

La résidence artistique en questions

Nathalie Poisson-Cogez

Docteur en Histoire de l'art contemporain

Membre associé du CEAC (Centre d'étude des arts contemporains) de Lille 3

Dans le cadre des rencontres professionnelles qui portaient sur « La ruralité : un espace d'innovation artistique et d'expérimentation culturelle en Europe ? », j'étais chargée d'introduire les axes de réflexions pour les débats à venir. Ma posture d'historienne de l'art m'a conduite à interroger essentiellement l'un des points du sujet à savoir celui de la création artistique. S'il n'est pas nécessairement pertinent de dissocier ce volet de celui du développement culturel, je propose cependant de le questionner de manière isolée. Il ne s'agit cependant pas de définir ce que l'on entend par création artistique, ce qui nécessiterait une longue argumentation, soumise elle-même à un débat contradictoire, mais d'interroger le lien que la création artistique entretient avec la notion de territoire. Territoire en l'occurrence, dont la spécificité rurale doit être mentionnée, sachant qu'en ce qui concerne cette spécificité, des réflexions restent également à mener. En quoi les problématiques artistiques abordées s'avèrent-elles spécifiques à la ruralité ? Ne peuvent-elles pas être transposées de manière totale ou partielle au contexte du milieu urbain ?

Pour ces investigations - portant donc sur la création artistique « en territoire » - je propose de tourner davantage votre attention non sur l'objet qu'est la « création artistique », dont nous avons émis le postulat qu'elle était définie a priori, mais sur le sujet qui en est l'instigateur à savoir le créateur, c'est-à-dire l'artiste. Il s'agit donc d'interroger plus spécifiquement la place de l'artiste au sein du territoire rural. De nombreuses études spécifiques sur la question existent, citons notamment le mémoire de recherche de Sophie André, L'inscription de la résidence d'artiste en milieu rural et sa pertinence dans le développement culturel local¹ ou celui d'Anne-Claire Lecuyer, Action culturelle en milieu rural, finalités et logiques à l'œuvre dans les démarches des acteurs en présence², sous la direction de Jacques Bonniel à la Faculté d'anthropologie et de sociologie de Lyon 2 ou le mémoire de Marie Pleintel, Art contemporain en milieu rural : un état des lieux³. Pour ma part, afin de dégager les axes fondamentaux susceptibles d'orienter mon raisonnement, je suggère de prendre comme point de départ une étude de cas, à savoir la performance de l'artiste Joseph Beuys, né en 1921 et mort en 1986, intitulée I Like America and America Likes Me réalisée à la Galerie René Block de New-York en 1974.

Quelle drôle d'idée, me direz-vous ! Il s'agit non d'une résidence mais d'une performance qui s'est déroulée voici prêt de quarante ans dans une mégalopole américaine... Pourquoi donc cet exemple ? Arrêtons-nous tout d'abord sur la date : 1974. Nous voici plongés au cœur de ce que l'histoire de l'art qualifie désormais sous le titre générique d'art contemporain, période qui s'étend du l'immédiat-lendemain de la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire 1945, à la fin du XX^e siècle. Or, l'une des acceptions du mot « contemporain », mentionnée dans le dictionnaire, nous livre : « qui est du temps présent : actuel »⁴. De fait, la terminologie adoptée aujourd'hui pour les productions d'artistes qui sont effectivement nos contemporains en ces premières années du XXI^e siècle – alors que Beuys est mort en 1986 - est celle d'art actuel. Mon parti pris est donc celui d'étudier l'œuvre d'un artiste contemporain aujourd'hui disparu de manière à comprendre les artistes actuels, c'est-à-dire nos contemporains, qui sont eux bel et bien vivants. En tant qu'historienne de l'art, j'utilise régulièrement cet ancrage dans le passé pour étayer mes réflexions sur le présent. Travailler avec des artistes vivants, c'est bénéficier de la possibilité d'interroger leurs processus de création et pouvoir les considérer comme les témoins avisés de leur propre travail. Si vous acceptez ainsi cette entorse chronologique, voyons maintenant la question du lieu. Premièrement, Beuys réalise sa performance dans une galerie. Si le rôle des galeries, ne peut être

¹ Sophie André, mémoire de DESS, L'inscription de la résidence d'artiste en milieu rural et sa pertinence dans le développement culturel local, sous la direction de Jacques Bonniel, Faculté d'anthropologie et de sociologie, Lyon 2, 2003-2004.

