

Fictions urbaines

Entretien avec Sylvie Blocher et François Daune du collectif Campement Urbain

Depuis plus de dix ans, le collectif Campement Urbain élabore des dispositifs artistiques permettant d'inventer collectivement de nouvelles « fictions urbaines » qui reconfigurent localement l'espace public. Le point de départ de ces dispositifs est volontairement précaire : quelques questions envoyées aux habitants par cartes postales, des ateliers de quartier, l'élaboration d'un projet autour d'un « objet de solitude ». Le sens du dispositif tenant moins à son originalité qu'à sa capacité à générer des fictions collectives, construites sur quelques mois ou plusieurs années par les habitants du quartier, les associations et les institutions.

En 2001, le projet *Je et Nous* propose aux habitants des Beaudottes, à Sevran, de concevoir un « espace de solitude ». Le projet, mené sur trois ans, se redéfinit constamment en fonction des questions qu'il soulève : quelle forme architecturale donner à une pièce de solitude ? Quel sens peut avoir un espace laïc de recueillement ? Qui gèrera le lieu ? Qui gardera les clefs ? Loin de toute utopie moderniste comme de toute forme d'interventionnisme social, Sylvie Blocher et François Daune, initiateurs du collectif, reviennent ici sur ces interventions singulières qui redonnent un sens éminemment politique à certaines valeurs inactuelles : l'incertitude, la dilapidation du temps, la non productivité, l'imagination collective, les « trésors de rien ».

Vous définissez Campement Urbain comme un « collectif à géométrie variable » dont l'objet principal est la « création de dispositifs artistiques pour expérimenter de nouvelles fictions urbaines ». Pouvez-vous en préciser le fonctionnement ?

François Daune : Campement Urbain est animé par un désir de déspecialisation de ses membres : que personne ne soit propriétaire de son champ de savoir et de pratique, que n'importe qui dans le collectif puisse prendre la place de l'autre, se mettre dans son champ et y pratiquer avec toute sa candeur ou son inexpérience. L'idée de « fiction urbaine » doit permettre une production de sens, et celle-ci ne peut s'effectuer que si elle est partagée, transformée, déformée, traduite, rebricolée par chacun. Le collectif peut changer de configuration à chaque nouveau projet, en fonction du lieu et des rencontres qu'il suscite.

Dans nos domaines d'action spécifiques – l'art chez Sylvie, l'architecture et l'urbanisme pour moi –, on est automatiquement enchaîné à une logique de prestations et de commandes qui rend irrecevable la façon dont on pourrait poser ces questions, et interdit toute approche transversale. Nous avons le



Something very beautiful the whole neighborhood can identify with?



J'en ai marre...
I'm fed up...



Qui décide de la beauté?



50th Venice Biennial.
To invite "unwanted citizens" of the Beaudottes Area.
Donation = 1 €



Les droits interdits ou taboués?



Can we find a spot that is truly common ground?
- The argument! - No way!



Un lieu commun à tous tout le temps?



No corners? Round? I would say round, but I'm thinking of the cloud.



The road near the entrance was the best.



It raises the question of symbolism, but also one of utopia:



Un lieu pour la multitude c'est quoi?



Avril 2003
On sort?



With the money of the donation



I don't know our town and social problems very well.

sentiment de ne jamais pouvoir aborder certaines questions fondamentales, qui engagent le sens de nos pratiques.

Sylvie Blocher : On est obsédés par l'idée de créer du mouvement. Les institutions artistiques françaises sont figées par l'expertise. Le seul moyen de sortir de cette paralysie, c'est de déplacer, de changer radicalement le point de vue, d'aller voir du côté des « trésors de rien », ou des « riens friables » comme disait Deleuze. C'est fatigant, déstabilisant, mais en même temps ça ouvre des possibles qui nous ont nous-mêmes étonnés.

S'agit-il d'imaginer d'autres façons d'habiter la ville, de réfléchir avec les habitants à des solutions qui pourraient améliorer des situations données ?

S. B. : Dans notre travail avec les habitants, nous ne sommes pas là pour réparer quelque chose et nous ne nous présentons pas comme des travailleurs sociaux. J'insiste sur ce point car il nous est arrivé d'être violemment attaqué par des modernistes du milieu artistique français, nous traitant de « Mère Teresa » – ce qui prouve à quel point les liens entre les décideurs et les habitants sont coincés par une *doxa* et



combien un certain modernisme s'est coupé du monde. Nous pensons pour notre part que le dispositif artistique ouvre des portes, perturbe les habitudes et que l'art, même si on nous dit le contraire, possède encore un énorme pouvoir d'imaginaire et de déplacement.

F. D. : Il permet de toucher n'importe qui, à n'importe quel niveau, sans avoir jamais à légitimer la place à partir de laquelle on le fait. On peut ainsi interpeller les gens, des plus riches aux plus pauvres, avec les éléments de langage les plus élémentaires ou les plus raffinés.

