

Programme interministériel de recherche
« Cultures, villes et dynamiques sociales »

Mémoire, événement et (dé)territorialisation

17 mai 2006

Séminaire organisé par le CRESAL, le master Métiers des arts et de la culture
et le CREA de l'université Lumière-Lyon 2,
dans le cadre de l'Atelier de recherche
**« Travail de mémoire et mémoires partagées :
vérités, traduction, événements, reconnaissance »**

Nous adressons nos remerciements aux étudiants du Master 1 Métiers des Arts et de la Culture de l'Université Lumière Lyon 2, pour leur contribution à la rédaction des Actes dans le cadre du séminaire "Mémoires et Patrimoines".

Octobre 2006

« mémoire, événement et (dé)territorialisation »

Texte d'introduction

Cette nouvelle série de séminaires s'ouvre sur la relation entre mémoire, événement et (dé)territorialisation que nous interrogerons à travers l'analyse de projets artistiques réalisés dans l'espace public.

La mémoire et l'événement sont certainement deux notions qui jouent un rôle important dans nos manières de penser et de construire la société contemporaine.

La mémoire est couramment perçue comme le signe que le présent n'est pas totalement coupé du passé et qu'il y a une continuité du temps et que nous sommes inscrits dans une certaine durée ; l'événement, au contraire, apparaît comme ce qui marque une rupture, un renouveau, qui scande le déroulement continu du temps et laisse présager que la durée n'est pas exempte de changement.

Que dire alors des événements mémoriels ? Peuvent-ils être considérés comme des unités de mobilisation et de recomposition des mémoires, ou peut-être plus justement de composition des récits mémoriels ? Ne peut-on pas reconnaître aussi que des événements peuvent être, eux-mêmes, plus ou moins mémorables, activant des processus momentanés de production mémorielle dans l'espace public ? qu'ils donnent à voir des mémoires particulières, qu'ils les donnent en partage ? Ne pourrait-on pas émettre l'hypothèse que mémoire et événement servent à recomposer le rapport que nous entretenons collectivement au temps et à l'espace ?

Si l'on entend bien Gilles Deleuze, l'événement fait apparaître un sens du monde. Il est rupture, changement dans l'ordre du sens. Non seulement, il y a un avant et un après l'événement – le temps s'interrompt pour reprendre différemment – mais il est aussi ce qui ouvre et ponctue toute chronologie. Bien que l'événement soit hors du temps – ne serait-ce que pour agir sur lui – il s'effectue dans un espace-temps, dans un ici-maintenant, qu'il reconfigure. Il agit sur la valeur existentielle du territoire. En ce sens, ne pourrait-on pas parler de déterritorialisation ? à la fois parce que l'événement modifie le rapport intime que des individus ont établi avec un milieu et parce que l'événement ouvre le territoire à son environnement et permet à des individus d'établir, avec lui, une certaine intimité.

Événement et mémoire sont souvent combinés dans le cadre d'interventions artistiques qui ont lieu dans l'espace public, de projets dans lesquels la dimension esthétique est revendiquée. Nous pouvons nous poser la question de la place de l'esthétique (qui ne dit pas le beau mais une connaissance sensible, intermédiaire entre une pure sensation et un pur intellect) dans ces constructions. L'esthétique permet-elle le mariage de la carpe et du lapin, de la mémoire et de l'événement ? Autorise-t-elle la rencontre entre élus, aménageurs, habitants en vidant les interventions de leur véritable dimension politique ? Ou, au contraire, est-elle seule à permettre une prise de parole politique pacifiée ? La dimension esthétique est-elle légitime en raison de sa capacité à captiver et à inscrire les participants dans une relation dialogique ?

Comment ces projets et interventions artistiques ouvrent-ils le territoire à son environnement ? inscrivent-ils ses composantes dans une dynamique qui leur permettrait de communiquer alors que notre société semble figée ?

Ces dernières années, la question de la mémoire a acquis une place importante tant dans le domaine de la recherche en sciences sociales que dans ceux de l'aménagement du territoire, de la politique de la ville, de la création artistique, de la culture et de la santé. Questionnement transversal donc, que nous souhaitons utiliser sous cette forme afin de rassembler des acteurs de la ville contemporaine, les professionnels d'aujourd'hui et de demain pour élargir et partager constats et réflexions souvent élaborés de manière séparée.

Programme du séminaire

17 mai 2006 – Site universitaire lumière Lyon 2

9 h 00 - 9 h 30 Accueil des participants.

9 h 30 - 10 h 00

Ouverture : Dominique BELKIS, Université Jean Monnet, responsable du programme de recherche

Présentation de la journée : Denis CERCLET, directeur du master Métiers des arts et de la culture

Matinée : Mémoire, événement, temps et espace

Présentation de la matinée : Bianca BOTEVA, Université Lumière Lyon2

10 h 00 – 10 h 30 Philippe DUJARDIN, CRESAL et Direction Prospective et Stratégie de la Communauté Urbaine de Lyon

Ritualité et contemporanéité

10 h 30 – 11 h 00 Rym MORGAN, Réalisateur du film «Mémoires Mécaniques», projet Mémoire et Transmission d'une histoire industrielle à Saint-Ouen, Mains d'Œuvres

Travail de mémoire et fabrication d'événements : démarches antinomiques ?

11 h 00 – 11 h 30 Joseph PAILLARD et Nathalie VEUILLET, projet Sputnik, quartier de la Duchère/ Lyon, Compagnie La Hors De

Mémoire de l'instant - Mémoires vives. Projet artistique à variable géographique et participative

11 h 30 – 13 h 00 Table ronde **Mémoire, événement et projet de ville** animée par François PORTET, DRAC Rhône-Alpes

avec les intervenants du matin rejoints par Philippe CHAUDOIR, Institut d'urbanisme de Lyon, Université Lumière Lyon 2 ; Christine CECCHINI, Directrice du grand projet de ville (GPV), Vaux en Velin ; David COLLET, coordination du défilé de la Biennale de la danse, Vénissieux

Après-midi : Mémoire, esthétique et construction de l'événement

Présentation de l'après midi : Fanny Herbert, Entrepôts Bellevue, Saint-Etienne

14 h 00 – 14 h 20 Christophe DUBOIS, compagnie les Transformateurs, Lyon

La production mémorielle de l'événement

14 h 20 - 14 h 40 Séverine FONTAINE, compagnie IKB, Lyon

Mémoire et transmission : un processus de création théâtrale

14 h 40 – 15 h 00 Thomas BUJON, et Loïc ETIEMBRE, CRESAL-CNRS Saint-Etienne

La scène ouverte : à propos d'une exposition photographique sur la drogue à Zurich

15 h 00 – 15 h 30 Nada SEHNAOUI, artiste plasticienne (Beyrouth, Liban)

Fractions de mémoires

16 h 00 - 17 h 30 Synthèse et ouverture des débats : André MICOUD, Directeur de recherche, CRESAL CNRS Saint-Etienne

Ouverture du séminaire

Présentation du programme de recherche

Dominique BELKIS

Université Jean Monnet /Responsable du programme de recherche

Bonjour et bienvenue à tous et à toutes pour ce premier séminaire de notre atelier de recherche consacré à la mémoire. Je vais laisser la parole à Denis Cercllet pour présenter le programme de la journée, et nos invités.

Avant cela, je voudrais présenter le programme de recherche dans lequel s'inscrit ce séminaire intitulé « mémoire, événements, (dé)territorialisation ». C'est dans le cadre du Programme de Recherches Territorialisées 2005-2007, qu'a été lancé l'appel d'offre « Quand la ville se raconte, enjeux culturels et urbains du travail de mémoire ». Cet appel d'offre est initié par le ministère de la culture, en collaboration avec la Drac Rhône-Alpes, le PUCA, le Grand Lyon et les villes de Lyon, de Vaulx-en-Velin, de Vénissieux, de Villeurbanne et la ville de St Etienne.

C'est dans ce cadre que nous avons proposé un atelier de recherche intitulé « Travail de mémoire et mémoires partagées : vérité, traduction, événement, reconnaissance ». Cette proposition d'atelier de recherche et de formation, réunit des enseignants, des enseignants - chercheurs, et des chercheurs en sociologie, en anthropologie des Universités Lumière Lyon 2 et Jean Monnet de St Etienne. Celle-ci prolonge la démarche qui a été initiée, depuis trois ans déjà, autour de l'atelier qui s'intitulait « Mémoires urbaines et présent des villes », (à l'initiative de Lyon 2 avec l'Ariese, la Drac Rhône-Alpes, le Master Métiers des Arts et de la Culture, et le département d'ethnologie de Lyon 2). Cet atelier avait déjà contribué à poser la question des mémoires, et notamment celle des mémoires comme « nouvel enjeu de l'action publique ».

Notre projet, cette année, est donc d'approfondir notre réflexion en la redéployant à l'échelle d'un axe urbain régional entre Lyon et St Etienne. Nous partons, dans ce projet d'atelier, d'une vision non plus unitaire et homogénéisante de la ville, non plus d'une vision ou d'une conception fragmentaire de la ville, à l'échelle des quartiers par exemple, mais d'une conception, ou d'une vision de ville, comme étant en construction permanente. C'est pourquoi nous souhaitons ici interroger les processus de renouvellement urbain et de recomposition territoriale. Processus accompagnés d'une volonté de fonder une nouvelle légitimité à ces nouveaux milieux de vie, à ces nouvelles échelles territoriales. C'est donc dans ce cadre que le lien entre des mémoires multiples prend son sens et que des projets d'urbanité méritent d'être interrogés.

Nous voulons travailler ces questions-là avec ceux qui participent à la construction concrète et symbolique de ces nouveaux territoires parce que la notion de mémoire, qui est au cœur de ce séminaire, est mobilisée comme un outil d'accompagnement des politiques de la Ville par ceux qui l'ont en charge. Elle permet aussi, de notre point de vue, plus théorique, de dépasser des conceptions de la ville trop figées. La notion de culture, également trop figée et longtemps mobilisée pour tenter de lire la réalité urbaine n'a peut-être pas permis de dépasser ces conceptions. Nous mettons ici à l'épreuve cette notion de mémoire pour penser l'urbain, notion au cœur de nos questionnements.

Je fais référence ici aux thématiques de vérité, reconnaissance, traduction, événement, et aux interrogations autour de leur mise en récit, mise en agenda, mise en intrigue et mise en scène. Celles-ci tentent d'articuler différents éclairages sur le travail contemporain de mémoire dans les villes, à l'échelle des villes en train de se faire et de se recomposer : un travail de mémoire au présent, pour le futur.

Il s'agit de prendre au sérieux deux points dans ce projet :

- Tout d'abord la notion de « travail de mémoire » présent dans notre intitulé, soit vraiment la mémoire au travail. Nous voulons nous attacher à interroger les processus mémoriels au travers de projets, notamment dans leur mise en œuvre, ainsi que des opérations, des manifestations concrètes et des activités qui peuvent être des activités de négociation consensuelle mais aussi conflictuelle. Ces projets mobilisent d'une manière ou d'une autre, comme argument ou comme objectif, la notion de mémoire.

- Le deuxième point de notre intitulé, c'est celui de « partage » au double sens du terme. La mémoire en partage nous permet d'interroger la pertinence du recours à la mémoire comme modalité de faire ensemble, de partager du commun. La mémoire prise ainsi est à considérer comme participant réellement d'une manière de vivre la ville et de vivre dans la ville.

Pour résumer, le questionnement central pourrait être : quels sont les enjeux du travail de mémoire dans les villes contemporaines, de manière large et de manière plus précise à la fois ? Je reprendrai ici une formulation d'Alain Battegay, qui me semble particulièrement pertinente : « quelles prises offrent les actions mémorielles au-delà de leur caractère nostalgique ou commémoratif et de leur fonction de rappel, pour un travail de mémoire au présent et son retournement au projet ? »

Pour tenter de répondre à ces questionnements, nous avons mis en place un protocole de travail qui repose sur deux inflexions, en matière de format et en matière de propos, dont je vais vous parler.

- J'ai souligné tout à l'heure que l'équipe de recherche qui travaille dans cet atelier est un collectif de Lyon 2 et de l'Université Jean Monnet de Saint - Etienne. Cela nous amène à ne plus nous centrer simplement sur la seule aire, sur la seule agglomération urbaine lyonnaise. Cet élargissement correspond, d'une part à la réalité de notre collectif de travail et ouvre d'autre part à des problématiques urbaines sensiblement différentes au regard de la mémoire et du patrimoine.

Cela présente l'avantage de diversifier les ressources scientifiques et institutionnelles mobilisées pour la réalisation de cet atelier, parce qu'il y a deux universités, deux centres de recherche : le CREA (Centre de Recherche et d'Etude Anthropologique de Lyon 2) et le CRESAL, pour Saint Etienne, comme porteur du contrat.

Nous sommes ici dans la mobilisation de tout un réseau de chercheurs et d'enseignants - chercheurs. Cette mobilisation est aussi celle de nos partenaires institutionnels, dans leur diversité. Une attention particulière est portée à nos partenaires étrangers. En effet, la démarche comparative et internationale est importante afin de mettre en perspective les expériences de la ville, les manières de vivre la ville. On aura un exemple aujourd'hui, puisque Nada SEHNAOUI, qui interviendra cet après-midi, vient du Liban.

- La deuxième inflexion importante concernant cet atelier de recherche, est la volonté de partager des préoccupations communes avec les acteurs de l'action publique instituée - volonté de faire travailler ensemble les représentants de l'action, de la recherche, de la formation - afin de développer une dynamique qui devrait être propice aux enrichissements mutuels et durables car il s'agit en effet de formation, de réflexions, de questionnements, de mises en commun.

Les thématiques proposées sont élaborées à partir d'observations, d'expériences de recherches et de formation, en cours ou passées. Celles-ci seront mises à l'épreuve des préoccupations des professionnels de la ville, de l'aménagement, de la culture, des politiques sociales, etc.

Notre souhait est de faire de cet atelier un lieu d'échanges, d'expériences, de partage de réflexions et d'expériences en matière d'action publique, également. L'idée est bien de construire des questionnements partagés entre ces différents acteurs.

L'atelier est vraiment destiné à être un lieu d'échanges entre les chercheurs et les professionnels, mais aussi de formation ; et qui soit aussi un lieu d'échange et de formation pour tous ceux qui sont intéressés, d'une manière ou d'une autre, à réfléchir ou à apporter des connaissances sur les processus mémoriels à l'œuvre dans la Ville.

L'objectif est en fait d'engager un débat qui soit susceptible d'accroître à la fois les compétences et la réflexivité de chacun, qu'il soit chercheur, étudiant ou professionnel de la Ville. Dit autrement, il s'agit de faire un espace de coproduction des savoirs en partant d'expériences concrètes, de projets réels, que nous allons interroger avec les acteurs des projets. Il s'agit d'expériences localement situées, mais relativisées par des expériences plus éloignées, notamment par le biais de cette démarche comparative avec l'étranger.

Voilà de manière succincte la présentation du programme. Les dates des prochaines séances ne sont pas encore fixées. La prochaine aura sans doute lieu au troisième trimestre 2006 (automne), à l'Université Jean Monnet à Saint-Etienne, et la suivante cet hiver 2007. La prochaine séance sera entièrement consacrée à la ville en construction. Et la suivante à interroger la relation entre ville et conflit, mémoires en conflit, mémoires en concurrence.

Je ne peux pas détailler puisque ces séances ne sont pas encore construites. Je vais laisser la parole à Denis Cercllet, et je vous souhaite une bonne journée en espérant que le débat sera fructueux ! ».

Mémoire, événement et (dé)territorialisation

Introduction à la journée

Denis CERCLET

directeur du Master Métiers des arts et de la culture
Université Lumière-Lyon2

Merci Dominique. Bonjour à tous. Quelques mots pour introduire cette journée.

Je reprends ce que tu viens de dire, Dominique. Il faut que nous prenions cette journée comme un atelier, un laboratoire dans lequel toute parole est bonne à entendre. Il faut que l'on discute. Nous, les universitaires, ne sommes pas là, détenteurs d'une parole. Nous ne sommes pas dans la position où nous pouvons vous dire ce que nous savons du thème de cette journée. Les sciences, les manières de penser le social sont en recomposition et nous avons beaucoup à apprendre les uns des autres et à échanger. Ce qui se passe dans les domaines de la mémoire, de « l'événementiel », des événements urbains nous amène à repenser nos disciplines, nos concepts et nos méthodes. Et il serait bien que nous puissions mener cette recherche ensemble, avec tous ceux qui agissent dans notre société contemporaine. La situation nous conduit à réfléchir et la réflexion n'est pas l'apanage de ces lieux. Ce que tu as dit Dominique à ce propos me paraît très important et, par ces mots, je marque mon adhésion et j'essaie d'appuyer cette position. Si aujourd'hui, il pouvait y avoir une parole ouverte, ça serait vraiment parfait.

Je me souviens lorsque Alain Battegay était venu me trouver, il y a quelques années pour me demander ce que je pensais d'un séminaire qui allierait des chercheurs, des enseignants, des étudiants et des professionnels autour de la question de la mémoire. L'idée était belle : nous y sommes allés et nous y sommes encore. Et je remercie Dominique d'avoir bien voulu prendre la responsabilité de cette série de séminaires pour nous permettre de poursuivre l'aventure. Je remercie tous ceux qui ont participé à l'organisation de cette journée, et tout particulièrement Bianca Botea et Fanny Herbert ainsi que les intervenants qui ont bien voulu nous rejoindre et prendre part à cette séance de travail.

Le thème de cette journée est né de la multiplication des travaux sur la mémoire : il y a de plus en plus d'actions qui se revendiquent de la mémoire dans l'espace urbain, qui touchent les domaines de la culture, du social mais qui ont aussi des prétentions dans les domaines de l'économie, de l'aménagement des territoires urbains - mais pas seulement -, dans le domaine aussi du développement. C'est ce que nous pourrions appeler un nœud dans nos sociétés contemporaines, dans le sens où beaucoup de choses sont là reliées. Marcel Mauss parlait de phénomène social total pour exprimer ce qui ne pouvait être réduit à un seul domaine d'explication.

De la même façon, l'événement - au delà de l'événementiel - est devenu central : comme une façon de penser le temps, de penser la vie. Comment pourrions-nous aujourd'hui imaginer la vie en société sans la notion d'événement, sans rendez-vous, sans moment qui nous permette la rencontre, qui nous permette de se retrouver ? Il y a quelques jours le Centre culturel Boris Vian de Vénissieux a organisé une rencontre débat pour mettre en évidence cette

multiplication des défilés, des parades urbaines qui attirent de plus en plus de monde. Cette « mode », née de l'exemple du carnaval brésilien, touche les grandes villes européennes et mérite d'être interrogée. Mais comptons aussi avec les expositions, les interventions d'artistes dans des espaces publics qui font événement ou qui deviennent comme des événements.

Mémoire, événement. On pourrait en faire le partage : la mémoire renverrait au passé et l'événement serait éminemment contemporain, voire nous engagerait dans le futur. Cette dichotomie ne semble plus pertinente et nous devons l'abandonner. La mémoire est une activité au présent et il faut que nous sortions de cette idée selon laquelle la mémoire serait un stock dans lequel on puiserait car c'est bien dans le cadre d'une action, d'une intention, d'une stratégie que l'on construit ce dont on se souvient. La mémoire est en continuelle recomposition, dans la relation à d'autres. C'est donc véritablement une activité au présent.

De la même manière, l'événement est bien une activité au présent - même si c'est certainement plus complexe. C'est bien quelque chose qui se passe et que l'on a initié.

Donc la mémoire et l'événement partagent le même temps et les historiens l'ont bien montré à travers ce que François Hartog appelle le « présentisme ». Cette conception du temps ou la société est au présent et se départit autant du passé que de l'avenir. Cette rencontre entre la mémoire et l'événement est importante et me semble utile pour penser notre rapport au temps et à l'espace mais aussi la manière dont nous vivons nos villes contemporaines.

Pour préparer cette journée, nous sommes allés chercher ce que Gilles Deleuze avait écrit à propos de l'événement. C'est un choix que je dirais « politique » dans le sens où nous avons choisi de ne pas nous référer à Badiou ou à Ricoeur ou d'autres. Mais Deleuze, car il présente l'événement comme quelque chose qui marque une rupture. L'événement a deux dimensions : il se déroule, il y a l'effectuation comme le dit Deleuze mais aussi la contre-effectuation qui fait que ceux qui participent à l'événement en deviennent, en quelque sorte, les spectateurs : ils ont le sentiment de participer à quelque chose d'important. Et c'est dans cet écart que se situe la compréhension, grâce à cette position dans laquelle se trouve le spectateur : il n'est pas entièrement pris par l'action, mais il a la distance nécessaire pour en saisir les enjeux. C'est ce qu'il s'est passé, à mon sens, lors du premier défilé de la Biennale de la Danse à Lyon. Qui attachait une réelle importance à cette manifestation ? Selon Guy Darnet, son directeur, ce défilé est né d'une remarque : « La Biennale c'est bien, mais on ne danse pas assez ». C'était une manière de faire danser les Lyonnais. L'idée d'agglomération ne semblait pas présente au début de ce projet. Mais il y a eu une telle manipulation de symboles que des Lyonnais ont compris que de nouveaux enjeux animaient le territoire et que la verticalité à partir de laquelle on pensait la relation centre - périphérie n'avait plus cours. Les quartiers étaient à penser comme une partie du tout et la ville comme une totalité où chacun pouvait revendiquer une place, parce que tous existaient à la même échelle, horizontale. Là, c'est ce que l'on peut dire *a posteriori*. Mais il faudrait que l'on saisisse mieux comment cette compréhension peut devenir un « horizon d'attente », une intention pour l'action ; comment on passe de la compréhension au vécu en faisant attention de ne pas prendre l'intention pour la réalité et se masquer le travail qui permet, ou pas, de passer de l'un à l'autre.

L'événement nous a semblé important aussi car il ne relève pas que de l'individuel ou que du collectif mais il est l'un et l'autre, tout à la fois privé et public. Lorsque l'on comprend quelque chose de l'événement, c'est de l'ordre du public. C'est une révélation qui n'est possible que lorsque le collectif se donne à voir. Non pas dans sa seule visibilité, mais lorsqu'il se donne à entendre comme dans le cas où nous apparaît la solution d'une énigme. Cette révélation est de l'ordre de l'entendement. Elle est cognitive.

Le recours à Deleuze porte aussi sur la notion de territorialisation, déterritorialisation. Le territoire désigne ce qui circonscrit pour chacun le champ du familier plutôt qu'un espace d'action. C'est l'expression d'un investissement intime du temps et de l'espace. Le territoire a une valeur existentielle. Il se situe du côté du vécu.

Le troisième élément du recours à Deleuze est la Ritournelle. Il nous permet de nous situer du côté de l'événement artistique et de faire lien avec le territoire. C'est un très beau texte écrit en collaboration avec Felix Guattari publié dans *Mille Plateaux (Capitalisme et Schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit, 1980). La ritournelle correspond à trois situations. La première : un enfant qui, en marchant, en sautillant, se rappelle une histoire, chantonne. Cet enfant, pour Deleuze et Guattari, est en train de se départir du chaos, il est en train de se rassurer. C'est quelque chose qui relève du geste, du son et qui joue un rôle important dans la manière dont on s'organise avec son environnement. La deuxième renvoie à cette manière de mettre en ordre le chez-soi avec sa musique et ses gestes et qui procure le sentiment d'être vraiment chez soi, à l'abri. La troisième forme consiste à ouvrir le cercle tracé pour circonscrire le soi et le chez soi. Elle nous amène à sortir de soi pour entrer en relation avec autrui et organiser un rapport collectif au territoire. Elle nous amène à nous déterritorialiser - et c'est là le troisième terme de la journée - ; c'est-à-dire à nous décoller de nos habitudes, de notre manière d'exister dans un environnement. Elle nous aide à transformer notre relation à l'environnement. L'événement joue un rôle indéniable de déterritorialisation. Dans ce cadre, l'intervention artistique joue un rôle dans ce travail de mémoire qui consiste à recomposer nos habitudes et à nous installer dans une nouvelle pensée du territoire, de l'espace-temps, à nous ouvrir à d'autres manières de penser, à reconnaître d'autres manières de faire. Elle joue un rôle dans la reterritorialisation et dans la construction de l'événement. Car, en effet, l'événement n'advient pas comme cela, il est le produit d'une activité sociale ; il est le fait des acteurs que nous sommes, à des degrés divers, de la ville au présent. Ce recours à Deleuze est de l'ordre de la méthodologie : il nous a semblé utile pour enrichir la réflexion et orienter la discussion vers ce que la mémoire et les événements fondés sur une intervention artistique produisent du point de vue de la contribution de chacun dans la construction de la ville, si ce n'est la société, contemporaine.

Je m'arrête là pour que nous ayons le temps de discuter.

L'événement du 15 septembre 1996

Ritualité et contemporanéité

Philippe DUJARDIN*

CRESAL / Direction Prospective et Stratégie de la Communauté Urbaine de Lyon

Merci de cette invitation qui met en présence tant d'acteurs divers. Merci de me permettre de faire résonner ce travail par rapport à un auteur que je pratique peu, Gilles Deleuze. Pour ma part, si j'avais eu à entrer, par la philosophie, dans la problématique de l'événement, c'est sans doute Alain Badiou que j'aurais sollicité.

Je vais essayer de préciser d'emblée ma position, non sans avoir invoqué les muses. Pourquoi les muses ? Parce que les récits de l'antiquité grecque, les mythes, disent souvent de façon beaucoup plus riche, plus complexe, ce qu'il en est de nos réalités. Exemple : Œdipe, le criminel innocent. Du côté des muses, il nous faut invoquer Mnémosyne (Dans Mnemosune, on reconnaît la racine du mot français mémoire). La mère des muses est la mère de l'improvisation. C'est parce que je sais que je peux improviser. C'est d'emblée indiquer que les Grecs, mieux que nous, pensent paradoxalement. Le paradoxe, ici, est celui de la mémoire projective, anticipatrice, « protensive », disent certains spécialistes.

Ma position administrative n'est pas indifférente à ce qui va suivre. Je suis chercheur, rattaché au CRESAL, laboratoire de sociologie stéphano-lyonnais en cours de reconfiguration, mais détaché auprès d'un des services de la communauté urbaine de Lyon, la Direction Prospective et Stratégie d'Agglomération. Cette direction est porteuse du projet Lyon 2020 : celui-ci vise, sur l'échelle chronologique suggérée, à identifier et promouvoir les emblèmes de la métropole lyonnaise. Parmi les neuf portails d'emblématisation retenus, l'un d'eux a trait aux arts et aux spectacles : le Défilé de la Biennale de la danse est, d'ores et déjà, posé comme « prototype » du processus d'emblématisation.

Maintenant, venons-en à la position du chercheur. Je suis politologue : quel rapport y-a-t-il entre la science politique et ce que Denis Cercllet m'a demandé de travailler plus précisément avec vous ce matin, qui est la notion d'événement, elle-même rapportée au premier des défilés de la Biennale de la danse de Lyon, celui de 1996 ? Je m'autoriserai, ici, un petit rappel historique sur les conditions dans lesquelles, en France, la science politique s'est développée. Elle s'est développée à partir de différents paradigmes qui se sont historiquement succédés, qui s'empilent à présent, de manière plus ou moins chaotique, les uns sur les autres.

* Philippe Dujardin est Politologue. Il mène, depuis de nombreuses années, une réflexion sur ritualité, commémoration et temporalité.

Il va de soi que le premier paradigme est juridique. La science politique n'est qu'une succursale, jusqu'en 1950 environ, en France notamment, de la science-mère qui est le droit et spécialement des deux branches du droit public que sont le droit administratif et le droit constitutionnel.

Il faut attendre les années 50 pour voir apparaître un autre paradigme, que va introduire Maurice Duverger, qui est celui de l'étude des organisations partisans et des comportements politiques.

Le troisième paradigme qui se construit dans les années 70 - 80, et dont nous sommes très largement dépendants aujourd'hui, est celui de l'étude des politiques publiques.

Le quatrième paradigme, construit plus récemment encore, est celui auquel je me référerai. On peut le désigner comme celui de la sociologie historique, qui pénètre la science politique dans les années 80. Pour ce qui nous concerne, à Lyon, nous avons emprunté à Maurice Agulhon, professeur au Collège de France, le terme de « politologie historique ». C'est Maurice Agulhon qui avance le premier l'idée que le politologue ne peut pas se passer de la dimension historique dans ses travaux, et que l'historien, soucieux de l'approche des sociabilités, ne peut pas ignorer l'objet politique que travaille le politologue. C'est par cette voie, notamment, que nous avons eu accès à la dimension que, par commodité, nous appelons la dimension symbolique des pratiques politiques.

Dimension symbolique des pratiques politiques, puisqu'il n'y a pas de collectif politique, pas plus que de collectif religieux, ou professionnel, sans récit : récit d'une origine, d'une fondation, d'une rupture.

Pas de collectif sans production de signes et d'emblèmes : les couleurs du drapeau, l'hymne national, les blasons, les écussons, etc. C'est à ce moment-là de l'invention du collectif politique que Maurice Agulhon s'est attaché dans les trois volumes qu'il a consacrés à la figure de Marianne.

Il n'y a pas de collectif sans forme de monumentalisation, en prenant la monumentalisation dans son sens initial : *monumentum*, ce qui fait signe. Le signe peut être très simple : cela peut être la plaque apposée dans une rue ou simplement le nom donné à la rue. Le signe peut être somptuaire : le Palais de Versailles ou lesdits « Grands travaux présidentiels ».

Pas de collectif politique non plus sans règles protocolaires. Qui passera devant qui et au nom de quoi ? On sait que des conflits violents se nouent autour d'enjeux de préséance, que des guerres intestines ou étrangères y trouvent, sinon leurs conditions, du moins leur aliment.

Pas de collectif politique, non plus, sans rituel, sans la dimension rituelle de l'ouverture d'une session parlementaire, sans la dimension rituelle de l'investiture d'un président, sans la dimension rituelle de la panthéonisation des grands hommes, sans la dimension rituelle des fêtes dynastiques ou nationales.

Les historiens, bien avant les politologues, avaient investi ce champ de l'ordre symbolique des sociétés. Georges Duby, pour la période médiévale, met en exergue, à travers l'admirable ouvrage qu'est *Le Dimanche de Bouvines*, l'événement historique de la bataille et met en représentation, simultanément, ce qu'est une société tripolaire, hiérarchisée selon le principe médiéval des ordres. Mais nous avons aussi derrière nous, nous politologues, les travaux des historiens modernistes, notamment ceux de Michel Vovelle, sur les rituels funéraires et la commémoration, sur la symbolique révolutionnaire. Pour l'époque contemporaine, nous avons accès aux recherches de Maurice Agulhon, que je viens d'évoquer, qui embrassent toute l'emblématique républicaine créée aux 19e et 20e siècles. Pour l'époque contemporaine

encore, nous avons eu accès aux travaux de l'historien du sensible (odeurs, sonorités, paysages) qu'est Alain Corbin, aujourd'hui inspirateur et directeur éditorial d'une Histoire du corps.

Je me dois de faire référence à cette historicité de la construction de cette discipline, la science politique, l'une des plus récentes, sinon la plus récente de toutes les disciplines académiques françaises. Nous sommes les derniers venus, nous arrivons après tous les autres et il y a beaucoup d'efforts à faire pour se mettre au niveau du savoir-faire et du capital de savoir accumulés par d'autres disciplines, histoire, droit, sociologie, anthropologie. Mais la question des questions qui nous est posée, me semble-t-il, est celle du rapport au temps.

Quel est le propre du politologue par rapport à un historien ou un anthropologue ? Le propre du politologue, au regard des découpages disciplinaires, ne serait-il pas d'être l'interprète du temps présent, du temps immédiat ? Il commente l'actualité, il a comme tâche de rendre intelligible l'actualité. Le malheur pour lui, c'est que les historiens font désormais la même chose puisque se sont constituées, dans les dernières décennies, une histoire du temps présent et même une histoire dite immédiate. Là où les politologues pouvaient prétendre se situer légitimement, dans le commentaire et l'interprétation de ce qui fait événement et actualité, les historiens sont entrés en lice. Mais la question qui se pose n'est pas que de partage des périodes et des terrains entre acteurs de disciplines distinctes et virtuellement concurrentes. La question qui se pose à qui veut - politologue ou historien - donner raison du temps présent, est celle des échelles de temporalité pertinentes au regard des objets travaillés. Et la question à laquelle je voudrais que nous soyons amenés ce matin, celle à laquelle j'aimerais vous convoquer, est la suivante : de quoi sommes-nous contemporains ?