² Anne-Claire Lecuyer, Action culturelle en milieu rural, finalités et logiques à l'œuvre dans les démarches des acteurs en présence, sous la direction de Jacques Bonniel, Faculté d'anthropologie et de sociologie, Lyon 2, 2006-2007.

³ Marie Pleintel, Art contemporain en milieu rural : un état des lieux, sous la direction d'Isabelle Sequeira, EDHEC, Lille, 2011.

⁴ Le Petit Larousse illustré, Larousse, Paris, 2004, p. 254.

réduit à celui de la marchandisation des œuvres, il me semble cependant que les structures et institutions (Centres d'art, structures associatives...) représentées dans ce séminaire, ne sont pas spécifiquement préoccupées par les enjeux mercantiles de l'art sans éluder pour autant les réalités financières et matérielles qui sont les leurs. Deuxièmement, en ce qui concerne toujours le lieu, le territoire géographique est celui de New-York aux Etats-Unis d'Amérique, comme le sous-entend le titre lui-même. Quid alors de la dimension européenne ? Nous retiendrons pour le moment, comme seul argument celui de souligner la nationalité allemande de Joseph Beuys.

Alors en quoi, cette pièce pouvait-elle servir d'entrée en matière pour nos journées de travail ? Nous suggérons ici au lecteur qui ne connaîtrait pas la performance de Joseph Beuys de visionner, avant de poursuivre la lecture de cet article, sa capture vidéo sur le lien suivant : <http://vimeo.com/29225407> (à vérifier)

Après cette perception visuelle, vous vous demandez sans doute toujours pour quelles raisons, j'ai choisi cet exemple pour questionner la thématique de nos rencontres : la ruralité, un espace d'innovation artistique et d'expérimentation culturelle en Europe ? Si les multiples acceptions de ces termes ont été décortiquées durant nos deux journées de travail par les différents protagonistes présents, trois mots retiennent ici plus particulièrement mon attention : Résidence. Ruralité. Culture. Je souhaite les aborder dans un premier temps à travers le prisme de la performance de Beuys, pour ensuite dégager une série de questionnements d'ordre plus général applicables aux différentes situations de résidences artistiques en territoire.

1° La Résidence

Joseph Beuys élabore cette performance pour l'exposition inaugurale de la galerie new-yorkaise, ouverte alors par le berlinois exilé René Block. Sans s'attarder sur la question de l'exposition elle-même – qui mériterait une attention particulière - on peut s'interroger sur le sens de ce singulier séjour qui s'est déroulé du 21 au 25 mai 1974, soit sur une durée continue de cinq jours. Pour les besoins de ma démonstration, j'ai qualifié cette performance par le vocable de résidence que la définition du dictionnaire peut néanmoins valider en tant que telle : « Artiste, écrivain en résidence : artiste, écrivain invité par une institution culturelle, une collectivité locale, etc. à séjourner en un lieu et pour une période donnée, afin de réaliser une œuvre, un travail souvent liés à ce lieu. »⁵ Examinons d'abord les conditions même de cette résidence de Joseph Beuys, et avant toute chose celles de son déplacement. Il quitte son domicile de Düsseldorf en ambulance, emmitouflé dans une couverture de feutre. Transporté ensuite en avion jusqu'à l'aéroport J.F. Kennedy de New-York, une autre ambulance le conduit jusqu'à la galerie. On peut noter que Beuys ne foule pas des pieds le territoire américain, qu'il n'y jette aucun regard puisqu'il est emmitouflé de la tête aux pieds dans une couverture de feutre. Il passe cinq jours dans la galerie sans en sortir. Je reviendrai ultérieurement sur le déroulement de ses journées. Il repart alors comme il était venu : ambulance, avion, ambulance pour son retour à Düsseldorf. Ne s'agit-il pas là d'une démarche exemplaire d'imprégnation du territoire ? N'est-ce pas un parfait exemple d'appréhension du lieu au sein de son environnement ? Voyons maintenant ce qu'il en est du dispositif de monstration et du rapport au public. Comme le montre la captation vidéo de la performance, le public reste consigné derrière une grille qui clôt l'espace même de la galerie. Cette grille, si elle évoque tour à tour celle d'une prison et d'un zoo pose dès lors la question des limites, des barrières. Beuys avait déjà expérimenté ce type de dispositif de mise à distance du spectateur pour sa performance : Comment appendre la peinture à un lièvre mort ? (1965) pour laquelle le public assistait à la performance par le biais d'un moniteur qui retranscrivait en direct la captation vidéo de la performance se déroulant dans une pièce. Mériteraient d'être interrogées ici la nature du public et la nature du rapport que l'artiste entretient avec celui-ci. Outre la spécificité du public, puisque j'ignore s'il s'agit d'un public averti d'amateurs et de professionnels de l'art, ou bien de riverains et passants curieux, nous pouvons noter la dimension frustratrice établie par Beuys avec un tel dispositif qui élude tout principe participatif, de rencontre et de médiation. Je reviendrai ultérieurement sur ce point spécifique.

