

• Les campus
du XXI^e siècle :
le pari de
l'expérimentation
• artistique
dans l'espace
public

Coordonné par :
*Université Grenoble Alpes,
Direction de la culture et
de la culture scientifique*

Diffusé le 19 octobre 2021
dans le cadre de l'événement
« *La commande artistique universitaire
en question* »



L'Université Grenoble Alpes mène depuis plusieurs décennies une forte politique de commandes d'œuvres d'art, constituant aujourd'hui un patrimoine de plus de soixante œuvres contemporaines exposées dans les campus de l'université.

Afin de questionner cette politique d'acquisition et celle d'autres universités internationales, un travail de recherche est mené depuis septembre 2019 avec des chercheurs, enseignants-chercheurs, artistes et professionnels du patrimoine. Ce dossier est la concrétisation de ce projet.

Afin d'approfondir les pistes de réflexions ainsi soulevées, l'Université Grenoble Alpes a organisé du 19 au 29 octobre 2021 l'événement «La commande artistique universitaire en question», donnant lieu à des visites autour du patrimoine artistique universitaire et grenoblois d'hier et de demain, ainsi qu'à l'exposition de l'œuvre *The Public Art Center* de l'artiste Wesley Meuris, commandée en 2018 par Art + Université + Culture, réseau national des élu-e-s et services en charge de la culture dans les établissements d'enseignement supérieur, et aujourd'hui conservée par le Centre national des arts plastiques.

Résumé

Nombre d'études ont été consacrées à l'art dans l'espace public, mais peu ont considéré les campus comme des territoires jouissant d'un statut particulier et de caractéristiques singulières. Celles-ci permettent de questionner la capacité des campus universitaires à s'ouvrir au reste de la ville ; à l'inverse, les populations extérieures peuvent ne pas se sentir concernées par ces espaces. Dès lors, une tension s'installe entre, d'une part, la nécessaire réinscription des campus au sein de leur territoire d'implantation et, d'autre part, leur vocation originelle : produire et transmettre des connaissances. Dans ce cadre, les campus peuvent-ils être envisagés en tant que lieux d'expérimentation artistique et culturelle ?

Comité scientifique

Pascale Ancel (LARHRA, Université Grenoble Alpes)

Charles Ambrosino (PACTE, Université Grenoble Alpes)

Marie-Christine Bordeaux (GRESEC, Université Grenoble Alpes)

Amel Nafti (Direction de l'ESAD Grenoble Valence)

Nicolas Tixier (AAU-CRESSON, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, Université Grenoble Alpes)

Comité d'organisation

Bertrand Vignon (Université Grenoble Alpes, Direction de la culture et de la culture scientifique)

Noëlle Dumolard (Université Grenoble Alpes, Direction de la culture et de la culture scientifique)



Table des matières

Résumé	2
Qu'est-ce qui fait patrimoine dans un campus ? <i>Florence Lipsky</i>	4
Le projet Ghir'Art, exemple d'une expérience artistique participative en campus universitaire <i>Nassima Baziz</i>	10
Changer un territoire universitaire par l'art : quelle compatibilité avec le street art ? <i>Jérôme Catz</i>	16
Suites pour marches, protocoles participatifs et performatifs sur un site universitaire <i>Ophélie Naessens</i>	22
Les campus du XXI^e siècle, une éthique de l'entretien pour temps d'incertitude <i>Philippe Mouillon</i>	27
Le macadam et la pelouse, une expérience artistique sur les campus avec macSUP Lyon <i>Jean Colombani, Félix Lachaize, Françoise Lonardonni, Anne Pillonnet, Florent Tournus</i>	31
Curating the campus <i>Christian Ruby</i>	39

Qu'est-ce qui fait patrimoine dans un campus ?

Résumé

La notion de patrimoine ne va pas de soi à propos du campus. Elle implique l'engagement des universitaires pour que l'œuvre d'art devienne un bien, une propriété transmissible. Deux œuvres situées l'une sur le campus de l'université de Luneburg et l'autre sur le campus du Bard College sont représentatives de la démarche de l'artiste Christian Philipp Müller qui tisse des liens entre art, recherche et enseignement. Ces œuvres à dimension éducative, sociale et politique donnent de la visibilité aux campus et questionnent leur identité. Elles mettent en évidence la capacité d'une œuvre d'art à rassembler une communauté et à donner de l'habitabilité à un campus.

Florence Lipsky

Architecte, professeure à l'École nationale supérieure d'architecture Paris - la Villette

florence.lipsky@paris-lavillette.archi.fr
florence@lipsky-rollet.com

Lipsky-Rollet architectes
19-21, rue du Tunnel
75019 Paris, France

Biographie

Florence Lipsky est architecte DPLG, docteure en architecture (le campus comme hétérotopie et milieu[x] de vie) et professeure à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris - la Villette depuis 2020. Elle a fondé l'agence Lipsky + Rollet architectes avec Pascal Rollet. L'agence a été lauréate du prix de l'Équerre d'argent 2005 pour la bibliothèque universitaire du campus d'Orléans - la Source.

Elle a récemment publié : *Le Campus, ville et nature*, publication des travaux de thèse, Éditions Parenthèses (à paraître) ; *House of India: The Unknown Story of Indo French Cooperation* (avec B. C. Sanyal, P. Sanyal et P. Rollet), New Delhi, Copal Publishing Group, 2020.

Qu'est-ce qui fait patrimoine dans un campus ?

Florence Lipsky

Qu'est-ce qui fait patrimoine dans un campus ? Si l'on se réfère au *Littré*, le patrimoine correspond aux biens, à la propriété transmise par les ancêtres. Quels seraient ces joyaux du campus ? En architecture, la réponse est la bibliothèque, univers consacré à la lecture, dont le bâtiment occupe une position centrale sur le campus. Mais la notion de patrimoine (Choay, 1992) ne va pas de soi à propos du campus. L'histoire du territoire universitaire montre qu'elle dépend de la société (par exemple, anglo-saxonne ou latine), de l'histoire de l'université et de ses disciplines, de l'engagement de sa communauté dans les relations ville-université, du processus de fabrication du territoire. Si l'on examine le campus français, il est classé comme un cas « à part » (Muthesius, 2000) du fait que la période de la reconstruction (1950-1970) a fait *tabula rasa* de toute relation homme/territoire/patrimoine. Il a fallu attendre la fin du XX^e siècle pour qu'une période bienveillante et réparatrice du lien ville-campus s'amorce. L'arrivée du tramway a facilité l'ouverture des domaines universitaires sur la ville, et, conséquence de la densification, des constructions contemporaines de qualité ont fait revivre ces territoires longtemps délaissés. Néanmoins, le manque de culture spatiale perdure, et le campus jugé inhabitable parce que trop grand n'est pas un lieu familier des usagers. Le modèle urbain du Moyen Âge, de l'architecture universitaire disséminée dans la ville, reste l'organisation spatiale dominante dans un pays de culture latine. Je ne développe pas sur ce thème, mais si l'on considère que vivre quelques années sur un campus est une expérience unique car elle contribue au développement intellectuel et physique de l'étudiant autant qu'elle oriente le parcours professionnel du chercheur (Lipsky, 2014), alors la posture de l'individu « hors sol » n'est pas soutenable. Il paraît difficile d'associer la notion de patrimoine aux disciplines artistiques si aucun lien physique, aucun sentiment d'attachement et d'appartenance, aucun engagement ne relie la communauté à son environnement. Cerner le sens de l'œuvre d'art sur un campus est l'occasion de revenir sur le campus comme hétérotopie, lieu de transmission du savoir et de la recherche. Deux projets artistiques de l'artiste Christian Philipp Müller¹, réalisés à dix ans d'intervalle, illustrent ces questionnements en mettant sous tension le rapport homme/territoire dans une dimension éducative, culturelle et politique.

À la fin des années 1990, nous nous sommes retrouvés (historiens, critiques d'art, professeurs d'art), à l'occasion de l'inauguration de l'œuvre de Christian Philipp Müller, à l'université allemande de Luneburg. Nous avons tous conscience que sur un campus, l'œuvre d'art est reliée à des myriades de références génériques, et à celles plus locales qui représentent le campus lui-même. À Luneburg, l'université vient alors d'étendre son domaine de quelques dizaines d'hectares qui ont été un lieu de stockage de chars durant la Seconde Guerre mondiale. D'emblée, la question urbaine se pose à l'articulation entre la ville et les bâtisses implantées suivant une grille orthogonale qui rendent lisible le nouveau campus. Dans ce contexte, l'œuvre est multiple. L'artiste fait du campus son champ d'action. Et dans une vision globale, il prend en compte la dimension historique, sociale et humaine. Son but est de rendre le lieu plus attractif auprès des étudiants et des enseignants, et de contribuer à l'ancrage de l'université en valorisant le nouveau site et ses bâtiments. Dans une dynamique professeur/étudiants, il organise des séries d'ateliers qui mènent à la transformation de l'espace de la conciergerie en lieu d'accueil et de vente d'objets customisés au nom de l'université (mug, casquette, tee-shirt, *sticker*) produits par les étudiants et à leur attention. Là, son travail sur la mémoire collective mène à la définition d'une nouvelle identité graphique. Puis, par le dessin et la sérigraphie, Müller met en orbite la bibliothèque du campus en superposant le plan du campus de Luneburg avec les plans des universités les plus

¹ Christian Philipp Müller est un artiste suisse qui vit à Berlin. Il a participé à la Documenta en 1997 et a reçu le prix Meret Oppenheim en 2016. Voir Kaiser, 2007.

prestigieuses au monde. Dans ce volet de l'œuvre, il soutient la communauté universitaire dans son combat quotidien pour transmettre et diffuser ses connaissances au monde entier en rappelant la compétitivité qui se joue au niveau international entre les universités pour attirer les meilleurs étudiants. L'ensemble de l'œuvre *The Campus as a Work of Art* (Bismarck et al., 1998) n'occupe pas l'espace public au sens traditionnel, pourtant elle est située au cœur du campus, dans la bibliothèque. Ce travail est représentatif du patrimoine universitaire au sens où il fait rayonner l'ici (le campus) et l'ailleurs (la diffusion du savoir est universelle). Cette forme d'expérimentation me paraît être un point de départ de notre discussion. L'œuvre, en tant que processus intégratif de l'histoire urbaine et particulière du campus, joue un rôle majeur dans l'identité et la visibilité du territoire, et par là, éduque la communauté et le grand public à une autre forme de culture artistique, différente de la *drop sculpture*².

Depuis que les campus ont franchi le cap du XXI^e siècle, ils bénéficient de la pensée urbaine orientée vers le retour à la terre³ qui va dans le sens d'un renforcement du lien entre l'homme et sa terre d'accueil. L'approche écologique guide pour rapprocher les questions territoriales à l'environnement, c'est-à-dire l'eau, l'air, le vent, le sol et son sous-sol. Dans une re-conquête pour habiter les campus et y vivre plus confortablement, j'y vois une opportunité pour que le campus devienne le *bien commun*, le plus précieux de sa communauté. Et dans une approche pluridisciplinaire de la conception du territoire, le sol devient pédagogique. Exploiter cette dimension éducative du sol est un investissement forcément gagnant pour les universitaires. Dans les domaines des sciences naturelles, de l'agronomie, on peut citer certaines universités françaises : l'université d'Orsay Paris-Sud, située dans la vallée de Chevreuse, qui possède des serres et une collection de magnolias ; les recherches de l'Institut national de la recherche agronomique, situé à la ferme du Moulon, sur le plateau de Saclay.

En 2003, l'intervention de Christian Philipp Müller sur le campus du Bard College⁴, dans la renommée vallée de l'Hudson River, sur la côte Est des États-Unis, marque une étape dans la manière d'engager la relation entre la terre et l'université. Le projet « Hudson Valley Tastemakers » prend sa source dans les caractéristiques climatiques et physiques de la vallée. L'Hudson Valley est divisée en plusieurs zones (Columbia, Orange, Putnam, Greene, Ulster, Dutchess), qui constituent des microclimats diversifiés utilisés comme indicateurs pour anticiper la météo. Christian Philipp Müller réalise sur le campus ce qu'il nomme une *performative sculpture*. L'œuvre est économique, politique, symbolique. Elle tire parti des richesses de l'agriculture locale et artisanale, comme *biens de première nécessité*. Pour lui, l'enjeu est communautaire. Il s'agit de planter, récolter, se nourrir mieux, dans une démarche participative qui sollicite les fermiers de la région, les cuisiniers, les étudiants. Mais l'ambition est aussi éducative. Il s'agit d'apprendre à regarder les herbes pousser, comme savoir jardiner. Physiquement, l'œuvre est une sculpture qui sort de terre sur une pente de trente mètres de long, orientée dans la direction ouest-est vers le plateau des Catskills. La structure métallique est divisée en six plots contenant, dans des proportions similaires, les plantes que l'on trouve dans les fermes des terres agricoles de l'État de New York. La sélection des plantes, fruit d'un dialogue avec les fermiers, correspond aux saisons et à la diversité de ces microclimats. Puis, durant le processus, la recherche des saveurs oubliées et la curiosité de créer de nouveaux goûts ont mené l'artiste à initier des « banquets ». Par ce mode

² La *drop sculpture* spécifie un espace anonyme. À Harvard ou Princeton, où les campus sont structurés avec des quadrangles américains, les sculptures des plus grands artistes (Henry Moore, Pablo Picasso, George Segal) servent de repères visuels dans l'enfilade des *courtyards*. Sur le campus du MIT, les œuvres de Vico Acconti ont pour ambition de chercher à intégrer art et architecture, d'avoir une valeur d'usage, d'être multifonctionnelles. En France, l'artiste Veit Stratmann s'inscrit dans cette démarche. Voir le campus du centre-ville de Troyes.

³ Le n° 33 (2017) de la revue *Tracés* est intitulé « Revenir à la terre ? ».

⁴ Le Bard College, fondé en 1860, est un établissement d'enseignement supérieur qui forme des étudiants de premier cycle. Il a la réputation d'être ouvert sur tous les arts et valorise une participation active des étudiants.

de rassemblement qui invite l'ensemble de la communauté, il introduit au thème de l'hospitalité⁵, cher aux universitaires, dans la concurrence qui se joue entre les institutions. Enfin, avec cette pièce installée en pleine nature, Christian Philipp Müller nous alerte sur les bienfaits de la nature, dans cette paradoxale situation où l'homme malmène la planète.

En conclusion, venons-en au sujet de la conservation de l'œuvre et du manque de conscience et d'engagement des usagers. La démarche artistique a été initiée par les membres du Centre of Curatorial Studies, mais sans le soutien du Bard College. Et la sculpture a été détruite pour des raisons négligeables, au regard d'une recherche qui vise à tisser des liens entre l'art, l'enseignement et la recherche. Certes, la transversalité entre les disciplines est toujours difficile à établir, mais la notion de patrimoine relève de la transmission des biens, et cette œuvre est intemporelle parce qu'elle est un paysage à forte valeur ajoutée qui rayonne à l'échelle régionale, nationale, internationale. Enfin, cette destruction a été d'autant plus difficile à accepter qu'à la même période, l'université a fait le choix d'investir pour plus de quarante millions d'euros dans la réalisation d'une œuvre confiée à l'architecte Frank Gehry, dans le but unique et affiché de communiquer sur l'image de l'Institution.

Illustrations

Campus de l'université de Luneburg



Figure 1 : Installation d'une partie de l'œuvre *The Campus as a Work of Art* dans la bibliothèque. Table-structure sur pieds comprenant les dessins mis en rouleaux des universités les plus célèbres du monde. Entrée de la bibliothèque, Université Leuphana de Luneburg, Allemagne, avril 2016. Photo Christian Philipp Müller.