J'en arrive donc au mode d'approche qui a été le nôtre, que ce soit au titre d'activités collectives au sein de l'Institut d'Etudes Politique de Lyon ou au titre d'une activité de recherche personnelle. Christophe Dubois, qui est dans cette salle, peut attester du moment collectif de cette pratique de recherche. L'angle d'attaque retenu a consisté à construire une histoire politique, celle de la ville de Lyon et celle de l'agglomération lyonnaise, en usant d'un prisme : le prisme du rituel, et spécialement du rituel commémoratif. L'histoire nous a très heureusement servis puisque, en quelques années, nous avons été témoins ou acteurs, témoins et acteurs parfois, de trois grands rituels commémoratifs : l'un sous motif politique, le bicentenaire de la Révolution Française en 1989, l'autre sous motif scientifique et technique, le centenaire de l'invention du cinéma à Lyon en 1995, le troisième sous un prétexte religieux, le centenaire de la dédicace de la basilique de Fourvière en 1996. Mais la chance a voulu que nous soyons, aussi, les témoins de la transformation radicale d'un rituel festif, le rituel du 8 Décembre : ce rituel d'origine ancienne (1852) et strictement religieuse, a été très profondément remanié, quand il s'est « municipalisé » à partir de 1989 et plus encore à partir de 1999, quand il s'est « festivalisé ». Enfin, nous avons vu surgir un dispositif que nous appelons désormais Défilé de la Biennale de la Danse. Et nous l'avons vu surgir de manière quasi synchrone aux cérémonies du centenaire de la basilique de Fourvière !

Cette fois, je suis bien sur le terrain d'analyse annoncé. Nous sommes à Lyon, le 15 septembre 1996. Je me trouve dans la rue de la République et, dans mon champ de vision, j'aperçois le domaine et la Basilique de Fourvière où j'assistais huit jours plus tôt, le dimanche 8 septembre, au rituel lyonnais dit du Vœu des échevins. Ce 15 septembre, dans la rue de la République, je suis témoin d'un spectacle qui paraît relever de « l'invu » (du jamais vu) et de l'inouï.

Invu : seize groupes qui défilent, qui déambulent dans la rue de la République, occupant le centre du centre de la ville métropolitaine. Groupes venus de la ville-centre : 1er, 2e, 6e, 7e, 8e, 9e arrondissements et venus du dehors du centre : Vénissieux, Bron, Vaulx-en-Velin, Saint-Priest, Villeurbanne, Pierre-Bénite ; groupes venus d'un lointain exotique : Le Brésil. Mais qui sont les vrais Brésiliens et les faux Brésiliens ? Qui les vraies Brésiliennes, et les fausses Brésiliennes ? Je suis témoin de cela, de ce jamais vu, en tout cas à l'échelle de mon histoire d'habitant du Grand Lyon ; et rien, par ailleurs, dans l'histoire que je commence à bien

connaître de cette ville et de cette agglomération, rien ne semble pouvoir faire mémoire de cela.

Inouï : je n'ai jamais entendu dans la rue de la République le son des batucadas. Je découvre même le mot batucada tout en me laissant travailler par la sonorité de ces percussions, par la réverbération sonore particulière à cette artère. On est là dans une gorge, avec cet effet de résonance que connaissent tous les manifestants lyonnais, avec cet effet de théâtralité qu'offrent ces artères de la ville-centre à ceux qui, ordinairement, y défilent plutôt qu'ils n'y paradedent. J'ai aussi, dans les oreilles, les sonorités et le rythme binaire du hip hop. Je suis donc deux fois dans l'inouï : je n'ai jamais entendu une batucada, comme je l'entends dans la rue de la République, et j'ai encore moins entendu le battement binaire du hip hop mêlé aux rythmes de la Samba...

Le spectacle visuel et sonore qui se déroule semble sans précédent. C'est une parade mais ce n'est pas une parade, pas une parade au sens militaire évidemment, ni même une parade dans le sens que Jean-Paul Goude avait pu donner à son spectacle du 14 juillet 1989. C'est un carnaval mais ce n'est pas un carnaval, c'est un défilé mais ce n'est pas un défilé... Il va falloir inventer le vocabulaire qui est adéquat à l'objet qui est en train d'apparaître, trouver les mots pour désigner cela qui s'invente sous nos yeux.

Sous le ciel clair, ensoleillé, d'un 15 septembre, dans des conditions climatiquement idéales pour les acteurs du défilé et ses spectateurs, quelque chose a « surgi » qu'on n'attendait pas et qui est là : une forme inédite, une forme novatrice ; mais aussi le nombre : combien de danseurs-défilants : 2000, 3000 ? Et combien sommes-nous à les regarder : 50 000, 100 000, 200 000 ? Sous la stupéfaction, sous l'enchantement qui méduse, le vocabulaire peut sourdre cependant, et un terme se présenter : le terme « événement ».

Mais l'usage de ce terme ne va pas de soi. Comme souvent dans la langue française un même terme peut prendre des sens contrastés, voire contraires, paradoxaux. Le terme désigne, en un sens certes vieilli, un aboutissement, une issue, un résultat, voire le dénouement au sens d'une action théâtrale. Il désigne à l'inverse, est-on tenté de dire, un imprévu suffisamment notable pour qu'il marque les esprits et les mémoires. L'affaire se complique encore plus de nos jours par l'emploi de locutions dans lesquelles apparaît l'adjectif événementiel - une histoire ou une sociologie pourront ainsi être dites événementielles - et par l'apparition, plus récente encore, d'une forme substantivée : l'« événementiel » désignant un certain type d'actions publiques ou d'actions de communication.

De cette multiplicité d'acceptions et d'usages, je retiens une locution « faire événement » et m'autorise, dans l'après-coup de cette intervention, de ce futur antérieur : qu'est-ce qui aura « fait événement » ce 15 septembre 1996 ?

Aura fait événement l'inversion d'un signe. Le 15 septembre 1996 est un dimanche. Le signe du dimanche induit par la « vacance » est celui d'un évidemment. En tout état de cause, la rue de la République n'est pas fréquentée le dimanche comme elle l'est le samedi ou le vendredi. Le faire événement, ici, s'atteste dans l'inversion : ce dimanche là, ce fut le temps du plein, du trop-plein. Le signe moins a été renversé en signe plus.

L'événement, par ailleurs, est faste. Il n'est pas de l'ordre de la protestation, de la manifestation. L'événement est jubilatoire. Le faste est celui de la liesse, celui d'une anarchie relative, tempérée, qui alarme le service de sécurité, qui désoriente les spectateurs eux-mêmes : ainsi quand une partie du public quitte la rue de la République, alors que le défilé n'est pas achevé, défilé que le char Brésilien Impératriz doit clore en majesté. Désordre tranquille, désordre joyeux... Les signes moins et plus percolent.

Troisième caractéristique de l'événement : nous sommes assurés, nous qui sommes dans la rue de la République, qu'à jamais ceci fera mémoire. Il nous faut instantanément penser ce qui se déroule dans le mode du futur antérieur. Ceux qui auront été témoins, ceux qui auront vu cela, à coup sûr, attesteront : « Je l'ai vu, j'y étais ! ». L'évènement n'est pas achevé qu'il est mémorable. L'évènement n'est pas achevé qu'il est déjà légendaire, au sens où la locution latine *historia legenda* désigne ce qui doit être rapporté, ce qu'il faudra que je dise. Il faudra que je dise que j'ai pu voir cela à Lyon. J'ai pu voir cela le 15 septembre 1996, comme j'ai pu voir honorer le Vœu des échevins dans une Basilique de Fourvière comble, le 8 septembre 1996. J'aurai vu cela : l'évènement créant sa propre légende, induisant l'exigence de la transmission du témoignage. Mais j'aurai aussi été témoin de cette puissance d'une situation qui induit l'idée de sa reproduction. L'évènement n'est pas éteint que déjà la question est sur toutes les lèvres : à quand la prochaine édition ?

De cette reconduction virtuelle et de la reconduction effective advient le possible d'une désignation nouvelle : « rituel d'agglomération ». Dire rituel, c'est entrer dans un autre registre interprétatif que celui du dénouement, du fait saillant, du fait notable. C'est entrer dans un autre registre interprétatif que celui de la reconduction ou répétition. La répétition ne fait pas le rituel. Le rituel, c'est ce à quoi je ne puis me soustraire. Ce qui aura pour effet, s'il y a soustraction, d'entraîner la réprobation, d'induire la sanction, de nourrir le « scrupule » : scrupule de porter atteinte à ce quelque chose que nous n'osons pas dire « sacré » mais que nous disons couramment « sacro-saint ».

De ce devoir de faire, les éditions successives sont l'attestation. Ce devoir de faire s'enrichit, dès 2000, d'un travail de mise en archive ou en mémoire. La mise en mémoire va s'effectuer de deux manières : par un film de Charles Picq, le vidéaste de la Maison de la Danse, sur les trois premières éditions 1996, 1998, 2000, magnifique document de 55 mn, que je recommande à votre attention, et un ouvrage, Quand la ville danse, que nous avons mis au point à la demande du Grand Lyon en réponse à une commande portant sur le thème : mémoires plurielles des populations et agglomération.

Il est possible, à présent de jouer des sens a priori antinomiques du terme « événement ». Est-ce que l'évènement est l'aboutissement d'une situation ? Oui, à coup sûr : il est le condensé d'une Politique étatique de la ville, des programmes de développement social et culturel des quartiers ; il est le précipité d'un imaginaire, celui de Guy Darnet, inspiré des écoles de samba brésiliennes ; il est l'effet d'une connaissance très fine du terrain de l'agglomération lyonnaise, de ses ressources artistiques et culturelles et spécialement, pour l'édition 96, des promoteurs du hip hop. Mais le « faire événement » ne peut se penser sur le seul mode de l'issue et du résultat : il doit se penser dans sa puissance inaugurale. Le « faire événement » devient pensable là où l'évènement déborde ses causes et oriente un avenir.

En guise de conclusion, je reprendrai le fil de ma question liminaire : « De quoi sommes-nous contemporains ? » Et j'avancerai deux idées.

Première idée : être l'acteur ou le témoin d'un rituel nous fait rentrer dans un rapport au temps qui, définitivement, nous éloigne de nous-mêmes. Nous ne sommes pas plus contemporains de nos rêves que nous ne sommes contemporains de nos rituels. Les premiers rituels attestés dans l'histoire de l'humanité, ce sont les rituels funéraires et ceux-ci sont datés à moins 100 000 ans avant notre ère. La qualité d'homo ritualis est, en l'état actuel de nos connaissances, liminaire. A tout le moins, elle atteste un seuil avéré d'hominisation. Nous sommes, sous ce registre, contemporains de l'Homme de Néanderthal. En d'autres termes encore, le temps de la compétence rituelle est à jamais « inactuel ».

Deuxième idée : le rituel ne s'accomplit pas dans le temps et dans l'espace. Dans l'en-cours de son effectuation, le rituel institue de l'espace. L'espace est celui du site des cités élues : Jérusalem, la Mecque, Lourdes, Saint-Jacques-de-Compostelle, Moscou... L'espace est, aussi,

celui des trajets qui mènent vers le lieu d'élection. Mais cette scène peut être, aussi, celle de plus modestes cortèges profanes : ainsi des inévitables République-Bastille, Bastille-Nation des manifestations parisiennes. Quant au temps, non pas le temps liminaire des conditions de possibilité, mais le temps des chroniques, il est bien dépendant de la scansion calendaire que promeut le rituel : il y a un avant et un après le 14 juillet 1790, mémoire fédérative de l'insurrection du 14 juillet 1789. Il y a, à Lyon, un avant et un après le 15 septembre 1996.

Je vous remercie.

Travail de mémoire et fabrication d'événements : démarches antinomiques ?

Projet « Mémoires et transmission d'une histoire industrielle à Saint Ouen »

Rym MORGAN

Mediazones, réalisateur de « Mémoires Mécaniques ».

Je vais commencer aussi par des remerciements car je crois que l'initiative mérite d'être soulignée. Remerciements à vous qui me donnez l'occasion d'échanger sur la question de la mémoire, notion tellement employée qu'elle nous amène à nous poser des questions sur ce qu'elle recouvre et sur son utilité. En effet, je crois qu'il nous faut être suffisamment vigilant pour que cela ne devienne pas un outil rapidement galvaudé, comme beaucoup de notions l'ont été avant elle.

Mais avant tout il faut que je remercie Philippe Dujardin. En venant à Lyon, je ne me doutais pas que je courais le risque, à chaque instant, de devenir un martyr pour avoir vu des Brésiliens en paillettes défiler dans la rue de la République. Probablement parce que je ne suis pas Lyonnais... Mais je dois dire que ce qui me paraît stupéfiant, ce qui me paraît remarquable ce n'est pas l'événement qui constituerait un acte de mémoire en tant que tel, c'est plutôt le fait qu'on ne connaisse pas la batucada à Lyon avant 1996. C'est ce qui me paraît remarquable en terme d'événement plus que l'autorisation et l'intérêt soudain des pouvoirs publics ! Je pense qu'il y aura un débat intéressant tout à l'heure.

Il me paraît important d'interroger la notion de mémoire et ses usages. Prenons par exemple ce portefeuille*. Il n'a rien de significatif. Beaucoup d'entre vous ont le même - c'est mon cas. Ce n'est qu'un portefeuille, sauf si l'on en raconte l'histoire. A partir du moment où l'on apprend que ce portefeuille est la propriété d'un monsieur qui a aujourd'hui 70 ans, que c'est sa photo qui illustre cet ancien permis de conduire. Lorsque l'on sait que ce portefeuille, en cuir véritable, était un cadeau d'entreprise de la société Ferodo Valéo, entreprise d'accessoires automobiles, cet objet prend alors une valeur particulière. Il nous informe sur ce qu'étaient les relations au sein du monde ouvrier : une certaine connivence, un certain paternalisme industriel qui existait de manière très forte à cette époque-là et qui parfois perdure encore.

L'acte de mémoire a une utilité. Nous en sommes je pense tous convaincus. Reste à savoir ce qu'il instruit et ce qu'il apporte.

Le travail que je vous présente, « Mémoires et transmission d'une histoire industrielle à Saint Ouen », a été coordonné par Hélène Caubel et Anne Lalairé employées dans le lieu « Mains d'Œuvres » et s'est déroulé à Saint-Ouen, en Seine-Saint-Denis. Mains d'Œuvres** qui a porté ce projet est un « lieu intermédiaire », une de ces friches industrielles récupérées pour des gestes de créations artistiques ou pour mettre en valeur et mettre en image une création contemporaine. La notion de geste créatif entre à un moment donné en confrontation avec l'acte de mémoire lui-même.

* La présentation était accompagnée d'un diaporama

** pour découvrir le lieu Mains d'œuvres www.mainsdoeuvres.org

Ce lieu artistique est installé dans l'ancien centre culturel et sportif de l'entreprise Valéo Ferrodo, entreprise qui a contribué à façonner la ville de Saint Ouen. Ce travail mis en place sur la mémoire était l'occasion de nouer de nouvelles relations. Ce projet a permis des rencontres improbables, entre un lieu que je viens d'évoquer, des anciens salariés d'une entreprise, Ferrodo Valéo, une équipe de réalisateurs audiovisuels MédiAZones, que je représente ici, des habitants, une compagnie de spectacle vivant et toute une série d'organismes publics qui ont apporté leur contribution et leur aide à la réalisation d'un projet de travail de mémoire.

Les objectifs de ce projet étaient les suivants :

- **Placer l'Humain au centre de l'Histoire**, l'histoire avec un grand H et l'humain avec un grand H. Il s'agissait de bien mettre en évidence qu'il y a toujours des êtres humains qui ont, soit construit cette histoire, soit ont vécu cette histoire-là, que nous pouvons connaître aujourd'hui. Je repense ici à ce que nous ont raconté d'anciens ouvriers qui ont travaillé dès l'âge de 14 ans et qui en ont 70 aujourd'hui. Ils nous ont donné accès à toute une partie de l'Histoire qu'ils ont traversé.

Ce travail de recherche sur un geste de mémoire nous permet d'aller approcher une réalité qui a été un quotidien pour beaucoup de gens, mais nous amène aussi à revenir sur les concepts ou les informations qui sont diffusées aujourd'hui.

- **Déchiffrer les mythes et les réalités.** Par exemple, à propos de 1968, on a coutume de dire que les artistes et les ouvriers « se sont retrouvés », qu'il y a eu connivence. Les artistes tentent souvent ce rapprochement, mais ça n'apparaissait pas de manière aussi claire dans leurs récits. Il n'était pas question de cette promiscuité.

Lorsque les artistes ont investi ce bâtiment, personne ne savait exactement à quoi il avait pu servir, pas même les pouvoirs publics qui ont accompagné l'installation dans ce lieu. Ce n'est qu'après ce travail de recherche historique et mémorielle qu'on a pu déterminer que ce bâtiment correspondait à tout autre chose que ce que la légende voulait bien lui attribuer. Le mythe perpétué autour de « l'usine » servait le présent, justifiait l'image de l'occupation du bâtiment. Le travail de mémoire mis en place sur le centre social et sportif de l'entreprise a permis de mettre à jour de manière plus élargie la politique salariale de l'entreprise Ferrodo Valéo.

- **Favoriser/encourager la transmission de cette mémoire industrielle de Saint-Ouen vers de plus jeunes générations et ce à travers des personnes ayant été acteurs à part entière de cette mémoire et, de fait, libérer de la parole, susciter l'écoute, la curiosité...**

Il s'agit tout d'abord de **transmettre aux jeunes générations**, sinon ça n'aurait pas grand intérêt ! On peut se former, on peut se focaliser sur l'accroissement de nos propres connaissances et de la Connaissance, mais dans en même temps nous voulions travailler à les transmettre. Les habitants du quartier de Saint-Ouen impliqués dans le projet ont trouvé un très grand intérêt.

Le fait de travailler avec des anciens avait pour objet de **favoriser une complicité intergénérationnelle**. Cet aspect est devenu évident lorsque nous avons demandé à certains des anciens salariés de cette société de se rendre dans des écoles. Ils ont accepté de participer à cet échange. Nous avons vu avec quelle spontanéité, avec quel dynamisme, ces enfants posaient des questions qui étaient intelligentes et qui bouscullaient la mémoire et les manières de penser des anciens salariés. Ce que vivent ces jeunes aujourd'hui ne leur permet pas d'imaginer les conditions de travail que leurs grands-pères ont pu avoir. Ces rencontres leur ont peut-être permis de comprendre un peu mieux leur environnement et pourquoi dans tel quartier, tel emplacement est vide aujourd'hui et pourquoi il y a un hangar qui subsiste à tel endroit, qui sert probablement à tout autre chose.

- **Dépasser le simple constat historique et s'appuyer sur une démarche artistique pour développer l'imaginaire**

Enfin, il y a toujours un certain nombre de constats historiques lourds, en France comme ailleurs. Le franchissement de ces vérités permet de développer un imaginaire et c'est là que l'art en ce qui nous concerne, a pu apporter une réflexion et une dimension supplémentaire.

Il s'agissait aussi de **mener une réflexion sur la reconversion du patrimoine urbain** issu de l'industrialisation (musée, habitat social...) en bénéficiant de l'expérience de Mains d'œuvres comme lieu d'art et d'idées.

Mais venons-en à la manière dont le projet s'est déroulé concrètement. De notre point de vue, **toute action de mémoire commence par un processus de recherche**, de déchiffrement, de récoltes de toutes les archives publiques ou privées que l'on a pu trouver. Ce travail a nécessité de rechercher et de rencontrer beaucoup de témoins qu'ils soient cadres ou ouvriers, qui avaient quelque part dans leur garage, conservé des pièces fabriquées, qui avaient, quelque part dans leur grenier en province, conservé des archives documentaires, leurs notes de travail, des descriptions techniques, des comptes-rendus de conseils d'administration, des photos. De très nombreuses photos sont conservées dans les archives personnelles des individus. Certains pensent à les déposer aux archives départementales ou communales, mais souvent ces archives disparaissent malheureusement avec leurs propriétaires.

Nous avons décidé également entre 2002 et 2003 de **recueillir, par le biais de l'audiovisuel, les témoignages historiques**, « la mémoire » de ces individus l'un après l'autre, non pas pour en faire un débat contradictoire, non pas pour en faire un montage absolu, mais pour essayer d'avoir une parole représentative de chacun d'entre eux. Il y a eu cinquante interviews réalisées, qui nous ont permis d'aborder avec chacun des thématiques communes et de reconstruire, par le biais de recoupements, l'histoire qui a été vécue par ces témoins.

Enfin la **transmission aux enfants** que l'on a déjà évoqué. D'anciens salariés de l'usine sont intervenus auprès de plusieurs classes de Seine-Saint-Denis. Ces rencontres ont été filmées et il en est sorti un petit document, à l'occasion l'exposition qui s'est appelée « Frictions, une histoire du travail à Saint Ouen ». Cette exposition avait pour objectif de provoquer d'autres témoignages. Nous tenions à ce que d'autres puissent apporter un gage de l'utilisation de ces archives et de ces témoignages et le transmettre à une population qui va constituer probablement le terreau des futurs chercheurs et des futurs artistes qui voudront travailler sur l'histoire que nous vivons aujourd'hui.

En 2004, des prolongements ont été apportés au projet. En collaboration avec un photographe et des classes de Seine-Saint-Denis, une réflexion a été menée sur les actes nécessaires à la conservation de la mémoire mais aussi à la valorisation de celle-ci. La mémoire est souvent jugée poussiéreuse et il faut déchiffrer, la réécouter pour lui donner sens. C'est l'histoire du grand-père maintes fois rabâchée mais qui peut nous permettre de comprendre ce que nous vivons aujourd'hui. Une facette de l'histoire prend tout son sens, à condition d'être valorisée. Or la notion de mémoire entre souvent dans des cadres conflictuels et elle est bien souvent masquée ou dissimulée de manière à ne pas légitimer une contestation potentielle.

Le **programme « Résonance industrielle »** a été soutenu par les pouvoirs publics de Seine-Saint-Denis. C'était intéressant de voir qu'il y a eu un basculement - je pense que ça se passe aussi à Lyon comme ça se passe à Paris ou dans la ceinture parisienne et dans d'autres endroits en France - une prise de conscience par les autorités publiques de l'intérêt qu'il peut y avoir à transmettre l'histoire d'un quartier, d'un équipement, de valoriser un espace industriel inutilisé mais qui peut devenir aujourd'hui une friche artistique. Il y a un intérêt politique pour ce type de projets qui permettent de pallier la déshérence d'actions publiques de certains lieux, de créer de nouvelles dynamiques.

Les images que vous voyez sont celles de l'exposition qui a été réalisée. Je crois que nous sommes tous d'accord : le travail de mémoire est absolument positif. Parce que ce passage de témoins, cette compréhension entre les générations, la maîtrise de son propre environnement sont essentielles. De longs développements ne sont pas nécessaires pour se rendre compte que l'on peut avoir un intérêt à comprendre dans quel bâtiment on vit, dans quel univers on évolue, de quoi on est porteur, de quoi on a hérité pour pouvoir nous-même comprendre le présent et imaginer le futur que l'on veut fabriquer ou ne pas reproduire. La maîtrise du passé et de l'histoire de sa propre famille ou de l'environnement ou de sa culture d'origine apporte une sérénité certaine parce qu'elle nous permet de mieux comprendre qui l'on est, où l'on va et de prendre des décisions en connaissance de cause.

Le présent véhicule un certain nombre d'interprétations ou de fantasmes : un travail de mémoire ne permet pas toujours d'éliminer une impression, un préjugé, une conception qui a été portée pendant de longues années mais qui se révèle au demeurant inexacte. Et pourtant il y a de nombreux exemples où l'on constate que ce travail de mémoire, lorsqu'il n'est pas fait avec un certain nombre d'outils rigoureux ou avec une certaine honnêteté peut servir à démontrer des stratégies ou des théories politiques qui posent problème. Par exemple, le mythe du rapprochement naturel entre artistes et ouvriers qui se sont compris « dès lors qu'ils se sont rencontrés », qui apparaît comme une contre-vérité quand on prend le temps de discuter avec les témoins de l'époque.

En ce qui concerne la restitution des faits historiques, on découvre quotidiennement une réalité d'un moment qu'on ne pouvait pas soupçonner. C'est lié à la manière dont on a été éduqué, au rôle de l'école, mais c'est aussi lié aux non-dits d'une population qui se révèle parfois amnésique. Ces opérations de mémoire sont nécessaires parce qu'elles rétablissent un certain nombre de faits. Elles sont aussi une source d'inspiration créative qui donne tout à la fois des œuvres extrêmement originales et intéressantes jusqu'aux sempiternelles comédies musicales et assimilés comme *De Gaulle l'homme qui a dit non* par Robert Hossein. Les goûts sont différents, variés ; il y a le meilleur et le pire, mais ça n'empêche pas que cette source d'inspiration historique permette à un certain nombre d'artistes de vivre ou de continuer à créer dans un environnement qui est tout à fait « trébuchant ».

Nous assistons à une accélération mémorielle. Ce qui était un effet de l'histoire, il y a vingt, s'accélère aujourd'hui à un rythme effréné. Je serais tenté de dire : « **qui n'a pas encore écrit ses mémoires ?** » Je vois que Loana a publié les siennes il y a quelques semaines alors où en êtes-vous ? La notion de mémoire se pose aussi en terme distinctif par rapport à ce que l'on peut qualifier ou ce que l'on peut donner comme légitimation à un geste de mémoire ou une opération de mémoire. Je ne dis pas que l'histoire de qui que ce soit à 25 ou 26 ans n'est pas intéressante. Ce n'est pas du tout mon propos, mais il n'en demeure pas moins qu'entre l'histoire de Loana, les mémoires de Jean-Pierre Pernod et celle d'un ouvrier qui a vécu pendant quarante ans dans une entreprise qui a été le fleuron de l'industrie française... A nous de nous interroger sur la distinction que nous faisons entre un acte mémoriel et un acte marketing. Il y a beaucoup d'initiatives qui sont tout à fait sincères et qui montrent un engagement évident envers un véritable travail de mémoire. En même temps, on ne peut pas passer à côté de cette mémoire-produit, véritable produit du marketing ; une mémoire qui permet de développer un certain nombre de produits que nous allons, vous et moi, consommer ou acheter. Cela n'est pas sans poser de questions.

On peut, en effet, se demander si la mémoire n'est pas un nouveau produit. Il y a de nombreuses raisons de le croire à ce jour. Je note qu'il se développe de plus en plus de formations sur la mémoire. C'est une thématique très intéressante et on peut noter qu'elle devient aujourd'hui une thématique de travail, un thème sur lequel on veut œuvrer, mais elle devient aussi un gagne-pain pour beaucoup de gens. Alors parfois je me dis que c'est fait à bon escient, et parfois cela devient un développement d' « experts de l'expertise ». A ce titre, vous retrouverez parfois des gens qui vous proposeront de vous expliquer comment monter un projet mémoriel. Rapidement, ce projet mémoriel, cette notion de projet-mémoire, labellisé par les services publics aujourd'hui, va chercher à être rentable. Un travail de mémoire requiert des

efforts, de l'investissement, des investigations, le recueil de témoignages, un travail collectif ou individuel si l'on agit dans la perspective de la recherche de vérité. Cela nécessite d'y passer du temps.

Et bien souvent, **ce temps n'est pas rentable**. Alors ce travail non rentable à court terme est subventionné, il est fait dans le cadre du service public, il est fait par des associations, et parfois, il est fait par des organismes privés. Mais quand cela devient un gagne pain, il faut pouvoir aussi le rentabiliser. Et quand on veut le rentabiliser, l'un des moyens est de standardiser. **Un travail qui est normalement un travail intellectuel, mais qui devient aujourd'hui un travail de fabrication qui puisse être rémunérateur**. Entendons-nous bien, je n'ai rien contre l'argent. Il ne s'agit pas ici de paraphraser un discours marxiste. Je dis simplement qu'il ne faut pas se voiler la face. Lorsqu'un professionnel vient vous voir et vous propose de vous apprendre comment monter un projet sur la mémoire, clé en main, on peut s'inquiéter des résultats. Evident s'il en est, deux situations ne se ressemblent jamais, les histoires se nuancent, « les vérités d'alors » changent : comment une même règle de logique de projet pourrait s'appliquer à tous les travaux de recherche sur la mémoire sans le déprécier ou lui faire perdre toute la richesse de sa variété.

Le politique prend désormais place dans ce travail de mémoire alors qu'il a été pendant longtemps réticent, voire opposé à tout travail critique sur l'histoire. Les plaques commémoratives, les célébrations, les souvenirs se multiplient. Sont-elles pour autant toujours significatives quand elles sont ainsi répétitives et sans, finalement, que les gens ne soient consultés ou ne soient en harmonie sur le choix de ce qui est célébré ?

De plus en plus, il y a une sorte d'intrusion du monde politique dans le devoir de mémoire, qui bien souvent est un **devoir de dédouanement**. Pendant longtemps par exemple, on n'a pas reconnu l'esclavage en France ; aujourd'hui, on trouvera les plus hautes autorités françaises pour prendre part aux célébrations ou commémorations - dénonciations du traitement négrier. Est-ce que cela dédouane pour autant la responsabilité d'un Etat ou d'une communauté ? Non. Mais il fait bon s'afficher dans ces événements mémoriels, de manière à ce que l'on puisse se dire : « j'ai fait mon travail ». Or, cette part du travail est loin d'être faite, évidemment. Cela ressemble à TF1 qui se met à recruter des personnes dites de couleur pour coller au fait que nous sommes une collectivité nationale diversifiée. Or, c'est par le travail historique de certains que cela est devenu une réalité ; ça n'a pas été de gaîté de cœur que cette réalité « historique » a été prise en compte comme un événement important et fondateur d'une communauté.

Ensuite il est utile de se questionner sur la notion de travail de mémoire comme dénominateur commun. Si l'on regarde bien autour de nous, le travail de mémoire qui nous est proposé a bien souvent vocation à trouver le dénominateur commun qui puisse être célébré par tout le monde. Or, **il y a peu de raisons pour que le travail historique ou le travail mémoriel gomme les conflits qui pouvaient exister à l'époque**. Il y a peu de raison de résoudre ces conflits par le simple exercice de souvenir. Par exemple, en ce qui le travail que nous avons réalisé sur le problème de l'amiante. Permettre à d'anciens salariés d'expliquer et de répéter qu'à 14 ans, apprentis dans les usines, ils faisaient des batailles de boules de neige avec de l'amiante, ne fait plaisir à aucune des sociétés mises en cause aujourd'hui dans cette catastrophe sanitaire, pas plus que cela ne ravit les pouvoirs publics ont couvert ces faits au nom de l'intérêt économique national. Le fait de mettre sur les places publiques, cette vérité historique, à l'aide des témoignages des personnes qui l'ont vécue avant qu'elles ne disparaissent, n'est pas consensuel et ne peut pas l'être.

Les exemples sont nombreux. Ainsi la perruque qui désigne l'utilisation d'outils et de matériaux qui appartiennent à l'entreprise pour fabriquer des objets personnels pendant son temps de travail : en terme légal c'est du vol, en terme moral c'est un autre débat... C'est du vol de temps qui appartient à l'employeur qui a payé par le biais du salaire la force de travail de l'employé. C'est aussi du vol de matériel qui n'appartient pas à l'employé mais bel et bien à

l'entreprise qui a acheté ces biens. Malgré son existence avérée, il est extrêmement difficile de parler de cette pratique de la perruque aujourd'hui. Les entreprises refusent que ce soit évoqué ; officiellement cela n'existe pas. Encore un exemple : les événements d'octobre 61 à Paris. Il n'est pas inutile de rappeler cet événement majeur de l'histoire française, que l'on a redécouvert en 1991 après trente ans d'oubli ! Cette amnésie entretenue ou assumée est-elle même un fait d'histoire qui éclaire notre analyse de l'histoire d'une collectivité d'êtres humains ? Je pourrais évoquer Lyon où j'ai cru comprendre que le génocide arménien a suscité des discussions importantes. Il y a un monument qui va être dressé. Je n'ai pas bien compris ce que le monument représentait, artistiquement parlant, mais en tout cas j'ai compris que cela représentait une commémoration du génocide arménien. Cela ne me semble pas se passer sans heurts. Il y a donc vraiment un conflit qui n'est pas résolu. Le fait qu'on initie un geste artistique pour aborder cette question ne pacifie pas le débat voire pourrait, au contraire, y contribuer. Enfin, je pense que Madame Senhaoui, cet après-midi, nous en dira plus, il existe une place des martyrs à Beyrouth au Liban sur laquelle, en son centre, est disposé un monument qui a été criblé de balles pendant la guerre civile. Je souhaite parler vraiment sous contrôle de ceux qui connaissent mieux cette histoire que moi et vous inviter à vérifier. Il y a eu un débat : faut-il rénover cette sculpture ou faut-il laisser les traces d'impacts de balles sur cette œuvre en témoignages de l'horreur de la guerre ? Je crois que ceux qui l'ont emporté sont ceux qui ont décidé d'effacer les traces...

