesetentreprises.fr/grandlyonhabitat.html>

3.12 Une participation en dehors des dispositifs

S'il est délicat de parler de participation informelle, on peut toutefois parler de participation comprise dans un cadre informel. En effet, dans les cas étudiés, la participation intervient toujours dans un cadre même s'il est plus souple et moins formel que lorsqu'elle est comprise au sein de dispositifs de participation comme dans le cas des projets urbains par exemple.

La participation dans l'art et la culture, une manière de produire l'émancipation

La culture est vue comme un outil d'émancipation et d'amorce de changement social depuis la démocratisation culturelle⁵⁸⁶ autour d'enjeux tels que la citoyenneté, le « vivre-ensemble », ou encore le développement durable. En effet, l'art favoriserait la distanciation et de décentralisation sociopolitique. Ainsi le vocabulaire de la participation est présent dans le vocabulaire des théoriciens du développement culturel depuis les années 1970.

Alors que jusque dans les années 1960, la culture est l'affaire de l'État, elle bascule, ensuite, pour devenir affaire de citoyens. Elle se politise, avec une visée d'égalité d'accès pour tous, un élargissement et une meilleure représentativité des publics, des actions qui visent les publics les plus défavorisés et la diversité des droits culturels (Bordeaux, Liot, 2012).

La démocratisation culturelle est liée à l'État-providence et à des références culturelles qui témoignent d'une évolution dans les pratiques culturelles et dans la manière d'envisager les publics. Il s'agit du partage d'une culture savante légitimée et reconnue par des professionnels, ce qui a pour effet, une hiérarchie culturelle, un légitimisme et un élitisme : la seule culture qui soit est celle reconnue par les savants des institutions artistiques légitimantes.

La démocratie culturelle est quant à elle, soucieuse des diversités locales et laisse une place à la diversité des expériences esthétiques.

Dans les cas analysés, j'ai eu affaire à ces deux acceptions de la culture comme moyen de s'émanciper. Ainsi, dans le cas de *8^e Art*, la vision du bailleur correspond plutôt à la

⁵⁸⁶ La Loi Malraux du 24 juillet 1959 vise à « rendre accessible les œuvres capitales de l'Humanité et d'abord au plus grand nombre de français ».

démocratisation culturelle, tandis que dans les deux autres cas d'étude, ce sont les principes de la démocratie culturelle qui sont annoncés. En revanche, comme nous l'avons montré précédemment, le cas d'*Opener*, n'est pas une participation pleine, notamment aux processus décisionnels.

Des savoirs qui sortent du champ de l'expert

Pour Françoise Hatchuel, ce ne sont pas les savoirs en tant que tels qui sont source d'émancipation mais la façon dont ils sont abordés, il s'agit pour elle, d'une histoire de posture. L'acquisition de savoirs et donc de compétences permet de se penser et d'agir comme détenteur d'un contre-pouvoir, de devenir apte à négocier avec les autres détenteurs de pouvoir, mais c'est aussi une mise à disposition de ces savoirs pour le collectif dans le but de s'émanciper et de former un commun. Dans la mesure où il permet une maîtrise de la conception et de l'organisation, « *le savoir peut être tout à fait émancipateur lorsqu'il s'agit de trouver collectivement comment vivre ensemble, ce qui n'est pas une mince affaire, ou dominateur lorsque l'adulte ou la pression du groupe imposent des places et des façons de faire* » (Hatchuel, 2005, 38).

Pour Agnès Deboulet et Héloïse Nez, les « savoirs citoyens » concernent l'ensemble des connaissances, expériences, techniques, savoir-faire mobilisés par un acteur dont le statut n'est ni celui d'un élu, ni celui d'un professionnel de l'urbain (Deboulet, Nez, 2013). Les savoirs citoyens, selon elles, ne peuvent se résumer aux savoirs d'usage mais concernent des « *savoirs négocier* » issus d'une culture militante et de mobilisations. La difficulté est de comprendre comment s'opèrent les apprentissages citoyens, qui ne s'acquièrent finalement pas de la façon traditionnelle de transmission (pédagogie scolaire) mais c'est bien « *dans les territoires du quotidien, dans la précarité et l'auto-organisation, que s'enracinent ainsi les apprentissages citoyens* » (Deboulet, Nez, 2013, 23). À travers la participation, les habitants mobilisent des savoirs politiques, ce que les auteures appellent les « *savoirs militants* » acquis au sein de la vie associative, dans les collectifs ou en participant.

Limites de la participation des habitants

Dans ce passage du savoir d'expert à profane, autrement dit dans l'*empowerment*, se jouent des relations de pouvoir comme le souligne Marion Carrel. En effet, pour elle, les habitants pour trouver du pouvoir, fabriquent « *une compréhension commune de leur environnement et d'eux-mêmes* » en confrontant leurs paroles et leurs actions sur des scènes publiques (Carrel, 2007, 107). Ces relations font passer d'invisibles à visibles les habitants souvent perçus comme sans pouvoir, « *sans pouvoir, sans qualités, sans ressources, sans appartenance collective* » (Carrel, 2007, 105) alors qu'ils sont paradoxalement présentés comme porteurs d'expressions collectives et de civilités.

À quoi conduit cet *empowerment* ? Rend-il les habitants capables de se prendre en charge politiquement ? De s'organiser ? Et si c'est le cas, de quel type d'organisation s'agit-il ? Ou bien leur permet-il de former temporairement un collectif et de partager du commun ?

De plus, il n'existerait plus de démarcation nette entre les savoirs dits « profanes » et les savoirs dits « experts », selon Agnès Deboulet et Héroïse Nez, les savoirs sont des acquis hérités d'une éducation, d'un apprentissage, tandis que les compétences se produisent, elles, toujours en situation (Deboulet, Nez, 2013). Toutefois, elles soulignent le fait que les légitimités qui en résultent sont liées à la provenance de ces savoirs et ne sont donc pas égales.

Pour Marie-Hélène Bacqué l'*empowerment* est une responsabilisation, une prise en charge des individus de leur environnement, dans l'optique de développer un contre-pouvoir.

Dans le cas de « *Prenez Racines !* », si on ne peut pas réellement parler de la constitution d'un contre-pouvoir, il apparaît que l'organisation des parrains-marraines a permis d'une part, de mener le projet de transplantation des arbres plantés dans la pépinière sur le site réaménagé du projet urbain, et d'autre part, de conduire leur propre projet de jardin partagé. Par ailleurs, c'est à la demande de ce groupe que le jardin a été réintégré au verger partagé. Cet espace collectif, issu d'une demande habitante, n'aurait sans doute pas vu le jour, si les parrains-marraines ne s'étaient pas organisés et n'apparaissaient pas désormais comme un collectif avec qui il faut désormais compter. Cela n'aurait sans doute pas été possible sans la mobilisation des savoirs ordinaires des parrains-marraines (Deboulet, Nez, 2013). Ces savoirs, fortement valorisés par l'artiste et la médiatrice culturelle, qui grâce à leur connaissance fine des parrains-marraines, ont permis à l'une des marraines, issue d'un

milieu rural, fortement investie dans le jardin et la pépinière, de prendre en main, avec d'autres, le potager partagé. Ainsi, s'ils permettent, comme dans ce cas l'investissement et la valorisation d'un participant, ces savoirs ne sont pas toujours mobilisables dans l'optique de créer un véritable contre-pouvoir politique (Nez, 2009) : un collectif reconnu, professionnalisé (sous la forme d'une association) et légitimé.

La question de la professionnalisation de l'habitant pourrait conduire à se demander s'il existe un métier d'habitant, au même titre qu'il existerait un métier de citoyen. Via l'apprentissage et la formation, « l'habitant lambda » peut se transformer en un « citoyen expert », et s'inscrire ainsi, soit dans un régime de partage (de connaissances et d'expériences) soit dans un régime de critique (Deboulet, Nez, 2013). Mais la professionnalisation des habitants reste paradoxale. En effet, pour être pris au sérieux par les institutions, ces derniers doivent en passer par une technicisation de leurs savoirs qui peut les éloigner du savoir d'usage et des préoccupations du quotidien des autres citoyens (Deboulet, Nez, 2013). Désormais professionnalisés, les habitants sont les détenteurs de la « maîtrise d'usage », qui si elle donne des préconisations, elle ne participe que rarement à la décision finale.

Mais le contre-pouvoir n'émerge pas toujours et les contre-propositions ne sont pas toujours possibles, ainsi, *Jardins Barges* n'a conduit ni à une prise en compte des propositions dans l'aménagement des espaces ni à créer une manière d'aborder le projet urbain différemment.

4. Les vertus de l'expérimentation : une méthodologie et un résultat de recherche

Comme je viens de le montrer, la participation en tant que méthode, dans le cadre de projets artistiques est avant tout une expérimentation à la fois artistique, politique, urbaine et sociale.

Il n'est pas rare de voir adosser la notion d'expérimentation aux actions menées dans les quartiers d'habitat social (Nicolas-Le Strat, 2009 ; Crouzatier-Durant, 2003) ; le plus souvent dans ce cas, le terme désigne un ensemble d'activités hétérogènes.

En sciences humaines et sociales, l'expérimentation dans le cadre d'une recherche est une méthodologie projective mais aussi participative, une mise à l'épreuve de la méthode via une confrontation, une référence, une mobilisation sur le terrain.

Dans les mondes de l'art, en revanche, l'expérimentation est une création qui se rapproche de ce que les artistes peuvent entendre par « recherche ». Elle ne se réduit pas seulement à une phase de mise en œuvre ; c'est une partition collective qui prend du temps. En effet, elle doit prendre en compte les temps des étapes liées au projet mais aussi les temps pluriels des acteurs.

Dans ce contexte divers des réalisations désignées sous le terme « expérimentation », l'intérêt qui lui est porté par des sociologues lui confère une portée à la fois heuristique et politique. En s'appuyant sur les analyses de Pascal Nicolas-Le Strat, on peut ainsi définir l'expérimentation comme à la fois une méthode et un résultat qui ont la propriété d'interroger les évidences et de décaler les points de vue, tant pour les acteurs de terrain que pour les chercheurs. Il s'agit là d'un déboitement radical par rapport aux modes de faire traditionnels d'évaluation sur résultat, tels que l'on peut les voir à l'œuvre notamment dans le cadre de l'évaluation des actions publiques et des projets. C'est un instrument d'apprentissage et du travail du commun qui permet de contrer la lourdeur de l'appareil institutionnel ou du moins de le questionner, dans le but qu'il puisse évoluer.

Dans les cas que j'ai étudiés, cette méthode et ces résultats restent cependant très partiels. En effet, comme le montre Mathieu Quet⁵⁸⁷ (Quet, 2012), lorsqu'une expérimentation est revendiquée par d'autres acteurs que des chercheurs, elle s'explique d'une part, par la fascination qu'exerce la pratique scientifique « dure » sur des terrains généralement abordés du point de vue des sciences humaines et sociales. D'autre part, parler d'expérimentation est une manière d'adosser des activités sociopolitiques à des activités scientifiques et de bénéficier en retour de légitimation.

Pourquoi ces territoires sont-ils des lieux de l'expérimentation ? Quelles expérimentations spécifiques y sont menées ?

4.1 Expérimenter pour transformer le social et se réappropriier l'espace public

Depuis les années 1980, les quartiers dits « sensibles », « prioritaires », en particulier, sont les lieux de l'expérimentation de l'action publique. Ils sont parfois même considérés comme de véritables laboratoires du changement social : en étant qualifiés de marge, ils sont valorisés comme étant les lieux-mêmes de la création et de l'innovation (Marié, 1993 ; Hatzfeld et al., 1998).

Cette expérimentation, telle qu'elle est comprise dans le milieu associatif social ou socio-culturel, est une façon de se réappropriier l'espace public mais aussi de concrétiser un idéal de pratique démocratique, tel qu'il peut être défendu par les *hackers* (Quet, 2012 ; Nicolas-Le Strat, 2009, Lallemand, 2015), une pratique d'innovation politique.

Dans les territoires sur lesquels se développent les projets étudiés, la croyance que l'espace public n'est pas approprié par les habitants, qu'il est mal approprié ou encore qu'il s'est vidé de son sens politique et social, en tant que lieu attendu de partage et de vivre ensemble, est persistante.

Ainsi, c'est en grande partie pour lutter contre des pratiques de squat, de *deal* ou de recel, présentes depuis plusieurs décennies sur le quartier, que le projet « *Prenez Racines !* » est

⁵⁸⁷ A propos de l'ouvrage dirigé par Frédéric Darbellay *La circulation des savoirs. Interdisciplinarité, concepts nomades, analogies, métaphores*, Berne, Peter Lang, 2012.

investi par les pouvoirs publics et les institutions. Les tensions récurrentes entre les jeunes et les mairies sur le verger témoignent de cette situation.

Expérimenter sur l'espace public n'a pas pour vocation de produire une façon nouvelle de se l'approprier, mais bien d'y installer, pour les pouvoirs publics, mais aussi pour les acteurs locaux, de façon plus ou moins consciente, une appropriation jugée adéquate et citoyenne normalisée (Guinard, 2014), qui promeut le partage, des pratiques et certaines représentations collectives. On peut donc interroger le caractère véritablement expérimental d'une expérience dont on connaîtrait et plébisciterait par avance le résultat.

4.2 Expérimenter à cause d'un contexte d'incertitudes et d'économie précaire des projets

Une commande artistique nationale telle que *8^e Art* était une première pour un bailleur social. Il n'existait alors aucune solution préexistante, tant sur la manière de choisir les artistes, la commande qui leur était passée, que sur les modalités de collaboration avec les différentes institutions impliquées. Si du point de vue artistique, le bailleur « *s'est fié à l'avis des spécialistes – Griscelli et le collège d'experts qu'il a réuni –, la tendance est d'aller dans leur sens* »⁵⁸⁸. Du point de vue technique et réglementaire, le bailleur a dû inventer des solutions à certains problèmes comme celui de la responsabilité légale de l'artiste sur le chantier, ou encore répondre à des difficultés, telles celles rencontrées pour l'indemnisation de certains artistes qui étaient dans l'incapacité de produire des factures normées.

Le portage financier ne détenait qu'une seule certitude, la subvention accordée par la DRAC. La participation des autres partenaires financiers, notamment la Ville et la métropole, malgré des accords de principe, et une longue attente, n'a pas abouti : la ville a retiré sa subvention en 2014, signant alors la fin du projet. Le projet a sans cesse été pris dans une tension. D'un côté la DRAC, avec sa participation financière substantielle, poussait à toujours plus d'ambition et de réalisation : c'est elle qui a décidé du nombre de réalisations, et encore elle qui a demandé la réalisation de dix ateliers d'artistes, une partie du projet qu'elle ne

⁵⁸⁸ Patrick Rousseau, directeur du Patrimoine et de l'Aménagement Urbain à GrandLyon Habitat, en entretien de l'auteure, siège de GrandLyon Habitat, le 11 juin 2013.

finançait d'ailleurs pas, sans même tenir compte de la faisabilité financière. Et de l'autre côté, les partenaires se caractérisaient par leur frilosité. L'expérimentation a été profondément marquée par ces incertitudes et cette tension.

En ce qui concerne « *Prenez Racines !* », c'est le caractère précaire du projet qui a rendu une expérimentation de cette ampleur possible. En effet, l'économie très fragile du projet n'a pas d'emblée suscité un engouement politique à l'échelle de la ville mais l'a aussi protégé des projections politiques démesurées. Parce qu'il n'y avait quasiment rien en jeu, l'expérimentation – folle s'il en est – est devenue possible.

4.3 Une manière de produire des connaissances qui doivent rendre compte de la réalité sociale et symbolique

Dans chacun des projets étudiés, le caractère expérimental, garant de leur unicité en quelque sorte, a été une manière de rendre compte d'une réalité sociale.

Dans le cas de *8^e Art*, il s'agit d'une expérimentation en lien à la fois avec l'innovation et la compétitivité territoriale, et avec le contexte concurrentiel des capitales européennes de la culture. Le projet est présenté sur le site Internet de l'ARRA HLM comme une « *innovation sociale à l'œuvre* », tandis que pour Yvon Deschamps, la conception de la démarche est plus restreinte : cette « *tentative d'art contemporain en milieu populaire est une expérience* »⁵⁸⁹.

Dans le cas de « *Prenez Racines !* », l'artiste et la MJC désignent le projet comme une « *expérimentation artistique* », et au bout de quatre ans, lorsque la pépinière est en place, la nécessité de produire des connaissances se fait ressentir. Face à cela, plusieurs expériences sont mises en place. Tout d'abord en tentant de produire des connaissances par le biais de la recherche. Ainsi, une stagiaire en fin d'études à l'École nationale des travaux publics de l'État est accueillie en 2012 à la Mission entrée Est. Son mémoire⁵⁹⁰ a été largement critiqué par l'ensemble des acteurs, car jugé trop légèrement traité⁵⁹¹. L'artiste a ensuite eu l'idée

⁵⁸⁹ Entretien d'Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, par Marie-Caroline Jambaud, « Les politiques d'art public dans l'agglomération lyonnaise », *Millénaire* 3, 29 mai 2011

⁵⁹⁰ Isabelle Bouchery, « Prenez Racines. Rencontre entre art, participation des habitants et rénovation urbaine, mémoire de fin d'études, École Nationale des Travaux Publics, Vaulx-en-Velin, 26 juin 2012

⁵⁹¹ Dans son mémoire, Isabelle Bouchery explique que « *Prenez Racines !* » est « *projet d'initiative institutionnelle né d'un partenariat entre des acteurs du territoire, des acteurs culturels et artistiques et des*

d'organiser les Rencontres « *Prenez Racines !* », en mars 2013, avec l'ensemble des acteurs du projet, sous la direction d'un universitaire de renom : Paul Ardenne. Cette expérience, si elle a largement contribué à faire connaître le projet en dehors du 8^e arrondissement et à le confronter à d'autres artistes, acteurs et chercheurs, n'a pas porté les fruits escomptés : l'artiste a été déçu par les axes développés par l'historien de l'art, qui a préféré privilégier une lecture esthétique, plutôt que politique ou sociale. Enfin, alors que j'avais sollicité des entretiens avec Thierry Boutonnier, dans le cadre de mon enquête, ce dernier, en acceptant, a ressenti la nécessité de mettre à profit ces entretiens pour développer des moments réflexifs autour de son projet. Si ces moyens rendent bien compte de la réalité sociale et artistique du projet, la réalité politique peine, elle, à être donnée à voir. Ces initiatives ne sont pas l'aboutissement d'une réflexion commune, mais elles visent plutôt à obtenir une caution scientifique ponctuelle par des participants (artistes, chercheurs, praticiens, élus), la plupart du temps extérieurs au projet.

Pour l'équipe d'*Opener*, le programme est une réponse à « *la nécessité de l'expérimentation au sein de la collectivité* »⁵⁹². Les membres de la Mission art et espace public mobilisent l'équipe de la revue *Cassandra Hors-Champs* pour rendre compte non seulement de la réalité sociale mais aussi et surtout des réalités artistiques et politiques. En effet, un numéro spécial est alors construit par des journalistes engagés aussi bien politiquement qu'artistiquement, comme une sorte de manifeste artistico-politique ; il est présenté lors d'un forum-banquet. Ce désir de donner une visibilité à l'expérimentation artistique en cours, s'est aussi traduit par la mission que les membres d'*Opener*, ont confiée, à Lise Serra⁵⁹³ et à moi, visant à apporter un regard critique sur le projet et la méthodologie mise en place par l'équipe⁵⁹⁴.

acteurs locaux » (p. 22). Par ailleurs elle passe sous silence la spécificité et les apports d'une participation en art.

⁵⁹² Présentation du programme *Opener* sur le site d'Arteplan, Pôle des Arts Urbains de Saint Pierre des Corps <https://arteplan.org/initiative/opener/>

⁵⁹³ Lise Serra est docteure en urbanisme. Elle réalisait alors une thèse en convention Cifre intitulée « Le chantier comme projet urbain » au Centre de recherche sur l'habitat et conjointement à la SERL et à l'Agence d'Urbanisme de Lyon.

⁵⁹⁴ En 2014, par l'entremise de Jérôme Boissonade et de Sonja Kellenberger, Lise Serra et moi-même avons été contactées par la Mission art et espace Public à Dunkerque pour constituer une petite équipe de recherche. Notre mission était, à la livraison des *Jardins Barges*, d'apporter un regard critique sur le projet et la méthodologie mise en place par l'équipe. Au démarrage, cette dernière souhaitait nous confier une mission d'évaluation du projet. C'est finalement l'équipe de *Cassandra* qui a été mandatée.

4.4 Des expérimentations artistiques inspirées d'expérimentations scientifiques

Dans mes cas d'étude, la façon dont des expérimentations artistiques s'inspirent d'expérimentations scientifiques varie. Ces expérimentations scientifiques ont pour ambition de favoriser les interactions entre les sciences humaines et sociales et les sciences dites « dures » en mettant davantage l'accent sur le social (ses institutions, ses cultures et ses actions collectives).

Dans « *Prenez Racines !* », les expérimentations scientifiques sont restées ponctuelles. Une tentative de construction d'expérimentations plus durable a été imaginée dans le cadre de *8^e Art*, avec le groupe de réflexion sur la place de l'art dans la ville. Le rôle de ce groupe était de constituer collectivement un contenu et une programmation artistique pour un lieu ressource pour l'art et la ville. Comme je l'ai montré dans la partie précédente, cette tentative a avorté au bout de quelques rencontres.

Dans le cas de « *Prenez Racines !* » comme dans celui d'*Opener*, plusieurs expérimentations ont été imaginées avec le monde de la recherche, ainsi que je l'ai montré dans le point précédent. Cependant, ces tentatives de rapprochement n'étaient pas des associations au long cours, calées notamment sur le temps long du chercheur et n'ont pas donné les résultats escomptés par la MJC ou la Mission art et espace public. De fait, les Rencontres « *Prenez Racines !* » n'ont pas eu une portée importante auprès des acteurs de la recherche, mais ont davantage servi d'instance de légitimation entre les différents participants au projet (ou entre artistes et acteurs investis dans des démarches similaires). De même, le forum de clôture d'*Opener* a difficilement été vécu comme un moment de validation par la municipalité.

Ces essais montrent une difficulté certaine à intégrer l'expérimentation scientifique et la recherche au long cours dans des projets artistiques d'origine institutionnelle.

En parallèle à ces tentatives de rapprochement entre expérimentations artistiques et expérimentations scientifiques, des expériences scientifiques ont été initiées dans le projet *éCLOS* qui fait suite à « *Prenez Racines !* » et *Eau de rose*. Ainsi, il est annoncé que des rosiers hybrides issus d'expériences menées au sein du département « développement des plantes » de l'École Normale Supérieure de Lyon seront plantés sur le site du projet. Dans le

cas d'ÉCLOS, l'expérimentation est visible tant dans la manière de prendre les décisions, que dans la manière de concevoir, réaliser (chantiers participatifs de construction et de plantation), animer et gérer les lieux, produisant ainsi des modes de faire techniques et professionnels spécifiques et des usages qualitatifs autour de la production d'un commun responsable en partage.

4.5 Le « faire », entre « travail du commun » et moment du pouvoir d'agir

Dans l'ensemble des modes de faire analysés, en quoi consiste finalement le faire ? Pour le dégager, je m'appuie d'abord sur l'analyse réalisée par le sociologue Michel Lallement (Lallement, 2015), notamment à travers la notion de *hacking*, rapportée non pas au piratage informatique – *cracking* – comme on pourrait le supposer, mais au *making* : au bidouillage. Son enquête ethnographique menée aux États-Unis montre que le faire est un usage communautaire (au sens américain, c'est-à-dire d'un groupe partageant des intérêts et des valeurs) à la fois technique et expert, du point de vue des compétences, et politique et éthique, comme réinvention des activités suivant une philosophie libertaire. Le faire est un travail qui trouve en lui-même sa propre finalité ; c'est donc un travail en soi, structurant. Il se fonde sur deux caractéristiques : il suppose des compétences (tout le monde ne peut pas être dans le faire) mais en parallèle, les *makers* possèdent des compétences variées qu'ils entendent partager.

Cette capacité de partage des compétences est particulièrement importante pour comprendre les apports et les limites des modes de faire dans les cas que j'ai étudiés. Difficile à exprimer en français par l'expression « *travail communautaire* », elle trouve une transposition dans certaines des réflexions inspirées par le « *commun* », et en particulier par le « *travail du commun* ». À travers cette expression, Pascal Nicolas-Le Strat (Nicolas-Le Strat, 2016) entend la réalisation d'une entreprise partagée, de rassemblement, de coopération, communicative et artistique dont le but, pour les participants, est d'acquérir du pouvoir d'agir. Ce travail du commun est traversé par une double dimension, celle du travail partagé, commun – d'un point de vue social – et celle de la réalisation des conditions d'un commun – d'un point de vue philosophique.

Le travail du commun est, pour Pascal Nicolas-Le Strat, un principe politique qui génère de l'émancipation. Il se fait suivant des modalités et une logique de partage et de mutualisation. Il concerne les productions autonomes collectives visant à l'émancipation d'un groupe. Enfin, il recouvre, explique le sociologue, une dimension participative dans laquelle tout un chacun peut prendre la parole et une dimension contributive, dans laquelle chacun s'exprime et produit en partant de sa propre expérience (Nicolas-Le Strat, 2016).

Dans le cadre de « *Prenez Racines !* », le projet a rassemblé deux groupes, autour du faire et d'un travail du commun : celui des parrains-marraines des arbres, visibilisé, légitimé et reconnu par l'ensemble des acteurs de l'aménagement et des élus, et un groupe, aux contours plus flous, de jeunes gens ayant participé aux chantiers de création de la pépinière, désignés comme les « jeunes pousses » par l'artiste et la médiatrice culturelle.

Ce faire, qui est une pratique, se développe en des temps différents selon les groupes : un temps du quotidien pour les parrains-marraines et un temps plus ponctuel pour les « jeunes pousses ».

En effet, le « faire » au quotidien rend les parrains-marraines acteurs et actifs dans le cadre – et en dehors du cadre – de *Prenez Racines !* Ce groupe qui existe depuis 2010 ne s'est jamais, malgré la pression de la structure culturelle porteuse du projet, constitué en association, à la fois pour maintenir un lien affectif et logistique avec cette dernière et surtout pour manifester une certaine indépendance vis-à-vis des pouvoirs publics. Cependant, le second groupe, dont le « faire » est plus ponctuel, peine à être reconnu comme un collectif légitime, par les parrains-marraines ou les acteurs du projet, à la fois pour des questions d'implication de certains de ses membres dans des dégradations, et parce que l'usage que les jeunes réclament des lieux n'est pas « bienséant » (ne rien faire, discuter, manger des tacos, fumer la chicha).

Cependant, des moments de collaboration, comme les chantiers de jeunes, permettent de rassembler parrains-marraines et jeunes autour d'objectifs concrets communs.

Le faire est, dans ce projet, une condition de visibilisation et de légitimation des acteurs. Mais le caractère commun de ce faire ne se dessine qu'à travers de multiples contradictions. Ainsi, en dehors des moments partagés, les tensions entre les deux groupes sont palpables, les « jeunes pousses » réclamant plus de visibilité et de reconnaissance, les parrains-marraines s'arrogeant le droit de définir les normes et usages du lieu, incluant ceux qui les respectent et excluant les intrus alors marginalisés.

Si les moments d'inclusion existent pour les jeunes durant les chantiers ou les fêtes, cette dernière n'est pas pour autant garantie et il n'est pas toujours aisé pour la structure culturelle de concilier les désirs légitimes des jeunes d'être pris au sérieux et l'idéal inclusif du projet. Pour autant, le travail du commun se marque à travers notamment deux expérimentations. Lorsque le groupe de jeunes, frustré par les conflits fréquents, est venu se plaindre de la situation dans le quartier à la médiatrice, lui disant : « *on pourrait vraiment en faire une série télé !* », elle les a alors pris au mot et les accompagne depuis dans la réalisation d'une web série locale⁵⁹⁵, créant ainsi un lieu de partage.

Quelques mois plus tard, le recours à l'art par les jeunes à travers leur participation à un chantier de graph puis au tournage de la web série, semble proposer non seulement une nouvelle esthétique, mais le renversement des rapports de forces avec les parrains-marraines, qui reconnaissent dans ce recours à l'art, du beau et du respectable. Le travail du commun s'opère ainsi grâce au décalage vers d'autres pratiques que celles menées tant par les jeunes que par les parrains-marraines dans le cadre de la pépinière. Il est rendu possible par l'expérimentation de pratiques artistiques issues du contexte et du conflit.

⁵⁹⁵ *Hot Dog* est une web série imaginée et produite par des MJC de l'Ouest et l'Est lyonnais (dont la MJC Laënnec-Mermoz), démarrée en 2017, qui met en scène la rencontre, à la confluence des deux territoires, de ces « frères ennemis » <https://www.hotdog-serie.fr/>

Il s'avère que le passage de projets d'aménagement urbain à ce que j'ai appelé « projets de ménagement » (dont les projets artistiques peuvent faire partie) est en réalité un va et vient. Le projet de ménagement, plutôt que produire des modes de faire et des acteurs spécifiques, se caractérise par une nouvelle disposition des acteurs existants, dont les compétences se trouvent mêlées et les postures, de fait, modifiées.

Le projet de ménagement tente de répondre à l'injonction de faire accepter par les habitants la transformation urbaine. Pour cela, il produit ses propres formes de communication, performatives notamment. Leur visée n'est pas celle d'une visibilisation « marchande » mais plutôt d'une médiation et d'une traduction.

Pour pallier les limites des dispositifs participatifs traditionnels, la participation à des projets artistiques de ménagement se structure à la fois comme une pratique et une méthode, avec des acteurs qui se caractérisent par des compétences mêlées et par un engagement fort. Mais cette participation artistique fait de l'ombre voire remplace la participation traditionnelle, bien qu'elle ne parvienne généralement pas à remplir les objectifs de cogestion annoncés. Paradoxalement, elle est aussi un frein à la légitimation des projets par les institutions artistiques et par les élus. Aussi, est-elle dorénavant contrainte de se structurer, de se modéliser afin de pouvoir s'exporter dans de nouveaux contextes.

Enfin, pour gagner en légitimité et contourner les difficultés économiques des projets de ménagement, les nouvelles pratiques artistiques se fondent sur l'expérimentation, dans le but de produire les connaissances scientifiques qui rendront compte d'une réalité sociale invisible.

Matérialités et spatialités des nouvelles pratiques artistiques

Chapitre 5

Comme je l'ai montré tout au long de cette thèse, les nouvelles pratiques artistiques se caractérisent par des jeux d'interactions entre des acteurs. Il n'en reste pas moins que ce sont des projets qui prennent place sur des territoires spécifiques et dans l'espace public et qu'ils ont donc, de fait, des caractéristiques spatiales, une matérialité et des relations aux connaissances du spatial que je vais tenter de décrire dans ce chapitre.

Plusieurs questions sous-tendent ma réflexion : Quelles sont les qualités spatiales des espaces sur lesquels s'implantent les nouvelles pratiques artistiques ? Quelles sont les similarités d'implantation ou de matérialités ? Quelle est la forme de ces projets ? Comment ces espaces artistiques composent-ils ou non avec le projet urbain ? Leurs spatialités sont-elles à même d'apporter une critique aux projets urbains ? Quels outils des sciences du spatial sont utilisés dans le cadre des nouvelles pratiques artistiques et à quelles fins ?

Je vais donc essayer de mettre en lumière la spatialité, la matérialité des nouvelles pratiques artistiques mais aussi la manière dont les sciences du spatial sont utilisées par les acteurs des projets.

Dans un premier temps, je montrerai comment se manifeste la matérialité et la spatialité en lien avec le « vivant ». Puis, j'analyserai plus spécifiquement l'espace-temps du chantier artistique comme lieu et temps social, technique et symbolique. Enfin, je montrerai les modalités d'usage et de détournement tant d'outils que de méthodes issues des sciences du spatial par les artistes de ces projets.

1. Forme et spatialité (vivant / architecture)

Les cas que j'ai étudiés se caractérisent par leur rapport au vivant. Mais ce qui est entendu par vivant diffère : dans deux cas, il s'agit du végétal et de l'animal, dans un autre, il s'agit du social. Ce rapport est aussi différent : Dans deux de ces cas, il s'agit d'un rapport écosophique au végétal et à l'animal : les projets sont volontairement tournés vers ce vivant. Dans le dernier cas, en revanche, il s'agit d'un rapport qui prend le vivant (social) comme prétexte et qui, *in fine*, le nie complètement. Enfin, la matière vivante avec laquelle les pratiques artistiques étudiées composent s'oppose nettement à la matière avec laquelle travaillent les bailleurs sociaux : le bâti et les gens considérés comme locataires.

1.1 Des projets qui mettent en scène un certain rapport au vivant

S'il est courant d'entendre par « vivant », l'ensemble des organismes non-humains, y compris ceux qui sont transformés par l'homme, j'élargirai cette définition aux humains puisqu'il est à la fois transformateur et transformé et compris dans un ensemble de relations d'interdépendance avec le reste du milieu.