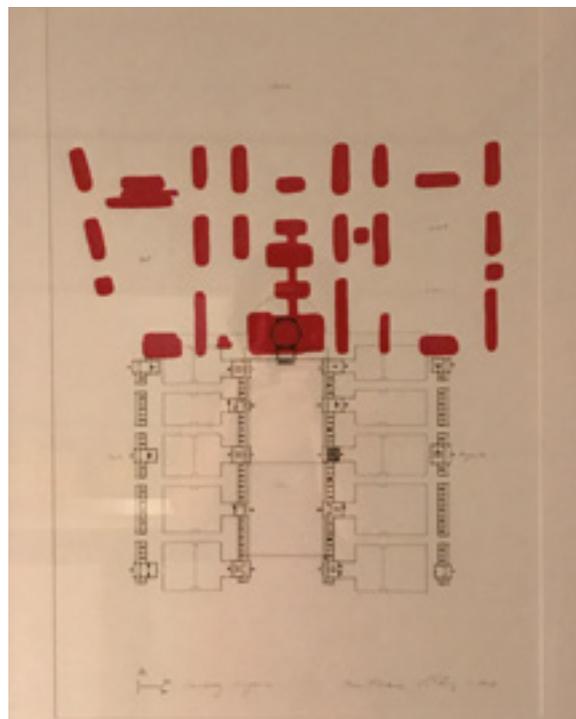


Figure 2 : Sérigraphie superposant l'université de Luneburg en rouge sur le plan et l'université de Stanford en noir et blanc. Photo Florence Lipsky, tirage collection privée.

⁵ En 2012, la Bard Farm a été créée par des étudiants. On peut imaginer que l'œuvre a eu une influence, mais ce n'est pas confirmé.



Figure 3 : Extrait d'une partie de l'œuvre consacrée à la recherche typographique qui revisite l'identité graphique de l'université. Photo Christian Philipp Müller.



Figure 4 : Installation d'une partie de l'œuvre *The Campus as a Work of Art* dans la bibliothèque. Photo Christian Philipp Müller.

Campus du Bard College



Figure 1 : « Hudson Valley Tastermaker, Bard College, 2003-2015 », dessin de l'œuvre en coupe montrant la répartition des différentes terres selon les six différents sols de la région et les six catégories de plantes sélectionnées. Annandale-on-Hudson (NY), États-Unis, été 2004. Photo Christian Philipp Müller.



Figure 2 : « Hudson Valley Tastermaker, Bard College, 2003-2015 », dessin de l'œuvre en coupe montrant la répartition des différentes terres selon les six différents sols de la région et les six catégories de plantes sélectionnées. Annandale-on-Hudson (NY), États-Unis, été 2004. Photo Christian Philipp Müller.



Figure 3 : Campus of Bard College, Annandale-on-Hudson (NY), États-Unis, automne 2003. Photo Christian Philipp Müller.



Figure 4 : Campus of Bard College, Annandale-on-Hudson (NY), États-Unis, automne 2003.
Photo Christian Philipp Müller.



Figure 5 : Campus of Bard College, Annandale-on-Hudson (NY), États-Unis. Photo Christian Philipp Müller.

Bibliographie

- Choay (Françoise). 1992. *L'Allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil (La couleur des idées).
- Lipsky (Florence). 2014. *Le Campus comme territoire spécifique et milieu de vie au XXI^e siècle : Études de cas japonais (XIX^e-XX^e siècle)*. Thèse de doctorat en architecture et urbanisme, Université de Versailles - Saint-Quentin-en-Yvelines.
- Bismarck (Beatrice von), Stoller (Diethelm), Wege (Astrid) & Wuggenig (Ulf). 1998. *Christian Philipp Müller. Branding the Campus. Art, Architecture, Design, Politics of Identity*. Düsseldorf : Richter Verlag.
- Haiser (Philipp) (dir.). 2007. *Christian Philipp Müller*. Catalogue de l'exposition au Kunstmuseum de Bâle (janvier à avril 2007). Berlin : Hatje Cantz Verlag.
- Muthesius (Stefan). 2000. *The Postwar University: Utopianist Campus and College*. New Haven : Yale University Press.

Le projet Ghir'Art

Exemple d'une expérience artistique participative en campus universitaire

Résumé

Les espaces publics au sein des campus sont en passe de devenir des lieux incontournables de sociabilité au sein des universités. Le projet Ghir'Art est une initiative participative de réaménagement d'espaces verts délaissés dans l'enceinte de l'école d'architecture algéroise. Il permet de constater les changements physiques et de pratiques induits par une action participative. L'enquête opérée met en relief les incidences de cette expérience inédite sur les nouveaux aménagements et leurs usages ainsi que sur l'évolution du mode de gouvernance de l'école.

Nassima Baziz

Maîtresse de conférences
à l'Université Sétif 1, chercheuse au LAE

nassimabaziz@gmail.com

Campus El Bez
Sétif 19137
Algérie

Biographie

Nassima Baziz est maîtresse de conférences à l'université Sétif 1, chercheuse au LAE. Elle travaille sur la revalorisation des espaces publics en contexte d'événementiel, les femmes dans les espaces publics algériens et les rôles de la nature urbaine dans la création de nouveaux communs.

Ses publications récentes : « La revalorisation du centre-ville constantinois dans un contexte d'événementiel : le cas du square Bennacer-Bachir », *Urbia*, hors-série 4, 2018, p. 37-52 ; « Un square, un sexe ? Le jardin du centre-ville constantinois Bennacer-Bachir, à l'épreuve du genre », *Géocarrefour*, 91(1), 2017 (avec Naima Chabbi-Chemrouk).

Le projet Ghir'Art

Exemple d'une expérience artistique participative en campus universitaire

Nassima Baziz

Introduction

Conçue par l'architecte Oscar Niemeyer dans les années 1970, l'École polytechnique d'architecture et d'urbanisme (EPAU) est située en banlieue algéroise. Elle renforce un pôle universitaire qui comprend plusieurs écoles telles que Polytech' ou l'école d'agronomie. Cet établissement universitaire public jouit d'un statut juridique particulier qui lui confère une certaine autonomie de gestion comparativement aux autres facultés. Cette autonomie permet à l'école d'offrir à ses étudiants une relative liberté d'action en matière d'investissement du campus. À ce titre, l'EPAU est la seule école à proposer à ses étudiants les possibilités d'effectuer des charrettes de nuit, de s'impliquer de manière effective dans la vie du campus, ou encore de réaliser des projets d'aménagement sur la base de propositions des épautistes¹.

En partant de l'hypothèse que cette école d'architecture, la seule en Algérie, est un lieu d'expériences singulières en matière d'investissement des espaces publics du campus, nous nous sommes intéressés ici à l'expérience Ghir'Art², un projet qui s'est donné pour objectif de créer des espaces de rencontres et d'échanges. Né en 2015 à l'initiative du club culturel Nomad, ce projet est lancé sur la base d'un concours d'aménagement d'espaces verts délaissés dans l'enceinte même de l'école, appelés forêts 1 et 2, avec pour contraintes : l'utilisation de matériaux recyclés, ou *upcycling*³, le maintien de la végétation existante et une réalisation participative qui implique des étudiants volontaires.

De quelle manière l'action participative a-t-elle été initiée ? Comment ces réaménagements ont entraîné des changements de pratiques ? Pour répondre à ces questions, nous avons mis au point une méthodologie qui combine plusieurs approches. Le but de l'investigation étant d'explorer aussi bien la manière dont a été produit ce projet, de constater les transformations physiques et d'usage de ces espaces, que de comprendre la manière dont a été produite l'initiative. Pour ce faire, l'entretien d'une dizaine d'acteurs impliqués a été conduit, puis complété dans un second temps par des observations et des relevés des deux projets de réaménagement. Cette méthode permet ainsi de confronter les logiques actorielles à celles du terrain, sur fond d'expérimentation d'une démarche participative. La réception sociale du projet est effectuée à travers une analyse des usages grâce à la méthode dite de l'image instantanée, durant une semaine des mois de juillet 2019 et de février 2020.

Les espaces publics du campus

L'EPAU est une école créée dans les années 1970 pour former les premiers architectes de l'Algérie indépendante. Conçue au départ par Oscar Niemeyer, elle connaîtra ensuite deux extensions importantes (figure 1). À son origine, l'école regroupe deux amphithéâtres circulaires et plusieurs

¹ Les étudiants de l'EPAU sont surnommés les « épautistes ».

² Littéralement « Que de l'art », en *derja*.

³ Terme d'origine anglaise qui définit l'action de récupérer des matériaux ou des produits dont on n'a plus l'usage pour les transformer en matériaux ou produits de qualité ou d'utilité supérieure et leur offrir une seconde vie.

bâtiments qui abritent les ateliers, les salles de classe et l'administration. La première extension, réalisée par Jean-Jacques Deluz, y ajoute un centre de recherche, une bibliothèque ainsi qu'un bloc d'ateliers. La seconde extension, réalisée par le Breg (Bureau d'études, de recherche & d'engineering général), ajoute notamment une aile administrative conséquente. La surface de l'école est aujourd'hui grignotée dans sa partie ouest par la ligne n° 2 du métro.

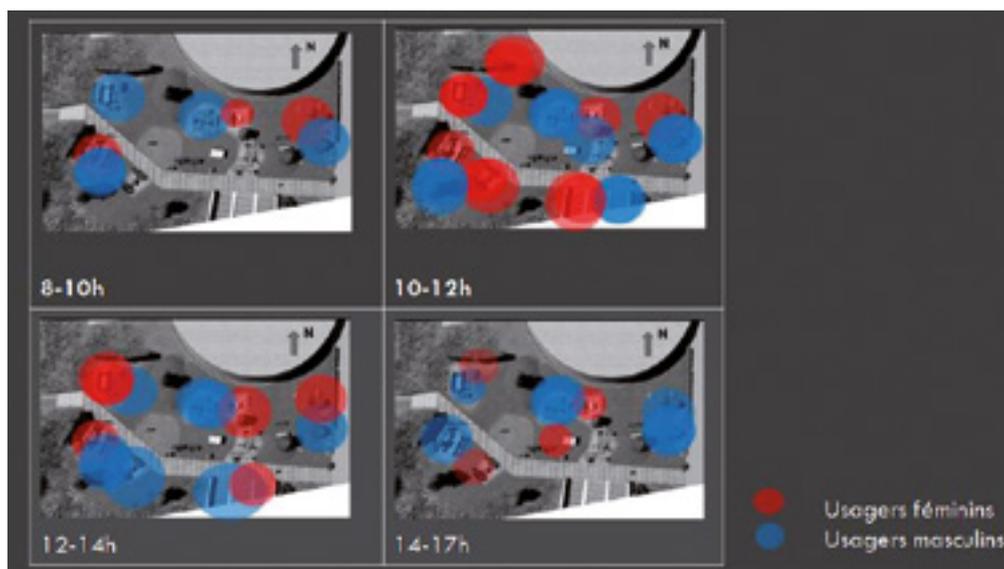


Figure 1. Évolution spatiale de l'EPAU, © fond de carte Openstreet Map, traitement de l'auteure.

Dès le départ, les espaces publics font partie intégrante de l'école. L'automobile est reléguée en périphérie. Les étudiants viennent généralement en transports en commun, en bus – privés ou dédiés aux étudiants – ou bien en tramway. L'intérieur de l'école est piéton, et de nombreux espaces libres viennent relier les différents bâtiments. Les principaux espaces libres cités par les étudiants sont : le carré vert, les deux forêts, les allées qui longent les ateliers ainsi que l'espace autour de la cafétéria. Cette maille d'espaces publics constitue des points de rassemblement, de repères, des lieux d'échange et de partage qui accompagnent le « développement personnel et social des étudiants durant tout leur cursus universitaire » (Aknouche, 2019 : 42).

En 2015, l'expérience Ghir'Art est venue renforcer la qualité des espaces verts de l'école à travers un projet du club étudiant Nomad, qui ambitionne de créer des communs et des points de ralliement de manière participative et respectueuse de l'environnement. Ces réaménagements seront ainsi effectués sur la base du volontariat des étudiants en collaboration avec l'administration et les acteurs privés.

Les acteurs de l'initiative

Au cours du projet Ghir'Art, nous avons identifié trois cercles principaux d'influence : l'administration, à travers les services techniques et culturels de l'école ; les étudiants, organisés sous forme de clubs étudiants ou d'individus volontaires ; enfin, de l'acteur privé, sous forme d'entreprises privées généralement spécialisées dans le bâtiment. L'analyse des discours des acteurs impliqués montre que l'administration a une position hésitante vis-à-vis de l'initiative Ghir'Art. Si officiellement elle

encourage l'implication des étudiants, le budget de l'école étant « serré » (entretien avec l'architecte de l'école) elle ne s'impliquera que de manière indirecte au cours du projet en mettant à disposition le service d'entretien qui regroupe les jardiniers et agents d'entretien de l'école.

« Ces aménagements ne nous concernent pas tant qu'ils ne s'inscrivent pas dans le cadre d'une opération officielle qui permettrait de débloquer par la suite une enveloppe budgétaire. Nous ne pouvons aider qu'en mettant parfois à disposition du matériel et du personnel. Le reste, c'est plutôt au service culturel de s'en occuper » (entretien avec l'architecte responsable du service des marchés).

Le second cercle d'acteurs, à savoir celui des étudiants, regroupe les étudiants du club Nomad, à l'origine du projet, et des volontaires venus aider au réaménagement. Le tout étant chapeauté par le service culturel de l'école, qui sert d'intermédiaire, veille au respect du règlement de l'école et facilite les procédures administratives liées au projet

L'EPAU, jouissant d'une certaine autonomie vis-à-vis de l'université, est autorisée à faire appel à des acteurs privés sous forme de mécénat ou de sponsoring pour financer des projets dans son enceinte : « Nous avons fait appel à des sponsors pour financer une partie des travaux, pour ne pas perdre de temps avec l'administration en bureaucratie inutile » (entretien avec un membre club Nomad). Ainsi, pour ces réaménagements, l'entreprise Granitex a participé au financement partiel du projet, ce qui a évité à l'école d'engager ses fonds propres et permis à cette entreprise de se faire connaître auprès des futurs professionnels du bâtiment. Avec un esprit participatif et de volontariat sur le terrain, l'initiative Ghir'Art a su mobiliser plusieurs types d'acteurs.

Les réseaux sociaux, notamment *via* la page officielle du club, ont servi de support au lancement des différentes étapes du réaménagement, à savoir le nettoyage, le jardinage, les ateliers de fabrication du mobilier urbain utilisé, etc., le tout en favorisant l'esprit de récupération et de détournement d'objets. Le budget limité entraînera ainsi le recours au système D. « Le choix du chantier participatif n'est pas fortuit, car en plus de faire partie d'une démarche qui vise l'implication des étudiants, il a également été dicté par le manque de moyens financiers » (entretien avec le responsable relations extérieures de Nomad).

Analyse des usages

L'analyse des deux espaces réaménagés, baptisés forêts 1 et 2, se base sur la méthode de l'image instantanée, une méthode préconisant l'usage de sources multimédias en sciences sociales (Cherfaoui & Djelal, 2018 : 133), qui a servi à observer les usagers et leurs activités se déroulant dans le périmètre des forêts à partir d'un point donnant une vue d'ensemble et à différentes tranches horaires couvrant une journée ouvrable de 8 heures à 17 heures. La photo permet la récolte concernant les usagers et les types d'activités (repos, lecture, etc.). Les résultats obtenus sont schématisés sur des cartes qui représentent l'image récurrente de la place durant deux heures d'observation (3 heures pour la dernière tranche). Ces cartes « temporelles » permettent de comprendre comment les places sont utilisées (figures 2 et 3)...

La combinaison de nos observations et des cartes démontre que les changements dans les rythmes quotidiens ne sont pas sans effets sur la manière d'utiliser ces espaces. Les différentes temporalités quotidiennes déterminent l'intensité dans l'usage de ces espaces. Dans les deux forêts, il s'avère que les activités qui y ont cours sont sensiblement les mêmes : détente et repos, loisirs et lieu de restauration.