2° La ruralité

Abordons maintenant le second point de mon étude, celui de la ruralité. J'ai signalé précédemment que la Galerie René Block se trouvait au cœur de Manhattan. En quoi cette performance induit-elle une quelconque approche rurale ? Sans doute par la présence du coyote. Cet animal sauvage, capturé dans le désert, se retrouve enfermé avec Beuys dans l'espace clos de la galerie, un White Cube. Ici, plus que de ruralité, il s'agit surtout de la nature à l'état

⁵ Ibid., p. 884.

sauvage, si tant est quelle existe encore ainsi. On ne perçoit pas pour autant quoique ce soit de l'espace urbain qui englobe la galerie. Beuys n'offre aucune perception des mouvements et des bruits de la ville qui se trouvent derrière les vitres. Le monde industriel est cependant évoqué par une bande son diffusée par un magnétophone émettant des bruits de turbines.

Si le coyote évoque la nature à l'état sauvage, ce sont les objets manipulés par Beuys qui interpellent sur les questions rurales. Comme le souligne Pierre Palliard dans son ouvrage : L'ordre domestique, mémoire de la ruralité⁶, la ruralité n'implique-t-elle pas la notion de nature domestiquée ? Outre la lampe torche, les gants de cuir et le triangle métallique suspendu à sa ceinture, trois éléments en particuliers retiennent notre attention : la cane, les piles du Wall Street Journal et la couverture de feutre. Pour Joseph Beuys, la cane est une allusion au berger imaginaire de son enfance. Il s'agit de l'utopie beuysienne de l'Eurasia qui procèderait d'une réconciliation de l'est et de l'ouest (notamment des deux Allemagnes) dans le contexte spécifique de la Guerre froide. Les piles du Wall street Journal, dont cinquante exemplaires étaient déposés chaque jour sont une allusion au système capitaliste puisque ce quotidien comporte les informations concernant les placements financiers. Avec cet emblème sur lequel le coyote urine délibérément, il s'agit pour Beuys de transformer le concept économique en concept culturel. Enfin, la couverture de feutre est une matière constituée, faut-il le rappeler, de poils d'animaux collés, ce qui lui confère un excellent pouvoir d'isolation thermique. De ces différents accessoires, Beuys joue sur le modèle de rituels chamaniques, auxquels le coyote apporte - au cours de la performance - soit une attention particulière, soit un dédain complet.

3° La culture

Dans un troisième point, la performance de Beuys permet d'interroger la notion même de culture. Celle-ci pouvant être définie comme l'articulation complexe entre héritage individuel et héritage collectif⁷. La biographie réelle ou fictive de Beuys nous apprend qu'il est né en 1921 en Allemagne. En 1942, il est engagé comme pilote de la Luftwaffe sur le front de l'est. En 1943, son avion est abattu au dessus de la Crimée, il aurait alors été recueilli par des peuplades mongoles tatars pendant huit jours, qui l'auraient sauvé grâce aux soins apportés avec du miel, de la graisse et des couvertures de feutre, matériaux récurrents dès lors dans son œuvre. Notons au passage, que les études menées sur cette période démontrent que le séjour de Beuys chez les tatars n'aurait pas excéder vingt-quatre heures. Or, on voit comment l'artiste opère une dilatation temporelle de cette immersion dans le territoire mongole au vu de l'importance considérable que cet événement biographique réel ou fictif prendra dans la construction de ces concepts artistiques. A cette histoire personnelle, s'ajoutent les éléments de sa besace théorique : théologie, sciences exactes, histoire de l'art, botanique, médecine... Il est également nourri du romantisme allemand (Goethe, Schiller, Novalis, etc.), marqué par la réconciliation de la nature et de la culture, la part d'animalité de l'humanité, la construction d'un moi subjectif...

