

# ***Expertises réciproques***<sup>1</sup>

François Deck

Cette présentation traite de transferts réciproques entre l'art et d'autres pratiques. Si la notion de transfert opère généralement sur des compétences, le point de vue suivant propose de souligner en quoi l'exigence d'autonomie de la décision issue de la tradition artistique peut être intéressante pour d'autres pratiques sociales. Ce propos est condensé en terme d'*esthétique de la décision*.

## ***Esthétique de la décision***

La façon spécifique qu'une activité artistique a de déployer l'horizon d'un futur, comme une des conditions du présent, implique que l'artiste réponde de la succession des décisions inscrites dans l'œuvre. Cette notion d'œuvre intrique le public et le biographique. Peut-on considérer cette intrication d'une subjectivité historicisée avec une responsabilité publique comme un modèle pour le sujet et les pratiques démocratiques ? Comment s'articulent les rôles de décideur et de public ? Un politique ne devrait-il pas exposer les composantes subjectives de ses décisions ? Quelle est la place accordée à une contribution politique des subjectivités citoyennes ? Dans l'inégale distribution des rôles de la décision l'artiste est-il une figure de consolation ? Sans résoudre toutes ces questions, on peut estimer que les pratiques de la décision et le rôle des experts qui les assument sont à interroger, ne serait-ce que parce que chaque choix, biotechnologies ou questions d'environnement, engage un au-delà de l'expertise. Qu'il s'agisse de l'art ou de la démocratie, la question d'un public, disposant des moyens d'une analyse à rebours des valeurs qui lui sont présentées, devient centrale. S'il est possible de transformer ce retour réflexif en un moment clé du processus de conception artistique lui-même, l'enjeu essentiel de l'art devient alors la production d'outils utilisables par le public. Dans cette perspective, il sera question de l'externalisation des pratiques artistiques, puis du public et de l'artiste co-producteurs de l'espace public. Ces réflexions esquissent *une esthétique de la décision*<sup>2</sup>.

Le concept d'*externalisation* peut, sans aucun doute, faire entendre ce qui est en jeu dans cette transformation de la figure de l'activité artistique. L'idée d'une externalisation des pratiques artistiques peut d'ailleurs être comprise à partir du

modèle de l'externalisation de la production dans le secteur industriel. Du point de vue structurel, l'externalisation industrielle signifie qu'une ressource, essentielle au fonctionnement d'une production de plus-value, n'est pas comptabilisée dans le coût de cette production. De son côté, la ressource, lorsqu'il s'agit d'êtres humains, peut déclarer ou faire en sorte qu'elle se soustraie au marché.

C'est ce qui se produit actuellement dans les pratiques artistiques, si on veut bien appréhender le processus de transformation du contexte de production des œuvres, plus particulièrement observé en France depuis une vingtaine d'années. Durant ces années, l'ouverture de nouveaux centres d'art résulte d'une politique volontariste menée dans le champ des arts plastiques. L'usage officiel de la référence à la notion d'art contemporain a évidemment introduit une ligne de démarcation entre pratiques légitimes et pratiques illégitimes. Du coup, on est à même d'observer là une sorte de retournement d'initiative, dans la mesure où c'est, désormais, l'institution elle-même, appuyée sur les politiques publiques, qui a adopté une position avant-gardiste. Auparavant, le public et le paysage artistique étaient largement cantonnés à des valeurs labellisées à l'échelon national, voire régional. Les politiques publiques, en revanche, se sont réalisées grâce à un développement sans précédent de la médiation culturelle. Dès lors, une multiplicité de nouveaux acteurs a cherché à trouver sa place entre l'artiste et le public. La médiation a acquis un rôle central dans la production et la diffusion de l'art. La médiation est parfois devenue conceptrice d'expositions, tandis que les artistes ne sont plus que des concepteurs de "pièces". Des commissaires mettent en scène ces éléments partiels, dans des dispositifs conceptuels et spatiaux qui se réalisent eux-mêmes comme des œuvres. Il semble aujourd'hui, quoiqu'on ait déjà beaucoup débattu autour de ce phénomène (Robert Smithson, Daniel Buren, etc.), que toutes les conséquences de ces changements n'aient pas été véritablement interrogées.