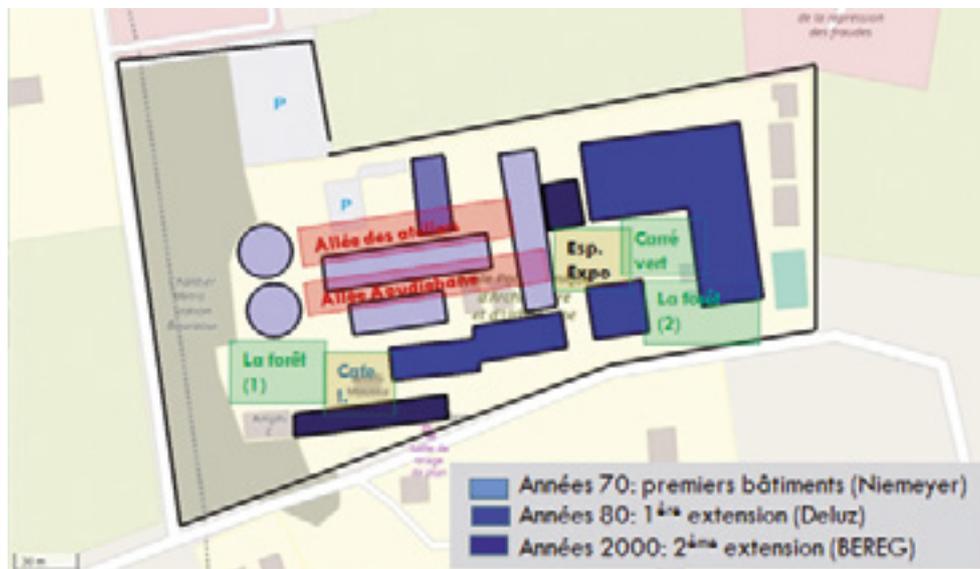


Figure 2. Répartition spatio-temporelle des usagers de la forêt 1,
© fond de carte Openstreet Map, traitement de l'auteur.

La forêt 1, de par sa situation proche des accès et de la cafétéria de l'école, ainsi que par son aménagement plus riche, est deux à trois fois plus fréquentée que la forêt 2, elle favorise aussi davantage le rassemblement que la seconde, plus en retrait, ce qui en fait un espace de répit. Les usagers sont majoritairement estudiantins, on y croise rarement d'enseignants ou d'employés. La mixité de genre ressort dans l'usage des deux espaces, excepté dans la dernière tranche horaire où l'on a deux fois plus de chance de croiser un étudiant qu'une étudiante.

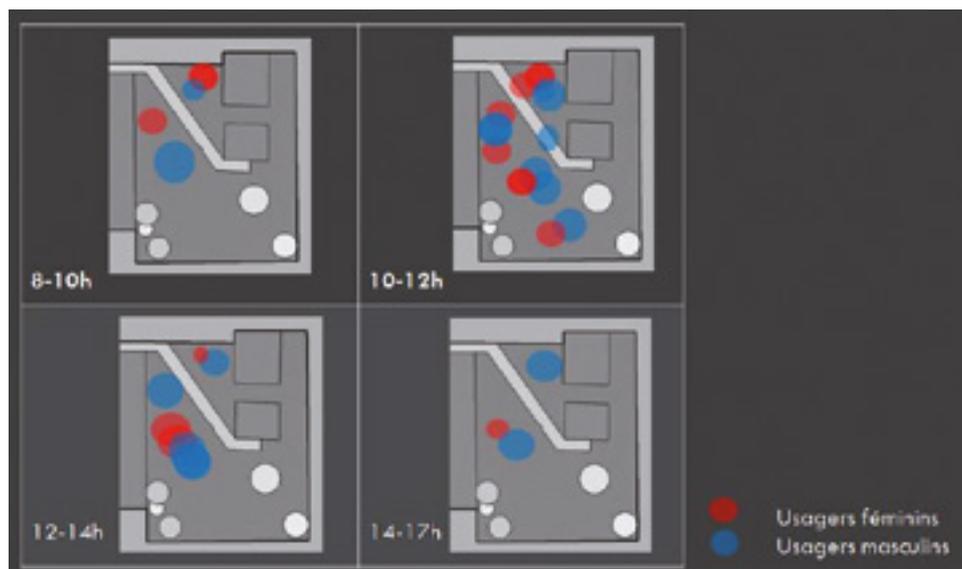


Figure 3. Répartition spatio-temporelle des usagers de la forêt 2,
© fond de carte Openstreet Map, traitement de l'auteur.

Si les périodes d'enquête mettent en relief les temporalités quotidiennes, en d'autres occasions nous avons pu observer l'émergence de temporalités d'exception qui correspondent à des périodes particulières de l'année. L'organisation du *f'tour*⁴ collectif pendant le ramadan, des festivités et célébrations telles que Yennayer⁵, ou des événements ponctuels tels que des journées à thème, des cafés littéraires, le concours annuel de jeu d'échecs, de tennis de table, etc. Des concerts musicaux y ont également été abrités.

En matière d'exception, l'année 2019 connaît le mouvement de protestation du Hirak⁶, qui s'invite également à l'EPAU. Cette période particulière durant laquelle les cours sont gelés pendant plus de trois mois a vu la participation active des universitaires. Des conférences sont venues soutenir ce mouvement citoyen avec des conférences thématiques et des débats en plénière qui ont débordé sur les espaces publics de l'école, notamment sur le carré vert et la forêt qui le jouxte.

Conclusion

Le statut autonome de l'école vis-à-vis de l'administration centrale universitaire permet aux initiatives estudiantines participatives d'émerger ; cela permet l'apparition de l'acteur privé au sein du campus, sous forme de mécénat ou de sponsoring. Ce nouvel acteur sert à pallier les lacunes financières de ce type de projet. Les stratégies de solidarité estudiantine, de volontariat, de récupération et de débrouille permettent également de réduire les dépenses et de promouvoir des valeurs de respect de l'environnement.

L'analyse des usages des deux espaces verts issus du réaménagement opéré dans le cadre du projet Ghir'Art fait ressortir des temporalités spécifiques marqueurs de ces espaces. Ainsi, des pratiques quotidiennes y ont cours, telles que déjeuner, se détendre, se rassembler ; d'autres temporalités plus exceptionnelles apparaissent également et introduisent de nouvelles pratiques.

Bibliographie

- Aknouche (Louisa). 2019. *Le Bien-être et le confort au niveau du campus universitaire : L'élément vert comme élément structurant du bâti*. Mémoire de master, EPAU.
- Cherfaoui (Dounia) & Djelal (Nadia). 2018. « La prise en compte des usages et de leurs temporalités dans l'aménagement des places publiques d'Alger : analyses et propositions ». *Cahiers de géographie du Québec*, 62(175), p. 127-150.
- Frankignoulle (Pierre) & Bodson (Édith). 1996. « Le campus universitaire comme espace public : des représentations aux pratiques ». *Études de communication*, 18, p. 61-88, en ligne : <https://journals.openedition.org/edc/2453> [consulté le 5 février 2021].
- Ouaras (Karim). 2015. « L'espace urbain algérois à l'épreuve de ses graffiti ». *L'Année du Maghreb*, 12. p. 157-179, en ligne : <https://journals.openedition.org/anneemaghreb/2431> [consulté le 5 février 2021].
- Sabba (Deloula). 2015. *Qualité de l'espace public dans les campus universitaires. Cas du campus Mohamed-Khider de Biskra*. Thèse de master, Université Mohamed-Khider, Biskra (Algérie).

¹ Repas de rupture du jeûne.

² Nouvel an berbère.

³ Cf. tableau de l'évolution des abonnés aux comptes des stars sur les réseaux sociaux.

Changer un territoire universitaire par l'art : quelle compatibilité avec le street art ?

Résumé

Après une brève analyse des acteurs, des enjeux et des tensions propres à la mise en place du changement, j'explore et mets en parallèle deux façons d'opérer un changement : *via* la production d'un discours et *via* la production d'œuvres. Dans la seconde partie, que ce soit dans sa mise en œuvre, sa visibilité, la durée de vie des œuvres, son coût ou les actions de médiation disponibles, je montre comment le street art répond à la plupart des questions et des enjeux qui s'offrent aux décideurs pour leur public.

Jérôme Catz

Commissaire d'exposition indépendant, directeur du Street Art Fest Grenoble-Alpes, enseignant vacataire Street Art à l'Université Grenoble Alpes.

jeromecatz@spacejunk.tv

19 rue Génissieu
38000 Grenoble,
France

Biographie

Jérôme Catz est à la fois auteur, fondateur et directeur du Street Art Fest Grenoble-Alpes, le plus gros festival de street art en Europe, il est également commissaire d'exposition indépendant ou pour le réseau de centres d'art Spacejunk, et il enseigne le street art à l'Université Grenoble Alpes depuis 2019. Ses domaines de recherche sont l'histoire du street art, l'évolution de la discipline et sa place dans le monde contemporain, ainsi que la place que les artistes occupent dans les champs de la communication et du marché de l'art.

Ses dernières publications : « Street art et droit d'auteur », *L'Observatoire*, n° 55, 2020, p. 75-79 ; *Le Street art à l'heure du digital*. L'artiste en tant que média. Mémoire de M2, IEP de Grenoble, 2019.

Changer un territoire universitaire par l'art : quelle compatibilité avec le street art ? *Jérôme Catz*

Produire le changement

Changer le territoire par l'art implique une partie productive du changement, c'est-à-dire la production d'une vision, d'un projet à mettre en œuvre, créant une situation différente de l'existant. Cette mise en œuvre d'un changement par l'art d'un territoire est à bien dissocier de la constatation d'un changement par les faits. On a pu constater des changements par, ou avec l'art, dans certains quartiers en début de phase d'évolution ou de gentrification, notamment à New York avec les quartiers du Bronx et de Brooklyn, où une catégorie d'acteurs, plus déterminés par leur âge et leur condition d'artiste (pauvre financièrement), s'est installée sur un territoire malgré sa mauvaise réputation, pour vivre et produire sur place, jusqu'à diffuser leur travail dans ou sur ce territoire. Participer de fait au changement d'un territoire est donc à bien dissocier de la production d'une vision en amont pour provoquer un changement. Que ce changement soit dans la perception d'un territoire par la production d'un discours et sans réelles nouveautés, ou dans sa réalité avec l'apport d'un nouvel écosystème artistique sur ce territoire.

Dans mon approche du sujet, la prise en compte du point de vue des artistes ne me semble pas pertinente, car porter une vision d'ensemble implique bien plus que le statut d'artiste. Si les artistes veulent avant tout produire dans de bonnes conditions, et éventuellement vendre leur production, ils n'ont pas - en tant qu'artistes uniquement - de vision d'ensemble d'un projet. Si on lui confie cette tâche, l'artiste devient de fait commissaire d'exposition et devra penser un projet pour un public bien plus qu'une œuvre.

Dans le cadre précis des campus, proposer une vision d'ensemble est le « travail » ou la mission des responsables à la tête des universités. Ce sont eux les « acteurs » de ce changement, qu'ils soient naturellement compétents ou qu'ils confient tout ou partie de la tâche à des tiers.

Un des meilleurs exemples de la transformation volontariste d'un territoire par la production d'œuvres d'art, et non pas par la production d'un discours uniquement, est le XIII^e arrondissement de Paris, grâce à la vision et au portage du projet par le maire d'arrondissement Jérôme Coumet depuis 2007 (Catz, 2018). À cette époque, le maire décide de miser sur le petit capital artistique existant - des ateliers d'artistes dans une partie de l'arrondissement - pour contrebalancer et enrichir l'image unique de « quartier chinois » qui identifiait son territoire. Jérôme Coumet va s'associer avec l'unique galeriste street art implanté depuis 2003 dans le XIII^e arrondissement et créer un patrimoine de grands murs peints en faisant venir des stars de la discipline. Il va également organiser avec détermination un tissu de galeries street art en offrant des baux de location à des prix défiant toute concurrence et dédiés à l'activité de galerie. En partant d'une page blanche, il aura réussi en une dizaine d'années à devenir très officiellement l'arrondissement street art de Paris et à faire rentrer toute la ville dans une dynamique de territoire autour de la discipline.

Perception ou réalité d'un territoire ?

Deux options s'offrent aux acteurs du changement : changer uniquement la perception d'un territoire par la production d'un discours ou changer en profondeur la réalité matérielle du territoire par la production de contenu visible...

Changer la perception d'un territoire via la production d'un discours : le « storytelling »

La perception d'une chose est intimement liée à l'histoire qu'on en connaît. Plus l'histoire est riche, plus la compréhension de cette chose est grande - forte. Encore faut-il que les gens écoutent cette histoire. Il faut donc la rendre passionnante pour que tout le monde veuille la connaître et la partager. Deux écueils sont à éviter : la mauvaise histoire, celle qui n'intéresse pas grand monde ; et la fausse histoire, celle qui ne repose sur rien ou pas grand-chose...

La mauvaise histoire peut l'être à cause du conteur ou à cause du contenu. Partons du principe que les campus ont les moyens de se payer un bon conteur. Le contenu, lui, est plus difficile à maîtriser, car il est souvent déjà présent et il faut faire avec, et s'il est en cours de construction, il faut qu'il intéresse au moins la majorité de son public.

Identifier son public pour lui proposer un contenu qui l'intéresse est une des clés de la réussite du projet. Les acteurs du changement devront donc affirmer en amont une stratégie d'adressage du projet. Dans le cadre des campus, on distingue assez facilement deux publics cibles existants et de conditions bien différentes : les étudiants et le personnel. Je pense qu'il faut ici également ne pas sous-estimer les enjeux de plaisir personnel ou les enjeux politiques qui peuvent s'inviter dans les processus de choix des artistes invités à créer sur place.

Le *storytelling* peut donc se faire avec un tout petit peu de contenu nouveau et sur un temps court, ou avec plus de contenu et sur un temps plus ou moins long, en fonction des moyens financiers et humains mis en œuvre.

Le contenu reste la clé de l'histoire, et son importance est primordiale pour opérer un changement de perception réel et durable. L'histoire pleine de contenu original, même mal racontée, est plus facilement perceptible par les usagers qui peuvent constater par eux-mêmes un changement de réalité.

Changer la réalité d'un territoire via son patrimoine artistique

Changer la réalité d'un territoire consiste à en changer le contenu. S'il est difficile de se défaire de l'existant, il est possible de l'enrichir de nouvelles œuvres, de nouvelles propositions artistiques. Le contenu artistique change en évoluant, en s'enrichissant, œuvre après œuvre. Cela demande - *a priori* - une vision à long terme qui s'adresse à une cible bien définie. Charge au campus d'avoir cette vision et d'en affirmer la cohérence.

Plus grand sera le nombre d'œuvres mis en place, plus grand sera le nombre d'acteurs concernés et le lot de tensions qui vont avec. Car même si le projet s'adresse aux étudiants, l'emplacement des œuvres risque d'être vécu par le personnel avec un regard bien différent de celui des usagers de

passage. Néanmoins, ce sont bien eux qui feront la renommée du campus à l'extérieur de celui-ci, qui porteront un discours sur « leur » campus et ses singularités.

Le changement d'un territoire par l'apport de nouvelles propositions artistiques offrira sans aucun doute de nouvelles histoires à raconter, de nouvelles œuvres à partager, et viendra enrichir les possibilités de narration. C'est la manière la plus efficace pour mettre en place le changement.

Le street art comme patrimoine artistique dans un campus universitaire ?

Si le street art jouit encore d'une piètre notoriété auprès du ministère de la Culture¹ et des quelques personnes qui n'en entendent parler qu'en mal, il s'adresse néanmoins à toutes et tous, et sa légitimité en tant que mouvement artistique n'est plus à démontrer. Plus qu'une légitimité en tant que mouvement artistique, c'est une légitimité en tant que mouvement social qu'il affiche aujourd'hui. Son emprise sur la ville et les territoires urbains, où vivent plus de 80 % de la population mondiale, ne fait que s'accroître. À partir des formes les plus simples du street art, le tag, le graffiti vandale (non autorisé) et le collage, la totalité des villes des pays occidentaux sont confrontées au phénomène depuis plus de vingt ans, et cette présence du street art ne fait que s'amplifier. En effet, le nombre de manifestations dédiées au mouvement augmente sans cesse avec, recensés en 2020, plus de 187 festivals majeurs dans 63 pays du globe² ; tout comme augmente l'intérêt du public pour les artistes phares de la discipline avec, pour certains, un doublement du nombre de leurs *followers*³. Entre février 2019 et septembre 2020, Banksy passe ainsi de 5,5 millions à 10,2 millions d'abonnés en vingt mois.

La discipline « parle » assez facilement aux étudiants, car ils sont nés avec ce mouvement artistique qui fait partie de leur quotidien. Que ce soit lors de leurs déplacements, associé à la musique qu'ils écoutent, ou parce qu'ils s'intéressent directement à certains artistes, le street art fait partie de la culture des jeunes. Reste à leur proposer des œuvres de qualité !