S. B. : Je le vis dans mon propre travail d'artiste dans lequel j'essaie de remettre en cause l'aspect autoritaire de la modernité, pour travailler le partage de l'autorité. Avec les gens que je filme aux quatre coins du monde, j'utilise des règles de tournage qui permettent aux personnes filmées d'échapper à leur propre contrôle social, de mettre à vue une part invisible d'eux-mêmes. Je filme aussi bien des chauffeurs taxis illégaux de Toronto, des habitants du même HLM à Düsseldorf, des gens de la même ville à Bruxelles, que des multimillionnaires de la Silicone Valley, ou des joueurs d'une équipe connue de football américain. Des gens qui ne pourraient jamais se rencontrer dans le réel, mais qui finalement se côtoient dans le champ de l'art¹. Une « communauté avouable ». Je m'intéresse à la responsabilité esthétique, et en ce sens je me sens très proche d'un Dan Graham. Ce sont toutes ces rencontres qui m'ont donné envie de créer Campement Urbain. Je crois que cette responsabilité esthétique peut enclencher un processus d'émancipation.

Qu'entendez-vous par émancipation ?

F. D. : La capacité de se détacher d'un certain nombre de contingences et d'échafauder collectivement quelque chose qui est de l'ordre de la fiction. Cette fiction n'a d'ailleurs pas nécessairement besoin de se matérialiser : le seul fait de l'élaborer collectivement suffit souvent à modifier les rapports au sein d'un groupe. Mais ce n'est possible que si l'on est vraiment dans une logique de partage des responsabilités, et si on ne se contente pas d'« insérer » simplement les gens dans une histoire à laquelle ils resteront toujours extérieurs.

Le dispositif qu'on propose au départ est toujours un dispositif minimal, une proposition qui semble de prime abord absurde, insensée, qui reste entièrement à construire. Et à partir de là, rapidement, l'ensemble des participants se projette dans un futur, et définit autre chose. On n'est dès lors plus dans le registre de la plainte, du subi lié aux difficultés sociales que les gens vivent ; très vite on plonge dans celui de l'action, de la détermination de quelque chose qui n'est pas un retranchement mais un déplacement, et tout le monde se déplace.

Il faut préciser aussi qu'on ne travaille jamais par vote. Un jour, un habitant nous a fait un joli compliment, il nous a dit qu'on était un modèle de société anarchiste, parce qu'on ne fabriquait jamais de minorité. C'est pour cela que ce travail est immensément long : on argumente sans cesse, et le jour où il y a une très bonne idée tout le monde se plie, se range derrière cette idée. Ça ne veut surtout pas dire qu'elle est définitive : il suffit qu'il y en ait une meilleure à un autre moment pour qu'elle soit remise en cause.

À cela s'ajoute le temps qu'exige la familiarisation de chacun au discours de l'autre. Par exemple, certaines femmes africaines utilisaient la structure du conte ; c'est un mode de raisonnement dont on n'a pas du tout l'habitude et qui demande un certain temps d'apprentissage...

S. B. : La temporalité dans laquelle on travaille est celle d'un *temps dilapidé* : l'inverse de celui du libéralisme qui exige l'efficacité immédiate. L'élaboration de dispositifs artistiques est l'un des rares endroits de la société, peut-être le seul, où l'on peut encore dilapider le temps collectivement. Dilapider du temps, cela veut dire passer des heures sur un truc qui sera peut-être balayé après en trente secondes ; c'est aussi accepter l'idée qu'il faut qu'il y ait perte de temps pour que quelque chose d'autre arrive, affleure à la surface et qu'un déplacement soit rendu possible.

Ce temps dilapidé et ce recours à la fiction étaient déjà présents dans le premier projet de Campement Urbain en 1997, à Grande Synthe, près de Dunkerque. En quoi consistait le projet ? Quels éléments vous avaient attirés dans cet environnement urbain ?

S. B. : Grande Synthe est une ville industrielle créée dans les années 1960, ravagée par la crise sidérurgique des années 1980, qui décolle à nouveau depuis les années 1990 grâce aux usines d'aluminium. C'est une ville où l'on ne trouve que des tours et des barres, sans pôle central : en 1997 on comptait une vingtaine de panneaux qui indiquaient le centre ville et à chaque fois qu'on les suivait, on n'arrivait nulle part ! Comme la ville se redressait économiquement, la mairie voulait qu'il y ait enfin « un vrai centre ». Elle avait donc fait un appel à projet d'urbanisme pour créer « le Centre de Grande Synthe », et on a gagné le concours, en proposant une vidéo dérangeante : on expliquait en effet que la centralité ne pouvait en aucun cas se décréter, et que le centre, c'est avant tout une notoriété².

F. D. : On a donc proposé un atelier de travail urbain avec les habitants, pour réfléchir à cette notion de centre. Ils voulaient tous une place immense, et beaucoup de jardins, avec toujours cette idée que la chlorophylle aide à lutter contre la dépression... Là aussi, la fiction était très présente. Avec l'aide de la mairie, on a commencé



Grande-Synthe :
La ville jardin

en attendant le centre

Vous pouvez participer au travail de réflexion sur votre futur centre ville

Une ville jardin c'est quoi ?

Un parc, un zoo, des jardins privés, des bacs à fleurs, des crottoirs pour chiens, des allées vertes, des ... que rajoutez-vous ou supprimez-vous à cette liste ?

Campement Urbain
Robert • Dumas • Bocher

59760 Grande-Synthe

Liste des différents lieux où vous pouvez envoyer ou déposer vos réponses :
Maison Communale / Médiathèque Nelson Mandela / Atelier de Travail Urbain / Espace Jeunes / Office du Tourisme

Projet « Grande Synthe », Campement Urbain 1997. Extrait des cartes postales envoyées aux habitants de Grande Synthe pour leur participation au travail de réflexion sur le futur centre-ville.

par envoyer des cartes postales à tous les habitants. Chacune leur posait une question, à laquelle ils pouvaient répondre par courrier : à quoi pensez-vous ? Si c'était le déluge, que sauveriez-vous ? Une ville jardin, c'est quoi ?