« Prenez Racines ! » : le rapport au vivant comme métaphore politique et sociale

Dans « *Prenez Racines !* », le rapport au vivant se fait à travers la manipulation et le soin du végétal mais aussi de façon plus ponctuelle ou masquée de l'animal, qui sont tous deux considérés comme domestiqués et non comme sauvages. Ainsi, les participants sont les parrains-marraines d'arbres et s'impliquent dans la construction d'un verger, d'un potager partagé et d'une roseraie. En dehors des insectes, oiseaux et petits rongeurs qui fréquentent habituellement les lieux, la pépinière et le verger accueillent aussi ponctuellement des animaux comme le troupeau de moutons lors des éco-pâtures urbaines organisées en 2013.

En plaçant les parrains-marraines au cœur d'un biotope dont ils sont responsables, l'artiste construit ainsi une métaphore politique et sociale. Lui-même est décrit par les médias comme « un artiste agricole » et par ses pairs artistes de *Zone Sensible*, comme étant « *mi-homme, mi-animal* »⁵⁹⁶ ; il joue constamment sur le flou des limites entre homme, animal et végétal.

Cet usage du vivant se manifeste dans deux de mes cas d'études, *Opener* et « *Prenez Racines !* » sous la forme du végétal et du « vert ». Plus généralement, que traduit ce recours au végétal et au vert dans les quartiers d'habitat social ? J'ai noté plusieurs raisons. Comme le suggère Cynthia Fleury, le manque de gouvernance démocratique traduit des situations de déprise environnementale qui consolide la vulnérabilité socio-économique. Aussi, pour la philosophe, la justice sociale est-elle fortement corrélée à la justice environnementale (Fleury, 2017).

En effet, tout d'abord, si le vivant -compris comme social peut être parfois perçu comme un danger, le végétal est perçu comme inoffensif et comme un support possible au consensus social. Selon Cynthia Fleury, le végétal est jugé pacificateur : il ménage les gens et est pensé comme source de lien social puisqu'il décentre la question démocratique de l'accès au territoire et la reporte sur un autre être vivant que l'homme. Dans cette perspective, comme l'indique Thierry Boutonnier, « *l'arbre apporte un soin, un ménagement puisqu'il installe une durée* »⁵⁹⁷, car « *la durée libère l'imaginaire et crée une confiance* » poursuit-il.

Ensuite, le travail du vert, ce que Patrick Le Bellec appelle « faire jardin », produirait de l'émancipation et du pouvoir d'agir. Pour les parrains-marraines, c'est grâce à la pratique du jardin que l'expérience esthétique est rendue possible : « *ce jardin nous emmène vers des questions artistiques et philosophiques et nous ouvre l'esprit vers l'ailleurs* »⁵⁹⁸ confie l'une des marraines d'un arbre de « *Prenez Racines !* ». De plus, selon l'artiste, « *le fait de travailler avec un non humain, vivant, qui a sa temporalité, nous fait agir pour ce monde* »⁵⁹⁹.

⁵⁹⁶ Présentation de l'artiste Thierry Boutonnier sur le site de Zone sensible www.zonesensible.org

⁵⁹⁷ Thierry Boutonnier, artiste, en entretien avec l'auteure, au domicile de l'artiste à Lyon, le 26 mars 2015.

⁵⁹⁸ Brigitte Corcy, marraine d'un arbre de « *Prenez Racines !* », lors des Rencontres « *Prenez Racines !* », Musées Gadagne de Lyon, le 29 mars 2013.

⁵⁹⁹ Thierry Boutonnier, artiste, en entretien avec l'auteure, au domicile de l'artiste à Lyon, le 26 mars 2015.

Dans le cadre de « *Prenez Racines !* », cette émancipation s'est d'abord traduite par la mise en œuvre, par un groupe de parrains-marraines, d'un jardin potager partagé, au sein de la pépinière, puis du verger, dans un second temps. Au regard de l'artiste, en prenant cette liberté par rapport au projet d'origine de pépinière urbaine, les parrains-marraines sont devenus « co-auteurs » d'une part du projet artistique qui leur est désormais propre.

Dans des territoires où le récit de soi est empêché, le végétal permet une auto-énonciation, comme l'explique Thierry Boutonnier : « *les participants ont une conscience d'eux-mêmes comme acteurs de l'œuvre qu'ils peuvent interpréter et s'approprier* »⁶⁰⁰.

Enfin, le végétal aurait la capacité de contrecarrer non seulement l'esthétique dure du projet de renouvellement urbain mais ses fondements. « *L'arbre et sa temporalité produisent un autre quotidien* »⁶⁰¹. Cette esthétique verte permet d'accompagner la transformation urbaine en en pondérant les effets. Elle est pour l'artiste une manière de proposer un autre modèle que celui de l'aménagement urbain, tel qu'il est compris dans le cadre des projets de renouvellement urbain : « *l'arbre, cet être non-humain, a une temporalité qui déplace, qui transforme celle du chantier et permet de mettre à l'échelle de l'habitant une durée qui est celle des aménageurs et qui dépasse même les aménageurs* ». Cette temporalité longue transforme la perception du chantier : celui-ci n'est plus vu comme « *une phase encapsulée et inaccessible dans laquelle les habitants n'ont pas d'emprise* » mais comme une ouverture vers des possibles sociaux et politiques. Enfin, la pépinière de « *Prenez Racines !* » a permis de faire comprendre aux acteurs de l'urbain deux choses : d'une part que la question de l'aménagement ne relève pas de la seule responsabilité du bailleur social mais aussi de celle des habitants et de l'artiste ; d'autre part, que ces habitants sont en capacité, en tant que « *citoyens environnementaux* », pour reprendre l'expression de Cynthia Fleury, en prenant part au projet, de proposer une vision transformatrice du social, du politique et même du territoire (Fleury, 2017).

Opener : faire jardin comme on fait société

Opener et plus spécifiquement *Jardins Barges*- tout comme « *Prenez Racines !* » transpose dans l'acte collectif de jardiner, un ensemble de questions politiques, sociales et

⁶⁰⁰ Thierry Boutonnier, artiste, en entretien avec l'auteure, au domicile de l'artiste à Lyon, le 26 mars 2015.

⁶⁰¹ Ibid.

symboliques autour du commun. La pratique artistique déplace le sens de la matière avec laquelle elle compose.

Dans *Jardins Barges*, l'aménagement des sites est un prétexte à « faire jardin » ensemble. Les différents jardins du projet qui jalonnent la ville sont des marqueurs positifs qui, non seulement invitent jardiniers et passants à la rêverie en ouvrant l'imaginaire, mais sont aussi des espaces de travail en un double sens : le travail de la terre ouvre sur un travail réflexif.

Par le biais d'une diversité de typologies de jardins, aux tailles variables, les artistes invitent les habitants à réfléchir à une diversité de questions. La biodiversité, la valeur du quotidien et du banal dans le paysage sont questionnées par l'expérimentation du *Jardin que dalle*, un espace qui a pour vocation de montrer la diversité des végétaux endémiques ; la question de l'alimentation est posée avec *Pizzagisme*, des plantations d'aromatiques pour pizza en pied d'immeuble ; enfin les questions de l'entraide et de la solidarité sont présentes au travers de chantiers intergénérationnels qui mêlent les populations, les valides et des personnes en situation de handicap.

1.2 Un projet qui prend le social comme prétexte

Si *Opener* et « *Prenez Racines !* » considèrent que le social est partie prenante du vivant, *8^e Art*, en revanche, prend le social comme prétexte de réalisation, mais comme cela a été montré dans les parties précédentes, n'en tient finalement que très peu compte.

Un cahier des charges qui place les habitants au cœur du projet

Si le projet *8^e Art* est supposé « permettre au plus grand nombre d'appréhender et de s'approprier les œuvres et de favoriser la rencontre entre artistes et riverains »⁶⁰², et qu'il est présenté par le président Deschamps comme « une dynamique citoyenne qui se veut source de lien social et de qualité de vie urbaine et collective »⁶⁰³, les difficultés de mise en œuvre de la médiation culturelle et l'absence de maillage avec les acteurs locaux font que

⁶⁰² Extrait du document de communication du projet *8^e Art* de l'agence Communiquez, novembre 2010.

⁶⁰³ Yvon Deschamps, *Le tout Lyon*, décembre 2010.

l'appropriation des œuvres par les habitants et la rencontre avec les artistes n'ont jamais réellement eu lieu.

Des projets sans les habitants

Le projet est mis en œuvre, tant du côté du bailleur que de celui des artistes sans les habitants, qui ne sont consultés qu'en de trop rares occasions et uniquement en qualité de membres d'associations et de syndicats (de locataires ou de commerçants). Ils ne sont donc conviés que lors des grands temps festifs comme les inaugurations et ne se mélangent alors guère aux artistes et aux acteurs du logement social.

Leur absence est notée par certains médias qui regrettent « *que les habitants, les écoles et les associations n'aient pas été plus étroitement associés à ce projet* »⁶⁰⁴, alors même que les locataires de GrandLyon Habitat sont concernés en nombre. Le bailleur est alors mis face à sa mission sociale, puisque la participation des habitants est un « *pré-requis inhérent à la fonction d'un bailleur social* »⁶⁰⁵, sans que toutefois cela ne le conduise à revoir sa méthode. Ainsi donc, même le projet *En parts égales* de Katerina Sëda, pourtant annoncé comme participatif, est réalisé sans le concours et surtout sans l'avis des locataires.

Des projets-objets

Les projets réalisés, tant *Kiosk* de Karina Bisch que *Quatre vitrines pour un patio* d'Armando Andrade Tudela sont des réalisations monumentales : la première se développe sur la majeure partie du square des États-Unis et certains de ses éléments atteignent une hauteur d'une dizaine de mètres, tandis que la seconde, bien que plus légère, puisqu'elle est en partie vitrée, est un pavillon de 3x3x3 mètres.

Lorsque le commissaire artistique du projet, Andrea Bellini⁶⁰⁶ est interrogé sur la dimension contextuelle, supposément inhérente à l'art public, il explique qu'elle est intégrée du fait d'un dialogue entre les œuvres qui revisitent l'utopie moderniste et le patrimoine

⁶⁰⁴ *Lyon Citoyen*, mars 2011, n°94.

⁶⁰⁵ *Lyon Citoyen*, février 2011, n°93.

⁶⁰⁶ Dans l'interview d'Andrea Bellini par Anne-Caroline Jambaud, « Un projet d'art public dans un quartier de logements sociaux », dans la revue *Millénaire 3* du 19 mai 2011.

architectural moderne caractéristique du quartier des États-Unis. Le contexte n'inclut alors pas le social.

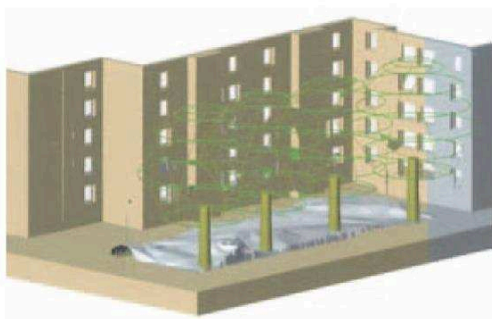
Des projets minéraux et architecturés

En effet, les trois projets réalisés (*Kiosk* de Karina Bisch, *Quatre vitrines pour un patio* d'Armando Andrade Tudela et *En parts égales* de Katerina Seda) jouent à la fois sur un vocabulaire architectural moderne et sur une certaine forme de minéralité.

Outre la dimension sociale, aucun des projets réalisés ou imaginés ne prend en compte la dimension végétale : ils se présentent, comme dans l'art de la statuaire, sur des socles ou des parvis. *Kiosk* de Karina Bisch, *Quatre vitrines pour un patio* de Tudela viennent créer un nouveau sol sur lequel les œuvres sont déposées ; l'œuvre de Bojan Sarcevic, *Traversée pour un ailleurs*, n'est elle-même qu'un socle « flottant », la feuille froissée en béton fibré formant un relief sculptural souhaité par l'artiste.



Le socle sur lequel est déposé *Kiosk*⁶⁰⁷ Un socle « en creux » pour *Quatre Vitrines pour un patio*⁶⁰⁸



Le socle sur le sol de *Traversée pour un ailleurs*⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ Crédits photographiques : Galerie des galeries (2014).

⁶⁰⁸ Crédits photographiques : CIL des États-Unis (2013).

⁶⁰⁹ Esquisse réalisée par l'artiste en 2012.

2. Le chantier, un espace-temps complexe

Le chantier est de plus en plus investi par les artistes. Ceux-ci s'intéressent alors à sa capacité à raconter les transformations urbaines et les usages. Aussi, ai-je choisi d'analyser ce qui était à l'œuvre dans les temps de réalisation matérielle de « *Prenez Racines !* » et d'*Opener* : les chantiers, afin d'en montrer la complexité.

Équipé d'un casque de BTP et d'un bleu de travailleur agricole, Thierry Boutonnier est « en chantier » et se confronte à des tâches qui lui sont alors inconnues : le soin des arbres, leur transplantation, la construction d'une cabane, la gestion d'un composteur et les transmet aux participants.

C'est en essayant de renverser le schéma de pensée suivant lequel l'attente et l'incertitude sont des contraintes que je me suis rendu compte que ces notions pouvaient permettre, face à la temporalité dure du chantier d'aménagement urbain, d'instaurer des formes de respirations sociales, artistiques et politiques, notamment à travers cet espace-temps spécifique et complexe qu'est le chantier au cœur d'un projet artistique participatif. J'ai ainsi vu que le chantier est en fait composé de plusieurs espace-temps techniques, sociaux et symboliques. Dans les projets que j'ai étudiés, ils apparaissent nécessaires à l'élaboration d'un objet mais surtout à la mise en œuvre d'un commun.

2.1 Le chantier, un espace-temps technique

Dans le cadre de « *Prenez Racines !* », la transmission relève d'une forme de compagnonnage réalisée par l'artiste, la médiatrice culturelle du projet mais aussi par des intervenants extérieurs associatifs. Ceux qui montrent ne sont pas des experts, et se trouvent eux-mêmes en situation d'apprentissage (du geste et de sa transmission). Dans

cette mise en situation de l'expérimentation, il n'y a donc pas de hiérarchie qui s'installe entre les participants.

Dans le cas d'*Opener*, si les membres de la Mission art et espace public et les acteurs socio-culturels impliqués dans le projet ne sont pas experts en jardinage et en bricolage, en revanche, les artistes et paysagistes détiennent, eux, un véritable savoir-faire en matière de jardin. La transmission ne transite pas directement par eux mais par les membres de la Mission et par les acteurs socio-culturels.



Chantiers de jardinage et de fauche dans le cadre de *Jardins Barges*⁶¹⁰

C'est un espace d'expérimentations désacralisé dans lequel peut s'opérer la transmission de gestes et de valeurs, comme le souligne Pascal Nicolas-Le Strat⁶¹¹ : c'est l'espace où l'on « *se met à faire* ».

Les participants de « *Prenez Racines !* » apprennent plusieurs gestes durant le même chantier puisqu'ils peuvent aussi bien participer à des ateliers de construction (cabane, scénette, composteur collectif ou mobilier d'extérieur) ou d'aménagement (gabions, cheminement), de réparations, qu'à l'apprentissage de techniques de jardinage (soin des arbres et des rosiers, permaculture, culture biologique). Patiemment, les gestes sont répétés, ensemble, jusqu'à l'appropriation et éventuellement une nouvelle transmission.

⁶¹⁰ Crédits photographiques : Mission art et espace public (2012).

⁶¹¹ Article du blog de Pascal Nicolas-Le Strat (2018) « En Rue, Fabriquer, Politique. Disponibilité. Le Chantier et ses Zones d'attraction temporaire », 2 juin 2018 <https://www.pnls.fabriquesdesociologie.net/disponibilite-le-chantier-et-ses-zones-dattraction-temporaire/#more-148>

2.2 Le chantier, un espace-temps social

Si le chantier est un espace-temps technique, celui-ci est fortement teinté de social : pendant le chantier, les participants apprennent à être entre eux mais aussi avec d'autres, donnant une autre dimension à la notion de mixité inhérente aux projets de renouvellement urbain.

Le chantier est un temps de pacification sociale, mais aussi de reconnaissance, de savoir-faire et de savoir-être, où se pratiquent la rencontre fortuite et la conversation. Il n'est ainsi pas rare d'être rejoint pour quelques minutes ou une heure par des passants. Le chantier laisse en effet la part belle à la conversation, à travers des échanges informels et des ateliers d'écriture, et à l'expression des besoins et des craintes. Mais cette place donnée à l'échange est une manière non seulement de faire s'exprimer les sans-voix, mais aussi de faire émerger une parole autre et locale.



Jeunes participants aux chantiers de « *Prenez Racines !* »⁶¹²

Enfin, le chantier est un temps nécessaire d'appropriation d'un objet collectif. Elle se fait à travers la proximité sociale, d'habitat et de valeurs, mais aussi à travers des tensions entre générations. Ainsi, le chantier est le lieu où se mettent en œuvre des jeux de pouvoir entre les adolescents qui participent aux chantiers et les parrains-marraines, présents au long cours. Les premiers, posant sur les photos avec leurs outils de travail, tentent de se faire

⁶¹² Crédits photographiques : MJC Laënnec-Mermoz (2014).

reconnaître comme des participants légitimes, les seconds souhaitent asseoir une légitimité et une présence historique dans le projet.

2.3 Le chantier, un espace-temps symbolique de la disponibilité

À l'inverse d'un chantier traditionnel, espace quasi sacré et fermé d'expertises, inscrit dans une temporalité fixée à l'avance et conduisant à la réalisation d'un objet architectural ou urbain, le chantier artistique n'est pas véritablement circonscrit dans le temps et l'espace. Il accepte l'incertitude et se déploie dans les interstices (matériels et temporels) laissés par le projet urbain et dans l'attente de ce dernier. Il est à l'opposé de l'espace-temps des aménageurs et du logement social.

Dans le contexte d'un projet artistique participatif maillé à un projet de renouvellement urbain, l'incertitude, si elle est corrélée aux peurs de la transformation urbaine, du relogement, de la perte des repères, ne peut se réduire à un sentiment d'insécurité ; au contraire elle ouvre un horizon de possibles symboliques, sociaux, artistiques et politiques dont s'emparent les participants. À Mermoz Nord, le chantier artistique est ainsi un espace-temps où se manifeste la disponibilité des acteurs, au sens où l'entend Pascal Nicolas-Le Strat, comme porosité, ouverture à la diversité des initiatives et des usages (Nicolas-Le Strat, 2007), que ces acteurs soient artiste, médiatrice culturelle ou participants du projet. C'est un espace-temps où se met en œuvre un « faire » préalable à l'émancipation citoyenne. Le chantier est en effet un espace accessible, ouvert (non seulement physiquement, mais aussi ouvert à la rencontre), un espace de ménagement des gens, poreux, socialisé et peuplé de non-experts (Nicolas-Le Strat, 2016).

Il est à ce titre intéressant de noter les nouveaux qualificatifs du chantier. On parle en effet de « *chantiers partagés* »⁶¹³ ou de « chantiers ouverts » : ces expressions, en plus de révéler

⁶¹³ Cette expression est notamment utilisée dans le cadre du projet du Grand Paris Express auquel participe Thierry Boutonnier avec son projet *Appel d'air* ou le collectif Ne rougissez pas avec leur projet *Bruits et paroles*

le chantier comme un espace en commun, le présentent comme un « *opérateur esthétique* » pour reprendre la terminologie de Françoise Lonardoni⁶¹⁴ (Lonardoni, 2017).

Durant les chantiers de « *Prenez Racines !* », qui interviennent à raison d'un par trimestre, pendant près de dix années, le projet artistique prend vie et les attentes des participants se teintent de possibles poétiques.

Toutefois, contrairement aux artistes qui interviennent dans le cadre de *Jardins Barges* ou de *8^e Art* qui jouent sur la dimension événementielle, unique et singulière du chantier, Thierry Boutonnier étire le temps long du chantier dans « *Prenez Racines !* » pour l'inscrire dans une durée et un quotidien.

⁶¹⁴ Dans sa recension du livre d'Angèle Ferrere, *Du chantier dans l'art contemporain*, L'Harmattan, coll. Eidos série Retina, Paris, 2016, 132 p.

3. Des espaces de vacance

Les projets étudiés se situent tous dans des zones occupées, qu'ils prennent place en milieu urbain, au cœur d'un quartier habité comme pour *8^e Art* ou qu'ils se présentent comme des poches de résistance comme dans le cas de « *Prenez Racines !* » ou *Opener*. Mais quels que soient la configuration des projets et leur emplacement, les artistes qui interviennent se placent comme des créateurs de territorialité et des occupants – à plus ou moins long terme – du territoire.

Ils choisissent des lieux qui de prime abord se définissent par une forme de vacance : des espaces libres non qualifiés comme dans « *Prenez Racines !* » et *Opener* ou des lieux que la faiblesse de leurs usages transforme en ce qui est parfois appelé non-lieux, comme dans *8^e Art* ou de « friches ». Mais ces dénominations ne rendent pas compte de la valeur de la vacance pour les artistes. En effet, comme le souligne Eve Lamoureux (Lamoureux, 2010), ces non-lieux en constante reconfiguration sont vus comme des terrains de jeu par les artistes : les contraintes spatiales sont intégrées et deviennent partie prenante de la création. Ce ne sont pas non plus des friches, en tant que celles-ci évoquent un état d'abandon et de déprise. Or, dans les cas que j'ai étudiés, s'il s'agit bien d'espaces libres, il n'y a ni abandon ni déprise. Dans *Opener* et « *Prenez Racines !* », ce sont des espaces de vacance temporaire, qu'ils soient concernés par un chantier, ou qu'ils soient à aménager. Aussi, portent-ils en eux la caractéristique du passage d'un état passé à un état futur.

3.1 Des interventions sur des zones temporairement vacantes

Comme le montrent les travaux d'Anne Volvey (Volvey et al., 2008) sur ce qu'elle appelle la « spatialité de l'art » (la dimension spatiale de l'œuvre) et plus précisément sa réflexion sur le *Land art*, les artistes développent alors différentes stratégies d'occupation, d'utilisation et

d'implantation dans les lieux. Ils revendiquent le sol (*landclaiming*) et le travaillent (*landworking*) tant politiquement⁶¹⁵ que scientifiquement⁶¹⁶.

En effet, la réalisation *outdoor* intervient dans un lieu qui n'est pas supposé accueillir d'art. Elle suppose donc que l'artiste en réclame un usage artistique. J'ai pu observer cette revendication du sol dans le cas de « *Prenez Racines !* » et d'*Opener*.

Pour les projets que j'ai étudiés, le choix des sites ne dépend cependant pas d'abord ou pas seulement des artistes mais des institutions (logement social, municipalité) et des contraintes d'aménagement. Je me suis donc intéressée aux différentes manières de choisir ces sites, à ce qu'elles révèlent par leur évolution et parfois leurs mouvements.

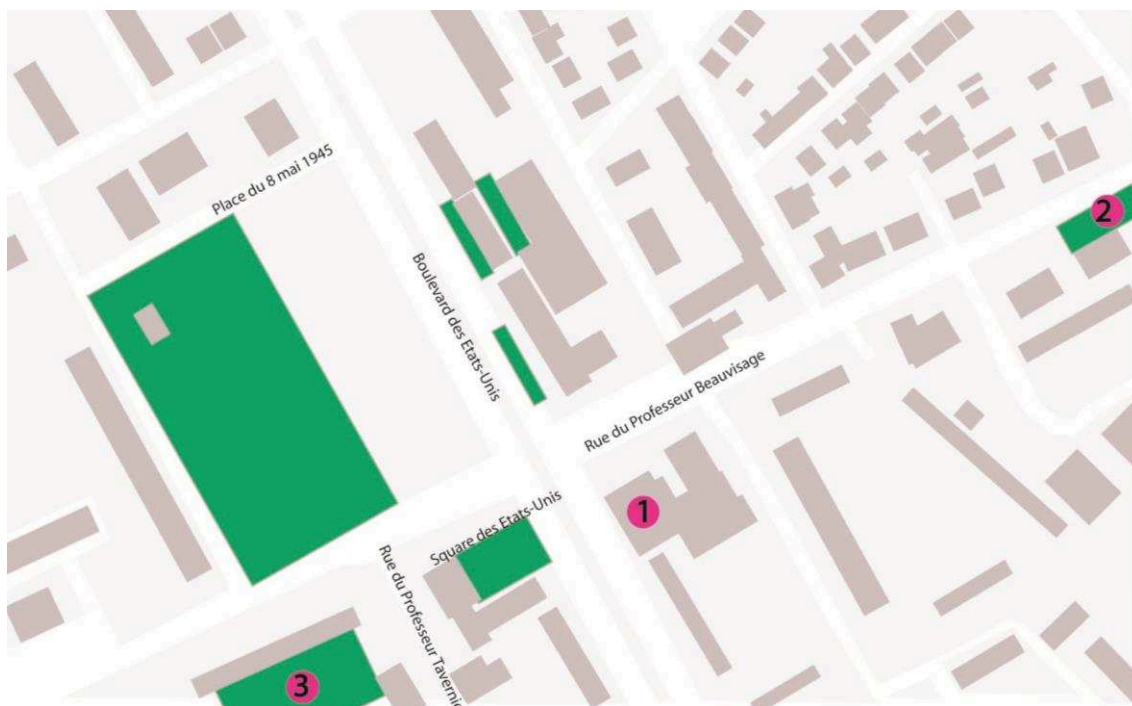
Un choix d'emplacement qui révèle des dysfonctionnements chez le bailleur social

Dans le cas de *8^e Art*, le choix des sites de projets et la manière dont ces choix ont été faits ont révélé des dysfonctionnements dans les rouages administratifs du bailleur.

Le premier dysfonctionnement tient à l'inexpérience des acteurs mobilisés. Ainsi, pour rendre la répartition des sites entre les artistes possible, un choix de site par artiste a été proposé par le commissaire artistique, alors même que les artistes n'étaient pas encore officiellement engagés par le bailleur, et que le bailleur n'avait pas validé les conditions requises : la disponibilité des tènements et le droit de propriété sur ceux-ci. Le second dysfonctionnement tient aux négociations avec les artistes sur leurs souhaits de site qui ont conduit à des impasses et à des décisions unilatérales du bailleur.

⁶¹⁵ Le travail politique du sol concerne les formes de négociation et les usages de la médiation pour l'obtention de ce sol. Celui-ci suppose un savoir juridico-politique (régimes de propriétés, compétences territoriales et réglementation) mais aussi un savoir symbolique du lieu.

⁶¹⁶ Le travail scientifique du sol concerne les observations, mesures, entretiens, enquêtes et expérimentations menées dans une recherche à visée cognitive.



Les emplacements de *Quatre vitrines pour un patio*⁶¹⁷

C'est le cas pour l'artiste Armando Andrade Tudela qui avait d'abord eu l'intention d'installer son œuvre sur le toit de la banque faisant face au Square des Amériques (site 1 sur la carte), ce qui n'a pas été possible pour des raisons évidentes de sécurité. Il a donc été contraint de choisir un nouveau lieu (site 2 sur la carte). Le deuxième terrain pressenti par l'artiste appartenait à un propriétaire privé qui n'a jamais consenti à la vente. Durant le temps de la négociation, l'artiste a dû entièrement modifier son projet. Devant l'échec de la négociation foncière, un troisième site (site 3 sur la carte) a été alors proposé, qui appartenait cette fois-ci au bailleur. L'artiste, qui avait à ce moment-là déjà produit deux esquisses, n'a finalement réalisé qu'une adaptation de sa seconde version au troisième terrain. C'est donc le projet artistique lui-même qui a subi les conséquences de l'inexpérience du bailleur.

Une implantation temporaire avant l'installation définitive

Le cas de « *Prenez Racines !* » est différent : le choix du site est d'emblée évolutif. « La pépinière qui s'adaptait avec souplesse au contexte du chantier était aussi énoncée dans

⁶¹⁷ Carte réalisée par l'auteure, 2019.

une cartographie, qui montrait les différentes parcelles possibles pour installer la pépinière à différentes phases du chantier »⁶¹⁸.

L'artiste, en concertation avec GrandLyon Habitat, a en effet d'abord installé la pépinière sur un terrain laissé vacant par le chantier, appartenant au bailleur social. Celui-ci, au moment de l'installation de la pépinière et après avoir financé les arbres du projet, a cédé le terrain à la Ville de Lyon. Au moment de la transplantation et du départ des arbres, à la fois sur l'espace public et sur le verger, le terrain de la pépinière a été, cette fois-ci cédé à un promoteur privé. Le verger quant à lui était la propriété de la Métropole de Lyon qui a signé une convention d'occupation avec la MJC Laënnec-Mermoz.



Emplacement de la pépinière et du verger dans la ZAC Mermoz Nord⁶¹⁹

Dans le cas de « *Prenez Racines !* », l'artiste a choisi de développer un « sujet » par essence transitoire et mobile : une pépinière. Ainsi, très en amont du moment de « fixer en dur » les arbres, il développe l'idée que durant le temps de la transformation urbaine, les arbres

⁶¹⁸ Thierry Boutonnier, artiste, en entretien avec l'auteure, au domicile de l'artiste à Lyon, le 26 mars 2015.

⁶¹⁹ Carte réalisée par l'auteure, 2019.

pourront être mobiles, tout comme les habitants du quartier, non seulement pour passer de la pépinière vers le verger, mais aussi, pour certains – les « arbres pépites » - vers un mail public.

Le dispositif de pépinière lui permet de s'adapter aux dents creuses laissées durant les différentes phases du chantier d'aménagement urbain, d'occuper l'espace de façon transitoire en y expérimentant des usages sociaux et paysagers et de s'approprier non pas un espace fixe mais un espace en mouvement. En ce sens il est le créateur d'une spatialité artistique verte mobile.

Une installation dans des espaces disponibles mais non destinés à l'aménagement

Enfin, dans le cadre d'*Opener*, les terrains sur lesquels les différents artistes sont intervenus appartenaient à la Ville de Dunkerque. Cependant le manque d'implication des bailleurs montre que dans ce cas précis, le *landclaiming* n'a pas opéré auprès de ces acteurs.

Les artistes, dans le cadre de *Jardins Barges* s'emparent de portions de territoires sans usages, vagues, méconnus et aux contours flous. Par leurs interventions, les artistes d'*Opener*, sont des révélateurs de possibles lieux de matérialisation de la relation du territoire dunkerquois à l'eau.

3.2 Un vocabulaire et une esthétique spécifiques

À des degrés plus ou moins importants, les cas que j'ai pu étudier se caractérisent, à un moment ou un autre, par un vocabulaire architectural et une « *esthétique de la bricole* », pour reprendre l'expression du géographe Luc Gwiazdzinski⁶²⁰.

Dans « *Prenez Racines !* » et *Opener*, on a véritablement affaire à une mise en œuvre de cette esthétique de la bricole, tandis que dans le troisième cas, *8^e Art*, il s'agit plus vraisemblablement d'un détournement de cette esthétique à des fins d'une part, de

⁶²⁰ Gwiazdzinski Luc (2015), « Nouvelles esthétiques des espaces publics et citoyennetés temporaires », Conférence "formes et structures de la ville contemporaine", Université de Lausanne, Institut de géographie et durabilité, Décembre 2015, Lausanne, Suisse.

réassurance sociale et d'autre part, côté bailleur, à des fins de communication et de visibilisation du projet.

L'« esthétique de la bricole » et le vocabulaire architectural recyclé, modeste, frugal, fait « avec les moyens du bord » se caractérisent par leur dimension éphémère, bricolée et précaire. Dans mes cas d'étude, ils se déclinent en plusieurs facettes : l'usage de l'expression imagée (dans l'affiche, la conquête de la palissade), l'usage et le détournement de matériaux et d'objets de récupération et enfin le recours aux médiums du *street-art* et des cultures urbaines.

L'expression imagée sur les affiches et palissades, des pratiques issues de la culture ouvrière et militante

L'usage de l'affiche et de l'encollage est issu de la culture ouvrière et s'inspire des moyens utilisés par les ouvriers- syndicalistes et les militants comme objet d'information, de contestation et de revendication.

Dans le cas de « *Prenez Racines !* », l'image n'est pas le produit solitaire de l'artiste ; elle n'est pas destinée à être exposée, elle est une expression ludique et festive qui permet de dire la contestation et les revendications sociales et politiques (Kellenberger, 2008).



Affiches réalisées par l'artiste dans le cadre de « *Prenez Racines !* »⁶²¹

⁶²¹ Source : MJC Laënnec-Mermoz (2009-2015).



Cette opération, appelée *L'école encolle* est l'occasion pour l'artiste de transmettre plusieurs messages. D'abord, en proposant des images bucoliques, d'une nature bienveillante et accueillante, « à l'ancienne », il signifie clairement son intérêt pour l'écologie.

Palissade encollée avec des enfants du quartier⁶²²

D'autre part, par le biais d'images et de messages ludiques, il invite les habitants à se figurer l'usage futur du lieu. En effet, ce dernier est en cours d'aménagement puisque les arbres ne sont pas encore plantés dans la pépinière. Enfin, il propose un imaginaire et ouvre des possibles poétiques pour les habitants du quartier.