Mise en œuvre

La facilité de mise en œuvre du street art est également un atout, *a fortiori* sur un campus. Le fait que ce soit un propriétaire unique qui possède les murs nécessaires aux créations rend plus simple et rapide les arbitrages et autres prises de décision (si l'on compare avec des copropriétés). Les campus sont également de mini-territoires où l'ensemble des acteurs se connaissent et travaillent ensemble depuis toujours. Les chaînes de décision sont souvent plus simples et plus rapides que dans de grosses agglomérations ou intercommunalités.

¹ Comparer le budget du ministère de la Culture « art contemporain » vs « street art ».

² Liste des festivals de street art dans le monde.

³ Cf. tableau de l'évolution des abonnés aux comptes des stars sur les réseaux sociaux.

Visibilité

Le street art est visible ! C'est d'ailleurs l'une de ses caractéristiques les plus controversées : il s'impose à la vue, souvent au format XXL... Difficile donc, de ne pas remarquer une façade de plusieurs étages nouvellement repeinte d'une œuvre qui dénote grandement des aplats gris ou crème habituels... Par opposition, une sculpture dans un endroit peu visible, ou bien non identifiable comme telle sans explication, s'adresse de fait à des initiés qui en connaissent déjà la valeur patrimoniale et qui vont à sa recherche. Dans le cadre d'une volonté de provoquer la rencontre entre l'œuvre et le public, l'espace public est l'endroit idéal pour réunir les deux. Que l'on aime ou pas l'œuvre imposée dans l'espace public, impossible de ne pas la voir, et donc de ne pas la commenter. Outre la fabrication de lien social provoqué par les échanges autour de cette œuvre, si celle-ci offre plusieurs niveaux de lecture et/ou de discussion, la richesse de son apport n'en sera que plus grande.

Temporalité/durabilité

L'ancrage temporel d'une œuvre d'art dans l'espace public est un élément à prendre en compte. Entre une sculpture de Calder et une fresque de Lonac (jeune street artiste croate), deux époques se contemplant. L'histoire de l'art face à l'art devenant histoire. Très peu d'étudiants connaissent l'histoire de l'art et peu y sont sensibles, mais le chemin pour les faire découvrir l'histoire de l'art existe. L'attractivité d'une proposition artistique dans l'espace public varie en fonction des modes, des goûts et de la connaissance du public. En 2020, le street art est « à la mode » pour tout le monde, alors que l'art cinétique ou une sculpture monumentale de Calder ne l'est plus, à part pour quelques initiés. Mais cet ancrage temporel est-il aussi intemporel ? Certaines œuvres passent avec plus ou moins de facilité les époques, et bien malin celui qui sait lire l'avenir. Toujours est-il qu'une sculpture de plusieurs tonnes est plus difficile à remplacer qu'une peinture murale, pour peu qu'on ait anticipé la question des droits d'auteur (Catz, 2020) au moment de la création de l'œuvre murale. La temporalité de disponibilité de l'œuvre est donc modulable, laissant le choix au propriétaire du mur de remplacer ou d'effacer celle-ci. Libre alors aux propriétaires des murs de décider de la pertinence de conserver telle ou telle œuvre de tel ou tel artiste. Qui peut prédire la notoriété de Lonac d'ici les quinze prochaines années ?

Médiation

Les outils de médiation sont assez simples à mettre en place, car les solutions techniques existent déjà et ne coûtent pas trop cher pour une collectivité si besoin était de développer une application spécifique. Les œuvres de street art étant par nature beaucoup partagées sur les réseaux sociaux, le public jeune n'aura aucun frein à partager celles-ci, offrant ainsi aux intéressés, par les statistiques, un moyen de mesurer la popularité des œuvres auprès de leur public...

Conclusion

Pour toutes les raisons citées précédemment, la compatibilité du street art avec le changement d'un territoire universitaire par l'art me semble plus qu'évidente si le public cible est l'ensemble des étudiants. Si le projet est bien mené, il y a de fortes chances qu'il séduise également la plus grande partie du personnel. L'enjeu le plus important est d'arriver à identifier le nombre d'œuvres nécessaires pour faire basculer l'identité culturelle d'un territoire. Ce nombre de réalisations nécessaires est plus ou moins grand selon la puissance du *storytelling*. L'équilibre entre les deux est à trouver, sauf si les efforts sont tous mis uniquement sur les réalisations et si celles-ci sont suffisamment nombreuses pour s'imposer comme une évidence auprès du public cible. L'exemple des 200 œuvres créées en cinq ans sur le territoire métropolitain par le Street Art Fest Grenoble-Alpes est un bon exemple de cette manière de faire. Aucun investissement en communication, mais un nombre d'œuvres éloquent et suffisant pour déclencher une perception de la nouvelle réalité d'un territoire en pleine transformation artistique. Le pari communicationnel du festival aura été celui-ci : « Si le public constate et aime, alors la presse s'en empare, et le discours est assuré ! »

Bibliographie

- Catz (Jérôme). 2018. *Quelle politique publique pour le street art à Paris*. Rapport d'analyse d'action publique. Grenoble : IEP.
- Catz (Jérôme). 2020. « Street art et droit d'auteur ». *L'Observatoire*, 55, p. 75-79.

Suites pour marches

Protocoles participatifs et performatifs sur un site universitaire

Résumé

Dans le contexte de l'ouverture de la Galerie universitaire 0.15 // Essais Dynamiques, deux protocoles de marches collaboratives ont été proposés aux étudiants. Durant les workshops, ces derniers ont parcouru l'île du Saulcy et éprouvé leur campus comme lieu d'expérimentation artistique collective. À travers l'étude de ces workshops, nous analyserons ici la manière dont leur inscription dans un cadre pédagogique et artistique est susceptible de proposer des alternatives aux pédagogies traditionnelles. De plus, si ces protocoles performatifs entraînent une expérimentation du site par les corps et les affects, nous questionnerons leur potentiel de perturbation de cet espace public particulier.

Ophélie Naessens

Maîtresse de conférences et enseignante -
chercheuse à l'Université de Lorraine, CREM

ophelie.naessene@univ-lorraine.fr

UFR Arts, Lettres et langues, CREM,
île du Saulcy, 57006 Metz,
France

Biographie

Ophélie Naessens est maîtresse de conférences en arts plastiques à l'Université de Lorraine. Ses recherches théoriques et artistiques actuelles portent sur l'échange discursif pensé comme forme artistique (*dialogical art*), les pratiques artistiques participatives, le renouvellement des formes d'art engagé. Elle est actuellement co-responsable de l'équipe de recherche Praxitèle (CREM, EA3476), ainsi que de la Galerie 0.15 // Essais Dynamiques - Espace d'art et de création de l'Université de Lorraine.

Ses dernières publications : *Portraits parlants dans l'art vidéo. La parole vivante dans les pratiques artistiques des années soixante-dix à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2021 ; « Pièces de conversation. Mise en scène plastique de la parole des "invisibles" », dans *Donner la parole aux « sans-voix » ? Construction sociale et mise en discours d'un problème public*, sous la direction de Benjamin Ferron, Émilie Née et Claire Oger, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Res publica).

Suites pour marches

Protocoles participatifs et performatifs sur un site universitaire Ophélie Naessens

À l'automne 2017, la Galerie 0.15 // Essais Dynamiques ouvre ses portes sur l'île du Saulcy à Metz, et inaugure un premier programme curatorial intitulé « Le retour de l'affect dans l'art contemporain »¹. À cette occasion, nous avons proposé aux étudiants en arts plastiques deux workshops : « Suites pour marches péripatéticiennes » et « Marches Sukiyaki », deux protocoles participatifs de marche. Le premier, à l'initiative de l'artiste Johanna Rocard, consiste en « une marche collaborative à deux inconnus. L'une prend le pas en silence, l'autre, à sa suite, lui partage un savoir pendant 15 minutes »². Le second workshop a été guidé par Ami Skånberg Dahlstedt, performeuse et chorégraphe suédoise dont le travail est marqué par l'usage de techniques corporelles acquises au Japon. Durant celui-ci, les étudiants ont découvert un protocole de marche lente, nommée *suriashi*³.

Des protocoles collaboratifs comme alternatives pédagogiques

Ces deux propositions tiennent à la fois d'un art protocolaire – suivant un ensemble de règles précises – et d'un art participatif – impliquant l'investissement collectif d'individus dans la création physique de l'œuvre. Si nous sommes particulièrement attachés à former les étudiants en arts à devenir des regardeurs avertis, ces ateliers les encouragent à davantage : non plus être devant l'œuvre, mais en être acteur. En effet, les œuvres participatives sont caractérisées par une relation collaborative avec le regardeur, et non plus uniquement spéculaire. Aussi, cette relation n'est plus conçue comme instantanée mais, comme le note le critique américain Grant H. Kester, « comme un décentrement, un mouvement hors de soi [...] à travers un dialogue prolongé dans le temps » (Kester, 2010 : 84). L'expérience du workshop permet une rencontre sans intermédiaire avec les créatrices, autorise une observation de l'art en train de se faire, et une participation directe à son élaboration⁴.

¹ Nous avons succinctement décrit ce programme ainsi : « Tandis que le discours critique sur l'art évite studieusement la question de l'émotion, quand celle-ci n'est pas l'objet de la suspicion ou du cynisme, nous choisissons avec cette exposition de remettre l'affect au centre du débat. À travers le choix de cette thématique singulière, nous envisageons de présenter des œuvres – volume, installation, vidéo, performance – qui explorent et renouvellent notre regard sur l'affect. Des œuvres qui questionnent l'expérience affective personnelle de l'artiste mais aussi la nôtre, entremêlant histoire individuelle et histoire collective, intimité et politique. Diffuser une création contemporaine aux prises avec l'émotion répond également à une volonté curatoriale d'interroger nos assumptions quant aux notions d'identité, d'intimité et d'engagement, et cela à travers l'entrelacement de perspectives esthétiques, éthiques et politiques » (document de présentation du projet de la Galerie 0.15 // Essais Dynamiques - Espace d'art et de création de l'Université de Lorraine, archives personnelles).

² Johanna Rocard, « Suites pour marches péripatéticiennes. Protocole de marches collaboratives », workshop, Université de Metz, 2017, document de travail. Remarquons ici que si ce protocole a été initialement « testé » dans un contexte pédagogique, il a ensuite été proposé par le centre d'art Le Magasin des horizons, à Grenoble, durant la programmation de l'Académie de la marche (avril-juillet 2018).

³ Pour résumer, nous pouvons décrire cet exercice comme consistant à marcher en déplaçant ses jambes vers l'avant sans que les pieds ne quittent complètement le sol. Voir l'extrait vidéo de la performance résultant de l'atelier avec les étudiants : <https://vimeo.com/244275724> (consulté le 6 février 2021). Ce workshop n'est pas détaché du travail original d'Ami Skånberg Dahlstedt, et cette marche est régulièrement présentée sous forme de performance dans différents contextes de monstration artistique, par exemple, récemment, à l'occasion de l'Abundance International Dance Festival à Karlstad, en Suède.

⁴ En outre, ces espaces-temps donnent lieu à des échanges portant sur des aspects concrets du travail artistique, mais souvent absents des enseignements universitaires, tels que la formation, la rémunération ou encore les conditions d'exercice.

Ces ateliers sont pensés comme des espaces-temps de partage de savoirs et de pratiques éloignés de ceux traditionnellement transmis dans nos formations. Dans les « Suites pour marches péripatéticiennes », il n'y a pas de thématique imposée pour les échanges, mais des instructions simples :

« Transmettez à l'autre ce que vous pensez être un savoir. Ce peut être une pensée qui vous habite, une recette de cuisine, une expérience de vie, le récit d'un livre ou d'un spectacle, la description de quelque chose ou quelqu'un que vous aimez particulièrement, ce sur quoi vous travaillez actuellement, ce qui occupe votre dimanche⁵. »

Avec cette consigne, l'artiste cherche à déjouer les usages communs de la présentation personnelle et à offrir d'autres modalités de rencontre. Cette proposition met en partage et en valeur des savoirs vernaculaires, des connaissances pratiques, des expériences spectatorielles, et remet au centre de l'échange le récit personnel, perturbant ainsi la hiérarchie d'usage à l'université entre savoirs académiques et savoirs populaires. Ami Skånberg Dahlstedt fait quant à elle entrer les pratiques somatiques dans nos espaces de travail. Le workshop est l'occasion pour les étudiants de découvrir par l'action le *suriashi*, une forme introductive de la danse traditionnelle japonaise *Nihon buyō*. Si la marche est une expérience banale, l'exécution du *suriashi* nécessite une posture (*kamae*) mêlant coordination corporelle, intense activité musculaire, canalisation de l'énergie et concentration extrême⁶. Nous suggérons que ces deux approches croisent les perspectives d'une pédagogie sensible fondée sur les expériences affectives et corporelles des apprenants. Elles introduisent aussi une distance avec une conception dominante de la culture uniquement fondée sur l'appréciation d'œuvres d'art hiérarchisées et matériellement conservées, pour rejoindre celle depuis longtemps adoptée par l'éducation populaire⁷.

Ces ateliers visent également l'expérimentation d'un rapport différent au savoir. Celui-ci s'inscrit avant tout dans des postures corporelles autres que celles traditionnellement en actes dans les enseignements universitaires. Durant ces workshops, l'expérience de la parole est favorisée par la mise en mouvement collective des corps, nous extrayant ainsi de la posture statique habituellement conjuguée aux mécanismes de transmission et de réception des connaissances. Plus de bureau, d'estrade, de face-à-face, mais des corps ensemble en présence. En outre, cette expérience est déhiérarchisée : la situation opposant une figure active (l'enseignante) et une figure passive (l'étudiant) est devenue inopérante. Les figures d'autorité s'estompent, et chacun est susceptible d'apprendre de l'autre. À travers la participation de tous, la situation de transmission s'éloigne d'une verticalité pour tendre vers l'horizontalité. Aussi, ces espaces sont conçus, pour reprendre les termes de Marie Preston, comme des « espaces de co-production de savoir, voire comme un "apprentissage en coalition" » (Poulin & Preston, 2018 : 30), dans une perspective recoupant celle de l'éducation populaire, à savoir non pas faire « pour » mais faire « avec » les individus (*ibid.* : 109). Les instigatrices de ces propositions ont à cœur l'idée que tous – artistes, enseignantes et étudiants –, nous possédons une culture et des savoirs qui nous sont propres, susceptibles d'être mis en partage dans la coopération artistique. Dans ce contexte, on ne cherche « pas à inculquer, de manière plus ou moins autoritaire, une culture spécifique

⁵ Johanna Rocard, « Suites pour marches péripatéticiennes. Protocole de marches collaboratives », *op. cit.*

⁶ L'artiste raconte : « Senrei sensei et moi marchons au même rythme, nous tournons en même temps. Nos *tabis* blancs brossent le sol, créant un doux rythme. Nos corps tremblent de l'intérieur de manière inaudible et imperceptible face au défi physique de conserver cette posture rigoureuse » (Skånberg Dahlstedt, 2018 : s. p.).

⁷ Le sociologue Christian Maurel, à propos des apports de celle-ci aux pratiques de co-création artistique, se réfère ainsi au projet de la Fédération française des maisons des jeunes et de la culture : « Nous nous refusons à réduire la culture aux beaux-arts. Nous défendons une conception globale et dynamique de la culture prenant en compte l'homme dans son environnement. Est cultivé celui qui possède les savoirs et les méthodes, les modèles esthétiques et d'organisation lui permettant de comprendre sa situation dans le monde, de la décrire, de lui donner un sens et de la transformer » (Poulin & Preston, 2018 : 110).

et des savoirs jugés incontournables » (*ibid.*), mais chacun est libre de s'exprimer et expérimente en direct une production de savoir alternative et non autoritaire⁸. De surcroît, la relation au savoir n'est ici volontairement pas détachée des affects des personnes impliquées. Ces ateliers offrent une large part à la subjectivité et aux émotions des participants, notamment à travers « l'expression des vulnérabilités⁹ ». En reconnaissant les vulnérabilités, tant celles liées aux incertitudes du déroulement protocolaire que celles attachées aux fragilités individuelles, il nous est ainsi possible d'expérimenter la transformation des relations de pouvoir en relation de réciprocité, davantage à même de participer à une transformation collective de la réalité. Et, dans une moindre mesure, à travers leurs contenus et dispositifs pédagogiques singuliers, ces workshops participatifs déplacent et ouvrent nos modèles d'apprentissages universitaires traditionnels.

