

# LA CRÉATION COMME ENTREPRISE<sup>1</sup> :

## UNE ÉCONOMIE DU RISQUE DANS LES ARTS PLASTIQUES

« ... En d'autres termes, tout travail digne d'intérêt doit créer son public et cela bien sûr demande plus d'efforts et de temps que de se plier aux demandes du marché. Dans ce dernier cas la route est toute tracée et elle est empruntée par le plus grand nombre : c'est ce qui se passe aujourd'hui. Dans l'autre cas elle n'existe pas et doit être inventée au fur et à mesure »

Daniel Buren, *Les Ecrits*,  
« Entretien sur la situation en France et dans le monde artistique »,  
in *Neue Kunst in Europa NKIE*, Munich, juillet-août-septembre 1985, p. 36-39, 4 ill.,  
Tome III, 1984-1990, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux,  
1991, p.109-110.

« Si l'art contemporain existe, c'est sans doute dans l'unique mesure où les artistes sacrifient les contraintes extérieures aux contraintes inhérentes au devenir des formes, aux contraintes internes de l'oeuvre à accomplir. »

Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Les éditions de minuit, 1967, p. 494.

### LE RISQUE DU SOCIAL : actualité, modernité

Un peu moins de vingt années séparent les citations de Raymonde Moulin et de Daniel Buren, sans que pour autant leur validité actuelle ne soit atténuée. Au cours de l'entretien mentionné, Daniel Buren soulignait clairement la nécessité d'engager ce que l'on nommera de « nouvelles attitudes artistiques », indépendantes du marché. On entendra ici par *attitudes*<sup>2</sup> artistiques, des actes particuliers et/ou collectifs, issus de pratiques ou de comportements identifiables dans/et hors des milieux spécifiques de création. Ces pratiques sont susceptibles de contribuer à la construction, et voire à l'évolution du terrain artistique et culturel présent.

---

<sup>1</sup> *Entreprise* : Le mot entreprise prend au XIVe siècle ses deux valeurs fondamentales, liées à l'action d'entreprendre (cnqs) et en particulier « action de mettre en oeuvre » (v. 1393). *Entreprise* désigne ensuite (1798) une organisation de production de biens (ou de services) à caractère commercial, d'où des syntagmes comme *chef d'entreprise*., *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1992, p. 700.

<sup>2</sup> *Attitude* : est un terme classique de peinture (1637, Poussin), (...) (deb. XIXe s. dans les *Mémoires* de Napoléon) a une valeur figurée, « comportement collectif, « puis disposition mentale ». Il est usuel, tant en psychologie, en sociologie que dans l'usage général et courant., *Ibid.*, p. 139-140.

« C'est la finalité, la fonctionnalité de l'action artistique qui lui donne sa raison d'être. »<sup>3</sup> déclarait Lucy Orta, en 1998, lors d'un séminaire à Bordeaux.<sup>4</sup> Impliquée depuis de longues années dans des séries d'actions dont la cohérence repose sur une forte analyse des systèmes de communication, cette artiste est une figure claire et parfaitement identifiable du paysage artistique actuel, dont le projet personnel définit aussi un projet collectif. Dix années séparent Buren de cette artiste anglo-française. Pour Buren la création s'invente au fur et à mesure, libre de tout public défini. « ... tout travail digne d'intérêt doit créer son public et cela bien sûr demande plus d'efforts et de temps que se plier aux demandes du marché. »<sup>5</sup> Lucy Orta engagée dans l'espace politique et culturel présent, nous dit « Je vois, j'écoute, j'essaie de comprendre, j'analyse ... c'est un travail de recherche pour comprendre et imaginer des solutions. C'est une « action artistique pure et originale ». « J'organise des ateliers parceque je veux que personne ne soit exclu du processus créatif ... »<sup>6</sup> A la différence de Buren qui envisage une création dégagée de l'omniprésence du public, Lucy Orta fonde bien au contraire son projet dans une action partagée. L'acte artistique commun aux deux protagonistes, n'est pas de même nature. Chez Lucy Orta le projet personnel s'élabore aussi, à partir d'une forte implication de l'utilisateur ordinaire, cet Autre proche et différent. La proximité dont témoignent ces deux artistes est à recentrer principalement sur une attitude moins dépendante vis à vis du marché. A partir de ces deux cas de figures, mais en étudiant de manière plus spécifique l'action de Lucy Orta, nous envisagerons un double questionnement, sur le sens de l'oeuvre **et** de l'entreprise artistique, dans la société contemporaine actuelle.