S. B. : C'était le début de Photoshop, j'avais réalisé une photo de la ville engloutie par les eaux, et une autre où l'on voyait des jardins à la française, encerclés par les barres HLM.

Comme j'étais censée intervenir pour eux en tant qu'artiste, on m'a demandé de produire une œuvre d'art pour la ville : je leur ai alors proposé de créer une nouvelle rue, qui porterait le nom d'un citoyen *non méritant* ! Ça a soulevé plein de résistances : « si on prend n'importe qui, un homme ou une femme dont on ne connaît pas le passé, c'est ennuyeux ; alors il vaut mieux prendre un enfant... Mais si cet enfant devient ensuite un meurtrier ? il faudra débaptiser la rue ?... » En fait, l'idée était de leur dire : arrêtez de vouloir tout sacraliser, de chercher une légitimation officielle à votre existence ; acceptez que cette rue soit la vôtre, et qu'en même temps elle vous échappe.



Dilapider le temps et produire des logiques de déplacement, cela imposait de sortir de vos rôles institutionnels d'architecte et d'artiste ?

F. D. : On éprouve, dans nos pratiques respectives, une certaine frustration, liée à l'incapacité des institutions à se remettre en cause et à accepter des projets différents. Si on prend le projet de *La Mairie Monde*³ qu'on a monté pour les trente ans de Beaubourg, le constat de départ était que dans toutes les villes de périphérie, la citoyenneté n'était pas du tout acquise ; la « citadinité », peut-être, mais pas la citoyenneté. Comment pouvait-on alors réformer la mairie, cette institution qui date de la Révolution française, et qui reprend *grosso modo* de façon laïque le modèle de la paroisse ? Au vernissage à Beaubourg, on s'est vraiment fait agresser par la journaliste du *Figaro* qui disait : « Mais de quel droit,

vous, artistes, posez-vous des questions qui sont des questions de sciences politiques ? Vous n'avez pas le droit de toucher à la mairie, c'est notre institution. Vous n'avez pas le droit de poser une question sur l'essence même de cette institution. » On a trouvé cette réaction assez amusante, et assez emblématique du travail de déplacement qu'on essaie d'opérer et des réticences que cela provoque.

C'est la même chose avec le travail qu'on mène à Sevran : il a fini par modifier le rapport des habitants aux institutions ; ils ont appris à s'adresser à elles, à affirmer leurs positions. Bien autre chose que de venir simplement à des réunions auxquelles ils sont conviés pour des motifs soit disant participatifs, et qui se réduisent souvent à de l'information sur ce qui a déjà été décidé sans eux.

Ces réticences se retrouvent dans le monde artistique ?

S.B. : Oui par exemple quand nous avons transformé notre lieu d'exposition à la Force de l'Art en espace de propositions, où ceux qui le désiraient pouvaient prendre la parole. Mille cinq cent personnes ont participé à ce *think tank* et la direction de la Force de l'Art à serré les dents. Je me suis aussi adressée à la direction des Musées de France, et je leur ai demandé d'accepter qu'un car vienne chaque semaine de Sevran, du quartier des Beaudottes, pour visiter l'exposition gratuitement. Ce qui était intéressant, c'était de voir que, des deux côtés, c'était impossible. À Sevran, le nouveau directeur du centre social, qui en fait islamisait le quartier, trouvait que La Force de l'art était une expo porno - à cause du Mickey avec sa longue queue - et traitait de tous les noms ceux qui montaient dans le bus. Ça a provoqué une tension absolument inouïe dans le quartier. Et quand le car est arrivé au Grand Palais la première fois, branle-bas de combat ! Il y avait beaucoup de femmes en boubou avec leurs mômes, beaucoup de femmes voilées. Tous les guides étaient terrorisés, et bien sûr,

A quoi pensez-vous ?

en attendant le centre



**Vous pouvez participer
au travail de réflexion
sur votre futur centre ville :**



- > en répondant aux questions qui vont vous parvenir sur quatre cartes postales.
- > en contactant l'Atelier de Travail Urbain, tel 03 28 27 97 95.
- > en suivant les émissions de l'ASTV sur le centre ville.

c'est la beurette de service, la dernière arrivée, qui a été nommée d'office pour faire la visite. À la fin de La Force de l'Art, c'était l'inverse, tous les guides avaient envie de s'occuper de ces groupes, parce que ce sont des moulins à parole. Ils ont toujours mille questions : « Ah oui ! mais ça, ça veut dire quoi ? Ah oui, mais dans mon village, etc » .

La banlieue a une image tellement dégradée d'elle-même que le problème n'est pas d'y envoyer davantage de travailleurs sociaux. Ce qu'il faut, c'est confronter les habitants à des exigences très élevées.

Comment est né le projet *Je et Nous* à Sevran ?