Le travail de Mémoire équivaut à un enterrement ? Bien souvent, lorsque l'on utilise le prétexte de la mémoire, cela se révèle un enterrement de première classe. Je reprends ici l'exemple de la perruque : il n'est pas question d'évoquer la question de la perruque industrielle aujourd'hui, mais par contre on peut faire de grands colloques sur la perruque industrielle, autrefois. Ça n'existe plus, c'est une pratique du passé, quelque chose qui n'a plus cours. C'était une errance passagère qui avait saisi les employés de l'industrie mais qui n'existe plus aujourd'hui, bien sûr. La commémoration voire l'analyse scientifique du fait historique entend invalider toute contemporanéité, une fois encore, pour ne pas l'affronter ou lui permettre d'être un révélateur d'une organisation et de ses failles systémiques.

La mémoire peut être une matière artistique : il y a des expériences qui sont extrêmement intéressantes dans ce domaine. Une certaine catégorie de gens est demandeuse de l'utilisation du récit de leur vie ou de l'utilisation de leur témoignage dans l'œuvre artistique. Il y a de nombreux exemples comme celui de Guy Allouche ou de Bruno Lajara. Pour autant, dans certaines expériences théâtrales arrive un moment où vous devez sélectionner et orchestrer le contenu de votre création. Il s'agit alors de faire passer un casting à ces témoignages de manière à choisir ce qui peut apparaître sur une scène et **ce qui, dans les témoignages historiques de la vie de quelqu'un, va pouvoir apparaître dans une œuvre artistique.** C'est un travail délicat. Je ne dédouane personne puisque nous-même lorsque nous avons fait ce film « Mémoires Mécaniques » nous avons sélectionné aussi les témoignages. D'ailleurs quand on réfléchit sur ce qui nous a poussé à sélectionner tel ou tel témoignage, on évoque l'argument audiovisuel, la clarté de l'exposé, la diction, etc... Se mêle étroitement contenu historique et présentation des choses qui n'ont, de prime abord, aucune raison d'être associés

Dans un autre genre, le film libanais, Massaker (Monika Borgmann, Lokman Slim et Hermann Theissen) présente les témoignages de ceux qui ont commis les massacres dans les camps de Sabra et Chatila. Ces personnes ont accepté d'être filmées et de donner leur témoignage des événements de manière à pouvoir éclairer une vérité historique du moment. La situation libanaise est complexe. Pour autant, ce qui m'a intéressé est bien sûr, le travail de fond. Je suis heureux d'avoir entendu cette parole même si c'est celle du bourreau. C'est une vision éclairante qui sert l'acte de mémoire. Je n'évoque ici même pas le travail accompli pour retrouver et convaincre ces personnes de témoigner de leurs crimes impunis. Il y a un pendant à cette satisfaction. Le film est aussi une œuvre de cinéma dont l'aspect artistique prend la forme du travail de l'image. Ce domaine dans cette œuvre pose de mon point de vue certains problèmes. Les témoins étant masqués pour éviter de les reconnaître, les images qui sont prises montrent les corps des témoins en vue plus ou moins larges. Des corps dénudés ; torses, mains,

pieds, poils... ceci pose des questions sur l'image que l'on en reçoit en tant que spectateur l'interprétation que l'on donne de la personnalité des ces témoins. Que reçoit le public comme information par rapport au travail historique ? Quel lien ressort de la vue de l'image et de l'audition des horreurs des témoignages ? Pendant toute la projection du documentaire, je me suis posé la question du sens de ces corps exposés. Je fut terriblement gêné quand les réalisateurs ont expliqué avoir eux-mêmes acheté les tee-shirts, débardeurs et shorts pour habiller les témoins. L'acte de mémoire est habillé. Jusqu'à quel point il n'est pas faussé dans son sens ?

Vous avez cité tout à l'heure Ricœur. Ricœur avait développé la notion de juste mémoire. Ça lui avait valu d'ailleurs des problèmes sur le fait qu'une société d'habitude si complaisamment amnésique dégouline aujourd'hui de mémoire. Célébrations, commémorations, plaques commémoratives, journée du souvenir, monuments d'hommage, il y en a quasi tous les jours. Y'a-t-il pour autant une consécration en termes d'action politique dans la vie de tous les jours ? Est-ce que Paris-Plage, aussi singulier soit-il devient un événement ? Ce qui m'a aussi beaucoup intéressé dans vos exposés sur la notion d'événement qui parce qu'il est une rupture, deviendrait un acte de mémoire en lui-même. Est-ce qu'il joue un rôle de mémoire ? Je n'en suis pas si sûr. Les Nuits Blanches ont été consacrées comme étant un événement artistique majeur ; aujourd'hui devant sa répétitivité, voire le casting qu'il faut passer pour intervenir dans le cadre de ces opérations, font que la population n'y prête plus grand intérêt. Il y a toujours beaucoup de gens, c'est sûr, **mais ce n'est pas ce nombre qui détermine un moment historique ou un événement ou encore un acte de mémoire**. A ce titre, les stades de foot, constituent chaque dimanche un certain moment d'histoire.

Ce que je voudrais vous dire, est que l'événement est certes important, mais je ne suis pas sûr qu'il soit une rupture fondamentale car bien des événements sont des resucées d'artifices déjà usités qui ont certes montré leur efficacité ou qui ont montré leur retour sur investissement (je fais référence à ce que j'ai entendu des premiers intervenants). Ces événements souvent préfabriqués sont des recettes censées collecter le plus large consentement populaire ou branché mais pas vraiment une singularité notable au sens de la rupture qui ferait date donc contribuerait à la notion de mémoire.

Voilà, j'ai été très vite, mais j'imagine que l'on en reparlera pendant le débat.

Mémoire de l'instant - Mémoires vives.

Projet artistique à variable géographique et participative

Joseph PAILLARD

Projet Sputnik, quartier de la Duchère/ Lyon, Compagnie La Hors De

Bonjour. Tout d'abord je remercie Rym Morgan pour son intervention car elle s'inscrit peut être plus dans mes problématiques. Je vais essayer de présenter ce que nous faisons. Ce n'est pas un projet artistique autour de la démolition d'une barre. Nous sommes bien en train de parler d'un projet de lieu de création artistique, en accompagnement à la rénovation d'un quartier, ce qui inclut une reconstruction par la suite. Je ne vais pas vous parler aujourd'hui d'un projet axé sur la vie et l'identité des habitants de cette barre. Pour une seule raison c'est que ce projet est quelque chose d'assez neuf. Je vais donc essayer de recontextualiser rapidement.

La Hors De mène ce projet artistique qui s'appelle Sputnik, depuis mai 2005. A cette période, il y avait déjà eu un grand nombre de barres qui avaient été démolies dans le quartier. La seule barre qui est tombée après notre arrivée, s'est écroulée trois mois après notre installation. Dans mon intervention, je vais avoir un peu moins de recul par rapport à toutes les problématiques dont on a parlé précédemment et qui sont, au demeurant, fort intéressantes, sur la question de mémoire, de territorialisation et déterritorialisation, car nous sommes vraiment en plein dedans. Nous sommes là en pleine construction de ces projets, dans le feu de l'action. J'espère vraiment que ces échanges vont nous aider à problématiser tout ce que je vais vous raconter autour de ces thématiques.

Nous sommes ici dans un quartier de grands ensembles des années 60/70 de l'Ouest Lyonnais. Nous n'allons pas reparler des problématiques liées à ce style de quartier, car tout le monde, je pense, voit de quoi nous parlons. En 2001, les collectivités territoriales et l'Etat ont lancé ce qui s'appelle un GPV (Grand Projet de Ville). L'idée, c'était de rénover le quartier et donc de réintégrer ce territoire dans l'agglomération et lui redonner sa place. Nous sommes quand même dans un quartier constitué à 80% de logements sociaux et complètement enclavé. C'est-à-dire, avec une population très précaire dans un lieu entre la ville de Lyon et les communes résidentielles bourgeoises de l'Ouest Lyonnais. L'idée, c'était de réintégrer ce quartier à la ville et transformer sa relation à l'agglomération. L'aménagement reposait sur la reconstruction de routes, d'immeubles, de logements, accompagnée en parallèle par ce que les aménageurs appellent le « soft », c'est à dire l'accompagnement humain et social de ce genre de mutation. C'est là-dessus que les collectivités territoriales, suite aux études qu'ils avaient commandées, décident d'investir sur la création artistique et de la poser au centre de la dynamique de ce renouvellement urbain. C'était pouvoir, à travers la création artistique, créer du sens à partir de ces réalités en mouvement, d'essayer de mettre en réseau ce territoire avec la ville, de participer à la création de nouvelles circulations.

La Hors De arrive dans ce contexte. Elle est ici pour porter le projet Sputnik qui est un projet de créations artistiques transversales avec des variables géographiques et participatives. Ce projet repose essentiellement sur la résidence d'artistes et de créations sur le territoire, une permanence de créations et réalisations. Je vais essayer de l'expliquer en trois concepts essentiels :

Tout d'abord des artistes et des créations, que l'on appelle des ZAT: les Zones Artistiques Temporaires. A travers les créations artistiques, que ce soit du multimédia, du théâtre, de la danse et autres, nous essayons d'investir des espaces en mutations, c'est-à-dire des terrains vagues, des appartements, différents bâtiments qui, à un moment donné, ont perdu leur usage, en attendant d'être démolis ou rénovés, ou encore réaffectés à un autre usage. C'est aussi

créer à partir des matériaux produits par la réhabilitation. On peut évoquer les palissades de chantier, on peut parler de tout un ensemble de matériaux disponibles.

Nous sommes dans un projet de résidences de travail dans un espace en mutation. Cela demande de se doter de lieu de travail pour les artistes qui soit modulaire et mobile. Ils vont accompagner un quartier où vont apparaître des grues, des marteaux piqueurs pendant dix ans. On imagine très bien ce que ça peut être. Parallèlement, il s'agit aussi de détourner la fonction des bâtiments existant à travers des interventions artistique qui peuvent être très ponctuelle, de l'ordre de deux ou trois jours, ou encore à travers une résidence de quelques mois.

Derrière ces ZAT, on a ce que nous appelons des ZOO (Zones d'Observation Originales). C'est l'autre concept important. C'est l'endroit où nous allons associer les différents acteurs de cette mutation urbaine pour essayer de définir ce projet. Nous avons, en effet, un projet de départ, mais c'est un projet qui va se confronter à de nouvelles réalités, nouvelles problématiques, au cours du temps. Nous allons essayer de nous donner les moyens entre artistes, aménageurs, politiques, habitants, enfin toutes personnes volontaires de venir participer à la redéfinition et aux problématisations de ce projet. Nous essayons ici d'interroger, de questionner toutes les problématiques liées au projet, d'accueillir toutes les idées, les réflexions qui peuvent être disponibles. Ça demande, ce qu'on pourrait appeler de la concertation, mais il ne faut pas oublier que nous sommes dans un domaine artistique, donc c'est bien de trouver dans ces espaces mutants de concertation, d'autres enjeux, d'autres lieux pour que des cultures différentes puissent échanger autour des ces enjeux.

Le troisième concept intéressant est ce qu'on peut appeler les ZAV (Zones Artistiques Virtuelles). Il s'agit d'un double questionnement sur la scène virtuelle. Au niveau artistique, il s'agit de questionner cette nouvelle scène qu'est internet. Mais c'est surtout pour nous un endroit d'extraterritorialisation. Avec les ZAT, nous sommes vraiment sur le quartier. Sur les ZOO, nous sommes sur le territoire. Avec les ZAV, nous allons nous intéresser aux outils de la scène virtuelle, sur le net, les formats de Blog, ou autres choses. Nous allons voir comment étendre les questionnements et reconnecter ces problématiques sur d'autres terrains de mutations, ailleurs en Europe, pour les différents acteurs qui ne peuvent pas venir réagir avec nous sur ces questions là.

Pendant toute la durée de ce projet artistique, nous avons constitué des blogs autour d'un collectif d'auteurs associés au projet. Nous avons aussi constitué des blogs sur ce qu'on appelle le NodeZone, Sorte de plateforme où les artistes de différentes disciplines qui ont participé à ce projet ou qui vont participer au projet dans leur résidence, peuvent venir échanger et participer à la réflexion sur ces espaces virtuels.

Un des endroits de concertation, dont on parlait tout à l'heure, est ce qu'on appelle les « Sputnik process ». Il s'agit de réunions que nous organisons assez régulièrement, tous les mois, avec différentes personnes, des acteurs de l'aménagement, des artistes, des sociologues.

Nous allons maintenant revenir sur quelques exemples. Nous allons parler d'une création proposée pour l'Art sur la place. Il s'agit de résidences d'artistes dans des quartiers DSU de la Politique de la ville de l'agglomération. L'idée c'est vraiment un travail contemporain plastique en lien avec les habitants et ensuite il y a une monstration dans le centre ville, rue de la République. La Hors De a proposé lors de la dernière manifestation Art sur la place un travail que l'on a appelé Big White Bird qui a été réalisé avec différents groupes de la Duchère, en partenariat avec des structures locales type MJC et d'autres. L'idée c'est de mettre en lien l'artiste et son propos avec la société qui l'entoure ainsi qu'avec différents acteurs du territoire. Très rapidement, le projet artistique repose sur un lien fait entre le film de Passolini qui s'appelle « Uccellacci e uccellini », en français, « Des oiseaux petits et grands » et le quartier de la Duchère en rénovation. Le résultat est un bus customisé contenant à l'intérieur une installation et autour des performances. Il y a eu un important travail vidéo sur le quartier constitué d'interviews de gens autour de Passolini, de la reconstruction mais aussi de plein d'autres choses. Je vais essayer de vous parler de quelques images de la démolition et notamment de la dernière démolition qui a eu à la Duchère en septembre 2005... Il faut préciser qu'il y a deux types de démolitions : il y a la barre qui s'effondre sur elle même et il y a ce que l'on peut appeler le grignotage. Le grignotage c'est les grosses machines qui mangent un

immeuble de dix sept étages petit bout par petit bout. Quand on est sur le quartier on voit ce bâtiment qui petit à petit perd son enveloppe, on voit la peinture, on voit les appartements... enfin imaginer une coquille sauf que dedans il y a une vie, une mémoire de tout ce qui était ce bâtiment. Le bâtiment s'expose comme ça dans des gravas à la vue de tous.

Dans le cadre d'un événement comme celui-ci, ça se passe rue de la République, il y a une dizaine de bus exposés, il y a je sais pas combien de milliers de personnes. C'est un événement pour le coup très médiatisé qui permet de rapprocher à un certain moment, différents acteurs de cette rénovation. Est ce que le traitement esthétique de ces choses-là peut amener à quelque chose ? J'amène mon témoignage là-dessus. Je vois différentes réactions : une réaction dans ce bus, rue de la République, une personnalité politique qui vient constater ce qui s'est concocté avec l'argent public. C'est un élu de la ville très impliqué dans le projet de la reconstruction de ce quartier. Je constate que cet élu scotche complètement devant les images de cet immeuble grignoté qui coule par tous ses pores, parce que les gravas passent par les escaliers repassent par les fenêtres. C'est vraiment quelque chose de plastiquement surprenant. Sa première réaction après ça c'est de dire « c'est horrible, on aurait jamais dû laisser les bailleurs responsables de la déconstruction de cet immeuble opter pour ce choix de déconstruction ». Voilà la réaction d'un élu. Quelque mois après lors du retour du bus de l'Art sur la place dans le quartier de la Duchère où il a été créé, les habitants ont pu circuler dans cet espace. Là on a à faire à des personnes âgées du quartier qui habitent la Duchère depuis ses débuts et qui, face à cette vidéo, nous disent « mais c'est fou comme c'est beau ». C'est une caricature, mais il semble que, quelque part et c'est peut être là ma subjectivité qui parle, le traitement plastique qui avait été proposé par l'artiste les ramène à porter un autre regard sur cet événement.

Enfin, pour essayer d'accrocher aux problématiques d'ici, la question « est-ce que ça a mis les habitants et cet élu en relation ? », ici non pas vraiment. Enfin si, à travers moi, car c'est moi qui ai été témoin de ces deux témoignages. L'œuvre avait joué son rôle, mais il faudrait alors repenser la conception de cet événement de l'Art sur la place. Car le moment où l'élu est présent correspond à la monstration publique officielle dans le centre ville, et effectivement, les personnes âgées du territoire sont aussi moins là au moment du centre ville.

Les gens ne se sont donc pas fondamentalement rencontrés à ce moment-là, mais on assiste souvent aussi à des déplacements de regards, qui à mon avis, peuvent permettre à des gens de se rencontrer autour de cet événement, d'avoir l'occasion de transformer un regard sur quelque chose qui est commun, soit un immeuble qui tombe.

Après qu'est ce qu'il reste de ça ? je ne sais pas, mais je suis convaincu que si on parle de cet élu ou de ces personnes âgées, de ce qui va rester de cette vision, de cette expérience esthétique, il est certain qu'il reste quelque chose. Pour avoir vu l'émotion de ces vieilles dames qui restent là comme ça une heure devant ces vidéos de 5 minutes. Je ne sais pas exactement ce qu'il va rester dans leur mémoire, j'avoue que là, je lance des appels du pied, il serait aussi intéressant que ce type de projets soit accompagné, sans rentrer dans les disciplines, par les sciences humaines, pour voir ce qu'il reste, ce que ça produit.

Je vais essayer de rentrer (je ne l'ai pas dans mon DVD donc je vais laisser tourner les images) dans un autre projet qu'on a appelé « 10 ». Alors là, il s'agit encore d'essayer de créer un événement sur la Duchère, pour créer des circulations à base de résidences d'artistes

On prend un événement national, afin de s'inscrire dans quelque chose qui existe, ce qui simplifie la construction d'un événement, soit la semaine de la francophonie. Là-dessus on organise des résidences de 10 plasticiens pendant 3 mois sur le territoire, qui vont bosser sous différentes formes de relations avec du public, des gens qui habitent sur ce quartier.

Alors après il y a différents types de publics, des publics captifs comme un groupe d'enfants d'une MJC ou ce genre de choses, et des publics pas forcément public au départ justement, des gens qui passent ici, que les artistes vont piocher au hasard, et c'est eux-mêmes qui vont constituer leurs groupes.

Donc on a une résidence, une présence de créations pendant trois mois, derrière la création d'un événement basé sur deux temps forts. Un premier temps d'exposition d'étape de travail,

où on réunit tous les participants, le public, les artistes, tous les gens qui ont participé aux ateliers. Atelier n'est peut-être pas le bon mot ou alors vraiment au sens espace de travail. Les modes de rencontre entre le public et l'artiste sont très différents suivant les individus. Donc une exposition sur le processus 0, et un deuxième temps, plus événementiel où l'on parle de musée éphémère en appartement.

Là il y a dix appartements de cette fameuse barre des milles, qui sont vides puisque l'idée est de la démolir en 2009. Quand on parlait d'espaces laissés vacants tout à l'heure, on rentre dans ces appartements, on monte des projets, on met des artistes en résidence.

Donc on se retrouve avec, sur une journée, une exposition de 10 œuvres, dans 10 appartements avec du public qui circule.

Alors du public, qui ? Forcément, sur ce genre de projets « musée éphémère en appartement » à la Duchère, tout un public de centre ville est très rapidement attentif. Intéressé par les questions de NTA, de lieux intermédiaires, etc. Car c'est porteur en ce moment, la « com » est super efficace, d'un seul coup tout le monde arrive, la presse, etc., et c'est donc beaucoup plus facile. Mais il y a aussi le public de proximité, celui qui est créé par la présence des artistes pendant trois mois en résidence là-haut. Donc dans la relation, dans la relation des artistes avec les gens avec qui ils ont travaillé, qu'ils croisent au centre commercial, parce ce personnage qui ne ressemble pas tout à fait aux gens que l'on trouve ici...

Et puis il y a le public de proximité du fait de la présence de La Hors De sur ce terrain depuis plus d'un an quand même. Au total, cela fait 500 à 600 personnes dans la journée qui circulent dans ces appartements, des gens très différents qui se croisent là-dessus c'est toujours pareil, la question reste est ce que ça amène quelque chose ?

J'essayais de répondre aux questions tout bêtement hier soir. Je regardais les petites questions du programme et je me demandais : est-ce que l'esthétique à un moment donné permet une rencontre entre différents acteurs en dépolitisant les échanges, ou au contraire en dénaturant l'échange (au final on ne parle plus, on est juste coexistants autour de quelque chose) ?

Encore une fois je crois que ça dépend et c'est là que nos ZOO, ces zones d'observations originales sont importantes. Je crois que l'expérience esthétique à un moment donné peut proposer. Je crois que l'art a traversé, a posé des passerelles, des ponts et peut créer des endroits. Il faut créer des endroits de convivialité, de préservation d'échange, où les gens se rencontrent parce qu'ils ont des choses à échanger. Là-dessus, il s'est quand même passé des choses assez impressionnantes. Il y a aussi des freins. Encore une fois, c'est moi ou l'équipe de La Hors De qui sommes les médiateurs de ces expériences. Les projets se font, mais il se racontent plus mal, il faut effectivement que les différents acteurs soient plus présents.

Par exemple, un artiste devait travailler avec un groupe de jeunes filles d'une association de médiateurs. C'est une association de médiateurs sociaux qui n'ont pas du tout de rôle éducatif ou pédagogique, ils sont là pour faire de la médiation, qu'il n'y ait pas de zone de non droit, disons qu'il y ait une présence pacifique de la république partout sur le territoire même tard le soir. Effectivement un groupe de jeunes filles d'une quinzaine d'année qui est encore scolarisé, qui ne sait pas trop quoi faire le soir, se constituent autour de quelques-uns de ces médiateurs. L'artiste rentre en relation avec eux et essaye de monter un projet avec ces jeunes filles. Pour différentes raisons, la rencontre se fait et en même temps elle ne va pas tout à fait au bout par rapport à ce qu'avait investi l'artiste, où il voulait aller, ce genre de choses. Mais l'artiste débouche tous de même sur un travail et un résultat (il y a plein de photos sur le site et d'explication là-dessus, je vous laisse y aller). Cela donne dans un univers rose plastique un tas de gravas d'où dépasse des pieds, quelqu'un qui à la tête dans le trou. Sur la façade de l'appartement Robinson est inscrit en énorme lettre Rose fluo. Il se trouve que l'artiste en circulant dans le hall de l'immeuble, parce que son lieu de travail c'est dans l'immeuble, dans cette fameuse barre des mille, a rencontré lors de ses circulations un groupe de jeunes. En bas de la barre, on a un groupe de jeunes qui sont eux, je ne sais pas comme décrire, certains les disent « en déshérence », enfin bref, qui pour différentes raisons ne sont pas à l'école ou pas au boulot et donc du coup sont là. L'artiste est quelqu'un qui a une barbe, les cheveux longs un peu dégarnis et les jeunes, amusés par ce personnage, plutôt dans une relation sympathique avec lui le surnomme Robinson comme Robinson Crusoe, ça les amusait...

Je me promène dans le quartier quelque temps après et je rencontre ces jeunes. À un moment donné, ils me somment d'enlever le Robinson de la façade. Après des essais de discussion qui abordent l'aspect esthétique de ce lettrage rose fluo qui ne leur plait pas, je ne comprends toujours pas pourquoi il faut enlever le Robinson de la façade. Enfin arrive l'ultime explication, « la Duchère c'est un quartier, ce n'est pas Ecully centre ». Alors là il faut connaître, être de Lyon pour saisir ce que ça veut dire. Donc la Duchère c'est un quartier ce n'est pas Ecully centre. Ecully centre, c'est juste derrière, c'est à dire que à la Duchère on est dans le quartier, la « téci ». Enfin un jour vous avez tous vu « 69 la trique », « Duchère en force », enfin tout ce genre de trucs-là. Ecully centre, derrière, on est dans un petit village plus bourgeois, très joli. Moi c'est une phrase que je veux bien qu'on essaye d'expliquer ensemble. J'ai mon avis sur la question. A un moment donné il y a une proposition qui permet de faire ressortir ce type de discours-là, cette formalisation là. Moi je me pose vraiment des questions sur les espaces à habiter en parlant de territorialisation où ce genre de choses là.

Il y a plein d'exemples comme ça. Nathalie Veuillet, qui est ici, qui est la directrice artistique de La Hors De mais qui a aussi été artiste en résidence dans ce projet a fait un travail aussi avec ces fameux jeunes. Le projet s'appelle 2.24 parce qu'ils sont au pied de la barre 224. Elle vous parlera rapidement de ça tout à l'heure. C'est assez intéressant sur la sclérose à un moment donné. Comment est-ce qu'un artiste, va nourrir sa réflexion personnelle dans sa relation à son projet artistique ? C'est-à-dire en travaillant avec des jeunes, en travaillant sur un territoire et sur la notion de territoire, elle travaille sur ce qu'elle appelle une espèce de sclérose, une espèce d'enfermement de ces jeunes sur eux-mêmes. Après, il y a un résultat, une œuvre plastique. Je n'en ai pas d'image ici mais c'est une installation, de grandes silhouettes humaines, échelle 1/1 sans visage, sans sexe. La question est comment l'artiste s'aperçoit qu'elle s'imagine elle aussi être ce petit homme bleu à d'autres endroits au même titre qu'on est tous ces petits hommes bleus suivant dans quel centre du monde on veut bien s'imaginer, ce qui paraît être un glissement important.

On arrête la description formelle de ces projets artistiques, on revient sur ces ZOO donc ces Zones d'Observations Originales qui prennent plein de formes : c'est en même temps de l'ordre des réunions à certains moments, ce qu'on appelle le Sputnik Process où on invite plein de monde. C'est aussi ce dont je parlais tout à l'heure, de créer des endroits où effectivement il y a une proposition artistique, des artistes sont présents, mais vraiment des vrais endroits de convivialité où l'échange est possible. On appelle ça des Apéros RTT. Il se passe des choses magiques dans ces apéros RTT Rapidement, Grosso modo, on prend un lieu sur le quartier qu'on transforme de façon très conviviale à l'occasion d'une soirée où il y a des propositions artistiques de l'ordre du DJ, des installations plastiques, de la lecture, des défis vidéo et d'ailleurs ce soir il y en a une sur la terrasse de la MJC de la Duchère. C'est un rendez-vous qui existe tous les vendredis. Différentes personnes du quartier, habitants et acteurs (c'est-à-dire les aménageurs, les bailleurs, professionnels sociaux, du centre ville (ceux intéressés par le DJ machin super hip) vont s'y retrouver. Les gens se rencontrent ici autour de ce projet-là et il se crée à cet endroit là un autre type de rencontre, peut être ce qu'on n'a pas encore réussi à faire à travers des choses comme l'Art sur la Place ou dans ce genre d'endroits, où d'un seul coup les gens se découvrent, je crois.

Bon je vais arrêter, j'attends les questions.

Mémoire, événement et projet de ville

Table ronde animée par François Portet, conseiller à l'Ethnologie DRAC Rhône Alpes

. Questions suite aux interventions de la matinée

Christophe Béтин

DDE Loire

Quel est votre rapport à la commande, et quel est le projet des commanditaires du travail de la Duchère ?

Joseph Paillard

La Hors de

Ce travail s'inscrit dans le cadre de Grand Projet de Ville : transformer le quartier, faire en sorte que ce quartier de la Duchère réintègre pleinement la ville de Lyon, la centralité, qu'il arrête d'être contourné et d'être un espace d'îlot entre Lyon et l'Ouest lyonnais.

Dans le cadre de l'accompagnement de l'aménagement de ce territoire, la ville et les collectivités territoriales ont fait le pari et le choix que la création artistique puisse être à un moment donné le moteur d'une dynamique. Une dynamique pour le changement de l'image du territoire pour que des événements permettent de faire rayonner ce territoire et de faire en sorte que le quartier de la Duchère ne soit plus seulement associé aux rodéos de voitures mais aussi à un festival contemporain de performance artistique. Nous essayons de faire en sorte que des productions artistiques produites sur la Duchère sortent de là-haut, c'est-à-dire qu'elles ne soient pas simplement diffusées dans un centre social ou une MJC mais intégrées dans un projet artistique et dans un projet culturel beaucoup plus large pour avoir une visibilité nationale voire internationale. J'ai davantage élaboré mon intervention sur cela tout à l'heure. Le projet de la ville de Lyon derrière, c'est le projet de la mandature, affiché : la question de la mixité, de la solidarité des territoires. Comment l'artiste à travers ses créations peut essayer de créer des passerelles, comment une confrontation à la création peut être un moyen supplémentaire pour que ces gens de cultures différentes se rencontrent ? Voilà la vision des équipes municipales, de la région et de l'Etat sur ces questions. C'est sur ce type de cahier des charges que la Hors De a répondu avec le projet Sputnik.

Marc Villarubias

Chef du projet culture au contrat de ville de Lyon

Remarque sur la question de comment se crée la mémoire et comment la ville se raconte. Je parlerai de deux exemples lyonnais que je connais bien : le Défilé de la Biennale de la Danse et le projet culturel de développement de la Duchère. On travaille dans le cadre de politiques spécifiques, pas dans le cadre de politiques culturelles ou de politiques événementielles. On est dans le cadre de la Politique de la Ville, du Développement Social des Quartiers et/ou du Développement Social et Urbain. Dans ce cadre on a la possibilité d'expérimenter différents dispositifs qui ne sont pas ceux des politiques culturelles. Le cadre dans lequel on travaille est important à rappeler. Si les projets avaient été soutenus uniquement par des politiques culturelles ça ne se serait jamais mis en place.

Comment la ville se raconte, la question de la mémoire, le point de vue des uns et des autres est toujours tronqué par rapport à une réalité beaucoup plus complexe de ce qui se joue sur les différents territoires, des enjeux et des frottements entre acteurs.

Cela montre à quel point on a besoin d'un regard extérieur des chercheurs, en continu, sur ce qui se passe sur ces territoires.

Après 1996 avec le Défilé de la Biennale, des regards se sont portés *a posteriori* sur l'acte événementiel, mais ces regards ne reflètent pas ce qui s'est passé sur la réalité des 10 années précédentes pendant lesquelles le travail de différents acteurs est petit à petit monté en puissance, sur l'accompagnement des cultures urbaines, l'organisation de temps festifs ou le travail entre des artistes et des habitants. Tout ça s'est révélé à un moment donné. Et ce n'est pas uniquement le réseau Hip Hop qui a été mis en avant en 1996. C'est une erreur, une non-vérité écrite sur la constitution et la réalisation du Défilé. **Regard a posteriori** sur ce qui s'est produit qui n'est pas la réalité, car aucun regard de chercheur fin ne s'est porté sur l'avant Défilé. Aucune archive n'avait non plus été constituée car les acteurs de la politique de la ville était sur des procédures nouvelles, expérimentales, des financements nouveaux. On a perdu toutes les premières traces de cette politique nouvelle.

Je souhaite encore rappeler à quel point on a besoin en continu de regards extérieurs sur tout ce qui se produit dans les territoires de la politique de la ville. En effet la présentation du projet Sputnik par Joseph Paillard si elle rend compte de premiers effets directs, elle ne peut présenter l'ensemble des choses indirectes ou extérieures à la compagnie qui se jouent. Il y a notamment des tensions qui se jouent avec les autres acteurs artistiques déjà sur ces territoires depuis cinq ou dix ans. Le risque est que l'on produise des parts tronquées d'analyse. La ville s'écrit dans un processus. Il me semble important de le rappeler.

Loïc Etiembre

Université Jean Monnet –Saint-Etienne

Ma question porte sur la forme et la sémantique. Vous utilisez les termes ZOO, ZAT, ZAC, qui définissent des zones. Vous êtes intervenu sur le projet de réintégration d'un quartier dans la ville ? Avec ces termes vous vous inscrivez du côté des ZUP... ce qui me semble paradoxal. Pourquoi utilisez vous ces termes ?

Joseph Paillard

la Hors de

Ça commence par la même lettre ! Pourquoi ces termes ? ça vient d'un bouquin d'Aquibeth « TAZ », je vous renvoie à la lecture de ce livre. Je ne pense pas les ZAP pas en terme d'enfermement mais de zones intemporelles. C'est-à-dire qu'à un moment donné on crée dans une zone temporaire, mais qui a vocation à s'ouvrir et se disséminer, elles sont mobiles.

. . . Introduction

François Portet

Conseiller à l'Ethnologie DRAC Rhône Alpes

Je propose d'introduire une continuité. Je souhaite à mon tour adresser un remerciement, j'espère que l'on arrivera à poursuivre ces réflexions stimulantes. La question du présent me semble prendre plus de place que dans les précédents séminaires, comme si la mémoire laissait place au présent des villes et je m'en réjouis. Travaillant à la Drac, je me suis toujours senti écartelé sur les projets concernant la question des mémoires et du patrimoine, qui se seraient situés dans le passé alors que les projets culturels sont tournés vers la progressivité, la projection, le futur. Je me trouve un peu réconcilié avec moi-même comme un certain nombre de personnes présentes ici, quand on se retrouve à se poser ces questions qui comme le dit aussi Paul Ricœur, sont des questions du présent.