La palissade est basse et permet aux passants de voir ce qui s'y passe, elle est là pour signifier le lieu et le délimiter, sans pour autant le clore complètement.



Dans *8^e Art*, Karina Bisch, fait, elle aussi, usage de la palissade comme objet d'information et de communication. Mais dans une démarche et un esprit très différents.

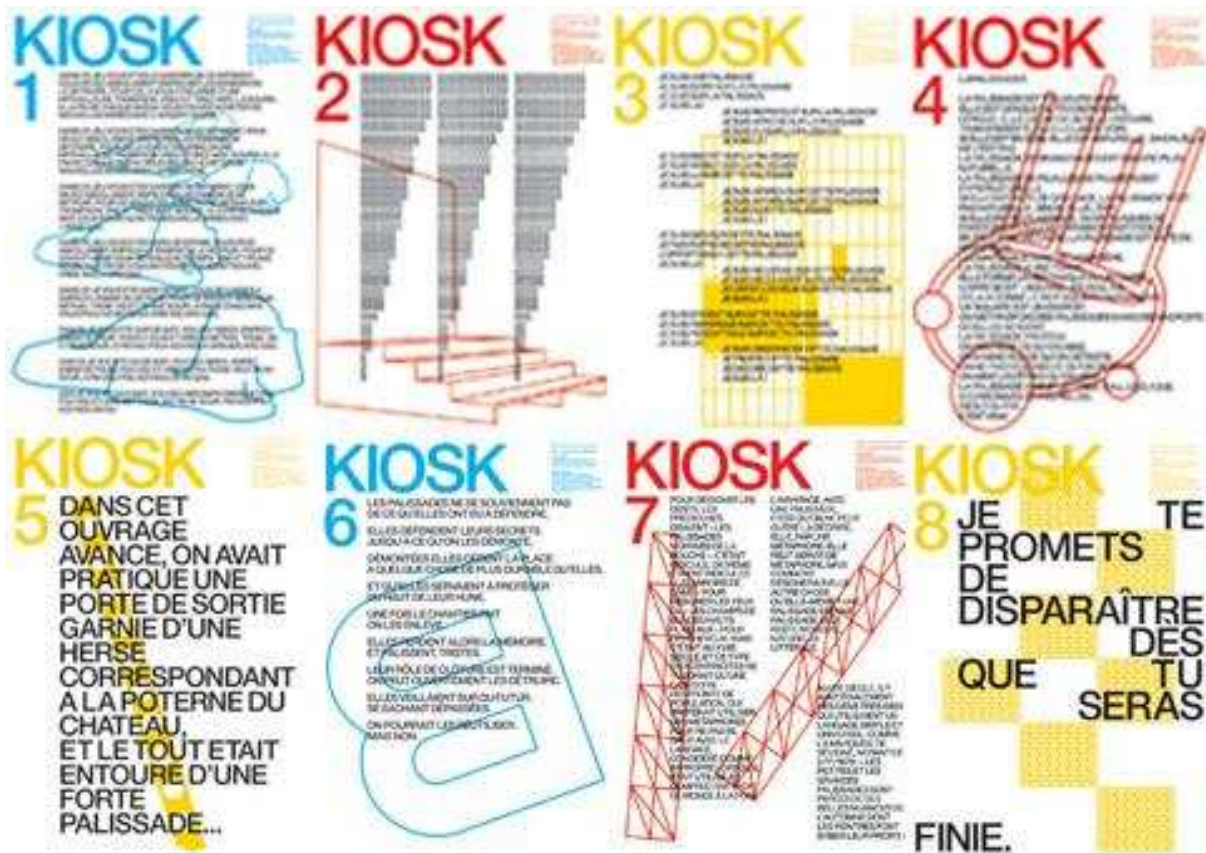
Palissade de chantier placardée pour *Kiosk*⁶²³

Elle réalise avec les graphistes d'Experimental Jetset un ensemble d'affiches, constituées de textes rédigés par un auteur parisien, placardées sur la palissade de chantier.

⁶²² Crédit photographique : MJC Laënnec-Mermoz (2011).

⁶²³ Crédit photographique : Experimental Jetset (2013).

Par ailleurs, cette dernière est haute et ne permet pas aux passants de deviner ce qui se passe sur le chantier, comme c'est le plus souvent le cas dans les chantiers de construction.



Les affiches à encoller sur la palissade de chantier de *Kiosk* par Experimental Jetset⁶²⁴

L'artiste entend ne dévoiler son œuvre que le jour de l'inauguration. Durant toute la période du chantier (soit plusieurs mois), les passants sont invités à lire les affiches qui sont régulièrement changées et à apercevoir un pan du chantier par une petite lucarne aménagée à cet effet. Le bailleur ne s'oppose en rien à cette démarche et à cette hauteur de la palissade car celle-ci concrétise, pour lui, la distance qui est censée exister entre le public habitant et l'œuvre d'art.

Cultures urbaines, *street art* et transformations urbaines

Comme le montrent les travaux de Clotilde Kullmann, des éléments de langage du *street art*, tels que les *graffiti* ou le collage, sont détournés de leur usage vindicatif des premières

⁶²⁴ Source : Experimental Jetset (2013).

heures et forment désormais une expression de la valorisation des mutations urbaines, au service d'un *marketing urbain* (Kullmann, 2018). Celui-ci se nourrit principalement du succès des thèses sur la ville créative (Florida, 2002) et de la ville festive, événementielle, performative et éphémère (Chaudoir, 2007 ; Gwiazdzinski, 2009), dans lesquelles l'art devient l'un des leviers urbains du développement économique et social.

Dans le cas de *8^e Art*, l'artiste Karina Bisch et le bailleur vont tenter de construire une image positive et attractive du site. Ils gomment ainsi la très lente mise en œuvre du projet (2007-2014), et en particulier les représentations négatives liées au chantier : non seulement les nuisances visuelles et sonores d'un chantier d'aménagement mais la perception négative d'un chantier artistique dans un quartier souffrant d'une certaine forme de vétusté. Ils permettent ainsi l'animation du site durant le temps d'attente de « sortie de terre » du projet.



Signalétique *street art* réalisée par l'agence de communication dans le cadre de *8^e Art*⁶²⁵

Toutefois, cette opération « d'habillage » du temps d'attente du chantier artistique n'a pas eu l'effet escompté. Elle est passée pratiquement inaperçue chez les habitants du quartier, tant le projet a mis du temps à voir le jour et d'autant plus qu'ils n'ont jamais véritablement été les destinataires de la communication du bailleur.

⁶²⁵ Source : agence Communiquez (2012).



Dans « *Prenez Racines !* », au contraire, l'usage du graffiti produit un effet différent : celui d'un marquage territorial et d'une appartenance aux cultures urbaines.

Panneau graffé du verger en palette réalisé par les jeunes du quartier⁶²⁶

En décalant le regard, ce graffiti, par son graphisme penché et « à la main », par l'opposition des bandes colorées suggérant terre et ciel, apporte un regard critique sur la ville et ses normes. Il façonne un imaginaire de l'urbain : transformable par l'apport de végétal symbolisé par le point d'exclamation-arbre, il est fondé sur un agir dans la ville (l'impératif « Prenez » devient comme un ordre donné aux passants) qui ne concerne pas le cadre bâti mais la traversée et le relationnel (Kellenberger, 2008).



Signalétique temporaire au pochoir dans l'espace public réalisée avec des habitants pour *Opener*⁶²⁷

Ces notions de traversée et de relationnel sont particulièrement exploitées par les actions de signalétiques menées par la Mission art et espace public dans le cadre de *Jardins Barges*. En effet, le territoire ainsi marqué dévoile plusieurs séries de possibles itinérances, modestes, poétiques et souvent décalées. Cette signalétique éphémère n'a pas pour visée une monstration de lieux de projets, mais de possibles chemins, pour se perdre et rencontrer, peut-être, les jardins et installations.

⁶²⁶ Crédit photographique : MJC Laënnec-Mermoz (2013).

⁶²⁷ Crédits photographiques de l'auteure (2014).

Détourner et recycler matériaux et objets pour marquer l'espace public de son empreinte

Le détournement et le recyclage des matériaux et objets sont caractéristiques de deux des projets étudiés : « *Prenez Racines !* » et *Opener*.

Dans le cas de « *Prenez Racines !* », l'utilisation de baignoires-sabots provenant d'un immeuble démoli voisin de la pépinière, comme bacs de plantation est non seulement économique mais symbolique. En effet, les baignoires ont appartenu à certains des parrains-marraines. Elles ont été ensuite repeintes par les écoliers du quartier puis plantées. Aussi bien la peinture que les plantations ont permis une réappropriation de l'objet par tout un quartier.



Troupeau de baignoires sabots sauvages à l'abri du grand lion.

Les baignoires sabots disposées dans la pépinière⁶²⁸

Ces baignoires, unique expression véritablement « artistique » du projet, au sens commun du terme, ont, à l'occasion des Rencontres « *Prenez Racines !* » donné lieu à une carte postale malicieusement intitulée : *Troupeau de baignoires-sabots sauvages, à l'abri du grand lion*.

L'artiste joue à la fois sur l'ensauvagement d'objets domestiques (les baignoires-sabots) et sur un jeu de mots sur le nom de la Métropole de Lyon alors appelée le Grand Lyon.

Ce détournement d'objets et de matériaux appelé par Luc Gwiazdzinski « *esthétique de la bricole* »⁶²⁹ et « *de la palette* » (Gwiazdzinski, 2014) est un clin d'œil de l'artiste Thierry Boutonnier pour contrecarrer l'esthétique « léchée » du reste de la ZAC. « L'esthétique de la palette » est revendiquée par l'artiste comme un pied de nez critique à l'esthétique de la paillette qui entoure les nouveaux bâtiments conçus par des cabinets prestigieux d'architecture.

⁶²⁸ Carte postale réalisée par l'artiste dans le cadre des Rencontres « *Prenez Racines !* » (2013).

⁶²⁹ GWIAZDZINSKI Luc (2015), « Actions et expérimentations citoyennes et artistiques dans l'espace public. Entre néo-situationnisme et esthétique de la bricole ». Séminaire doctoral Territoires Esthétiques Territoires. Art Architecture Culture, Paris

Le choix d'opter pour des matériaux recyclés vient d'abord de la précarité économique du projet. En effet, la première année, celui-ci n'était soutenu qu'à hauteur de 10 000 €, ce qui ne permettait pas de réaliser des actions onéreuses. Ce choix de matériaux tient aussi et surtout à une volonté d'affirmer l'identité écologiste du projet. L'artiste et la médiatrice culturelle du projet tirent une forme de fierté de réaliser beaucoup avec peu. C'est cette idée qui est sous-entendue dans les propos de Pierre Sansot lorsqu'il affirme que « *le bricoleur s'enorgueillit de détourner les matériaux de leur destination première, de travailler avec des fils de fer et des bouts de ficelles, de remonter une boîte à vitesses avec des vieilles pièces alors qu'un garagiste aurait aussitôt commandé un échange standard.* » (Sansot, 1991, 57).



Ainsi un composteur a d'abord été réalisé par l'artiste à partir de palettes récupérées avec l'aide de la médiatrice de façon plus ou moins légale sur les chantiers de construction alentour.

Composteur en palettes de récupération dans la pépinière⁶³⁰

Le composteur a ensuite été remplacé en 2013 par un composteur en bois, cette fois-ci réalisé, lors d'un chantier de jeunes, par l'association Les Compostiers.



Chemin de pierres, baignoire, palette et cuve de récupération des eaux pluviales⁶³¹

⁶³⁰ Crédit photographique : Thierry Boutonnier (2011).

⁶³¹ Ibid.

« L'esthétique de la bricole » formée par ces matériaux et objets recyclés compose un paysage inachevé, en devenir, car comme le souligne Sansot, « *le bricolage est un travail de l'inachevé* » (Sansot, 1991, 57). Cet inachevé permet à l'artiste et aux habitants d'entrer en résistance contre l'esthétique lisse et normalisée et le parfait achèvement du projet de renouvellement urbain qui se dessine autour d'eux.

La résistance contre « l'esthétique de la paillette » se joue aussi au moment des fêtes. L'artiste impose d'ailleurs des fêtes en lien avec la saisonnalité et le rythme des arbres, et non avec celui de l'homme, qui aurait tendance à préférer la belle saison, aux rigueurs de l'hiver. Il explique que « *les fêtes d'habitude sont toujours en lien avec le printemps, le soleil. Or, le moment crucial pour prendre racines, c'est l'hiver et l'automne. Ce sont des moments où il est difficile d'être dehors alors qu'il est crucial de l'être ! Cela prend à contre-pied les logiques spectaculaires et événementielles d'une ville* »⁶³².

⁶³² Thierry Boutonnier, artiste, en entretien avec l'auteure, au domicile de l'artiste, le 26 mars 2015.

4. Les spatialités artistiques face au projet urbain

Le projet artistique, un prélude au projet urbain ?

La question de la valeur et de la valorisation du quartier des États-Unis s'est toujours trouvée au cœur des réflexions qui ont conduit aux différents aménagements et opérations de rénovation qu'a connus le quartier.

Le quartier est marqué par deux types de valorisation, urbaine et artistique qui peuvent se succéder voire se superposer. Ainsi la valorisation par les grands projets urbains telle que celle de la cité Tony Garnier avait pour objectif de gommer l'image négative du quartier avec son « village nègre ». Son caractère innovant permettait de contrebalancer la position périphérique du site. D'autres grands projets urbains ont visé à rendre le quartier plus accessible, tels le métro qui connecte une partie du 8^e arrondissement à la ville-centre en 1991, puis le tramway une décennie plus tard.

Toutefois, si la question artistique a pu être une manière d'entrer dans le projet urbain de requalification du quartier, pour le président de l'office, elle était vue comme un prélude, non seulement à une opération artistique intercommunale allant jusqu'à Vénissieux, mais aussi à la revalorisation des espaces publics le long du boulevard des États-Unis. Néanmoins, ce second objectif n'a pas pu aboutir, sans doute à cause du manque de concertation, d'implication technique et financière du bailleur et à cause du caractère onéreux de *8^e Art* qui a capté l'attention des habitants et les a rendus méfiants vis-à-vis de ce qui y était lié.

4.1 Usages et détournements artistiques des outils des sciences du spatial

La marche, une posture et une pratique

La marche, à la fois posture et pratique, engage non seulement le corps du marcheur, mais l'inscrit dans une relation et en prise avec l'espace urbain et les êtres qui le peuplent. Par-là,

c'est un acte perceptif et affectif, mais aussi un acte social qui mobilise des individus mus par une intention commune et politique.

Dans les trois cas étudiés, des marches ont été organisées, notamment au début de la mise en œuvre des projets, mais elles avaient une finalité et des résultats différents.

Une manière de comprendre et d'appréhender l'urbain

La marche contient à la fois l'idée du trajet physique et les qualités de l'espace traversé.

Au même titre que le « faire », longuement abordé tout au long de cette thèse, la marche est, comme l'indique Rachel Thomas (Thomas, 2007) reprenant la terminologie de Marcel Mauss, « *une technique du corps* ». Non seulement elle engage le corps, mais selon Pierre Sansot, ce sont les pas des habitants qui « *composent et recomposent la ville* » (Sansot, 1996, 139). D'autre part, la marche est aussi une technique de l'intellect. En effet, marcher, pour Rachel Thomas, comme pour Pierre Sansot, engage le corps mais aussi la pensée et, à travers une forme de recentrement, rend possible le questionnement sur soi. La marche est donc un acte interrogatif car « *le mouvement déclenche le mouvement intellectuel du processus interrogatif* » comme le suggère Elise Olmedo (Olmedo, 2012) qui permet non seulement de comprendre et d'appréhender l'urbain mais de porter sur lui un regard conscient.

Ainsi, peu après le choix des artistes de 8^e Art, une visite des sites a été proposée par la responsable d'opération au commissaire artistique, à la médiatrice culturelle et aux artistes, dans le but de faire choisir à ces derniers les sites potentiels pour leurs projets. Cette marche dans le quartier des États-Unis sans parcours préétabli leur a permis d'avoir une première compréhension des sites et d'établir avec ces derniers un rapport sensible. Elle a aussi été l'occasion d'une première véritable rencontre entre les acteurs du projet et les artistes dans un climat différent de celui qui pouvait régner chez le bailleur ou à la DRAC, puis plus tard sur les chantiers. En dehors de la responsable d'opération et de la médiatrice culturelle, aucun des autres participants n'était en effet familier du territoire traversé.

Dans le même projet, une autre marche s'est déroulée de manière bien différente : celle qui a eu lieu au moment de l'inauguration des œuvres de Karina Bisch et d'Armando Andrade Tudela. En effet, à cette occasion, le bailleur et la mairie d'arrondissement ont souhaité dévoiler les œuvres de 8^e Art aux habitants, organisant alors un parcours guidé entre les

deux projets, qui étaient investis par des danseurs de la Compagnie Acte, dans le cadre de la médiation du projet. Cette transhumance forcée, en territoire connu par les habitants, fortement médiatisée, n'a pas eu l'effet de découverte et de dépaysement de la première marche.

Dans le programme *Opener*, tout comme pour *8^e Art*, la marche comme traversée d'un espace donne la possibilité d'une double découverte : d'abord du territoire, pour les équipes artistiques ; puis des projets dans leur rapport avec leur environnement, pour les habitants et les curieux.

Une expérience sensible et affective aux potentialités multiples

En tant que traversée d'un territoire, la marche offre une approche des particularités urbaines qui s'appuie sur la dimension sensorielle et affective de l'espace. Elle ouvre de multiples potentialités. Elle permet au marcheur, en s'ajustant à son environnement, de construire une « *relation affective [à] la ville* » (Le Breton, 2000, 125). Elle contribue ainsi à faire émerger un « *savoir hodologique* » (Brinckerhoff Jackson, 2003 ; Olmedo, 2012). Ce savoir du chemin (*hodos*, en grec) est à la fois une expérience de la compréhension de l'espace urbain et une expérience utopique qui donne au marcheur la possibilité d'imaginer de nouveaux usages de et pour la ville.

Ainsi, le photographe Cyrille Weiner, dans le cadre de son projet de médiation pour *8^e Art* intitulé *Il se passe quelque chose dans le boulevard des États* a effectué de nombreux arpentages du quartier. Ces marches sensibles avaient pour but de produire un regard esthétisé sur ce territoire en attente.



Promenade dans le quartier des États-Unis⁶³³

⁶³³ Crédits photographiques : Cyrille Weiner (2011).



Transhumance des arbres, balade en aveugle à Mermoz⁶³⁴ et visite de jardins parisiens⁶³⁵

Les marches peuvent être sensibles comme les marches en aveugle ou marches guidées réalisées par les jeunes participants aux chantiers pour des promeneurs locaux et extérieurs au quartier. La marche en tant qu'acte social ordinaire devient alors un moyen d'expérimenter ensemble leur capacité à vivre en commun, malgré leurs différences. De même, les parcours quotidiens, les allées et venues des parrains-marraines - de la MJC à la pépinière, vers le potager ou la cabane -, dans une finalité pratique et sociale, prennent une autre signification lorsqu'elles ont pour but de faire partager à un visiteur la connaissance d'un territoire et la participation à sa transformation. Les marches peuvent aussi avoir un rôle de dépaysement et de découverte. Cela a été le cas durant le séjour des parrains-marraines à Paris où ils ont pu découvrir à travers une longue pérégrination aux allures de transhumance parfois, des jardins partagés ; mais aussi au cœur du quartier *Mermoz* lors de la traversée par l'artiste, seul, du territoire, pour le comprendre et s'en imprégner, au démarrage du projet. Enfin, les marches peuvent comporter une dimension symbolique, comme celle qui a eu lieu au moment de la transplantation des arbres. Lorsque les parrains-marraines de « *Prenez Racines !* », accompagnés de leur arbre, des êtres supposément inertes, se sont déplacés au petit jour dans un silence religieux, leur marche avait une forte charge symbolique. Elle avait la force d'un message social et politique : elle exprimait la conscience acquise par des habitants d'un pouvoir collectif de transformation de leur quartier.

⁶³⁴ Crédits photographiques de l'auteure (2017).

⁶³⁵ Crédits photographiques : MJC Laënnec-Mermoz (2013).

4.2 La cartographie : un outil de démonstration et de performance

L'acte cartographique, emprunté aux géographes, est l'un des outils des artistes *outdoor*⁶³⁶ pour s'orienter et explorer. Il permet de sortir d'une perspective linéaire.

La cartographie permet, indique Anne Volvey (Volvey et al., 2008) d'inventorier, de décrire, de contrôler le lieu, mais aussi de fabriquer un outil de diagnostic, d'interlocution et de négociation. De plus, la carte, par son pouvoir informatif et évocateur détient une puissance démonstrative et performative dont les artistes se servent.

La cartographie est cognitive car porteuse de savoir sur l'espace et le territoire et aussi sensible car la fabrication de ces savoirs est toujours située socialement et symboliquement, de même qu'elle réfère toujours à une individualité propre qui l'organise cartographiquement. Grâce à l'usage et à la fabrication de cartes (de représentation mais aussi de cartes sensibles et idéelles), les artistes des nouvelles pratiques artistiques contribuent aux réflexions territoriales de la transformation qui a lieu. Tout comme les acteurs techniques, en identifiant les enjeux et les problématiques locales, ceux-ci produisent des connaissances sur le territoire.

Dans le cadre de mes observations, j'ai constaté que deux de mes cas d'études se caractérisaient par un usage régulier de la cartographie (« *Prenez Racines !* » et *Opener*) tandis que *8^e Art*, lui n'en faisait pratiquement pas usage, ni du côté des artistes ni de celui du bailleur social.

J'ai donc étudié deux types de cartes : des cartes traditionnelles produites par les artistes ou équipes artistiques des nouvelles pratiques artistiques et des cartes idéelles (carte-maquette, carte sémantique, carte conceptuelle).

J'ai aussi procédé à une mise en perspective des cartes élaborées par des artistes et les cartes « opérationnelles » produites dans le cadre du projet urbain, par la maîtrise d'ouvrage urbaine ou le bailleur social.

⁶³⁶ *Outdoor* signifie extérieur. L'expression, notamment utilisée par Joëlle Zask, dans son ouvrage *Outdoor art. La sculpture et ses lieux* (2013), inclut les formes artistiques réalisées en extérieur et sur l'espace public notamment.

Pour les artistes : un outil de représentation, de communication et de légitimation

Comme chez les géographes, urbanistes ou architectes, la carte est un outil de représentation pour les artistes, mais elle est, en plus, un outil de communication de leur savoir-faire technique et un outil de monstration de leur légitimité à agir dans et sur le territoire. Ainsi par la maîtrise de la cartographie, les artistes montrent qu'ils peuvent représenter au même titre que les professionnels du spatial.



Cette carte, réalisée par Thierry Boutonnier en 2010, est visuellement assez proche de celles que peuvent produire la maîtrise d'œuvre ou d'ouvrage. L'artiste s'est d'ailleurs servi d'une base trouvée dans le plan local d'urbanisme. Il réalise un cadrage sur le cœur du quartier Mermoz Nord, sans prendre en compte l'ensemble

Carte réalisée dans le cadre du lancement de « *Prenez Racines !* »⁶³⁷

Le cadrage jouxte sa « nappe du temps » qui apparaît en transparence sous un montage coloré de trois futures actions : participation à la constitution d'un catalogue d'essence, réalisation d'un composteur collectif et parrainage d'un arbre. Le personnage souriant, féminin, tenant un arbre qui vient se fondre avec le point d'exclamation de « *Prenez Racines !* » apparaît comme un résultat. Par ailleurs, Thierry Boutonnier se sert d'un signe que l'on ne trouve pratiquement jamais dans une carte « technique » : le point d'interrogation (qui suit l'indication des réalisations prévues : verger, potager, pépinière) est un clin d'œil à la fois à la certitude affichée par les cartes d'aménagement et à la forme impérative du titre de son projet ou à toutes les formes d'injonctions, qu'il critique vivement, présentes dans le projet de renouvellement urbain.

⁶³⁷ Source : MJC Laënnec-Mermoz (2010).



Carte des emplacements des arbres sur le verger « Prenez Racines ! »

Cette carte représentant les emplacements des arbres du verger « Prenez Racines ! » a été produite de manière collective et marque aussi la volonté de l’artiste de proposer et non de figer des décisions. En effet, chacun des arbres est symbolisé par *un post-it* qui permet de modifier l’emplacement au fur et à mesure de la discussion.

En revanche, cette carte est réalisée sur le plan définitif de l’aménagement de la parcelle du verger produit par la maîtrise d’œuvre d’aménagement ; elle est donc respectueuse d’une échelle et d’un existant technique, contrairement à la cartographie précédente qui ne montre que des masses.

Cette carte montre ainsi que, même quand l’artiste réalise une carte représentative d’une réalité, elle a tout de même une dimension idéale.

Pour le bailleur : la carte comme état des lieux futur

Pour les acteurs techniques, la carte est un outil qui suit un principe de véracité et qui représente ce qui sera, et non, comme dans le cas des cartes produites par Thierry Boutonnier, ce qui pourrait être.



Carte produite par la maîtrise d'œuvre d'aménagement en 2011⁶³⁸

La carte n'a alors pas valeur de proposition mais d'état des lieux des futures constructions et aménagements. Elle comporte des informations sur les bâtiments réhabilités, les nouvelles constructions et leur gabarit, la voirie créée et les aménagements paysagers sans toutefois les détailler.

La cartographie idéale comme outil de représentation symbolique des artistes

La cartographie idéale recouvre deux types qui nous intéressent ici : la cartographie sensible et la cartographie sémantique.

La cartographie dite « sensible » a d'abord été un outil utilisé par les paysagistes que se sont progressivement approprié géographes et artistes.

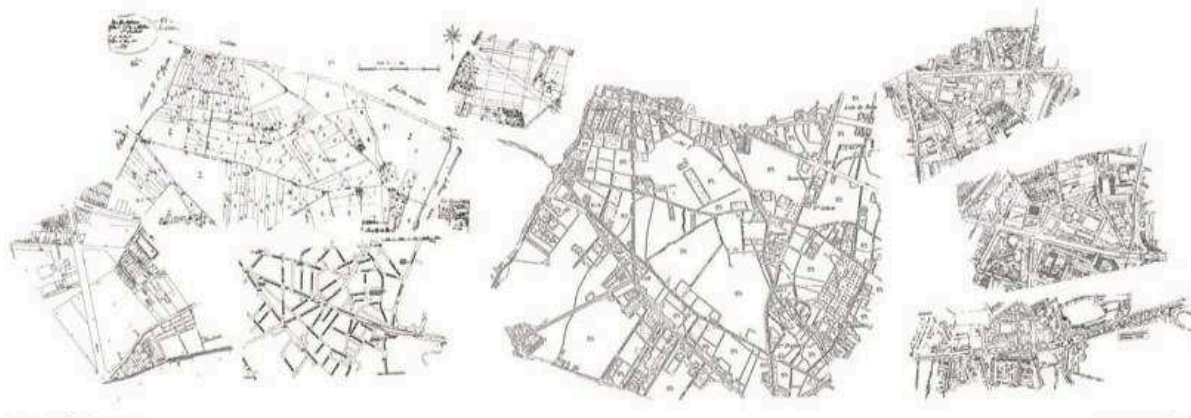
Celle-ci garde pour fondement certains des principes de la cartographie traditionnelle tout en s'émancipant d'autres aspects afin de représenter un espace traversé d'affects, comme le montrent les expérimentations de la géographe Elise Olmedo⁶³⁹. La carte sensible permet

⁶³⁸ www.xxlatelier.com/references/urbanisme/zac-mermoz-nord/?r=projets-recents

⁶³⁹ <https://visionscarto.net/cartographie-sensible>

un « *ancrage dans l'espace vécu* » et récuse le principe de véracité d'une carte classique. En réalisant des cartes sensibles, « *les artistes cherchent à produire une image suivant le processus de production cartographique, réinventant à chaque fois un nouvel ensemble de conventions qui seraient propres à chaque carte* ».

Au démarrage de « *Prenez Racines !* », Thierry Boutonnier a effectué une recherche auprès des archives de Lyon qui lui a servi à réaliser une carte intitulée « *la nappe du temps* » à partir de cartes anciennes, allant de Cassini (18^e siècle) à des cartes du projet de grand ensemble du quartier Mermoz Nord au début des années 1960.



Nappe du temps réalisée par Thierry Boutonnier en 2010⁶⁴⁰

Représentant les différentes phases de l'évolution urbaine du quartier de Mermoz Nord, elle a été réalisée sur une véritable nappe sur laquelle a été servi puis dégusté le gâteau en forme d'autopont, hommage d'une habitante du quartier à l'objet d'art récemment démoli. Le recours à la cartographie a ouvert plusieurs possibilités à l'artiste.

En premier lieu, il a enquêté sur le quartier. Il a ainsi pu comprendre l'utilisation de la carte en tant qu'outil de diagnostic territorial pour comprendre l'évolution de ce territoire : le passage d'un territoire agricole à une banlieue urbaine, les traces agricoles dans le parcellaire et le type de cultures.

En deuxième lieu, grâce à ces cartes, il s'est fait connaître auprès du service des archives, en tant que professionnel susceptible d'avoir recours à la cartographie : « *C'est une manière de marquer ton territoire* »⁶⁴¹, explique-t-il.

⁶⁴⁰ Source : Thierry Boutonnier (2010).

Enfin, ces cartes ont été détournées pour construire un outil communicationnel critique (sur la destruction de l'autopont notamment) à l'usage des habitants du quartier et des acteurs du projet. « *Le territoire, c'est la nappe sur laquelle on mangeait* »⁶⁴², indique-t-il avec malice, « *afin de partager le gâteau avec le quartier* »⁶⁴³.

Dans le cas d'*Opener*, la cartographie sensible est un élément récurrent. Ainsi, en 2014, une carte-maquette a été réalisée sous la forme d'une barge. Celle-ci montrait de façon conceptualisée, par l'usage d'un code couleur identique à celui de la signalétique temporaire au sol, de matériaux (bois, terre, plantations), de mots et de flèches, les connexions entre plusieurs des projets et leur inscription cardinale dans un territoire géographique plus vaste (Sao Paulo / Bergues / Paris).



Carte-maquette sous forme de table d'orientation⁶⁴⁴

Lors du forum de clôture, en février 2015, une imposante carte au sol, en relief et en couleurs a été réalisée par Anne Rivollet.

⁶⁴¹ Thierry Boutonnier, en entretien informel avec l'auteure, MJC Laënnec-Mermoz, Lyon, le 24 avril 2019.

⁶⁴² Ibid.

⁶⁴³ Site internet de Thierry Boutonnier http://prenezracines.tb6380.com/?page_id=40

⁶⁴⁴ Crédits photographiques de l'auteure (2014).



Opener, Jardins Barges sur une cartographie sensible de Dunkerque⁶⁴⁵

Le public a pu circuler autour des projets et se rendre compte de l'importance et de l'envergure des périmètres d'intervention, des parcours possibles entre les différents lieux de *Jardins Barges* et enfin, du lien qui pouvait exister entre les projets et l'omniprésence de l'eau, l'une des caractéristiques fortes (mais peu visible) de Dunkerque.

En ce sens, les chargés de mission souhaitaient démontrer l'ampleur et la pertinence de leur travail, afin de gagner une certaine forme de reconnaissance. Cette carte était pour eux une manière de démontrer que l'étude artistique donnait à voir d'autres réalités que des études urbaines. Ce n'est donc pas un hasard que l'élus à l'urbanisme, en découvrant la cartographie, se soit écrié qu'il n'avait jamais vu sa ville de cette manière et qu'il avait l'impression de la découvrir.

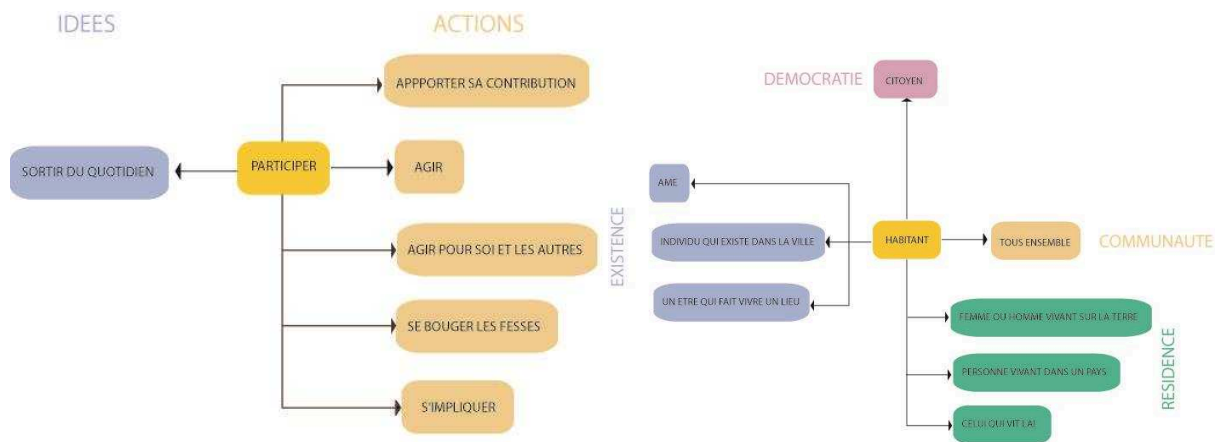
La deuxième sorte de cartographie idéale présente dans les cas étudiés est la cartographie sémantique. Celle-ci vise à appréhender des ensembles d'informations complexes et à faire partager les connaissances et les réflexions qu'elles suscitent, grâce à une présentation graphique appropriée. Dans les exemples observés, les informations sont apportées par des mots.