Le système marché/musée, à l'instar de la société post-industrielle, externalise une quantité d'activités utiles, et même fondamentales à son fonctionnement, et les réduit à des activités non-comptabilisées. Toute l'activité productrice précédant l'intégration au système de production-diffusion marché/musée n'est désormais plus comptabilisée. Si cette intégration est réalisée, la prise en compte économique du temps de création n'aura lieu que ponctuellement, à l'occasion de la vente d'une œuvre. L'activité déployée, au titre de la réalisation d'une installation, au demeurant peu négociable, ne sera le plus souvent prise en compte qu'en termes de remboursement de frais engagés. Ainsi une installation *in situ*, réalisée pour un espace spécifique, ne peut être acquise que dans le cadre rare de la commande publique. L'activité artistique proprement dite est donc le plus souvent considérée comme gratuite. Le système de l'art est alimenté par ce qu'on peut appeler un "mécénat individuel", qui correspond aux petits boulots

annexes, fonds sociaux et autres, auxquels les artistes sont obligés de recourir pour survivre.

D'autre part, le droit français protège les œuvres artistiques à condition qu'elles soient matérialisées sous forme d'un objet, et qu'elles soient originales. Les notions de matérialisation de l'œuvre, et d'originalité, sont remises en question actuellement, notamment dans l'espace numérique dans lequel l'activité artistique se développe de plus en plus largement. Cette activité, dans les cadres juridico-économiques actuels tels qu'ils sont appliqués à l'art, n'est donc pas comptabilisable. De ce fait, on peut considérer que tout un ensemble de pratiques artistiques sont externalisées. L'externalisation des pratiques artistiques, en dehors d'un circuit économique réel, constitue un réservoir d'innovation gratuit, ainsi que le prouve l'exemple du *Brise-Glace*, à Grenoble. Ce squat d'artistes qui est passé d'une situation d'illégalité à une position tolérée, puis est devenu un lieu que la municipalité fait volontiers visiter comme lieu culturel important de la ville, nonobstant le fait que la plupart des "innovateurs " continuent d'émarger au RMI.

Dans un contexte où les échanges d'informations deviennent une dimension essentielle du développement de la valeur, l'externalisation de la pratique artistique est susceptible d'être réinterprétée comme une liberté. Les réseaux coopératifs d'échanges, les listes de discussions sur Internet, les squats, les collectifs d'artistes ou les lieux associatifs, en témoignent. La rareté économique induit un phénomène paradoxal : une désintégration du tissu social, pourtant accompagnée de phénomènes de réurbanisation à l'occasion de projets autonomes. Tel squat d'artiste développe des réseaux de personnes qui restaient jusqu'alors dans les marges des équipements culturels en place. On peut noter aussi que le passage du rôle de spectateur à celui d'acteur est beaucoup plus aisé à opérer dans un squat que dans un établissement culturel traditionnel. Nombre de ces lieux autogérés, dans lesquels le débat et la prise de décision collective sont coutumiers, pourraient être considérés comme de petits modèles de société démocratique.

Les conditions actuelles des modes d'échange induisent une réorganisation de la production artistique, laissant percer de nouveaux problèmes parmi lesquels celui du foyer de nouvelles capacités d'initiatives. Ce phénomène, sans doute le plus important à prendre en compte pour le renouvellement de l'activité artistique et l'ouverture de perspectives, correspond à la transformation des modes de production de la valeur, qu'on réfère aux échanges de biens ou à l'économie des services.