F. D. : L'origine du projet est un concours international lancé par une fondation belge, la Fondation Evens, sur le thème : « Art, Community, Collaboration ». Nous avons été choisis par un jury international du monde de l'art, et puis, petit à petit, on a essayé de chercher des financements publics français. On est arrivés à trouver des aides pour l'animation du projet, mais pour le cœur même du projet, impossible. Pourquoi ? Parce que d'habitude la procédure est très différente : un maire s'adresse à l'État pour réclamer une œuvre d'art dans sa ville, et l'État va lui proposer un packaging avec tel artiste, telle sculpture, tel objet, comme dans un catalogue. Et là, c'est précisément le contraire qui s'est passé : le maire n'a rien demandé, si ce n'est accepter que nous participions à ce concours. Le moteur, ce n'est pas le maire, ce sont les habitants et la fondation, avec lesquels on a construit cette fameuse fiction, cet « objet de solitude » comme espace public.

On est face à un vrai cas de culture populaire : une œuvre d'art va être construite parce qu'elle est pensée, accueillie, supportée par les gens auxquels elle est réellement destinée. Il s'agit vraiment d'habiter l'art. Or ce processus est absolument irrecevable dans la construction actuelle du financement centralisé de l'État. On a eu des réunions avec la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles), le FNAC (Fonds National d'Art Contemporain), la Commande publique, etc., avec chaque fois des interlocuteurs charmants qui avaient beau torturer les textes réglementaires : on ne rentrait dans aucune catégorie.

Comment cette idée de faire un lieu de solitude s'articule-t-elle avec le désir créer une forme de société ?

F. D. : L'enjeu, c'est de réfléchir au moyen de sortir des logiques communautaires. Sevran est une ville paradoxale, c'est la première ou la deuxième station de RER après l'aéroport Roissy-Charles de Gaulle, c'est donc une ville traversée par un tube qui transporte chaque jour des milliers d'étrangers ; et en surface dans le quartier des Beaudottes il doit y avoir 60 à 65% de la population qui est d'origine étrangère et qui ne bouge plus, pour des raisons économiques ou parce qu'ils sont sans-papiers. Et évidemment ces étrangers ne se rencontrent jamais sauf quand des petits zouzous vont à l'aéroport, repèrent les gens qui retirent de l'argent, bloquent le système d'alarme quand le train arrive dans la gare des Beaudottes, agressent les gens, les volent et se sauvent par les portes, et comme la gare est un gruyère, ils se noient

dans le quartier. C'est assez drôle parce que parfois vous voyez de grands dadaïes qui courent à une vitesse folle au-dessus des voitures, parfois en portant un canapé ou un truc qu'ils viennent de voler, et ils se dispersent dans le quartier à une vitesse phénoménale.

Donc *Je et Nous*⁴ est né de cette collision entre des étrangers qui se rendent à Paris dans une ville-centre et d'autres qui restent dans la périphérie et qui ne bougent plus beaucoup.

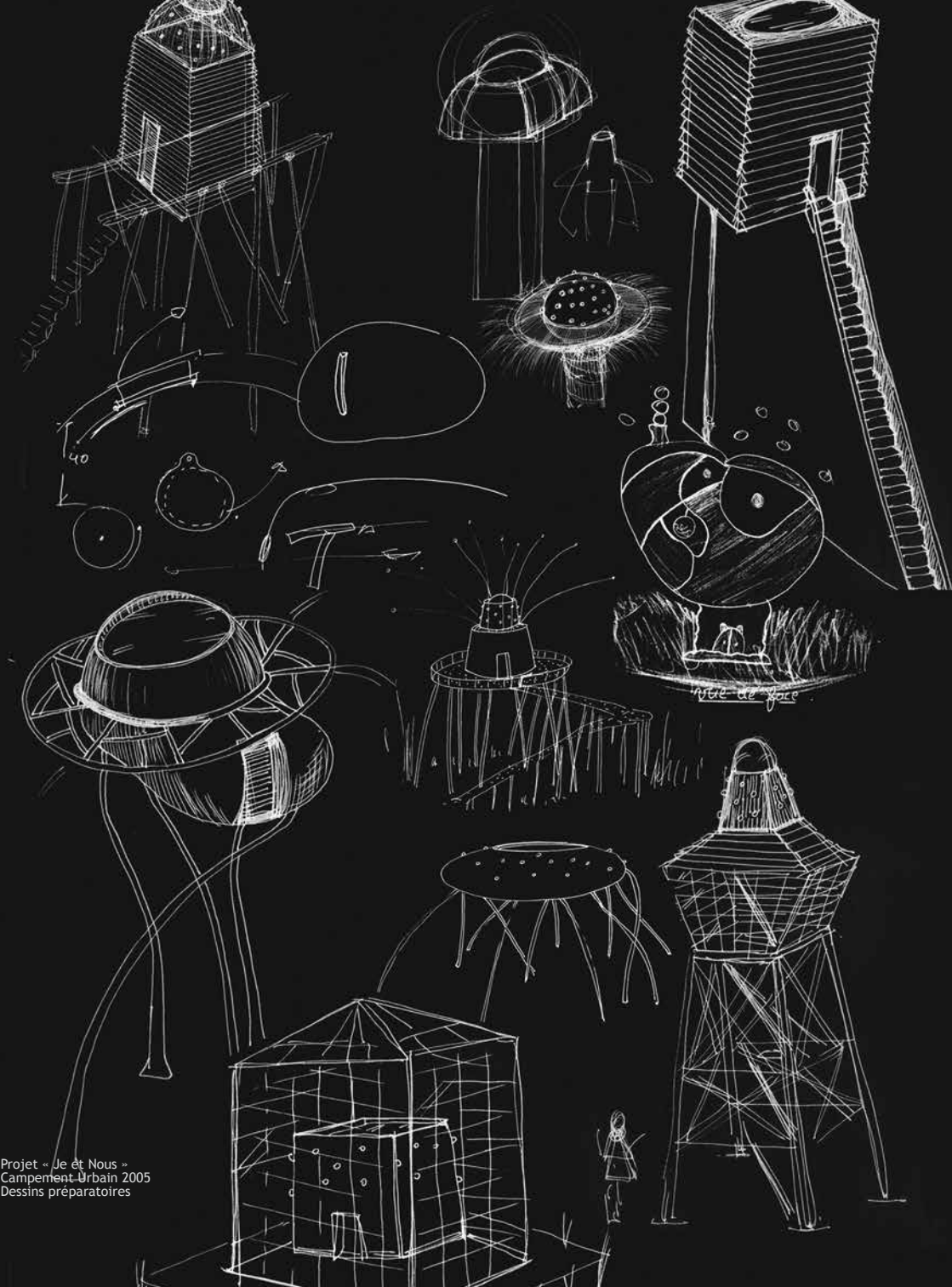
S. B. : La société française n'est pas très accueillante, c'est compliqué de s'y intégrer, et cela provoque partout des mécanismes de protection communautaires, patriarcaux, qui fabriquent des vies souvent extrêmement compliquées. Il y a donc un mal-vivre, parfois terrible, dans ces villes de banlieue, parce qu'il y a une indifférence incroyable de notre société à des violences au quotidien, qui se font le plus souvent dans l'intimité des familles, des fratries ou des clans en réaction à ce qui se passe à l'extérieur.