Protocoles performatifs de marche : de l'exploration d'un territoire à sa perturbation

Si la marche est affaire de codes communs partagés, cette activité peut se muer en geste artistique, et c'est alors qu'apparaît, selon Thierry Davila, « un univers où le déplacement est non seulement le moyen d'une translation spatiale mais également un fait psychique, un outil de fiction ou encore l'autre nom de la production » (Davila, 2007 : s. p.). La marche introduit une temporalité éprouvée de manière somatique à travers l'acte physique du corps en marche. Avec le *suriashi*, Ami Skånberg Dahlstedt met les corps en situation d'exploration de l'île universitaire dans une perspective incarnée¹⁰. Le *sliding feet* permet une redécouverte de l'espace quotidien du campus à travers ses chemins de traverse, ses zones inconnues ou oubliées. Ce qui distingue principalement la marche banale d'une approche artistique de celle-ci consiste en la qualité de l'attention portée par le sujet à son environnement et aux détails qui le composent. Dans son protocole, Johanna Rocard précise qu'« il est possible d'adjoindre à cette marche de menues activités (ramasser des objets au sol, s'arrêter afin d'observer un élément du paysage urbain ou une scène)¹¹ ». La marche peut alors susciter l'inattendu¹². La marche serait ainsi un art de la sérendipité, détenant ce pouvoir de donner aux éléments qui nous environnent une signification auparavant cachée ou invisible. Quand le marcheur capte le réel et parvient à le révéler, ses pas composent une figure éphémère telle une sculpture invisible. Le point de vue des participants modifie alors l'appréhension du territoire par une expérimentation plastique induisant une temporalité spécifique et une forme singulière de son appropriation.

⁸ En cela, ces ateliers s'inscrivent dans la droite ligne de la pédagogie critique, une influence soulignée par Claire Bishop dans *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* : « L'un des textes de référence de la pédagogie critique, Pédagogie des opprimés, de Paulo Freire (1968), remet en cause le modèle "bancaire" de l'éducation, dans lequel les professeurs déposent l'information dans les élèves pour produire des sujets maniables dans un système social paternaliste – une technique qui renforce l'oppression plutôt qu'elle ne confère aux étudiants la conscience de leur position de sujets historiques capables de produire du changement. Freire en Amérique latine [...] envisage le professeur comme un coproducteur du savoir, facilitant la capacitation de l'étudiant grâce à une collaboration collective et non autoritaire » (Bishop, 2012 : 266).

⁹ Nous empruntons ici cette expression à Myriam Suchet, dans le contexte de ses travaux à propos de la « recherche indisciplinée » (Poulin & Preston, 2018 : 46).

¹⁰ L'artiste nous avise que « dans le théâtre traditionnel japonais et dans le *butô*, le *suriashi* représente souvent le voyageur en constante évolution, voyageant entre des lieux géographiques ou voyageant d'un état spirituel à un état humain » (Skånberg Dahlstedt, 2018 : s. p.).

¹¹ Johanna Rocard, « Suites pour marches péripatéticiennes. Protocole de marches collaboratives », op. cit.

¹² Dans *L'Art de marcher*, Rebecca Solnit décrit ainsi le phénomène : « C'est à la faveur du hasard, inespéré, que nous trouvons ce que nous cherchions sans le savoir, et aussi longtemps qu'un endroit ne nous surprend pas, nous ne pouvons pas prétendre le connaître » (Solnit, 2002 : s. p.).

Par ailleurs, la marche se révèle ici un outil de perturbation de l'espace universitaire, en y introduisant un trouble qui affecte la vie du groupe y circulant et en modifiant anormalement le déroulement d'une journée banale sur un campus. Avec la pratique du *suriashi*, Ami Skånberg Dahlstedt explore la manière dont celle-ci peut impacter les interactions sociales dans l'espace public. Cet impact consisterait avant tout en une brisure de rythme provoquée par la lenteur de la marche. Sur un territoire où les individus vont et viennent rapidement, d'un bâtiment à l'autre, d'une bibliothèque à un restaurant universitaire, pressés par le retard à un cours ou la volonté de rentrer chez soi, ralentir devient un acte de résistance à l'esprit du temps : l'accélération. Si l'intervention confine parfois à l'invisibilité dans le foisonnement étudiantin, certains « usagers » remarquent néanmoins le petit groupe cheminant doucement. Et cette attention du regardeur est concomitante de la sensation de gêne du marcheur. Parce qu'ils marchent lentement, ils endossent un comportement anormal, non conventionnel, à défaut d'embrasser le mouvement régulier du flux¹³. Si l'intervention demeure en creux, elle est néanmoins signifiante, peut susciter arrêt et réflexion, et ainsi transformer la « méditation en action en méditation avec interaction » (Skånberg Dahlstedt, 2018 : s. p.).

Au regard des périodes de mobilisation et de protestation sociale et universitaire intenses récemment traversées, il serait difficile de mettre de côté le versant revendicatif de la marche. Si la marche manifestante peut être pensée comme une forme de remède à l'individualisme, dans notre contexte, la marche artistique est venue souder la communauté étudiantine. Ainsi, en empruntant un outil avéré de la militance, l'intervention de pratiques artistiques participatives est susceptible de nous accompagner dans l'ambition de produire du commun au sein d'une institution dans laquelle celui-ci fait trop souvent défaut. Dans *Artificial Hells*, Claire Bishop rappelle que « vers la fin de son dernier livre, *Chaosmose* (1992), Félix Guattari demande : "Comment faire vivre une classe scolaire comme une œuvre d'art ?" Pour Guattari, l'art est une source continuellement renouvelable d'énergie et de création vitalistes, une force constante de mutation et de subversion » (Bishop, 2012 : 273). Inviter des artistes pour des projets participatifs à l'université serait ainsi un moyen d'énoncer et d'éprouver collectivement des alternatives à un système d'enseignement supérieur de plus en plus compétitif, hiérarchisé et normatif, et ce, en proposant d'autres formes d'apprendre et de faire ensemble. L'action artistique collaborative, dans ses dimensions hybrides et parfois subversives, demeure à apprécier en tant qu'espace d'expérimentation : un espace de résistance à la chosification des savoirs, des discours et des pratiques.

Bibliographie

- Bishop (Claire). 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres : Verso.
- Davila (Thierry). 2007. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Éditions du Regard.
- Kester (Grant H.). 2010. *Conversation pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley : University of California Press.
- Poulin (Céline) & Preston (Marie) (dir.). 2018. *Co-création*. En collaboration avec Stéphanie Airaud. Brétigny : CAC, Paris : Éditions Empire.
- Skånberg Dahlstedt (Ami). 2018. « *Suriashi – a meditation on the local through artistic research* ». En ligne : https://www.researchgate.net/publication/324824191_Artistic_Research_Being_There_Explorations_into_the_local [consulté le 13 février 2021].
- Solnit (Rebecca). 2002. *L'Art de marcher*. Paris : Acte Sud.

¹³ Davantage, l'artiste considère que « le *suriashi* crée des ambiances qui mettent en avant un état d'esprit particulier, lequel invite à la fois l'interprète et le spectateur à agir d'une manière nouvelle ». Elle précise par rapport à sa propre expérience que « la marche lente crée un espace sûr [...], une bizarrerie qui bloque le flirt, l'agression et la violence », distinguant l'apparition d'une forme pré-chorégraphique du chaos ambiant (Skånberg Dahlstedt, 2018 : s. p.).

Les campus du XXI^e siècle

Une éthique de l'entretien pour temps d'incertitude

Résumé

L'observation attentive des divergences inattendues, végétales et animales, pourrait se révéler un réconfort ou un appui précieux alors que nous nous arrachons d'un paradigme en faillite et transitons à tâtons vers un autre, encore bien opaque. Une nouvelle génération d'auteurs propose de rompre avec les approches surplombantes du monde au profit d'une amplification de l'attention portée à ce qui fait société vivante dans un milieu, comme une *éthique de l'entretien* pour temps d'incertitude.

Philippe Mouillon

1261 route de Narbonne
38950 Saint Martin le Vinoux,
France

Biographie

Revendiquant un art contemporain élargi, Philippe Mouillon conçoit des projets à l'échelle planétaire, invitant des artistes et intellectuels du monde entier à confronter leur expérience singulière du monde. Il a ainsi composé des interventions urbaines dans de nombreuses villes à travers le monde, comme Rio de Janeiro (*Arcos da Lapa*, 1996), Sarajevo (*Légendes*, 1996) Alger (*Répliques*, 2003) ou Marseille, capitale culturelle de l'Europe en 2013. Il anime la revue *local.contemporain*, dont l'originalité réside dans le croisement d'approches artistiques et scientifiques pour cerner les pratiques ordinaires contemporaines, et il conçoit des formes collaboratives d'adresse au public afin de favoriser des formes d'intelligence collective (*Paysages-in-situ*, 2015). De 2016 à 2020, il a composé au sein de Laboratoire la ligne artistique de *paysage>paysages*, une plateforme d'innovations et d'initiatives autour du paysage, développée sur les 7431 km² du département de l'Isère, en associant plus de 200 institutions culturelles, équipes artistiques et auteurs de toutes disciplines.

Les campus du XXI^e siècle

Une éthique de l'entretien pour temps d'incertitude *Philippe Mouillon*

François Hers, concepteur du programme des Nouveaux commanditaires à la Fondation de France écrit¹ pour contextualiser son concept « *Quand l'art n'est plus porté par l'ambition d'un projet dans lequel tous les membres d'une société peuvent se reconnaître, il peut être privatisé et l'esprit critique perdre ses critères. Sa capacité à révolutionner les consciences et les situations peut être encadrée sous l'autorité vigilante d'experts et d'institutions spécialisées. Les marchés, ainsi qu'une industrie du spectacle et de la communication, acquièrent toute liberté pour instrumentaliser les œuvres et décider sans plus d'opposition de ce qui appartient ou non à l'art* ». En effet, l'art contemporain ne fait plus société depuis longtemps. L'illusion du « white-cube »², ce concept à la mode pendant les dernières décennies, a délié la relation aux dynamiques sociétales et aux spécificités historiques, une déliaison renforcée d'autant que le marché de l'art, imprégné de coups médiatiques et de formes fétichisées, domine désormais profondément les imaginaires. L'œuvre nécessite d'être sans ancrage, autonome et déterritorialisée, pour parvenir à être un objet de spéculation entre initiés³.

Or, une confusion tenace conduit à aborder les programmes d'art public avec ces logiques hors-sol du marché de l'art. Ce n'est pas un problème de morale, mais de cohérence. Une université n'est pas là pour spéculer financièrement mais pour spéculer intellectuellement et, en ce sens, la *qualité relationnelle* et le soin apporté à ce territoire spécifique et à ses usagers devrait occuper le centre de l'approche. Cette centralité de l'attention portée à l'*intensité relationnelle* du processus d'inscription territoriale engendre un certain nombre de conséquences. Nous pourrions au fond ouvrir la réflexion par l'égaré de la plupart d'entre nous face à notre inscription territoriale. Notre cadre familier apparaît sans cesse « dépayé », vacant, noyé dans une uniformisation planétaire. La déterritorialisation est devenue l'expérience dominante du monde contemporain. C'est une forme amplifiée mais comme inversée du dépaysement. Elle désaccorde le lieu à ses soubassements, aux usages et aux complicités accumulés au fil du temps. Les sites de l'industrie touristique et de loisirs, de l'industrie agricole, des hubs de transport et plateformes offshore occupent les pays comme une armée étrangère, dans l'amnésie des appartenances. Il s'agit de sites clonés sur un modèle industriel dont la plantation coloniale fut à la fois le précurseur et le prototype et qui s'épanouissent aujourd'hui uniformément dans le monde. Cette illusion d'une scalabilité infinie, c'est-à-dire de la viabilité d'un modèle où les conditions locales peuvent être suffisamment neutralisées pour obtenir l'implantation d'une forme stable multipliée à l'identique, se retrouve dans tous les domaines, des plateformes agro-industrielles aux centres d'art contemporain. La métamorphose rapide de nos écosystèmes nous rappelle cependant chaque jour la nécessité d'une amplification de nos capacités de perceptions sensibles et d'inquiétudes intellectuelles pour assimiler sereinement les divergences inattendues, comme cette viralité déconcertante qui s'invite aujourd'hui dans nos vies.

¹ *Lettre à un ami au sujet des Nouveaux commanditaires*, Les Presses du Réel, 2013.

² « Le *White Cube* (ou cube blanc) est un «dispositif scénique» qui s'est progressivement imposé dans le domaine des arts visuels contemporains. Sa caractéristique est de «neutraliser» l'espace d'exposition en recouvrant les murs de peinture blanche mate, en installant un système d'éclairage homogène composé de néons blancs. Dans le même souci de «neutralité», les fenêtres sont souvent condamnées pour que l'éclairage reste stable en tout temps et le parquet est maintenu propre et lisse pour ne pas perturber la lecture des œuvres. Le terme «White Cube» est préféré à celui de «cube blanc» pour rattacher sémantiquement ce modèle au pays l'ayant nommé et diffusé de façon planétaire : les États-Unis. (<http://nt2.uqam.ca/fr/entree-carnet-recherche/semiotique-du-white-cube>).

³ Arnaud Esquerre et Luc Boltanski *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Gallimard 2017.

Car le vivant demeure toujours ouvert, instable, polyphonique, constitué de trajectoires enchevêtrées, indifférent aux intérêts et aux projets humains. En ce sens, notre approche du monde pourrait être féconde si nous parvenions à régler notre attention avec intensité sur les caprices de minuscules portions de pays. Un réduit de paysage qui se révélera un condensé d'une densité insoupçonnée, et dont l'observation attentive permettra de déployer des virtualités infinies. Car les excentricités, les écarts, les aberrations, les extravagances anticipent de nouveaux équilibres, des convergences insoupçonnables qui pourront se révéler demain des réconforts ou des appuis précieux alors que nous nous arrachons d'un paradigme en faillite et transitons à tâtons vers un autre, encore bien opaque. C'est cette nécessité que François Jullien⁴ nomme une *éthique de l'entretien* lorsqu'il écrit «*La pensée est toujours affaire de lieu, ou plutôt de milieu, se noue dans la proximité, se promet d'adhérences que nous avons à retravailler, et même contre lesquels nous ne cessons plus de nous rebeller pour les affranchir de leur conditionnement*».

Cette connivence nécessaire avec nos milieux de vie peut être aiguisée en s'allongeant simplement dans l'herbe afin d'observer l'infini cortège de plantes qui constitue le fonds végétal du domaine universitaire : dactyle, fléole, agrostis, pissenlit, trèfles, ray-grass, plantains, féтуque des prés, chiendent, avoines, brome, féтуque ovine ou encore ces pousses de peuplier qui se fauillent opiniâtrement au travers des sols. Le chronobiologiste et ingénieur forestier Ernst Zürcher nous éclaire sur ce phénomène remarquable. Dans son livre *"Les arbres entre visible et invisible"* il relate : *"il existe dans l'Utah une forêt de peupliers qui ne sont que les clones d'un seul et même arbre, une population génétiquement identique issue d'un ancêtre commun par marcottage (enracinement des branches) ou par formation de drageons (à partir de racines traçantes). Cette forêt (ou ce bosquet) compterait 10 000 ans d'âge [...] pour un poids global estimé à 6 000 tonnes, ce qui fait de ce végétal à troncs multiples l'organisme le plus lourd du monde"*. L'énergie inlassable des peupliers du bassin grenoblois s'expliquera peut-être un jour par la confirmation d'un système racinaire unique supportant l'ensemble de l'infrastructure métropolitaine. C'est ce métabolisme dynamique du vivant qu'il nous faut parvenir à faire percevoir par tous, car il permet d'exposer publiquement les équilibres précaires, les dynamiques luxuriantes, instables mais interdépendantes entre atmosphère / sols / végétaux / animaux / humains qui fondent l'habitabilité du terrestre, l'humus nécessaire à l'humanisation.