La dématérialisation de l'art n'est, certes, pas une chose nouvelle. L'art conceptuel en avait indiqué le chemin. Ce qui a changé, de nos jours, c'est, au-delà de l'art, la

dématérialisation de l'économie et l'affaiblissement de la valeur du travail productif. L'art peut donc maintenant investir concrètement des espaces qui jusqu'à présent étaient considérés comme placés en-dehors de toute légitimité artistique. Les principes d'action, qui pouvaient avoir un caractère d'utopie il y a trente ou quarante ans, par exemple, les attitudes comme formes, le processus, le concept, un art du dispositif et de la situation, etc., peuvent désormais être réinterprétés comme des modes opératoires du réel. L'artiste doté d'un téléphone, et d'un ordinateur portable, est délocalisé. L'art s'installe, potentiellement, partout. L'expérience de l'art peut constituer un modèle des activités complexes contemporaines : la production d'une intelligibilité est à l'œuvre alors qu'aucune finalité ne peut être prescrite. Les compétences perceptives, propres au domaine artistique, entrent aussi en congruence avec le développement d'un monde multimédia, multimodal. Avec ces outils communs, la transversalité des réseaux et la transformation générale des activités, le public et l'artiste sont potentiellement co-producteurs de l'espace public.

Dans les conditions actuelles d'*auto-externalisation* d'un nombre de plus en plus important de pratiques artistiques, la question de la valeur d'usage de l'art et d'une opérativité de l'art dans des espaces non protégés se pose. Ces questions concernent aussi bien les pratiques urbaines, que celles d'Internet, dans lesquelles le public n'est plus situé en aval mais déjà là, dans l'expérience artistique même. Le premier espace constitué y est d'ailleurs celui des échanges d'informations et du débat entre le public et les artistes. Néanmoins, dans cet espace, plusieurs traditions, plusieurs cultures sont à l'œuvre. La nécessité d'échanger des valeurs, au cours du processus de production des formes, tout en compliquant l'exercice de l'art, y introduit de nouvelles différences. L'art n'a plus à rechercher un public, puisque ce dernier est la condition nécessaire de la réalisation de l'exercice. L'espace public n'est plus seulement à venir. Il est déjà constitutif du processus de conception de l'œuvre. Et il se reconstitue sans cesse.

La potentielle variété de composition des jeux d'acteurs est susceptible d'induire une mise en œuvre des compétences et d'ouvrir le projet sur de nouvelles perspectives. Dans ces conditions, les échanges d'informations, entre des personnes singulières, enrichissent les connaissances de chacun, tandis que la compétence globale d'un groupe s'accroît au-delà de la simple juxtaposition des savoirs et des capacités. Plutôt que de réduire le singulier au collectif, il est intéressant de concevoir le développement du collectif en réciprocité avec le développement de l'autonomie de chaque individu.

Mais l'art doit aussi prouver la consistance de sa tradition spécifique vis-à-vis d'autres concepteurs et en particulier les informaticiens des logiciels libres<sup>3</sup>. Dans l'*open source*, un programme informatique ouvert est susceptible d'être amélioré par les utilisateurs. L'expérience montre que ce mouvement de réflexion de l'utilisateur sur la

conception permet de perfectionner plus rapidement un système. Les utilisateurs, en effet, repèrent facilement les “bogues” et les signalent aux concepteurs. S'ils sont informaticiens, ils peuvent intervenir directement sur le code source, et proposer leur version du programme. Un système de licence constitue un code de bonne conduite. Ce dernier permet de nommer systématiquement les concepteurs précédents, et d'ajouter un nom correspondant à l'exactitude d'une contribution. Au fur et à mesure de la distribution d'une version d'un logiciel évolué, la réputation des premiers auteurs est augmentée. Le partage de la conception dans l'élaboration des logiciels libre met en relief la façon dont la diffusion d'une culture de la décision est devenu un enjeu essentiel.