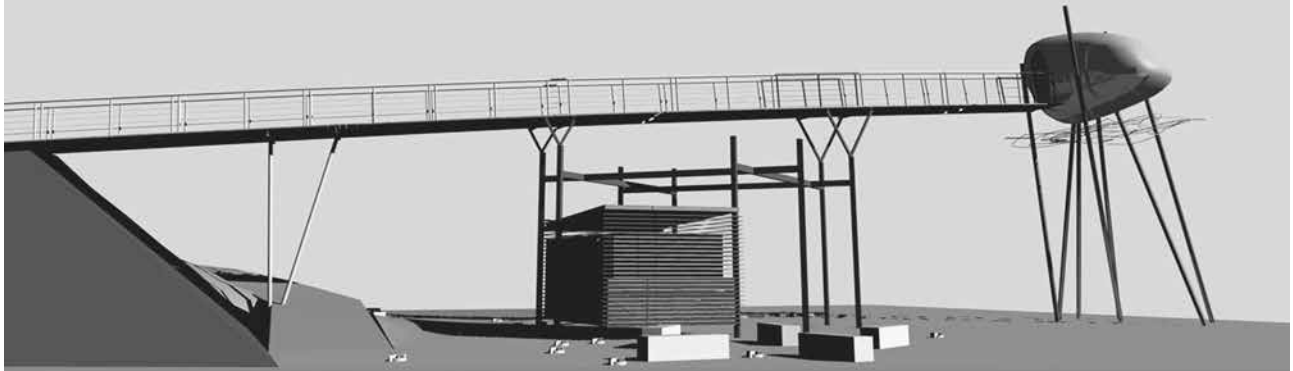
Ce n'est pas pour rien que dans la vidéo que j'ai tournée, qui s'intitule également *Je et Nous*, il y a une gamine qui débarque dans le studio avec un bout de papier où elle a écrit « On veut me marier de force », ce n'est pas pour rien qu'il y a des gens qui viennent avec un sac poubelle sur la tête devant la caméra en parlant de leur amant ou de leur ami qui est parti, ce n'est pas pour rien que de très jeunes garçons parlent difficilement de leur sexualité qui n'est pas hétéro, etc.

F. D. : *Je et Nous* est né de l'envie de voir comment on pouvait, dans un espace de si grandes tensions sociales, de replis ou de tentations communautaires aussi fortes, construire un objet dans lequel chacun pourrait se rendre pour ne rien faire, si ce n'est penser à soi, sous la protection de tous et l'acceptation de tous. Le début de l'histoire c'est ça, cette question très théorique : est-ce que cet espace où l'on se rend tout seul, où l'on affirme son désasujettissement en même temps que sa valeur d'individu, peut exister au vu et au su de tous, avec l'accord de tous, sans appartenir à personne ? Ce point de départ très théorique a donné des choses concrètes très drôles, comme cette espèce de passerelle qui fait trente mètres de long, qu'on ne peut bien sûr pas franchir sans être vu et qui est une façon de dire : j'y vais, et je veux que tout le quartier le sache !

S. B. : On était plutôt angoissés quand on a gagné le concours : comment allait-t-on mettre l'idée en pratique ? Au cours de la première séance, une femme a dit quelque chose d'incroyable : « Si on y va tout seul, et que ce n'est pas religieux, alors pourquoi on y va ? Et bien on y va parce que c'est incroyablement beau. » Et moi, qui appartient au monde de l'art contemporain où la beauté est considérée comme ringarde, tout à coup ça m'a fait un choc. Et puis, il y avait un vieil homme qui a demandé qui garderait les clés. C'était deux questions essentielles, qu'on a reçues un peu comme des gifles : on savait dès lors sur quoi on allait travailler.