Avant de poursuivre avec les pistes de réflexions ouvertes par cette performance de Joseph Beuys, je souhaite m'arrêter un instant sur ce rapport entre nature et culture, qui prend sans doute un sens spécifique en milieu rural. A travers la figure du chaman, la présence du coyote et le choix du territoire américain qui fut en son temps celui des indiens, l'idée de Beuys consiste à réconcilier l'Ancien monde (l'Eurasie) et le Nouveau monde (l'Amérique) perverti par le capitalisme. Pour se faire, il s'appuie notamment sur ce que l'on définit aujourd'hui comme le patrimoine immatériel ou intangible. Patrimoine qui a fait l'objet d'une convention de l'Unesco en 2003 et définit comme suit : « On entend par patrimoine culturel immatériel, les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. »⁸

Cette fusion du patrimoine individuel et collectif n'a-t-elle pas l'art comme moyen ? Ce qui nous conduit à interroger la place singulière de l'art au sein de la culture. L'art fait-il partie intégrante de la culture ou l'art est-il adossé à la culture ? De quelle culture parlons-nous ? Aux définitions traditionnelles des Beaux-arts, rendues obsolètes par la multiplicité des

⁶ Pierre Palliard, L'ordre domestique, mémoire de la ruralité dans les arts plastiques contemporains en Europe, Arts et Sciences de l'art, Harmattan, Paris, 2006.

⁷ Sur ce point lire : Jérôme Clément, La culture expliquée à ma fille, Seuil, Paris, 2000.

⁸ <http://www.unesco.org/culture>

pratiques actuelles, je substitue celle proposée par Nicolas Bourriaud qui affirme que « L'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets. »⁹ L'étude détaillée de cet exemple, qu'est la performance *I like America and America likes Me* de Joseph Beuys, soulève un certain nombre de questions posées par son mode de déplacement et de monstration, ainsi que par sa cohabitation choisie avec un animal sauvage. La première étant - dans une inversion des rôles - de se demander si ce n'est au final pas l'artiste qui est vu ici comme une bête curieuse ? Le public s'adonnerait ainsi à cœur joie à une espèce de voyeurisme malsain en venant contempler comme au zoo ou à la foire ce drôle d'animal. Au contraire, les spectateurs pourraient également faire preuve d'un désintéret total pour cet énergumène opérant sur un mode incompréhensible un rituel en rupture avec les conventions sociales qui leurs sont familières.

Tu n'es pas d'ici, dit le renard, que cherches-tu !

- Je cherche les hommes, dit le petit prince. Qu'est-ce que signifie « apprivoiser » ?

- Les hommes, dit le renard, ils ont des fusils et ils chassent. C'est bien gênant! Ils élèvent aussi des poules. C'est leur seul intérêt. Tu cherches des poules ?

- Non, dit le petit prince. Je cherche des amis. Qu'est-ce que signifie « apprivoiser » ?

- C'est une chose trop oubliée, dit le renard. Ça signifie « créer des liens... »

- Créer des liens ?

Vous aurez reconnu le passage du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry¹⁰. Cet extrait me permet d'amorcer plusieurs aspects dans les questionnements relatifs à la notion de résidence d'artiste en territoire : portant notamment sur le statut et la place de l'artiste, sur les différentes typologies de résidences et ce qu'elles impliquent en matière d'une part de production artistique et d'autre part d'implication des habitants, enfin sur les enjeux politiques de la création artistique.