La ville, en interaction avec l'espace numérique, est rythmée par les agendas. En miroir de la virtualisation des échanges, le projet est développé autour de réunions, de séminaires, de débats, de forums. Ces rencontres, manifestant le plus souvent une pression sur les objectifs, oublient de s'interroger sur les protocoles qui les règlent et qui en surdéterminent les effets. Les procédures de délibération et de décision, culturellement construites sont en fait naturalisées au profit d'un *statu quo*. Ces modalités méritent d'être examinées en tant que telles.

L'espace du débat suppose des présences concrètes, qui se déploient sensiblement dans des espaces spécifiques. La parole est impliquée dans des corps qui font surgir une scène : grain de la voix, audace, timidité, affinité, agacement, complicité, séduction, suspicion, agressivité, rire, ennui, plaisir... La qualité d'un environnement, la proximité ou la distance des sièges, leur orientation, la froideur ou la chaleur du lieu, l'acoustique, influencent les échanges... La répartition des places et des rôles détermine des modes spécifiques de circulation de la parole. ***L'espace du débat est plastique.***

La délibération, par exemple, engage un certain nombre d'attitudes : elle valorise la négociation au lieu de la prise de pouvoir, la recherche des hypothèses au-delà de l'expression de l'opinion, les capacités de traduction plutôt que l'hermétisme des discours, la circulation de l'information plutôt que sa rétention. Quelles sont les règles du jeu ? Qui donne la parole et qui la prend ? Comment séquence-t-on les différents temps d'expression ?... Enfin le traitement de l'information issue de ces échanges et les médiums empruntés orienteront les conséquences décisionnelles de la délibération. L'accès à des outils accessibles, partageables et transmissibles devient une question esthétique-éthique. Ces outils, formalisés techniquement, auront pour fonction de remettre en question les attracteurs de sens et la géométrie des bifurcations dans laquelle le débat déroule ses enjeux. ***Les outils de délibérations sont plastiques.***

La décision représente l'horizon de la délibération. Les modalités de la délibération comportent donc, in-fine, des enjeux qui détermineront la décision. Pour cela les attitudes, l'espace, les protocoles d'échanges de paroles, les médiums qui permettent de traiter l'information sont beaucoup plus ouverts que les usages le laisse entendre. Ces multiples dimensions peuvent être le lieu d'investigations esthétiques. ***Le processus de décision est plastique.***

Ces réflexions ont émergé de pratiques qui seront maintenant décrites à travers quelques projets. Après une activité orientée par la pratique de l'in-situ, j'ai pris en 1992, les décisions suivantes :

***Le processus de conception inclut des partenaires non-référés au champ de l'art***  
***La destination du travail est la situation de travail***  
***L'œuvre partagée n'identifie aucun objet d'art***

### **Le projet *espace discret***

De 1992 à 1994, je développe des « *chantiers entre deux personnes* » avec des interlocuteurs appartenant à une multiplicité de champs socioprofessionnels : agriculture, médecine, mines, prison, etc. Ces rencontres sont initiées par des conversations à propos de : « *la façon dont chacun se représente une expérience particulière de l'espace* ». Les séances suivantes ont pour objectif d'identifier l'intérêt spécifique d'un *chantier* particulier.

Le titre *espace discret* est issu de conversations avec des scientifiques, Christian Cibert, bio-chimiste et Damien Schoëvaert, généticien. Un *espace discret* est un espace construit sur des points d'intersections, les espaces intermédiaires sont vides. J'ai appris avec eux, qu'en ajoutant de nouveaux pré-requis aux quatre dimensions de l'espace - la couleur verte par exemple - on peut travailler avec un espace à cinq dimensions, voire à douze si on ajoute autant d'autres paramètres... J'ai ainsi également appris que la notion de liberté était utilisée en mathématiques. L'espace n'est donc pas donné, il est construit. Le fait que l'espace soit constructible potentialise, au-delà de ce qui est institué comme espace légitime, de nouvelles conditions pour une stratégie de la liberté.