- C'est habité par cette humeur, que nous avons invité l'artiste d'origine anglaise Douglas White à imaginer une œuvre temporaire pour le campus, à l'occasion de la saison 4 de *paysage>paysages*⁵. L'artiste propose de s'installer sur place durant plusieurs semaines pour mettre à jour les systèmes racinaires de quelques arbres. Par soustraction minutieuse des couches d'humus, avec des outils et une méthodologie d'archéologue, Douglas révèle le réseau inextricable et les fragiles interactions, les complicités entre les différents arbres, arbustes, buissons, champignons qui composent ce sous-bois. Les observations scientifiques les plus récentes rejoignent ici les savoirs vernaculaires anciens des forestiers et l'intuition de l'artiste : chaque arbre repose sur un monde souterrain de collaborations infinies et d'alertes entre espèces différentes qui échappe à l'observation humaine et reste trop souvent négligé.

- L'implantation par la Fédération des Alpes de l'Isère d'un troupeau de plusieurs centaines d'animaux sur le campus universitaire n'est pas destinée à tondre de l'herbe en remplaçant les tondeuses à gazon, mais à réaffirmer la place des animalités dans l'enseignement des

⁴ Le pont des singes (éditions-Galilée, 2010).

⁵ *Paysage>paysages* est une initiative portée par le Département de l'Isère sur une proposition artistique de LABORATOIRE (dont Philippe Mouillon est, avec Maryvonne Arnaud, directeur artistique).

humanités. Cette initiative souhaite contribuer à redonner une assise sensible aux citoyens, enfants et adultes qui vivent dans la métropole grenobloise, en affirmant la nécessaire présence des animaux dans la cité, et de ceux qui les élèvent. Les enseignants de cette grammaire animale sont évidemment atypiques - bergers, éleveurs, ou les frères Janin, qui sont architectes, éleveurs, paysagistes et utilisent le bétail comme un vecteur performant d'aménagement paysagé. Tour à tour, ils nous invitent à prendre en considération, dans le sens le plus puissant du terme, notre milieu environnant pour penser et vivre le lieu.

• La performeuse Alexandra Engelfriet lutte avec la matière durant de vastes corps à corps comme cette tranchée de 40 mètres ouverte à la pelle mécanique puis transformée en four pour cuire à 1300 degrés en continu durant 6 jours et 6 nuits une céramique de 30 tonnes, ou ce bain tellurique de matière crue dans lequel elle disparaît, pour conjurer la vanité de l'existence humaine, sans autres outils qu'elle-même dans une forme de transe qui conserve ensuite son empreinte dans la matière, meurtrie et sensuelle, abandonnée sans retouche ni remord. Invitée à s'inscrire au fil de l'Isère, elle propose d'explorer la mémoire géologique du site, en complicité avec plusieurs enseignants-chercheurs en physique des matériaux. L'artiste souhaite s'inscrire en duo avec une pelleuse, afin de dialoguer avec la nappe phréatique et révéler la texture et les odeurs des limons accumulés au fil des siècles.

Ces propositions, laissées en suspens depuis la crise sanitaire, furent devancées par *Walking with satellites*, l'exploration du campus par le plasticien Jeremy Wood. Jeremy est un marcheur, dans la tradition anglaise assez robuste des artistes de paysage. Mais il marche assisté par la triangulation des satellites du Global Positioning System. Il enregistre ses traces insignifiantes comme d'autres caviardent un calepin de notes de voyage. Il a associé une cinquantaine d'étudiants, puis il les a invités à parcourir librement durant plusieurs jours le site au fil de leur humeur. Le résultat, ce sont ces traversées, ces lignes d'errances dont les data furent retranscrites sur une fine tôle émaillée aujourd'hui installée en accueil d'un bâtiment de direction de l'UGA. L'œuvre condense et conserve ces usages particuliers du site à une époque donnée, le début du vingt et unième siècle, les connivences entretenues alors avec ce lieu spécifique, en une texture infinie.

Il s'agit ainsi au fil des œuvres de transformer le campus en un intense millefeuille d'expérimentations autour de ses composantes invisibles, négligées ou silencieuses afin de multiplier les formes d'intelligences collectives, de partager des perceptions, des sensibilités et des savoirs, et tenter de faire émerger des usages plus appropriés du monde.

Bibliographie

- Esquerre (Arnaud) & Boltanski (Luc). 2017. *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris : Gallimard (NRF essais).
- Hers (François). 2016. *Lettre à un ami au sujet des Nouveaux commanditaires*. Dijon : Paris : Les Presses du réel.
- Jullien (François). 2010. *Le Pont des singes. De la diversité à venir*. Paris : Éditions Galilée.
- Zürcher (Ernst). 2016. *Les Arbres entre visible et invisible*. Arles : Actes Sud.

Le macadam et la pelouse

Une expérience artistique sur les campus avec macSUP Lyon

Résumé

macSUP est un dispositif mis en place par le Musée d'art contemporain et l'Université de Lyon qui fait travailler des étudiants et des enseignants-chercheurs autour de la proposition d'un artiste. Le processus de création commun est ensuite restitué au public du musée. Ce programme de recherche repose sur la pluralité des profils des participants (artistes, étudiants, scientifiques), des disciplines (de la philosophie à la mécanique) et des lieux (musées et campus). Les campus sont le lieu de travail quotidien des participants universitaires au projet autant qu'ils constituent des ressources pour le travail mené et deviennent des terrains d'expérimentation artistique inédits.

Jean Colombani

Professeur des universités Université Claude Bernard - Lyon 1, Institut Lumière Matière (UMR 5306, CNRS / Université Claude Bernard - Lyon 1)

jean.colombani@univ-lyon1.fr

Institut Lumière Matière,
Université Claude Bernard - Lyon 1,
campus de la Doua,
10, rue Ada-Byron
69622 Villeurbanne Cedex, France

Biographie

Jean Colombani est physicien, spécialiste en physique, mécanique, matériaux et minéraux. Son travail se trouve à l'interface de la science des matériaux et de la physique des liquides. Il s'intéresse dans ce cadre à l'influence de l'humidité sur les matériaux minéraux, par exemple à la façon dont le calcaire se dissout, dont le plâtre se déforme dans l'eau, dont le ciment est attaqué par l'acide ou dont l'eau s'évapore sur le sel.

Ses publications récentes : « Tuning biotic and abiotic calcite growth by stress » (avec B. Zareeipolgardani et A. Piednoir), *Crystal Growth and Design*, n° 19(10), 2019 ; « Simple ions control the elasticity of calcite gels via interparticle forces » (avec T. Liberto, C. Barentin, A. Costa, D. Gardini, M. Bellotto et M. Le Merrer), *Journal of Colloid and Interface Science*, n° 553, 2019 ; « Hollow rims from water drop evaporation on salt substrates » (avec A. Maillieur, C. Pirat et O. Pierre-Louis), *Physical Review Letters*, n° 121(21), 2018 ; « Gypsum dissolution rate from atomic step kinetics » (avec B. Zareeipolgardani et A. Piednoir), *Journal of Physical Chemistry C*, n° 121(17), 2017 ; « The alkaline dissolution rate of calcite », *Journal of Physical Chemistry Letters*, n° 7(13), 2016 ; « Local study of the corrosion kinetics of hardened Portland cement under acid attack » (avec H. Gay et T. Meynet), *Cement and Concrete Research*, n° 90, 2016.

Félix Lachaize

Artiste

felix.lachaize@gmail.com

felixlachaize.net

Biographie

« Je me vois comme un "sculpteur d'opportunité". Grand optimiste de terrain, je vous embarque en Asie dans ma brouette familiale, dans l'obscurité des sous-sols d'un musée ou dans le processus de numérisation de mon atelier... Je quitte ma vallée natale des Alpes en 2005 pour entrer aux Beaux-Arts de Lyon. Attiré par la sculpture, je produis de nombreux volumes durant les premières années de mon cursus. Puis je poursuis en m'ouvrant à d'autres disciplines, comme la vidéo, la photographie, la poésie... mais surtout la performance et les claquettes, où je retrouve la souplesse du bon skieur que j'étais, et j'obtiens mon DNSEP art en 2011. »

Françoise Lonardoni

Responsable du Service culturel

Musée d'art contemporain de Lyon

francoise.lonardoni@mairie-lyon.fr

Musée d'art contemporain,

Cité internationale,

81, quai Charles-de-Gaulle,

69006 Lyon, France

Biographie

Historienne d'art, spécialiste en recherche-crédation, photographie contemporaine et éditions d'artistes, Françoise Lonardoni est aujourd'hui responsable du Service culturel du MAC Lyon et assure un enseignement régulier dans les universités Lumière - Lyon 2 et Jean Moulin - Lyon 3. Elle a auparavant dirigé l'Artothèque de la Bibliothèque municipale de Lyon et l'Espace arts plastiques de Vénissieux. Elle écrit régulièrement des textes critiques sur des artistes et a publié des articles sur la recherche-crédation dans l'enseignement supérieur, les nouvelles médiations, l'esthétique du livre d'artiste, ou encore dans le champ du médium photographique.

Ses publications récentes : « macSUP, un écho de "l'art comme expérience" » (avec T. Boutonnier, D. Carole, N. Coltice, A. Dubos, N. Freud, C. Goutaland, J. Kopp, F. Lachaize, S. Lathuilière, C. Le Luyer, S. Loeve, C. Marandin, A. Pillonnet, A. Pomies, O. Raymond, S. Ramos-Canut, N. Sahli, F. Thaller, A. Treppoz-Vielle, F. Valois et B. Yvonnet), in *L'Art de chercher*, sous la direction d'É. Dayre et D. Gauthier, Paris, Hermann, 2020 ; « Au-delà des armistices platoniques », texte sur la photographie de Florent Meng, sur le site Documents d'artistes Auvergne-Rhône-Alpes (<http://www.dda-ra.org/fr/>), 2020 ; « Radio-lumières : libre navigation en milieu artistique », *L'Observatoire*, n° 51, 2018 ; « I remember... » (avec A. Della Vittoria, J. Durham et al.), *E il topo*, n° 24, 2019 ; « L'art de la puissance d'agir ». Entretien entre Marcos Avila-Forero et Françoise Lonardoni, *L'Observatoire*, n° 57, 2021 ; « Figurer dans le ciel pur le monument d'une mélodie », texte sur les dessins de Frédéric Khodja - Réseau Documents d'artistes, 2021.

Anne Pillonnet

Professeure des universités, Université Claude Bernard - Lyon 1, Institut Lumière Matière (UMR 5306, CNRS / Université Claude Bernard - Lyon 1)

anne.pillonnet@univ-lyon1.fr

Institut Lumière Matière,
UMR 5306 CNRS,
Université Claude Bernard - Lyon 1,
campus de la Doua,
10, rue Ada-Byron
69622 Villeurbanne Cedex, France

Biographie

Physicienne de formation, spécialiste en physique, optique et matériaux, l'expertise d'Anne Pillonnet est reconnue dans le domaine des matériaux pour l'optique, plus particulièrement les films nanostructurés guidants, fluorescents et colorés. Elle développe depuis plusieurs années des programmes de recherche, de pédagogie innovante et de médiation avec le milieu de la culture et de l'art.

Ses publications récentes : « La "recherche-création" à la croisée des chemins d'expérience... » (avec S. Frannguiadakis), chap. XXIV de *L'Art de chercher*, sous la direction d'É. Dayre et D. Gauthier, Paris, Hermann, 2020 ; « Structural blue coating based on glaze painting » (avec A. Goyer, A. Bensalah-Ledoux, D. Carole, C. Le Luyer, T. Blanchard, I. Merdignac et I. Guibard), *Arts et Science Journal*, n° 3(2), 2019 ; « Maîtriser l'apparition du bleu lumière sur des dessins au bitume et craie sur papier » (avec É. Checroun, A. Goyer, A. Bensalah-Ledoux, D. Carole et C. Le Luyer), *Support/Tracé [Arsag]*, n° 17, 2018 ; « Giant enhancement of luminescence down-shifting by a doubly resonant rare-earth-doped photonic metastructure » (avec N. V. Hoang, A. Pereira, H. S. Nguyen, E. Drouard, B. Moine, T. Deschamps, R. Orobtschouk et C. Seassal), *ACS Photonics*, n° 4(7), 2017 ; « CdSe/ZnS quantum dots as sensors for the local refractive index » (avec A. Aubret, J. Houel, C. Dujardin et F. Kulzer), *Nanoscale*, n° 8(4), 2016 ; « Luminescence enhancement of a self-organised Y2O3:Eu3+ thin film-coated porous alumina membrane » (avec N. Abdellaoui, A. Pereira, T. Kandri, E. Drouard, M. Novotny et B. Moine), *Journal of Materials Chemistry C*, n° 4(39), 2016.

Florent Tournus

Chargé de recherches, CNRS, Université Claude Bernard - Lyon 1, Institut Lumière Matière (UMR 5306, CNRS / Université Claude Bernard - Lyon 1)

florent.tournus@univ-lyon1.fr

Institut Lumière Matière,
Université Claude Bernard - Lyon 1,
campus de la Doua,
10, rue Ada-Byron,
69622 Villeurbanne Cedex, France

Biographie

Ses domaines de recherche sont : la synthèse physique et l'étude des propriétés des nanoparticules métalliques ; la modélisation et l'analyse de mesures magnétiques ; la caractérisation de nanoparticules par techniques synchrotron et microscopie électronique en transmission ; l'étude du comportement d'agrégats sur des surfaces ; les nanosystèmes hybrides.

Ses dernières publications : « Elaboration of nanomagnet arrays: organization and magnetic properties of mass-selected fept nanoparticles deposited on epitaxially grown graphene on ir(111) » (avec P. Capiod et al.), *Physical Review Letters*, n° 122(10), 2019 ; « From vanishing interaction to superferromagnetic dimerization: experimental determination of interaction lengths for embedded Co clusters » (avec A. Hillion et al.), *Physical Review B*, n° 95(13), 2017 ; « Structure and order in cobalt/platinum-type nanoalloys: from thin films to supported clusters » (avec P. Andreatza et al.), *Surface Science Reports*, 70(2), 2015.

Le macadam et la pelouse

Une expérience artistique sur les campus avec macSUP Lyon

Jean Colombani, Félix Lachaize, Françoise Lonardoni, Anne Pillonnet, Florent Tournus

Introduction

macSUP¹ est un programme de recherche-crédation conçu sur un mode coopératif par une équipe d'enseignants-chercheurs et le Musée d'art contemporain de Lyon en 2017. Il est ouvert à des étudiants de tous niveaux, issus de différentes disciplines et établissements.

Il met en présence un artiste avec des étudiants et des enseignants-chercheurs durant sept séances étalées sur six mois. Les enseignants-chercheurs suivent tout le programme avec leurs étudiants. La participation à macSUP permet aux étudiants de valider des crédits.

Dans ce programme, il n'est pas tout à fait question d'apprendre ou d'enseigner, mais plutôt de coopérer et de prendre conscience de ses acquis.

Prémices et action : quelques exemples

Sur la base d'une proposition lancée par l'artiste, qui peut être une préoccupation de société, une action à faire, etc., se crée une « situation » dont s'emparent les participants. Ils la développeront librement durant les séances en apportant leur contribution aux moments collectifs. Quelques exemples de prémices peuvent éclairer cette première phase.

Accablements

L'artiste Thierry Boutonnier, qui travaille sur des questions liées à l'anthropocène, a posé la question : « Quels sont vos accablements ? » Demande simple qui admettait toutes sortes de réponses qui ont ensuite servi de base aux développements du projet : plantation de maïs en pot, visite de laboratoires sur les campus, mesures de CO₂, lectures collectives, etc.

La compagnie d'un caillou

L'artiste Jan Kopp part de l'action pour développer des moments de créativité. Ses propositions simples conduisent rapidement à une dimension symbolique.

¹ <https://www.macsup.fr/> (consulté le 14 février 2020).

² Dans le modèle du campus des années 1960, « l'espace est clairement identifié, différencié dès l'origine du reste de la ville et entièrement dédié à l'activité universitaire. Si la construction des bâtiments a parfois pu se faire dans une relative urgence, sans coordination entre les constructions, ces grands espaces permettent toutefois un accueil adapté des étudiants, l'implantation d'équipements sportifs ou culturels, et offrent des possibilités d'extension. Mais les espaces extérieurs sont parfois difficiles à animer et à sécuriser en dehors des horaires universitaires » (Collectif, 2018 : 14).