1° Statut et place de l'artiste

La figure emblématique de Joseph Beuys « appréhendée de son temps soit comme un génie, soit comme un charlatan »¹¹ permet de s'arrêter sur le statut de l'artiste et les mythes qui y sont associés dans l'imaginaire collectif. Si le romantisme a forgé l'image de l'artiste en proie à ses tourments individuels, placé en marge de la société bourgeoise et bien pensante, il semble que les acteurs de l'art actuel offrent des alternatives à ce cliché. Aujourd'hui, on peut considérer l'artiste comme un « individu hybride, qui est un producteur d'idées et d'émotions, véhiculées selon des langages spécifiques »¹², un être qui entretient un rapport singulier au monde, en mesure de porter un regard sur ce que nous croyons déjà connaître, et de le transcrire par les multiples modes d'expression artistique. Par ce point de vue décalé, il est en mesure de révéler un sens différent aux réalités de tout ordre.

Si face aux multiplicités de postures, de propos, et d'attitudes forgés, en effet, par des individualités aux parcours singuliers, il s'avère impossible de définir l'artiste en tant que tel, qu'en est-il de la place de l'artiste dans le territoire ? François Pouthier note que « par nature itinérant, [l'artiste] n'est pas pour autant déterritorialisé »¹³ et identifie trois places possibles pour l'artiste dans un territoire donné¹⁴ : l'artiste invité (de passage pour une résidence ponctuelle), l'artiste associé (dont la contribution s'inscrit dans la durée), l'artiste implanté (qui investit son lieu d'habitation comme espace possible de création). En effet, Christophe Piret¹⁵, dans le débat qui a suivi les présentations introductives de ces journées professionnelles, souligne que l'artiste est lui-même un habitant de quelque part, et donc de son propre

9 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Paris, 2001, p. 111.

10 Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Gallimard, New-York, 1943.

11 Maïté Vissault, *Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Les presses du réel, Paris, 2010, p. 9.

12 Quelle peut-être la place de l'artiste dans une société du « savoir » ?, Rencontre n° 2, Grand Lyon Vision Culture, juin 2009, p. 18. Disponible sur http://www.millenaire3.com/uploads/tx_reesm3/debat_savoirs_2009_01.pdf

13 François Pouthier, « Portrait de l'artiste en passeur de territoire(s) », halshs-00781869, version 1, janvier 2013, p. 7.

14 Ibid., p. 6

15 Artiste, Directeur du 232U.

territoire, qui peut « tenter en permanence d'écrire avec son propre environnement ». Céline Poulain¹⁶ citant Hal Foster¹⁷ ajoute par ailleurs que l'artiste comme un ethnologue ou un anthropologue est à la fois « dedans et dehors ». Au-delà de la question du lieu, émerge également la notion de temporalité. Pour l'artiste, comme pour le territoire : n'est-ce qu'un moment, une étape ponctuelle ou au contraire une inscription durable ? Comment cette étape s'inscrit-elle dans la démarche globale de l'artiste ? Comment s'inscrit-elle dans l'histoire à court, moyen ou long terme du territoire ? Quelques soient l'endroit et la temporalité d'intervention, l'artiste se trouve plongé dans un cadre, un contexte (in) habituel. L'artiste Antonio Placer, confirme, lors d'autres rencontres professionnelles, qu'il s'agit alors de « se remettre en question, [de] prendre des risques, [d'] accepter de se tromper... et d'être jugé » et que « cette fragilité est une force »¹⁸.

2° La place et le rôle des habitants. La trace

La performance de Beuys interroge la notion même de résidence, de fait, il existe plusieurs typologies de résidences : résidence de recherche ou de création, résidence de diffusion, résidence de médiation. Ces différents types de résidences induisent un rapport singulier tissé entre l'artiste, les œuvres, les habitants et le territoire. Dans le cas spécifique des résidences de création, outre la place de l'artiste évoquée précédemment se posent d'autres questions : Quelle est la place des habitants ? Quel rôle ont-ils à jouer dans le processus de création ? Mais aussi : Quelle est la nature spécifique des objets produits ? Ont-ils une légitimité en dehors du territoire dans lequel voire pour lequel ils ont été créés ? Quels modes d'exposition, de diffusion, de médiation ?