J'évoquerai également des conversations avec Marian Musial, mineur reconverti dans la chaudronnerie depuis la fermeture des Mines de charbon. Marian, qui a également une activité de photographe amateur, me parlait de réduction des effectifs dans son usine

et de l'extension des compétences requises pour un même opérateur. De ce fait, Marian s'indignait que l'on tienne si peu compte des capacités de propositions des travailleurs et des citoyens vis-à-vis de l'organisation du travail et de la vie sociale. Il me disait : *nous on a les idées, pourquoi est-ce qu'on ne nous écoute pas ?* C'est ainsi que nous avons parlé ensemble de *banques d'idées*. Ces banques d'idées nous les retrouverons ultérieurement sous forme de banques de questions.

Lorsque l'élaboration de la conversation avec un interlocuteur paraissait satisfaisante, une cassette audio était enregistrée, titrée par la date, l'heure et le lieu et signée du nom des deux co-auteurs. Ceci pour signifier que l'enjeu du travail est la conversation elle-même. Les cassettes ont un pur statut documentaire, elles sont consultables et duplicables gratuitement à la *Maison de l'Art et de la Communication de Sallaumines* (Nord-Pas-de-Calais) où j'ai été accueilli en résidence la seconde année du projet.

À l'occasion d'une publication de ce projet, je me suis donné des contraintes formelles que je citerai pour leurs effets sur les projets suivants. Des cassettes, j'ai extrait des séquences de mots donnant des images de chaque chantier. Ces séquences ne devaient pas dépasser une ligne dans un corps quatorze. Les différents chantiers ont été ensuite montés bout à bout par ordre chronologique. Plus qu'un texte, ce travail est une sorte de film mettant en présence différents mondes. Dans ce *film*, mes propos ne sont pas distinguables de ceux de mes interlocuteurs. La couverture de cette publication comporte un générique des co-auteurs par ordre alphabétique. Mon nom y apparaît sans distinction particulière.

### ***Expertises réciproques***

J'évoquerai maintenant la notion d'*expertises réciproques* qui intitule cette communication. La notion de compétence est un signifiant transversal à l'ensemble des activités. Ce signifiant rencontre cependant un certain nombre de limites dans un monde contemporain incertain. L'approche artistique de la décision entretient, elle, une familiarité spécifique avec l'incertitude et une approche plus complexe de la notion de compétence. Une expérience artistique de la négociation entre compétence et incompétence, constitue un facteur d'autonomisation vis-à-vis d'un signifiant général fragilisé. Depuis ce contexte de réflexion, je propose d'introduire dans les jeux d'opérateurs, chaque fois que cela est possible, la notion d'*expertise réciproque* :

***La compétence de B enrichit la compétence de A,  
L'incompétence de C enrichit la compétence de B,  
L'incompétence de C change de signe***

## ***Banques de questions, 1995***

Le projet *banques de questions* a émergé en 1995. Parmi ses déterminants, j'ai déjà cité les conversations avec Marian Musial. La ré-écoute de nombreux entretiens, et la sélection de séquences de mots obéissant à des contraintes spécifiques, a été une expérience de condensation importante. Je pense que l'on pourrait parler à cet égard d'un travail plastique de l'écoute.

J'avais, d'autre part à cette époque, de nombreuses conversations avec George Goyet, ingénieur qui pratique la recherche-action dans le champ du développement territorial. Lui parlant de mon projet de *banques de questions* en cours, il me racontait qu'il disait parfois à ses interlocuteurs : « *Combien me payez-vous pour cette question ?* ». En amont d'un processus de décision, c'est bien la façon dont on pose les questions qui est déterminante pour la sélection du problème. La question a donc une valeur propre :

***La question suspend le vrai et du faux  
La question implique une condensation de la pensée  
Fabriquer une question c'est prendre une décision***