La matinée a pu donner parfois le tournis car on changeait à chaque intervenant de territoire, de temporalité, de perspective. Pour essayer de relancer les questions, il faudrait se les poser en partant de notre présent, de ses enjeux, et des enjeux de territoire. Quand on se projette, qu'allons-nous chercher dans le passé ? Qu'est-ce qui est essentiel dans cette activité projective ? Nous avons deux points de vue : point de vue du politique comme on peut assister en ce moment au sein de la DRAC, institution publique, au développement d'enjeux autour des métropoles et à un questionnement où se croisent toujours les enjeux de ce qui aura lieu. C'est toujours parce qu'on se pose la question de ce qui va avoir lieu que l'on recherche ce qui a eu lieu. Il semble que nous devrions questionner la mémoire à partir des projets.

La question de l'événement est une notion centrale aujourd'hui. Il reste cependant une interrogation en lien avec l'exposé de Philippe Dujardin de ce matin : qu'est-ce qui dans l'événement ne serait pas réductible à la ritualité ? Dans la problématique de ce qui peut advenir et de ce qui a eu lieu, comment laisse-t-on de la place à des événements qui ne se reproduiront pas ? C'est une question qui a semblé être posée du côté de la pratique artistique : l'importance du surgissement, ce qui, à un moment donné fait référence à ce qui est advenu mais qui ne serait pas inscrit après dans une répétition, dans un rituel. Questions déjà posées dans les ateliers précédents. Question sous-jacente : pour ceux qui participent et ceux qui vont prolonger l'événement en rituel : les organisateurs et ceux qui sont les participants, les enjeux sont-ils les mêmes ?

Comment La notion de grande ville et d'agglomération font-elles sens ? C'est une question qui se pose pour la biennale, mais c'est aussi un des enjeux de la présence de l'action culturelle à la Duchère. Quels sens donne-t-on à ces projets dans la perspective de leur appropriation à l'échelle d'une vaste agglomération ?

Je voudrai savoir comment ces quelques interrogations se posent aux intervenants présents, au niveau des projets de villes, de la mise en place d'évènements, d'action culturelle, comment sur ces évènements la mémoire peut-elle faire sens ?

Par rapport à ce que j'ai entendu ce matin et les questions posées, cela m'a évoqué trois registres : **le registre de la réaction, le registre de l'envie de la mise au point**, comme on pourrait dire en photographie, c'est-à-dire de passer du flou au précis, **et le registre de l'ouverture.**

Je veux dire par là qu'il y a des choses qui ont été oubliées, et justement, l'oubli est une question consubstantielle de la question de la mémoire, ce que je trouve donc intéressant à relever. J'ai été surpris que rien n'ait été dit sur la **mémoire comme étant par définition et de manière structurelle, un « construit social »**, je dis bien par définition et non par manipulation ou instrumentalisation. La mémoire est un processus de sélection. Je pourrais citer un auteur souvent mal interprété, qui est Maurice Halbwachs, qui, dans les années cinquante, a écrit un travail remarquable autour de la construction sociale de la mémoire, dans un texte très facile à lire. Il y montre comment la question de la mémoire, qui articule à la fois une restructuration d'histoires personnelles et collectives, par prélèvement de certains nombres d'éléments de quelque chose peut constituer un nous, un collectif. C'est ce qui a été oublié ce matin et que je pensais important de rappeler car c'est ce qui constitue le fond de la question de la mémoire.

Philippe Dujardin a déjà parlé ce matin de la question mythologique des muses, et de la mère des 9 muses qui est aussi mère des arts libéraux, mais la mythologie nous dit en plus qu'elle est aussi la maîtresse des aèdes et des devins, qui, à partir de la compilation des faits, les yeux clos, puisqu'ils sont aveugles, projettent un devenir. Cette touche mythologique permet de repérer plusieurs choses : elle nous montre que l'Histoire constitue pour le groupe social la conquête de son passé collectif, soit la reconstitution d'une filiation. La mémoire ne vaut que pour son présent, pour la dimension contemporaine dans laquelle elle s'inscrit. C'est un acte avant tout contemporain, même si fondamentalement il renvoie à la notion artistique, nous l'avons bien vu. Son sens se structure au moment même où nous le partageons.

Je suis partagé sur l'idée de rituel d'agglomération. J'en reconnais la force pragmatique, l'évidence dans l'installation et l'institution dans le discours politique. C'est une dimension non négligeable que l'on ne peut pas balayer d'un revers de main. Par ailleurs, tout cela peut renvoyer au sacré, mais nous sommes dans une société qui n'est plus complètement symbolique. Je suis d'accord avec l'inscription très importante dans l'idéal républicain, avec cette logique de la commémoration. Commémorer c'est produire une mémoire ensemble, mais quel type de mémoire ? Avec la troisième République, on a constitué une mémoire de la nation, une mémoire d'un corps collectif, etc. Aujourd'hui, nous sommes dans une société rentrée dans un espace d'intense mouvement de réflexivité. Aujourd'hui nous souffrons de ne plus nous autoriser à commémorer, sans distance ni réflexivité à adhérer à des éléments collectifs. Effectivement, la nation fait rire tout le monde aujourd'hui, attention, je ne suis pas un pur nationaliste. Mais il y a un certain nombre de cadres de valeurs qui constituaient le substrat à partir duquel cette commémoration avait une véritable valeur sociale. Aujourd'hui nous sommes dans un état collectif dans lequel nous avons pris des distances avec un certain nombre de ces éléments. Nous sommes bien obligés de constater, comme vous l'avez tous fait, la démultiplication, la diffusion ; la reproduction et l'éclatement, de tous les mécanismes de remémoration, autour de la logique du patrimoine. Nous ne passons pas un jour qui ne serait pas « le jour de », nous avons donc un calendrier tellement occupé par la mémoire qu'elle n'y prend aucune place.

Convoquer l'idée de projet de ville, ce n'est peut-être pas tout à fait convoquer. La procédure de Grand projet de ville, qui vient s'inscrire dans un cadre particulier, celui de la géographie

prioritaire de la Politique de la Ville, est un dispositif particulier. Depuis de nombreuses années, les villes dans leur ensemble et les agglomérations sont en recherche de projets fédératifs, qui tentent à les représenter et leur donner corps. Ce sont deux phénomènes différents qui ne sont pas sans avoir des liens, mais il ne faudrait pas confondre procédure et processus.

Christine Cecchini

Directrice du grand projet de ville (GPV), Vaux en Velin

Alors, quels échos de ces approches de chercheurs auprès d'un acteur de la transformation sur la ville ? Quels enjeux à travers les interventions sur les quartiers de la politique de la ville ?

Sur les quartiers en GPV, les institutions publiques, qui développent les politiques depuis de nombreuses années, travaillent à réinscrire ces territoires dans un territoire plus vaste qu'est celui de l'agglomération. Elles tentent de redonner ainsi une place entière dans l'agglomération, une place positive (surtout pour Vaux-en-velin qui souffre d'une image négative), physique par exemple à travers les accès en transports en commun, symbolique, dans l'histoire de l'agglomération. Cela interroge la mémoire de l'agglomération, qui occupe une place importante. On accorde de l'importance à la mémoire des territoires et des populations dans l'agglomération mais peu à celle des populations qui occupent ces quartiers, pourtant très riche et très complexe. Il y a de ce fait là des enjeux de société importants, faisant écho à l'actualité de la société française. Je prendrais de la distance sur la place de l'événement dans ces enjeux. Je considère comme M. Villarubias que l'événement a une force parce qu'il est le fruit d'une démarche inscrite dans la durée, qu'il est plutôt la cristallisation de cette démarche. La transformation des territoires à laquelle nous travaillons s'inscrit également dans la durée. Le travail de reconnaissance des mémoires de ces territoires et de leur population s'inscrira aussi dans la durée. Les événements peuvent jouer un rôle très important pour redonner de la visibilité, au regard, par exemple de la place des événements donnée par les médias. Cela se confirme avec les événements de 1990 à Vaux-en-velin, qui font mémoire pour le grand public. Les événements doivent donc faire partie d'un tout et d'une démarche qui s'inscrit dans la durée.

La mémoire a une place particulière dans ces territoires. Ceux-ci ont une histoire très courte, pourtant on est en train de préparer des transformations très lourdes. Dans la démarche d'un urbaniste travaillant sur ces territoires, il se nourrit de la mémoire des lieux et de leurs habitants. Cela participe ainsi de la construction du projet de transformation conduit. Ça mériterait d'être développé.

Il y a également le travail sur la mémoire dans la transformation du territoire qui est essentiel. Vous avez évoqué le travail de deuil : on transforme profondément des quartiers, un habitat ou des populations restent pour certaines. Il y a un travail de deuil de ce qu'ils ont connu. Certaines personnes sont là depuis trente ans, dans des quartiers qui ont trente ans aussi, c'est le cas de certains quartiers de Vaux-en-velin notamment. Il y a un travail de deuil de ce qu'on transforme, de ce qu'on peut démolir. Et puis il y a un travail de mémoire qui aide aussi à comprendre ces transformations, à donner du sens, des clés de compréhension à la population qui s'implique dans la construction des projets et dans la transformation de ces territoires.

Je voulais donc évoquer ces deux éléments, mémoire des lieux, mémoire des populations, de groupes sociaux qui doivent trouver leur place dans la construction du projet. J'ai été à ce titre très intéressée par la présence du projet de la Hors De à la Duchère, et j'aimerais d'ailleurs savoir comment on concrétise ces projets ?

Sur cette dernière question, il faudrait se voir pour en reparler, sinon on va monopoliser l'espace du débat.

Mais comme j'ai le micro alors j'en profite pour faire une remarque... Effectivement on est en train de parler de la mémoire comme objet de deuil, comme objet de compréhension, d'aide à la compréhension pour les populations de ce qui va se passer, sur les transformations du territoire, on parlait tout à l'heure effectivement de la mémoire qui est une construction sociale, ce genre de chose... J'ai envie de revenir à mon histoire de Robinson, je dis ça parce qu'effectivement, ça peut être un endroit où ces propos m'intéressent. À travers ces exemples, vous avez engagé des constructions mémorielles, avec des identifications, la place identitaire des individus, et je repose la question de ces jeunes garçons dont je parlais auparavant :

Moi j'habite un espace symbolique, qui est une cité (sous-entendu par rapport au centre ville qui est la cité du rodéo), je ne vois pas comment avoir un travail, je ne sais pas où habiter dans le monde (dans les espaces symboliques positifs), le seul endroit où j'arrive à vivre c'est celui-ci. Si on me prend ça, j'habite où ? Alors je résiste à la transformation. Si on part là-dessus, est-ce qu'on peut vraiment faire comprendre ça à quelqu'un qui habite à la Duchère ? Je ne suis pas en train de dire que tout projet urbain doit tourner autour de ces questions-là.

La Duchère, c'est ce quartier des années 60... Alors bien sûr il existe des moments très positifs, c'est cosmopolite, l'arrivée des pieds-noirs... Certains travaillent sur la mémoire de la Duchère, par exemple Annie Schwartz. Mais je n'entends pas tout ce qui concerne la Duchère comme un vrai lieu de vie. Les gens qui y vivent en parlent et pointent ces problématiques de territoires. Comment peut-on réagir ?

Quand on prend la mémoire, et qu'on essaye de faire un projet fédératif, reconstruire de la solidarité, et faire en sorte que la grande République existe à la Duchère, comment peut-on tenir un projet fédératif si les seuls points de mire qu'on donne sont des points qui tendent à dire que ces gens ne peuvent pas habiter ces grands espaces symboliques ?

Je sais que c'est large comme thématique, et qu'on ne peut pas en débattre forcément ici, mais en même temps je pense que ces types d'endroits sont faits pour ça.

François Portet

Vis-à-vis de votre intervention, c'est la question du devenir qui se révèle pour poser la question de la mémoire. Pour poursuivre, je passerai la parole à une personne qui est dans le dispositif de la Biennale du côté de la ville de Vénissieux.

David Collet

coordination du défilé de la Biennale de la danse, Vénissieux

Je souhaiterais d'abord revenir sur la mémoire, par rapport à une question qui a été posée : « que veulent les commanditaires ? ». Il y a eu des réponses apportées pourtant je ne sais pas vraiment encore ce que cherchent les gens à travers cette mémoire-là. On demande à Monsieur ou Madame X à Vénissieux de nous parler de leur mémoire, de leur passé, mais on ne le fait pas dans le VI^e arrondissement de Lyon. Est-ce qu'on n'en n'avait pas encore parlé ? Est-ce une reconnaissance de leur passé ? ou tout simplement une reconnaissance de leur vie ? Est-ce que c'est un moyen détourné de reconnaître ce passé-là et de le baliser tellement qu'on le range dans une boîte et qu'on l'oublie aussi vite ? Parce que ces actions sont souvent balisées dans le temps, par exemple pour accompagner la destruction de tours. Les artistes vont venir un, deux, trois ans ; on va parler un petit peu de mémoire...

Ce sont des questions que je me pose et que je me pose notamment par rapport au contrat de ville puisque ça se réalise souvent dans ce cadre. Ce financement m'a toujours posé question,

même si je pense qu'il est nécessaire car il y a des endroits dans la ville ou dans une agglomération qui nécessitent plus de moyens. Le fait qu'il soit aussi ciblé le rend ambigu parce qu'on met le doigt sur un certain territoire, une partie du territoire. C'est un système qui marche par zonage, donc on se retrouve, partout où il y a des quartiers en contrat de ville, avec des rues dont les chiffres pairs entrent dans le contrat de ville et les chiffres impairs non.

Pour reparler plus spécifiquement de la Biennale on est à cheval sur différents temps à la fois. On parlait d'événements et de durée, je vois plusieurs temps :

- Le temps de l'événement, les gens parlent de l'événement : « ça aura lieu en septembre prochain », donc c'est balisé.
- En même temps il y a quelque chose qui est un peu « hors temps ». Les gens vont s'appeler entre eux, on a pu entendre « hier on s'est vu entre biennaleux ».
- Et ça va plus loin que ça. Certains pensent déjà à la prochaine biennale, c'est-à-dire en 2008. On se projette dans l'espace et le temps.

En parlant d'espace, je pense qu'il y a deux choses parallèles qui se font. Peut-être que le fait de défiler à Lyon Centre participe à une réintégration dans l'agglomération, mais pour que ça fonctionne vraiment bien, il faut aussi que les gens aient une sorte d'identité de la Biennale de Vénissieux, qu'elle soit un peu à part. Il faut à la fois faire partie du tout et être un peu à part. Ces deux mouvements doivent exister ensemble.

Claire Autant-Dorier
Université de Saint Etienne

J'ai une remarque à faire sur la question de la mémoire dans certains lieux et pas dans d'autres et sur ce qui a été dit sur la mémoire comme enterrement. Est-ce que ce n'est pas un peu une manière de dire que c'est fini, d'en quelque sorte se débarrasser un peu des problèmes ?

Il me semble que dans ce qui a été évoqué, on essaie de valoriser à travers des projets artistiques ou le travail de mémoire, des espaces qui ont été dévalorisés au sens économique du terme. Or, dans les présentations, la dimension économique n'a pas été évoquée. Donc, ces interventions artistiques sont-elles des caches misère, est-ce que ça amène suivant la volonté des artistes à dévoiler la misère que l'on aurait souhaité cacher derrière des interventions et y a-t-il articulation avec des acteurs économiques des territoires mais aussi extérieurs aux territoires ?

Rym Morgan
Médiazones

Comme un fait subliminal effectivement, les interventions artistiques, n'ont pas lieu dans le XVI^e arrondissement à Paris ou le VI^e à Lyon. On peut se poser alors la question si une commémoration de plus va changer la situation économique des habitants d'un quartier ou de ce qu'on nomme « des quartiers ». Les mêmes, qui il y a quelque temps étaient soupçonnés d'être tous manipulés par une conjonction internationale du moment, etc. Certes on parle plus de Vénissieux pour les voitures brûlées que pour la Biennale. Alors effectivement, vous avez raison, je ne suis pas loin de penser que bien souvent c'est un moyen de faire en sorte que ça se voit un peu moins. Mais ça ne veut pas dire qu'on doit tout jeter à la poubelle. Et ça ne veut certainement pas dire que toute initiative politique de la ville ou autre, n'est pas conduite par des gens sincères et engagés. Je notais dans ce que vous disiez tout à l'heure, que si ça n'était pas sous le cadre de la politique de la ville, ça ne serait certainement pas arrivé comme ça s'est passé. J'aurai été très intéressé de savoir pourquoi ça n'est pas pris en charge comme un événement culturel comme un autre ? Ce n'est pas une histoire de vision générale, manipulateur comme nous avons pu l'entendre de la part de M. Dujardin c'est un constat du fait que, à un moment donné ces interventions-là s'appliquent comme par hasard comme si on

voulait faire passer la pilule et en même temps comme si ça justifiait du fait que nous soyons présents.

Je voudrais aussi rassurer Madame Cecchini sur sa posture. Elle n'est pas seule. Je défends comme elle l'idée que l'événement en tant que tel quand il n'est que temporel ; qu'il n'est pas inscrit dans la durée, n'est pris que comme un gadget, comme une intervention factice, un engagement factice où l'on dépense des millions... en général aussi pour servir les petits copains. Je rappelle l'exemple des chantiers navals de GGG, qu'est-ce que le concert royal de Jean-Michel Jarre a apporté aux anciens ouvriers des chantiers navals ? Rien. Ça n'a rien changé à la situation des habitants et je le dis en connaissance de cause car j'ai rencontré récemment des acteurs polonais du terrain qui travaillent au quotidien dans ces milieux-là, ça n'a strictement rien changé.

Par contre je n'étais pas d'accord avec vous, Mme Cecchini, parfois l'urbanisme ne se soucie pas de la mémoire des habitants, bien souvent en région parisienne, on construit une MJC, ou un théâtre sans se soucier de ce que les gens peuvent en penser. Quand vous disiez le travail c'est de redonner une place à la mémoire des habitants, je réponds les habitants ont une place, il ne s'agit pas d'en redonner une, ou au politique de la ville de le faire. Parce qu'ils ont développé un milieu culturel des activités des lieux...C'est difficile, pas forcément bien organisés, mais ils le font. C'est pour ça qu'à un moment donné, on peut se réveiller et se dire tient la batucada ça existe, la conséquence est là ! Si on ne reconnaît pas la mémoire des populations, on se réveille à un moment donné avec la gueule de bois. Ce que j'expose n'enlève pas la valeur et l'intérêt, de tous ceux qui travaillent dans un cadre institutionnel ou politique et essaient de faire les choses correctement et sincèrement. Néanmoins je pense comme vous qu'il y a une notion de cache-misère dont les gens ne sont pas dupes, et qu'il faut essayer d'analyser plutôt que de le camoufler.

Marc Villarubias

Chef du projet culture au contrat de ville de Lyon

Je vais refaire mon laïus sur la question des politiques culturelles pour bien reposer les choses par rapport à la Politique de la Ville. Je vais partir l'exemple de la Ville de Lyon en terme de politique publique culturelle, car c'est cela qui est interrogé ici. La Ville de Lyon, c'est un budget annuel de 500 millions d'euros en fonctionnement, dont 100 millions affectés à la culture, soit 20 pour cent du budget de la ville, c'est un budget énorme. Mais on est aussi sur des problématiques de ville-centre. Sur les 100 millions, 70 millions vont à trois équipements (conservatoire, auditorium, et opéra), 98 pour cent va aux 22 au plus grosses institutions (telles que les archives municipales). Sur les 2 pour cent restant, un pour cent va à la politique événementielle festive et un pour cent aux petits lieux, à l'aide à la création, aux compagnies, aux projets... 0,3 pour cent pour le volet culture de la politique de la ville, on parle d'un budget consolidé de 3 pour 1000 qui va à des opérations sur la Politique de la Ville. N'oublions pas que l'on parle d'un budget de trois pour mille ! C'est la réalité du secteur culturel, que l'on retrouve autant dans d'autres villes, les collectivités territoriales et l'Etat, La ville de Lyon n'est pas à ce titre dans une configuration singulière. Financièrement, tout est donc très serré ! Quand au titre de la politique de la ville, il y a une enveloppe pour le volet culturel, ça crée même sur de petits montants, des bouffées d'air, d'oxygène, des moyens supplémentaires qui paraissent énormes. C'est avec ces moyens que l'on fait le Défilé de la Biennale, en 96 quasiment intégralement financé dans le cadre de la politique de ville. C'est également sur ce budget que « Là hors de » peut développer des projets à la Duchère. C'est souvent à partir de ces budgets que l'on va pouvoir développer des cadres, des manières nouvelles, et expérimenter des choses.

Concernant la situation économique de très nombreuses compagnies, s'il n'y a pas ces moyens-là il n'y a rien, il n'y a pas de survie possible dans les nouvelles politiques culturelles. Il ne faut pas se cacher les choses, pour beaucoup s'il n'y avait pas ça ce serait terminé. Avec aussi le changement du régime des intermittents, il n'y a plus de marges de manœuvres. Dans ce

contexte c'est aux compagnies de se débrouiller et d'aller chercher les financements là où ils sont, à elles de tenir des propositions artistiques sincères.

Alors le débat « c'est que d'un côté de la rue et pas de l'autre » je veux bien l'entendre, mais disons que d'un côté de la rue, on a le droit au trois pour mille et de l'autre non. Posons-nous la question de qui est ce qui à droit au 99,7 pour cent du budget global culturel et artistique? Effectivement revendiquons nos droits partout sur l'ensemble du territoire urbain, métropolitain, communal, pour l'ensemble des quartiers, revendiquons l'accès à toutes les ressources publiques culturelles possibles.

Deuxième chose, sur les quartiers de la politique de la ville, on est aujourd'hui dans une accélération des procédures de « démolition /reconstruction ». On a des ensembles de 10 000, 20000, 30000 habitants et, dans les dix ans, on va les détruire pour reconstruire. Est ce qu'il faut le faire ou pas? Même si on peut se poser encore la question, les démolitions sont enclenchées. Est-ce qu'alors il faut faire ou pas des collectes de mémoires, des parcours de vies dans les territoires qui vont être « cassés », être détruits? Même sans se poser la question de l'utilisation, voire de l'instrumentalisation de ces opérations de collecte de mémoire, (ça sert ou pas à faire le deuil...), j'ai le sentiment qu'il faut le faire même si ça peut être dans certain cas des « cache-misère », j'ai le sentiment que dans tous les cas il faut quand même le faire. Il y a des lieux de conservation de ces mémoires (les archives, les musées de ville) qui au moins garderont ces éléments. Plus tard, les chercheurs, les élus ou les citoyens pourront y avoir accès. Si cette matière n'a pas été collectée, elle ne sera jamais conservée, et sera perdue à jamais...

Alors conservons, faisons ces opérations de mémoire.

Sur la question d'un volet culture ou artistique de la transformation de « bouts de villes » : faisons-le franchement. Qu'est-ce que l'on perd à la confrontation avec des artistes, avec des gens des arts plastiques, des arts circassiens...? Allons dans ces confrontations-là, même si il y a des écueils, des difficultés, acceptons et faisons-le. Traitons de façon culturelle la question de la transformation de la ville, que l'on mette des artistes, que l'on traite de façon différente ces questions-là. Je le dis d'autant plus fortement qu'à ce jour dans les futurs cadres de la politique de la ville c'est-à-dire les futurs Contrats Urbains de Cohésion Sociale, il y a de moins en moins de volet culturel. Le jour où l'on aura plus les moyens de le faire, on ne se posera même plus cette question-là. Ne remettons pas en cause systématiquement ce que l'on pourrait faire mieux parfois, mais revendiquons l'approche artistique et culturelle dans ces quartiers en transformation.

Noémie Fritz

Etudiante en Master 1 Métiers des arts et de la culture

Juste une remarque, je suis étudiante à l'IUP métiers des arts et de la culture, lors de mon stage cette année en milieu rural, j'étais en Ardèche. J'ai travaillé pour une compagnie et l'on avait un projet sur une mémoire collective imaginaire. Cependant ce projet m'a permis de voir l'envers de la médaille. C'était un projet très intéressant, mais la thématique de la mémoire dans ce cadre était aussi instrumentalisée par les acteurs culturels et les financeurs pour justifier le financement de la compagnie et de ces actions. J'ai été un peu déçue par les discours de la compagnie car j'ai eu l'impression que c'était un projet un peu façade, car tout simplement ils avaient besoin d'argent pour vivre, pour leurs familles, pour créer.

Christophe Béтин

DDE Loire

Quand vous parlez des beaux quartiers, la figure de Guignol n'a pas été consensuelle mais issue de longues luttes. Il y a eu un travail des groupes sociaux dominants qui l'ont posé comme figure de réconciliation. La biennale est-elle une sorte de figure de réconciliation à une échelle

d'agglomération, pour masquer la question des luttes et des conflits ? Y a-t-il eu une ville partagée dans l'histoire ? Aujourd'hui les conditions de création de mémoire dans une agglomération sont-elles différentes des conditions de création de mémoire dans une autre ville ? Cela pose la question du temps présent.

Alain Battegay

Je voudrais faire trois remarques en lien avec les exposés que nous venons d'entendre abordant la question de l'événement et du présent des villes. La première concerne la notion de rituel. Philippe Dujardin nous a rappelé le trajet qui a conduit de l'événement imprévu du défilé de la Biennale 96 à sa transformation en rituel d'agglomération dans les années suivantes. Ce rappel est aussi récit de fondation qui donne à cet événement de 96 le statut d'événement fondateur. Le défilé de 96 est relu comme entrée, par la danse, de la banlieue dans la ville et comme moment fondateur qui donne son sens à la construction d'un rituel d'agglomération. Ce récit de fondation suffit-il à donner le sens ou les sens pris par le défilé dans ses différentes éditions depuis 10 ans ? Ne convient-il pas de considérer que le sens du défilé se reconstruit à chaque édition ? Ne faut-il pas prendre en considération le fait que le défilé change de sens au fur et à mesure de ses éditions successives, que son organisation, ses thématiques ont évolué, que le défilé lui-même a été progressivement intégré dans l'image de la ville, que les participants au défilé ne sont plus les mêmes qu'en 96, et que les sens qu'ils donnent à leur participation ne sont plus les mêmes ? Pour le dire de manière abrupte : comment faire avec une classe-moyennisation du défilé, sensible dans la sociographie de ses participants et dans la configuration même de cet événement urbain ? La question n'est pas simple dès lors qu'on considère qu'il s'agit non de dérives par rapport à un récit de fondation, mais d'une tendance lourde lisible dans l'évolution d'autres manifestations de ce type à l'échelle européenne, comme le carnaval de Notting Hill, par exemple.

La seconde question part de la proposition de Monsieur Chaudoir, incitant à distinguer, en matière de projet de ville, procédures et processus, et des remarques de Madame Cecchini concernant le travail sur la mémoire dans la transformation des territoires. Je me demande si on n'assiste pas aujourd'hui à une sorte de municipalisation des mémoires, qui orienterait le « nous » qui est à l'horizon de leur convocation, de leur expression, de leur mise en scène. Est-ce qu'un tel travail de mémoire, ainsi orienté, ne rajoute pas aux mémoires un localisme qui n'est pas le leur ? Ne conduit-il pas à négliger les mobilités des populations dans les villes, à négliger les mémoires des lieux de ceux qui n'y résident plus ? On pourrait s'interroger dans cette perspective sur les mémoires de la Duchère, qui sont aussi portées par des anciens résidents, et notamment par des « pieds-noirs de confession israélite » qui se retrouvent aujourd'hui dans d'autres espaces de l'agglomération, notamment à Villeurbanne. Quelle part faire à ces « nous » du travail de mémoire qui ne s'indexent pas seulement à des identités locales ou à des limites municipales ?

Enfin, je remercie Monsieur Villarubias de son exposé qui a porté sur la question des politiques culturelles dans les quartiers de la politique de la ville. Or il apparaît que ces politiques ont privilégié la mémoire et en ont fait un thème de choix ces dernières années. Pourquoi ce choix et ce choix est-il le seul possible ? D'autres entrées thématiques sont-elles envisagées pour ces politiques culturelles, ouvrant sur le présent et l'avenir ?

Philippe Dujardin

On peut s'interroger sur la question de la municipalisation des mémoires et des différentes échelles d'impact des événements. La question se pose d'autant plus lorsqu'il s'agit d'événements qui interviennent sur plusieurs échelles de territoires, comme c'est le cas pour la Biennale de la danse et son défilé. Comme le disait Monsieur Bétin, on a construit jusqu'ici une mémoire des villes. Je me souviens de la question qu'avec Catherine Foret nous avons été

amenés à nous poser, lors de la réflexion sur l'appel à projet. Faut-il prendre position en temps que « chercheurs - acteurs » sur cette question du passage d'une mémoire « municipale » à une mémoire d'agglomération ?

A cet égard, le projet Sputnik me semble sortir de ces modèles de mémoires de quartiers exposées au risque d'enfermement. Par le projet artistique on fournit des outils pour sortir des limites de ces mémoires cantonnées aux quartiers.

Il ne s'agit pas, ici, de répondre à tous les commentaires mais de faire écho à certains d'entre eux. Marc Villarubias a apporté des données importantes qui ont notamment trait à la notion d'événement. Je me disais, en l'écoutant, qu'il y a, à coup sûr, différentes définitions possibles de l'événement : selon Marc Villarubias, en effet, l'événement apparaît comme « aboutissement de », (référence aux dix ans de préparation pour arriver au « faire événement »).

C'est aussi là qu'apparaît un paradoxe : les acteurs culturels ou artistiques n'ont pas une culture de l'archive. Ils sont plutôt dans une culture de l'éphémère. Or, on nous demande d'analyser des événements en interrogeant leur histoire, alors même que ces événements ne laissent que peu ou pas de traces. Méthodologiquement, pour nous, chercheurs, c'est une gageure. J'invite donc les acteurs à essayer de faire archive de leur travail.

La prise en compte de ce phénomène induit une réflexion que je porte à l'attention de François Portet. Il y a une tension énorme dans nos sociétés démocratiques « avancées » entre un goût/une culture de l'éphémère et un goût/une culture du temps long. Nos sociétés promeuvent une culture de l'éphémère, du zapping, de l'effacement du message par le message, mais elles promeuvent, aussi, une culture de la durée. C'est la coexistence des deux tendances, c'est cette polarité qu'il importe de prendre en compte.

Je pense aujourd'hui à une fête, la Fête des feuilles, fête automnale qui se déroule, à Lyon, au Parc de la tête d'or. L'installation artistique est voulue éphémère, est pensée éphémère, puisque ses composants sont en large partie naturels et, en tout état de cause, soumis aux aléas climatiques. Il y a quelque chose aujourd'hui, de l'ordre du geste artistique, qui ne demande pas le marbre, qui ne demande pas la fixité, qui a goût pour le mimétisme de l'effacement. Il y a, incontestablement, un pan du travail social, artistique, culturel qui a rapport à « l'éphémérité ». Mais en même temps, on ne le sait que trop, la pratique de patrimonialisation, le travail mémoriel opèrent en référence à la longue, voire la très longue durée, puisque le patrimoine naturel va nous contraindre à prendre en compte des échelles de temps méta-historiques : les échelles du temps géologique. A ce titre je conteste la thèse du « présentisme » de l'historien François Hartog. Cette thèse est la suivante : incapables d'imaginer le futur, très mal à l'aise avec le présent, ne sachant pas quoi faire du passé, nous serions condamnés à une agitation permanente, convulsive, épileptique, le présent absorbant toutes les autres dimensions de la temporalité. Je ne pense pas que cette thèse soit juste.

Enfin, pourquoi Vénissieux et pas le 6ème arrondissement de Lyon ou le 16ème de Paris ? Il me semble qu'il y a une analyse proprement politique à faire qui passe par nos grands référents normatifs, nos constitutions, nos préambules, nos déclarations des droits. Je vise, ici, non pas la déclaration des droits de 1789 mais celle de 1948, la déclaration universelle des droits de l'homme. Il faut faire travailler les différences entre ces deux déclarations. La déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 pose les hommes « égaux en droits » et la déclaration universelle de 1948 (inspirée notamment par le philosophe néo-thomiste Jacques Maritain, conseiller de René Cassin) pose les hommes « égaux en dignité » et ensuite seulement « égaux en droits ». Ce qui se passe à Vénissieux, c'est une opération politique de « mise en dignité », de construction publique de la dignité.

La sollicitation de la mémoire ouvrière ou ethnique participe à une mise en œuvre de la déclaration de 1948. Il n'y a pas d'égalité entre le 6ème arrondissement de Lyon et Vénissieux.

Le chômeur, devenu acteur d'une opération culturelle, reste le chômeur. Mais le chômeur a pourtant le droit de faire reconnaître une dignité, la dignité relevant, entre autres conditions, d'une mémoire, c'est-à-dire d'un lignage. Le sens profond de la dignité de chaque individu, ou d'un collectif, est de pour voir énoncer une origine, signifier d'où il vient et de pouvoir s'en réclamer. Le minimum vital c'est, aussi, de pouvoir prétendre à un lignage, à une histoire.

Nous revoilà ramenés à un rapport au temps qui est celui de la durée. Si l'histoire tend à la vérité, la mémoire sert la fidélité. En d'autres termes, pas d'individu ni de collectif sans transmission, c'est-à-dire littéralement, sans tradition.