La première : « Allez à l'extérieur et choisissez un caillou », oriente et désoriente à la fois. La demande est facile à exécuter, et les participants ont naturellement concentré leur attention sur le geste de choisir, se sont dotés de critères et ont affiné leur perception de l'environnement immédiat. Cette action se déroulait au Musée d'art contemporain, situé entre le parc de la Tête d'Or et le Rhône, un terrain propice à ce type d'action. Mais lors d'une deuxième collecte effectuée sur le campus de la Doua, il a été plus difficile de trouver des cailloux du fait de l'environnement urbanisé du campus : un univers protégé, ouvert et circonscrit à la fois ; un périmètre dédié à une activité, habité par une population spécifique, dans lequel les espaces libres sont assez peu aménagés pour le loisir ou la vie quotidienne².

Les actions déclenchées par le prétexte de la recherche de ce caillou ont été nombreuses. Dessin, écriture, sculpture... Les participants ont pu visiter le laboratoire des minéraux de l'Université Lyon 1 et sa collection, et, pour certains, utiliser son atelier de moulage... non sans remarquer au passage que la reproduction d'un caillou à l'identique a été pratiquée en son temps par l'artiste Giuseppe Penone³. Convergence des démarches saisissante, qui démontre combien macSUP approche l'art contemporain de l'intérieur.

Lors de la seconde année, Jan Kopp a proposé de faire une marche à pied autour du Grand Lyon. Il s'agissait d'une projection physique et mentale loin des frontières habituelles du campus et de la ville, et un partage d'effort par un peu plus de 70 kilomètres à couvrir en tout.

Explorations fantasques

L'artiste Félix Lachaize a entraîné les étudiants dans le sillage de son activité habituelle : récupérer des matériaux et objets de rebut, les classer, les détourner ou les interpréter à travers des protocoles à inventer. Une forme d'absurdité assumée accompagnait cette pratique ; le terme « absurdité » étant entendu ici au sens fort, en songeant à l'usage fructueux de l'absurde dans la création littéraire du xxe siècle, et dépouillé du désespoir existentiel de l'époque des deux grandes guerres. L'absurdité de ces collectes, donc, qui pouvaient se faire par simple photo, ou prise de son, ou mesure de rayonnement, était un déclencheur ludique, mais le sérieux que chacun apportait à son protocole d'exploration montrait le chemin qui mène de l'action à la création. Le port d'une lampe frontale et d'un casque dans ces explorations participait de l'ambiance humoristique, et en même temps cimentait le groupe. Ces pratiques très jubilatoires ouvrirent sur de véritables situations narratives, comme lors de la rencontre avec un chercheur retraité depuis longtemps et qui poursuit sa recherche dans les sous-sols d'un bâtiment du campus, ou bien des curiosités entreposées qui permettraient de retracer une histoire oubliée de la recherche.

Les sous-sols et les greniers des campus, qui ont constitué le terrain de ces explorations, ont permis à tous de comprendre et franchir les limites d'un espace très codifié, qui conditionne la fréquentation en fonction du statut de chacun – employé, étudiant, enseignant, visiteur –, et de voir qu'ils ne fréquentent pas exactement les mêmes périmètres.

³ À propos de cette œuvre intitulée *Essere Fiume* (1981), Giuseppe Penone développe une vision naturaliste de la sculpture : « Extraire une pierre sculptée par la rivière, remonter la rivière à contre-courant, découvrir de quel endroit de la montagne vient la pierre, extraire un nouveau bloc de pierre de la montagne, reproduire exactement la pierre extraite de la rivière dans le nouveau bloc de pierre, c'est être rivière » (cité dans Didi-Huberman, 2000).

Le Percefac

Lors de la deuxième année, Félix Lachaize a invité les étudiants, d'abord médusés, à percer un tunnel entre le campus de la Doua et le Musée d'art contemporain pour « relier l'art et la science ». Les solutions des étudiants pour répondre au défi du Percefac ont tout de suite intégré la dimension métaphorique de cette consigne. Ils ont conjugué leur savoir-faire technique naissant à la poésie (création d'un robot à partir d'un skateboard et d'une perceuse, rituels de passage à l'échelle de l'atome avec des *hula hoops*, *stop motion* avec le robot comme acteur vedette du road movie).

Une initiative des étudiants de ce groupe a particulièrement valorisé le cadre du campus : ils ont mené une enquête auprès d'un grand nombre de passants, étudiants, personnels ou visiteurs, leur demandant de citer les œuvres d'art qu'ils rencontraient dans leur trajet domicile-travail. Les œuvres inscrites dans le campus émergeaient parfois comme des énigmes, notamment la sculpture de Lilian Bourgeat à l'INSA, cône de chantier géant qui a été repris comme une mascotte durant la restitution. Certains bas-reliefs de Morog présents sur le campus de la Doua ont également servi de supports aux expérimentations du groupe.

Dispersion fructueuse

Lors des séances de travail, les étudiants, les enseignants-chercheurs et l'artiste se sont réunis dans des lieux variés en fonction du projet (atelier de l'Ensba, campus de la Doua, Musée d'art contemporain, laboratoires de recherche...), décalage spatial qui n'est pas anodin, car ils y ont mis en œuvre la proposition de l'artiste selon leur propre sensibilité. Cette période a induit d'innombrables échanges entre les participants, conduisant chacun à infléchir sa direction, à individualiser sa mise en œuvre (fonder un protocole), tout en créant une dynamique de groupe.

L'une des forces de cette première partie repose sur la mise en commun des disciplines : participants issus de la physique, la chimie, la philosophie, la mécanique, les télécoms, la biologie, le management...; et sur la diversité de niveau : depuis le DUT jusqu'au doctorat. Cette interaction des secteurs et des diplômés a constitué un des principaux moteurs de la dynamique de création.

L'activité proposée repose sur une figure de l'artiste proche de ce que Didier Semin appelle « l'artiste-pasteur » : celui-ci « dédaigne [...] la tradition parce qu'il la tient pour un poids inutile, un écran superflu tendu entre l'individu et la vérité personnelle dont il espère le faire accoucher au terme d'une maïeutique imaginative qui serait *l'art même* » (Semin, 2009 : 189).

Après ces six mois de recherche collective, les étudiants sont invités à investir le musée un week-end. Cette étape du projet est indispensable. Loin de rendre compte de leurs éventuels travaux sous la forme attendue d'une exposition, les étudiants doivent s'adresser au public du musée. Ils proposent une expérience au visiteur, expérience qui incarne les points forts de leur projet macSUP.

Maïeutique de la restitution

Offrir une expérimentation au public, c'est-à-dire faire de sa présence une participation active, nécessite un temps d'élaboration. Les étudiants formulent puis transposent le processus qu'ils ont traversé. Ils se retournent nécessairement sur ce qu'ils ont vécu pour l'estimer, et prennent conscience des compétences sollicitées pour chacun d'eux, compétences qui se sont parfois révélées à cette occasion. Ce moment-là est un moment de maïeutique. Le temps d'appréciation d'un vécu se poursuit dans la création d'une forme dérivée et différente, qui n'est pas prévue à l'avance.

À nouveau quelques exemples peuvent éclairer cette partie.

Les étudiants qui ont exploré les campus à la lampe frontale invitent le public dans les lieux inaccessibles du musée pour en tirer des données, des images, des récits. Ils immergent le public dans un parcours où fiction et réalité sont fortement rapprochées (en résonance avec le travail de Félix Lachaize). Le musée est à ce moment-là détourné, utilisé comme une maison à explorer de la cave au grenier, sans même passer par les salles d'exposition.

L'enquête sur les œuvres d'art auprès des scientifiques du campus s'est inversée au musée où les visiteurs étaient interrogés sur leur positionnement par rapport à la science. Leurs réponses étaient matérialisées sur-le-champ par un cairn de pierres et de débris de plaques de plâtre.

Sensibilisés à la puissance du végétal durant leur atelier, les étudiants de Thierry Boutonnier ont fait pousser du maïs en pot, et lors de la restitution, ils sollicitent le public pour énoncer ses « accablements ». Installés au mur sous forme d'écrits sur des feuilles jaunes, les « accablements » énoncés par le public sont reliés entre eux par des fils rouges, au gré des souhaits des participants, dans une installation rendant bientôt l'accès difficile.

Plus tard, dans un rituel insolite, le public est invité à transporter les plants de maïs à l'extérieur, puis à les planter en pleine terre devant le musée. Les plants resteront aux soins du musée jusqu'à la moisson.

Conclusion

Dans le cadre de macSUP, les campus universitaires ont un triple rôle :

- ils sont le lieu de travail quotidien des étudiants et des enseignants-chercheurs membres du projet. Ils constituent donc leur environnement de référence et modèlent leur vision de la ville et de la pratique ;
- ils constituent des ressources pour le travail effectué au sein de macSUP. Les artistes viennent y confronter leur processus de création aux procédés de recherche scientifique menés par les enseignants-chercheurs dans leur laboratoire, et les étudiants y redécouvrent le patrimoine artistique présent, comme le cône de Bourgeat, à la Doua ;
- ils deviennent surtout des terrains d'expérimentation artistique que les étudiants, artistes et scientifiques investissent pour travailler à un processus de création conjointe. Leur taille, leur richesse urbanistique et leur diversité architecturale en font des sites particulièrement inspirants.

Ces interactions entre les participants et les campus font de macSUP un dispositif original et prometteur pour conduire un type d'investissement nouveau de ces lieux par l'art contemporain, axé sur le partage des processus de recherche et de création.

Illustrations



Illustration macSUP 1 : Début du programme Percefac devant l'œuvre de Lilian Bourgeat. Campus de la Doua, Villeurbanne, 2018. © Félix Lachaize.



Illustration macSUP 2 : Robot sur le bas-relief de Morog. Campus de la Doua, Villeurbanne, 2018. © Félix Lachaize.

Bibliographie

- Collectif. 2018. *Guide pour l'aménagement des sites universitaires*. Paris : Epaurif (Établissement public d'aménagement universitaire de la région Île-de-France), IAU (Institut d'aménagement et d'urbanisme de la région Île-de-France).
- Didi-Huberman (Georges). 2000. *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris, Éditions de Minuit.
- Semin (Didier). 2005. « Portrait de l'artiste en enseignant : John Cage, Yves Klein, Joseph Beuys », p. 171-191 in *Peut-on enseigner l'art ?* / sous la direction de Fabrice Douar et Matthias Waschek. Paris : ENSBA (D'art en questions).

Curating the campus

Résumé

Le rôle de « grand témoin » dans un colloque, muet pour cause de Covid, donne la possibilité de survoler, à partir des contributions des chercheurs, les recherches entreprises autour d'une identification de l'objet Art et Campus, voire de l'objet « campus durable du xxie siècle ». L'auteur de cette postface croit avoir observé, dans les propos, un fil conducteur : l'invention d'un format artistique offrant des raisons à un agir collectif envisageable entre des pratiques artistiques, toutes formes confondues, et des campus. Agir éventuel impliquant des travaux indoor et outdoor sous condition de répondre pleinement à la part d'universel que suggèrent les fonctions universitaires.

Christian Ruby

Philosophe

Biographie

Christian Ruby est philosophe. Il a publié, entre autres : « Qu'est-ce qui fait art dans les lieux publics », conférence (Tunis 2015, et Québec 2019), site christianruby.net. ; *Tool Box*, catalogue de l'exposition, Nantes, Éditions Entre-deux, 2008 ; « Ce qui est public dans l'art public », *L'Observatoire*, n° 26, 2004, « Ce que les artistes font à la ville » ; *L'Art public, un art de vivre en ville*, Bruxelles, La Lettre volée (Essais), 2001 ; « L'art public dans la ville », site EspacesTemps.net, 1^{er} mai 2002, <http://www.espacestemp.net/articles/art-public-dans-la-ville/> ; « L'art public, un art de vivre la ville », *Urbanisme*, n° 289, juillet-août 1996.

Curating the campus

Christian Ruby

Puisque, dans ma manière de m'exercer en philosophie, je suis constamment convoqué, au sens mallarméen, à m'inquiéter de la présence publique des arts et des sciences, je le suis d'autant plus dans le cas présent. Nous avons, en effet, à discuter de la dépose d'œuvres d'art ou de la réalisation de pratiques artistiques en public, en milieu semi-ouvert – parcs et immeubles –, dans et sur un territoire dédié en premier lieu à des passants ciblés, les étudiantes et étudiants, le corps professoral et les personnels collaborant (ou devant collaborer) dans le cadre institutionnel de la *res universitaria*¹.

Être appelé à remplir, selon une expression problématique, le rôle de « grand témoin » dans la recherche d'une identification de l'objet Art et Campus ou, dans la traduction de Philippe Mouillon et Florence Lipsky, de l'objet « campus durable du xxie siècle », me conduit à entendre les contributions proposées à ce colloque avec contention. Aussi voudrais-je, dans cette postface, en écho des interventions, souligner qu'un fil conducteur s'y façonne : l'invention d'un format artistique offrant des raisons à un agir collectif envisageable entre des pratiques artistiques, toutes formes confondues², et des campus – sans pluriel latin – ; agir éventuel impliquant des travaux *indoor* et *outdoor*³ sous condition de répondre pleinement à la part d'universel que suggèrent les fonctions universitaires.

Voici donc ce que je retiens de l'esprit de ces communications, sans en répéter les arcanes puisque vous les avez lues, en suggérant d'y retourner par la citation du nom de leur auteur. Au demeurant, en donnant pour titre à ce moment-témoin une expression de l'artiste Rémy Zaugg⁴, je propose, en amer fondateur, la distinction entre art *de* campus ou art *pour* un campus, art *sur* un campus et art *en* campus.

L'énoncé de cette distinction requiert un éclaircissement visant à souligner l'atmosphère désenchantée du temps, caractérisée par :

- une nouvelle phase de l'aménagement des universités du fait de la massification XXL, dans l'optique d'une réinsertion – après isolement post-68 – dans l'urbain, dans le « patrimoine », ainsi que dans une sorte d'archipelisation des pôles culturels (centres d'art, musées, théâtres, cinémas, galerie propre de l'université, écoles d'art, FRAC, etc.) ;
- une sollicitation amplifiée de l'Art
- autonome par rapport à l'enseignement des arts ou de l'histoire des arts dans les universités – ainsi que de la Culture, laquelle est rarement thématifiée et se satisfait d'une « bonne volonté »

¹ Expression qui voudrait rappeler, sans la commenter, la double vertu de l'*universitas* : communauté et signe d'un universel.

² Il est des différences notables selon la manière dont on inclut ou non telle ou telle pratique dans la notion d'Art, notamment face à ces cas étranges de la littérature et de la musique, qui trouvent peu leur place sur les campus au titre des œuvres. Et pourtant un John Giorno frayait avec les campus !

³ Pour employer un vocabulaire devenu courant depuis les travaux inscrits dans le campus de Cornell (Ithaca [NY], États-Unis, 1968) par Gordon Matta-Clark, Dennis Oppenheim, Walter De Maria, Günther Uecker, Jan Dibbets, Richard Long, Hans Haacke, Robert Morris, Michael Heizer et Robert Smithson.

⁴ Nom ici d'une pratique curatoriale rarissime (dont notre titre est tiré) : en 1989, l'Université de Bourgogne fait appel à l'artiste Rémy Zaugg (1943–2005) afin de donner un format au campus et non d'y placer ses formes (cas trop courant). Cela étant, en 1999, les choses prennent une mauvaise tournure : https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/07/09/le-calvaire-de-l-universite-de-dijon_3581348_1819218.html (consulté le 6 février 2021).

culturelle et artistique, ou s'accommode de se pencher sur les « populations » grâce à un « art salvateur », « régénérateur » ou « animateur social », etc. ;

- une inquiétude portant sur les lieux publics et l'impératif de pallier les angoisses très sensibles des citoyennes et citoyens, habitantes et habitants, à leur endroit, démultipliées par les médias qui ne parlent presque plus de ces lieux qu'en termes de viols, agressions, incivilités et, depuis peu, « distanciation physique » ou « sociabilités communautaires », donc sans jamais rappeler que ces lieux étaient en priorité destinés aux rassemblements et aux discussions collectives des lois et du sort de la démocratie, dans le cadre européen du moins ;

- une réticence du « monde de l'art », très fermé sur lui-même, qui voit arriver sur « son » terrain, et avec chagrin, des prétendants à la réflexion sur les arts au détriment de son magistère et de son exclusivité à reconnaître les « bonnes » propositions d'artistes ;

- un engagement paradoxal des politiques (municipaux, régionaux ou étatiques), ainsi que des décideurs, puisqu'au lieu d'alimenter la vivacité de l'espace public général, ils s'appuient sur la martingale danger et/ou immoralité éventuelle des œuvres pour valoriser une esthétisation des lieux publics éloignant autant que possible toute pratique transgressive ou disruptive ;

- enfin, et par conséquent, une absence de reconnaissance du fait que les artistes ne réduisent plus l'art à des œuvres-objets mais s'épanouissent dans des dispositifs d'expérimentation qui recoupent des processus, des interventions urbaines, des œuvres imperceptibles ou des performances, et impliquent l'interrogation des institutions de diffusion et d'un public indéterminé, lequel est justement nécessaire pour identifier ces processus, ainsi que les artistes qui y contribuent.