Depuis un repérage de ces qualités, j'ai commencé à constituer des collections de questions dans différentes situations. Je restituais ensuite à mes interlocuteurs des ensembles thématiques par mots clés. En exemple, je nommerai ma participation en 1996, aux travaux d'un séminaire réunissant des industriels, des universitaires, et des acteurs sociaux. Ce séminaire autour de la question du travail m'intéressait pour tester l'acceptabilité de mes points de vue dans un milieu non-référentiel à l'art. Concrètement, cela a été l'occasion de faire agréer comme outil pour le collectif d'une des premières banques de questions : *L'évolution des représentations du travail*.

## ***Banque de questions des États du devenir***

En novembre 1996, *Les États du Devenir*, était un forum de trois jours organisé à Paris par la revue *Les périphériques vous parlent*. Cette rencontre, croisant des acteurs sociaux et artistiques, se situait dans le prolongement du mouvement social de 1995. Les débats se déroulaient selon deux modalités : - des moments d'assemblée générale, où les participants étaient assis selon un grand cercle comportant un centre vide dans lequel les intervenants pouvaient s'avancer - et une quinzaine d'ateliers thématiques.

En début de colloque, à l'occasion de la discussion des modalités de débat, j'ai proposé que les participants des ateliers puissent rédiger individuellement des questions que

j'enregistrerais, au fur et à mesure. Le lendemain, des agrandissements graphiques permettaient au public qui se renouvelait, de prendre connaissance des questions que les participants s'étaient posées individuellement, parallèlement aux synthèses des rapporteurs.

On pouvait donc consulter des condensations de paroles propres des participants. La prétention hégémonique de la synthèse à fabriquer du commun mérite d'être interrogée : qui fait la synthèse ? avec quels présupposés ? la créativité d'un groupe se résume-t-elle à un consensus ? pourquoi effacer les expressions subjectives de la mémoire du collectif ?...

### **Protocoles de débat**

C'est à cette époque que j'ai commencé à proposer des protocoles de débat. L'objectif était de formaliser techniquement la notion d'*expertise réciproque*. Il s'agissait alors de traiter le débat comme une situation performative collective. J'ai ainsi développé un jeu de société présenté par un carnet à coupons détachables. Chaque coupon est destiné à recevoir une question qui peut être recopiée pour mémoire sur une souche. Le principe général des protocoles est le suivant :

- 1. des questions sont rédigées sur des coupons*
- 2. les coupons sont battus, coupés et distribués*
- 3. la première personne qui parle est tirée au sort*
- 4. les participants interviennent à partir des questions reçues*
- 5. de nouvelles questions sont formulées*
- 6. après plusieurs jeux, on valide les questions les plus intéressantes*

### ***]banques de questions & + si[***

Un processus générique dont on peut donner la définition suivante est développé au-delà de chaque projet particulier :

***]banques de questions & + si[ développe des outils pour le débat.  
Des protocoles de questionnement et de décision activent des  
situations d'expertises réciproques. Et plus si affinités.***

Ce dispositif a été impliqué dans des projets très divers. Il a été approprié par des squats lors de séances de concertations avec des élus. Il a été un des outils du

mouvement *Copyleft attitude* mettant en relation art contemporain et le modèle des logiciels libres. Ou encore, il a accompagné le chantier de rénovation d'un équipement urbain, etc. Au-delà de ces situations, le processus tend à s'autonomiser. Les participants réutilisent fréquemment les procédures proposées dans d'autres cadres. Je donnerai maintenant l'exemple du projet *valeurs de l'art*.

### ***Valeurs de l'art***

Lorsque qu'un travail opère par choix dans l'espace social, un projet avec un Musée ne va pas de soi. Cependant, dans la mesure où le travail développe un débat esthétique, plutôt que d'être dans une attitude de refus, il me paraît préférable d'évaluer si les conditions de participation favorisent ou non ce débat. Dans le contexte de mon projet, c'est donc à la condition que le lieu d'art puisse accueillir comme participants actifs et critiques, des acteurs non-référés au champ de l'art qu'une collaboration peut être envisagée.