Alors que la carte sensible m'était familière par ma formation d'architecte, je n'ai vu que progressivement l'intérêt de la carte sémantique. La première circonstance a été un atelier réalisé auprès des parrains-marraines de « *Prenez Racines !* » en mai 2013⁶⁴⁶. À l'issue de celui-ci, j'ai compris que non seulement, comme je l'ai montré précédemment, les participants partageaient une culture commune avec l'artiste, mais qu'à partir des résultats, une carte sémantique pouvait être réalisée. Ce type de carte permet en effet non seulement

⁶⁴⁵ Crédits photographiques de l'auteure (2014).

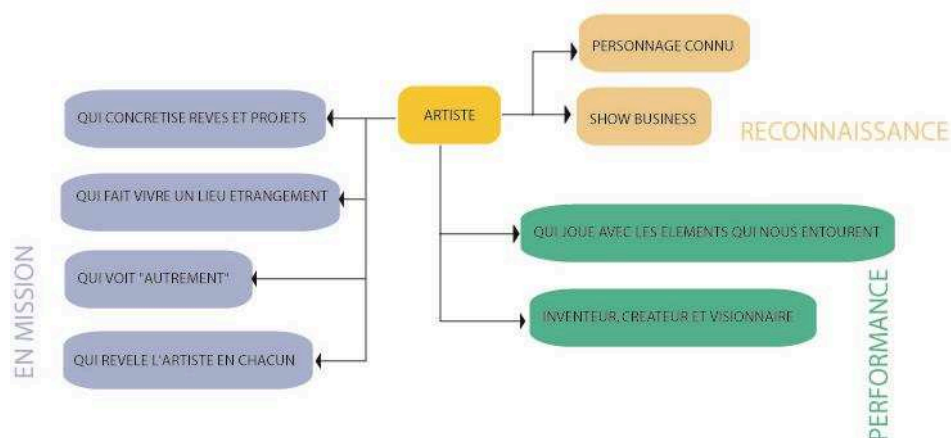
⁶⁴⁶ La méthodologie et les résultats de cet atelier ont été décrits précédemment dans un point consacré à la culture commune des parrains-marraines.

de raconter un processus à l'œuvre - la participation des parrains-marraines à un projet artistique -, mais aussi et surtout de se raconter. La carte réalisée à partir des échanges tenus au sein de l'atelier entre l'artiste et les parrains-marraines met en lumière plusieurs idées fortes.



D'abord, pour les parrains-marraines, le terme « participer » est avant tout une action essentiellement sociale et politique (de partage avec d'autres, d'intérêt général et d'engagement) plus qu'une idée.

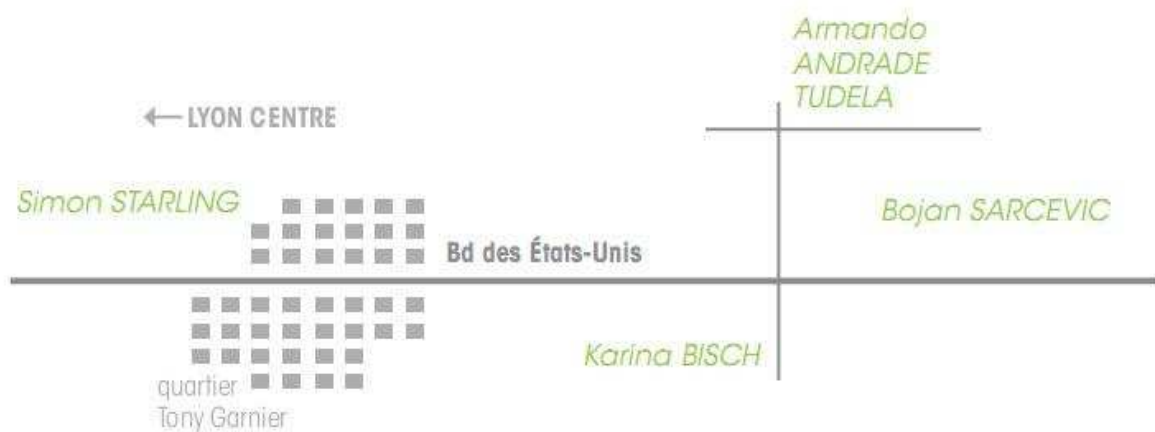
D'autre part, le terme « habitant » a produit quatre types d'arborescences : une première branche autour du sentiment d'existence qui pourrait se rapprocher de l'idée de l'Habiter, une deuxième branche autour de l'idée de citoyenneté, une troisième autour de l'idée de communauté et la dernière branche, autour de l'idée de résidence.



Enfin, à partir du terme « artiste », j'ai pu comprendre que pour les parrains-marraines, la dimension de mission prévalait sur celle de performance ou de reconnaissance. En effet, ils

voyaient l'artiste à la fois au travail, pour et avec les autres et comme une personne capable de concrétiser une utopie.

En revanche, il n'est pratiquement pas fait d'usage cartographique dans *8^e Art*. Je ne prends en effet pas en compte les esquisses et les plans d'exécution produits par les architectes qui accompagnent Karina Bisch et Armando Andrade Tudela car ces plans techniques sont totalement décontextualisés. La seule carte produite et communiquée dans *8^e Art* est une représentation schématique et rectiligne du boulevard des États-Unis produite par l'agence de communication Communiquez. Cette carte très désincarnée montre l'articulation entre les projets, le boulevard et les vieux États, mais elle ne donne aucune indication de qualité, d'ambiance, de point de vue ou de problématique.



Carte de situation des projets réalisée par l'agence de communication⁶⁴⁷

Au cours de ce chapitre, je me suis attachée à décrire et comprendre la matérialité et la spatialité des nouvelles pratiques artistiques étudiées.

Mon analyse était fondée sur l'hypothèse qu'elles impliquaient une spatialité et une matérialité spécifiques. Dans les faits, l'ensemble des projets étudiés prend effectivement place dans des espaces publics ayant une caractéristique particulière commune : ces espaces souffrent d'un déficit d'image et offrent une disponibilité importante. Cette caractéristique peut être due à leur positionnement (en arrière, à proximité ou redondant par rapport à d'autres espaces existants plus importants, comme dans *8^e Art*), à leurs usages non valorisés, à leur vacance (dans un projet de renouvellement urbain, comme pour la

⁶⁴⁷ Carte réalisée par l'agence Communiquez, dossier de presse *8^e Art*, décembre 2011.

pépinière de « *Prenez Racines !* ») ou à l'existence de délaissés urbains (comme dans *Jardins Barges*).

Une autre caractéristique concernant la spatialité partagée par mes cas d'étude est leur usage particulier du chantier : le chantier prend la dimension d'un espace-temps social, technique et symbolique du projet à part entière.

Ces projets ne s'inscrivent pas simplement dans une spatialité existante mais ils composent avec le projet urbain qu'ils interrogent, soit qu'ils proposent des usages particuliers et en commun de l'espace public, comme dans le cas de *Jardins Barges* et de « *Prenez Racines !* », soit comme pour *8^e Art*, qu'ils viennent placer le bailleur dans une position d'aménageur de l'espace public.

La matérialité des projets artistiques observés est de deux types. L'une s'inscrit dans le cadre traditionnel des projets « en dur ». L'autre se saisit d'enjeux contemporains pour ouvrir une relation au vivant (végétal, humain et non-humain). *8^e Art*, est un projet d'art public en dur, pérenne, imposant et immobile tandis que « *Prenez Racines !* » et *Jardins Barges* qui travaillent le vivant sont de taille moins imposante et éphémères (bien qu'inscrits dans un temps relativement long).

Enfin, lorsque les artistes des projets, qui empruntent des outils et des ressources aux sciences du spatial, les détournent, ils questionnent la représentation de la spatialité et de la matérialité. L'expérience de la cartographie sensible estompe les frontières du visible et de l'invisible, du perçu et du ressenti, donne à voir les potentialités des lieux.

CONCLUSION DE PARTIE

Cette partie, consacrée à l'analyse des relations entre acteurs du logement social et des nouvelles pratiques artistiques, a d'abord montré qu'aux relations de pouvoir qui caractérisent l'institution se mêlent des relations d'affect, conduisant à la fois à différentes formes de domination, à des conflits, à des stratégies d'évitement, et à différentes figures d'autorité. En particulier, le passage d'une autorité autoritaire à une autorité partagée marque l'émergence d'un pouvoir d'agir, que des habitants, engagés dans la transformation collective d'un espace de leur quartier, expérimentent, en résistance aux transformations imposées par le projet d'aménagement urbain.

L'analyse des modes de faire a montré qu'ils relèvent de deux types de conduite de projets : un type managérial et un type ménagérial. Les projets d'aménagement urbain et les projets artistiques peuvent relever principalement d'un type. Mais entre les deux, il existe à la fois un va-et-vient et une association dans les méthodes, les pratiques et les savoir-faire. Le projet de ménagement offre en effet plusieurs atouts. Aux acteurs de l'urbanisme et de l'aménagement, aux élus, il permet de répondre à l'injonction participative en contournant les formes et la temporalité traditionnelles de mise en œuvre de la participation. Il leur offre des moyens de prendre en compte la dimension sensible des territoires d'habitat social. Les artistes, dans une visée de légitimation, voient la possibilité de développer des pratiques plus politiques, environnementales et sociales, aux compétences mêlées, notamment en s'ouvrant à des collaborations avec des acteurs nouveaux comme les chercheurs. Les actions de communication institutionnelle s'ouvrent dans certains cas à des pratiques de traduction, de médiation ou de création artistique.

Cependant, l'expérimentation n'acquiert qu'une faible reconnaissance. Les institutions artistiques, qui tiennent à bien distinguer les projets artistiques légitimes et les pratiques artistiques à visée sociale, n'intègrent pas les nouveaux modes de faire attachés à ces dernières. Pour les bailleurs sociaux, les modes de faire de l'institution ne sont pas non plus modifiés dans leur globalité : seules des personnes au sein des organismes les portent.

Si les habitants restent, dans la plupart des cas, absents de la participation instituée ou sont pris comme destinataires de médiation ou simple public, ils révèlent aussi des capacités à instrumentaliser les projets et les autres acteurs et à contribuer ainsi à modifier les projets artistiques et d'aménagement initiaux.

Le projet de ménagement donne aussi aux acteurs de l'urbain des moyens pour prendre en compte la dimension sensible des territoires d'habitat social. Ces derniers modifient leurs postures, en acquérant des compétences nouvelles ou complémentaires, en proposant des modalités d'interventions (comme les chantiers participatifs ou les résidences d'architecture par exemple) et des temporalités de projet différentes. Ce faisant, ils modifient non seulement leurs rapports aux acteurs traditionnels de l'urbain, mais aussi à la commande et aux habitants.

Les artistes, dans une visée de légitimation, développent des modes de faire et des pratiques plus politiques, environnementales et sociales. Ils s'ouvrent à des collaborations avec des acteurs nouveaux comme les chercheurs, ce qui les expose, les uns et les autres, à des conflits de légitimités avec différentes institutions et donc à de nouvelles formes de précarité et d'intermittence.

Dans le contexte de projets de ménagement, la prise en compte des enjeux participatifs en amont favorise l'implication de chercheurs : ils peuvent être intégrés au cœur même de la fabrique du projet et partager l'expérimentation de ses modes de faire. Cette implication génère toutefois une tension entre différentes conceptions de la recherche et suscite des incompréhensions de la part des autres acteurs sur le rôle du chercheur et ce qu'il peut apporter : contribution active, évaluation d'un projet, préconisations, ou bien analyse distanciée et réflexivité.

Enfin les nouvelles pratiques artistiques s'inscrivent dans une spatialité et une matérialité spécifiques, apportées par des espaces publics disponibles et peu attractifs. Cette spatialité comme expérience prend toute son importance dans les temps du chantier : un espace-temps social, technique et symbolique du projet à part entière.

La spatialité, notamment dans sa dimension de science, est aussi considérée par les artistes comme un vivier d'outils et de ressources qu'ils détournent non seulement pour interroger ces sciences du spatial, mais surtout pour y introduire une dimension sensible dont elles manquent parfois.

Si les projets artistiques parviennent presque toujours à modifier les usages spatiaux des lieux qu'ils occupent, ils ne modifient pas toujours profondément le projet urbain. Néanmoins, ils l'interrogent.

CONCLUSION GENERALE

Le diptyque « logement social et nouvelles pratiques artistiques » associe deux groupes d'acteurs habituellement et à priori séparés, aux conceptions, modes de faire et pratiques diamétralement opposés. L'un, considéré comme une institution, est un groupe défini, aux acteurs et pratiques identifiés. Le second a des contours flous, englobe une réalité encore en construction, en quête de reconnaissance et de légitimité.

Pourtant, ce binôme existe depuis plus d'une quinzaine d'années en de nombreux lieux et concerne de nombreux organismes de logement social. Aussi, en entreprenant cette thèse, ai-je cherché à comprendre à quelles conditions ces deux groupes d'acteurs se rencontrent (ou échouent à le faire) et ce que produisent ces situations. J'ai défini le « et » liant logement social et nouvelles pratiques artistiques comme l'objet central de la thèse.

Cependant, ma recherche a conduit à la déconstruction et la reconstruction de cette relation et de ses implications.

Elle est présentée en trois parties. La première traite du contexte d'apparition des nouvelles pratiques artistiques et des spécificités du monde du logement social. La deuxième analyse les relations entre les acteurs de ces projets : acteurs du logement social et porteurs ou acteurs des nouvelles pratiques artistiques et autres acteurs. La dernière partie présente ce que cette relationnalité produit en termes de rapports de pouvoir, rapports d'affect, modes de faire et spatialités.

La déconstruction et la reconstruction de la relation entre logement social et nouvelles pratiques artistiques porte sur trois aspects principaux. Tout d'abord, j'ai peu à peu déconstruit et reconstruit ma posture, ce qui m'a amenée à prendre de la distance par rapport à mon objet initial et à m'intéresser à l'écart entre certaines de mes hypothèses et mes observations.

Évolution du point de vue et de ma posture de recherche

Avant de démarrer ma thèse, j'ai passé sept années dans la maîtrise d'ouvrage urbaine puis sociale, auprès d'organismes de logement social. Ce parcours professionnel particulier a fortement influencé l'architecte que j'étais et m'a conduite à me spécialiser dans le logement social. Durant les premières années de la thèse, j'ai éprouvé de grandes difficultés à sortir de mon rôle et à construire une posture qui m'était propre. Sans compter que pour commencer mon enquête (sur *8^e Art*), et obtenir des informations de première main, je ne pouvais l'aborder que de l'intérieur du logement social, à travers une recherche impliquée. Si j'étais, grâce à ce parcours professionnel particulier, fortement sensible au social, à l'urbain et au politique, et par la force des choses au(x) jeu(x) d'acteurs, j'avais de la peine à me positionner à la fois face aux porteurs de projets artistiques et en tant que chercheuse.

J'ai donc d'abord peu à peu mis de côté ma posture et mon vocabulaire d'architecte-urbaniste ou de maître d'ouvrage social pour prendre part aux projets, d'une certaine manière en laissant parler mes mains. En décidant de devenir une participante aux projets – et donc de me placer ailleurs que du côté du logement social ou des porteurs de pratiques artistiques –, je trouvais là une posture, que j'ai ensuite qualifiée « d'entre-deux », à la fois en dehors et en dedans : entre « étranger » et « indigène » et à l'interface. Elle m'a fait expérimenter les limites de la participation à un projet et d'une recherche impliquée. En effet, une recherche impliquée, c'est avant tout une posture dans laquelle tout s'entortille et s'emmêle : la vision (de la professionnelle, de la participante, de la chercheuse), la posture (professionnelle ou de recherche) et le rôle (participante, médiatrice, chercheuse, responsable d'opération).

J'ai ainsi été amenée à construire mon point de vue de chercheuse comme différent de celui des producteurs artistiques, des artistes, des porteurs de nouvelles pratiques artistiques ou encore des acteurs du logement social, car il est avant tout réflexif. Pour autant, il ne s'agit pas d'une posture traditionnelle de recherche, mais d'une posture créolisée par ces glissements. J'entends par là que ma posture a conservé les traces et la mémoire de ma vie professionnelle « d'avant », tout en s'assurant en tant que posture propre de recherche et en construisant de nouvelles passerelles avec les mondes de l'art.

Cette posture de recherche m'a conduite, en permanence, à négocier ma légitimité auprès de tous les acteurs –du logement social, des pratiques artistiques et des habitants– et à perpétuellement questionner la distance adoptée, et celle qui devrait être adoptée.

Évolution de ma distance par rapport à l'objet de ma thèse : le « ET »

J'ai construit une distance par rapport à l'objet initial de ma thèse en étant confrontée au fur et à mesure à ce que recouvrait en réalité le « et » dans « logement social et nouvelles pratiques artistiques » : en quoi consistaient les relations observées ? J'ai mis en évidence la complexité des relations en analysant les affects, les situations de tensions et de conflits et en distinguant, dans différentes situations, les fonctions, les rôles, et le vécu des acteurs.

- Par une **analyse des affects**. Le « et » initial ne comportait pas les affects. La prise en compte de cette dimension pour tous les acteurs complexifie la relation. J'ai appris à faire la part des choses entre des relations professionnelles et des relations personnelles. J'ai montré comment les deux s'intriquent, comment la rationalité des acteurs est empreinte de goûts personnels, de liens d'amitié, de confiance ou de méfiance. Cette intrication permet de mieux comprendre plus finement pourquoi un projet artistique est lancé, se développe, s'effiloche, ou s'interrompt. Elle met en lumière qu'au-delà des institutions et autres organisations, et au-delà des fonctions, il y a les motivations, les rivalités et les ententes qui constituent les ingrédients de ce que j'ai analysé comme « coopération » ou la construction du commun.
- **Par une analyse de situations de tensions et de conflits**. Celles-ci sont en effet révélatrices à la fois des modes de faire des organismes de logement social et d'autres institutions, comme une collectivité locale (Dunkerque) et ses services, des types de pouvoir et d'autorité exercés, plus ou moins « autoritaires » ou « partagés », des marges d'autonomie possibles (comme pour la Mission art et espace public à Dunkerque) et des compétences et stratégies personnelles des acteurs.
- **Par une analyse auto-ethnographique**. Menée sur des situations où j'étais « prise », qui se traduisaient par des situations d'incompréhensions et de malaises, elle m'a permis de comprendre, puis exploiter mon expérience pour prendre du recul par rapport aux ambivalences qu'elle induisait, de fait. J'ai pu ainsi objectiver en les distinguant les fonctions, les rôles et le vécu qui nourrissent les interactions.

L'objet de la thèse, les relations entre logement social et nouvelles pratiques artistiques s'est ainsi complexifié : en incluant d'autres acteurs que ceux initialement définis, qu'ils relèvent de la médiation, de la culture ou de la politique ; en prenant en compte ma propre implication dans l'existence, la construction et la qualification de ces relations.

Une évolution du statut des hypothèses

Mes hypothèses initiales étaient fortement marquées par mon expérience vécue au sein de l'organisme de logement social pour lequel j'avais été responsable du suivi d'un projet artistique initié par celui-ci. Son échec et les difficultés que j'avais rencontrées m'avaient incitée à penser que, dans d'autres contextes, grâce à d'autres modes de faire, les bailleurs sociaux pourraient tirer bénéfice de ces projets. J'avais la certitude que le contexte des quartiers d'habitat social était favorable au développement de pratiques artistiques d'un nouveau type, et que les habitants, en étant engagés dans ces pratiques, gagneraient en pouvoir d'agir collectif. Sur ces points, j'étais persuadée que mes hypothèses initiales seraient vérifiées. Elles avaient pour moi le sens de constats dont ma recherche consistait à analyser les modalités.

Or, j'ai dû accepter que l'écart entre ces hypothèses et ce que j'observais était précisément ce qui était intéressant.

Un écart entre hypothèses et observations

Tout d'abord, alors que ma recherche portait initialement sur trois cas où au moins un bailleur social était présent, un seul cas montre un organisme de logement social engagé dans le portage d'un projet artistique (*8^e Art*). Ailleurs, en présence-même d'un projet artistique sur son périmètre (« *Prenez Racines !* »), il se désengage, tandis que dans un contexte de rénovation urbaine à toute proximité (*Opener*), les bailleurs sociaux restent absents.

Concernant les nouvelles pratiques artistiques, mon regard a changé sur deux points. Un écart existe d'abord entre ce que j'attendais que soient les nouvelles pratiques artistiques

et, pour une part, ce que j'ai vu. Qu'il s'agisse d'*Opener* et plus encore de *8^e Art*, les acteurs des nouvelles pratiques artistiques concernés n'ont pas la capacité de passer le relais aux habitants sur la gestion et l'animation des lieux dans la durée. Ni, dans *8^e Art*, l'attitude distante des artistes à l'égard des populations du 8^e arrondissement de Lyon, ni l'intention du bailleur social de les faire participer, ni dans *Opener*, la volonté de la Mission art et espace public de confier une parcelle de pouvoir de décision sur le choix des projets à des habitants, ne conduisent à faire de ceux-ci des acteurs à part entière. L'engagement d'habitants dans une dynamique de participation et d'*empowerment* n'a été observée que dans un seul cas, « *Prenez Racines !* », où elle prend des formes durables et rebondissantes. Dans ce cas, même si, globalement, l'engagement le plus intense ne concerne qu'un petit nombre de personnes au regard du nombre d'habitants touchés par la rénovation urbaine du quartier, l'effet de ruissellement sur des jeunes et d'autres quartiers est sensible.

Le caractère nouveau des pratiques artistiques observées est aussi à nuancer. Si l'on admet qu'il y a une forme de modélisation de ces pratiques, un essaimage donnant lieu à une forme de « mono-culture du sensible », ces pratiques artistiques, ne sont pas plus nouvelles que leurs acteurs. De plus, ces pratiques se désartialisent pour devenir de plus en plus sociales, socio-culturelles ou même environnementales. Donc en plus de ne pas être si nouvelles que cela, elles sont de moins en moins artistiques. En témoigne la multiplication de projets aux caractéristiques communes repris par des acteurs associatifs ou par des acteurs socioculturels.

Enfin, si une forme de nouveauté était bien à l'œuvre dans « *Prenez Racines !* », elle a un effet répulsif sur le bailleur qui n'apporte qu'un soutien technique et partiel.

Des résultats nuancés

L'implication d'un organisme de logement social dans un projet artistique censé faire participer des habitants est apparue dépendre de la priorité de ses enjeux d'institution, elle-même soumise à de fortes contraintes tant économiques que d'image et à des programmes de renouvellement urbain. Joue aussi fortement l'impulsion que peut donner sa direction, dans un jeu politique urbain à acteurs multiples, comme le montre l'exemple de GrandLyon

Habitat sous la présidence d'Yvon Deschamps. Cependant, alors que je présupposais l'organisme de logement social monolithique et donc susceptible de se conformer aux décisions de son président, j'ai découvert un acteur morcelé, traversé de dissensions, mis à l'épreuve dans ses modes de faire et sa tentative d'ouverture, par l'art, d'un nouveau champ de légitimation.

Concernant les effets des nouvelles pratiques artistiques sur le logement social, j'ai constaté qu'ils étaient plus ténus que je ne le pensais au démarrage de ma thèse et pas toujours aux endroits où je les attendais.

Du point de vue **social**, ma recherche montre que, à partir du moment où (comme c'est le cas avec « *Prenez Racines !* » au contraire de *8^e Art*) un projet artistique rend possible une action des habitants sur leur cadre de vie et rompt avec le fatalisme dans lequel les locataires se situent souvent à l'égard du bailleur, des habitants qui sont perçus et se perçoivent eux-mêmes comme un collectif, sont en capacité de s'organiser entre eux et avec d'autres. Ils peuvent mettre en œuvre un espace public avec d'autres, l'animer et le gérer sur une durée longue. Ils manifestent ainsi un certain pouvoir d'agir.

Leurs compétences et leur légitimité dans ces actions sont cependant peu reconnues.

Du point de vue **socioculturel**, on observe la tendance à un transfert : ce sont des acteurs issus du champ de l'animation socioculturelle et de l'éducation populaire qui sont désormais sollicités pour mettre en œuvre l'aménagement d'espaces publics partagés. Des projets artistiques peuvent en être le support. Cette observation va dans le sens de celles faites plus largement, notamment dans la région Auvergne-Rhône-Alpes, comme cela est décrit dans le numéro des *Cahiers du Développement Social Urbain* consacré à la thématique « Art et rénovation urbaine (Labo Cités, 2019).

Du point de vue **artistique**, les artistes, en intervenant dans des quartiers d'habitat social, peuvent acquérir des compétences autres que celles inhérentes à leur champ disciplinaire, renforcer leur champ d'expertise et leur légitimité auprès des autres acteurs, notamment auprès des bailleurs sociaux et de la maîtrise d'ouvrage de projets d'aménagement urbain, comme on l'a vu à propos de « *Prenez Racines !* » et dans une moindre mesure d'*Opener*.

En partageant ces compétences avec d'autres acteurs que ceux issus des champs de l'art, ces artistes ouvrent de nouvelles perspectives sur la finalité sociale, politique et esthétique du travail de l'artiste. Ils contribuent à donner aux habitants plus de visibilité et de légitimité auprès des acteurs techniques et politiques. Enfin, s'ils suscitent, par leurs réseaux, de nouvelles possibilités de légitimation de pratiques artistiques *in situ*, les instances reconnues de légitimation artistique restent puissantes, notamment dans la relation avec le logement social.

Du point de vue **urbain**, les pratiques artistiques que j'ai observées conduisent à souligner la différence entre un projet d'aménagement et un projet de ménagement. Celui-ci crée les conditions d'une véritable coopération entre acteurs et donne aux habitants davantage de souplesse et de possibilités d'appropriation. Par ailleurs, on a vu avec *Opener* que l'étude artistique peut devenir un support de diagnostic pour un projet urbain.

Du point de vue **politique**, on constate un écart important entre l'affirmation d'intention de participation des habitants à des projets artistiques, formulée tant par des élus que par des initiateurs de projet artistique (comme à Dunkerque) et les réalités. Dans le quartier des États-Unis de Lyon, les habitants restent de simples spectateurs, et à Dunkerque, sollicités par l'intermédiaire d'associations, ils ne sont que peu et ponctuellement mobilisés et n'ont pas de poids réel sur le choix et la gestion des projets artistiques. Cependant, « *Prenez Racines !* » montre une autre dimension politique. L'artiste se donne un rôle politique en associant les questions concrètes posées par la rénovation urbaine aux problématiques environnementales. En ouvrant la perspective d'une modification du projet urbain par l'aménagement d'un espace par les habitants, il fait de leur action collective l'expression concrète d'un pouvoir d'agir. Les exemples de « *Prenez Racines !* » et, dans une moindre mesure, d'*Opener* montrent que des modalités de participation à la décision différentes de celles que l'on trouve dans les dispositifs participatifs des projets urbains peuvent être expérimentées. Toutefois, sans un portage politique franc, les projets artistiques échouent.

Du point de vue des **organisations et des jeux d'acteurs**, je n'ai pas relevé l'apparition de nouveaux acteurs mais plutôt l'émergence de nouvelles figures qui va de pair avec une redistribution des acteurs qui se retrouvent alors dans des rôles et des postures différentes. Les changements de pratiques, de modes de faire et les acquisitions de compétences ne se font pas au titre de l'institution mais à titre individuel. En revanche, une nouvelle pratique

sociale, symbolique et pédagogique apparaît, c'est celle du chantier qui devient l'espace-temps du faire et de la réalisation du commun.

Les apports de ma thèse

Les **acteurs du logement social** pourraient trouver dans ma thèse plusieurs sujets de réflexions et apports pratiques :

- Renforcer la participation sous des formes plus engageantes des habitants et développer leurs compétences autour de cette participation.
- Elargir leurs champs de compétences afin de devenir plus compétitifs
- Revenir à l'essence de la dimension sociale qu'ils ont bien souvent trop technicisée et qui s'est, de fait, délestée de sa dimension solidaire. Ils auraient de meilleurs locataires, plus investis, qui s'approprieraient mieux les lieux, prendraient en compte la question de l'entretien (économie, pédagogie notamment concernant les questions environnementales par exemple).
- Et ainsi changer leur image, à coût moindre, dans une période où ils ont plus que jamais du mal à construire une image plus positive (pour leurs locataires mais surtout pour les élus).

Les **acteurs et porteurs des nouvelles pratiques artistiques** pourraient aussi tirer de ma thèse des exemples de modes de faire pour

- Construire des coopérations en amont des projets urbains avec les acteurs de l'urbain.
- Être reconnus pour leur compétence en participation mais aussi comme des partenaires de l'aménagement par les collectivités, les bailleurs, les acteurs de l'urbain.
- Diversifier leurs champs d'intervention, s'inscrire dans des dispositifs plus longs qui garantiraient une économie plus stable, mais aussi favoriser les collaborations avec les chercheurs.

Aux **acteurs de l'urbain et de l'aménagement**, ma thèse apporte la connaissance d'expérimentations qui, sans être directement transposables, explorent des démarches

répondant à la fois aux défis du renouvellement des quartiers d'habitat social et aux enjeux de la transition écologique et énergétique. Ils pourraient ainsi aborder plus efficacement et plus en amont les questions de la participation citoyenne, en faisant confiance à des populations mises en situation de décider de projets articulant à la fois la transformation de leur habitat et les enjeux planétaires, et de les réaliser.

Ma thèse pourrait contribuer à sensibiliser **les habitants**, notamment ceux de quartiers d'habitat social, aux questions environnementales et à les inciter à s'impliquer directement *in situ*, non d'un point de vue moralisateur ou technique, mais en s'en saisissant comme de leviers pour agir sur leur espace de vie.

Enfin, **d'un point de vue pédagogique**, tant en école d'architecture qu'en formation à l'urbanisme, ma recherche apporte des matériaux et une démarche. La description d'une pluralité de contextes et de situations, la confrontation de porteurs de projets artistiques, d'artistes, d'acteurs du logement social, d'habitants, de responsables de l'aménagement urbain et d'élus, la mise en perspective des relations observées à travers divers points de vue peuvent constituer des matériaux d'analyse par des étudiants. En montrant les limites, elles peuvent aussi susciter de nouvelles enquêtes. L'analyse d'une démarche de recherche qui s'affranchit d'une position professionnelle, et ses difficultés, peut à la fois servir à faire comprendre l'originalité de la démarche de recherche par rapport à celle du projet (architectural, urbain, artistique ou technique), à en montrer l'intérêt comme critique et déconstruction des idées initiales, et favoriser des vocations de recherche.

Cette thèse m'ouvre de nombreuses perspectives de recherches dont la plus grande partie ne tourne pas autour du logement social.

Je pourrais ainsi m'intéresser principalement à quatre volets : l'organisation, la place, le rôle et les jeux d'acteurs pris dans des contextes et des jeux d'échelle différents. Ainsi, je pourrais étudier la place et le rôle des artistes des artistes en contexte de métropolisation, ou encore, les nouveaux types de groupements entre spécialistes du spatial (architectes, paysagistes) et artistes. Ce qui pourrait m'amener à me pencher sur l'économie des projets et son impact sur l'organisation, la forme et les temporalités du projet, notamment à travers l'analyse des intermittences professionnelles (artistiques, socioculturelles ou du point de vue de la

recherche) au sein de ces pratiques artistiques. En outre, je pourrais explorer la manière dont la participation dans les dispositifs traditionnels s'imprègne de la participation en art. Une autre piste réflexive serait l'étude des relations entre art et environnement, vivant, sensible. Enfin, une dernière possibilité serait l'analyse des fabriques collectives d'espace public, notamment du point de vue de l'implication par les bailleurs sociaux dans ces chantiers d'une part, et par les architectes, d'autre part.