Enfin, concernant l'aspect financier de la « fête », concernant le « qui paye ? », qui rémunère les artistes ? Réjouissons-nous qu'il existe, en France, un mécénat républicain. Celui-ci mérite, au regard d'autres situations nationales, d'être mis en exergue.

Nada Sehnaoui

Toute la ville est-elle informée des événements se passant dans ces quartiers défavorisés ? Est-on encore dans une structure de ghettoïsation ? La mise en circulation serait très intéressante pour que par exemple, des gens du 6^{ème} puissent se rendre sur ces territoires en démolition. Ensuite, j'ai entendu dire tout à l'heure que les projets artistiques ne réduisent pas les problèmes dans les quartiers défavorisés. Je pense que là n'est pas la fonction de l'œuvre d'art... On ne peut rechercher l'impact économique et social d'un projet artistique sur un quartier. C'est comme si on demandait au Guernica de Picasso de résoudre la question du fascisme. Il est déplacé de demander à une œuvre d'art d'avoir cette fonction. Le projet artistique peut être comme un miroir, susciter une énergie, une émotion, et c'est cette énergie-là qui pourrait créer une amélioration. Je pense que cette mise en dignité passe par le fait de laisser la place à des œuvres d'art dans des espaces défavorisés.

Pascale Pichon

Université de Saint-Etienne

Il s'agit juste d'un petit complément sur ce qui vient d'être dit.

Je souhaite replacer l'événement au cœur du travail de mémoire telle que l'avait initié Philippe Dujardin. Il faudrait interroger les projets qui nous ont été présentés. D'ailleurs, s'agit-il de présenter des œuvres d'art ou de projets, c'est une question aussi à poser. Il est nécessaire d'articuler la question du présent des villes et l'événement au cœur du travail de mémoire. Dans les « bouts de villes cassés », ces mutations en même temps sociologiques et physiques, sont au centre du travail de mémoire. L'événement au centre de ce travail qui se fait n'a pas toujours la même consistance, la même densité, la même valeur, laquelle ne met pas toujours en valeur les mêmes enjeux. Comment interroger ces moments qui surgissent dans les petits quotidiens mais qui sont amenés à se reproduire ? L'événement se pratique de différentes façons, les enjeux peuvent être de l'ordre de la fracture, de la rupture.

Concernant les projets artistiques : les artistes mettent-ils en place une véritable réflexivité sur leurs travaux et sur leurs impacts sur les populations ? En quoi les projets artistiques participent-ils de la continuité et de la discontinuité historique et sociale ? Si l'on veut bien convenir de l'impact de l'événement sur la continuité ou discontinuité historique et sociale, comment les projets artistiques intègrent-ils les récits individuels et collectifs ? Comment fabriquent-ils de la reconnaissance de la mémoire et de l'oubli ? Concernant l'accompagnement du sociologue précédemment cité il semble intéressant de questionner quel type d'accompagnement mettre en œuvre. Les artistes font leur boulot et les sociologues le leur. Est-ce que ces artistes participent de la redéfinition des normes ? Au fond c'est une question qui m'est apparue quand vous avez abordé la manière dont vous traitiez les mémoires.

Quand le projet artistique fait événement quelque chose est-il de l'ordre du redoublement de quelque chose ou de la sur-inscription, de quelque chose de sur-ajouté ?

Francois Portet

Vous avez fait une conclusion dans vos différentes interventions. Une des questions importantes est celle du récit. Comment un récit arrive-t-il à trouver sa place dans l'événement ?

La question du récit lié à l'événement est très importante. Quand l'événement s'appuie sur le récit c'est la reconnaissance qui agit.

Joseph paillard
La Hors de

Ça n'a aucun intérêt de faire un projet artistique pour faire un projet de mémoire. L'artiste aborde surtout la question du rêve, du sens, de l'après, de l'imaginaire. Ce qui intéresse l'artiste c'est la recomposition du récit et de la mémoire plus que ce qui s'est passé hier. Les projets de la Hors De sont largement médiatisés en dehors du quartier. En parlant de ça on peut répondre à trois questions : en parlant de dignité, si on veut travailler sur la dignité il faut remettre de la dignité sur des groupes. Mais il ne s'agit pas d'agir seulement sur la famille. On rebondit également sur la notion des moyens. La construction de la mémoire se construit avec des moyens. Si on se rend compte que 97% du budget de la culture va aux événements/objets mémoriels, c'est qu'il y a un certain type de mémoire construit pour un certain type de populations par le politique. Pour réagir aux propos sur le manque de « vivre ensemble dans nos sociétés », les gens n'arrivent pas à habiter à l'intérieur de ces commémorations aujourd'hui. Comment refléter la diversité dans ce type d'événements pour que les gens s'en imprègnent ? Il faut donc se poser la question de la diversité des commémorations et des différentes mémoires des groupes dans la société. Un projet culturel porté par les artistes (et c'est là qu'est la particularité du projet Sputnik, et son ambition) est au cœur de la politique de la ville. Il est vrai qu'il faut sur nos projets le regard extérieur mais pas un véritable accompagnement comme vous sembliez le critiquer. Il semble se passer des choses intéressantes et expérimentales à l'intérieur de ces projets qui mériteraient ce regard sociologique. Mais le manque de moyens empêche le travail d'archive.

Denis Cerclet

Juste sur la question du récit. La plupart des interventions artistiques ne se situent pas sur le registre du récit. Elles sont sur le registre non pas de la description, mais de la « dépicition »*. C'est peut-être l'accompagnement du chercheur qui permet de produire du récit. L'ouvrage de Philippe Dujardin est une mise en récit de l'événement et il contribue à lui donner une plus grande lisibilité, à le rendre plus perceptible. Ce qu'on a abordé ce matin sur la question de la durée est véritablement intéressant : comment l'événement n'émerge pas de lui-même, comment il est le fruit d'un processus, et arrive au bon moment pour rendre compréhensible le processus qui est en train de se jouer. Je reviens à Deleuze : on est en train de vivre les choses tout en ayant le recul nécessaire pour prendre conscience de ce qu'on est en train de vivre. Je crois que les interventions d'artistes jouent sur ce registre-là qui n'est pas forcément sur celui du récit.

Fin de la table ronde

* dépicition : représentation par le dessin ou la peinture ou tous types d'images

La production mémorielle de l'événement

Christophe DUBOIS

Compagnie les Transformateurs

Je centrerai mon intervention non pas sur la question de l'intégration de la mémoire dans l'événement (c'est-à-dire comment un événement retravaille une mémoire particulière d'un groupe social, d'une personne, d'un territoire, etc...) mais plutôt **en m'interrogeant sur la dimension prospective de la mémoire et sur la question de la mémorabilité de l'événement.** Comment l'événement peut-il être producteur de sa propre mémoire ? On revient à ce que l'on disait ce matin : la mémoire n'est pas simplement une activité conservatrice, mais également une activité prospective.

Deuxième préalable méthodologique : La posture que j'adopterai ici sera résolument constructiviste : **la mémoire n'est pas donnée, la mémoire n'existe pas en soi, elle est un construit social.** C'est le résultat d'un certain nombre de luttes entre les acteurs sociaux, d'un certain nombre d'enjeux, de processus de sélection. Pour répondre à la question de ce matin concernant les différences entre mémoire et Histoire, je dirai que la mémoire ne nous dit pas grand-chose du passé, la mémoire est un acte du présent, produit de l'état des rapports sociaux, des enjeux et des luttes contemporains.

L'événement est lui aussi un construit social, il n'est pas une donnée en soi. Un acte est érigé en événement, qualifié comme tel, par le travail d'acteurs sociaux qui ont intérêt à ce que ce fait acquiert cette qualité d'événement. Je m'interrogerai donc sur « **ce qui fait événement ?** ». Qu'est-ce qui fait qu'à un moment le défilé de la Biennale de 1996 devient un événement ? Je rappellerai simplement qu'en 94, Biennale espagnole, Guy Darnet organise la Feria Espagnole dans Lyon. Il y a à peu près entre cent et cent cinquante mille spectateurs répartis ce dimanche-là dans toute la ville de Lyon. Pourtant peu de gens se souviennent de cette journée. Ce spectacle-là n'a pas fait événement. Qu'est ce qui fait que deux ans après, tout à coup, Le Défilé fait événement ? La réponse n'est pas obligatoirement du côté de la nature du geste qui est proposé. Elle tient au fait qu'à un moment donné certains acteurs vont se positionner et construire ce geste comme un événement.

Avant-dernier préambule avant de rentrer dans le vif du sujet : la question de **l'espace public** qui a été posée dans le papier de cadrage. L'espace public n'est pas un espace neutre. C'est par définition un espace qui est partagé par différents acteurs : les artistes quand ils y interviennent, les passants, les habitants, les commerçants, les politiques, les aménageurs... (on pourrait décliner la liste à l'infini). Chacun est porteur de sa définition de l'espace public d'une manière générale et de chaque espace en particulier. C'est une dimension que j'essaierai de prendre en compte : comment se définit à un moment donné cet espace-là et comment, autour d'un événement particulier, se nouent et se dénouent des luttes dans cet espace qui pour moi n'est pas l'espace « neutralisé » - comme peuvent l'être la boîte noire du théâtre, la salle d'exposition ou la salle de cinéma ? Je crois que le geste artistique dans l'espace public prend vraiment une dimension autre parce qu'il se déroule dans l'espace public, et qu'un même spectacle joué dans une salle de théâtre ou joué à l'extérieur n'aura pas la même signification, la même portée.

Dernier petit préambule : la question de l'esthétique. Le papier de cadrage proposait une définition de **l'esthétique comme une forme sensible de connaissance**. Si je partage cette définition, il me semble, par opposition à ce qui était proposé dans la suite, que l'esthétique ne vide pas l'événement de son contenu politique, qu'elle ne le pacifie pas nécessairement. L'esthétique retravaille sur un autre mode, le mode sensible qui est le mode formel, le mode artistique, la question du politique. L'événement peut être porteur d'une définition pacifiée du social comme c'est le cas du Défilé de la Biennale de la danse qui met en scène sur un mode esthétique une société fraternelle, festive, intergénérationnelle... Pour autant cette vision n'est pas apolitique, le Défilé est porteur d'une certaine définition de ce qu'est « le vivre ensemble », le lien social et par conséquent il est un geste à dimension politique.

Voilà pour les éléments préalables à mon intervention qui posera les questions suivantes : **Comment un événement peut-il devenir mémorable ? Quelles en sont les conditions de possibilités ? Quelles sont les stratégies pour qu'un événement particulier accède à ce statut d'événement ?**

Mon intervention sera construite comme une série de pistes de réflexion permettant d'envisager ces questionnements...

Première piste : **la question de l'exceptionnalité**. Une des conditions pour qu'un événement accède à la mémorabilité est son exceptionnalité. Je m'appuie ici sur la définition de l'exceptionnel donnée par Philippe Dujardin : pour être exceptionnel un événement doit pouvoir figurer, représenter par excès, par condensation ce qui n'est autrement pas représentable. Je développerai cette condition de possibilité à partir d'un exemple : le spectacle représenté par les compagnies Carabosse et Bambuco, à Villeurbanne dans le cadre de l'édition 2004 du festival des Invites qui correspondait également aux 70 ans des Gratte-ciel. Ce projet de création a été porté par deux compagnies : une compagnie australienne (Bambuco), spécialisée dans la construction monumentale en bambou, et une compagnie française (la compagnie Carabosse) qui fait des installations de feu avec un système simple de pots à feu. Le spectacle intitulé les « Drôles de gens » partait de l'idée d'une tribu nomade qui arrive sur un site et qui va s'y installer durant 3 semaines. Petit à petit, elle prend possession de ce lieu, installe ses installations en bambou, ses pots de feu, vit là et travaille là. Tout le travail de préparation de ce spectacle se faisait dans l'espace public, donc de manière tout à fait transparente. Les gens voyaient les constructeurs qui soudaient, qui sciaient, assemblaient les morceaux, etc., et qui petit à petit prenaient possession de cet espace. L'espace en question était l'avenue Henri Barbusse à Villeurbanne. Le spectacle final, qui se déroulait les trois derniers soirs, mêlait installation de feu, jeu des comédiens, musique... Qu'est ce qui fait que tout d'un coup, cet événement devient mémorable ? Au-delà de son impact visuel, l'image des gratte-ciels en feu est une image particulièrement forte, pour moi, la question est celle de ce que j'appelle l'exceptionnalité, c'est-à-dire de la capacité à représenter sur un autre terrain, qui est le terrain sensible, une question politique qui est celle du lien social et qui est celle de l'identité d'un quartier. Il y a eu beaucoup de choses écrites sur le quartier des gratte-ciels, son histoire, la qualité de vie dans ce quartier, le lien social, les solidarités communautaires et aussi, sur les divisions qui existent. Ce qui a fait impact dans cet événement, c'est l'idée que véritablement ce projet mettait en scène de manière esthétique le lien social concept a priori irreprésentable. Cette représentation sensible du lien social passait notamment par la participation des habitants, acteurs à part entière du projet. Ceux-ci devaient être présents tous les soirs à 22 heures sur leur balcon, pour allumer simultanément tous les pots de feu. Cette simultanéité était une des conditions pour que le spectacle fonctionne, pour que l'impact esthétique existe. Il y a donc ici exceptionnalité au sens défini précédemment, par la mise en scène de cette capacité d'un territoire (ici en l'occurrence sur le quartier des Gratte-Ciels) à participer à un projet collectif, à faire du lien, à véritablement défendre ce que j'appellerai un lieu commun c'est-à-dire un espace partagé autour de ce projet-là.

Deuxième piste de réflexion, **la question des origines.**

Comment un événement produit de la mémoire, et traite de la question de ses origines ?

Autrement dit, pour reprendre les analyses de l'historien anglais, Eric Hobsbawm, comment s'invente une tradition ? Je développerai ce point à partir de deux exemples qui révèlent des stratégies sur ce point opposées : la fête du 8 décembre et le Défilé de la Biennale 1996.

La fête du 8 décembre trouve son origine dans les illuminations organisées en 1852 à l'occasion de l'inauguration de la statue en or de la Vierge située sur le toit de la chapelle de Fourvière. Ces illuminations sont notamment organisées par les membres de la congrégation des Messieurs, société catholique discrète sinon secrète, regroupant des militants catholiques légitimistes et ultramontains issus de l'aristocratie et de la très haute bourgeoisie. Les cérémonies du 8 décembre interviennent 5 jours à peine après les illuminations organisées à l'occasion de la proclamation du Second Empire, illumination qui avaient connues un succès limité. Pour les notables catholiques lyonnais, les cérémonies d'inauguration de la vierge de Fourvière offraient l'occasion de célébrer à travers cette fête religieuse, la supériorité du roi de France sur l'empereur. La réussite de la manifestation va au-delà de leurs espérances, puisque la ville de Lyon est complètement illuminée, nous dit-on dans les comptes-rendus. On décide de réitérer le geste un an plus tard, pour le 1er anniversaire de la chapelle. A partir de 1854 et la proclamation du culte de l'Immaculée Conception, les illuminations du 8 décembre sont dédiées à la virginité mariale. A partir de cette date les origines réelles de la fête sont gommées au profit de la célébration du culte immaculiste. Cet oubli des origines sera à l'origine de la confusion très largement partagée entre 8 décembre et 8 septembre (date de la dédicace de la ville à la Vierge en 1643 pour avoir sauvé Lyon de la peste). Il faudra attendre pratiquement les années 1990, à l'occasion du cent-quarantenaire, pour qu'un certain nombre de programmes de recherches soient lancés notamment par Philippe Dujardin, - non pas pour redécouvrir cette histoire, car on ne l'a pas complètement occultée - mais pour qu'à travers un certain nombre de manifestations publiques et de publications on rende publiques à nouveau les origines de cette fête. Cette réappropriation de l'histoire est en partie rendu possible par la pacification du contexte politique et religieux : la laïcisation de l'Etat est désormais un fait acquis qui ne donne plus matière à conflit.

Pourquoi y a-t-il eu, **stratégie délibérée d'occultation** des origines de la fête dès ses premières années ? Il ne faut pas oublier que l'on se situe sous le Second Empire, que cette fête est portée par un groupe politique militant, légitimistes, cléricaux et ultramontains. Les promoteurs de la fête avaient intérêt à neutraliser au maximum la portée politique de ce geste afin de rallier la population qui ne partageait pas nécessairement leurs opinions mais également d'échapper à la censure du régime. De plus l'actualisation constante de la signification de la fête lui permet de perdurer par delà les enjeux qui en étaient à l'origine, en se renouvelant constamment le rituel assure les conditions de sa perpétuation. Si en 1852, c'était une manifestation anti-bonapartiste, à partir de 1870 elle est instrumentalisée par les adversaires de la République, dans les années 1880 au plus fort de la guerre scolaire elle devient un geste de protestation contre la laïcisation de l'enseignement puis en 1905 contre la séparation de l'Eglise et de l'Etat, et enfin de 1914 à 1918 un acte patriotique. Cette requalification constante des significations du geste implique une amnésie des origines. En se réinventant perpétuellement le rituel parvient alors à perdurer pour devenir aujourd'hui la fête des lumières vitrine commerciale du savoir faire des entreprises lyonnaises d'éclairage urbain.

Deuxième stratégie, celle que je qualifierai de « **mythologisation** » de l'origine et de l'événement fondateur. Je l'illustrerai à partir de l'exemple du défilé de la Biennale de 1996. Sans entrer dans les détails je rappellerai simplement qu'à l'origine les organisateurs n'avaient pas nécessairement prévus la pérennisation de cette manifestation. En effet la Biennale organisait à chaque édition une grande fête populaire gratuite dans l'espace public, en parallèle des spectacles payants. Il y avait eu la Feria sur la Biennale Espagnole, la Fête africaine sur la Biennale « Mamafrica », etc. Le Défilé s'intègre donc dans la continuité de cette politique festive portée par la Biennale de la danse. La forme particulière prise par le Défilé résulte de la conjonction de plusieurs facteurs. Le premier, une volonté très forte de

Guy Darmet de défendre l'esthétique du Hip Hop dont l'agglomération lyonnaise est une place forte avec la présence de compagnie comme Accrorap, Kafig, Traction avant.... Deuxième facteur, le thème de la Biennale était cette année-là le Brésil. La référence au carnaval était donc une évidence pour cette fête de la Biennale. Troisième facteur, la conjonction du travail d'un certain nombre d'acteurs pour que les projets culturels inscrits dans le cadre de la politique de la ville et le travail socioculturel aient une plus grande visibilité. Il y a donc incitation de la puissance publique à développer ces projets, par le biais notamment de dotations financières (programmes « culture - quartiers » du ministère de la Culture). Le Défilé né de cette conjonction de facteurs, sans que sa pérennisation soit envisagée dès l'origine. La question de la poursuite de l'action (sous forme de reconduction du Défilé ou d'une autre forme à inventer) va s'imposer au fur et à mesure du montage du projet, notamment à la demande des participants. Elle deviendra évidente le 15 septembre 1996 suite au succès populaire rencontré par ce qui devient alors non plus Le Défilé - geste unique - mais la première édition du Défilé.

Cette première édition devient alors dans les discours sur le Défilé, un point de référence : il y a mythologisation de ce geste originel. A l'opposé du travail d'occultation en œuvre pour le 8 décembre, les discours sur le Défilé font quasi systématiquement référence à ses origines. Ainsi la page consacré au Défilé 2006 sur le site internet de la Biennale de la Danse s'ouvre par un rappel des origines avant de présenter la nouvelle édition. De même l'ouvrage « quand la ville danse » financé par le Grand Lyon ne traite que de l'édition 1996, alors même que cet ouvrage a été réalisé en 2000. L'édition 1998 et l'édition 2000 alors en cours de préparation sont ignorées et le propos focalisé sur la seule première édition. De ce travail de mémorabilité de cet événement nous sommes complices en consacrant aujourd'hui la moitié de ce séminaire à traiter de cet exemple. Acteurs culturels, chercheurs, journalistes participent alors à un véritable travail social qui vise à rendre mémorable cette première édition à l'inscrire comme un événement marquant une césure dans le temps : il y a désormais un avant et un après 1996.

Mémoire et transmission : un processus de création théâtrale

Un siècle de mémoires, chantier théâtral à l'hôpital des Charpennes de Villeurbanne

Séverine FONTAINE

Metteuse en scène, Compagnie IKB, Lyon

Bonjour. Avant tout, je vais tenter de vous retracer tout le travail de la compagnie IKB sans toutefois rentrer dans une phase d'analyse. Je viens plus vous présenter une démarche, plutôt que de porter moi-même un regard d'analyse sur ce travail. Je vais commencer par vous expliquer la genèse du projet « Un siècle de mémoire ».

Il y a 3 ans, nous avons été contacté, par l'intermédiaire de la structure culturelle « Acte public » avec laquelle nous travaillons, par un hôpital gériatrique qui cherchait des comédiens pour faire des interventions dans le cadre de la manifestation villeurbannaise « Lire en fête ». J'ai donc décidé d'aller voir sur place et, en guise de lecture, nous avons réalisé une petite forme théâtrale dans un service très spécifique qui s'appelle le service « long séjour ». La petite forme a extrêmement bien fonctionné. De là est née l'idée, avec l'hôpital gériatrique, d'une résidence de la compagnie dans cet hôpital - résidence basée au départ sur le système du troc. Nous n'étions pas dans une dimension de financements, mais dans celle d'avoir la possibilité d'avoir un lieu pour la compagnie afin de travailler nos créations. En échange nous pouvions intervenir dans le service long séjour auprès des personnes hospitalisées.

Dès ce moment-là les rencontres ont été très fortes. Ce travail fait référence un peu à ce qui a été dit ce matin, à savoir que la dimension du travail de mémoire mené par les artistes à un moment donné renvoie à quelque chose d'extrêmement profond. La question est de savoir pourquoi est-ce qu'on fait les choses avant de se dire si cela se situe ou non actuellement dans un filon politique, si cela intéresserait ou pas une ville - en tout cas moi je ne me situe pas du tout dans cette réflexion. Donc quel sens cela a-t-il pour nous en tant qu'artistes ?

Et c'est vrai que quand je suis rentrée dans cet hôpital, j'ai eu un choc, parce qu'effectivement, l'hôpital gériatrique n'est pas un lieu dans lequel on va tous les jours. Le mot en lui-même, « gériatrique », fait un peu peur. Et quand on arrive dans ce service long séjour, avec des gens qui sont très âgés, même dans le quatrième âge, et qui pour la plupart habitent à l'hôpital depuis très longtemps, on se pose certaines questions. Comment peut-on habiter dans un lieu comme celui-ci, qui est censé être un lieu de passage et non un lieu de vie ? Comment, dans ce lieu-là, où il n'y a pas de parole, peut-on redonner la parole, puisqu'on est face à des gens qui ont une moyenne d'âge de 90 ans et qui ont avant tout un vécu, une histoire à nous transmettre qui est fondamentale et dont ils ont la nécessité ?

De tous ces questionnements qui nous sont arrivés un peu violemment, et en même temps dans le ressenti de la rencontre avec ces différentes personnes, leur volonté profonde de communiquer à la fois sur leur vie mais aussi de communiquer ce qu'ils vivent dans ce lieu-là, est née l'idée du projet théâtral « Un siècle de mémoire ». Pour ce projet-là, dans son processus - et je reviens sur l'intervention de Monsieur Chaudoir pour dire que « procédure » est un mot qui effraie un peu et que « processus » est une démarche dans laquelle je me situe

vraiment - nous avons commencé à établir un calendrier de travail en impliquant ces personnes âgées hospitalisées sur deux thématiques fortes. En premier lieu, il a été question de les faire témoigner sur le lieu dans lequel ils vivent. Comment approchent-ils la mort ? Car nous sommes dans un lieu de mort, il ne faut pas l'oublier. Comment ont-ils vécu ? Qu'ont-ils à nous transmettre ?

Une des trames de notre travail a été la dimension populaire, puisque ce sont des gens qui sont pour la plupart issus des classes populaires, plutôt ouvriers. Quand on finit sa vie à l'hôpital, c'est souvent parce qu'on n'a pas les moyens de vivre chez soi. La plupart de ces personnes sont des gens qui vont très bien, qui ne sont pas malades, qui n'ont simplement pas l'usage de leurs jambes et c'est souvent la perte d'autonomie qui fait qu'ils se retrouvent dans ce lieu. Ils se retrouvent par petits moyens et petites retraites contraints de vendre leur lieu de vie, leur maison, leur appartement, pour se payer leur chambre. L'hôpital n'est pas gratuit.

Donc il y avait à la fois le fait d'interroger leurs parcours de « petites » gens. Ils ont des parcours qu'on pourrait dire « simples ». Eux-mêmes le disent « j'ai eu un parcours simple, j'ai été ouvrier, etc. ». Mais comment ont-ils vécu la notion de populaire ? Notion qu'on emploie beaucoup aujourd'hui, mais au fond qu'est ce que ça veut dire et comment ces gens qui l'ont vécu la ressentent ?

Il y avait ce premier questionnement. Ensuite il y avait les questionnements d'ordre généalogique. Comment se sont-ils construits ? Quels rapports avaient-ils avec leurs parents, leurs grands parents ? Qu'est-ce qui les a forgés en tant qu'individus au cours des différentes strates de la vie, de l'enfance, l'adolescence à l'âge adulte ? C'est ici une part très importante puisque ce sont des gens qui ont traversé l'Histoire. Nous avons dans ce travail à la fois une dimension sur la mémoire individuelle et une dimension sur la mémoire collective. Il y avait aussi des questionnements concernant la partie « historique », puisque ce sont des gens qui ont quand même traversé trois guerres. Ils sont les enfants de la guerre de 14, ils ont vécu de plein fouet la guerre de 39-45 et, pour certains, ils ont vu leurs enfants partir à la guerre d'Algérie. Il y avait cette interrogation là qui nous questionnait beaucoup.

Et enfin, la question de l'habitat. Nous sommes sur un territoire, le quartier des Charpennes, quartier qui a été complètement reconstruit dans les années 70. Ces gens sont issus pour la plupart de Villeurbanne, et ont donc vu le quartier changer et, pour certains, leur habitat lui-même détruit pour reconstruire une autre cité où tout s'est complètement bouleversé. Il s'agissait donc de savoir quel regard ils portaient sur leur ville.

En partant de ces questionnements-là, il fallait trouver comment réveiller la mémoire.

On a eu un conseiller scientifique qui nous a apporté des pistes pour réveiller la mémoire d'une manière très simple et surtout pas brutale, puisque l'on est quand même face à des gens âgés et fragiles et que l'on réveille des émotions et des choses de l'ordre du vécu. Il ne s'agissait pas de venir, nous en tant qu'artistes, en disant « nous, il nous faut de la matière » et puis de laisser les gens comme ça. Alors on a travaillé avec ce conseiller scientifique sur les différentes manières de réveiller la mémoire très simplement par différentes manières sensorielles, par de petits mécanismes. Et on a aussi essayé de comprendre comment la mémoire fonctionnait. On s'est rendu compte que toute personne, entre l'âge de 10 et 30 ans, quel que soit l'âge, aura toujours le « pic de réminiscence » de la mémoire qui est le moment où la mémoire est la plus intacte. Ces personnes-là ont vécu cette période en plein cœur de la guerre. Ces souvenirs restent les plus descriptifs. C'est très déstabilisant quand on les reçoit.

Donc nous avons mené quatre mois d'entretiens à partir de février 2005 jusqu'à mai en collaboration avec un auteur et avec le vidéaste de la compagnie. Tous les entretiens ont été filmés et enregistrés sur ces différentes thématiques. A partir de ces 4 mois d'entretiens qui ont été réalisés avec environ 20 personnes est née une première matière de texte sur laquelle nous avons retravaillé pour la forme théâtrale.

Alors sur la forme théâtrale en elle-même, puisqu'il s'agit aussi de parler de ça, qu'est-ce qu'on veut y dire, qu'est-ce qu'on veut transmettre au public dans l'acte artistique ?

C'était plusieurs choses. A la fois sur le rapport à la mémoire elle-même, de voir comment tout d'un coup, quand on ouvre la parole chez ces gens et qu'ils vous racontent leurs vécus, ils sont dans ce que j'appelle - et sans y porter une analyse - le souvenir vivant. On le voyait très bien dans les entretiens, et dans la structure dramaturgique du travail de création que nous avons présenté lors d'étapes de travail fin 2005 aux Rencontres de la Villette et à Lyon. Je vais essayer d'employer des mots pas trop barbares. Il s'agit de voir comment, de là où part la parole, de ces chambres, de cet espace clos, isolé, dans lequel ils vivent, tout à coup on rentre dans le vécu, dans la mémoire. Le souvenir est vivant dans le sens où il n'y a plus de chaises roulantes, il n'y a plus d'hôpital, tout remarche. Ils le disent eux-mêmes : « quand je vous raconte tel passage de ma vie, là je suis dedans, je suis en train de courir, je suis sur mon vélo, je revois toutes les images. » Tout est animé, tout est en couleurs. Dans la démarche de mise en scène de ce projet, c'est aussi ce que j'ai souhaité mettre en évidence sur ce parcours de la mémoire : comment tout d'un coup on ne rentre pas dans quelque chose qui est simplement de l'ordre du « je vous raconte d'un point de vue nostalgique, avec du pathos, etc. » mais vraiment « je suis dedans et j'ai une sorte de jubilation à vous raconter mon vécu ». C'était une des premières pistes sur le travail artistique mené et qui se retrouve dans le travail scénographique, puisqu'on a voulu travailler sur le passage entre des espaces clos et des espaces ouverts, mobiles. Le texte se fonde sur trois personnages qui sont la synthèse des différentes paroles des personnes âgées récoltées lors des entretiens. Un quatrième représente l'observateur et le guide dans ce parcours. Pour moi, il a toujours été important de garder ces paroles. Les réécrire autrement ne me semblait pas juste ici. Il y a donc ces trois personnages qui sont la synthèse de ces différents récits de vie, de ces différents témoignages et qui en même temps sont réellement incarnés. Il ne s'agissait surtout pas d'essayer d'interpréter le vieillard ou de se jouer de ça. Il s'agissait d'être vraiment dans l'incarnation, c'est-à-dire avoir une ossature de personnage et d'être traversé par des émotions qu'ont pu vivre ces gens et de les transmettre réellement à un public ; et à la fois d'être dans des espaces qui oscillent entre l'espace clos et l'espace ouvert. L'espace clos est pour moi l'espace clos de la chambre qu'on représente dans le premier acte du travail théâtral, avec un rapport au corps contraint amené par une scénographie qui repose sur des structures gymniques. A partir de ce lieu là, on bascule dans le deuxième acte dans la mémoire vivante et dans le souvenir en se refermant dans le troisième acte sur un dernier questionnement qui est la fin de vie. Comment vivent-ils cette dernière échéance ? Par rapport à ça, quand on a présenté ce travail lors des présentations publiques, on a observé la réaction du public, des personnes âgées et des soignants.

Je crois que c'est important aussi le « reçu ». Les personnes âgées sont venues, pas toutes malheureusement puisque beaucoup sont décédées. Beaucoup ne pouvaient pas sortir mais toutes celles qui ont pu sont venues voir ce travail à Lyon en décembre. Nous étions un peu flippés parce que l'on se disait « on est peut-être complètement à côté de la plaque, on va leur réveiller des choses qui sont peut-être... ». Et en fait pas du tout. Il y a eu une émotion très forte, partagée d'ailleurs, mais il y avait aussi des retours qui nous disaient « ce que vous racontez c'est vrai, c'est nous. Ce que vous racontez sur ce qu'on vit dans cet hôpital, c'est peut-être violent, c'est peut-être dur mais c'est ce qu'on vit. Mais après on est ému parce que l'on entend aussi notre histoire, on est valorisé. C'est étonnant tous ces gens qui sont là dans cette salle pour venir écouter des bouts de notre histoire, pourtant mon histoire n'est pas exceptionnelle ». C'est le premier retour qu'on a eu des personnes âgées.

Le personnel de l'hôpital, les soignants et même les administratifs qui sont venus, les gens des Hospices Civils de Lyon aussi, puisque ce sont eux qui nous suivent sur ce projet là, ont été eux aussi extrêmement bouleversés. Ils étaient complètement retournés en se disant « mais on ne se rend plus compte, on voit ces gens comme des objets de soin et l'on ne se rend plus compte que c'est des personnes, qu'ils existent, qu'ils ont vécu, qu'ils aiment encore, qu'ils ont encore un corps aussi - même s'il on est dans un lieu où le rapport au corps est très particulier ». Et donc soudain il y avait toutes ces choses qui réapparaissaient et cela réveillait chez eux des choses presque de l'ordre de la culpabilité de se dire « comment est-ce que je fais mon travail, comment je me positionne ». ça a créé un va-et-vient au sein même du lieu de l'hôpital.