Le dispositif choisi par Beuys fonctionne sur un principe de « huis clos (...), un espace sacré et délimité (...) centré sur sa personne »¹⁹. L'absence d'une quelconque relation avec le public appuie l'idée d'une valeur cathartique de l'art sur l'âme des spectateurs²⁰. A l'opposé de cette fracture relationnelle, la résidence d'artiste en territoire induit la présence d'un public spécifique constitué par les habitants eux-mêmes. De simples spectateurs, ils peuvent - selon les projets mis en œuvre - devenir contributeurs du processus de création. Cette participation effective peut être échelonnée selon différents degrés d'implication. Virginie Millot dans le rapport de recherche intitulé Faire œuvre collective, aux frontières du monde de l'art²¹ définit trois positionnement types de l'artiste : les esthéticiens relationnels, les artisans du réel, les partisans d'une expérience liminale. Il est nécessaire de préciser que ce rapport s'inscrit dans le cadre spécifique de L'Art sur la place, évènement qui se déroule parallèlement à la biennale d'art contemporain de Lyon, pour lequel des artistes sont amenés à faire des productions collectives avec des publics ciblés²². Première catégorie - concept redevable à Nicolas Bourriaud²³ - les partisans de l'esthétique relationnelle « redéfinissent la sphère des relations humaines comme espace et/ou objet de leur création »²⁴, plus loin le rapport établit que ces artistes se définissent par « l'affirmation de la paternité et de la propriété d'œuvres définies comme relationnelles. »²⁵. Au contraire, les artisans du réel, auraient quant à eux tendance à effacer leur propre individualité, pour apparaître plutôt comme des « chefs d'orchestre », avec une tendance à rompre avec les critères attendus d'originalité de l'œuvre au sens juridique du terme. Ces deux catégories ont en commun une « conception de l'art comme potentielle métamorphose du réel »²⁶. Enfin, la troisième catégorie d'artistes fait de l'expérience artistique en territoire une expérience pédagogique sans lien direct avec sa pratique personnelle, pouvant parfois être considérée au final comme simple pratique amateur voire du sous art.

Les exemples analysés dans le rapport de Virginie Millot, interrogent ensuite la nature des objets produits. Si mon parti pris était celui de me focaliser sur les artistes, un rapide focus sur la production artistique s'impose. Beuys qualifie ses performances plus volontiers par le terme d' « action », définie par Franz-Joachim Verspohl comme : « Présentation à l'aide de moyens théâtraux. Le concept et les moyens sont exactement définis. Il n'y a pas de rajouts improvisés. La

¹⁶ Chargée de la programmation hors les murs au Centre d'art de Poughe les eaux.

¹⁷ Hal Foster, « L'artiste comme ethnographe ou la « fin de l'Histoire » signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? », Face à l'histoire, 1933-1996, Éditions Centre Georges Pompidou/Flammarion, Paris, 1996.

¹⁸ François Pouthier, « Portrait de l'artiste en passeur de territoire, la place de l'artiste dans les projets de territoire », Synthèse, Culture et Départements, septembre 2010, p. 2.

¹⁹ Maïté Vissault, Der Beuys Komplex, op. cit., p. 28.

²⁰ Ibid.

²¹ Virginie Millot, Axel Guïoux, Evelyne Lasserre, Faire œuvre collective aux frontières du monde de l'art, ARIESE, Université Lumière Lyon 2, 2004.

²² L'art sur la Place s'inscrit dans les Projets Culturels de Quartiers du Ministère de la Culture. Ce dispositif existe depuis 1997.

²³ Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle, op. cit.

²⁴ Virginie Millot, Axel Guïoux, Evelyne Lasserre, Faire œuvre collective aux frontières du monde de l'art, op. cit., p. 26.

²⁵ Ibid., p. 28.

²⁶ Ibid.