BIBLIOGRAPHIE

- AMZALLAG Michel, TAFFIN Claude (2010), *Le logement social*, Éditions LGDJ, 177 p.
- ANQUETIN Virginie, FREYERMUTH Audrey (2009), *La figure de l'habitant. Sociologie politique de la « demande sociale »*, Presses Universitaires de Rennes, 184 p.
- ARAB Nadia, OZDIRLIK Burcu, VIVANT Elsa (2016), *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*, Presses universitaires de Rennes, 178 p.
- ARDENNE Paul (2009), *Un art contextuel. Création artistique, en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Éditions Flammarion, 254 p.
- ARDENNE Paul (2013), « L'arbre comme objet d'art. Entre fabrication et repentir », *Art blockbuster, Archistorm novembre-décembre 2013*, pp. 132-137
- AUCLAIR Elizabeth (2007), « La culture et les quartiers populaires », *Diversité. Ville école intégration n°148*, mars 2007, pp. 53-59
- AVENEL Cyprien (2007), *Sociologie des "quartiers sensibles". Domaines et approches*, Éditions Armand Colin, 127 p.
- AVENEL Cyprien (2009), « La construction du "problème des banlieues" entre ségrégation et stigmatisation », *Journal français de psychiatrie 2009/3 (n°34)*, pp. 36-44
- AVENEL Cyprien (2013), « La Politique de la Ville en quête de réforme », *La vie des idées*, le 7 mai 2013
- BACQUÉ Marie-Hélène, REY Henry, SINTOMER Yves (2005), *Gestion de proximité et démocratie participative. Une perspective comparative*, Éditions La Découverte, 314 p.
- BACQUÉ Marie-Hélène, GAUTHIER Mario (2011), « Participation, urbanisme et études urbaines. Quatre décennies de débats et d'expériences depuis "A ladder of citizen participation" de S. R. Arnstein », *Participations 2011/1 (N°1)*, pp. 36-66.
- BACQUÉ Marie-Hélène, BIEWENER Carole (2013), *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, Éditions La découverte, 175 p.
- BACQUÉ Marie-Hélène, MECHMACHE Mohammed (2013), *Pour une réforme de la politique de la ville Ca ne se fera pas sans nous*, Rapport au ministre délégué chargé de la Ville, 97 p.
- BACQUÉ Marie-Hélène, CHARMES Éric (dir.) (2016), *Mixité sociale, et après ?* Presses Universitaires de France, 106 p.

BADAROUX Jean et al. (2018), *Aménager sans exclure, faire la ville incluante*, Éditions Le Moniteur, 168 p.

BALAZARD Hélène et FISHER Robert (2016), "Community Organizing in the UK: Band-aid or Revolutionary Strategy?" *Social Policy*, Vol. 45, n°4, p. 14-20.

BAUWENS Michel (2015), *Sauver le monde. Vers une économie post-capitaliste avec le peer-to-peer*, Éditions Les liens qui libèrent, 265 p.

BAZIN Hugues (2006) *Espaces populaires de création culturelle. Enjeux d'une recherche-action situationnelle*, Institut national de jeunesse et de l'éducation populaire, Cahiers de l'action, 91 p.

BAZIN Hugues (2010), « Pour une pensée politique de la culture » in Françoise LIOT (coord.), *Projets culturels et participation citoyenne*, Éditions L'Harmattan, 221 p.

BEAUD Stéphane, WEBER Florence (1998), *Guide de l'enquête de terrain*. Éditions La Découverte, 327 p.

BECKER Howard Saul (1985), *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Editions Métailié, 256 p.

BECKER Howard Saul (1988 réédité en 2010) *Les mondes de l'art*, Collection Champs art, Éditions Flammarion, 380 p.

BENSA Alban (2011), « Ethnographie et engagement politique en Nouvelle-Calédonie », pp. 44-61, in NAUDIER Delphine, SIMONET Maud, *Des sociologues sans qualités ?* Éditions La découverte.

BIANCHINI Samuel (2010), « R&C Recherche & Création. Art, technologie, pédagogie, innovation », *Burozoïque*, 260 p.

BLONDIAUX Loïc, SINTOMER Yves (2002) « L'impératif délibératif », *Politix* (Paris) n°57, pp. 17-36.

BLONDIAUX Loïc (2008), *Le nouvel esprit de la démocratie*, Éditions du Seuil, 109 p.

BLONDIAUX Loïc, FOURNIAU Jean-Michel (2011), « Un bilan des recherches sur la participation du public en démocratie : beaucoup de bruit pour rien ? », *Participations* 2011/1 (N°1), pp. 8-35.

BOICHOT Camille (2012), *Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains. Le cas de Paris et de Berlin*, Doctorat de Géographie, sous la direction de Nadine Cattan, soutenue le 12/12/2012 à Paris 1

BOICHOT Camille (2013), « Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains. Le cas de Paris et Berlin », *Carnets de géographes* 6 | 2013.

BOISSIERE Anne, FABBRI Véronique, VOLVEY Anne (2008), *Activité artistique et spatialité*, Éditions l'Harmattan, 108 p.

BOISSONADE Jérôme (2011), « Le développement durable face à ses épreuves. Les enjeux pragmatiques des écoquartiers », *Espaces et sociétés* /4 (n°147), pp. 57-75

BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent (1991), *De la justification. Les économies de la grandeur*, Éditions Gallimard, 483 p.

BOLTANSKI Luc (2008), *Rendre la réalité inacceptable. À propos de "La production de l'idéologie dominante"*, Éditions Demopolis, 187 p.

BONNET Lucie (2016), *Métamorphoses du logement social. Habitat et citoyenneté*, Presses universitaires de Rennes, 357 p.

BORDEAUX Marie-Christine, LIOT Françoise (coord.) (2012), « La participation des habitants à la vie artistique et culturelle », *Observatoire des politiques culturelles* n° 40 Été 2012

BORDREUIL Jean-Samuel (1994), 3Soho, ou comment le « village » devint planétaire », *Villes en Parallèle* 1994 20-21 pp. 144-182

BOUHADDOU Marie-Kenza (2014), « Les nouvelles pratiques artistiques et les organismes de logement social : entre service public, service marchand et lieux de créativité collective », *Communication & management* 2014/1 (Vol. 11)

BOUHADDOU Marie-Kenza, KULLMANN Clotilde (2017), « In-between new figures of art and urban transformation projects. A French perspective », *Articulo* 15 | 2017 Arts in Cities - Cities in Arts

BOUHNİK Patricia (2011), « Intimité et couleur des choses : du corps à corps au mot à mot. Ethnographie des expériences intimes liées à l'usage de drogues en milieu précaire », pp. 186-200, in NAUDIER Delphine, SIMONET Maud, *Des sociologues sans qualités ? Pratiques de recherche et engagements*, Éditions La Découverte, 251 p.

BOULLIER Dominique (2010), *La ville-événement Foules et publics urbains*, Presses universitaires de France, 147 p.

BOURRIAUD Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, Éditions Les presses du réel, 123 p.

BRINCKERHOFF JACKSON John (2003), *À la découverte du paysage vernaculaire*, Éditions Actes Sud, 288 p.

BRUNEL Anne (1991), *Justice : l'autorité sans pouvoir*, Éditions FeniXX réédition numérique, 163 p.

BRUNET René (1994 réédité en 2001), *La France, un territoire à ménager*, Édition n°1, 327 p.

BUTLER Rémy, NOISETTE Patrice (1983), *Le logement social en France (1815-1981) - De la cité ouvrière au grand ensemble*, Éditions La Découverte, 192 p.

CALLON Michel, LASCOUMES Pierre, BARTHE Yannick (2001), *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Éditions du Seuil, 358 p.

CARREL Marion (2007), « Pauvreté, citoyenneté et participation. Quatre positions dans le débat sur les modalités d'organisation de la participation des habitants dans les quartiers d'habitat social », in NEVEU Catherine (dir.), *Cultures et pratiques participatives. Perspectives comparatives*, Éditions L'Harmattan, p. 95-112

CARREL Marion, DE LEPINAY Adeline (2016), « Expériences de *community organizing* en France », *Mouvements*, 2016/1 (n°85), p. 26-30

Cassandra Hors-Champ, Dunkerque Opener. Art et espace public, hors-série, décembre 2014, 98 p.

CAUMON Cécile, HOUSSARD Frédérique, LECERF Guy, LING Lucie, OLLIER Xavière (2016), *Recherche action par la création artistique et design*, Connaissances et savoirs, 156 p.

CAUNE Jean (1999), *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, Les Presses universitaires de Grenoble, 294 p.

CEFAÏ Daniel (2013), « L'expérience des publics : institution et réflexivité. Sur la sociologie des problèmes publics 1/2 », *EspaceTemps.net*, Travaux, 04.03.2013
<http://www.espacetemps.net/articles/lexperience-des-publics-institution-et-reflexivite/>

CERTU (2006), *La concertation, cœur du développement durable. Bonnes pratiques à l'usage des collectivités territoriales*, 02/2006, 32 p.

CHAMBOREDON Jean-Claude, LEMAIRE Madeleine (1970), « Proximité spatiale et distance sociale. Les grands ensembles et leur peuplement », *Revue française de sociologie* 1970 11-1 pp. 3-33

CHAUDOIR Philippe (2007), « La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », *Géo Carrefour* Vol. 82/3 | 2007

COOKE Bill, KOTHARI Uma (2001) (ed.), *Participation : the New Tyranny ?* Zed Books, 207 p.

CROCE Cécile (2014), « Créer la ville » in TOZZI Pascal (dir.) *L'animation socioculturelle, quelle place dans le projet urbain ?* Carrières sociales éditions, 444 p.

CROUZATIER-DURAND Florence (2003), « Réflexions sur le concept d'expérimentation législative (à propos de la loi constitutionnelle du 28 mars 2003 relative à l'organisation décentralisée de la République) », *Revue française de droit constitutionnel* 2003/4 (n° 56), pp. 675-695

CROZIER Michel, FRIEDBERG Erhard (1977 réédité en 2014), *L'acteur et le système Les contraintes de l'action collective*, Éditions Point, 500 p.

DAMERON Stéphanie (2002), « La dynamique relationnelle au sein d'équipes de conception », *Le travail humain* 2002/4 (Vol. 65), pp. 339-361

DARDOT Pierre, LAVAL Christian (2014), *Commun. Essai sur la révolution au XXIe siècle*, Éditions La Découverte, 592 p.

DEBOULET Agnès, NEZ Héloïse (2013), *Savoirs citoyens au défi : vers une démocratie urbaine*, Presses universitaires de Rennes, 158 p.

DE CERTEAU Michel (1990), *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Éditions Folio Essais Gallimard, 350 p.

DIETRICH-RAGON Pascale (2013), « Qui rêve du logement social ? », *Sociologie* 2013/1 (Vol. 4), pp. 19-42

DELARUE Jean-Marie (1991), *Banlieues en difficultés : La relégation*, rapport au ministre d'Etat, Éditions Syros, 221 p.

DEMOULIN Jeanne (2014), « La participation des locataires : un instrument de gestion dans les organismes HLM », thèse de doctorat en urbanisme et aménagement de l'espace, sous la direction de Marie-Hélène Bacqué, soutenue le 25-06-2014 à Paris 10

DEVILLERS, Christian (1994), *Le projet urbain*, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 71 p.

DONZELOT Jacques (2004), « La ville à trois vitesses : gentrification, relégation, périurbanisation », *Esprit*, mars-avril 2004

DONZELOT Jacques (2012), *A quoi sert la rénovation urbaine ?* Presses Universitaires de France, 237 p.

DRIANT Jean-Claude (2009), *Les politiques du logement en France*, La documentation française, 189 p.

DROIT Emmanuel, KARILA-COHEN Pierre (dir.) (2016), *Qu'est-ce que l'autorité ? France-Allemagne(s), XIXe-XXe siècles*, Maison des Sciences de l'Homme, 249 p.

DUFAUX Annie, FOURCAUT Frédéric (dir.), (2004), *Le monde des grands ensembles*, Éditions Créaphis, 288 p.

EFFOSSE Sabine (2003), *L'invention du logement aidé en France. L'immobilier au temps des Trente Glorieuses*, Comité pour l'Histoire Économique et Financière de la France, 736 p.

ÉLIAS Norbert (1956, traduit en 1993), *Engagement et distanciation. Contribution à la sociologie de la connaissance*, Éditions Fayard, 258 p.

FABIANI Jean-Claude (2016), *Pierre Bourdieu. Un structuralisme héroïque*, Éditions du Seuil, 310 p.

FAVRET-SAADA Jeanne (2009), *Désorceler*, Éditions de l'olivier, 167 p.

FJELDSTADT Odd-Helge (2004), "What's trust got to do with it? Non-payment of service charges in local authorities in South Africa", *The Journal of Modern African Studies* vol. 42 n° 4, pp. 539-562.

FLAMAND Jean-Paul, GUERRAND Roger-Henri (1989), *Loger le peuple : essai sur l'histoire du logement social en France*, Éditions La Découverte, 369 p.

FLEURY Cynthia (dir.) (2017), *Le souci de la nature. Apprendre, inventer, gouverner*, Éditions du CNRS, 377 p.

FLEURY-VILATTE Béatrice, WALTER Jacques (2002), « L'engagement des chercheurs », *Questions de communication*, 2 | 2002, pp. 105-115.

FLORIDA Richard (2002), *The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community And Everyday Life*, Basic Books, 484 p.

FONTAN Jean-Marc, HAMEL Pierre, MORIN Richard (2012), *Ville et conflits. Action collective, justice sociale et enjeux environnementaux*, Presses de l'Université Laval, 227 p.

FORET Catherine (1993), *Valorisation et dévalorisation dans la ville : Le Musée Urbain Tony*, mémoire de maîtrise, Université Lyon 2.

FORTIN Andrée (2000), *Nouveaux Territoires de l'Art : Régions, réseaux, place publique*, Québec, NSE, pp. 630-632.

FOUCAULT Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, 360 p.

FOURMENTRAUX Jean-Paul (2012), *L'œuvre commune, affaire d'art et de citoyen*, Éditions Les presses du réel, 319 p.

FOURNIAU BLATRIX Cécile, BLONDIAUX Loïc, LEFEVRE Rémi, REVEL Martine (2007), *Le débat public : une expérience française de démocratie participative*, Éditions La Découverte, 416 p.

FRIEDBERG Erhard (1992), « Les quatre dimensions de l'action organisée », *Revue française de sociologie*, 33-4, pp. 531-557.

FRIEDBERG Erhard (1993), *Le Pouvoir et la Règle. Dynamiques de l'Action organisée*, Éditions du Seuil, 329 p.

FRIEDBERG Erhard (2009), « Pouvoir et négociation », *Négociations* 2009/2 (n° 12), pp. 15-22.

GILLET Jean-Claude (1996), « Praxéologie de l'animation professionnelle », *Recherche et formation* (23), pp. 119-34.

GOFFMAN Erwing (1959 réédité en 1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1, La présentation de soi*, Éditions de Minuit, 251 p.

GOFFMAN Erwing (1998), *Les rites d'interaction*, Éditions de Minuit, 230 p.

GOLD Raymond (2003), « Jeux de rôles sur le terrain. Observation et participation dans l'enquête sociologique », in CEFAÏ Daniel et al., *L'enquête de terrain*, Éditions La Découverte, pp. 340-349.

GOURGUES Guillaume (2012), « Des dispositifs participatifs aux politiques de la participation. L'exemple des conseils régionaux français », *Participations* 2012/1 (n° 2), pp. 30-52

GOURGUES Guillaume (2013), « Les personnes handicapées font-elles de "gentils" participants ? Genèse et réforme d'une instance consultative en Ile-de-France », *Terrains & travaux* 2013/2 (n° 23), pp. 179-195

GRAEFFLY Romain (2008), *Logement social et politique de non-discrimination en Europe*, Éditions L'Harmattan, 220 p.

GRÉSILLON Boris (2008), « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie* 2008/2-3 (n° 660-661), pp. 179-198.

GRÉSILLON Boris (2010), « Villes, création et événements culturels : un certain regard, *Méditerranée* n° 114, pp. 3-5.

GRÉSILLON Boris, ANDRES Lauren (2011), « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique*, 2011/1, tome 40, pp. 15-30.

GUATTARI Félix (2013), *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?* Éditions Lignes poche, 591 p.

GUERRAND Roger-Henri (2010), *Origines du logement social en France*, Éditions de la Villette, 288 p.

GUERRAND Roger-Henri, QUILLIOT Roger (dir.) (1989), *Cent ans d'habitat social : une utopie réaliste*, Éditions Albin Michel, 68 p.

GUINARD Pauline (2014), *Johannesburg. L'art d'inventer une ville*, Presses universitaires de Rennes, 2014, 326 p.

GWIAZDZINSKI Luc (2009), « Chronotopies. L'événementiel et l'éphémère dans la ville des 24 heures », *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, 2009 86-3, pp. 345-357.

GWIAZDZINSKI Luc (2014), « Néo-situationnisme artistique dans l'espace public », *Strada Le magazine de la création hors les murs*, Du possible disponible. Quand l'art déplace les lignes, pp 28-31

HATCHUEL Françoise (2005), *Savoir, apprendre, transmettre. Une approche psychanalytique du rapport au savoir*, Éditions La Découverte, 158 p.

HATZFELD Hélène (1998), *Construire de nouvelles légitimités en travail social*, Éditions Dunod, 240 p.

HATZFELD Hélène, HATZFELD Marc, RINGART Nadja (1998), *Quand la marge devient créatrice. Les interstices urbains créateurs d'emploi*, Éditions de l'Aube, 158 p.

HATZFELD Hélène (2005), *Faire de la politique autrement. Les expériences inachevées des années 1970*, Presses universitaires de Rennes/Adels, 328 p.

HATZFELD Hélène (2011), *Les légitimités ordinaires. Au nom de quoi devrions-nous nous taire ?* Éditions L'Harmattan, 268 p.

HATZFELD Hélène (2014), « Au nom de quoi ? Les revendications de légitimité, expressions de mutations sociales et politiques », *Vie sociale* 2014/4 (n° 8), pp. 25-36.

HEIDEGGER (1951 réédition 2008), *Essais et conférences*, Éditions Gallimard, 349 p.

HEINICH Nathalie (1998), *Ce que l'art fait à la sociologie*, Éditions de Minuit, 90 p.

HEINICH Nathalie (2002), « Pour une neutralité engagée », *Questions de communication*, 2 | 2002, pp. 117-127.

HEINICH Nathalie (2004), *La sociologie de l'art*, Éditions La Découverte, 122 p.

HEINICH Nathalie (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Éditions Gallimard, 370 p.

HEINICH Nathalie (2010), *La sociologie de Norbert Elias*, Éditions La Découverte, 121 p.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.) (2012), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions EHESS, 336 p.

HERMET Guy, BADIE Bertrand, BIRNHAUM Pierre, BRAUD Philippe (2010), *Dictionnaire de la science politique et des institutions politiques*, Éditions Armand Colin, 384 p.

HIRSCHMAN Albert (1970), *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, Harvard University Press, 176 p.

HOUARD Noémie (2008), « Logement social, droit au logement, et mixité : de la mise sur agenda aux pratiques locales », Thèse de doctorat en Science politique. Sociologie politique et politiques publiques, sous la direction de Catherine Grémion, soutenue à Paris 8

JAMEUX Claude (1994) « Analyse des organisations et entreprises : Points de repère issus de la notion de pouvoir », *Revue de Sciences de la Société*, Octobre 1994, n° 33, pp. 33-44

JAZOULI Adil (1992), *Les années banlieue*, Éditions Le Seuil, 208 p.

JOURDHEUIL-HINCKER Anne-Laure (2017), « Une architecture de promoteur pour le logement social : la Véfa-HLM3 », thèse de doctorat en urbanisme et aménagement de l'espace, sous la direction de Yankel Fijalkow et Véronique Biau, soutenue le 02-07-2019 à Paris 10

JULLIEN François (2007), *Chemin faisant. Connaître la Chine, relancer la philosophie*, Éditions du Seuil, 149 p.

JULLIEN François (2012), *Entrer dans une pensée*, Éditions Folio Essais, 240 p.

KAES René (2006), « L'affect et les identifications affectives dans les groupes », *Champ psychosomatique*, 2006/1 (n° 41), pp. 59-79

KELLENBERGER Sonja (2008), « L'image de la ville dans les interventions d'artistes engagés dans les mouvements sociaux », *Culture & Musées*, 2008/12, pp. 65-88

KOKOREFF Michel (2009), « Ghettos et marginalité urbaine. Lectures croisées de Didier Lapeyronnie et Loïc Wacquant », *Revue Française de Sociologie*, volume 50, pp. 553-572

KULLMANN Clotilde (2015), « De l'exposition de la Tour Paris 13 au concept de musée à ciel ouvert. Le street art au service du projet urbain ? » *Téoros*, 34, 1-2.

KULLMANN Clotilde (2017), *La valorisation du projet urbain par la dimension artistique. Quelles perspectives ?* Thèse de doctorat de géographie en convention Cifre, sous la direction d'Edith Fagnoni, soutenue le 02-12-2017 à Paris 1

KULLMANN Clotilde (2018), « Temporalités du street art et image des territoires en mutation Production et valorisation du street art dans la Zone d'Aménagement Concerté Paris Rive Gauche », *Echogéo*, 44 | avril-juin 2018

KWON Miwon (2002), *One place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 218 p.

Labo Cités, *Les Cahiers du Développement Social Urbain* (2019) « Art et rénovation urbaine : la voie des possibles », n° 69, premier semestre 2019

LAFERERE Anne (2011), Comment attribuer les HLM ? *Regards croisés sur l'économie* 2011/1 (n° 9), pp. 231-243

LAFORGUE Denis (2009), « Pour une sociologie des institutions publiques contemporaines », *Socio-logos* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 23 septembre 2009, URL : <http://journals.openedition.org/socio-logos/2317>

LAGRANGE Hugues (dir.) (2006), *L'épreuve des inégalités*, Presses Universitaires de France, 392 p.

LALLEMENT Michel (2015), *L'âge du faire Hacking, travail, anarchie*, Éditions du Seuil, 441 p.

LAMOUREUX Ève (2010), *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Eco sociétés Éditions, 268 p.

LANGÉARD Chloé (2015), « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », *Information Sociale*, 4 n° 190, pp. 64-72

LATOUR Bruno (2007), *Changer de société, refaire de la sociologie*, Éditions La Découverte, 400 p.

LE BRETON (2000), *Éloge de la marche*, Éditions Métailié, 177 p.

LECOQ Xavier, YAMI Saïd (2004), « L'analyse stratégique et la configuration de valeur », *Revue française de gestion* 2004/5 (n° 152), pp. 45-65.

LEMOINE Jean (1989), « De la naissance du logement social au droit à l'habitat », Actes du colloque des 26-27 juin 1987, *Revue Quart Monde*, n° 2, Dossiers et documents

LERICHE Frédéric, DAVIET Sylvie, SIBERTIN-BLANC Mariette, ZULIANI Jean-Marc (dir.) (2008), *L'économie culturelle et ses territoires*, Presses Universitaires du Mirail, 381 p.

LEVI-STRAUSS Claude (1962 réédité en 1990), *La pensée sauvage*, Éditions Pocket, 347 p.

LEVY-VROELANT Claire, TUTIN Christian (2010), *Le logement social en Europe au début du XXIe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 252 p.

LETRAIT Fabrice, KAHN Frédéric (2005), *Les Nouveaux Territoires de l'Art*, Éditions Sujet-Objet, 295 p.

LIOT Françoise (2004), *Le métier d'artiste. Les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, Éditions L'Harmattan, 295 p.

LIOT Françoise (coord.) (2010), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Éditions L'Harmattan, 221 p.

LONARDONI Françoise (2017), *Au-delà de la métaphore, le chantier comme opérateur esthétique*. Sur : Du chantier dans l'art contemporain, Angèle Ferrere, Éditions L'Harmattan, 132 p. In *L'Observatoire*, 2017/1, n° 49, p. 100-101

LONGUENESSE Elisabeth, PIERI Caecilia (2011), « Des banlieues à la ville. Espaces et acteurs de la négociation urbaine », Actes du colloque organisé par l'IFPO à Beyrouth le 31 octobre 2011

LORDON Frédéric (2013), *La Société des affects : pour un structuralisme des passions*, Éditions du Seuil, 358 p.

LUHMANN Niklas (2001), « Confiance et familiarité. Problèmes et alternatives », *Réseaux* 2001/4 (n° 108), pp. 15-35.

LUHMANN Niklas (1968 traduit en 2006), *La confiance, un mécanisme de réduction de la complexité sociale*, Economica, 123 p.

DRAC Rhône (2004), *Agir sur la ville. Habitants et transformations urbaines en Rhône-Alpes*, Éditions La passe du vent, 136 p.

MANIER Bénédicte (2012), *Un Million de révolutions tranquilles. Comment les citoyens changent le monde*, Éditions Les Liens qui Libèrent, 320 p.

MARIÉ Michel (1993), « Territoire, centre et marge, identité et altérité », *FLUX Cahiers scientifiques internationaux Réseaux et Territoires* 1993 13-14, pp. 41-46

MARIÉ Michel (1996), « Aménager ou ménager le territoire ? », *Annales des Ponts et Chaussées*, janvier 1996

MARIÉ Michel (2004), « L'anthropologue et ses territoires », *Ethnologie française*, 2004/1 (vol. 34), pp. 89-96

MARZANO Michela (2010), « Qu'est-ce que la confiance ? », *Études* 2010/1 (Tome 412), pp. 53-63.

MASBOUNGI Ariella (2004), *Penser la ville par l'art contemporain*, Éditions de la Villette, 112 p.

MAURIN Éric (2004), *Le ghetto français - Enquête sur le séparatisme social*, Éditions Le Seuil, 94 p.

MAZEAU Alice, TALPIN Julien (2010), « Participer pour quoi faire ? Esquisse d'une sociologie de l'engagement dans les budgets participatifs », *Sociologie*, vol. 1, n° 3, p. 357-374

MENDEL Gérard (1971 réédité en 1989), *Pour décoloniser l'enfant. Sociopsychanalyse de l'autorité*, Éditions Payot, 320 p.

MENGER Pierre-Michel (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur*, Éditions du Seuil, 96 p.

MENGER Pierre-Michel (2009), *Le travailleur créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Éditions du Seuil, 670 p.

MERLIN Pierre (2010), *Les Grands Ensembles. Des discours utopiques aux « quartiers sensibles »*, Éditions La Documentation française, 209 p.

MINTZBERG Henry (1985 réédité en 2003), *Le pouvoir dans les organisations : Les références*, Éditions d'organisation, 688 p.

MOULIN Raymonde, COSTA Pascaline (1992), *L'artiste, l'institution, le marché*, Éditions Flammarion, 423 p.

MOULIN Raymonde, QUEMIN Alain (1993), « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales* 1993 48-6, pp. 1421-1445

MOULIN Raymonde (1995), *La valeur de l'art. Recueil d'articles*, Éditions Flammarion, 285 p.

MOULIN Raymonde (2003), *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Éditions Flammarion, 204 p.

NAUDIER Delphine, SIMONET Maud (2011), *Des sociologues sans qualités ? Pratiques de recherche et engagements*, Éditions La Découverte, 251 p.

NEGRI Antonio (2010), *Inventer le commun des hommes*, Éditions Bayard Culture, 294 p.

NEVEU Catherine (2003), *Citoyenneté et espace public. Habitants, jeunes et citoyens dans une ville du Nord*, Presses Universitaires du Septentrion, 246 p.

NEVEU Érik (2003), « Recherche et engagement : actualité d'une discussion », *Questions de communication*, 3 | 2003, pp. 109-120.

NEZ Héloïse (2009), *La mobilisation des savoirs citoyens dans les dispositifs d'urbanisme participatif*, Premières Journées d'études sur la participation du public et la démocratie participative, GIS Démocratie & Participation

NICOLAS-LE STRAT Pascal (2000), *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*, Éditions L'Harmattan, 127 p.

NICOLAS-LE STRAT Pascal (2007), *Écosophie du projet*, juillet 2007
<http://www.le-commun.fr/index.php?page=ecosophie-du-projet>

NICOLAS-LE STRAT Pascal (2009), *Moments de l'expérimentation*, Éditions Fuleen, 160 p.

NICOLAS-LE STRAT Pascal (2016), *Le travail du commun*, Éditions du commun, 308 p.

NOHRIA Nitin, ECCLES Robert (1992), *Networks and Organizations: Structure, Form, and Action*, Harvard Business School Press, 544 p.

NONJON Magali (2005), « Professionnels de la participation : savoir gérer son image militante », *Politix*, 2005/2 (n° 70), pp. 89-112

OLMEDO Élise (2012), « La marche, les artistes et la ville : la production des savoirs hodologiques », *Les Cahiers du Merlan, Revue du Théâtre du Merlan*, scène nationale à Marseille. <http://www.merlan.org/fileadmin/documents/Elise-Olmedo.pdf>

OSTROM Elinor (1990), *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge University Press, 298 p.

PELLEGRIN-BOUCHER Estelle, FENNETEAU Hervé (2007), « Le management de la coopération. Le cas du secteur des ERP », *Revue française de gestion*, 2007/7 (n° 176), pp. 111-133.

PINSON Gilles (2004), « Le projet urbain comme instrument d'action publique », in LASCOUMES Pierre et LE GALES Patrick (dir.), *Gouverner par les instruments*, Presses de Sciences Po, 370. p., pp. 199-233

PINSON Gilles (2009), *Gouverner la ville par projet. Urbanisme et gouvernance des villes européennes*, Presses de Sciences Po, 420 p.

QUEMENER Nelly (2014), *Le pouvoir de l'humour. Politiques des représentations dans les médias en France*, Éditions Armand Colin, 206 p.

QUÉRÉ Louis, 1994, « Présentation », in FRADIN Bernard, QUÉRÉ Louis, WIDMER Jean (dir.), *L'enquête sur les catégories*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. Raisons pratiques, vol. 5

QUET Mathieu (2012), « La politique, c'est l'expérimentation », *Hermès, La Revue* 2012/2 (n° 63), pp. 215-220

RACINE Guylaine, SÉVIGNY Odile (2000), « La construction d'une relation de coopération entre des chercheuses et des intervenantes dans une expérience de partenariat », *Recherches qualitatives*, Vol. 21, pp. 45-98

RAFFIN Fabrice (2010), « Une véritable diversité culturelle ressort des politiques culturelles en Europe », in LIOT Françoise, *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, L'Harmattan, pp. 61-67.

RANCIERE Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Éditions La Fabrique, 80 p.

RANCIERE Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, 145 p.

RATHIER Jean-Paul, INNOCENTI Laura (2010), « Qu'est-ce qu'une action culturelle appropriée ? » in *Culture et participation citoyenne, Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Françoise Liot (coord.), Éditions L'Harmattan, 221 p.

RENAUD Gilbert (1995), « Le formel et l'informel : une tension créatrice continue », *École de service social, Symbolique urbaine et foi chrétienne*, Vol. 3, n° 1, mars 1995.

REVERDY Bernard (2006), « Politiques-habitants. Le choc des temporalités », *Économie et Humanisme*, n° 376, pp. 50-52.

REY Alain (2012), *Dictionnaire historique de la langue française*, Éditions Le Robert, 4170 p.

REY Alain (2017), *Le Petit Robert*, Éditions Le Robert, 2837 p.

ROSENWEIN Barbara H. (2001), *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Cornell University Press, 248 p.

RUBY Christian (2017), *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, Éditions de l'Attribut, 184 p.

SAINT-AMAND Denis, VRYDAGHS David (2011), « Retours sur la posture », *Contextes 8 : 2011*

SALA PALA Valérie (2006), « La politique du logement social au risque du client ? Attributions de logements sociaux, construction sociale des clients et discriminations ethniques en France et en Grande-Bretagne », *Politiques et Management Public* 2006 24-3 pp. 77-92

SAPIRO Gisèle (2007), « "Je n'ai jamais appris à écrire". Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, juin

SANSOT Pierre (1985), *La France sensible*, Éditions Champ Vallon, 256 p.

SANSOT Pierre (1991 réédité en 2017), *Les gens de peu*, Les Presses universitaires de France, 223 p.

SANSOT Pierre (1996), *Poétique de l'espace*, Éditions Payot, 625 p.

SERRA Lise (2014), « Le chantier comme projet urbain ? Méthodes et premières propositions », *Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, décembre 2014, p. 145-152

SERRA Lise (2015), *Le chantier comme projet urbain*, Thèse de doctorat en Aménagement de l'espace et urbanisme, Université Paris 10, sous la direction de Hélène Hatzfeld, soutenue le 02-04-2015

SHARP Joanne, POLLOCK Venda, PADDISON Ronan (2005), "Just Art for a Just City : Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration", *Urban Studies*, 2-604

SIMARD Louis, LEPAGE Laurent, FOURNIAU Jean-Michel, GARIEPY Michel et GAUTHIER Mario (dir.) (2005), *Le débat public en apprentissage : aménagement et environnement*, Éditions L'Harmattan, 315 p.

SMADJA Gilbert (2003), *Art et espace public – Le point sur une démarche urbaine*, Les Rapports du Conseil Général des Ponts et Chaussées, 86 p.