Et, enfin, il y a eu des retours de la part du public, puisqu'à travers chaque présentation nous

avons la volonté de toujours faire des rencontres très informelles avec le public et en tout cas de pouvoir échanger après ce travail. C'était très étonnant de voir comment tout ce dont nous parlons, même si cela part de paroles de vieux, renvoie à chacun d'entre nous. Pour moi-même qui suis beaucoup plus jeune qu'eux, tout au long de ce travail et encore maintenant (puisque la résidence et la compagnie IKB continuent toujours cette recherche là-bas) cela renvoie automatiquement à des choses de l'ordre de l'intime de chacun d'entre nous, de notre vécu, de notre rapport avec nos parents, nos grands-parents. Cela revient à nous demander « qui sommes-nous ? » et « d'où venons-nous ? ». Ce sont des choses qui remuent et c'était, en tout cas pour moi, très important qu'il y ait eu cet impact sur les gens et cette ouverture vers l'échange, vers cette volonté de débattre et de se dire : « Moi, j'ai vu ce travail-là et cela me fait penser à ma grand-mère ». Tout d'un coup, cela a éveillé une mémoire chez chacune des personnes qui étaient venues voir ce travail. Pour moi, le sens d'essayer de faire un travail théâtral, c'est aussi que cela puisse réveiller quelque chose chez les gens et qu'ils ne ressortent pas après comme avant. C'est-à-dire qu'entre temps il s'est quand même passé quelque chose. Si on ressort et qu'on est pareil que quand on y est entré, c'est qu'on n'a pas non plus été là vraiment où il fallait peut-être être.

Cette dimension-là est très importante pour moi : quel impact ce travail-là peut avoir sur le public, quel impact il continue à avoir aussi sur nous, les entreteneurs, les artistes qui venons à la rencontre de ces gens-là et sur ces gens eux-mêmes. C'est-à-dire, comment d'un coup on arrive, en étant dans ce lieu ainsi que dans une dynamique de rencontre et d'échange, à les faire sortir de ce lieu d'une certaine manière. Déjà, ils sont, je dirai, dans une position où ils ont la parole, alors que souvent, ils le disent eux-mêmes, il y a un moment où il y a un sentiment de n'être plus entendu sur ce qu'on a vécu. Et, tout d'un coup quand un élément extérieur et neutre vient et est intéressé par votre vie, il y a quelque chose qui se passe et on se dit : « Super, ça vous intéresse, je peux vous raconter ! ». Il y a cette chose-là et, en même temps, subitement, le fait de pouvoir sortir mentalement de l'hôpital. Pour moi, il y a vraiment chez les personnes très âgées un espace mental qui est une mémoire qui vit et qui n'arrête pas d'être en mouvement parce qu'on est aussi dans des interstices entre « qu'est-ce que la mémoire ? », « qu'est-ce que le souvenir ? », « qu'est-ce que le rêve ? » ... je serai bien incapable de vous donner une analyse, voire une explication, mais ce sont des choses extrêmement intéressantes en termes de regard sur un travail artistique qui est mené. Aussi, est-ce dans ce sens que je rejoins l'intervention des artistes qui étaient là ce matin sur le fait d'avoir, à un moment donné un regard d'analyste sur un travail artistique que les artistes eux-mêmes ne peuvent pas avoir.

Enfin, je parlerai d'un dernier point : le fait de pouvoir tout d'un coup amener une dimension, je dirai, d'« un ailleurs » pour ces personnes, qu'elles soient « ailleurs » de leur corps. Ainsi, pour les personnes qui sont dans cette transmission-là le corps n'existe plus, la contrainte n'existe plus et la mémoire, l'espace mental, permet de rêver autre chose, d'être dans un autre instant mais qui est totalement présent, totalement ressenti, totalement vécu en termes d'émotion. Ceci fait, on sort de la chambre, on sort aussi de cet espace isolé, complètement carcéral, parce qu'on est en même temps dans cette dimension-là. Ce qu'il faut savoir sur le service « long séjour », c'est qu'on est dans un microcosme, on est dans une petite société avec des rapports de voisinage, avec un couloir qui est un espace de passage des visiteurs, des soignants, des médecins, des gens comme nous. Il y a toutes ces petites chambres qui sont les unes à côté des autres, tous ces petits voisins qui cohabitent ensemble, qui sont tous vieux, qui vont tous mourir et, qui en même temps n'ont pas du tout envie de se connaître. Cependant, au bout du compte, ils se connaissent quand même et rentrent dans ces rapports humains dans lesquels on est tous fait, à n'importe quel âge, et dont ils sont faits, eux, à leur âge aussi. Je crois que c'est important de parler de toutes ces émotions qu'on peut ressentir.

Question du public : J'imagine toute la richesse de la matière que vous avez pu trouver auprès de ces gens-là. Comment avez-vous réussi à faire le tri, à trier la matière dont vous vous êtes nourris pour le spectacle ?

Séverine Fontaine : Alors, le tri c'est un mot qui n'est peut-être pas tellement adapté. En tout cas, il ne s'agissait pas de tri. C'est vrai qu'il y a eu une matière de retranscription qui était énorme puisqu'il y avait entre cinq cent et six cent pages de texte. À partir de là, nous n'avons pas été dans une démarche sélective, nous n'avons pas cherché à nous dire que telle personne est très intéressante et que c'est sur elle que nous allions porter notre attention et que nous allions, par conséquent, évacuer toutes les autres. Je crois que dans chaque entretien que nous avons mené, il y a toujours eu une phrase, un souvenir, un instant présent vécu, qui a attiré notre attention. Après, dans tous ces entretiens (parce que les trois personnages sont vraiment faits de toutes ces expériences), je crois qu'il n'y a pas une seule personne avec laquelle nous avons travaillé qui n'est pas présente dans ces textes, dans ces personnages. Ensuite, il fallait que nous nous construisions une dramaturgie théâtrale sur ce que nous voulions raconter sur ce premier acte qui se déroule dans l'espace clos, l'espace isolé et sur comment tout d'un coup on rentre dans l'espace de la mémoire, dans ce deuxième acte. Dans ce dernier, les personnages nous emmènent dans le parcours de leur mémoire, de leur vécu en traversant tous les questionnements dont je parlais tout à l'heure : la question du populaire, de la généalogie, de l'habitat, de la guerre, de l'histoire pour revenir à ce dernier questionnement sur la fin de la vie et sur comment ils abordent cette dernière échéance. À partir de cette matière qui était construite en amont, avant même que nous commencions les entretiens, nous étions dans cette trame dramaturgique. Pour nous, c'était ce que nous voulions dire. À partir de chaque entretien nous avons repris une phrase qui pouvait construire chaque personnage, vraiment lui donner son corps et sa psychologie pour arriver à construire l'objet-texte qui, d'ailleurs, n'est pas fini et que nous continuons à travailler.

La scène ouverte

A propos d'une exposition photographique sur la drogue à Zurich (Suisse)

Thomas BUJON et Loïc ETIEMBRE
CRESAL-CNRS Saint-Etienne

Nous allons vous parler de la construction d'un événement, que l'on va pouvoir aussi qualifier d'esthétique selon le point de vue que l'on adopte, et d'un événement qui fait l'objet d'une enquête en cours. Vous n'aurez donc pas encore d'analyse définitive mais en tout cas, nous tenterons d'apporter une forme d'explication sachant que nous ne sommes pas encore sûr de ce à quoi nous avons affaire. L'événement dont il est question s'est déroulé en Suisse en décembre 2004 au moment des fêtes de Noël. Il s'agit de photographies panoramiques de 2,70 mètres de large et d'1,28 mètres de haut, en noir et blanc, montrant des toxicomanes en train de se droguer à visage découvert*. Ces photographies ont été affichées et dispersées sur des panneaux publicitaires, dans les rues et les espaces publics des principales villes suisses helvétiques : Genève, Bern, Lausanne, Lugano...etc.

A l'origine de cette campagne d'affiches, une association, « Réseau-Contact », bien décidée à changer le regard sur la toxicomanie et qui a souhaité, au cours de cette campagne, ne pas banaliser ni diaboliser la consommation de stupéfiants. Cette association a fait appel à un artiste suisse, auteur photographe, Michael Von Graffenried, pour réaliser une campagne de sensibilisation sur les risques liés à l'usage des drogues. Le photographe a consacré 18 mois à ce travail. Il a suivi une dizaine de personnes consommant des drogues douces ou dures, en tout cas toutes illicites, et il s'est immergé à la façon d'un ethnologue dans leur vie quotidienne. Pour l'artiste, il s'agissait, à travers ces photographies, de prendre conscience de ces consommations de drogues. Il dit à ce propos : « je prête mon œil au public ; je donne à voir ce que l'on ne veut pas voir ». Et d'ailleurs, il rajoutera : « Plus personne ne prête attention aux drogués dans la rue ; ils appartiennent au paysage urbain ».

Cette campagne d'affiches ne s'arrête pas seulement aux images qui ont été collées sur les murs de la ville, puisque après avoir occupé les panneaux publicitaires, elle a aboutie à une exposition du travail du photographe au Musée National Suisse, et notamment dans les musées de Bern et de Zürich, et a été intitulée aux noms des personnes photographiées « Rosanna, Astrid, Pierre et les autres... »

L'événement a donc pris plusieurs formes. Nous n'allons pas traiter de la totalité de ce qui s'est passé mais nous focaliser plus précisément sur l'exposition qui s'est déroulée à Zürich. Cette exposition s'est déroulée en été et automne 2005, simultanément dans le musée national de Zürich, côtoyant la collection permanente, et dans le parc public de Zürich, accolé au musée. Ce parc est l'ancien « needlepark », c'est à dire « le parc à seringue ». Cet événement, qui a marqué les esprits, fait l'objet de recherches muséologiques et sociologiques en cours. Dans un premier temps, nous vous proposons de vous présenter le contexte motivationnel qui a préparé cet événement, et dans un deuxième temps nous vous parlerons du dispositif d'exposition et de sa configuration, en insistant à la fois sur les fonctions qu'assume cette exposition, sur les modalités du « voir » et aussi de sa monstration. A partir de là, on cherchera à comprendre de quel travail de mémoire il s'agit et s'il y a travail de mémoire, à quelle type de mémoire on a affaire.

* Se reporter pour illustration aux 2 photos en fin d'article. Cette intervention était accompagnée d'un diaporama des photos de Michael Von Graffenried.

Cette exposition de photographies de toxicomanes ne tombe pas du ciel. C'est un événement qui s'inscrit en quelques sortes dans la continuité de toutes les politiques de lutte contre la toxicomanie, mais aussi des expérimentations qui ont été conduites par la Suisse pour tenter de résoudre le problème des drogues.

Cette manifestation s'inscrit également dans la continuité des campagnes médiatiques qui sont généralement menées dans le cadre de ces mêmes politiques de lutte, qui ont émergées dans les années 90 et qui sont à chaque fois destinées à socialiser l'opinion publique au problème des drogues. Enfin, on peut aussi inscrire cet événement dans le mouvement artistique un peu plus large qui est défendu par des artistes suisses, comme notamment Thomas Hirschhorn qui lui, cherche à faire de l'art une forme d'expérimentation politique et dont la fonction est, je le cite, « de déstabiliser la bonne conscience démocratique ».

C'est vraiment dans ce contexte qu'il faut comprendre cette campagne d'affiches et cette exposition.

La toxicomanie en Suisse a fait l'objet d'expériences de régulation politique mais aussi d'expertises de santé publique. Et parmi les politiques qui ont été expérimentées, la politique de réduction des risques a occupé une place centrale. Il faut savoir que dans les années 80, les Suisses sont vraiment les premiers en Europe à innover en quelques sortes, à mettre à l'épreuve ces politiques de diminution des risques, même si ces politiques ont été appliquées de façons différentes selon les cantons et les villes, notamment au moment de la découverte des contaminations des consommateurs de drogues par le virus du Sida. La politique de réduction des risques a été essentiellement développée en Suisse allemande du côté de Zürich alors que la politique de répression a été maintenue du côté de Genève et de Lausanne... Donc concrètement, cette politique s'est manifestée par une reconfiguration de l'action publique et aussi par l'ouverture d'espaces de mobilisations et d'actions. Cela va donner lieu à ce que l'on va appeler des « scènes ouvertes », et c'est dans ces espaces, dont nous retiendrons la dimension dramaturgique, que vont être expérimentées des actions sanitaires et sociales, des programmes de soins, des dispositifs qui sont mis en place autour des usagers de drogues. Je pense à la distribution des seringues, les soins d'urgence, des locaux d'injection, pour des usagers qui sont dans les années 80 principalement héroïnomanes. Toutes ces actions sont essentiellement mises en place pour stabiliser l'état de santé des usagers, pour réduire les risques liés aux pratiques toxicomanes, l'objectif étant de réinscrire les plus exclus dans des dispositifs sociaux. Ces scènes ouvertes, qui émergeront dans différents lieux européens et américains, ont été une opportunité d'intervention médico-sociale mais dans le même temps cela a été aussi le lieu de cristallisation des problèmes.

Notamment Zürich a marqué les consciences avec la « Platz Plitz » située en plein centre ville dans un parc public vraiment à proximité de la gare centrale et du centre d'affaire. Cette place ouverte en 1987 va devenir intolérable aux yeux de l'opinion publique et particulièrement pour ses habitants. En fait, la scène ouverte attire de nombreux usagers, et cela devient un lieu de trafic, un lieu de vente, mais aussi un lieu de souffrances physiques, corporelles, un lieu où l'on meurt, notamment d'overdose. Cette scène va être fermée précipitamment par les pouvoirs publics en 1992. Je reprends les propos tenus à l'époque par le responsable de l'institut de médecine sociale et préventive de Zürich et qui dit « qu'on avait vécu dans l'illusion qu'il était possible de désigner un lieu dans la ville qui soit contrôlé et où il était possible de dispenser un minimum de soins aux toxicomanes et distribuer des seringues, or la Platz Plitz a échappé à tout contrôle qu'ils soit sanitaire ou policier. »

Une fois fermée, cette scène va se reformer dans la zone industrielle de Zürich, notamment dans la gare désaffectée du Letten. Il faut attendre 1996 pour qu'à son tour cette gare soit fermée.

Pour le sociologue Jean Widmer, qui s'était posé à l'époque cette question de la représentation, aussi médiatique, du problème des drogues, on dit que la Platz Plitz, en tant que place, « occupe une fonction symbolique importante dans l'écriture d'une ville. Elle figurait le paradoxe des excommuniés à la fois bannis de la communication et membres de la communauté. La gare du Letten les renvoie à la marge ». Donc si ces scènes ouvertes sont apparues à un moment donné comme un mode de résolution pragmatique, expérimental, d'un problème de drogue, elles ont conduit aussi à leur médiatisation, et à une façon inédite

d'appréhender l'expérience quotidienne du toxicomane. Et c'est donc sur ce contexte de fond, qu'apparaît douze ans après une exposition dont on vous fait ici une sélection d'images.

Il y a un vis-à-vis entre la scène ouverte des années 90 et la scène d'exposition de la Platz Plitz dans les années 2004/2005.

Je vais maintenant vous présenter l'exposition qui a eu lieu dans ce parc, c'est une visite, on va faire comme un marcheur qui visite le parc. Débutons avec ce panneau qui explique le pourquoi. Ce qui est intéressant, c'est la légende : Non seulement il y a des photos mais aussi une légende qui est au minima.

Par exemple sur cette première photo, début de l'expo, Astrid la figurante contre son vélo, attend son compagnon Pierre parti chercher de la cocaïne. « Pierre vend de l'héroïne brune à Sonia, une autre toxico ».

Vous avez tout d'abord le titre de l'exposition, « Rosanna, Astrid, Pierre et les autres ». La légende est en bas à droite ; elle est traduite en trois langues : français allemand, italien, et des fois essentiellement en anglais. « Dans le local d'injection, Astrid et Pierre s'offrent un speed ball, un cocktail d'héroïne et de cocaïne ». Ces photos panoramiques ont aussi la caractéristique d'être apposées sur des chevalets, chevalets qui sont en fait les panneaux électoraux de la Suisse. « Astrid est arrêtée une nouvelle fois dans la prison pour femme de Hindelbanq ». « Astrid a complètement replongé dans la drogue, Pierre l'aide à s'injecter une dose ». Inversion de photo, « Pierre rend visite à son amie Astrid à Hindelbanq, instant de bonheur et d'amour ». « Trois semaines après sa sortie de prison, Astrid ne réagit même plus quand on lui parle ». « La police arrête Pierre au petit matin dans son appartement ». « Contre le gré de pierre, Astrid squatte le logement de Pierre quand il est en prison ». « Sevrage brutal pour Pierre dans sa cellule, hier il s'injectait un cocktail vingt fois pas jour, aujourd'hui il n'a plus rien. » « Pendant que Pierre s'occupe des vaches dans le pénitencier, Astrid est désormais dans la rue, elle est en pleine déchéance », elle est en train de se piquer avec l'aide du rétroviseur. Cette photo a été aussi sur la place de l'ONU, une antenne de l'ONU à Genève. « Comme tous les soirs Astrid se prépare à faire le trottoir. Elle s'injecte une dose à la gare, à la vue de tous. » « Première permission de sortie pour Pierre qui découvre son appartement après le séjour d'Astrid ». « Le succès d'Astrid auprès des hommes assure sa survie. Elle habite désormais chez un client régulier. » « Pierre, lui, continue de purger sa peine ».

Voici une vue de l'ensemble de l'exposition, avec le défilement de ces différentes photos avec la possibilité de voir de l'autre côté, les chevalets sont visibles des deux côtés. Ici on va changer par rapport à ce qui a été dit, Michael Von Graffenried a suivi plusieurs personnes, il y a à la fois un couple et des personnages singuliers. Là on retrouve Rosanna, qui est prise au petit matin après une nuit sous un pont de gare alors qu'il fait zéro degré. On a aussi une photo d'une pratique ordinaire, une prise de haschich, ici c'est Bianca qui est prise en photo avec ses camarades dans une fête gothique de Zurich. Une vue du musée national suisse où se termine l'exposition qui va faire collection, qui a été achetée par le musée.

Ce qui va constituer cette deuxième partie de la communication c'est la mise en relation entre ces deux événements, celui de la scène ouverte du Platz Plitz des années 90 et celui d'une expo en 2004 d'un artiste photographe qui se dit engagé. Une mise en regard de deux formes événementielles qui ont comme première caractéristique forte d'être localisées dans un même lieu de la ville de Zürich mais en des temps différents.

L'exposition du Platz Plitz, celle de 2004, nous l'avons entendu avec Thomas Bujon, a été pensée comme une campagne de sensibilisation. L'artiste a été sollicité par une fondation qui s'appelle « Réseau Contact Bern » mais les conditions de possibilités d'un tel événement a nécessité l'intervention de nombreux autres acteurs tant publics que privés. Petite parenthèse : en effet nous avons ici la chance d'avoir un mécène public, l'Etat. En Suisse Michel Von Graffenried et les autres, pour réaliser cette expo, ont dû se débrouiller tout seuls. C'est beaucoup de démarches auprès de mécènes potentiels et nous allons voir qu'ils sont nombreux. D'abord le musée national de Zürich, qui leur dit qu'il va les aider mais en achetant

la collection, avant qu'elle arrive au musée d'ailleurs. C'est les services sociaux de la municipalité, le Ministère de la santé, mais c'est aussi une entreprise privée qui s'appelle « la Société Générale de l’Affichage » et qui est l'équivalent de Giraudi. La SGA va prêter gracieusement ses panneaux pour que l'expo ait lieu au sein de la ville.

On peut donc dire maintenant que l'exposition a créé et matérialisé un réseau de relations entre les acteurs publics et privés qu'elle a impliqués. Un dispositif social de communication temporaire et localisé, qui a pour fonction ici de faire apparaître un problème public, de le mettre devant les yeux. Il s'agit de le révéler et non pas de le simuler, on n'est pas dans une campagne de sensibilisation avec des acteurs au texte bien léché. Je cite là un commentaire de la télévision romande, « pas de slogans chocs, pas d'appels à la solidarité, pas de collecte de fonds, les photos sont les reflets fidèles d'une réalité comme un livre de ville ». Nous sommes ici dans une logique d'exposition de représentation, qui se fonde sur un certain nombre d'opérations, de gestes, de mise en abîme, de mise en espace, un jeu sur la temporalité, d'usage d'objets, et de symboles, d'exécutions d'actes et dénonciation de discours, etc. Alors quel registre interprétatif mobiliser ? Celui de la commémoration ? Celui de la mémoire ?

Il y a tout d'abord à nous interroger sur la situation de remémoration qu'active le dispositif exposition. Ce qui a eu lieu au Platz Plitz à Zürich il y a 20 ans est à nouveau sous nos yeux, des toxicos se shootent dans un parc public. Donc le passé devient présent, ou autrement dit, le passé est toujours d'actualité, ou encore le passé ne passe pas. C'est tout sauf de l'histoire ancienne. L'exposition est à la fois une manière de remonter le temps, et prend du coup la figure d'une descente aux enfers et c'est aussi une manière de faire remonter le passé jusqu'à nous, de réactiver le souvenir, de déterrer, d'exhumer, de faire sortir les cadavres du placard. On trouve ici le pouvoir évocatoire d'une exposition publique de photos, celui de rendre présent à nos yeux, de présentifier les toxicos. Du coup, elle donne à nos yeux la condition du voir à nouveau. Je cite, toujours la télévision romande, « on les avait oubliés depuis l'époque des scènes ouvertes de la droite de Zürich ou de Bern. Les voilà de retour, incontournables en format géant en panoramique ». Je cite l'artiste : « je donne un visage à ceux qu'on ne veut pas regarder ». Un journal quotidien, 25 ans après le Platz Plitz de Zürich : « première scène ouverte de la drogue qui effara la Suisse, des toxicomanes ne scandalisent plus guère que les commerçants du quartier, ils font presque partis du décor, ils sont passés de mode ces déglingués aux yeux brillants, ces naufragés hirsutes qui se chamaillent pour leurs histoires de poudre et de fric ». On entend à travers cette dernière citation que les scènes ouvertes restent la référence originelle tant en tant que mesure d'une politique, c'était l'idée inédite, de l'inouï, qu'en tant qu'événement public traumatique, pour la communauté suisse toute entière. Mais la perspective du voir est également celle du miroir. Il est question aussi de se voir, pour les toxicos. Dans son livre, l'artiste nous parle de ses intentions, de ce qu'il attend des effets de son propre travail d'artiste photographe « Je sais que ça ne va pas changer leur vie. C'est un vœu pieu, je veux qu'ils se regardent eux mêmes. Mon unique et mince espoir est que la réalité reflétée par les photographies sera pour le couple un électrochoc, qui les fera dévier d'une trajectoire à l'issue fatale ». Peter, un des figurants principaux, nous dit en se voyant dans un champ devenu visible : « je ne regrette pas de m'être dévoilé devant les photographes, je prends le risque d'exposer ma vie, de la montrer dans un livre en photos ». Et si on l'interroge sur ces motivations, sur le pourquoi de son engagement, il répond qu'« il veut casser les préjugés, donner une autre image ; on nous met tous dans le même sac. Certains d'entre nous ne sont pas que des déchets. Ils cherchent à vivre dans notre société ».

Enfin, il semble pertinent de nous interroger sur la procédure qui caractérise aussi cette exposition, une opérativité qu'elle partage avec les pratiques, les opérations de commémoration : celles du « faire archives ». En tout état de cause, l'exposition fait mémoire en nourrissant les discours, les représentations et les souvenirs. Elle donne lieu à une production importante d'objets de mémoire : un livre « Cocainelove », un autre livre « Risk », et des articles dans la presse quotidienne suisse, dans la presse internationale ; c'est d'ailleurs par le journal Le Monde que nous avons eu vent de cette exposition. Elle donne lieu également à d'autres productions d'écrits qui évoquent la pratique et les expériences autour des soins

donnés aux toxicomanes et aussi des articles dans les revues d'art, comme ART Press. Ces articles, catalogues, reportages télévisuels, films d'étudiants ou encore les communications scientifiques constituent la mémoire vivante de cette expérience esthétique. Ils sont des traces, des index, qui pointent ce qui est important, qualifient l'événement et en soulignent les protagonistes. Bref, ils en donnent une représentation à leur tour. Ainsi, ce qui était du domaine de l'histoire, hier, une scène ouverte au Plat Plitz, se trouve réactualisé sous la forme d'une mémoire collective (celle des habitants du Zürich), mais aussi réactualisé sous la forme d'une mémoire publique des visiteurs, qui à son tour, obtient le statut d'archive, devient document historique pour ceux qui n'ont pas visité l'exposition comme vous.

Question du public

Christophe Dubois

A l'écoute de votre présentation, je me pose la question de la définition de l'événement? Au travers de tout ce que vous nous avez présenté, c'est quoi un événement? Est-ce qu'une campagne de publicité pour vendre je ne sais quoi, qui prendrait exactement les mêmes modalités, c'est-à-dire de l'affichage, est-ce qu'une exposition de photos dans une galerie ou d'en n'importe quel musée est un événement? Je n'ai pas de réponses vis-à-vis de cela mais j'ai l'impression que, depuis ce matin, on parle de choses diverses et variées sans obligatoirement trouver de lien entre elles du côté de ce que serait un événement.

Réponse

On a un peu sélectionné la présentation de l'objet. On s'est tout de même posé la question si on pouvait réellement, légitimement, mobiliser ce registre-là par rapport à l'événement. Il y a événement dans le sens où il est repris, relaté, référé dans le sens de la réception (écho à la presse). J'ai entendu ce matin la notion de production dans l'événement, mais pas de réception. Je milite pour ma part beaucoup dans ce sens : comment est reçu l'événement? On a donc justement commencé à travailler sur l'analyse des différents articles qui construisent systématiquement le lien entre production et réception. On est à la recherche d'un « 52 à la Une » qu'on a eu la chance de voir tous les deux dans les années 89-90 sur le Platz Plitz, où une équipe de journalistes était venue filmer. Il reste cette trace vidéo (peu de photos ont été réalisées auparavant), qui est restée très présente dans toutes les mémoires.

C'est à dire que systématiquement, on renvoie ce dispositif, au sein du Platz Plitz, à la scène ouverte du Platz Plitz.

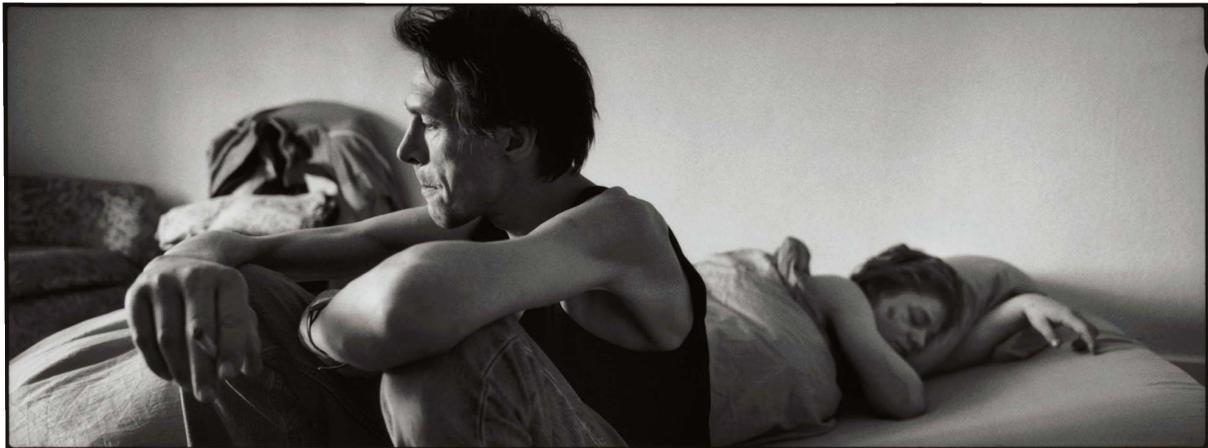
Les autres formes, c'est-à-dire les autres expositions, vont se déplacer, changer de cadre et donc être réinterprétées. Nous n'avons pas parlé de l'exposition qui rentre au musée, elle ne rentre pas telle quelle. C'est la même mais elle va être construite dans un vis-à-vis avec l'exposition permanente qui est une exposition de statues de vierges, de Marie-Madeleine, de Saint Sébastien, et ils vont construire un discours autour de ce vis-à-vis, c'est-à-dire un autre vis-à-vis. De même, en retour sur cet objet, des articles qui renvoient toujours sur la même chose, le problème est là. Commémoration non, ou alors elle est négative, l'idée d'un patrimoine négatif? Là aussi on n'ose pas trop encore le mobiliser, mais peut-être qu'un jour on le rendra visible et public. C'est vraiment le côté « je renvoie à l'événement » qui a marqué l'esprit des Suisses, qui reste la référence.

Au niveau de l'exposition comme événement, le côté visuel est assez fort, ce qui fait que l'on ne peut pas être impassible. Alors que nous pourrions vous montrer un certain nombre de photos de gens qui sont en train de regarder (du coup cela en fait un objet qui produit vraiment). Les gens regardent, passent devant en jetant juste un petit clin d'œil.

Je ne sais pas si j'ai répondu à la question, mais nous y travaillons.

Exposition de Michael von Graffenried en Suisse

« Rosanna, Astrid, Pierre et les autres »



© Michael von Graffenried - www.mvgphoto.com



Genève, Place des Nations © Michael von Graffenried, www.mvgphoto.com

Fractions de mémoires

Nada Sehnaoui

Artiste plasticienne (Beyrouth, Liban)

www.nadasehnaoui.com

Cet après-midi, je vais présenter une partie de mon travail qui est relatif à la mémoire. Cette partie du processus de création a d'abord commencé par un travail de peinture. Ensuite, je passerai aux installations et notamment aux installations publiques. Je vais montrer une grande partie du travail même si le temps est limité, car j'ai pensé que c'était mieux de montrer un cheminement que de montrer un seul travail*.

« Le centre ville revisité après la guerre et avant la reconstruction »

La guerre du Liban a duré un peu plus de 15 ans, entre 1975 et 1990. Et pendant toutes ces années-là le champ privilégié de la guerre, même si la guerre a eu lieu sur tout le territoire, était le centre ville, quelque chose qui ressemblerait à la Presqu'île ici à Lyon, mais avec des fonctions ajoutées dans le cas de Beyrouth. Pendant 15 ans, les seules personnes qui avaient accès au centre ville étaient les miliciens et les animaux errants et sauvages. A la fin de la guerre, en 1990, quand la plupart des milices ont livré leurs armes, il y a eu un déblaiement du Centre ville. Les gens sont revenus. Entre autre moi. Je suis venue visiter et j'ai pris beaucoup de photos. Quelques années après ceci est le travail que j'ai fait dessus, je l'ai appelé « La Place des Martyrs revisitée après la guerre et avant la reconstruction ». Le projet de reconstruction du centre ville de Beyrouth a fait table rase d'une grande partie du centre ville surtout la Place des Martyrs. La guerre a démolit mais les immeubles criblés étaient encore là. Pour ceux d'entre vous qui connaissent Beyrouth, on peut encore voir des immeubles saccagés par la guerre. Mais la destruction n'a pas créé de vide. Le vide a été créé, en tout cas à la Place des Martyrs, par la société de reconstruction.

« Statistiques »

En 1991 il y a eu un petit texte de statistiques qui faisait deux centimètres carrés de journal qui a été publié dans *Le Monde*. Le *New York Times* et Le *Boston Globe...*, qui disait : « La guerre du Liban est terminée, 300 000 blessés, 150 000 morts, 30 000 voitures piégées et 17 200 personnes disparues ». Ça m'avait choquée, car à l'époque, c'était exactement de la moitié de ma vie dont ils parlaient. Et ça ne prenait qu'une toute petite place dans ces journaux. D'une manière compulsive, j'ai copié ce texte partout pour lui donner la dimension affective que la guerre avait pour moi et que cela avait sans doute pour le pays. 15 ans de guerre, ça prend plus de place que 2 cm. Et donc je l'ai copié un peu partout et c'était le premier travail que j'ai fait en empruntant un texte que je n'avais pas écrit et que j'avais trouvé dans la presse. Toute cette série s'appelle « Statistiques ». Cette pièce, s'intitule « statistiques cassées », comme j'ai brisé ce même texte en petits morceaux. Et là c'est une pièce qui s'intitule, « pansements pour un texte statistique ».