participation du public se limite au rôle de spectateur. Action et déroulement sont limités dans l'espace et dans le temps, mais, comme une représentation théâtrale, répétables. »²⁷ Dès lors, on assiste dans la lignée des mutations artistiques du XX^e siècle à une dématérialisation de l'œuvre d'art. Ce que Nicolas Bourriaud confirme en affirmant que : « L'essence de la pratique artistique résiderait ainsi dans l'invention de relations entre des sujets ; chaque œuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d'autres rapports et ainsi de suite, à l'infini. »²⁸ Par cette définition de l'art envisagé comme esthétique relationnelle, Bourriaud place la réalisation de tout objet formel en deçà de l'effet qu'il produit. Plus que l'objet artistique, quelle qu'en soit sa forme (dessin, peinture, sculpture, photographie, vidéo, installation, performance, chorégraphie, etc.), c'est sans doute l'expérience vécue qui est au cœur des enjeux de la création artistique en territoire. En effet, Antonio Placer, cité précédemment, poursuit ces propos sur la mise en danger de l'artiste, en ajoutant que « la rencontre est vitale »²⁹. J'évoquais, également Le Petit Prince. La notion d'appropriation est à prendre à double sens : d'une part du point de vue de l'artiste, d'autre part du point de vue des habitants. L'artiste qui arrive en territoire doit-il se comporter en conquistador ? Doit-il au contraire se fondre dans le décor pour prendre le temps de maturation nécessaire à l'appropriation du territoire ? De quels outils dispose-t-il alors pour appréhender ce territoire constitué du patrimoine matériel et immatériel, ainsi que des êtres vivants qui l'occupent ? Quels sont les relais nécessaires à son intégration ? Quel rôle ont à jouer les structures associatives, institutionnelles, politiques ?

3° Une posture politique

Au travers de la performance de Beuys, nous avons pu constater son refus de fouler le sol américain. Loin d'être un déni du territoire lui-même, c'est une manière pour l'artiste de signifier son désaccord avec la politique du gouvernement américain, notamment dans le cadre de la guerre du Vietnam. Dès lors, ce geste artistique en devient un geste politique. Au-delà de son engagement personnel, Beuys propose une conception de l'art qu'il définit comme « sculpture sociale » envisageant l'éducation esthétique comme le moteur de la révolution sociale. Il défend aussi la notion de « champ élargi » qui consiste à considérer que tout un chacun est partie prenante du domaine de l'art. Ces concepts peuvent sembler paradoxaux au regard de la figure mythique qu'il s'est forgée et de la mise à distance du public soulignées précédemment, mais Beuys en créant notamment la Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung³⁰ en 1973, mis en application ses théories sur le rôle éducatif de l'art. Ce concept du rôle politique et social de l'artiste est repris par ailleurs dans l'Agenda 21 de la Culture, rédigé en 2004 et plus précisément dans l'article 35 qui suggère : « [d']inviter les créateurs et les artistes à s'engager auprès des villes et des territoires dans l'identification des problèmes et des conflits de notre société, dans l'amélioration du « vivre ensemble » et de la qualité de vie, en développant la capacité de création et le sens critique de tous les citoyens, notamment quand il s'agit d'affronter les grands enjeux des villes. »³¹ Des enjeux existent aussi en milieu rural. Cependant, il ne s'agit guère ici d'instrumentaliser les artistes pour résoudre les maux de notre temps, mais de voir comment ils peuvent contribuer par leur propre point de vue, leur propre posture à changer les mentalités et à stimuler leurs concitoyens.

Le territoire est défini comme « appropriation à la fois économique, idéologique, politique (sociale donc) de l'espace par des groupes qui se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes, de leur histoire »³². Dans cette configuration, François Pouthier définit l'artiste comme un « passeur » et souligne le principe de « co-construction [par] le triptyque : habitants (le local), artiste (le passeur), territoire (les enjeux publics) »³³. Au rôle de passeur, peut être associé celui de producteur de sens, dans la mesure où l'artiste traduit sous formes sensibles des données intelligibles. En prise avec la société de son temps, il contribue à sa manière au développement de ce que l'on dénomme le « capitalisme cognitif » ou la « société du savoir ». Cette posture singulière est interrogée notamment dans le cadre des rencontres du Grand

27 Franz-Joachim Verspohl, Joseph Beuys, Das Kapital Raum 1970-1977 : Strategien zur Reactivierung der Sinne, Frankfurt am Main, Fischer, 1984, p. 74-75. Cité par Maïté Vissault, Der Beuys Komplex, op. cit., p. 23.

28 Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle, op. cit., p. 22.

29 François Pouthier, « Portrait de l'artiste en passeur de territoire, la place de l'artiste dans les projets de territoire », Synthèse, Culture et Départements, septembre 2010, p. 2.