Ces caractéristiques contradictoires de l'air du temps, au lieu de rester un défi, sont souvent soldées par un art *de* ou *pour* le campus, prétendant faire coïncider aménagement et aura de l'art à la limite d'accoucher de sites touristiques.

Cette atmosphère pousse à se pencher sur l'intérêt philosophique porté à ces opérations Art et Campus.

Survolons tout d'abord le peu d'intérêt des philosophes pour ces questions, durant longtemps, sinon sur le mode de l'indifférence ou de la péjoration. L'indifférence est marquante au xix^e siècle, pourtant en pleine statuomanie (voire encore un peu plus tard durant la période du 1^{er} %), laquelle s'est pourtant bien trouvée une place dans les campus. Peu de professeurs cependant la commentent. En matière d'art, ils se satisfont de parler théâtre public (le théâtre universitaire cependant ne date que de 1930) ou concert (cas de Henri Bergson), en s'enlisant dans leur positivité. Le cinéma, n'en parlons pas !

Excepté l'expérience du *Summer camp* au Black Mountain College⁵, ayant alimenté chez le philosophe John Dewey (1859-1952) sa réflexion sur les rapports à réinstaurer entre l'art et la vie sociale, le xxe siècle reste indécis. Hormis les espaces espacés d'Eduardo Chillida (1924-2002) qu'il apprécie, Martin Heidegger (1889-1976), tout en récusant la naïveté positiviste de l'esthétique de son époque, refuse de comprendre l'art déposé hors des lieux d'art, sur les autoroutes, dans la rue, sur les campus (Heidegger, 2019 : 44-45). Il se focalise sur une phénoménologie de l'œuvre d'art entièrement contraire au travail du Bauhaus, notamment sur son campus. Et c'est le même postulat, toutefois inversé, qui

⁵ L'artiste Thierry Mouillé, inspiré par ce modèle, a organisé, de 2010 à 2015, une résidence d'artistes en campus de l'ESAAA (Annecy). Elle visait à lui donner pleine puissance artistique. Cf. *Summerlake*, texte de David Zerbib, conversation entre Stéphane Sauzedde et Thierry Mouillé, Esaaa éditions, 2005.

conduit, en fin de siècle, Alain Brossat (2008) et quantité d'autres commentateurs de notre époque, à l'endroit de l'objet de recherche ici interrogé, à ne voir dans les opérations actuelles qu'un art *sur* le campus, confinant à une simple ornementation.

Seuls Joëlle Zask (2019)⁶, Alain Kerlan (2004), Jean-Luc Nancy (1999) et quelques autres relèvent le défi. Ils n'assignent plus l'art à une organisation spécifique ou à des lieux spatialement circonscrits. Ils souhaitent, au contraire, valoriser la mise en place de processus en contextes non artistiques.

Cette fois, l'expression l'art *en* campus conviendrait. Elle ne suppose le recours à aucune essence. Dans cette perspective, la question de l'intersection potentielle des arts et des campus devient l'objet même de la réflexion ou d'une expérimentation. D'autant que les campus ne sont pas des lieux neutres. Ni administrativement, ni juridiquement, ni du point de vue urbain, social ou politique. Ils méritent d'être transformés. Les artistes ont des propositions à énoncer en faveur de telles transformations. Les deux pourraient donc agir de concert, ce qui par ailleurs permettrait d'aller à l'encontre de la triste part faite récemment aux campus dans l'opinion publique – pour ne pas rappeler le passé et, notamment, les années 1930-1940 –, soit par l'idéologie sécuritaire ancrée désormais dans les opinions, soit par quelques écrivains qui en rajoutent sur ce que la sociologie de la culture révèle des inquiétudes à propos des prestiges un peu défaits des universités⁷.

En 2020, nous n'en sommes plus à l'amorce ou la promesse d'une telle exigence de transformation. Des outils (y compris juridiques) sont disponibles – comme la commande publique, Les Nouveaux Commanditaires, etc. Des exemples peuvent être puisés dans les années 1950 (Rennes⁸), dans les années 1960 et 1970 (Grenoble⁹), y compris en Algérie comme le raconte Nassima Baziz. Des engagements d'artistes, dans les années 1980, par ailleurs massivement masculins – Rémy Zaugg, Gottfried Honegger, Arman, Yaacov Agam, etc. –, ont prouvé la fécondité d'une telle interférence. Nous vivons donc plutôt le plein déploiement de ce processus d'interrogation réciproque (arts et campus), dont on raconte certains moments ici (Reims¹⁰, par exemple) et ailleurs (comme le souligne Florence Lipsky pour l'université de Lunenburg), la plupart heureusement tendus vers l'idée d'échapper aux signes du « bon/beau » campus dans ce concours dont les esprits culturels ont le secret, celui du meilleur musée à ciel ouvert !

Loin donc d'une première pénétration de l'Art dans les campus, nous traitons plutôt de l'entrée en campus de l'art contemporain. Un certain art est déjà installé dans certaines universités, souvent sous forme d'objets passant inaperçus ou négligés (Puviss de Chavannes, Art déco, portrait de « grands professeurs », etc.). Il serait bon, à cet égard, d'analyser en premier lieu la différentielle des perspectives entre les époques.

⁶ Notons que la pensée de Zask prend, dans ce cas, racine dans la philosophie de John Dewey.

⁷ David Lodge, *Un tout petit monde*, traduit de l'anglais par M. et Y. Couturier, Paris, Rivages, 2006 (1re édition en langue originale : 1984) ; Batya Gour, *Meurtre à l'université*, traduit de l'hébreu par J. Carnaud et J. Lahana, Paris, Gallimard (Folio, policier), 2007 ; Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

⁸ L'université de Rennes s'est engagée dans ce mouvement en 1942 et dispose de 55 œuvres à destination du public étudiant.

⁹ Voir : <http://www.petit-bulletin.fr/grenoble/patrimoine-article-60926-Grenoble+++zoom+sur+8+œuvres+du+campus.html> (consulté le 6 février 2021).

¹⁰ Cf. les campus des sites de l'Université de Reims Champagne-Ardenne abritant 16 œuvres d'art, dont 14 réalisées dans le cadre de la loi du 1 % artistique.

Ce à quoi nous sommes appelés, en revanche, c'est à multiplier les pistes de réflexion en direction de discontinuités par rapport à ce qui a eu lieu, tant en termes de formes (street art, performances et expérimentations artistiques collectives – selon les termes d'Ophélie Naessens¹¹ – compris) qu'en termes d'intensités relationnelles entre les instances décisionnaires et les propositions (Philippe Mouillon). C'est là le nœud. Pouvons-nous nous contenter de risquer de déposer seulement des œuvres-objets ? Comment cultiver d'autres opérations et lesquelles ? Dans quelle mesure de nouvelles pratiques artistiques peuvent-elles éduquer les décideurs ? Quel discriminant l'art *en campus* peut-il devenir vis-à-vis de la culture consensuelle de l'art *de* ou *pour* ou *sur* les campus qui nous enserme ?

Les questions posées et les réponses données par les intervenants de ce colloque élargissent les débats. Ils nous concentrent sur la clarification nécessaire des notions de lieux (physiques) et d'espace (de jugement et de discussion) publics, dont chacun croit trop tôt la définition assurée. Mais aussi sur celle des objectifs : continuité ou écart de la culture et des arts par rapport aux situations artistiques, sociales et politiques, ou plutôt continuité de la culture et des arts dans et par des décalages ou des ruptures et non pas par déversement ou accumulation, chacun voulant avoir « ses » œuvres sur « son » campus, sans se soucier de la manière dont les œuvres agissent sur le lieu, changent la perception du territoire, ou agissent sur les rapports qu'entretiennent entre eux les différents éléments du dispositif (récepteurs, commanditaires, artistes, commissions de choix, etc.).

La distinction proposée au terme de cette lecture des contributions permet de comprendre que seul l'art *en campus* peut parvenir à ouvrir radicalement l'espace et le temps du campus, et donc de l'université, celui de ses rituels, de ses spectacularités particulières, de ses cadres culturels. Seul il peut aider ou obliger à redéfinir/transformer le campus et l'art simultanément, donc le type de construction auquel on doit le campus en tant que lié à une conception de la pédagogie, de l'urbanisme, de l'architecture et du patrimoine artistique caractéristique (peu souvent répertorié), des participants, des modalités de décision de la mise en présence des œuvres sur les campus.

Il oblige chacun à s'interroger : qui décide, sauf cas de volontarisme, comme en exemplifie Jérôme Catz ? Qui juge du succès ou de l'échec d'un projet ? Qui participe à un concours de mise en place ou à une commande, et est-ce bien après avoir réfléchi à la question de savoir ce qui fait public dans les démarches d'art public qu'ils/elles proposent, comment ils/elles font fonctionner ce qui est public dans leur proposition, ou comment ils/elles peuvent les faire dérailler ?

En somme, il n'est plus possible de penser l'art *en campus* à partir de préoccupations formelles : quel objet déposer ? Où ? Comment rendre le campus agréable ? Et si même il vaut mieux prendre parti pour un art de participation contre un art dit « spéculaire », comme Nassima Baziz et Ophélie Naessens en posent la question. Car n'a-t-on pas trop vite fait de croire que la participation en art serait une solution, alors que le problème qui y conduit repose sur des présupposés peu interrogés. Un présupposé social : l'art serait apte à solder la dispersion « individualiste » (*sic* ?) par un rassemblement des personnes ; un présupposé esthétique : il favoriserait le « réveil » des spectateurs – *flatus vocis* de l'époque. Ne vaut-il pas mieux mettre en discussion des processus permettant d'envisager des modalités de choix, de diffusion, mais aussi d'acceptation d'œuvres qui vivifieraient art et campus en les transformant ?

¹¹ Beau titre que celui de « Suites pour marches péripatéticiennes » ! Projet qui recoupe une interdisciplinarité arts/philosophie.

Au demeurant, ces réflexions se sont inscrites à juste titre dans un détricotage des schémas léthargiques de l'art public et des frontières ordinaires entre lieux, disciplines, arts, etc., au profit d'une volonté de penser cette fois plastiquement – les travaux des artistes cités par les contributeurs dans l'ordre contemporain (un peu plus féminins que les précédents : Jan Kopp, Linda Sanchez, Félix Lachaize, Lucile Seguin, Christian Philipp Müller, Claire Lucas, etc.) en montrent la possibilité –, et d'une volonté d'explorer ensemble, étudiants, enseignants-chercheurs, administratifs et artistes des protocoles créatifs. Elles ont pris au sérieux le fait qu'un campus n'est ni une scène indépendante de la république, ni une scène distincte de la ville de rattachement et de son attractivité, ni immédiatement une scène de l'art. Quant à le devenir... ?

Certaines limites (et non bornes) du thème de l'art *en* campus ont été exposées aussi à juste titre. Notamment la limite concernant le public, à prendre ici sans référence aux théories esthétiques ou à la sociologie de la réception. Si l'art peut appeler un passant à se transformer en spectateur ou regardeur ou activateur, il peut inciter un étudiant du campus à une mutation de soi, il peut aussi transformer un habitant en passant du campus, puis en spectateur, regardeur, etc. Mais il ne peut transformer un passant en étudiant. Peut-être serait-il judicieux de s'atteler à cette dimension de la logique d'un public élargi relativement aux propositions artistiques sur un campus. D'autant que dans les motifs de ce colloque se trouvait l'idée selon laquelle les singularités du campus questionnent leur capacité à s'ouvrir au reste de la ville. Tandis qu'on constate, à l'inverse, que les populations extérieures peuvent ne pas se sentir concernées par ces espaces. Dès lors, une tension s'installe entre, d'une part, la nécessaire réinscription des campus au sein de leur territoire d'implantation, d'autre part, leur vocation originelle : produire et transmettre des connaissances.



Enfin, la lecture des contributions permet de soulever la question des rapports entre activités hétérogènes, par conséquent, si on veut respecter leur autonomie, celle de surfaces d'échanges entre des activités et domaines divisés auxquels il convient de rapporter l'architecture du campus¹². Ce dernier aspect donne sa consistance à une attention nécessaire aux trajectoires des uns et des autres l'un vers l'autre afin d'*engendrer* des territoires en mouvement permanent : trajectoires artistiques, intellectuelles, culturelles, etc. Le « commun », s'il s'agit bien d'en fabriquer, n'a véritablement de signification que dans la traduction réciproque de ces trajectoires dans leur hétérogénéité même.

Au cœur de ces interventions écrites se dégage une manière d'en appeler à nous centrer sur les surfaces d'échanges entre des conceptions du monde différentes. Ces surfaces d'échanges réfutent les enfermements identitaires, et font entrer dans le jeu des conceptions parfois dissensuelles à partir desquelles la possibilité de dessiner un monde collectif prend une signification positive comme déplacement des cadres de représentation figés et confits. Les contributions montrent que le commun ne devait jamais être entendu comme forçage à l'unification et soumission à un idéal unique d'harmonie, mais toujours comme pratique de l'ouverture de champs de recherches et de propositions entre les uns et les autres, des uns avec les autres, et comme exercice d'un commun qui n'existe pas encore et se fait critique du présent... en vue d'autre chose.

¹² Il importerait de commenter le travail de Rem Koolhaas à Cornell University (États-Unis) en rappelant que cet architecte a suivi là ses études ; ou celui de Bernard Tschumi à Saclay ou à Marne-la-Vallée (Paris).

Il m'a semblé observer alors que ces propos fortifient l'idée selon laquelle les arts et la culture ne sont pas là pour distribuer des certitudes, des styles normatifs ou des garanties d'origine. Les arts et la culture s'ancrent dans des questions, des doutes, la fragilisation des systèmes normatifs ou des systèmes de valeurs qui se croient trop bien édifiés, voire des systèmes de valeurs où se fourrent les maîtres mots des dogmatiques. Dès lors, dans ce moment partagé d'un espace public culturel et artistique renouvelé au cœur des campus, émerge un nouveau paradigme de la culture qui nous sortirait des conceptions crépusculaires du temps. Il est clair que nous avons rencontré ici moins d'imprécateurs d'une culture crépusculaire que dans les « communications » ordinaires, et plus de chercheurs ouverts sur des mondes à faire, sur des lieux d'expérimentation artistique et culturelle.

Bibliographie

- Brossat (Alain). 2008. *Le Grand Dégoût* culturel. Paris : Seuil (Non conforme)
- Heidegger (Martin). 2019. *Méditation*. Traduit de l'allemand par Alain Boutot. Paris : Gallimard (Bibliothèque de philosophie), 2019 [1re édition en langue originale : 1938]
- Kerlan (Alain). 2004. *L'Art pour éduquer ? La tentation esthétique*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Nancy (Jean-Luc). 1999. « Entretien avec Nicolas Poirier ». *Le Philosophoire*, 7, p. 11-22.
- Zask (Joëlle). 2019. « Du mouvement à l'action », p. 101-104 in *Art d'autoroute* / sous la direction de Julien Lelièvre. Paris : Buildings Books.

Document mis en ligne le 19 octobre 2021
sur <https://culture.univ-grenoble-alpes.fr/menu-principal/patrimoines/campus-des-arts/>
Production : Université Grenoble Alpes, Direction de la culture et de la culture scientifique
Création et réalisation : Denis Carrier