* La présentation de Nada Sehnaoui s'est appuyée sur la projection de photographies de son travail artistique que vous retrouvez à la suite de cet article

Beyrouth et Sarajevo

En 1994, la guerre du Liban était terminée depuis quelques années déjà. Mais il y avait des images qui envahissaient ma vie à travers la TV. Nos vies à tous je suppose, des images de la guerre de l'ancienne Yougoslavie. Pour moi, ça faisait complètement écho. Je n'ai jamais visité Sarajevo, mais quand je regardais ces images-là j'avais l'impression qu'il y avait une répétition, que les habitants de la Ville de Sarajevo, comme ceux de Beyrouth faisaient face aux mêmes tactiques, à la même machine de guerre qui avaient pour but de démolir et de diviser la ville. Ils faisaient face aux francs tireurs qui tirent sur les gens qui passent d'un côté à l'autre, d'une région à l'autre. Ils sont là pour les empêcher de passer, en les tuant souvent. Les barrages, les miliciens, les bombardements et les pénuries de toutes sortes, car Sarajevo, comme Beyrouth, était privée d'eau, d'électricité, de nourriture. L'indifférence de la communauté internationale a fait que ces conflits ont duré quelques années à Sarajevo et 15 ans au Liban. C'était une répétition car je trouvais que Sarajevo comme Beyrouth avait des caractéristiques semblables, des villes multiculturelles, des villes très vivantes où des communautés diverses vivaient en commun. En faisant ce travail j'ai aussi emprunté des images de la presse. L'orchestre symphonique de Sarajevo est revenu entre deux bombardements donner une performance dans ces locaux, cette pièce s'appelle « musique sous siège », car sous le siège de Sarajevo.

Cette pièce s'appelle « 7 jours », tiré du journal de Slatko Dizdarevic, le dernier journaliste de Sarajevo, qui a quitté sa maison et qui produisait tout seul le dernier journal de Sarajevo. Là, c'est « 7 lettres de Sarajevo », des lettres que les habitants donnaient à Anna Cataldi, Italienne, qui travaillait aux Nations Unies car les étrangers étonnamment pouvaient sortir et entrer mais les habitants étaient assiégés. Ce qui exprime une organisation très minutieuse de la guerre. Ils lui confiaient les lettres que par la suite elle a publié avec leur autorisation. Cette pièce s'intitule « la fin du 20ème siècle », tiré du journal de Slatko, où il dit, c'est tiré du journal du 19 Mai 1994 : « il n'y a plus rien à dire. Tout semble complètement inutile, c'est en quelque sorte tragique d'être un habitant de la planète à la fin du XX siècle ». C'est exactement le sentiment que j'avais eu quand on était bombardé à Beyrouth, c'était ça, c'était complètement inutile d'être un habitant de la planète à la fin du XX siècle et là en écho à Slatko j'ai intitulé cette pièce « rien à dire ou plus rien à dire », elle est sans texte.

Peindre L'Orient-le Jour

En 1999 j'ai entrepris un projet, rêve que j'avais depuis longtemps c'était de peindre tous les jours la première page du journal francophone de Beyrouth qui s'appelle L'Orient le jour. C'est un travail d'une année entière et de vie quotidienne. Au lieu de lire le journal chez moi à la maison et d'aller à l'atelier, j'allais à l'atelier pour lire mon journal où je le réécrivais et le restructurais. C'est ma première installation qui n'avait pas été conçue comme telle, c'est la nature du travail qui a fait que chaque pièce fasse partie d'un tout. On a installé les pièces mois par mois. Cela va de janvier à décembre 99. Pour le mois d'avril, je travaillais la première semaine, mais cela ne marchait pas, je n'y arrivais pas et finalement j'ai réalisé qu'avril c'était le mois où la guerre du Liban avait commencé. Le 13 avril 1975 c'est le premier jour de la guerre du Liban. Au moment de ce travail je venais de terminer un recueil de poèmes de T.S. Eliot qui disait que avril c'est le mois le plus cruel ; il disait cela pour d'autres raisons. Avril raisonnait donc encore dans ma tête et je suis retournée aux archives de L'Orient le jour où j'ai trouvé la une du 14 avril 1975, le 13 étant un dimanche ; ce fameux jour où un bus de Palestiniens a été mitraillé par les milices chrétiennes qui sortaient de l'église. Je l'ai gardée un mois à l'atelier, complètement intimidée par cet objet et finalement je l'ai agrandi 1,20 m par 1,52 m. Je ne l'ai pas remaniée contrairement aux autres. Je crois que ma formation d'historienne a fait que j'ai respecté cette page d'histoire. Je l'ai repeinte c'est tout et j'y ai collé mon petit texte de statistiques pour conjurer le sort. Début et fin.

« Promenade dans vos rêves »

Le hasard a fait qu'Antoine Boulad, directeur d'une école privée a vu cette œuvre en galerie et au cours d'une discussion je lui ai parlé de mon désir de sortir de la galerie car en fait dans les espaces de galerie le public est limité à une certaine couche sociale, et il n'y a pas accès aux individus dans leur espace de vie quotidienne. Un an après il m'invite à créer une installation à l'International Collège de Beyrouth qui est une école du primaire jusqu'au secondaire qui prépare au bac français et au bac libanais et à l'IB. Ils ont 3000 étudiants et chaque année ils font un projet en lien avec l'art contemporain. Cette année ils voulaient introduire l'art de l'installation auprès des étudiants par le biais d'un plasticien. J'ai souhaité intégrer à la création de l'œuvre cette communauté créative et bien vivante qui m'accueillait. En me promenant et en visitant l'école, j'ai vu qu'il y avait un amphithéâtre plutôt désaffecté que l'école utilisait pour les remises de diplômes de fin d'année. J'ai pensé l'investir cet espace un moment. J'ai demandé au directeur de faire passer cette question à toutes les classes, élèves et enseignants, personnel de l'entretien et personnel administratif : comment concevez vous l'école de vos rêves ? J'ai reçu 1730 réponses textes et dessins. Ce travail était pour moi un pont entre le travail en galerie et un travail d'installation dans un espace public, ici, un espace semi-public. C'est cette idée qui m'a donné le courage de sortir de ce que je connaissais, la toile, vers un travail et un espace moins familier. Cette installation s'appelle « promenade dans vos rêves » où le schéma spectateur acteur est inversé.

« Fractions de mémoire »

Je passe à « fractions de mémoire ». C'est une installation publique qui a eu lieu en 2003. Ce projet est une continuation de mon travail sur la mémoire de la guerre. Le centre ville de Beyrouth a été pris en charge par la société Solidere pour la reconstruction et ce faisant une grande partie de la place des martyrs a été détruite. La place des martyrs était la place privilégiée des échanges, transports terrestres, commerces, artisanats, banques, loisirs.

Le première chose que la guerre a touchée c'est le centre ville c'est ce lieu d'échange entre les communautés religieuses et aussi entre différentes classes sociales. Aujourd'hui, même les personnes de la génération qui connaissaient bien ce centre ville sont déboussolées. Elles ne reconnaissent plus ce lieu. Je me suis dit que si ma génération (j'avais 15 ans à cette époque) ne se souvenait plus de ce qu'était cet espace que devait donc être la situation pour les jeunes générations.

J'ai voulu faire appel à une mémoire individuelle que l'on pourrait rendre publique à travers un travail artistique public. A l'aide de journaux *l'Orient-Le Jour*, le *Nahar* et le *Daily Star* en trois langues différentes et à travers l'internet cette annonce : « avez vous un souvenir de la vie quotidienne au centre ville de Beyrouth avant la guerre ? » Pendant des mois je n'ai rien reçu et j'ai quand même décidé de faire l'installation. C'était le processus qui comptait et s'il révélait une parfaite amnésie, il aurait fallu le révéler. En fin de compte un peu plus de cent textes forts et poignants ont été écrits et envoyés. Certains auteurs étaient des écrivains, d'autres des personnes qui prenaient la plume pour la première fois pour raconter des choses toutes simples mais qui en somme étaient importantes pour la mémoire du pays. Retrouver des saveurs, des espaces, des moments, des promenades, des instants. Le terrain utilisé pour cette installation fait 100 mètres de long sur 40 de large et en fait, il est vide parce qu'il a été vidé, pas tant par la guerre mais par le projet de reconstruction. Il y a 20 tonnes de papier journal emprunté. Dix de mes étudiants et moi-même les avons empilés puis collés pour ne pas qu'ils s'envolent. Nous avons travaillé pendant 15 jours. 360 structures ont porté 100 textes. 260 structures sont restes muettes, sans textes pour la mémoire perdue. C'était un moment très joyeux car des amis venaient nous aider ou nous tenir compagnie, les passants ne comprenaient pas ce que l'on faisait là et venaient nous interroger. Certains pensaient qu'on vendait des journaux qu'on voulait recycler.

Comme ce terrain était complètement abandonné, le premier jour où j'ai appelé pour qu'on nous livre des sandwiches, j'ai mis cinq minutes au téléphone pour expliquer où nous étions. Pour dire qu'on était sur un terrain vague au centre de la ville vidée. « Mais vous êtes là où il n'y a rien ? » « Oui, je suis là où il n'y a rien, mais maintenant il y a nous ». On était en plein centre ville vidé. De ce côté c'est le côté Est de la ville, et de ce côté c'est le côté Ouest et au milieu, le centre ville. Là on a une vue du pont. Donc vous pouvez voir à quel point c'est vidé, tout cela avant était bien plus chargé que la Place Bellecour à Lyon. La place centrale était toute petite et il y avait des immeubles tout autour.

« Plastic memory containers »

Peu de temps après on m'a invitée à Byblos, au Nord du Liban pour créer une installation spécifique près du site archéologique. J'ai fait une petite recherche pour décider de ce que je pouvais faire. J'ai vu que les habitants sont très fiers de l'histoire de leur ville. Quand je demandais quelle est la spécificité de la ville de Byblos, on me répondait rapidement : 6000 ans d'histoire. Quand je posais une autre question sur le quotidien par exemple ou sur le passé un peu plus récent, il n'y avait plus rien, page blanche. C'est une ville qui subit une crise économique très forte, comme le reste du pays, un chômage important, des problèmes de pollution, d'émigration. Je me suis dit ça sert à quoi d'avoir une mémoire de 6000 ans et de n'avoir aucun souvenir du passé immédiat. En référence à la guerre en particulier. Ce travail s'intitule « plastic memory containers », une sorte de mémoire en plastique. Il y a presque 3000 bouts de papier sur lesquels j'ai écrit en arabe : Cela sert à quoi d'avoir une mémoire de 6000 ans et de n'avoir aucun souvenir du passé immédiat.

« Fragments de Mémoire de Guerre »

Ceci est le projet d'une installation qui s'intitule « Fragments de Mémoire de Guerre ». des fractions de mémoire de la guerre du Liban, qui devait avoir lieu en septembre 2005. J'avais tous les permis de la société Solidere et de la municipalité. Et deux jours avant le début des travaux, le permis a été retiré pour des raisons de sécurité. Depuis l'assassinat du 1er Ministre, il y a eu 14 assassinats la peur d'une continuation est grande. Un mois avant de venir, ils ont appelé en disant "tu vas refaire l'installation cet été". J'ai envoyé un papier pour avoir la permission écrite. Mais je ne l'ai pas encore reçu. Pour cette installation c'est le même principe, lancer une annonce dans la presse : avez-vous un souvenir de la vie quotidienne pendant la guerre du Liban 1975-1991 ? »

« Waynoun », où sont-ils ?

Je passe à la dernière installation qui a eu lieu en avril en face du terrain vide et qui s'intitule *Waynoun*, un seul mot en arabe qui veut dire « où sont-ils ? » Ca c'est la bulle qui est en face du terrain où a eu lieu l'installation « Fragments de Mémoire ». J'ai été invitée par l'association des parents des kidnappés et des disparus au Liban qui voulaient commémorer le 31ème anniversaire du début de la guerre. Le 13 Avril 2006, cela faisait 31 ans. Le thème de leur événement est « se souvenir pour ne pas répéter ». Le Liban a eu des problèmes de convulsions et de guerre interne depuis le XIXe siècle. Et depuis, il y a une résolution amnésique. C'est pour cela qu'il est important de garder vivante la mémoire de la guerre pour ne pas répéter. Je pense que toutes les personnes qui font un travail de mémoire au Liban ont cette hantise. Moi je n'ai pas envie que nos enfants et petits enfants subissent ce que nous avons subi. On pourrait peut-être arrêter ce cycle de violence et résoudre les conflits autrement, de manière plus pacifique, à travers les institutions.

Ça c'est la vue du centre ville de l'intérieur de la bulle. Quand la présidente de l'association des parents des disparus a vu la bulle sa réaction était «cet espace nous ressemble, à nous les parents et les enfants des disparus au Liban, il porte comme nous les traces de la guerre ».

Il y a encore plus de 3000 personnes portées disparues. Certaines familles ont perdu un enfant ou plusieurs, un mari, un père. La grande majorité étant des hommes jeunes, parfois des adolescents de 13 ans qui ont disparu sans laisser aucune trace. Ces gens n'ont pas de sépultures, ils se sont évaporés, souvent kidnappés par les milices. J'ai reçu les noms des 3000 personnes disparues et 400 photos que j'ai installées dans cet espace assez grand (environ 1500 m). Sur les murs les noms des personnes disparues sur du papier cellophane. En dessous, « où sont-ils ? » répété à l'infini. Grâce à la lumière, car les personnes qui veulent lire sont obligées de se rapprocher, on voit son propre reflet et c'est une autre manière de dire, « ces personnes auraient pu être n'importe qui ». Les gens qui ne sont pas morts, ni kidnappés ont eu de la chance et pas les autres. Les 400 photos sur des ballons de fête, blancs et noirs, qui font environ 2 m de diamètre. Là c'est des photos de parents, Il y a une centaine de parents qui ont encore l'énergie d'accompagner ce mouvement.

Les gouvernements libanais qui se sont succédés après la guerre ont adopté une stratégie d'amnésie complète, encouragée aussi par la loi votée par le gouvernement libanais en 1991, une loi d'amnistie totale. Les criminels de guerre ont été amnistiés sans aucune compensation morale ou matérielle pour les victimes de la guerre. C'est comme s'ils disaient : "il ne s'est jamais rien passé, on va reconstruire ».

Certains ministres et députés sont des criminels de guerre. Aujourd'hui on en fait des héros. C'est une installation qui s'est faite en 3 jours, alors que pour l'autre, on a pris 15 jours. C'était long mais on n'était pas angoissé de finir, alors que là, le temps était court. Ça c'est la photo d'un garçon de 13 ans qui a été kidnappé et sa maman s'est suicidée deux ans après. Là, c'est la porte de sortie vers le centre ville, la sortie de l'installation.

Fractions de mémoire de guerre
installation place des martyres, Beyrouth, 2003



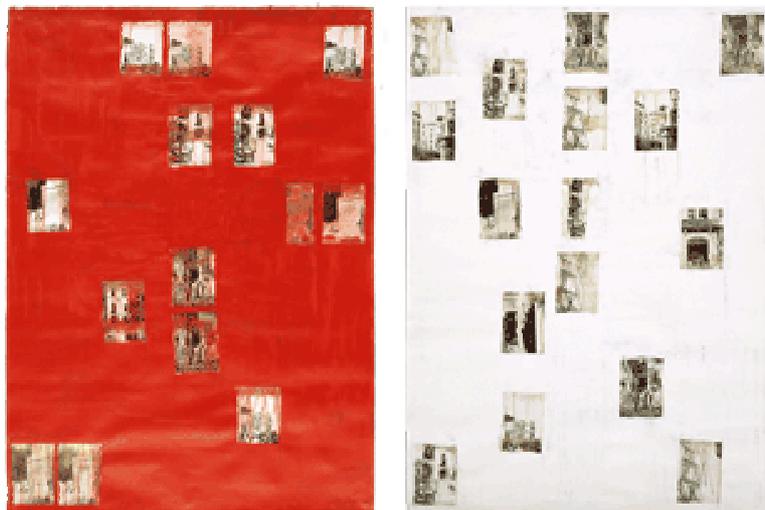
PEINDRE L'ORIENT-LE JOUR le 13 Avril 1975,
technique mixte sur papier 117 cm x 152 cm, 1999.



SEVEN LETTERS FROM SARAJEVO,
textes et techniques mixtes sur bois , 166 cm x 191 cm, 1995.



LA PLACE DES MARTYRS REVISITEE,
mixed media on paper, 130 cm x 180 cm / 52 in. x 71 in. 2000.



... questions à Nada sehnaoui

Denis Cerclet

Là, manifestement, l'événement c'est la guerre. Comment le qualifier ? Est-ce que c'est un travail commémoratif pour ne pas oublier ou, ce qui me semble le plus juste, un travail de mémoire, pour faire en sorte qu'il y ait un travail politique qui se fasse à partir de la mémoire et que cet événement n'ait pas servi à rien ? Comment qualifieriez-vous votre travail ?

Nada Sehnaoui

C'est un travail de mémoire qui se projette dans l'avenir et je souhaite que mes installations soient des espaces de méditation. Je ne fais pas d'interprétation de mon travail car cela serait trop solitaire. Je voudrais créer comme un arrêt sur temps ou un arrêt sur image. On pourrait faire une réflexion de ce qui s'est passé comme une mise au point pour cesser d'en avoir honte et cesser de prôner cette politique de l'amnésie. L'amnésie est un exercice extrêmement dangereux. Je voudrais qu'on puisse se projeter dans l'avenir d'autant plus qu'au Liban il y a un problème d'identité : qui sommes nous ? Certains disent qu'on est des Phéniciens, d'autres des Arabes, des Islamistes ou des gens contemporains très modernes. C'est une façon de se projeter et de faire un travail sur l'identité car sans mémoire il n'y a pas d'identité.

Denis Cerclet

J'aimerais bien renouveler la question de Christophe Dubois et la poser à Séverine Fontaine. Est-ce que l'événement c'est la représentation du travail qui amène au sein du service gériatrique à penser un avant et un après, avec une sorte de coupure de l'instant fondateur ou est ce que c'est un événement plutôt au sens faible qui marque la vie de cette institution, mais avec quelque chose qui sera oublié et une vie qui reprendra le dessus ?

Séverine Fontaine

Je pense qu'il y a deux sortes d'événements. Le fait que des artistes rentrent dans l'hôpital c'est un événement. On est des éléments extérieurs qui venons là pour faire on ne sait pas trop quoi et qui amènent un comportement différent de la part des personnes qui sont là, car on est pas comme les familles ou les soignants. Nous, on donne des rendez vous, on respecte leur espace de vie ; pour les soignants c'est pareil. Ça a amené aussi un événement dans leur rapport à nous car ils étaient dans quelque chose de l'ordre du « je me sens concerné même si je comprends pas tout ce qu'ils vont faire mais je suis là si vous avez besoin de moi ». Durant les 4 mois de travail il y a eu une proximité et une relation de confiance qui s'est créée. Il y avait la volonté de dire « je participe de quelque chose ». Pour moi le fait de rentrer dans un lieu comme celui ci est déjà un événement. Après il y a eu la présentation publique, il y a eu un avant et un après pour toutes les personnes qui ont suivi les étapes du travail tout d'un coup c'était très concret : c'est cette vision là qu'on donne à l'extérieur. Il y avait un événement dans ce sens là, le fait que tout d'un coup on avait tout mis dehors, automatiquement ça a changé le regard des personnes et des personnes âgées qui ont vu le spectacle avec une chose de l'ordre : "je comprends pas exactement tout mais ce que vous faites me parle quand même ». Pour nous aussi qui avons présenté un travail d'une année, ce qui nous revient ça nous change aussi.

Michelle Sustrac
PUCA, Ministère de l'équipement

Les deux interventions des artistes d'aujourd'hui sont des événements. On est au cœur de l'acte de transmission. C'est le « nous » qui parle selon le collectif et en même temps la perception sensible, l'instauration à la fois d'une proximité et d'une distance qui est au cœur de la création et dit des choses très fortes sur ce qu'est le travail de mémoire et de création. Vous avez parlé de votre engagement et de votre expérience, vous ne vous êtes pas située trop loin de ce que vous faisiez. Cela nous interroge sur l'intervention artistique comme acte de connaissance, comme forme de savoir sur la réalité sociale, la réalité du monde.

Synthèse et ouverture des débats

André Micoud

Directeur de recherche, CRESAL CNRS Saint-Etienne

Denis Cercllet a ouvert cette journée sous les hospices des noms célèbres et prestigieux de Deleuze, Ricoeur ou Halbwachs. Je rajouterai bien, quant à moi, ceux de Michel de Certeau, Norbert Elias et François Ost... (entre autres).

Beaucoup de théories, d'entrées thématiques, de mots... sont à notre disposition dans ce qui nous a été proposé : mémoire, événement, territorialisation, travail de mémoire... Mais il y a surtout beaucoup de matériaux, d'exemples, d'opérations qui nous ont été donnés au cours de cette journée ; des exemples d'événements, d'interventions artistiques, d'opérations esthétiques, de témoignages, d'initiatives... pour mettre à l'épreuve toutes ces thématiques qui nous étaient proposées et plus précisément celles d'événement et de mémoire, mais moins, me semble-t-il, celle de territorialisation qui était pourtant présente dans le titre.

Ce que nous avons pu entendre sont des comptes-rendus d'interventions esthétiques en situation que je propose aussi d'appeler "faire œuvre avec". Nous avons pu ainsi entendre parler d'installations ou d'interventions de « méditation », de « provocation », de « fédération », de « miroir », de « réflexion », « de vivification du souvenir contre l'amnésie », ou encore d'actions pour « faire revenir des choses qu'on aurait tendance à oublier » : soit le terme d'intervention esthétique sous toutes ses variations et modalités possibles.

Il pourrait être intéressant, me semble-t-il, en tout cas c'est ce que je vous propose en cette fin de journée, de penser ces interventions esthétiques, ou ces "faire œuvre avec", d'une part, du côté de la production de l'événement, avec un mot qui n'a pas été prononcé ici : faire événement, c'est aussi rentrer dans l'actualité. Et, d'autre part, du côté du travail de la mémoire : faire événement, c'est aussi faire que quelque chose se passe qui soit digne d'être transmis.

Ce qui fait qu'il s'agirait de penser l'intervention esthétique, si vous en êtes d'accord, d'un côté dans ses rapports avec sa médiatisation et, de l'autre côté, dans ses rapports avec la patrimonialisation. Soit, de la penser fondamentalement sous le rapport de son inscription dans la temporalité ; dans la temporalité ultra-courte de l'actualité d'une part (on en parle le lendemain à la une des journaux), et dans la temporalité longue d'autre part (celle qui est de l'ordre de la transmission intergénérationnelle qui est signifiée par le mot de patrimoine).

Mais avant d'aller plus loin, il me semble nécessaire de faire un recadrage. Je crois que la question qui nous occupe ici, en tant que sociologues, anthropologues, artistes, citoyens..., c'est la question actuelle du sens de la vie collective des groupements humains en tant qu'ils habitent quelque part à un moment donné. Je pense que ce sens ne va plus de soi, qu'il est devenu problématique fautive, peut-être, que nous nous accordions sur une conception commune

de ce que c'est que la durée. Les réflexions actuelles, qu'elles viennent des sciences humaines, des opérateurs eux-mêmes ou des politiques, l'attestent aussi avec des questions telles que "dans quel temps vivons-nous ?" ou, comme l'a dit Philippe Dujardin, "de qui sommes-nous les contemporains ?".

Autrement dit, qu'en est-il de nos sociétés qui, il faut toujours le rappeler se sont autodéfinies comme « modernes », c'est-à-dire par la fiction d'une coupure historique radicale d'avec le passé ? Et en quoi diffèrent-elles des dites « sociétés traditionnelles » (qui n'ont été définies de cette façon que par les « modernes ») ? Rappelez vous : « du passé faisant table rase » que l'on chantait il y a peu, ou encore de ce Conventionnel (le comte de Clermont-Tonnerre) qui, en 1793, avait déclaré : « les hommes égaux n'ont pas besoin d'aïeux ». Dans quel temps vivons-nous, de qui sommes-nous les contemporains ? : ce sont ces questions qui sont en arrière-plan de celles qui nous font nous interroger aujourd'hui sur l'événement et sur la mémoire.

Les interventions artistiques sont souvent militantes, engagées, sont réalisées pour faire naître une remobilisation, pour "refaire de l'ensemble". Les opérations auxquelles on a recours attestent précisément de cette question « du vivre ensemble », et aussi, je crois, du fait que les entités, les groupes, les collectifs qui, jusqu'à présent avaient des existences qui allaient de soi, n'en ont plus aujourd'hui. Et par conséquent, tout se passe comme si d'autres découpages, d'autres circonscriptions, d'autres recompositions, d'autres agrégats, en bref d'autres façons de dire ce que sont ces « ensembles » invoqués étaient nécessaires.

Pourquoi alors se tourner vers des artistes, vers des gens qui interviennent dans l'espace public avec des manières de faire spécifiques ? Peut être pour parvenir, en désespoir de cause, à faire enfin ce qu'il n'est pas possible de faire autrement, c'est-à-dire de toucher des êtres humains par delà les concepts et les catégories de cet ordre symbolique qui, parce qu'il est issu d'un autre temps (celui de la modernité) ne permet plus de rendre compte de leurs vraies expériences.

Il en va d'ailleurs de même des disciplines qui sont les nôtres. Sociologie, anthropologie, psychologie, sciences politiques... sont toutes des disciplines qui ont eu partie liée avec l'avènement de la modernité, avec les idées de progrès, d'émancipation et de libération. Or, c'est toujours avec ces disciplines et leurs catégories que nous continuons à essayer de penser et de comprendre nos sociétés. Et il est très difficile de réussir à s'affranchir de leurs concepts pour rendre compte de l'expérience de nos contemporains afin, à la lettre, de « représenter l'irreprésentable » (qui est une des définitions du travail artistique), ce que nous ne pouvons plus faire avec le vocabulaire dont nous disposons.

Voilà comment peut s'expliquer le fait d'avoir recours aux artistes qui eux, n'ayant rien à faire, en tant qu'artistes, des savoirs intellectuels, utilisent d'autres moyens qui nous touchent, qui savent « parler » à nos émotions, parce que, êtres vivants, nous sommes tous aussi des êtres sensibles. Ricoeur disait qu'il n'y a pas d'entité ou de collectivité sans le recours à des emblèmes, des signes et des symboles. L'intervention esthétique est peut-être ce qui mobilise ces formes autres du « connaître », qui s'affranchissent des concepts, des modèles hérités.

Est-ce que c'est si nouveau ? Non, les artistes ont toujours eu commerce avec le pouvoir au sens large d'autorité légitime que se reconnaît un groupement humain, que ce soit pour le conforter, pour l'asseoir dans sa légitimité ou, au contraire, pour dire : « Le roi est nu. ».

Si aujourd'hui, il y a un intérêt, une nécessité pour les politiques culturelles, urbaine ou autres, de faire inter-venir des artistes, d'avoir une réflexion sur l'intervention artistique dans sa capacité à re-faire du « vivre ensemble » etc., c'est précisément, à mon avis, à cause de la défaillance de l'ordre symbolique en général ou du pouvoir en particulier à être en capacité de rendre compte des expériences de chacun.

Souvenons-nous, avec M. Halbwachs cette fois, que le partage des événements et des mémoires est constitutif de la construction et de la perdurance des groupements humains dans le temps.

Toutefois, une fois ces « fondamentaux » rappelés, il ne faudrait quand même pas perdre de vue que ceux qui construisent ces événements et ces mémoires sont toujours des spécialistes de l'action symbolique. Or, aujourd'hui, dans nos sociétés modernes, ces spécialistes disposent de moyens techniques d'une puissance extraordinaire : nous sommes aussi, ne l'oublions pas, dans l'ère des industries culturelles (et aussi des Sciences de l'Information et de la Communication, et de la Médiologie...).

Donc ce que je viens de dire sur les rapports permanents (d'alliance ou d'opposition) entre l'intervention de l'artiste et les tenants du pouvoir, doit être apprécié à l'aune des moyens nouveaux que cette industrie rend possible.

Et ceci, je crois, peut se vérifier sur les deux aspects que j'ai proposé de retenir dans cette synthèse : le faire actualité et le faire patrimoine.

Premier point, faire événement c'est souvent « rentrer dans l'actualité » au sens le plus trivial du terme. Quelqu'un l'a dit tout à l'heure : « le lendemain matin, on s'est réveillé, Youpi ! Y'avait trois colonnes dans le Progrès. » On en avait parlé au Journal Télé de la veille. Et on peut imaginer que cet événement soit même repris parmi ceux « ayant marqué l'année » que font paraître les magazines pour le jour de l'An.

De même, je crois qu'aujourd'hui, sur la ruine des anciennes façons de dire les groupements, il y a beaucoup d'entités sociales qui sont en concurrence pour se constituer comme légitimes à représenter des individus. Quelqu'un a parlé de la « municipalisation », de la « métropolisation » des identités culturelles. Et l'on doit se souvenir aussi, pas seulement pour en rigoler, de la tentative avortée de l'invention de la Septimanie.

Après tout, les Etats Nations, comme les a étudié Maurice Agulhon, se sont donnés les moyens de construire des mémoires collectives en béton qui sont aujourd'hui en capilonade, c'est pourquoi l'Europe, les Régions, les Métropoles sont là pour « récupérer les morceaux » et être dans la course des villes européennes des festivals, des grandes expositions internationales. Je crois que la production d'événements est aussi à situer dans cette concurrence des entités politiques territoriales, sur fond de faiblesse des identités nationales à se produire comme légitimes.

Deuxième point : l'intervention esthétique et le « faire patrimoine »..

On pourrait mettre sur un gradient du plus au moins les « œuvres esthétiques en situation » qui ont le souci d'être coproduites, de « faire œuvre avec », d'être co-élaborées avec ceux qui sont concernés au premier chef.

Je suis de ceux qui pensent qu'il y aura d'autant plus de chance que l'œuvre devienne mémorable, qu'elle soit digne d'être transmise, qu'un grand nombre de personnes y aura été associé. C'est le cas pour le défilé de la Biennale de la Danse, pour l'illumination du quartier des gratte-ciel de Villeurbanne (et peut-être aussi pour le 8 décembre originel). Comme si la mémorisation ou la transmission était aussi une fonction du nombre de ceux qui seront intéressés, impliqués, concernés par « l'œuvre ». Ce qui nous garantirait un peu d'une autre forme d'intervention artistique que je ne voudrai pas caricaturer mais qui est quand même un peu celle de la galerie dans l'espace public : « viens voir comme mon œuvre est géniale », en quelque sorte un objet « donné en spectacle » (seulement un de plus dans le grand marché des spectacles).

Voilà donc les deux points que je retiendrai :

L'intervention artistique dans ses rapports avec le « faire actualité » et du coup son commerce possible avec la concurrence des entités politiques territoriales pour exister comme cadre des nouveaux ensembles. L'intervention artistique dans ses rapports avec le « faire avec » qui, en passant peut-être par la problématique du rituel, pourrait parvenir à faire patrimoine. Parce que, participer à un rituel c'est, à cause de l'implication, autre chose que se délecter simplement d'une œuvre, ou d'un spectacle.

J'é mets une remarque par rapport au « faire œuvre avec » c'est effectivement ici la question du public : Y'a-t-il encore un public si ceux qui sont censés l'être sont aussi les participants ? Cela permet aussi de reposer cette question de la déterritorialisation. Il y a un basculement des frontières entre les acteurs et les spectateurs ? Il n'a plus cette ligne de partage.

André Micoud

On n'a peu posé la question de la réception. La plupart du temps, il s'agit d'interventions esthétiques que les institutions, les subventionneurs nous permettent et que l'on s'offre à soit même. Autrement dit, est-ce que les destinataires sont vraiment impliqués dans l'offre qui leur est ainsi gracieusement offerte ? Je crois que la plupart du temps ce n'est pas aussi simple que ça.

Je prends un exemple de résidence d'artistes dans les Parcs Naturels Régionaux. Lorsqu'en tant que sociologue j'ai observé le montage de cette opération, je me suis demandé comment au cœur des procédures complexes de « comités de pilotage », « commissions de coordination », « dispositifs d'accompagnement et de suivi » et autres..., les simples habitants des Parcs pouvaient trouver leur place. Autant de procédures qui font douter qu'elles amènent véritablement à « faire œuvre avec ».

Alain Battegay

Je me demande si on peut faire l'économie d'une ethnographie ou une sociographie des publics pour comprendre ce « faire œuvre avec ». Je sais que les approches des publics, des non publics de leurs modes d'implication ou de non implication est une question difficile et que les dispositifs d'enquête à mettre en place ne sont pas simples. Mais ils me semblent requis si on veut échapper à un effet de cercle fermé. Ce qui est donné comme événement mémorable en définitive fait mémoire dans des cercles limités ou alors est réinterprété comme mémorable par ses promoteurs ou ses continuateurs. De sorte qu'il y a un trouble sur le caractère même d'événement des occurrences auxquelles on s'intéresse. On ne sait plus si ces occurrences font véritablement événement, et pour qui. Par exemple dans le cas de l'hôpital gériatrique on voyait bien que c'était un public très localisé, impliqué qui donnait à l'événement sa stature et ses significations : les ouvertures sur l'extérieur faisaient événement pour ce collectif initial, ce qui n'empêche pas qu'il puisse être perçu comme événement moins signifiant pour les publics venant « de l'extérieur ». Il y a ainsi une difficulté dans la définition de ce qui fait événement et pour qui, et dans la définition même de la notion même d'événement. Il est difficile de confondre sous le même terme des événements qui impliquent parfois dramatiquement toute une société (la guerre qu'a évoquée Madame Sehnaoui), des micro-événements significatifs à l'échelle de la vie d'un hôpital gériatrique ou encore cet événement du Défilé de la biennale dont on a beaucoup parlé, qui fait événement dans le calendrier et l'image de la ville et de l'agglomération. Cette incertitude et ces confusions dans la définition de l'événement et de ce qui fait événement est d'ailleurs renforcée dans le domaine de l'action culturelle et artistique des collectivités territoriales par l'importance accordée à la fabrication d'événements. Dans ces domaines, et dans d'autres également, la fabrication et la promotion d'événements font désormais partie de professionnalités affichées, et des métiers de la communication. Comprendre à quel titre, sur quels registres et vis-à-vis de quels cercles de publics proches et éloignés, l'occurrence fait événement est à l'agenda de nos préoccupations de recherches, qui peuvent difficilement faire l'économie de l'approche des publics pour parler du public.