- SORIGNET Pierre-Emmanuel (2011), « Sociologue et danseur, quand la vocation se fait double », pp. 222-240, in Delphine NAUDIER et Maud SIMONET (dir.), *Des sociologues sans qualités ?* Éditions La Découverte, 251 p.
- STÉBÉ Jean-Marc (1998), *Le logement social en France*, Presses universitaires de France, 127 p.
- STÉBÉ Jean-Marc, MARCHAL Hervé (2009) *Mythologie des cités-ghettos*, Éditions Le Cavalier Bleu, 94 p.
- TAHON Marie-Blanche (2011), *Sociologie de l'intermonde. La vie sociale après l'idée de société*, Louvain-la-Neuve, Presses de l'université de Louvain, 270 p.
- TELLIER Thibault (2008), *Le temps des HLM 1945-1975 : La saga urbaine des Trente Glorieuses*, Éditions Autrement, 219 p.
- TESNIERE Lucien (1959), *Éléments de syntaxe structurale*, Éditions Klincksieck, 674 p.
- TESSIER Sébastien (2007), « Qu'arrive-t-il au mot ménager ? », in LUSSAULT Michel, YOUNÈS Chris, PAQUOT Thierry (dir), *Habiter, le propre de l'humain*, Éditions La Découverte, pp. 127-139.
- THOMAS Rachel (2007), « La marche en ville. Une histoire de sens », *L'Espace géographique* 2007/1 (Tome 36), pp. 15-26
- THIBAUD Jean-Claude, DUARTE Christiane Rose (dir.) (2013), *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*, MetisPresses, 288 p.
- THIBAUD Jean-Claude (2015), *En quête d'ambiances. Éprouver la ville en passant*, MétisPresses, 325 p.
- TONNELAT Stéphane (2012), « Vers une politique culturelle du chantier. Le plasticien comme acteur du projet urbain durable ? Analyse critique et participative d'une expérience innovante à Ivry-sur-Seine : la haute qualité artistique et culturelle (HQAC) », Programme de Recherche Interdisciplinaire "Ville et Environnement" (CNRS-MEEDDM) Appel à projet 2010
- TONNELAT Stéphane (2016), *L'art en chantier. Stefan Shankland et l'Atelier/TRANS305*, Éditions Archibooks, 183 p.
- TOUSSAINT Jean-Yves, ZIMMERMANN Monique, (1998) (coord.) *Projet urbain. Ménager les gens, aménager la ville*, Éditions Mardaga, 199 p.
- TOUSSEUL Sylvain (2009), « L'affect et la raison », *Recherches en psychanalyse*, 2009/1, n° 7, pp. 109-119

- VANDERVELDE-ROUGALE Agnès (2017), *La novlangue managériale. Emprise et résistance*, Éditions Eres, 211 p.
- VANONI Didier (2009), « Retrouver les principes du développement social urbain ? », *Recherche sociale*, n° 191, Fors, pp. 2-5.
- VIALA Alain, MOLINIÉ Georges (1993) *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Éditions Presses universitaires de France, 320 p.
- VIVANT Elsa (2007), « L'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle transposable ? », *Espaces et sociétés*, vol. 4 n° 131, p. 49-66.
- VIVANT Elsa (2009), *Qu'est-ce que la ville créative ?* Éditions Presses universitaires de France, 89 p.
- WEBER Max (1971 réédité en 2003), *Économie et société. Tome 1*, Éditions Pocket, 410 p.
- ZASK Joëlle (2007), « Pratiques artistiques et conduites démocratiques », *Noesis 11 | 2007*, Art et politique, pp. 103-115.
- ZASK Joëlle (2008), « Situation ou contexte ? Une lecture de Dewey », *Revue internationale de philosophie*, 2008/3 (n° 245), pp. 313-328.
- ZASK Joëlle (2011), *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Éditions Le Bord de l'eau, 326 p.
- ZITTOUN Philippe (2001), « Partis politiques et politiques du logement. Échange de ressources entre dons et dettes politiques », *Revue française de science politique* 2001/5 (Vol. 51)
- ZUKIN Sharon (1982), *Loft Living : Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 212 p.

LISTE DES ENTRETIENS SEMI-DIRECTIFS

Entretien Jeanne Demoulin, chercheuse spécialisée dans le logement social, le 12 décembre 2012, ENS Paris

Entretien Aurélie Boutenègre, médiatrice culturelle, le 21 décembre 2012, Espace Frachon, Vaulx-en-Velin

Entretien avec Léa Marchand, chargée de mission Robins des villes, le 18 janvier 2013, café de la mairie, 8^e arrondissement

Entretien téléphonique avec Marie Schouch, artiste, le 4 février 2013

Entretien avec Pascale Simard, directrice innovation et réseaux de compétences à l'Agence d'urbanisme de l'aire métropolitaine lyonnaise, le 14 février 2013, Agence d'urbanisme de l'aire métropolitaine lyonnaise

Entretien avec Frédéric Schmidt, directeur du Grand Projet de Ville de Vaulx-en-Velin, le 4 mars 2013, Grand Projet de Ville de Vaulx-en-Velin

Entretien avec Thierry Boutonnier, artiste, 13 mars 2013, au domicile de l'artiste

Entretien avec Thierry Boutonnier, artiste, 3 juin 2013, au domicile de l'artiste

Entretien avec Marie-Françoise Deharo, adjointe à la culture à la Mairie du 8^e arrondissement de Lyon, le 7 juin 2013, Mairie du 8^e arrondissement de Lyon

Entretien avec Patrick Rousseau, directeur du département du patrimoine et de l'aménagement urbain à GrandLyon Habitat, le 11 juin 2013, GrandLyon Habitat

Entretien avec Anne Rivolet et Patrick Le Bellec, chargés de mission art et espace public, le 14 juin 2013, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Val de Seine

Entretien avec Sophie Lacroix, chargée de mission politique de la ville, le 19 juillet 2013, Mission de coopération culturelle de la Ville de Lyon

Entretien avec Pierre-Alain Four, chercheur spécialisé dans les questions d'art public et politique de la ville, le 25 juillet 2013, au domicile du chercheur

Entretien téléphonique avec Pascal Ferren, directeur adjoint du Pôle des arts urbains, le 30 novembre 2012

Entretien avec Géraldine Lopez, médiatrice culturelle à la MJC Laënnec-Mermoz, 20 décembre 2013, MJC Laënnec- Mermoz, Lyon

Entretien avec Monte Laster, artiste, La Courneuve, 15 mars 2014

Entretien téléphonique avec Isabelle Condemine, responsable du service Mécénat à la Caisse des dépôts et consignations, le 14 février 2014

Entretien avec Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat, le 25 février 2014, GrandLyon Habitat

Entretien avec Xavier Coquelet, paysagiste Atelier 710, le 28 février 2014, La cordée, Lyon

Entretien avec Hervé Genco, chef de projet Mission entrée Est, le 17 mars 2014, Mission entrée Est, Lyon 8

Entretien avec Géraldine Lopez, médiatrice culturelle et Thierry Boutonnier, artiste, le 24 mars 2015, MJC Laënnec-Mermoz

Entretien avec Thierry Boutonnier, artiste, 24 mars 2015, MJC Laënnec-Mermoz

Entretien téléphonique avec Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public le 12 juillet 2016

Entretien téléphonique avec Patrick Le Bellec, chargé de mission art et espace public, le 20 mars 2019

Entretien téléphonique avec Paul Leroux, directeur du Château Coquelle à Dunkerque, le 11 avril 2019

LISTE DES ENTRETIENS INFORMELS

Entretien avec Yvon Deschamps, président de GrandLyon Habitat

Entretien avec Michel Griscelli, conseiller artistique à la DRAC Rhône

Entretien avec Karina Bisch, artiste *8^e Art*

Entretien avec Armando Andrade Tudela, artiste *8^e Art*

Entretien avec Andrea Bellini, commissaire artistique *8^e Art*

Entretien avec Patrick Rousseau, directeur de la Direction du Patrimoine et de l'aménagement Urbain, GrandLyon Habitat

Entretiens avec Vincent Bady, artiste et auteur de théâtre, NTH8

Entretiens avec Annick Charlot, chorégraphe au sein de la Compagnie Acte

Entretien avec Jean-Luc Tricot, directeur des espaces verts, GrandLyon Habitat

Entretien avec Hauviette Bethemont, médiatrice culturelle *8^e Art*

Entretiens avec des habitants du quartier des Etats-Unis, du square des Amériques

Entretien avec Mabrouka Hanachi, marraine d'un arbre « *Prenez Racines !* »

Entretien avec Brigitte Corcy, marraine d'un arbre « *Prenez Racines !* »

Entretien avec Geneviève Della, marraine d'un arbre « *Prenez Racines !* »

Entretien avec Patrick Della, parrain d'un arbre « *Prenez Racines !* »

Entretien avec Rui de Sousa, parrain d'un arbre « *Prenez Racines !* »

Entretien avec François-Régis Valatx, parrain d'un arbre « *Prenez Racines !* »

Entretien avec Gladys Valatx, marraine d'un arbre « *Prenez Racines !* »

Entretien avec Julie Noraz, marraine d'un arbre « *Prenez Racines !* »

Entretien avec Fabienne Tanon, marraine d'un arbre « *Prenez Racines !* »

Entretien avec François Perreton, responsable d'opération de la ZAC Mermoz Nord, GrandLyon Habitat

Entretien avec Géraldine Lopez, médiatrice culturelle « *Prenez Racines !* » et directrice adjointe de la MJC Laënnec-Mermoz

Entretien avec Thierry Boutonnier, artiste « *Prenez Racines !* »

Entretien avec Sophie Fueyo, réalisatrice du film *Aux arbres citoyens ! Un essai poético-révolutionnaire* consacré à « *Prenez Racines !* ».

Entretien avec Corentine Baudrand, médiatrice culturelle et scénographe à Carton Plein

Entretien avec Marie-Françoise Deharo, élue à la culture à la Mairie du 8^e arrondissement de Lyon

Entretien avec Xavier Lucas, chargé de mission à la Mission de coopération culturelle de la Ville de Lyon

Entretien avec Marc Villarubias, directeur de la Mission de coopération culturelle de la Ville de Lyon

Entretien avec Damien Chenel, directeur de l'agence Lyon 8^e- Mermoz, GrandLyon Habitat

Entretien avec Djemila Ali-Guechi, chargée de prévention et de vie sociale, GrandLyon Habitat

Entretiens avec des bénévoles et membres de l'association Les Papillons blancs à Dunkerque

Entretien avec Patrick Bouchain, architecte et participant au forum de clôture d'*Opener*

Entretien avec Valérie de Saint-Do, journaliste à *Cassandra Hors-Champ*

Entretien avec Nicolas Roméas, directeur de *Cassandra Hors- Champ*

Entretien avec Jérôme Soissons, élu à l'urbanisme à la Ville de Dunkerque

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Photographie du projet <i>Objets de ville</i> de Nicolas Simarik -----	p. 54
Photographie du fauchage effectué par Thierry Boutonnier à <i>Zone sensible</i> -----	p. 54
Photographie de l'un des projets de <i>Quartiers créatifs</i> à Mazargues-----	p. 54
Photographie de l'installation FACE de Monte Laster à la Courneuve-----	p. 54
Frise chronologique du projet <i>8^e Art</i> -----	p. 76
Photographie de la soirée d'inauguration de <i>8^e Art</i> -----	p. 78
Photographie de <i>Kiosk</i> de Karina Bisch-----	p. 81
Photographie de <i>Quatre vitrines pour un patio</i> de Armando Andrade Tudela-----	p. 81
Perspective de Tony Garnier de la <i>Cité idéale</i> , quartier des États-Unis à Lyon-----	p. 85
Photographie du Musée urbain Tony Garnier, Lyon 8 ^e -----	p. 86
Photographie de la fresque Tony Garnier réalisée par Cité Création-----	p. 86
Carte du 8 ^e arrondissement de Lyon-----	p. 87
Carte du quartier des États-Unis, dans le 8 ^e arrondissement de Lyon-----	p. 88
Carte du quartier des États-Unis, Lyon 8 ^e -----	p. 90
Carte du quartier Mermoz dans le 8 ^e arrondissement-----	p. 112
Photographie de Mermoz Nord avant le projet de renouvellement urbain-----	p. 112
Frise chronologique du plan de renouvellement urbain de Mermoz Nord-----	p. 115
Maquette 3D du plan de renouvellement urbain de Mermoz Nord-----	p. 121
Affiche de présentation d' <i>Asselement pour Mermoz</i> par Thierry Boutonnier-----	p. 125
Photographie de la pépinière « <i>Prenez Racines !</i> » -----	p. 126
Frise chronologique de « <i>Prenez Racines !</i> » -----	p. 127
Photographie des premières plantations de « <i>Prenez Racines !</i> » -----	p. 130
Photographie de la pose des barrières de la pépinière « <i>Prenez Racines !</i> » -----	p. 130
Photographie des plantations des arbres de « <i>Prenez Racines !</i> » -----	p. 130
Photographie du déracinement des arbres de « <i>Prenez Racines !</i> » -----	p. 132
Photographie du plan de positionnement des arbres -----	p.136
Photographie de la démolition de l'immeuble des grandes familles, Mermoz-----	p. 136
Photographie de la démolition de l'autopont-----	p. 136
Photographie du carnaval de Dunkerque-----	p.142

Photographies de trois installations de <i>Jardins Barges</i> , Dunkerque	p. 152
Plan de situation des <i>Jardins Barges</i>	p. 152
Organigramme des relations entre les acteurs de <i>8^e Art</i>	p. 172
Tableau de financement prévisionnel de <i>8^e Art</i>	p. 188
Tableau de financements obtenus de <i>8^e Art</i>	p. 189
Organigramme du comité de pilotage de <i>8^e Art</i>	p. 209
Organigramme des membres du groupe d'experts de <i>8^e Art</i>	p. 210
Organigramme des acteurs de « <i>Prenez Racines !</i> »	p. 238
Photographie du défilé des dix ans de « <i>Prenez Racines !</i> »	p. 240
Photographie de Thierry Boutonnier planté par une marraine	p. 248
Photographie de jeunes participants aux chantiers de « <i>Prenez Racines !</i> »	p. 254
Photographie des parrains-marraines de « <i>Prenez Racines !</i> »	p. 255
Organigramme des acteurs d' <i>Opener</i>	p. 311
Plan de situation des <i>Jardins Barges</i> et périmètre ANRU	p. 312
Encart de <i>8^e Art</i> dans <i>Entre nous</i> , GrandLyon Habitat	p. 471
Cartes postales invitations d' <i>Opener</i>	p. 479
Cartes postales invitations d' <i>Opener</i>	p. 479
Photographie de <i>Kiosk</i> de Karina Bisch	p. 525
Photographie de <i>Quatre vitrines pour un patio</i> d'Armando Andrade Tudela	p. 525
Maquette de <i>Traversée pour un ailleurs</i> de Bojan Sarcevic	p. 525
Photographie de chantiers de plantations de <i>Jardins Barges</i>	p. 527
Photographie de participants aux chantiers de « <i>Prenez Racines !</i> »	p. 528
Carte des déplacements successifs de <i>Quatre vitrines pour un patio</i>	p. 533
Carte de situation de la pépinière et du verger « <i>Prenez Racines !</i> »	p. 534
Affiches des temps festifs de « <i>Prenez Racines !</i> »	p. 536
Photographie de la palissade encollée de « <i>Prenez Racines !</i> »	p. 537
Photographie de la palissade de chantier de <i>Kiosk</i>	p. 537
Affiches de la palissade de <i>Kiosk</i>	p. 538
Photographie de la signalétique et des kakémonos de <i>8^e Art</i>	p. 539
Photographie du panneau graffé à l'entrée du verger « <i>Prenez Racines !</i> »	p. 540
Photographie de la signalétique temporaire de <i>Jardins Barges</i>	p. 540
Cartes postales de « <i>Prenez Racines !</i> »	p. 541

Photographie du composteur sur la pépinière « <i>Prenez Racines !</i> » -----	p. 542
Photographie panoramique de la pépinière « <i>Prenez Racines !</i> » -----	p. 542
Photographies de Cyrille Weiner, dans le quartier des États-Unis, Lyon 8-----	p. 546
Photographies de marches « <i>Prenez Racines !</i> » -----	p. 547
Carte de situation de la pépinière par Thierry Boutonnier-----	p. 549
Plan de transplantation des arbres -----	p. 550
Plan d'aménagement de la ZAC Mermoz Nord-----	p. 551
Assemblage de plans historiques de quartier Mermoz Nord-----	p. 552
Photographie de la table d'orientation <i>Jardins Barges</i> , Dunkerque-----	p. 553
Photographie du plan maquette d' <i>Opener</i> et <i>Jardins Barges</i> -----	p. 554
Carte sémantique d'un atelier d'écriture avec les parrains-----	p. 555
Carte sémantique d'un atelier d'écriture avec les parrains-----	p. 555
Schéma de situation des projets <i>8^e Art</i> -----	p. 556

TABLE DES ACRONYMES

AFIAC : Association fiacoise d'initiatives artistiques

ANRU : Agence nationale de rénovation urbaine

ARRA HLM : Association régionale Rhône-Alpes HLM

CCH : Code de la construction et de l'habitat

CIL : Comité d'intérêt local

CNAP : centre national des arts plastiques

COAL : Coalition art et environnement

CPIE Flandre : Centre Permanent d'initiatives pour l'environnement

CROUS : Centre régional des œuvres universitaires et sociales

CUCS : Contrat de cohésion sociale

CUD : Communauté urbaine de Dunkerque

DALO : Droit au logement opposable

DAM : Département art et médiation

DAP : Direction aux arts plastiques

DPAU : Direction du patrimoine et du renouvellement urbain

DPLG : Diplôme par le gouvernement

DRAC : Direction régionale des affaires culturelles

DSQ : Développement social des quartiers

DSU : Développement social et urbain

ENL (Loi) : Loi sur l'engagement national pour le logement

EPIC : Établissement public local à caractère industriel et commercial

ESH : Entreprise sociale pour l'habitat

FIACRE : Fonds pour l'innovation artistique et culturelle.

FRAC : Fonds régionaux d'art contemporain

GTPR : Groupe technique de pilotage des relogements

GTPU : Groupe technique de projet urbain

HLM : Habitations à loyer modéré

LAAC : Lieu d'art et d'action contemporaine

MAC : Musée d'art contemporain

MAPRAA : Maison des Arts Plastiques et visuels Auvergne Rhône-Alpes

MBA : Musée des Beaux-Arts

MJC : Maison des jeunes et de la culture

MUTG : Musée urbain Tony Garnier

NIMBY : Not in my backyard

NTH8 : Nouveau théâtre du 8^e

OPAC : Office public d'aménagement et de construction

OPH : Office public pour l'habitat

OPHLM : Office public HLM

PCS : Plan de Cohésion Sociale

PNRU : Plan national de renouvellement urbain

SACI : Société anonyme de crédit immobilier

SA HLM : Société anonyme HLM

SEM : Société d'économie mixte

SRU (Loi) : Solidarité et renouvellement urbain

UIMM : Union des industriels et des métiers de la métallurgie

USH : Union sociale pour l'habitat

VEFA : Vente en état futur d'achèvement

ZAC : Zone d'aménagement concerté

ZUP : Zone d'urbanisation prioritaire

ZUS : Zone d'urbanisation sensible

ANNEXES

DOSSIER DE PRESSE 8^e ART



Un projet artistique où se rejoignent l'utopie, l'urbanité, la citoyenneté

DOSSIER DE PRESSE

CONTACT PRESSE

Communiquez

Tél. 04 72 69 08 20

Marie-Charlotte Chevalier

mc.chevalier@communiquiez.fr

Stéphanie Bonnamour

s.bonnamour@communiquiez.fr





Sommaire

COMMUNIQUÉ DE PRESSE :

Un projet artistique novateur où se rejoignent l'utopie, l'urbanité, la citoyenneté P. 3

Interview d'Yvon DESCHAMPS,
Président de GRANDLYON HABITAT P. 4

I - « 8^e Art », un projet d'art contemporain novateur P. 6

II - Un dispositif complet P. 8

III - Acteurs et planning P. 10

IV - À propos de GRANDLYON HABITAT P. 11

Annexes

1. *Le quartier des États-Unis,
de l'utopie de la Cité industrielle
à la métamorphose du XXI^e siècle* P. 12

2. *Tony GARNIER* P. 13

3. *Plan du quartier et des implantations
des œuvres et des ateliers* P. 14



Un projet artistique novateur où se rejoignent l'utopie, l'urbanité, la citoyenneté

Le projet « 8^e Art » a été lancé en 2007 à l'initiative d'Yvon Deschamps, Président de GRANDLYON HABITAT. Il porte sur la mise en valeur artistique et culturelle du patrimoine que ce dernier a en charge le long du boulevard des États-Unis (Lyon 8^e) par l'installation, en deux phases, d'une dizaine d'œuvres d'art contemporain. Le projet s'inscrit dans une dynamique artistique globale qui comprend des ateliers d'artistes, qui inscriront « 8^e Art » dans une dimension pérenne, à travers une médiation fondée sur un dialogue permanent entre les habitants, les acteurs locaux, le bailleur et les artistes.

4 600 logements, soit 11 000 habitants, sont concernés par cette opération dont l'objectif est de **faire du boulevard des États-Unis un site unique en Europe, le lieu emblématique de la réinterprétation, de la relecture et du commentaire de l'utopie moderniste.**

« 8^e Art » se distingue par trois grandes caractéristiques qui fondent sa singularité et son originalité sur :

- **Un projet artistique de qualité** faisant intervenir des signatures majeures de la création contemporaine ;
- **Une initiative novatrice, multipartenariale**, lancée par un bailleur social dans l'un de ses programmes, en cohérence avec ses missions et ses valeurs ;
- **Une dynamique citoyenne** qui se veut source de lien social et de qualité de vie urbaine et collective.

Son caractère à la fois inédit et unique a suscité l'intérêt de nombreux acteurs. « 8^e Art » est mis en œuvre par trois structures complémentaires, qui réunissent des élus des collectivités territoriales concernées, des experts en art contemporain, des représentants des différentes entités sociales, éducatives et culturelles du 8^e arrondissement de Lyon : **un comité de pilotage, un comité technique artistique** présidé par Andrea BELLINI*, **un comité technique de médiation culturelle.**

BIOGRAPHIE

***Andrea BELLINI** (1971) est historien de l'art, critique et commissaire d'exposition. Titulaire d'une Maîtrise en Philosophie et d'une spécialisation en Histoire de l'art obtenues à l'Université de Sienne, il a analysé, en tant que critique, l'œuvre des plus grands artistes contemporains, en prêtant une attention particulière aux nouvelles générations.

Le projet pour le Boulevard des États-Unis implique d'une part, une énergie constante et d'autre part, un véritable travail collectif qui doit s'appuyer sur un dialogue permanent entre le chef de projet, les membres du comité d'experts, les représentants de GRANDLYON HABITAT, les artistes impliqués, les habitants du quartier et les professionnels chargés de la réalisation des œuvres.

Il a aussi suscité l'intérêt de grands partenaires institutionnels : l'Etat/Ma DRAC ; le Conseil Régional Rhône-Alpes ; le Grand Lyon ; la Ville de Lyon ; le SYTRAL (autorité organisatrice des transports) ; la Caisse des Dépôts et Consignations ; la Caisse d'Épargne ; des bailleurs sociaux (Alliade...). Lors de la première phase, quatre œuvres ont été choisies par le comité artistique sur appel d'offres, elles seront installées courant 2011 ;

- « Kiosk » de **Karina BISCH**
- « Le Patio » d'**Armando ANDRADE TUDELA**
- « Traversée d'un ailleurs » de **Bojan SARCEVIC**
- « Rotary Cuttings » de **Simon STARLING**

La seconde phase aura lieu entre 2011 et 2012, avec la programmation de cinq à six œuvres choisies selon la même procédure.





Interview d'Yvon DESCHAMPS, Président de GRANDLYON HABITAT

D'où est née l'idée du projet «8° Art» ?

• Elle a une double genèse :
d'abord une origine personnelle, car ayant été en charge de l'action culturelle à Villeurbanne, où j'avais mis en œuvre une opération d'art dans l'espace urbain, et ayant été conseiller délégué à la Culture à la Région, je m'intéresse particulièrement à ce type de démarche. J'ai d'ailleurs toujours regretté que l'obligation du 1 % culturel soit limitée à certains types d'établissements au lieu d'être généralisée et de s'élargir à l'espace public... S'y est ajoutée la candidature de Lyon comme ville européenne de la culture, pour laquelle on nous avait demandé de réfléchir à ce que nous pourrions apporter. J'avais donc commencé à formaliser cette idée pour créer des adhésions.

Le quartier des États-Unis est venu croiser cette réflexion, avec la conjonction de trois phénomènes :

- Un phénomène urbain, sur une longue ligne droite assez exceptionnelle à Lyon qui fait penser aux Ramblas de Barcelone,
- L'arrivée du tramway qui allait permettre au boulevard d'être remodelé et aménagé,
- Enfin, le fait que les 9/10^e des immeubles le long du boulevard relèvent du logement social dont la quasi-totalité est sous la responsabilité de **GRANDLYON HABITAT**.

J'ai voulu vérifier la faisabilité de mon projet. J'ai reçu un écho très positif du conseiller de la DRAC qui m'a soutenu et encouragé, et du Conseil Régional. Dans le même temps, nous lançons à la Région une nouvelle politique en matière d'arts plastiques, toutes les conditions étaient donc réunies pour pouvoir entreprendre «8° Art».

Et pourquoi avoir associé des ateliers aux œuvres ?

Parce que sans médiation, les œuvres sont incomplètes. Et parce que c'est encore mieux de développer des structures qui encouragent les pratiques culturelles, en particulier sur ce boulevard, qui existe avec son cachet, sa présence et qui peut trouver, grâce à ces pratiques, l'élan d'une nouvelle vie.

La médiation contribue à créer un peu plus de relations, à rendre les gens acteurs du projet en y participant d'une manière ou d'une autre. C'est notamment le cas avec les publics scolaires, qui permettront d'associer les enfants et leurs parents...



Comment les habitants ont-ils accueilli le projet ?

Nous avons écrit à chacun des 4 500 locataires qui habitent tout au long du boulevard. Nous avons rencontré à plusieurs reprises les comités de quartier, de locataires... l'accueil a toujours été très positif.

Il faut dire que tous ici ont été « formés » à l'expression artistique grâce au précédent créé par le Musée urbain Tony Garnier. C'est une initiative dont les habitants sont fiers, qu'ils se sont appropriée; là nous les emmenons encore plus loin et, sans même connaître les œuvres, ils se sont intéressés à « 8° Art ».

Les partenaires du projet sont nombreux, et très variés. Quels sont les arguments qui ont permis de les séduire ?

Je crois que ce qui a plu, c'est qu'il s'agit d'un projet d'art contemporain avec une double dimension sociale et populaire. Et aussi un regard global qui tranche avec des problématiques plus classiques et plus fréquentes et qui a notamment séduit les vingt membres de la commission nationale de la commande publique. Ce nouveau dispositif qui associe implantation d'œuvres d'art pérennes et accompagnement artistique relève d'une approche originale unique en Europe.

Andrea BELLINI est le commissaire du comité artistique et a d'ailleurs rencontré un vif intérêt de la part des jeunes artistes européens qu'il a sollicités et dont la contribution apporte une résonance ouverte, internationale, au projet.

« 8° Art » doit son nom à une rencontre entre l'art et un territoire, celui du 8° arrondissement...

Oui, le nom a été trouvé par GRANDLYON HABITAT, comme une évidence. « 8° Art » est une initiative qui va dynamiser toute la vie culturelle de ce secteur. Elle va poursuivre la démarche qui existe déjà avec le musée urbain Tony Garnier, en lui donnant un nouveau souffle, un pas supplémentaire. C'est intéressant pour l'arrondissement où il y a une vie culturelle qui ne lui est pas directement attribuée - la Maison de la Danse et l'Institut Lumière rayonnent de manière bien plus large - ; là ce sera complètement lié, avec de nombreuses passerelles vers les institutions culturelles.

Ce concept est-il transposable à d'autres quartiers ?

Et, plus largement, comment s'inscrit-il dans votre mission de bailleur social ?

Pour moi, cette opération peut tout à fait être reproduite dans les quartiers, dès lors qu'il y a un minimum de densité d'habitat social. Mais elle peut aussi être déclinée sur des immeubles, au coup par coup.

Notre mission est de créer les conditions du « Mieux vivre ensemble » dans les résidences dont nous avons la charge. Ce qui signifie veiller aux bonnes conditions de propreté, de sécurité mais aussi favoriser une appropriation individuelle et collective du cadre de vie commun, de la cité, du quartier... Réunir le beau et l'utile est un moyen d'y parvenir. L'art apporte une plus-value esthétique et artistique, un supplément d'âme et d'identité, qui fait exister un quartier différent que l'on vient voir, visiter, où les habitants se sentent heureux et reconnus.



I – «8^e Art», un projet d'art contemporain novateur

1. Un projet inédit en Europe

GRANDLYON HABITAT, le long du boulevard des États-Unis (Lyon 8^e), par l'installation d'œuvres d'art contemporaines. 4 600 logements, soit 11 000 habitants, sont concernés par cette opération inédite à l'échelle de l'agglomération. L'objectif de ce projet culturel : **faire du boulevard des États-Unis un site unique en Europe, le lieu emblématique de la réinterprétation, de la relecture et du commentaire de l'utopie moderniste.**

«8^e Art» se distingue à plusieurs titres :

- Il est dû à l'**initiative novatrice** d'un bailleur social, GRANDLYON HABITAT, qui veut introduire l'expression artistique dans un ensemble dont il a la charge.
- Il se déploie sur une **artère urbaine de 2 km** qui traverse un quartier de logements sociaux, se proposant ainsi d'intégrer l'art au cœur du quotidien des habitants.
- Il contribue à illustrer l'**approche visionnaire** de l'architecte Tony GARNIER, approche qui entend donner corps à de nouvelles formes d'utopie urbaine.
- Il s'inscrit dans une **continuité singulière**, celle d'une démarche artistique qui s'est concrétisée à travers une forte implication des habitants : **le musée urbain Tony Garnier.**
- Il se veut animé par une **dynamique permanente** d'échanges et de dialogues, à travers un dispositif de médiation qui intègre des lieux de rencontre entre les artistes et leur public et un lieu de dialogue entre l'art et la ville.
- Il a pour vocation de **créer du lien social** et de la proximité entre chaque résident, et plus largement, d'apporter une nouvelle qualité de vie, qui s'appuie sur une dynamique artistique en impliquant chacun dès le lancement du projet.

Le projet a été imaginé par Yvon DESCHAMPS, président de GRANDLYON HABITAT. Par son originalité et son utilité, il a convaincu et rassemblé de nombreux partenaires : **le ministère de la Culture (Direction Régionale des Affaires Culturelles de Rhône-Alpes), la Caisse des Dépôts, le Conseil Régional Rhône-Alpes, le Grand Lyon, la Mairie du 8^e arrondissement, la Ville de Lyon, le Sytral, Alliade et la Fondation Bullukian.**

Le choix s'est rapidement porté sur le boulevard des États-Unis, pour plusieurs raisons :

- **Le caractère exceptionnel de cette longue artère**, marquée par l'empreinte de l'architecte Tony GARNIER, à travers la présence d'un ensemble d'Habitations à Bon Marché (HBM) construit de 1920 à 1934.
- **Le fait que la majorité des immeubles appartienne** à GRANDLYON HABITAT, dont la vocation de bailleur social intègre une forte dimension humaniste, attachée au bien-être des résidents et qui se traduit par une exigence de qualité, y compris environnementale et esthétique, apportée au cadre de vie.
- **La dynamique de métamorphose** qui, avec l'arrivée du tramway, a transformé le boulevard des États-Unis en longue percée ouverte sur la ville, propre à accueillir un projet fusionnant « le beau et l'utile ».



2. De l'utopie citoyenne à la dynamique pérenne

Le quartier des États-Unis a accueilli, il y a trente ans, une démarche analogue fusionnant l'art et la citoyenneté : le musée urbain Tony Garnier. Ici, l'urbanité s'écrit, en effet, avec ceux qui la vivent au quotidien, à savoir les habitants, impliqués dans un dialogue riche et interactif.

L'essence même du projet « 8^e Art » réside dans sa dimension pérenne : il s'agit non seulement d'intégrer l'art à l'espace public, mais aussi de faire de ce territoire un lieu dédié à la création à travers des ateliers, des lieux et des temps de rencontres autour d'expositions.

Outre la présence d'œuvres, le projet s'étoffe d'une forte dimension événementielle, qui va insuffler au quartier un nouvel élan et recréer un lien entre les habitants, grâce à la participation de nombreux lieux-relais :

- Deux lycées, un collège et deux écoles primaires — avec des projets spécifiques conduits en direction des publics scolaires, à l'exemple d'un concours de photos mené au lycée Louis Lumière
- Un centre social
- Un espace dit « Espace 101 » qui reçoit les nombreuses associations et sert de lieu de rendez-vous pour le comité de quartier
- Un lieu de ressource social (PIMMS)
- Une antenne de la CAFAL
- Une agence **GRANDLYON HABITAT**

Auxquels s'ajoutent les acteurs culturels présents dans l'environnement du quartier :

- Le Musée Urbain Tony Garnier
- Le Nouveau Théâtre du 8^e
- Les compagnies de danse et de théâtre de quartier
- Les deux MJC (Mermoz et Monplaisir)
- La Maison de la Danse
- L'Institut Lumière



II - Un dispositif complet

1/ Une dizaine d'œuvres

« 8^e Art » comprendra une dizaine d'œuvres qui seront installées tout au long du boulevard des États-Unis (voir plan en annexe), avec une mise en œuvre en deux phases : 2009 ; 2011 – 2012.