Une mise en tension de cette sorte a eu lieu lors de l'exposition *Traversées* organisée par Laurence Bossé et Hans Ulrich Obrist au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, en 2001. La règle du jeu consistait à ce que chaque invité sollicite quelqu'un d'autre en phase avec son travail. Brian Holmes m'ayant proposé de l'accompagner, nous avons remis en jeu une réflexion initiée par le n°17 de la revue *Mouvement* coordonné par Stephen Wright - *Valeurs de l'art : quel espace en-dehors du marché et des institutions ?* Ce numéro rassemblait des entretiens et des textes d'une vingtaine de personnes opérant dans le champ de l'art ou celui des sciences humaines.

Pour commencer, nous avons adressé des carnets à coupons aux auteurs de la revue en leur proposant de questionner les textes des autres auteurs. En septembre, ces auteurs ont été réunis à Paris pour une *banque de question* qui a produite une information propice à ouvrir un nouveau paysage. De nouvelles rencontres ont eu pour objectif définir les modalités d'un débat public dans le cadre du musée. Pour servir d'outils au débat, le collectif composé d'artistes et de non-artistes, a réalisé une installation sonore et une série de cartes postales. Je citerai à titre d'exemple trois phrases diffusées :

***L'art contemporain, start-up pour les nouvelles industries du divertissement ?  
Les friches : avant-garde de la précarité libérale, ou nouvel art de vivre ?  
Un spectateur est-il : un récepteur ? un récipient ? un récépissé ? une œuvre ?***

Ces éléments ont constitué l'arrière-plan du débat « *quand l'art contemporain s'expose au débat public* ». Des invités ont lancé la discussion, @TMark Corporate Consulting pour l'art en tant que processus, Jérôme Poret d'Emmetrop à Bourges et Eric Corne initiateur du Plateau à Paris, pour la question des espaces émergents et Pascal Nicolas Le Strat pour débattre de la démocratisation de la politique culturelle. Quelque mois après, ce processus a été prolongé avec un lieu associatif à Brest, le Centre d'Art Passerelle, qui souhaitait concrètement mettre en jeu ses futures orientations avec un public.

### ***Le 2koismelthon***

En juin 2001, un des participants de *Chantier Public*, dont j'ai conçu le projet pour accompagner le chantier de rénovation du Cargo, Maison de la Culture de Grenoble, m'interpelle depuis son métier d'urbaniste. Serge Bossini me propose de travailler avec l'Agence d'urbanisme de Grenoble dont il est sous-directeur. L'Agence est une structure de 60 personnes qui opère sur un territoire de 150 communes. Après discussions, l'Agence me passe commande, pour la conception et l'accompagnement d'un processus interrogeant les missions de l'Agence, les outils et le métier d'urbaniste. Ce sera le processus *Territoires impertinents* qui construira une journée de forum en février 2002.

Un groupe d'une trentaine de personnes, majoritairement extérieures à la profession d'urbaniste, se réunit une dizaine de fois, avec pour principe que les formes soient toujours discutées simultanément aux questions de fond. Les deux premières séances sont gérées à partir des procédures *]banques de questions & + si[*. Au cours de la deuxième, une personne propose de délocaliser nos séances dans différents lieux de l'agglomération. Nous nous déplaçons donc, d'un squat à un institut universitaire, en passant par un local collectif résidentiel. Après chaque séance, je traite et restitue l'information produite de façon à mettre en évidence plastiquement les éléments les plus singuliers. Au cours de la troisième séance, les participants proposent de modifier les protocoles en substituant des propositions aux questions. Douze propositions constitueront les premières cartes d'un nouveau jeu. Parmi celles-ci, on trouve :