Notre lecture du concept d'entreprise artistique dans le champ des arts plastiques prolonge une réflexion antérieure menée dans le cadre architectural, en particulier, sur les modes de production de l'espace en situation d'interfaces culturelles. Terrain où la commande et le projet

---

<sup>3</sup> Invitation, « Carte blanche à Lucy Orta », Département d'Arts plastiques et d'Arts appliqués, UFR SICA, Bordeaux III, dans le cadre d'une action menée avec les étudiants de la filière Arts appliqués (licence et maîtrise). Ces citation sont extraites de l'enregistrement vidéo effectué les 13 et 14 mai 1998.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Daniel Buren, *Ecrits ...*, *op. cit.*, p. 109-110.

<sup>6</sup> Lucy Orta, *op. cit.*

sont intimement liés<sup>7</sup>. Une anthropologie du risque dans le projet d'architecture doit prendre en compte les structures institutionnelles, idéologiques, esthétiques qui enracinent le programme architectural. Nous postulons qu'une anthropologie du risque, dans le champ des arts plastiques, ne pourrait faire l'économie d'une approche systématique des projets artistiques avendus et non avendus qui ont nécessité ou nécessitaient des équipes et/ou réseaux techniques et économiques lourd(e)s<sup>8</sup>. Richard Serra<sup>9</sup>, Christo, et Daniel Buren<sup>10</sup> illustrent un profil d'artiste entouré, assisté de professionnels<sup>11</sup> expérimentés. Le recours à des savoirs élargis et spécialisés, montre que l'oeuvre, voire le « grand oeuvre »<sup>12</sup> de ces concepteurs, repose sur l'assentiment d'un risque partagé, qui est aussi une tentative d'adéquation entre la démarche conceptuelle, artistique et la recherche technologique en particulier.<sup>13</sup> « J'ai toujours été intéressé par la logique selon laquelle on structure une oeuvre », rappelle Richard Serra dans ses entretiens.<sup>14</sup>

---

<sup>7</sup> Cf. en particulier les programmes de recherche « Architecture et interfaces culturelles », du Laboratoire Architecture-Anthropologie, Ecole d'Architecture de Paris la Villette, Ministère de la Culture et de la Communication, Bureau de la Recherche architecturale, 1989-1997.

<sup>8</sup> Ici technique renvoie aussi bien au caractère économique, financier et culturel du projet.

<sup>10</sup> On se rappellera le projet « Les deux plateaux », qui associe architecte et ingénieur (cités sur la plaque posée sur le site). Buren fit appel à Jean Nouvel, Patrick Bouchain (architectes), à de Vito, constructeur de décor de théâtre en particulier pour un projet dans la Grande Halle de la Villette. Richard Serra travaille et a travaillé (adolescent) dans et avec des aciéries allemandes et s'associe également à un ingénieur. « J'ai beaucoup de respect pour les ingénieurs, et ceux-ci sont en général plus éclairés en terme de sculpture, plus préparés à accepter mes oeuvres. Ce qu'ils font, lorsque c'est de grande qualité, est passionnant, chez Maillart et Roebing, par exemple. Quelqu'un comme Saarinen tente de pousser la construction et l'architecture à leur limites. », Richard Serra, *Ecrits et entretiens 1970-1989*, Daniel Leblong éditeur, 1990, p. 212. Richard Serra entretient un lien particulier avec le monde de l'aciérie (cf. Film sur les aciéries Thyssen).

<sup>11</sup> « La première pièce que j'ai mise en place avec une équipe de « professionnels » du levage (cnqs) c'est *Strike (Coup)* (1970)», *Ibid.*, « Levage et montage », p. 134. « Il faut s'appuyer sur sa propre connaissance de la manutention des matériaux, des charges de poids et du principe du levier, tout en ayant un ingénieur compétent (cnqs) à disposition. », *Ibid.* « La sculpture a évolué à un point où je ne peux plus la manipuler physiquement, à cause de sa masse. Il me faut employer la technologie. Je dois utiliser des grues et tous les processus nécessaires à la mise en place de l'oeuvre ... aciéries, chantiers navals, constructeurs de ponts, etc. (cnqs). Les neuf dixièmes du travail mettent en jeu ce genre de prolongements. Il n'y a là rien de mystérieux. Tout peut être calculé à l'avance avec des équipes. (cnqs) », *Ibid.*, p. 135. Dès 1969, a fait une déclaration « contre l'usage de moyens de construction artificiels, pour l'utilisation des seuls outils nécessaires et adaptés aux besoins. », p. 134.