Un premier appel d'offres a été lancé en 2009, invitant les artistes à réfléchir sur le thème de l'utopie, et à partager leur travail avec les habitants en les associant à leur démarche. Leurs interventions pouvaient s'exprimer librement à travers

- Le traitement chromatique et/ou lumineux des immeubles
- Des aménagements urbains et paysagers
- Des sculptures
- Des images fixes ou en mouvement...

Quatre œuvres ont été choisies par le comité artistique :



« Kiosk » de Karina BISCH

Ce pavillon souligne la possibilité d'un usage sans en prédéterminer la nature. C'est une interprétation sculpturale de reprises d'éléments architecturaux emblématiques du XX^e siècle. Anti-monument, Kiosk est du côté du jeu, du côté de la vie et du côté du réel. Ensemble composé d'un écran, d'un mur, d'une porte, d'une tour, d'un cercle, de lettres, d'un rochet, de poutres et de socle ; le tout mis en lumière.

Lieu d'implantation : au carrefour de la rue du Professeur Beauvisage et du boulevard des États-Unis, à proximité du magasin « Chaussure Broadway ».

« Le Patio » d' Amanda ANDRADE TUDELA

L'idée : Le projet a pour vocation de donner forme à l'idée de la communauté par la création d'un espace public constitué de trois matériaux : la brique, le verre et le métal, auxquels viendra s'ajouter la végétation.

Une hybridation spatiale qui associe une configuration architecturale et une expérience sculpturale.

Lieu d'implantation : croisement de la rue du Professeur Beauvisage et de l'avenue Paul Sartre.



« Traversée d'un ailleurs » de Bojan SARCEVIC

Il s'agit d'un espace sculptural, formant un terrain en relief, intégrant les quatre troncs d'arbres existants et des luminaires. La réflexion porte sur la fonction du paysage urbain sur l'habitat. Considéré comme un espace de vie, celui-ci intègre et nourrit les possibilités de découverte et de créativité dans le quotidien. Actuellement, c'est un espace vert sans fonction, ni potentiel, demain, ce sera un espace d'expériences, une invitation à la découverte et à sa réappropriation.

Lieu d'implantation : Résidence Grange Rouge, entre les numéros 11 et 135, boulevard des États-Unis.



« Rotary Cuttings » de Simon STARLING

Inspire du film *Démolition d'un mur* des frères Lumière, premier montage cinématographique, et du roman *La vie : mode d'emploi* de Georges Perec, l'œuvre s'oppose aux murs peints, qui restent éloignés des modes de vie des habitants du boulevard des États-Unis. Rotary Cuttings veut s'insérer dans le tissu urbain et ouvrir un espace imaginaire pour les riverains et leurs usages.

Lieu d'implantation : 47, boulevard des États-Unis.



2/La médiation ou le cœur vivant du projet

L'originalité de « 8° Art » réside dans le dialogue permanent qui va se nouer entre l'art et le quotidien, entre les créateurs et les habitants. Pivot du dispositif, la médiation vivra à travers des aménagements spécifiques qui permettront de faire de ce quartier un lieu d'échange et de rencontre. Dix ateliers d'artistes sont prévus ainsi qu'un point central, lieu collectif de démonstration artistique dédié au projet « 8° Art », servant de lieu d'exposition et de réflexion autour de l'art et de la culture urbaine.

Ces lieux de vie auront pour vocation d'être des endroits ressources, où artistes et habitants pourront débattre autour de la relation entre le beau et l'utile.

3/La mémoire du projet : l'accompagnement photographique

La dimension pérenne de « 8° Art » intègre la trace durable qui est celle de l'image. C'est le photographe Cyrille WEINER* qui en est chargé, à travers un accompagnement du projet durant deux ans, qu'il effectuera en résidence afin d'être au contact le plus proche possible avec le site, ses habitants et les artistes. Son intention : « réaliser *in situ* une chronique énigmatique et poétique de la transformation (...) en immersion dans le quartier, — des vues urbaines, des situations, des portraits qui s'intéressent en particulier à son histoire, son patrimoine et sa réalité sociale. »

Cyrille WEINER envisage le projet dans sa globalité, y compris dans son esprit participatif et ses processus : il intègre donc les réunions de concertation avec les habitants et de pilotage avec les acteurs institutionnels. Il s'attachera aussi à la gestion et à la création des œuvres, en atelier comme sur leurs lieux d'installation.

Un recueil de paroles des différentes parties prenantes complètera sa démarche.

Composante essentielle du projet, la médiation sera traitée sous forme « d'objets photographiques » envoyés aux habitants, qui seront autant « d'invitations pour un événement heureux ».

Le travail de Cyrille WEINER donnera lieu à une exposition sur l'espace public et à une édition.

BIOGRAPHIE



***Cyrille WEINER** s'intéresse aux usages et à l'appropriation des lieux. Ses réalisations – *Le Bout du Monde* (2001-2005), qui décrit l'installation de campeurs sur une plage vierge de toute infrastructure ou encore *Les Longs murs* (commande publique du Centre National des Arts Plastiques et de l'EPA Euroméditerranée en 2004) qui explore la zone urbano-portuaire de Marseille – rendent compte des porosités entre l'espace public planifié et l'espace intime. En 2005, à la demande de la villa Noailles, il pose son regard, pour l'exposition *Oui, avec plaisir, sur des lieux de spectacle conçus par l'architecte Patrick Bouchain*, qu'il choisit de saisir occupés, habités, utilisés. La collaboration avec ce dernier se poursuit la même année pour *Fait main*, (Arc en rêve, CAPC de Bordeaux), et *Metavilla* (pavillon de la France à la X^e Biennale internationale d'architecture de Venise 2006).

Dans *Presque Île*, exposée en 2009 à la Villa Noailles, comme dans ses réalisations précédentes, Cyrille Weiner propose une interprétation libre des problématiques géographiques, urbaines et sociales, au travers d'une pratique artistique qui questionne le pouvoir fictionnel et poétique du document photographique.

Né en 1976 et diplômé de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, Cyrille Weiner est établi à Paris. Son travail a été publié par de nombreux magazines internationaux et exposé au Musée d'Art Contemporain de Lyon, aux Rencontres d'Arles, à la villa Noailles à Hyères, au Centre de photographie de Lecture, au Victoria and Albert Museum à Londres, au Guangdong Museum of Art en Chine ou encore au Festival of Light à Buenos Aires.



III - Acteurs et planning

« 8^e Art » a été lancé en 2007. Son déploiement repose sur :

- Un **comité de pilotage** réunissant des représentants du ministère de la Culture, de la Région Rhône-Alpes, de la Mairie de Lyon, l'Adjoint à la Culture de Lyon, des représentants du 8^e arrondissement dont l'Adjoint à la Culture, des spécialistes de l'art contemporain et de l'architecture ainsi que des acteurs culturels et sociaux du 8^e.
- Un **comité technique artistique** présidé par Andrea BELLINI qui aura pour missions de définir le programme artistique, choisir les lieux d'implantation, définir les actions de médiation en direction des habitants et du public, de suivre et d'analyser les projets, de choisir les œuvres. GRANDLYON HABITAT est organisateur et porteur des différents comités cités. Il réunit des spécialistes de l'art contemporain, un chef de projet, un conservateur de musée, le Directeur de l'École des Beaux-Arts de Lyon, un critique d'art et un spécialiste de l'architecture.
- Un **comité technique de médiation culturelle** réunissant l'Adjointe à la Culture du 8^e ainsi que des représentants du volet culture des politiques de la Ville, de la Mission Locale du 8^e, du Centre Social des États-Unis, du Nouveau Théâtre du 8^e, du Musée Urbain Tony Garnier et du Réseau Réussite Scolaire.

Les partenaires



Le projet se déroule en deux temps :

- Une **première phase** avec un appel d'offres lancé en juin 2009 qui a déterminé le choix de quatre artistes dès février 2010. Après consultation des entreprises, les premières réalisations devraient débuter au 2^e trimestre 2011.
- Une **deuxième phase conditionnelle** avec un appel d'offres lancé en décembre 2010 pour choisir cinq à six artistes. Le calendrier de cette seconde série de réalisations se déploiera sur 2011/2012.



IV – À propos de GRANDLYON HABITAT



GRANDLYON HABITAT, c'est aujourd'hui :

Un organisme au savoir-faire éprouvé

Créé en 1920, GRANDLYON HABITAT est un aménageur public au service des collectivités qui participe activement au renouvellement des quartiers. Son secteur d'activité est le logement social.

L'organisme gère près de 24 047 logements sur le territoire du Grand Lyon (soit environ 60 000 habitants), 508 locaux commerciaux, 5 951 garages et parkings, 300 jeux d'enfants, 4 500 arbres, 145 espaces verts et 240 000 m² de pelouse.

Un créateur de confort citoyen

Depuis 2006, tous les programmes immobiliers réalisés par GRANDLYON HABITAT sont de haute qualité environnementale (très hautes performances environnementales ou basse consommation). La recherche de performance énergétique porte également sur le patrimoine ancien : pose de capteurs solaires et de panneaux photovoltaïques, isolation par l'extérieur sont autant de solutions apportées sur les chantiers de réhabilitations.

GRANDLYON HABITAT fait ainsi de ses locataires des éco-citoyens : il veille à la protection de l'environnement tout en assurant un confort de vie et des économies sur le coût des énergies en optimisant leur usage.

Un gestionnaire qui privilégie la proximité

- 5 agences réparties sur le territoire du Grand Lyon (sa collectivité de rattachement) pour une présence efficace dans les quartiers.
- 1 service d'interventions d'urgence, 24h/24, 7j/7
- Plus de 580 personnes au service des locataires dont 70% sur le terrain (gardiens, chargés de clientèle, agences de proximité)
- 1 centre de relations clients intégré à la disposition des locataires : 04 72 74 67 42.

Un accompagnateur social

- Du "sur-mesure" pour personnes âgées, à mobilité réduite ou handicapées.
- Un partenariat direct avec les structures d'insertion.

Un acteur immobilier à part entière

- **Loueringarage.com** : un site internet entièrement dédié à l'offre de location de garages sur le Grand Lyon.
- **AXIMMO** : sa régie immobilière commerciale regroupant : location intermédiaires, vente, syndic, immobilier d'entreprise et habitats spécialisés.

Un toit pour les artistes en quête d'exposition

GRANDLYON HABITAT est le premier bailleur social à avoir créé le concept des expositions artistiques : un genre nouveau d'exposition est né. Grâce à cette démarche lancée en 2001, l'une des missions majeures de l'organisme – créer du lien social - prend tout son sens. Depuis plus de 9 ans, l'organisme aménage l'accueil de son siège social pour recevoir les créations artistiques de ses locataires : peintres, poètes, photographes, sculpteurs... Vernissage en présence du président, du directeur général, du personnel de GRANDLYON HABITAT, des voisins et amis du locataire et les relations presse sont offerts à chaque artiste. Depuis 2010, GRANDLYON HABITAT propose un espace de plus de 20 m² équipé comme une véritable galerie d'exposition au sein de son nouveau siège social pour permettre aux artistes d'exposer dans des conditions réelles et confortables.

En 2011, GRANDLYON HABITAT leur rendra hommage en publiant un livre d'art destiné à pérenniser leurs expositions et à témoigner de la réalité de leur travail.



Annexe 1



Le quartier des États-Unis, de l'utopie de la Cité industrielle à la métamorphose du XXI^e siècle

Symbole de la modernité urbaine des années 1920, ce quartier a été baptisé ainsi en hommage aux Américains, nouveaux alliés entrés en guerre en 1917. C'est à cette époque qu'**Édouard HERRIOT** confie à **Tony GARNIER** la réalisation d'un des plus grands ensembles d'habitat collectif construits en France pendant l'entre-deux guerres. Le célèbre architecte lyonnais, aujourd'hui reconnu comme l'un des maîtres de l'époque en matière de modernisme, a voulu appliquer à ce quartier les grands principes de son œuvre visionnaire la « **cité industrielle**». Construit entre 1920 et 1934, l'ensemble entend offrir aux «ouvriers méritants» les salles d'eau et le confort alors réservé aux plus favorisés. Il se déploie le long d'une immense artère qui dessert les nouvelles entreprises venues s'implanter sur la rive gauche du Rhône et est donc appelé «**boulevard de l'Industrie**».

Au fil des décennies, les entreprises partent, l'artère est rebaptisée «**boulevard des États-Unis**» mais demeure une place forte du logement social, accueillant d'autres immeubles dans les années soixante. Ce sont les «**Nouveaux États**», par opposition aux «**Vieux États**» des années vingt, qui sont pour la plupart des barres résidentielles ignorant les intentions de **Tony GARNIER** et se développant en une multitude de sous-quartiers.

A la limite de l'asphyxie, de la paupérisation et de la banalisation à la fin des années soixante-dix, le boulevard a ensuite fait l'objet de nombreuses opérations de revalorisation. Sous l'impulsion de **GRANDLYON HABITAT**, les habitants se sont mobilisés autour d'un programme ambitieux, visant à redonner au quartier son attractivité et son identité patrimoniale. Ainsi est né le projet du musée Tony Garnier, initiative unique en son genre qui a associé réhabilitation et réalisation de fresques et qui a permis de retisser un lien social fort au sein de la population.

Ce musée en plein air est composé de 24 fresques totalisant près de 5 500 m² de murs peints. Il se complète d'une reconstitution d'appartement, donnant ainsi une vision concrète de la vie du quartier et de ses habitants à l'époque des années trente.

Autre initiative qui a permis au quartier de poursuivre sa métamorphose : l'aménagement des espaces publics, dont la place du 8 mai 1945 entourée de jardins, de promenades et de bassins. Ce programme qui s'est achevé au début des années 2000 a fortement marqué la mémoire collective, en réussissant à changer la perception des habitants. L'arrivée de la ligne de tramway T4, en 2009, et la percée qui l'a accompagnée ont parachevé la métamorphose.

Annexe 2



Tony GARNIER

Tony GARNIER est le premier architecte urbaniste du XX^e siècle. Nombre de ses projets sont à l'origine d'avancées considérables dans la réflexion que menaient alors ses confrères sur ce qu'ils considéraient être l'architecture moderne.

Il naît en 1869 à la Croix-Rousse, le quartier historique des canuts à Lyon. Son père est dessinateur en soierie, sa mère, tisseuse. Confronté dès son plus jeune âge aux conditions de vie de ces ouvriers de la soie, Tony GARNIER aura très tôt la passion de l'architecture. Inventer une nouvelle façon de penser le problème social du logement sera l'une de ses préoccupations majeures.

Après trois ans d'études aux Beaux-Arts à Lyon, il part pour Paris en 1889, où il tente à six reprises le concours du Grand Prix de Rome. A force d'acharnement et de conviction, il est enfin lauréat en 1899, ce qui lui vaut de devenir pendant quatre ans pensionnaire de la Villa Médicis afin d'y étudier les monuments antiques.

Tony GARNIER va rapidement se démarquer des autres élèves. Peu discipliné, il ne réalise pas les travaux demandés par l'Académie, qui visent l'étude de monuments isolés. Il préfère travailler sur une ville entière : Tusculum. En quatre ans à la Villa Médicis, il ne travaillera finalement que six mois sur les monuments antiques. Il consacre le reste de son temps à son projet de création d'une ville nouvelle, une ville moderne : Une Cité Industrielle. Cette étude sera publiée pour la première fois en 1917.

Très attaché à ses racines, **Tony GARNIER** décide, à la fin de son séjour romain, de revenir au sein de sa ville natale. Un premier chantier lui est confié, en 1904, par le maire Victor AUGAGNEUR pour la réalisation de la laiterie-vacherie municipale du Parc de la Tête d'Or. Satisfait du travail de l'architecte, il ne manquera pas de le recommander chaleureusement à son successeur, **Édouard Herriot**.

C'est le début d'une longue et fructueuse collaboration entre les deux hommes. **Édouard HERRIOT** chargera **Tony GARNIER** de l'essentiel des grands travaux de la ville : **les abattoirs de La Mouche** et **marché aux bestiaux** (1908-1928), **l'hôpital Grange-Blanche** (1911-1933), **le stade municipal de Gerland** (1913-1926) et **le quartier des États-Unis** (1919-1933). Ils sont publiés en 1920.

Entre 1930 et 1933, **Tony GARNIER** conduit son dernier grand chantier, celui de la construction de **l'Hôtel de Ville de Boulogne-Billancourt**.

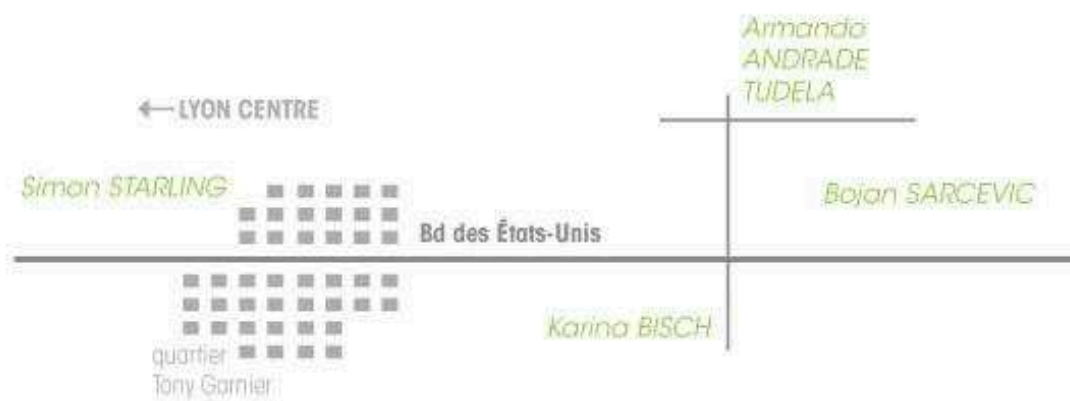
Après avoir formé une génération d'architectes lyonnais, il prend sa retraite en 1938, près de Cassis. Il meurt le 19 janvier 1948. Dans son éloge, **Édouard HERRIOT** dira de lui : *« Ce bâtisseur, ce réaliste était humain spontanément. Sa sensibilité n'avait d'égale que sa modestie. Sa culture se révélait souvent surprenante. Oui, Tony GARNIER fut un maître avec tout ce que ce mot comporte de noblesse et d'intelligence. Un maître c'est-à-dire un guide et un exemple... Mais, chez lui, l'homme était aussi admirable que le savant : ses qualités morales étaient à la hauteur de son génie. »*



Annexe 3



Lieux d'implantation des œuvres de la 1^{ère} tranche





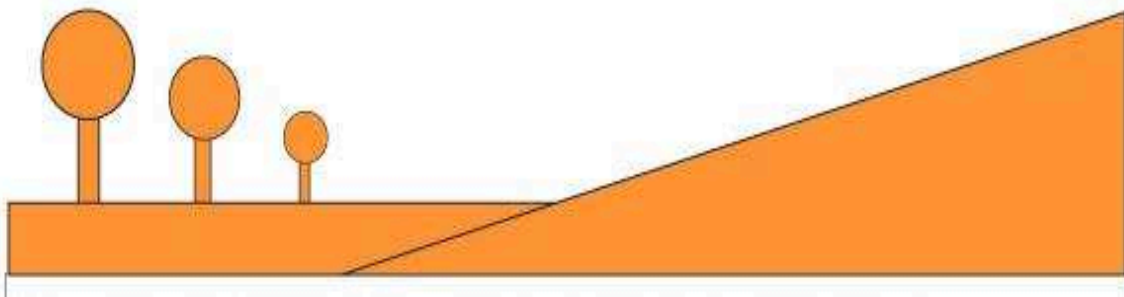
DOSSIER DE PRESSE « *PRENEZ RACINES !* »

« Prenez racines ! »

UNE EXPÉRIMENTATION ARTISTIQUE À MERMOZ

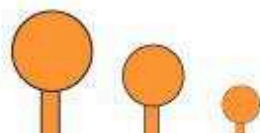


Troupeau de baignoires sabots sauvages à l'abris du grand lion.



Sommaire

- * Communiqué de presse
- * **Transplantation : 28 et 29 novembre 2014**
- * 2010-2014 : 4 ans d'histoire de « Prenez Racines ! »
- * Présentation des acteurs
- * Présentation des partenaires



Communiqué de presse

« *PRENEZ RACINES I* » : OPERATION TRANSPLANTATION le 28 et 29 NOVEMBRE 2014

Depuis 2010 et grâce au soutien de huit partenaires financiers et de vingt-cinq partenaires opérationnels, l'artiste Thierry Boutonnier et La Maison de la Jeunesse et de la Culture Laënnec-Mermoz organisent une sculpture sociale qui a pour but d'accompagner les habitants du quartier

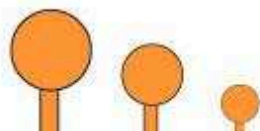
Mermoz face aux travaux de renouvellement urbain de l'entrée Est de Lyon : « *Prenez Racines I* »

Elle vise à catalyser cet environnement transitoire grâce à la mise en valeur d'une biocénose urbaine et dépasse la seule animation sociale en contribuant à un mieux habiter.

Pendant 4 ans, des habitants se sont engagés au développement d'une pépinière urbaine (*parrainage et entretien d'arbres dont ils ont choisi l'essence*) ainsi qu'à l'animation de temps partagés sur cet espace végétal commun. Le 29 novembre 2014, les trente-huit arbres seront transplantés.

Pour les fruitiers, un verger semi-privé de plus de 500m², aménagé par le Grand Lyon et mis à disposition par la Ville de Lyon, sera leur terre d'accueil pour les décennies à venir. Pour six arbres d'ornements, la terre d'accueil sera de nouveau transitoire car ils trouveront leur place définitive le long de la promenade piétonne du nouveau Mermoz dont la livraison est prévue en 2017.

« *Prenez Racines I* » est un projet artistique et culturel, mais c'est aujourd'hui avant tout une aventure humaine et sociale où les habitants ont retrouvé du pouvoir d'agir dans une opération de renouvellement urbain d'envergure.



Des moments forts de La Pépinière au Verger
PROGRAMME de La TRANSPLANTATION

28 NOVEMBRE DE 8H À 17H : taille des arbres et mise en motte.

Avec Les parrains-marraines et le soutien des Espaces Verts de la Ville de Lyon, Les espaces Verts de Grand Lyon Habitat et l'association Les Croqueurs de Pommes.

29 NOVEMBRE DÈS 10H : Déplacement des arbres à bras nus et en brouette de la pépinière urbaine au verger partagé.

- **15h30 :** Visite de site

- **16h :** Plantation de l'arbre de notre doyenne Marie REYNARD, 96 ans, près des nouveaux jeux du parc public de Mermoz.

- **16h30 :** Antenne du centre social Laënnec / Pot convivial avec soupe de courge (offert par le Grand Lyon, MO de la ZAC)



« Prenez racines ! »

UNE EXPÉRIMENTATION ARTISTIQUE À MERMOZ

2006	●	Début de la phase d'information sur le projet de renouvellement urbain du quartier Mermoz
2008	●	Début des travaux de rénovation urbaine
2007-2010	●	Travail de collecte de mémoires et de trajectoires auprès des habitants du quartier Mermoz par la MJC Laënnec-Mermoz
2010	●	LANCEMENT DE « PRENEZ RACINES I » 4 propositions d'expérimentation artistique par Thierry Boutonnier : rucher, pépinière, colombier ou bergerie
MARS 2010	●	Attribution du prix Art et Développement par l'association COAL
AVRIL 2010	●	Démolition des immeubles à Mermoz. Choix pour une pépinière urbaine, création d'un catalogue d'essences
NOVEMBRE 2010	●	TREE PARTY I Dons de framboisiers et plantes d'ornement aux futurs parrains d'arbres
2011	●	MISE EN PLACE ET CONVENTION D'OCCUPATION
FEVRIER 2011	●	Chantier jeunes (montage des palissades) Élaboration d'un règlement intérieur
MARS 2011	●	Construction d'un composteur collectif Chantier jeunes (nettoyage du site) FETE DES TERREAUX : semis et plantations dans une baignoire
MAI 2011	●	Création de projets urbains par des élèves en urbanisme Chantier jeunes (fabrication d'un escalier)
JULLET 2011	●	SHOW PATATE : décoration de la pépinière
NOVEMBRE 2011	●	TREE PARTY II : ADOPTIONS Plantation de 38 arbres par leurs parrains
2012	●	DEVELOPPEMENT
FEVRIER 2012	●	Chantier jeunes (installation d'une cabane à outils) Formation à la taille d'arbres
MARS 2012	●	ON S'M : plantations dans les baignoires et le potager
JUILLET 2012	●	PECHES MIGNONNES : fête d'été conviviale
OCTOBRE 2012	●	Ateliers d'initiation au cycle végétal et au compost avec des enfants Création des signatures des parrains sur l'espace public
NOVEMBRE 2012	●	TREE PARTY III : 1 an déjà !



« Prenez racines ! »

UNE EXPÉRIMENTATION ARTISTIQUE À MERMOZ

- FÉVRIER 2013 : ● Chantier jeunes : installation d'une baignoire et d'un composteur à l'école primaire Mermoz. Construction de la terrasse sur la pépinière.
- MARS 2013 : ● Les rencontres de Prenez Racines | Comment construire un art de vivre en commun ? / Musées Gadagne. Plantation d'un petit chêne sur la pépinière offert par les artistes anglosaxons Akroid et Harvey.
- AVRIL 2013 : ● Chantier jeunes construction de mobiliers de jardin avec palettes et matériaux de récupération.
- JUILLET 2013 : ● Fête d'été - Show patate III.
- SEPTEMBRE 2013 : ● création du carrefour rues Ranvier / Caroline Aigle et modification de l'espace pépinière.
- OCTOBRE 2013 : ● Chantier jeunes : vidage du composteur et installation de panneaux.
- NOVEMBRE 2013 : ● Ensemencement de 1300m2 de prairie sur La ZAC Mermoz.
- NOVEMBRE 2013 : ● Tree Party IV : « Au Nom De La Rose ».
- MARS 2014 : ● Chantier : plantation de rosiers et travaux d'entretien.
- JUN 2014 : ● Accueil de deux moutons pour tonte de la prairie de la ZAC Mermoz.
- MAI 2014 : ● Rosa Bonheur : Distillation des pétales de roses des rosiers parrainés.
- SEPTEMBRE 2014 : ● Accueil de deux moutons pour tonte de la prairie de la ZAC Mermoz.
- SEPTEMBRE 2014 : ● Fêtes Des Moutons.
- NOVEMBRE 2014 : ● Tree Party V : « Transplantation I ».



PRÉSENTATION DES ACTEURS : Maison de la Jeunesse et de la Culture Laënnec-Mermoz (MJC) / Thierry Boutonnier

Fondée en 1959, la MJC a pour objectifs le développement local et l'accès du plus grand nombre à l'éducation et à la culture en animant notamment des lieux, des projets et des événements dans lesquels s'expérimentent des innovations artistiques, sociales et culturelles qui répondent aux attentes des habitants et construisent une société plus solidaire. La MJC anime et administre le projet « *Prenez Racines I* ». Au-delà, elle s'est engagée auprès des habitants dans la maîtrise d'usage de la pépinière puis du verger.

Contact :

Géraldine Lopez - Médiatrice culturelle
mediation@mjc-laennecmermoz.com | 04 37 90 55 97
www.mjc-laennecmermoz.com



Thierry Boutonnier
Artiste non spécialisé
né dans le Sud-Ouest
de La France en 1980,
revendique ses origines
agricoles.

Il développe des projets artistiques autour de la question très large de la domestication. Il a étudié à l'École Nationale des Beaux Arts de Lyon et à l'université de Concordia à Montréal avant d'obtenir en 2010 un diplôme universitaire « Pollutions et nuisances » à l'Université Claude Bernard Lyon 1. Il réalise des actions et des objets en interdépendance avec des écosystèmes et expose son travail en France (Biennale de Paris en 2006,

Naturel brut et Biennale d'art contemporain de Rennes en 2010, Polyculture et AFIAC en 2011), au Canada, en Allemagne, en Pologne ou encore en Suisse (Lausanne Jardin 2009). A l'origine du programme « *Prenez Racines I* », Thierry Boutonnier a obtenu le prix Art et Environnement de l'association COAL en 2010 pour cette création artistique. Les résultats positifs de cette expérience et d'autres projets artistiques l'ont décidé à approfondir ses connaissances et savoirs-faire au sein du Master d'expérimentation en arts et politique de Sciences Po Paris depuis octobre 2012 en parallèle d'une résidence au Centre d'Art Contemporain du Parc de Chamarande.

Contact :

Des habitants et des arbres

Tous Résidents dans les logements sociaux de Mermoz ou à proximité, les 38 parrains des arbres se sont engagés à titre individuel ou familial. Chacun a choisi l'essence de son arbre et la diversité des parrains est à l'image de notre pépinière !

salariés, retraités, demandeurs d'emploi, femmes seules, enfants, Lyonnais de toujours, Lyonnais issus de l'immigration.



« [...] je me sens très concerné par ce genre d'animations qui permettent aux habitants de s'investir dans la vie de leur quartier. Cette adoption [d'arbre] est un projet familial »

« Je voulais apporter un peu de gaieté à mon quartier qui en a bien besoin. Il est important que l'on s'occupe nous-mêmes de notre environnement pour que le quartier soit agréable à vivre »

« Ce genre d'animation permet aux habitants de se rencontrer et de se connaître. L'adoption de [mon arbre] est le symbole de mon investissement dans cette réappropriation de notre environnement. »

« [...] je viens juste d'arriver dans ce quartier et moi aussi je souhaite y 'prendre racines' et m'impliquer dans ce qui pourrait contribuer à améliorer notre environnement et dans tout projet associatif de notre quartier »

Présentation des partenaires :

- Partenaires financiers



Rhône-Alpes Région



COAL



GRANDLYON communauté urbaine

DRAC RHONE-ALPES

- Partenaires opérationnels



GRANDLYON communauté urbaine
Maîtrise d'ouvrage

PAYSAGISTES DPLG
ANNE-LAURE GIROUD
TIM BOURSIER-MOUGEOT
Maîtrise d'œuvre



MISSION COOPERATION CULTURELLE
Soutien au développement du projet
SERVICE ESPACES VERTS
Dons de plantes, transmission de compétences
SERVICE ARCHÉOLOGIQUE
Actions pédagogiques



Relais techniques sur les sites en travaux



Mobilisation des habitants
autour du projet, soutien
logistique, ateliers d'arts
plastiques pour
l'aménagement de la pépinière



Relais d'information



Médiation et relais d'information



Accompagnement et
formation dans l'utilisation
d'un composteur collectif



Accompagnement
dans la rédaction
d'un règlement
intérieur, formations

LES CROQUEURS DE POMMES

Accompagnement et formation
sur la taille d'arbres

ASSOCIATION CLARTE REGIE DE QUARTIER EUREQUA

Echange de services et savoirs-
faire sur le jardinage et les
jardins partagés

ARTS ET DEVELOPEMENT

Ateliers d'arts plastiques



Décoration des palissades
de la pépinière avec frise
chronologique en photos

LYCEE HORTICOLE DE DARDILLY

Dons de plants

LYCEE PROFESSIONNEL TONY GARNIER

Ateliers de création de projets
d'urbanisme intégrant la
pépinière avec les élèves de la
1^{ère} pro 'Assistant d'architecte' et
'Economie de la construction'

ECOLE PRIMAIRE JEAN MERMOZ

Ateliers d'initiation
au cycle végétal et au compost



Projet de travail mémoriel à Mermoz,
balades urbaines à la pépinière, accueil
des rencontres



DOSSIER DE PRESENTATION DU PROGRAMME *OPENER*

OPENER

ART & ESPACE PUBLIC

La direction de la culture de la Ville de Dunkerque s'est dotée d'une mission chargée de la question de l'intervention artistique dans l'espace public depuis 2008.

Après une phase de diagnostic, nous avons créé au sein de cette mission un programme de recherche / actions nommé Opener (ouvre-boîte).

Opener identifie des axes de recherches liés à l'identité du territoire dunkerquois, au rôle de l'artiste et des usagers dans la vie de la cité.

Nous mettons en oeuvre des contextes de travail qui réunissent, en amont de chaque projet, artistes, résidents, professionnels et promeneurs de la ville, pour vivre ensemble les processus de création.

Deux modes d'actions intégrant une recherche de financement propre à chaque projet:

- les études artistiques
- les productions

Ce programme propose une méthode transversale d'actions culturelles qui peut s'intégrer à n'importe quel contexte habité, puisque nous concevons et travaillons in situ, avec les partenaires de proximité (économie, social, culture, écologie, urbanisme...).