***L'intérêt collectif, une décision autoritaire  
L'urbanisme en friches, en jachères et en cultures  
Introduire du spirituel dans l'art, de l'Afrique dans  
l'ordinateur, du grain de sable dans les rouages***

Ces cartes seront accompagnées de douze cartes permettant de rédiger des questions et de douze autres cartes pour rédiger de nouvelles propositions. C'est le *2koismelthon*, dans lequel une « *méthode du jour* » invite à réinventer le jeu lui-même. Les auteurs ont ensuite conçu un scénario pour le forum *Territoires impertinents* qu'ils ont animé en tant que meneur de jeu.

## Consultant

Les projets décrits précédemment travaillent la potentialité d'une double validation : dans le champ de l'art et dans l'espace d'une pratique sociale. Il importe de ne pas confondre a priori ces deux types de validation, l'une ne vaut pas pour l'autre. Un même projet pourra donner lieu à une pluralité de récits et à des légitimations dans des champs spécifiques, l'art ou l'urbanisme par exemple. Certains se contenteront, selon la place occupée, de vérifier l'intérêt d'un déplacement effectué dans l'un ou l'autre des champs. Par contre la perspective d'une double validation permet, par l'augmentation du jeu des contraintes, d'élaborer de nouvelles différences constructives. La tension recherchée est en effet de tester les conditions de possibilité pour que ces validations se confondent, faisant ainsi l'hypothèse qu'une pratique sociale puisse devenir une oeuvre partagée.

Ces projets ont montré que, d'une position d'initiative, ma présence se dilue progressivement dans un processus collectif. Cette disparition est favorable aux enjeux d'un travail qui consiste à *affecter un processus de décision* et non pas à s'y substituer. Cette affectation doit être capable d'être reprise dans un récit qui n'appartient pas seulement au champ social spécifique investi mais à celui de l'esthétique. Pour répondre de mon activité, je pourrais observer qu'elle se rapproche de celle d'un consultant qui se réfère au modèle des services plutôt qu'au négoce de biens. La notion de consultant implique une réciprocité : *être consulté et consulter soi-même*. Les questions esthétiques nourrissent une investigation des médiums et permettent la production d'artefacts dans les échanges d'informations. La valeur d'usage de l'art est présentée comme alternative aux valeurs spéculatives du marché. Le modèle des services décrit, ici, un certain régime immatériel de négoce dans lequel le commanditaire remplace le client. Ce consultant particulier ne répond pas simplement de la qualité opérationnelle d'une prestation, il induit un déplacement de la demande par des intentions qui n'appartenait pas primitivement au champ de référence du commanditaire. La transformation du *client* en *commanditaire* est le résultat d'une négociation introduisant dans le projet la médiation de questions esthétiques. L'*artiste consultant* intervient dans les domaines de la conduite de projet et de l'aide à la décision, en négociant ses compétences et ses incompétences sur le mode de l'expertise réciproque.

---

<sup>1</sup> Ce texte, publié en anglais par la revue *Third Text* (Vol. 18, Issue 6, Décembre 2004), reprend les termes d'une communication donnée à la Tate Modern, le 25 octobre 2003 dans le cadre du colloque *Collaborative Practice in Contemporary Art* (Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Bureau d'études, Eve Chiapello, Cornford and Cross, François Deck, Jochen Gerz, Charles Green, Brian Holmes, John Roberts, Stephen Wright).

<sup>2</sup> *Esthétique de la décision*, François Deck, catalogue exposition Traversées, ARC. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, octobre 2001 [version condensée augmentée d'un scénario pour une *banque de questions* et revue *EspacesTemps* 78-79, À quoi œuvre l'art ? Mai 2002.

<sup>3</sup> *Les génériques coopératifs, le partage de la décision dans le processus de conception*, François Deck, [Plastik] n° 4, revue du Centre d'études et de recherches de l'Université Paris 1, Les Publications de la Sorbonne, 2005.