Par la suite, Le conservateur Hou Hanru nous a demandé de construire pour la Biennale de Venise 2003 un espace de solitude en mettant à contribution les industries locales, ce qui n'était pas possible, vu qu'elles ont toutes déserté et que Sevrans est une des deux villes les plus pauvres de France. J'ai alors été voir l'entreprise la plus proche de Sevrans, Ikea, et je leur ai demandé cinq mille verres de camping





Projet « Je et Nous »
Campement Urbain 2006
Projet de l'espace de solitude

orange fluo, avec le projet de construire un espace qui serait tellement saturé de couleurs qu'on aurait l'impression en entrant de perdre toute notion d'espace. Et puis, trois semaines avant la Biennale, la direction internationale d'Ikea m'appelle, et me dit qu'ils ont enfin compris que notre projet serait construit à Sevrans et que c'était des « non wanted people in a non wanted area ! », qu'ils ne nous donneraient pas les verres, et que si on en achetait un seul, ils nous feraient un procès.

Ça a été très violent, on l'a dit aux habitants qui l'ont très mal vécu. On était en colère, et on s'est dit qu'il fallait absolument apporter une réponse politique à ce refus. L'idée a alors été d'organiser une donation pour que les gens qui viennent à la Biennale de Venise financent le déplacement des habitants du groupe de Sevrans, qui viendraient s'exposer le dernier jour de la biennale comme « citoyens non méritants ». On a trouvé dans le Jura une entreprise qui a accepté de faire 5000 verres en plastique orange en recyclant un vieux stock de fourchettes et de cuillères, et on a collé 5000 stickers dessus avec le slogan « Who decides beauty ? », puis on a trouvé des distributeurs. Les premiers jours de la Biennale, ces verres sont devenus l'objet à avoir contre 1 euro. Ça a super bien marché, sauf le jour du vernissage, où les gens du milieu de l'art prenaient les verres sans payer, estimant que ça leur était dû. On a pu ainsi payer les billets pour trente habitants des Beaudottes, et la mairie de Venise, apprenant le projet, a proposé de les héberger gratuitement. Ils sont venus s'exposer comme « indésirables » mais ils ont aussi visité la Biennale. Tout cela a provoqué des effets de télescopage, les visiteurs qui les rencontraient dans l'exposition pouvant aussi les voir sur les écrans. Ce fut une expérience plutôt forte.

Quels rapports aviez-vous avec les gens du quartier ? Le projet faisait-il l'unanimité ?

F. D. : Le projet n'était pas destiné à faire l'unanimité. L'organisation était parfois compliquée, certaines femmes ont dû longuement négocier avant de pouvoir avoir la permission de venir le jeudi soir, de ne pas être aux cuisines ce soir là... mais pour certaines, c'est devenu leur activité, leur sortie.

S. B. : Notre plus jeune participant avait dix ans, et il posait toujours des questions incroyables. On parlait du lieu, de la façon dont on allait le dessiner, et lui demandait : « Qu'est-ce qu'on va faire avec les odeurs ? J'aime pas les odeurs, je ne veux pas que ça sente les pieds avant moi, ou trop le parfum ». Le plus âgé avait soixante-quinze ans. Ils étaient tous d'âges et d'horizons différents, ce qui rendait les choses parfois compliquées mais extraordinairement riches.

F. D. : L'autre point de tension était dû à la présence des mafias locales : dans les espaces non construits de ces villes, tout territoire est l'enjeu d'une économie parallèle, souterraine, souvent un espace de friction entre deux groupes. Ce qui est difficile dans ces quartiers, c'est qu'il y a toujours une espèce de double assignation : si on sort de la norme et qu'on la dénonce, ça devient impossible de vivre dans le quartier ; et d'un autre côté si on ne le fait pas, on peut vivre là, mais en revanche tout le reste de la ville vous désigne comme complice, et il devient impossible de vivre ailleurs. Tant qu'on est dans le quartier ça va, mais dès qu'on est à l'école, dès qu'on est au travail, le stigmatisme ressurgit, on est l'habitant de tel quartier.



Annonce du projet « Je et Nous » en 2003

Nous nous sommes confrontés avec la mafia locale, et lors de la discussion avec les habitants qui a suivi, ils nous ont dit : il y a deux mondes parallèles, la seule façon pour nous de survivre avec nos enfants, c'est de faire en sorte qu'il n'y ait jamais de collision avec ce monde, vous ne devez même pas leur parler. Ils sont transparents, on sait qu'ils existent, mais on ne les voit pas. Nous on a notre vie, avec nos normes, eux ont la leur avec leurs normes, dans le même quartier. Les deux choses ne doivent pas se croiser.

S. B. : Ils nous ont quand même considérablement pourri la vie.

Quel effet avait le projet dans ce contexte ?
Comment l'idée d'un espace de solitude était-elle accueillie ?

F. D. : Dans leur quartier, les habitants sont en fait absolument seuls. Il y a de la violence chez les enfants, chez les adolescents... Une guerre de tous les jours sur de petites pratiques d'ostracisme, qui ne font que relayer les grandes. De ce point de vue, alors que les institutions abandonnent le terrain, construire un espace de solitude est un projet d'une grande force critique. Notre espace de solitude est un baromètre de l'état social du quartier, il ne peut exister que si un pacte est négocié entre des forces extrêmement antagonistes, que si un équilibre à fois stable et instable est trouvé, qui fait que personne ne se l'approprie vraiment. À partir du moment où l'objet est accaparé, il perd sa fonction, il est dénaturé, il peut aussi être détruit. Il nous a semblé que se jouait là une première forme d'espace public.