MISSION ART & ESPACE PUBLIC..... DEPARTEMENT ART ET MEDIATION DES MUSEES..... VILLE DE DUNKERQUE
PLEBELLEC@VILLE-DUNKERQUE.FR..... ARIVOLLET@VILLE-DUNKERQUE.FR..... 03 28 66 99 46

LES ETUDES ARTISTIQUES

1/HORS FORMAT.....2012

Le dessin contemporain re(dé)tourne la ville, ses rues, ses places, ses lieux de promenade, son vocabulaire urbain, ses annonces, ses balises...



artistes associés : collectif Frédéric Magazine - 8 intervenants
 site d'étude : gare / centre ville / digue de mer, Dunkerque
 public associé : tout public
 partenaires opérationnels : Maisons de quartier, commerçants centre ville
 production de l'événement : printemps - automne 2014

2/ Euro Metropolitan Views / DUNKERQUE..... 2012-2013

Quel usage de la ville numérique par les habitants ?

Comment cartographier la ville de manière participative, sensible et subjective tout en favorisant l'usage démocratique des nouvelles technologies ?



artistes associées : Larbitssisters
 site d'étude : Dunkerque
 public associé : tout public, Aduges
 partenaires opérationnels : Maisons de quartier, direction des services informatiques

3/ LES MAINS DANS LES POCHEs.....2011-2012

À l'heure où la ville se réaménage, quelle est la place de l'enfant ?

Comment travailler artistiquement le parcours des enfants qui vont du domicile à l'école ?



artistes associés : Didier Courbot - Françoise Pétrovitch
 sites d'étude : entre l'école élémentaire Trystram et l'école Jules Ferry, Petite Synthe, école Paul Meurisse, Petite Synthe
 public associé : délégué communaux, parents d'élèves, enfants
 partenaires de proximité : direction de l'enfance/Ville de Dunkerque, Aduges
 maison de l'environnement / plan de déplacement scolaire

4/ LA BANQUE DU MIEL.....2011-2012

L'abeille, indicateur de richesse du territoire ?

Une banque du miel à Dunkerque pour quoi faire ?



artistes associés : collectif Parti Poétique / Olivier Darné
 site d'étude : Dunkerque, agglomération
 public associé : tout public, délégués communaux
 partenaires opérationnels : Direction du cadre de vie CUD, Association Apinord
 acteurs de l'économie sociale et solidaire...

5/ COLLIER DE PERLES.....2010-2011

Concevoir un parcours de santé « mentale » qui nous invite à regarder la ville et son canal autrement, inventer de nouveaux comportements de flâneur. 30 stations ou perles forment le collier du canal.



artiste associé : Honoré D'O
 site d'étude : canal Exutoire, Dunkerque
 public associé : habitants, riverains du canal
 partenaires de proximité : mairie de quartier de Glacis, Victoire
 vernissage / promenade et exposition au musée des Beaux Arts de Dunkerque.

2012 : production d'une édition livre/guide de balade « collier de perles » et réalisation d'une perle du collier.

LA PRODUCTION ARTISTIQUE

JARDINS BARGES.....2010-2014

Valoriser le réseau des canaux de Dunkerque par la création de 9 jardins flottants collectifs, de lieux de convivialité et d'échanges culturels ; contribuer au diagnostic de la biodiversité des quartiers ; favoriser l'appropriation des canaux et de leurs abords par les citoyens.

- Artistes-paysagistes associés : Atelier 710 (Paris), Studio Basta (Courtrai), CoLoCo (Paris), Saprophythes (Lille - Bergues), Nikolai Polissky (Moscou).
- Sites de réalisation : quartier et gare d'eau de l'île Jeanty (Jardin Reposoir: coeur du projet) bords à canaux des quartiers de Dunkerque.
- Public associé : habitants/riverains des quartiers de l'île Jeanty, de Soubise/Gare, de Basse Ville, de Rosendaël, de Petite Synthe et de Saint Pol sur mer, les résidents du foyer «Papillons blancs» de Rexpoède, les élèves du lycée hôtelier île Jeanty.
- Partenaires de proximité : Aduges, Villenvie, Papillons Blancs, CPIE Flandre maritime, UIMM Flandre littoral, les Blongios, services techniques de la ville de Dunkerque et de la Communauté Urbaine de Dunkerque.
- Partenaires financeurs : Voies Navigables de France, Caisse des Dépôts et Consignations (mécénat solidarité urbaine), Conseil régional NPDC, mécénat d'entreprises du territoire.

PHASES :

2010 : création collaborative du « Jardin Reposoir », en gestion différenciée sur les 4 hectares qui entourent la gare d'eau de l'île Jeanty ; réalisation des 6 jardins thématiques et de la sculpture « Sputnik » sur le site de la gare d'eau.

2011 : workshops, repérages, marquages, street art sur les futurs sites d'accueil des Jardins Barges le long du canal de Jonction. (Quartiers Soubise, Gare et Basse Ville).
Chantiers jardinage, fauchage, construction...
Poursuite de l'aménagement paysager du jardin reposoir de la gare d'eau de l'île Jeanty.
Conception îles et barges flottantes.

2012 - 2014 :

nouveaux axes de travail pour les groupes projets:

- la signalétique: que veut-on raconter du jardin?
- le paysage comestible/l'eau potable et d'arrosage

réalisations:

- création des jardins du comestible sur le site du canal de l'île Jeanty (automne 2012)
- création de 6 îles flottantes végétalisées sur le site du canal de Jonction (2012)
- création du jardin «que d'eau»
- création de 8 Jardins flottants sur les quartiers, bord à canal (2012-2014)
- retour par voie d'eau de tous les jardins flottants, assemblage en un seul grand jardin public flottant, gare d'eau de l'île Jeanty et fête de clôture (2014)



LES DIAGNOSTICS / ACTIONS PAR TERRITOIRE DE PROJET

À base d'entretiens, de rencontres, de relevés des usages et des dispositifs existants cette première phase doit permettre de faire émerger les axes forts et les contextes spécifiques du programme d'actions.

Le calendrier de l'étude est rythmée par des réunions publiques d'information, des promenades repérages, des temps conviviaux.

LES ETUDES ARTISTIQUES

À partir d'un diagnostic partagé entre les composantes transversales du développement de la ville, faisant émerger des problématiques pertinentes et horizontales, des artistes sont invités à travailler une proposition sur le territoire sur une période de 6 mois à un an.

Chaque contexte d'étude détermine des modes de médiation adaptés et des partenariats spécifiques avec les services municipaux, des associations locales, des acteurs de proximité, les entreprises locales...

Les œuvres artistiques nées de l'études sont le bien de la collectivité.

Ces études permettent également un état de faisabilité technique, budgétaire, de l'œuvre à réaliser.

Le groupe projet décide de l'opportunité de sa mise en œuvre.

Méthode :

1. constitution d'un groupe projet (usagers du site concerné, techniciens de la ville, élus, partenaires de proximité...)
2. point de départ : diagnostic des usages en regard de la problématique soulevée
 - entretiens / rencontres
 - balades collectives / exploration des site
 - relevés des dispositifs existants
 - questionnaires / guides de travail / relevés des désirs
 - analyse du contexte
3. émergence et formulation des axes de travail et des contextes spécifiques
4. intégration au territoire concerné (ville, quartier, village, communauté de village...) par l'action sur l'ensemble des champs du développement : social, urbain, environnement, culture, économie...
constitution du réseau des partenaires du projet en vue de sa production
5. rédaction du cahier des charges d'usages co-rédigé avec le groupe projet
6. proposition /action de l'artiste
 - formes plastiques légères (édition, vidéo, esquisses, photos, maquettes...)
 - dossier de projet (faisabilité technique, logistique, financière...)
7. présentation publique in situ de cette étude sous la forme la plus juste quant au contenu:
 - inauguration
 - promenade avec l'artiste
 - temps festif
 - exposition
 - forum – banquet
 - ...

LE GROUPE PROJET

En synergie avec chaque projet d'actions artistiques, un groupe projet associant élus, techniciens et habitants, est réuni. Il définit les enjeux du projet, partage les propositions de chacun et doit permettre une meilleure prise de décision, jusqu'aux réalisations.

LE CAHIER DES CHARGES D'USAGE DE L'ESPACE PUBLIC

Il est rédigé en amont de la décision d'aménagement et intervient comme un cahier des charges « sensible » de l'usage de l'espace public. Il permet une meilleure interprétation des besoins réels, et l'appropriation des modifications d'aménagement par les résidents.

LA PRODUCTION ARTISTIQUE

L'étude a défini les conditions de faisabilité de l'action.

La recherche de partenaires financeurs privés et publics est adaptée à la caractéristique du projet. L'artiste, ou le collectif d'artistes, définit, en concertation avec le groupe projet, les contenus concrets ainsi que le calendrier des phases d'interventions.

Le chantier participatif, le questionnaire public, la balade repérage, les temps de convivialité, permettent une association durable des partenaires du territoire à la fabrication du projet, et créent les conditions de la médiation.

LE GROUPE RECHERCHE: évaluation d'un projet culturel comme levier de développement d'une ville

Un groupe de recherche/action, constitué d'universitaires, d'étudiants, de spécialistes, travaille sur les spécificités de la démarche Opener et son impact sur le développement de la ville.

Ce groupe fédère des compétences en économie de proximité, en tourisme, en sociologie, etc.

Il vise à définir un programme de séminaires, de forums publics et co-produit des publications spécifiques.

LE FORUM-BANQUET: le débat public dans l'espace public



Le forum-banquet associe habitants, usagers, techniciens, « spécialistes » et élus, dans l'espace public. Un groupe d'habitants est co-producteur de l'organisation et de la réalisation du forum. Les contenus sont élaborés collectivement avec le groupe projet en regard des problématiques exprimées.

LA COMMUNICATION/L'INVITATION

Les outils de communication et d'information sont adaptés à chaque phase de projet, du particulier au collectif.

- La communication usuelle: cartons d'invitation, flyers, affiches, courriels...
- La communication infiltrée: intégration dans des supports existants (un journal de quartier, municipal ou d'agglomération...) d'une édition spécifique: photos artistiques, esquisses de projet, journaux de bord, oeuvre dessinée...
- La communication de terrain: signalétique spécifique à chaque chantier, atelier participatif dans l'espace public, lieu investi.
- La communication spécifique: l'édition de catalogues, cartographies artistiques; livres d'art, supports numériques, sonores ou vidéo, compte rendus de colloques/séminaires, sites web dédiés...



MISSION ART & ESPACE PUBLIC..... DEPARTEMENT ART ET MEDIATION DES MUSEES..... VILLE DE DUNKERQUE
PLEBELLEC@VILLE-DUNKERQUE.FR..... ARIVOLLET@VILLE-DUNKERQUE.FR..... 03 28 66 99 45

DOSSIER DE PRESENTATION DE *JARDINS BARGES*

OPENER

JARDINS BARGES

DUNKERQUE / 2010 - 2013

CONTEXTE

Dunkerque: une ville sur l'eau: un port, une cité traversée de canaux, une région de polders.

La mer du Nord dans ses dimensions:
portuaire
industrielle
de développement touristique
de station balnéaire
de plaisance



[EQUIPE PILOTE]

MISSION ART & ESPACE PUBLIC

Au sein du Département Art & Médiation de la direction des musées, une mission; un programme de recherches et actions artistiques pour le territoire dunkerquois nommé Opener.

Questions:
comment le processus de création artistique participe du développement urbain?
Qu'est-ce qu'habiter la ville?



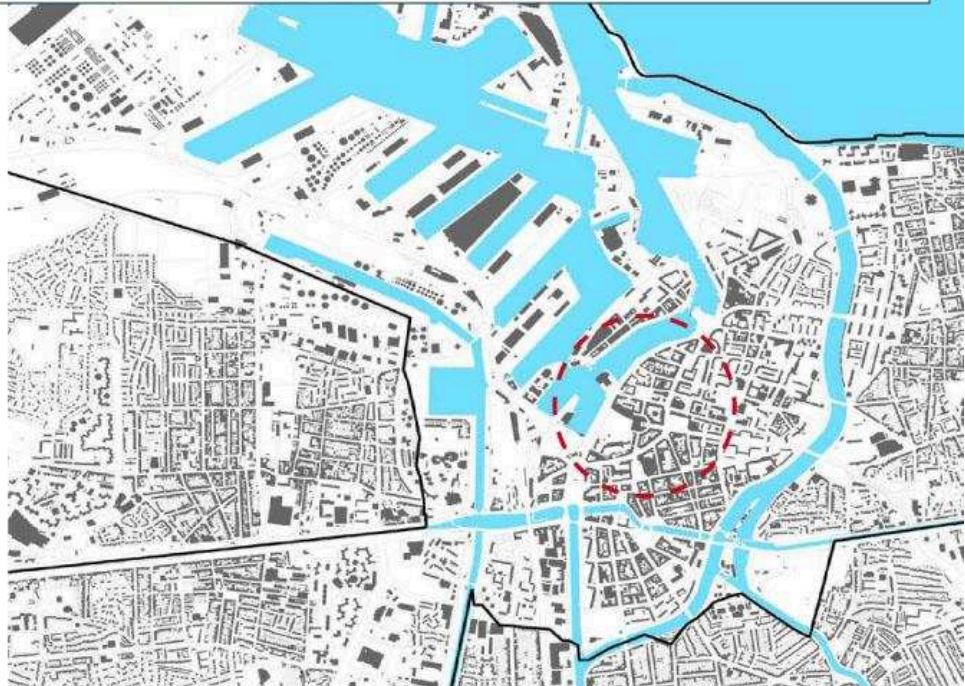
ATELIER 710

collectif d'artistes - paysagistes, qui réunit différents acteurs de nos espaces urbains ou ruraux [paysagistes - artistes architectes - habitants] sous forme de laboratoires itinérants autour de la question de la fabrication économe de nos paysages.

<http://atelier710.blogspot.com/>

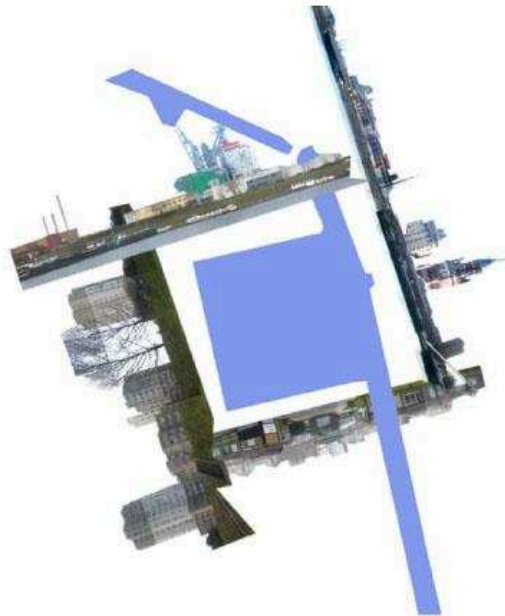
atelier **710**

- un projet urbain ambitieux pour le réaménagement du centre urbain et la requalification du port.
- prise de conscience de l'importance des canaux dans le futur développement de la ville tant au niveau de l'image de la ville, que des transports, de la qualité de vie ou de la biodiversité.



[OG JARDINS BARGES: GARE D'EAU DE L'ILE JEANTY]

- enclave du domaine de l'eau entre port maritime et gare fluviale
- patrimoine de la batellerie
- 4 facettes de Dunkerque font le paysage:
 - nord: le port industriel
 - sud: ville basse, les marinières
 - ouest: immeubles collectifs
 - est: centre ville



[PRINCIPE & PHILOSOPHIE DU PROJET]

- Accompagner par l'art et le paysage un projet de réaménagement urbain
- Offrir un entre temps de projet aux Dunkerquois dans une longue période d'aménagement
- Développer d'autres modes de circulations dans la ville par les voies douces
- Investir les habitants dans un projet de jardinage de l'espace urbain
- Etre attentifs au monde du vivant « déjà là » et à son potentiel dans la construction de nos espaces publics

[MAIS ENCORE...]



A partir d'un inventaire du végétal existant ou absent des quartiers, création d'un jardin reposoir, d'un jardin prototype, puis de 8 jardins flottants, par des artistes, paysagistes, en collaboration étroite avec des habitants des quartiers concernés et des techniciens de la ville.

Les expéditions des jardins flottants, créeront au terme de 4 années un jardin public unique.

[PROJET PARTAGÉ]

Jardins Barges met en œuvre ce projet participatif qui rend l'habitant acteur, en situation d'exposer un point de vue, d'argumenter, de discuter avec le technicien, l' élu.

Le citoyen est acteur du processus afin d'habiter l'espace public dans un rapport de confiance et de projet.



[ARTISTES ASSOCIÉS DEPUIS 2010]

Studio Basta (artistes - paysagistes / Courtrai)

Sylvie Da Costa (plasticienne - paysagiste / Paris)

Nikolaï Polissky (architecte - sculpteur / Moscou)

Coloco (collectif d'artistes / Paris)

Saprophytes (collectif poético-urbain / Lille)

tous ceux à venir...

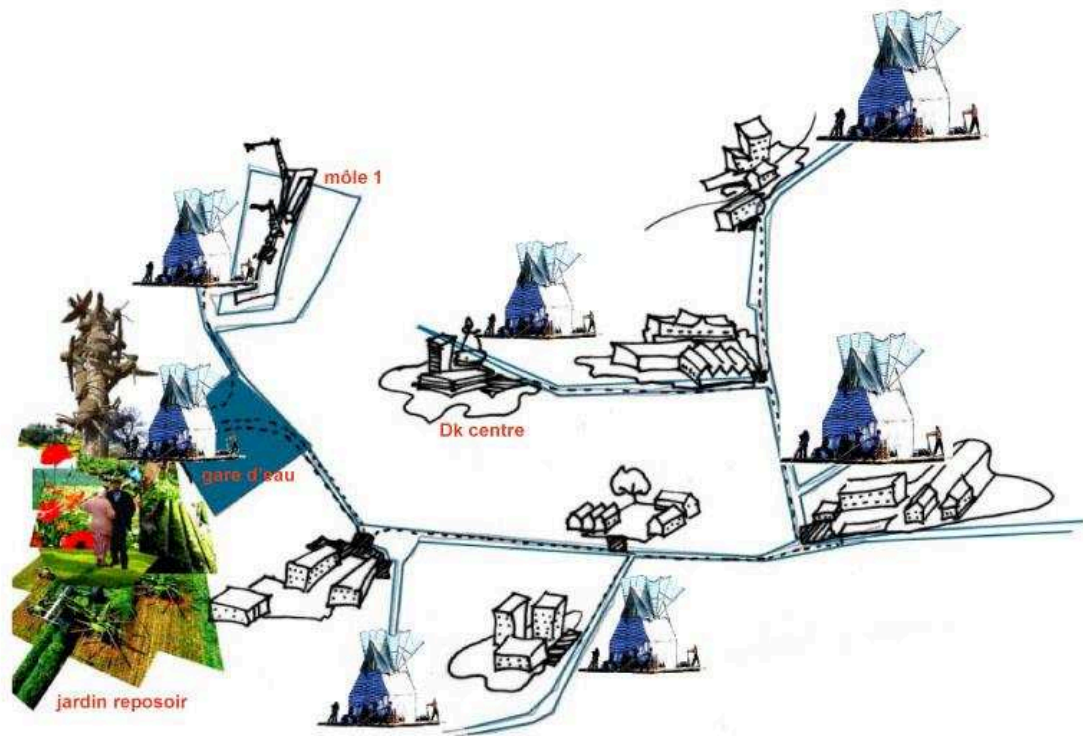
[AVEC QUI?]

Partenaires du territoire

Mairies de quartier
Conseils de quartier
Aduges (maisons de quartiers)
UIMM (Union des Industries et métiers de la Métallurgie et 12 entreprises industrielles)
MJC Rosendaël
Lycée Horticole
Lycée hôtelier Ile Jeanty
Bailleurs sociaux
CPIE (Centre Permanent d'Initiatives pour l'Environnement de Flandre Maritime)
Comité des fêtes du quartier des marinières

Partenaires financeurs

Ville de Dunkerque
Caisse des Dépôts et Consignations (programme solidarité urbaine)
Conseil Régional Nord - Pas de Calais (programme Culture et Territoires)
Voies Navigables de France
Caisse d'Épargne



QUAND?

2010-2011 : création du jardin reposoir et conception du jardin prototype d'expédition

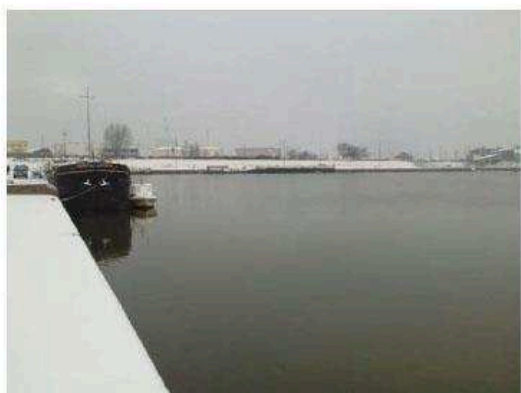
2011 - 2012 - 2013 : construction du jardin prototype dit n°0.
 construction des accostages dans les quartiers et expéditions / recherche
 création des 8 jardins barges dans les lieux de vie et échanges interquartiers

2013 : assemblage de tous les jardins barges, installation du jardin flottant unique et grande fête

Des moments événementiels ponctueront le projet sur chaque site (fauchages collectifs, rencontres, conférences, fêtes d'accostage...)

**« Dans un jardin,
on déambule,
on se rencontre,
on mange,
on dort, on boit,
on se repose, on pense,
on s’embrasse...
Le jardinier doit revenir souvent. [...] »**

Extrait du texte « comme je fais des jardins, on m’a pris pour un jardinier » Jean-Luc Brisson
revue d’art contemporain « le regardeur n°6 », sept. 2008.









Nouvelle : *Et pour quelques arbres de plus*

Un *Eastern* taoïste librement inspiré de « *Prenez Racines !* »

Par Marie-Kenza Bouhaddou

Cette histoire se passe dans les plaines du *Far East* rhône-alpin, dans le 8^e *district* de cette bonne ville de Lyon. L'histoire que je vais vous raconter m'a été rapportée par les gens à qui elle est arrivée et qui ont fait de moi leur rapporteuse. Le *Grand Chêne Anglais* m'en est témoin, tout ce qui suit est la vérité vraie.

Comme je vous parle, le monde était touché d'un curieux mal. Sans raison, les gens se mettaient à perdre pied avec le sol, avec le monde. Au début, ils devenaient plus légers, comme s'ils n'étaient plus concernés par la gravité, puis ils finissaient par s'envoler pour ne plus jamais redescendre sur terre. Certains savants disaient qu'il s'agissait d'une sorte de météorisation qui touchait l'ensemble des êtres vivants, d'autres disaient que c'était ainsi, on ne savait pas pourquoi. Certains s'envolaient en quelques jours, d'autres résistaient, on ne savait pas pourquoi.

C'était le cas d'un cow-boy solitaire (AKA *Le Cow-boy sans vaches*, AKA *L'Arbre-humain*, mais j'y reviendrais plus loin), le monde s'envolait, mais lui restait planté au sol. Quelque chose dans son accent du *South West*, sa barbe hirsute et son accoutrement le rendait différent des autres hommes.

Il venait de perdre sa dernière vache. Elle avait ondoyé dans les airs, sans qu'il ait même essayé de la retenir, comme gagné par la fatalité. En regardant la ruminante la panse enflée comme une baudruche, planer au-dessus des nuages, sa décision était prise. Il quittait ce pays maudit pour des terres plus clémentes. Sans rien emporter d'autre que sa pioche et son vêtement de vacher, il chevaucha son vélo, qui hennit nerveusement et s'en alla, vers d'autres plaines.

Il pédala des jours et des nuits, conduisant sa monture au bord de l'épuisement. Après le canyon de Bitume où se dressaient, tels d'imposants totems, des barres et des tours et l'autopont des Chevaux de fer, à moitié démoli, il découvrit un écrin de verdure noyé dans le gris de l'asphalte : les terres de Mermoz !

A cet instant, il reçut un télégramme sur son portable, tentant de le déchiffrer en même temps qu'il essayait de maîtriser son vélo, lancé dans une folle cavalcade. Entre deux secousses, il eut le temps de lire : « Indiens *Enracinés* en litige avec **Grands Magnats de la Construction**. Stop. Besoin de votre aide. Stop. *Captain Chargé de Mission*. Stop ».

Puis la monture frénétique le lança la tête la première dans un arbre qui se dressait au milieu du chemin. Le choc fut rude, et l'engin gisait au sol dans une courbure peu naturelle,

tandis que le pauvre homme était encastré dans le tronc énorme, laissé pour mort, à deux pas de la réserve des *Enracinés*. Le bruit de l'accident avait alerté *Calumet de la Médiation*, la Chamane de la tribu qui réalisait son tour de ronde mystique dans le district. Elle s'approcha alors du cow-boy pour lui demander son nom. Les yeux perdus dans le vague du terrain, il balbutia une histoire d'arbres, d'humains. La chamane vit dans ces propos non pas ceux d'un homme divagant mais la possibilité qu'il pouvait être cette figure légendaire que tous attendaient : *l'Arbre-Humain* ! l'homme providentiel ! Le missionné dont tous parlaient, aussi bien chez les *Enracinés* que chez la *Cavalerie* ! Elle l'avait vu plusieurs fois dans ses trances et il se tenait, tout vert, devant elle ! Elle le fit alors asseoir sur un banc mais voilà qu'il se mit à lui parler de moutons perchés. Il lui dit qu'il se sentait traversé par l'écorce, *Calumet de la médiation*, pragmatique lui répondit « Les Corses ? mais on est dans le 8^e district mon pauvre vieux ! » Puis elle l'aida à se relever et le soutint pour le faire entrer dans la Réserve.

Les indiens s'attroupèrent autour du duo, d'abord sceptiques quant aux affirmations de leur chamane. Ils ne voyaient en cet homme qu'un cow-boy de plus et chacun y allait de sa théorie « il est là pour nous aider » disaient les uns, quand les autres leur répondaient « il va rester là quelques jours et il s'en ira, comme tous les autres ». *Calumet de la médiation* leur intima l'ordre de se taire « C'est *l'Arbre-Humain*, regardez-le, il est tout vert, et puis vous voyez l'écorce ! », le cow-boy dans un sursaut de lucidité balbutia « les ^{Grands} Magnats, tous des mafieux ! », et elle de poursuivre « regardez-le, enfin, il est ancré, comme nous, ici ! ». En effet, les *Enracinés*, n'avaient nul besoin d'accrocher un poids à leurs chevilles pour se maintenir au sol, ils semblaient échapper à la malédiction des « sans ancrage ».

Le bruit des bulldozers grondait dans le lointain. Une scie sauteuse, tel un coyote, découpait l'air de son cri sinistre.

A moitié inconscient, le *Cow-boy sans vaches*, en passe de ne plus être solitaire, se laissa porter dans l'enceinte de la Réserve. Le paysage y était désolé. Ça et là, des tas de gravats jonchaient le sol, des tipis à moitiés arrachés flottaient comme des étendards dans le vent.

Il perdit de nouveau connaissance pour ne se réveiller que le surlendemain dans le tipi des Jeunes et de la Culture, dans lequel résonnaient des chants curieux et une odeur âcre de fumée. La voix des anciens le sortit de sa torpeur, elle était empreinte de tristesse et de nostalgie. « Jadis, ici, disaient-ils, on récoltait le tilleul pour en faire des tisanes, mais maintenant plus personne ne s'intéresse à la cueillette, les bulldozers grondent... ». Alors,

repensant à sa mission, le cow-boy eut l'intuition qu'associer les nouveaux arbres aux anciens, et aux anciens, permettrait de sortir de cette situation. Il en parla aussitôt avec la chamane qui en guise d'explication lui présenta les renégats, un à un. Il y avait là *Celle qui planterait des tomates dans des baignoires* et son inséparable amie *Celle qui planterait des tomates dans des baignoires –mais l'autre*, le couple formé par *Larges épaules*, le taciturne et *Frêles épaules, blanche lance*, celui formé par *Celui qui joue de la guitare sans jamais se taire* et *Celle qui soignerait les plantes blessées*, le jeune *Celui qui parle aux lapins* et sa mère, *Celle qui trouve Louise bonne*, *Celle qui soignerait l'olivier* et enfin le téméraire *Cueilleur d'armoise*. Tous étaient des *Enracinés*, mais ne l'avaient pas toujours été, certains venaient du sud lointain comme *Celle qui trouvait Louise bonne* ou encore *Celle qui chanterait sous les arbres*, d'autres de proches contrées comme *Celui qui joue de la guitare sans jamais se taire* ou la famille de *Celui qui parle aux lapins*.

« Maintenant, dit la Chamane, il est temps d'aller au Fort de l'Entrée Est pour décider combien d'arbres nous allons planter » *Calumet de la médiation* et lui allèrent le jour même rencontrer la *Cavalerie et le Cap'tain Chargé de Mission*. Ils lui expliquèrent que les arbres accompagneraient temporairement l'enracinement dans le nouveau quartier. « La terre n'appartient à personne, c'est nous qui lui appartenons » renchérit le cow-boy, « ces arbres seront des diplomates qui iront coloniser le terreau du nouveau *district* ! ».

Après d'âpres négociations, il fut alors décidé que les 38 arbres offerts par l'un des Grands Magnats, amateur de peinture et de poésie rupestre, seraient plantés dans la Réserve et que les *Enracinés* non seulement les planteraient mais qu'ils les soigneraient.

Le temps passa et le cow-boy, que tous appelaient maintenant *L'Arbre-Humain*, avait appris à connaître et apprécier chacun d'entre eux, et lorsque le moment de mettre les arbres en terre arriva, tous pensèrent « Aujourd'hui est un beau jour pour planter ».

L'Arbre-Humain faisait désormais partie de la petite communauté, il se sentait dans la Réserve comme chez lui, avec son amie la Chamane, avec qui il parlait des heures durant de la façon dont se déroulaient les choses Par-Delà. *Calumet de la médiation* connaissait le langage des hommes de Par-Delà, celui de *la Cavalerie* et même celui des *Grands Magnats de la Construction* qu'elle avait appris durant ses voyages initiatiques au Fort de l'entrée Est. Elle détenait un savoir magique sombre et complexe : celui de la magie des fiches bilans et des fiches actions qu'elle partageait avec le *Cap'tain Chargé de Mission de la Cavalerie*.

Plus les jours passaient, plus les machines semblaient se rapprocher, menaçant la tranquillité des *Enracinés*, et plus les langues se déliaient dans la Réserve contre les **Grands Magnats de la Construction** « Ils ne nous écoutent pas ! Ils veulent détruire la Réserve où nous vivons, où nos enfants sont nés ! Pour construire des maisons ils coupent nos arbres et nos racines ! ».

Un matin de printemps, ce qui n'était au départ qu'une rumeur, se fit de plus en plus persistante. Le bruit courait que l'un des arbres était amoureux d'un autre arbre, Par-Delà...Mais comment cela était-il possible ? Tous accoururent autour du jeune arbre, chacun posait sa main sur le tronc fin pour comprendre ce qui était à l'œuvre. La stupeur et l'incompréhension se lisaient sur tous les fronts. Comment les racines d'un si jeune arbre avaient-elles pu arriver Par-Delà ? Mais surtout comment celles d'un arbre du dehors avaient-elles pu pénétrer l'enceinte de la Réserve, sans que personne ne s'en soit aperçu ? Le fragile équilibre qu'ils avaient eu tant de peine à construire pour protéger leur mode de vie était-il en train de disparaître ? Autant de questions qui restaient sans réponse. Tous les regards se tournèrent vers *Calumet de la médiation* et son ami, il fallait que tout le monde le sache, les relations entre la Réserve et Par-Delà étaient possibles !

Au grand mess de la Cavalerie, étaient attablés tous les gradés autour du *Cap'tain*. Ils furent bien entendu tous amusés de voir à quel point le cow-boy avait adopté les coutumes des indiens et ne pouvaient que constater que cette écorce enfoncée dans son front lui donnait un air végétal. Mais lorsqu'il leur parla de cet arbrisseau sauvage dont les racines avaient dépassé les frontières de la Réserve pour aller rejoindre celles d'un arbre de Par-Delà, d'un arbre domestique, ils ne purent que se dire qu'ils tenaient sans doute là, la clé du problème entre les *Enracinés* et les *Grands Magnats de la Construction*. Si les arbres se mettaient à vouloir sortir de leur plein gré de la Réserve, alors ce n'était plus qu'une question de temps avant que les *Enracinés* en fassent autant. Les *Grands Magnats* étaient las de ce conflit et souhaitaient y mettre un terme, aussi quand *L'Arbre Humain* proposa de transplanter les arbres de la Réserve, Par Delà, personne n'y vit d'objection.

De retour, *Calumet de la médiation* et lui, expliquèrent aux indiens ce qui allait se passer, comment leurs arbres seraient déracinés puis replantés ailleurs. Les questions fusèrent de tous côtés tant l'inquiétude était grande. Les arbres survivraient-ils au déracinement et par

là même survivrons-nous ? Serait-ce douloureux ? N'allons-nous pas tous nous envoler quand nos arbres auront été déracinés ?

Dites-le-vous donc, bonnes gens ! C'est la vérité vraie, les cow-boys ne sont plus solitaires, ils plantent des arbres et les indiens détiennent le secret de l'ancrage !

Ça se passe comme ça dans le 8^e *district*...

...To be continued