30 École supérieure internationale libre pour la créativité et la recherche interdisciplinaire, nommée ultérieurement F.I.U (Free International University - Université internationale libre)

31 Agenda 21 de la culture, texte intégral sur : www.agenda21culture.net

32 Guy di Meo, Géographie sociale et territoire, Nathan, Paris, 1998. Extrait disponible sur <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article485#>

33 François Pouthier, « Portrait de l'artiste en passeur de territoire(s) », op. cit., p. 8.

Lyon Vision Culture, intitulées : Quelle peut-être la place de l'artiste dans une société du « savoir » ?³⁴ Que l'artiste soit passeur ou producteur de savoir, l'inscription de la création artistique en territoire ne fonctionne qu'à condition que les problématiques abordées entrent en écho avec celles qui le préoccupe humainement et artistiquement parlant. Ce qui signifie donc que n'importe quel artiste ne peut pas être immergé dans n'importe quel territoire.

En guise de conclusion :

J'ai détourné voire sciemment caricaturé la performance de Joseph Beuys en l'isolant artificiellement pour les besoins de mon propos de son œuvre complet, qui s'inscrit dans un concept postromantique d'œuvre d'art total. Au travers des enjeux de la création artistique – se pose la question du rôle et de la place de l'artiste dans le cadre spécifique de la résidence en territoire. Comment est-elle envisagée d'une part par l'artiste ; d'autre part par le territoire qui le reçoit. Comment fait-elle sens pour les habitants entendus dans leur dimension tant individuelle que collective ? Comment la temporalité est-elle prise en compte, tant celle du processus de création que celle de l'appropriation ? Quelle trace subsiste-t-il de cette résidence ? L'objet produit est-il moins important que l'expérience vécue par l'artiste et par les habitants ? Comment cette trace peut-elle vivre en tant qu'objet artistique autonome ? La création artistique n'est-elle alors qu'un prétexte pour contribuer au développement humain ? Au final, pour compléter la définition de l'art proposée par Nicolas Bourriaud et énoncée précédemment, Joseph Beuys affirme que l'art est « un concept de créativité, de liberté humaine, de prise de conscience par l'activité de penser, de sentir, de vouloir, bref par un éveil dynamique et un déploiement des forces créatives »³⁵.

Bibliographie

Ouvrages

Bourriaud Nicolas, Esthétique relationnelle, Les presses du réel, Paris, 2001.

Clément Jérôme, La culture expliquée à ma fille, Seuil, Paris, 2000.

Lamarque-Vadel Bernard, Joseph Beuys : is it about a bicycle ?, Paris : Marval Galerie Beaubourg, 1985.

Tisdall Caroline, Joseph Beuys - Coyote, Schirmer/Mosel, 1976. réédition Hazan 2009.

Palliard Pierre, L'ordre domestique, mémoire de la ruralité dans les arts plastiques contemporains en Europe, Arts et Sciences de l'art, Harmattan, Paris, 2006.

Vissault Maïté, Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986), Les presses du réel, Paris, 2010, p. 28.

Travaux de recherche

André Sophie, mémoire de DESS, L'inscription de la résidence d'artiste en milieu rural et sa pertinence dans le développement culturel local, sous la direction de Jacques Bonniel, Faculté d'anthropologie et de sociologie, Lyon 2, 2003-2004.

Millot Virginie (dir.), Guïoux Axel, Lasserre Evelyne, Faire œuvre collective aux frontières du monde de l'art, ARIESE, Université Lumière Lyon 2, 2004.

Lecuyer Anne-Claire, Action culturelle en milieu rural, finalités et logiques à l'œuvre dans les démarches des acteurs en présence, sous la direction de Jacques Bonniel, Faculté d'anthropologie et de sociologie, Lyon 2, 2006-2007.

Pleintel Marie, Art contemporain en milieu rural : un état des lieux, sous la direction d'Isabelle Sequeira, EDHEC, Lille, 2011.

Pouthier François, « Portrait de l'artiste en passeur de territoire(s) », halshs-00781869, version 1, janvier 2013.

Sites Internet

www.agenda21culture.net

www.beuys.org

www.culturedepartements.org

www.unesco.org/culture

³⁴ Quelle peut-être la place de l'artiste dans une société du « savoir » ?, op.cit.

³⁵ Caroline Tisdall, Joseph Beuys, Dernier espace avec introspecteur, D'Offay Gallery, 1982, p. 121.