Cet espace de retrait et d'immobilité est l'opposé des espaces publics habituels, espaces de circulation, de fluidité, de visibilité...

F. D. : L'espace moderne, on le trouve déjà chez Baudelaire, dans l'idée effarante de rencontrer la femme de sa vie pendant un millionième de seconde, la croiser dans la foule, et qu'elle disparaisse à

jamais. Je crois que tout l'espace public et la modernité sont d'une certaine façon construits là-dessus. C'est constamment un espace du frôlement, de la rencontre, de l'événement, de la vitesse, jamais un espace dans lequel on s'installe. Et quand les choses commencent à s'installer, on déploie une violence phénoménale pour que le déplacement se réopère.

Dans votre présentation de *Je et Nous*, vous parlez d'« un espace où les gens peuvent s'extraire de leur communauté sous la protection des communautés ».

F. D. : « Être sous la protection des communautés », cela signifie d'abord qu'on n'est plus soumis au regard de « sa » communauté. Dès lors, il n'y a plus de communautés, tout le monde est obligé de se parler, les Asiatiques sont obligés de parler aux musulmans, les Blacks aux Algériens, etc. Ça fabrique des relations entre les gens, ça fabrique une société et plus du tout une communauté : les gens ne discutent plus en tant que représentants de telle ou telle communauté. Vous nous demandiez tout à l'heure ce que l'on entendait par « fictions urbaines » : Campement Urbain c'est aussi une manière de fabriquer des dispositifs qui permettent avec un certain plaisir et une certaine malice de s'émanciper d'un nombre de choses vraiment pesantes.

Vous parvenez à maintenir le rythme d'une réunion par semaine depuis trois ans ?

S. B. : Non, plus maintenant ; on a élaboré le projet avec eux pendant trois ans et maintenant il faut construire physiquement le projet. Le projet a été dessiné par François, par moi, mais également par eux. Au bout de trois ans, à un rythme d'une réunion par semaine, on a récupéré tous les dessins, les maquettes, les réflexions, et François a dessiné le projet définitif. L'étape suivante était de trouver des financements car la somme donnée par la fondation n'était pas suffisante, et là, c'est devenu le vrai parcours du combattant. Le maire était avec nous, mais certains de ses services étaient contre le projet. On a mis un an à obtenir le permis de construire ! Nous sommes également confrontés à la difficulté de trouver une « case » qui nous corresponde pour les financements... Est-ce un projet culturel ? Ou est-ce une sculpture ? Les premières subventions que nous avons obtenues à Campement Urbain, c'était pour un workshop sous le nom de Sylvie Blocher.

F. D. : Le projet est sans cesse remis en cause. Par exemple, comme il faut bien entrer dans une catégorie d'édifice si on souhaite obtenir un permis de construire, le projet a été classé ERP (Etablissement Public Recevant du Public) : le permis nous a été refusé par la commission « handicapés » du département, parce qu'on prévoyait de faire accompagner les handicapés dans l'espace de solitude, et que c'était stigmatisant. On a dû expliquer qu'on prévoyait d'accompagner toutes les personnes qui allaient dans l'espace de solitude, du coup ce n'était plus spécifique aux handicapés. Tout cela a duré des mois !

S. B. : Autre exemple : le coût de réalisation de ce projet est très élevé, or si c'est la ville qui est maître d'ouvrage, elle peut récupérer la TVA, ce qui diminue le budget global. Le maire trouvait que c'était plus

simple et cela apparaissait financièrement plus intéressant ; l'association des habitants était d'accord, mais on s'est alors heurtés à la question suivante « à qui appartient l'œuvre ? ». Or l'œuvre n'existe pas encore, c'est un concept. On la propose justement à la ville pour qu'elle récupère 20% de TVA et qu'on puisse la construire. Mais le directeur de la Fondation à l'origine du concours estime quant à lui que l'œuvre appartient à la Fondation. Il a fait appel à deux avocats spécialistes du droit d'auteur, qui ont finalement conclu que l'œuvre ne lui appartenait pas. Elle appartient à Campement Urbain, qui l'a dessinée avec les habitants. Cela a encore retardé le projet de neuf mois !

F. D. : Nous ne pouvions pas non plus donner l'œuvre à la ville : elle a établi une concession à l'association des habitants afin qu'elle puisse gérer ce lieu, mais aux prochaines municipales la municipalité peut changer d'avis... Finalement la ville met à notre disposition un terrain, qui sera un square municipal, mais l'objet construit sera une donation de la fondation, sur lequel elle continuera à avoir un droit de regard, pour qu'il ne soit pas détourné ou démonté n'importe comment. Dernier rebondissement : on avait trouvé une entreprise qui proposait d'offrir une partie du projet en le réalisant sous forme de prototype... mais ce n'était pas possible avec le code des marchés publics, car il peut y avoir distorsion de la concurrence !... C'est un imbroglio juridique entre la ville, la fondation et l'association des habitants. Alors qu'au départ le projet semble si simple : il y a dans la ville un terrain non utilisé, pour lequel des habitants dessinent un projet... Avec un projet de 9 mètres carrés, on pose des questions de droits, d'occupation de l'espace public extrêmement complexes.