André Micoud

Attention à ne pas oublier que la définition d'un événement comme événement est elle-même un enjeu. Donc l'expression « programmateur d'événement » est un oxymore. Dans le cas du défilé de la Biennale de la Danse, l'événement se tient dans le fait que les programmeurs eux-mêmes ne s'attendaient pas à ce que ça fasse événement.

Séverine Fontaine

Le travail en lien avec l'hôpital gériatrique poursuit la volonté d'être présenté à un public large et non spécialisé. Le spectacle parcourt des lieux culturels différents sortant ainsi du cadre de sa création. Il ne s'adresse pas uniquement au public des hôpitaux, aux personnes âgées et à leurs familles. Si l'art a vocation d'exister, c'est bien pour la rencontre du public avant tout.

Philippe Dujardin

Je voudrais revenir sur l'idée de coproduction de l'œuvre qui me paraît fort importante. Nous avons été témoins à Lyon, en 1986, et nous l'avons peut-être déjà oublié, de la visite du pape Jean-Paul II et, à cette occasion, d'un spectacle de Jean-Michel Jarre. La scène urbaine, chaotique en terme de sécurité publique, nous a mis en face d'une situation tout à fait inédite, inouïe, jamais vue.

Nous étions exactement dans le cas de la fête octroyée, c'est-à-dire de cette situation où le prince réjouit ses sujets : il commande un spectacle et l'offre à ceux qu'il prétend « régaler » ; en l'espèce, il achète de quoi leur « en mettre plein la vue et les oreilles ». La différence est notable entre ce qui se passe en 1986, et ce qui se passe dix ans plus tard avec le défilé de la biennale, qui compte alors 2500 participants et en implique plusieurs milliers d'autres. La fête n'est pas octroyée, elle est voulue appropriable et de fait elle est appropriée. Il en va de même, un an plus tard, avec l'expérience de « l'art sur la place », dans le cadre de la Biennale d'art contemporain. Mais c'est aussi l'expérience initiale du 8 décembre. C'est parce que les Lyonnais dévots illuminent, malgré les consignes cléricales officielles, que quelque chose a lieu qui « fait » événement. La fête, quoique d'origine monarchiste et ultramontaine, est immédiatement « démocratique » : c'est la population des fidèles lyonnais qui, contre les consignes transmises par l'archevêché, illumine. Il y a, ici, initiative et appropriation populaires.

Dans ce même ordre d'idée, j'ai assisté, en février de cette année, à l'un des plus célèbres carnivals de Belgique, labellisé par l'UNESCO au titre du patrimoine mondial, le carnaval de « Binche ». Le quart de la population masculine de la ville y défile. Nous sommes là dans un rapport à une manifestation carnavalesque qui interdit quasiment que l'on s'y soustrait... Dans le cas du 8 décembre actuel, sachez qu'il y a autant de monde qui assiste aux illuminations lyonnaises qu'au carnaval de Venise - entre 3 et 4 millions de personnes. Qui sont les acteurs de l'événement ?

Ce qui doit nous étonner c'est qu'aujourd'hui les artistes demandent et établissent un rapport au non exceptionnel et au « n'importe qui ». Quand je cite le carnaval, c'est très délibérément, car nous avons affaire à des formes populaires, supposées vulgaires, du régime de l'expression culturelle : le régime que l'on peut qualifier du « n'importe qui » et du « n'importe quoi ». Mais, dans l'exemple de l'action au sein de l'hôpital gériatrique, la catégorie du « quiconque » a pu également être mobilisée : elle l'était comme la condition d'une parole et d'une histoire.

Il y a donc quelque chose qui est en train de basculer, dont le symptôme est l'effacement de la notion d'avant-garde. Parce qu'une avant-garde ne peut avoir de relation qu'avec une autre avant-garde, voire avec l'avant-garde qui arrive, qui est déjà en train de la précéder. Ce qui

nous a été décrit cet après-midi, pour le Liban ou pour l'hôpital gériatrique, n'a rien à voir avec l'idée d'avant-garde, mais a substantiellement à voir avec l'implication réelle d'un certain nombre de personnes a priori « quelconques » dans un processus politique.

Je voulais, enfin, insister sur le fait qu'un événement acquiert une qualité politique selon différents modes. Le mode du regard complice ou critique que portent les spectateurs sur l'action proposée. Le type d'implication de l'artiste. Dans le cas de Beyrouth, l'événement a trait au fait qu'une femme, une artiste, investisse un vide urbain, en plein centre d'une capitale en recomposition, et y propose le spectacle d'une « installation » éphémère sur le motif de l'effacement. A l'hôpital il s'agit peut être aussi de cela : du retentissement public de ce qui pourrait n'être qu'une manifestation culturelle ou artistique de plus.

Denis Cerclet

Sur la question du public, je crois que l'on a changé le regard. On a pensé pendant longtemps l'œuvre et le rapport œuvre-public sur le modèle émetteur-récepteur, je crois qu'aujourd'hui ce modèle ne fonctionne plus. Après Duchamp, Bakhtine, Eco, etc., l'œuvre est aussi le fait des regardeurs, des participants et des auditeurs. Nous sommes maintenant obligés de prendre en compte cette co-constitution, co-participation, co-création.

A ce titre là, le défilé de la biennale, peut apparaître comme une œuvre, qui inclut ceux qui défilent, les managers, mais aussi ceux qui se déplacent pour aller voir. Font-ils seulement œuvre ou font-ils événement ? C'est la dimension politique qui va nous le dire. Quand on passe sur le registre du politique, lorsque chacun a véritablement conscience qu'il se passe quelque chose, de l'ordre de la société, on bascule. Alors, on quitte la simple œuvre pour en faire un événement.

Je crois que les discussions aujourd'hui, et ce que laissent pressentir les précédentes journées, ont fait apparaître que « la mémoire - en tant que telle - a du plomb dans l'aile ». Catherine Foret disait lors d'une journée de travail précédente que : « la mémoire est un prétexte pour une rencontre ». Lorsque l'on assiste à des ateliers mémoires, on se rend bien compte que les personnes viennent avant tout pour faire des choses avec d'autres. « Faire avec », c'est aussi ce que disait François Portet ce matin. Ne sommes-nous pas en train de déplacer la question de la mémoire, à la question de la ville au présent ? Il me semble que l'on se dirige vers cela, c'est-à-dire que ce qui est véritablement en jeu, la ville au présent comme un processus où l'on prend conscience que rien ne se fait sans la relation. Ce ne sont plus des flux, des circulations, des objets qui sont les premiers et les seuls à construire ce qui se passe dans la ville. Mais que c'est aussi la manière dont des individus vont penser ces objets, vont se penser dans des circulations, dans des lieux avec d'autres, qui va faire la ville. Il me semble que cela est une vraie révolution, car on en arrive véritablement aux individus.

Et là, les interventions des artistes me semblent importantes parce qu'ils nous disent quelque chose que l'on a du mal à penser dans les sciences sociales. Nous avons alors à travailler, à repenser les concepts. Les artistes nous disent qu'il y a quelque chose qui se passe dans l'individu, qui est de l'ordre de sa relation à l'environnement. Il y a comme le dit Deleuze sur la question du territoire, « le territoire n'est pas un espace délimité, c'est une relation sensible à ce qui nous entoure ». Et ceci les artistes nous le montrent bien. Les deux interventions de cet après midi étaient sur ce sujet, sur des choses presque indicibles, sur des sensations, des relations épidermiques, des contractions de muscles, qui sont en jeu autant chez l'individu, qu'elles sont au cœur du social.

Il me semble que les opérations artistiques sont importantes, parce que ce sont « les seules » qui aujourd'hui proposent du mouvement. Nous sommes dans une société figée. Par exemple à Rillieux-la-Pape, vous avez aujourd'hui des jeunes qui sont la troisième génération de sans emplois et qui n'imaginent même pas pouvoir sortir de cette situation-là et qui disent : « on a aucun espoir, on n'a rien à faire, rien à imaginer parce qu'on est là et on n'en bougera pas ».

Même si certains peuvent trouver la culture tout à fait factice (comme l'est un simulacre ou une pièce de théâtre), elle est ce qui permet malgré tout à des individus (en jouant sur les symboles, sur un tout autre registre) d'avoir une véritable reconnaissance. Elle permet pendant un moment de s'imaginer dans une autre position, s'imaginer autre et peut-être même s'engager dans des actions depuis une autre image que celle qu'ils ont d'eux-mêmes ; c'est important.

En ce sens, que penser alors du terme événement ? Parce qu'il y a l'événement du côté du politique, qui va marquer la société, et son devenir ; et il y a aussi l'idée de rythmer l'espace et le temps. La vie n'est pas, pour nous, en continu, ni un flux où tout se ressemble, parce que ce serait invivable et impensable. On a besoin de rythme pour distinguer les choses, les espaces, les temps les uns des autres. Il y a des actions, des événements (au sens faible) qui seraient une manière de penser son espace et son temps sur le mode rythmé, dans une continuelle variation.

Alain Battegay

Il est certes intéressant de rapporter la notion d'événement à l'échelle de vies individuelles pour en faire ressortir toute la dimension sensible, l'émotion, et l'ensemble des éléments qui font que nous le distinguons de l'ordinaire, et dans l'ordinaire de nos interactions. On peut alors se demander si une telle notion d'événement n'engage pas des formes de présence à la situation, sans impliquer un rapport à l'œuvre. Par ailleurs, on peut également remarquer, que l'individu, dans ce raisonnement est conçu sous les traits singuliers d'une personne précise, à nulle autre pareille. Mais on peut aussi faire également, et presque à l'inverse l'hypothèse que l'individu est une catégorie du public et de l'interaction, et que l'approche des publics ne peut se résoudre en renvoyant à la variété infinie des personnes et à ce qui fait événement, pour eux.

Je voudrais revenir sur la notion d'événement. On discutait tout à l'heure avec Madame Sehnaoui qui disait qu'elle avait l'impression qu'à Lyon, le gros événement mis en discussion dans nos débats, c'était la Biennale de la Danse. « Nous rêvons d'avoir ça à Beyrouth, un événement qui fasse sens et que ce soit une Biennale de la Danse » ajoutait-elle. Moi, comme indigène local, j'ai tendance à dire que le défilé de la biennale est un événement dans la ville, mais qu'il y en a beaucoup d'autres, et que le fait que ce Défilé fasse partie de la politique d'image de la ville avec un certain succès, ne suffit pas à en faire un événement signifiant pour toute la ville. Je ne suis pas sûr non plus que l'enjeu de dignité que Philippe Dujardin a souligné ce matin, en le plaçant au centre de la co-production du Défilé et de son sens public, soit perçu comme tel par les participants et les publics de l'agglomération. Je trouve qu'on aurait avantage à préciser de quels publics on parle, pour préciser les sens publics attribués à cet événement. A revenir donc sur cette catégorie du public et, au lieu de la définir de manière générique, de la rapporter à des publics dont il est possible de tracer les contours, même s'ils sont complexes puisqu'il faut tenir compte des publics immédiats, des publics à distance, ainsi que des effets publics de cet événement, qui eux-mêmes ne sont pas tous les mêmes selon les publics et les scènes considérés. Je ne pense pas que la formule Deleuze, convoquée par Denis Cercllet, insistant sur l'expansion indéfinie des publics et du public, dispense de cet exercice. En revanche, je suis d'accord avec Denis, lorsqu'il affirme que l'entrée par les mémoires pour lire l'urbain n'est pas une entrée obligée ni exclusive. Cela se voit bien dans le travail de la Hors De : la mémoire n'est pas au centre de leur démarche et leurs interventions artistiques ont d'autres ambitions, d'autres ressources, d'autres matériaux, d'autres horizons que celui du travail de mémoire. De même parler de rituel, comme Philippe Dujardin l'a fait ce matin, ne conduit pas obligatoirement sur le chemin des commémorations du travail de mémoire et de l'intervention artistique. Le match de foot est un rituel important de la ville, dans la ville sans forcément d'intervention artistique, à Lyon, à Saint-Étienne comme à Marseille, où Bromberger l'a étudié comme tel.

Enfin je voudrais revenir à la question qu'avaient posée André Micoud et Philippe Dujardin : Qu'est-ce qui fait notre rapport au contemporain, à Lyon, aujourd'hui ? Dans les initiatives prises, et les démarches présentées, cette question reste en suspens. Je ne suis pas sûr non plus du côté du seul qu'elle se trouve du côté du calendrier surchargé de la ville en matière d'événements qui voudraient faire mémoire, comme l'a remarqué ce matin Monsieur Chaudoir, et qui les banalise autant qu'il les promeut.

Nada Sehnaoui

Ce qui m'avait frappée, par rapport à la conversation à laquelle vous faites référence, est en effet que les Libanais rêveraient d'être dans une situation où l'événement le plus marquant serait une grande fête de danse. Et je me demandais si c'est vrai qu'à Lyon, la chose la plus marquante qui ait eu lieu est cela ? Mais en fait, je suis en train de me souvenir que les télévisions mondiales ont projeté des images de casse de la France et je n'en ai pas entendu parler aujourd'hui. Il y a donc une bonne sélection des événements. Je crois que j'ai tendance à me souvenir des événements négatifs. Peut-être que dans un pays, pour nous de l'extérieur, prospère et en paix, on a plus tendance à sélectionner les événements positifs. Ça n'est pas une critique que je fais ici mais une constatation. À la limite, c'est merveilleux de pouvoir oublier la casse et se souvenir de la danse parce que c'est cela le futur de l'humanité, dans un rêve utopique, il n'y aurait pas de casse, il n'y aurait que la danse dans la rue.

Denis Cerclet

Juste un mot, peut-être en décalage, sur la commande publique. Le défilé de la Biennale apparaît pour beaucoup comme le résultat d'une commande publique. L'autre soir, il y avait quelqu'un qui était venu de Bologne pour présenter la « Par tot », la fête pour tous. Ils ont commencé, il y a quelques années, à distribuer la publicité en format cartons de visite dans les soirées. Et d'une manière tout à fait bénévole, sans argent public, ils arrivent à en faire un événement qui, un samedi après-midi, envahit toute la ville de Bologne. Et toute l'année, des gens font des déguisements, apprennent à danser la samba ou la capoeira, font des spectacles de danse, de musique, et envahissent la ville le jour venu.

Rym Morgan

Pour revenir à ce que disait Madame Sehnaoui il y a un petit instant, rassurez-vous, on parle souvent des trains en retard et jamais de ceux qui partent à l'heure. Dans un pays prospère comme dans un pays en paix, ça ne change pas. Il y a seulement quelques semaines on aurait parlé des émeutes en banlieue, de l'affaire Clearstream... Que des choses qui sont très loin d'un acte de danse, de partage, d'une activité artistique, à moins qu'on considère ces événements-là comme étant une chorégraphie particulière. Au-delà de ça, je suis fondamentalement d'accord avec vous sur l'analyse que vous faites de notre rapport à l'événement.

Juste une chose, vous disiez qu'on n'a pas parlé de médiatisation. Mais on n'a pas parlé non plus d'échelles, or à plusieurs reprises, on entend parler de jauge. Hors micro, quelqu'un parlait tout à l'heure d'une demande de « retours » de la part des financeurs ou des bailleurs. Combien de personnes entre 12 et 14 ans avez-vous touché ? Combien de jeunes filles entre 16 et 18 ans ? Cette chose paraît astronomique pour un porteur de projet artistique à un moment

donné où il doit évaluer le retour de son activité artistique. Imaginez qu'on vous pose la question à Beyrouth : combien de personnes sont venues regarder une photographie en noir et blanc et combien de personnes ont fait tel type d'acte face à un événement ? À partir de quelle échelle, finalement, on juge qu'un récepteur devient pertinent ? A partir de quelle échelle on considère que des jeunes dans une situation dite « figée » ont « évolué » ? A partir de combien : une, deux personnes ?

On se pose exactement la même question dans des interventions artistiques que nous menons avec une ONG (Asiles) dans des camps de réfugiés palestiniens au Liban... avec comme perspective que l'on permet par l'intermédiaire de l'acquisition de techniques, la création d'événements différents d'une réalité quotidienne ou régulière. À partir de quel instant considère-t-on qu'on a atteint nos objectifs ? quelle légitimité et pertinence à s'impliquer de cette manière-là ?

Cette notion d'échelle, on l'évoque rarement car elle est difficile à traiter. Quels sont l'alpha et l'oméga du nombre qu'on pourrait citer, sachant qu'on peut être 4000 à participer à une Biennale qui convoque de dizaine d'artistes, être un artiste solitaire qui propose un acte qui va être vu par un nombre minime ou conséquent de gens ? Aussi, si vous aviez des travaux qui ont été menés là-dessus, ce serait intéressant de pouvoir les découvrir.

Denis Cerclet

Vous faites référence aux enquêtes. Tous ceux qui participent aux ateliers locaux de la Biennale de la Danse doivent être, en quelque sorte, fichés selon le niveau d'étude, depuis quand ils travaillent... pour faire une véritable évaluation en termes sociaux des bénéficiaires de l'opération. Mais cela s'inscrit dans une dynamique qui est le retrait financier des partenaires. Selon les organisateurs du Défilé, l'Etat aurait diminué de 30% sa participation, le Conseil Général du Rhône se serait retiré. Ce qu'ils essaient de faire valoir pour légitimer ces retraits, c'est que ça ne touche qu'une partie de la population issue des classes moyennes. Ce sont des personnes qui vont à une chorale, en voyage du troisième âge, ou qui viennent d'arriver dans une ville et qui rentrent dans cet atelier pour faire des connaissances et s'implanter localement. Ils critiquent cela en disant « les lignes sur lesquelles on finance ce projet ne sont pas des lignes qui doivent financer des personnes comme celles-ci ». Je crois que c'est aussi simple que ça. C'est malheureux parce que la ville n'est pas pensée - je reviens sur cette notion-là - en terme de processus, de relation entre les individus où il y a besoin de lieux où les gens se rencontrent et font des choses ensemble.

Stéphane Millieux

Etudiant Master 1 Métiers des arts et de la culture

J'ai une question de jeune étudiant candide vis-à-vis de tout ce qui s'est dit là. En fait, je voulais savoir pourquoi on essaie de faire mémoire, événement ?

On parle de la société libanaise qui a connu la guerre pendant 15 ans et qui a eu une rupture dans les liens sociaux très violente. J'ai lu Henri Mendras qui parle d'une révolution sociologique française qui créer des changements réels dans les liens sociaux dans notre pays. On cherche maintenant à en faire événement, à en faire mémoire. Est-ce que ce sont les sociétés qui sont en rupture ou en post-rupture qui cherchent à recréer des événements pour retisser de nouveaux liens sociaux et à réfléchir sur ces liens sociaux ?

André Micoud

J'ai évoqué cette éventualité que, précisément, les Etats-Nations ont été constitués et ont été construits comme des entités juxtaposées qui s'aiment ou qui se font la guerre. Je pense qu'aujourd'hui, nous sommes bien dans un moment où la pertinence de ces Etats-Nations devient problématique.

Ce que je veux dire c'est que, même si les Etats-Nations sont toujours là (je rappelle quand même qu'il n'y a plus marqué « franc » sur nos billets), il y a d'autres communautés qui demandent le droit à la parole. Cela peut être des villes, des régions ou des groupes confessionnels, des professionnels, mais j'ai l'impression que des collectifs nouveaux, divers et nombreux sont en train d'émerger.

C'est à ça que je pense pour expliquer le succès de l'expression « local-global ». Je crois que c'est ça, il y a des nouvelles localités et du coup des communautés locales qui elles aussi vont se fabriquer des mémoires. Un peu comme si les Provençaux, les Bretons, les Basques ou aujourd'hui les Antillais se mettaient à contester l'histoire et la mémoire qu'on leur a, disent-ils, infligé (Cf. L'auto-désignation des « indigènes de la République »). Ces entités construites, ces histoires et ces mémoires édifiées au temps de la modernité « républicaine » sont en débat aujourd'hui.

A l'inverse, l'agglomération lyonnaise essaie de se recomposer, de « respirer » autrement pour se donner à voir dans une aire plus grande et ne plus apparaître comme une ville-centre avec des petites villes périphériques. Et je crois qu'aujourd'hui, la décentralisation et les politiques de pays par exemple, amènent les collectivités territoriales à toutes sortes de regroupements - et je pense que, si on regarde les financements de toutes ces opérations culturelles, elles sont quand même toutes financées par les collectivités territoriales de rangs différents - et ce sont bien toujours ces collectivités territoriales qui essaient de jouer leur part.

Cette question de la territorialisation a été peu évoquée mais je pense qu'elle est sous-jacente. Il y a de la géopolitique là-dedans.

Nada Sehnaoui

Avant que je n'oublie, il y a quelque chose qui m'a beaucoup frappé et qui est pour vous peut-être tout à fait ordinaire et banal. C'est le financement public. Je trouve que c'est absolument extraordinaire, formidable, génial, fantastique... Je ne trouve pas d'adjectif ! Bien sûr, il y a des dérapages, des financements de projets vides de sens, de l'opportunisme... c'est normal. Mais pour moi de l'extérieur, je trouve ça absolument extraordinaire qu'en France il y ait une politique d'investissement étatique dans la culture et qu'il y ait surproduction c'est tant mieux ! L'histoire nous dira ce qui est valable, ce qui est œuvre d'art, ou ce qui appartient à la poubelle de l'histoire. Je pense tout de même que c'est fantastique.

Quand vous pensez qu'il n'y a rien dans beaucoup de pays.

Par exemple, au Liban, le ministère de la culture a 0,2%, soit 2 pour mille du budget national dont 50% va aux conservatoires et 25% va aux sites archéologiques qui sont très nombreux. Il reste 25% qui va aux ONG qui ne font pas un travail artistique. Il s'agit d'ONG culturelles. Il n'y a aucun soutien public à la création de toute sorte que ce soit du cinéma, du théâtre, des arts plastiques. Il n'y a pas non plus de mécénat car il n'y a pas de politique de taxation, d'exemption de taxe comme dans les pays anglo-saxons qui ne fonctionnent pas avec un soutien public mais qui ont un système de taxation qui fait que les grandes entreprises ont envie de soutenir les arts et ont un gros budget.

Ce qui se passe en France est admirable malgré les dérapages. Sur la durée, ils seront bénins.

Dominique Belkis

Je crois que la dernière intervention de Nada Sehnaoui dit bien une dimension de ce que l'on voulait faire dans cet atelier, c'est-à-dire la mise en perspective de nos réflexions, des expériences plus éloignées qui nous permettent de relativiser nos discours et nos conceptualisations. Merci et merci d'être venue.

La journée a été riche de réflexions et de débats. On est un peu ennuyé après cela pour mettre de l'ordre dans tout ça, mais on va y arriver.

Pour finir, je voulais remercier les gens d'être venus à cette journée : le public.

Je remercie également, tous ceux qui sont intervenus dans cette tribune ainsi qu'André Micoud pour avoir fait cet exercice difficile de synthèse.

Evidemment, je remercie particulièrement ceux qui sont venus de plus loin. Je pense à Rym Morgan et particulièrement à Nada Sehnaoui pour le long voyage qu'elle a fait pour être parmi nous.

Je remercie aussi les étudiants du Master Métiers des arts et de la culture qui ont fortement participé à l'organisation de cette journée.

Merci particulièrement à Fanny Herbert qui a tenu sur la durée l'organisation de cette journée.

La prochaine journée aura lieu à Saint-Etienne, au dernier trimestre de l'année 2006.

J'espère que l'on va tirer les enseignements de cette journée-là pour faire encore mieux la prochaine fois.

Annexe : Liste des participants

Séminaire "Mémoire, événement et (dé)territorialisation" 17 mai 2006

Nom	Prénom	Organisme	Fonction
ALEKSIEVA	Martina	Université Lumière Lyon 2	Etudiante
ABSALON	Olivier	Ville de Villeurbanne	Chef de projet mémoires
AUTANT-DORIER	Claire	CRESAL, université Jean Monnet Saint Etienne	MCF
BARRE	Stéphanie	Master Métiers des Arts et de la Culture	Étudiante M2
BATTEGAY	Alain	CNRS	Sociologue
BAUDRAND	Corentine	Hostellerie de Pontempeyrat	Action culturelle et pédagogique
BEARD	Jocelyne	Ville de Vaulx-en-Velin	Co-pilote de la convention PAPIER VELIN
BELKIS	Dominique	Université Jean Monnet	Ethnologue, Responsable du PRT
BENCHARIF	Lela	Université Jean Monnet - TemiS	Ethnologue
BERNOUX	Eric	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiant
BETIN	Christophe	DDE de la Loire	Responsable des études
BLAVIT	Michel	Salle Genton /MJC Laennec Mermoz	Directeur
BONNEFOI	Marion	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
BOTEA	Bianca	Master Métiers des Arts et de la culture	Anthropologue, ATER
BOUVET	Sarah	Master Métiers des arts et de la culture	étudiante
BOYET	Amélia	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
BRAZZOLOTTO	Muriel	Sociologie Appliquée au développement local (Lyon 2)	Etudiante Master 2
BROYER	Déborah	SADL Faculté de sociologie Lyon2	Etudiante Master 2
BUISSON	??	Master 1 anthropologie	Historienne
BUJON	Thomas	CRESAL-CNRS, université Jean Monnet Saint Etienne	Sociologue, enseignant-chercheur
BURON	Glen	Association Robins des Villes	Chargé de recherche
BURRIAL	Hervé	Association Eolo - MJC Ménival	Intervenant artistique
CARRILLO	Fanny	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante M1
CAYLUS	Hélène	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
CECCHINI	Christine	Grand Projet de Ville Vaux en Velin	Directrice
CERCLET	Denis	Master Métiers des Arts et de la culture	Ethnologue, Directeur
CHACORNAC	Romain	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiant
CHAUDOIR	Philippe	Institut d'urbanisme de Lyon, Université Lumière-Lyon 2	Maître de conférences en sociologie et urbanisme
CHINOTTI	Anne Cécile	Cie Pierre Deloche	Direction projets européens
COLLET	David	Ville de Vénissieux	Coordinateur de la biennale de la danse
COLOMB	Valérie	Institut d'Etudes Politiques	ATER
COMBE	Anne	Sociologie appliquée au Dvpt local Lyon 2 Bron	Etudiante MASTER 2
COURANT	Marina	Master Métiers des arts et de la culture	étudiante
CRAFCECO	Simona	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
DAVID	Jean Marie Juan	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiant
DE LA DEDICACION	Isabelle	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
DEMANGET	Magali		Ethnologue
DUBOIS	Christophe	Les Transformateurs	Administrateur , sociologue
DUJARDIN	Philippe	CRESAL et Communauté urbaine de Lyon (Lyon 2020)	Politologue
DUPUET	Vivien	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiant
EPSTEIN	Yaël	Centre des musiques traditionnelles Rhône-Alpes	Chargée de recherches
ESNAULT	Jean-Sébastien	Centre des musiques traditionnelles Rhône-Alpes	Chargé des ressources et de l'information
ETIEMBRE	Loïc	CRESAL-CNRS, université Jean Monnet Saint Etienne	Sociologue, enseignant-chercheur
FAVIER	Camille	Master Métiers des Arts et de la Culture	Étudiante M1
FONTAINE	Séverine	Cie IKB	Metteur en scène

FRANGUIADAKIS	Spyros	Université Lumière Lyon 2	sociologue, enseignant-chercheur
FREROT	Olivier	DDE Loire	Directeur
FRITZ	Noémie	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiant
GABAUT	Anaïs	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
GARDAINE	Elise	Syndicat Intercommunal de la Vallée de l'Ondaine	Coordinatrice du Contrat de Ville Ondaine
GAUVENT	Marion	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
GÉROME	Chloé	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
GIRARDOT-PENNORS	Hannelore	DESS SADL Faculté de Sociologie Université Lyon 2	Etudiante
GONSALES	Pierre	Association Abi/Abo Friche RVI	responsable du développement
HERBERT	Fanny	Entrepôts Bellevue, Saint Etienne	Développement et production
HERVOCHON	Sonia	Master 1 Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
HUARD	Séverine	Master Métiers des arts et de la culture	étudiante
JANDEAU	Marie-Pierre	IUFM de LYON -Service culturel	Chargée de mission culture - formatrice lettres
JOLY	Adeline	IUFM de LYON	Responsable du service culturel
JONCOUR	Carole	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiant M1
JOURJON	Raphaël	Conseil régional RHONE ALPES direction de la culture	Chargé de mission Patrimoine et territoire
JULIEN	Laurence	Université Lyon II	Etudiante en master I d'histoire de l'art pro
LACROIX	Sophie	Ville de Lyon	Mission de coopération culturelle
LASSERRE	Gregory	Scenocosme	Artiste
LE FLOCH	Rémy	Economie & Humanisme	Chargé d'étude
LETENOUX	Aurélié	Editions lyonnaise d'arts et d'histoire	Chargée d'étude
LOGEAY	Fanny	Centre des musiques traditionnelles Rhône Alpes	
MAIRE	Fanny	Robins des villes	Étudiante - stagiaire
MALLEN	Céline	Master 1 sociologie - université Lyon 2	étudiante
MARDEROS	Annie	Culture, muséographie, édition	
MENDEZ	Laetitia	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante M1
MERCIER	Charline	Master 1 Anthropologie	étudiante ?
MICOUD	André	CRESAL-CNRS	Sociologue, Directeur
MIELCAREK	Céline	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
MILLIEX	Stéphane	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiant
MIRANDA	Jésus	CREA	Doctorant
MONTAGNON	Aurélié	Master Métiers des arts et de la culture	étudiante
MOREL JOURNAL	Christelle	Faculté de Sciences humaines et sociales	Département de géographie
MORGAN	Rym	Médiazonas	Videaste Mediazonas
MOUSLI	Rafika	Grand Projet de Ville - Vénissieux	Agent de développement
NAKICEN	Sandra	Master Métiers des Arts et de la Culture	etudiante
NIEMEYER	Katharina	Université Lumière Lyon 2/ Bauhaus-Universität Weimar	Doctorante
PAILLARD	Joseph	Cie La Hors De	Administrateur
PALISSE	Marianne		Ethnologue
PALLAY	Alexia	Université Lyon 2	Étudiante
PARLANGE	simon	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiant
PERRAU	Céline	Master Métiers des arts et de la culture	Etudiante
PHILIPPON	Dorine	université Lyon II, association Abi/Abo Friche RVI	Etudiante, stagiaire
PICHON	Pascale	Université Jean Monnet- CRESAL-CNRS	Enseignant-chercheur
PITOT	Christine	ACTES (ass. Culturelle Lyon Part-Dieu)	
PORTET	François	DRAC Rhône-Alpes	Conseiller sectoriel à l'Ethnologie
POUPINEAU	Christophe	Les Tribulations du Fond de la Cour	Metteur en scène
PROUTEAU	Camille	Master Métiers des arts et de la culture	étudiante
RAMOND	Nicolas	Cie Les Transformateurs	Metteur en scène
ROSENDO	Emeline	Master Métiers des arts et de la culture	étudiante
ROSNET	Jean-Emmanuel	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiant
RUSCASSIE	Bertrand	Robins des villes	Étudiant

SARRASIN	Corinne	Salle Genton /MJC Laennec Mermoz	Médiatrice culturelle
SEGUIN	delphine	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante en master 1
SENHAOUI	Nada		Artiste plasticienne
SUSTRAC	Michelle	PUCA -Ministère de l'équipement	Recherche
TANG	MINGLAN	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante En Master 2
TETU	Marie Thérèse	Membre du PRT	Ethnologue
TOULZE	Alexandra	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
VALLE	Aurélie	Master Métiers des Arts et de la Culture	étudiante
VANDERLICK	Benjamin	ARALIS- "Traces, forum régional des mémoires d'immigrés"	Chargé de mission Action Culturelle
VEUILLET	Nathalie	Cie La Hors De	Codirection artistique
VILLARUBIAS	Marc	Contrat de ville de Lyon	Chef projets culture
YUKSEL	Hülya	Master Métiers des Arts et de la Culture	Etudiante
YVOREL	Fabien	Robins des villes	
ZINGARI	Valentina		Ethnologue indépendante