F.D. : Il y a quelque chose d'absurde pour un si petit projet d'être confronté à toutes ces normes, à tous ces dispositifs administratifs. C'est la destruction de l'idée d'une réelle approche démocratique de la culture, d'une culture vivante, qui a un sens, qui ne tient pas seulement à l'appropriation fétichiste d'objets. C'est aussi la critique de ce type de politique de l'art que nous comptons développer avec les projets « Campement Urbain ».

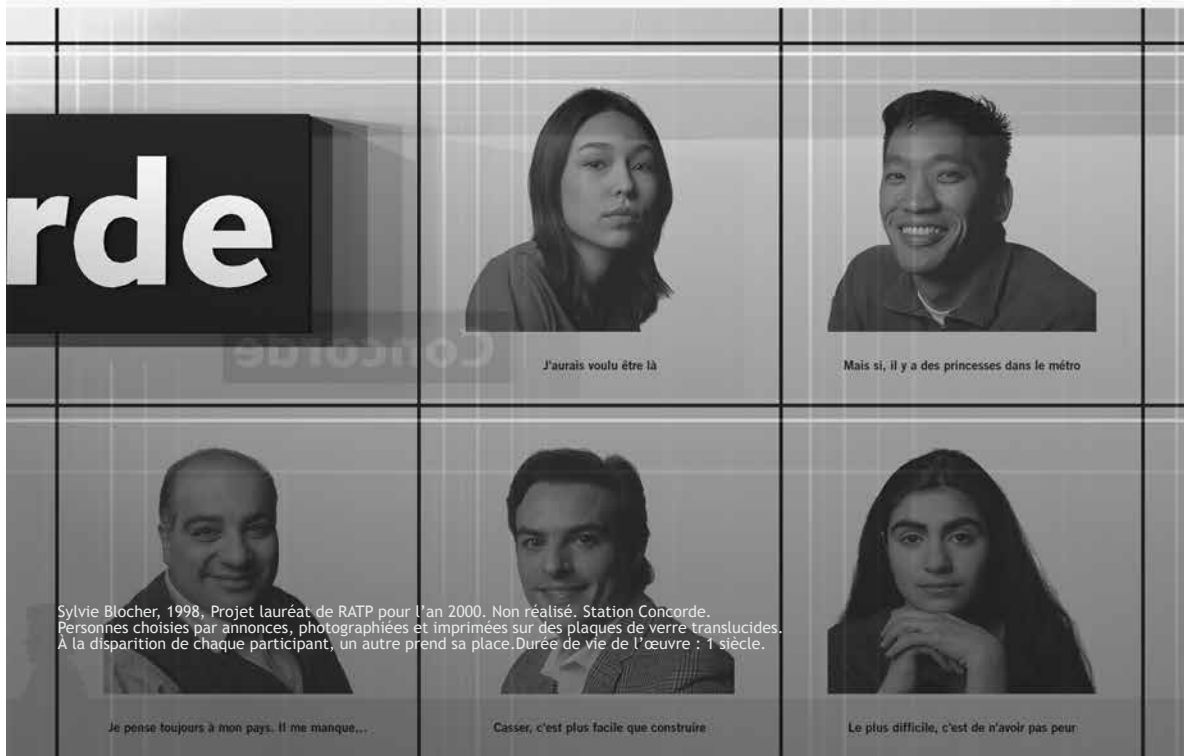
Propos recueillis par Lambert Dousson, Sylvain Prudhomme et Sarah Troche

1 Le travail de Sylvie Blocher, vidéaste et plasticienne, utilise le dispositif artistique comme médium de questionnement portant sur la représentation de soi, le rapport à autrui et l'altérité présente en chacun. En 1991, elle crée la série vidéo des *Living Pictures*, qui résultent d'un « partage de l'autorité d'artiste » avec des personnes rencontrées aux quatre coins du monde par petites annonces : répondant à une série de questions face à la caméra, les personnes rencontrées s'abandonnent à une véritable « gymnastique de l'altérité ». Sylvie Blocher expose dans de nombreux musées à travers le monde, et a participé récemment en France à la Nuit Blanche et à l'exposition « L'amour, comment ça va ? » à la Villette. Une présentation de son travail est accessible sur son site : <http://sylvieblocher.com>

2 L'ensemble des actions, textes, projets architecturaux et images produits par Campement Urbain est accessible sur leur site : <http://campementurbain.org/cuv3>

3 La *Mairie Monde* est un projet initié dans le cadre de l'exposition *Airs de Paris* pour les trente ans du Centre Pompidou. Le public était invité à répondre, dans l'espace de l'exposition ou sur un site internet, à la question « que serait une Mairie Monde ? », en proposant, sous forme de textes, dessins, vidéos, une nouvelle forme de citoyenneté ouverte sur la diversité des cultures. Les propositions sont accessibles sur le site : <http://www.mairiemonde.org>

4 La série de vidéos produites dans le cadre du projet *Je et Nous* reposait sur le procédé suivant : demander à une centaine d'habitants de Sevran d'écrire une phrase gardée sous secret, puis la porter imprimée sur un tee-shirt en posant fixement devant l'objectif de la caméra, et en projetant, derrière la caméra, un visage auquel on s'adresse.



Sylvie Blocher, 1998. Projet lauréat de RATP pour l'an 2000. Non réalisé. Station Concorde. Personnes choisies par annonces, photographiées et imprimées sur des plaques de verre translucides. À la disparition de chaque participant, un autre prend sa place. Durée de vie de l'œuvre : 1 siècle.