<sup>12</sup> *Oeuvre* : Au cours du XVI<sup>e</sup> s., *un oeuvre* s'applique à l'ensemble de la production d'un écrivain, d'un artiste (1529), redoublant l'usage du féminin avec un caractère plus technique et, quand il est question d'un écrivain, plus affecté, au moins en français moderne. Le sens plus général, « ensemble des travaux exécutés dans un même but » (1542), est archaïque ou littéraire. Le masculin est aussi employé en alchimie, dans les syntagmes *grand oeuvre* (1626), répandu dans l'usage courant avec le sens figuré « d'entreprise capitale » (v. 1673), et *oeuvre au noir.*, *Ibid.*, p. 1358.

<sup>13</sup> On pense ici en particulier à *Terminal* de Richard Serra, réalisée pour la Documenta de 1977, in *Ecrits ..., op. cit.*, p. 138.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 134.

Ces exemples, pointent des protagonistes impliqués dans un travail en relation avec l'échelle monumentale de l'espace urbain. D'autres artistes, moins présents sur ce versant, constituent néanmoins des équipes élargies, dans une structure de production parfaitement établie et volontariste. Ce dispositif appliqué à l'ensemble de la recherche, valide une chaîne opératoire interne (au sein du laboratoire, de l'atelier, de l'agence) et externe (lieu de production de l'oeuvre), dans laquelle l'artiste est un chef d'entreprise. Il est en aval et en amont, producteur instigateur, coordinateur du projet, mais également auteur, artiste à part entière.

Lucy Orta, appartient à cette catégorie. La cité est aussi son terrain d'élection. C'est « l'arène sociale de la rue » qu'elle utilise dans ses « actions directes ».<sup>15</sup>

Pour autant le concept d'entreprise artistique que développent Buren, Serra, Lucy Orta est-il le même ? Lucy Orta s'engage dans une recherche artistique incluant la dimension collective issue des années 1970<sup>16</sup>, bien avant de s'installer à Paris en 1991. Recherche qui repose aussi sur la perspective d'un travail interdisciplinaire.<sup>17</sup> Il apparaît aussi dans l'entreprise artistique hiérarchisée et éminemment spatialisée de Lucy Orta, une attitude synchrétique, au coeur d'une réflexion sur l'altérité, qui intègre à la fois sa culture anglo-saxonne, les interfaces hispano-américains, et franco-français. « La culture anglaise protestante est très entreprenante et responsable des valeurs morales de la société. Le volontariat est intégré dans l'économie des familles. C'est une culture sociale active. La culture d'Amérique du Sud repose sur un

---

<sup>15</sup> « Mon travail artistique est partagé entre un temps d'action sur le terrain en relation avec la vie sociale et politique. J'appelle cela des actions directes (actions de recyclage, travail avec les sans logis, avec des personnes en réadaptation, les exclus, les enfants, les chômeurs ...) », Lucy Orta, *op. cit.*

<sup>16</sup> L'idée de travailler hors du circuit artistique avec différentes disciplines (cnqs) (artistes, danseuses, architectes) autres professions, gens dans la rue, sur différents sujets, se concrétise au cours des années 1993-1994.

<sup>17</sup> L'origine du caractère interculturel de la démarche artistique de Lucy Orta doit être recherchée dans ses racines familiales et ses engagements personnels. L'artiste est anglaise. Elle quitte l'Angleterre en 1991, après avoir entrepris des études de design textile. La Grande Bretagne est alors fermée à l'Europe. Lucy Orta choisit de vivre à Paris, grand centre de la mode. Elle rencontre G. Orta qui développait un projet ambitieux dans les Andes. Associée à cette entreprise (1992), Lucy Orta aborde le problème de la « protection vestimentaire ». En 1993, elle apporte son concours à une exposition de groupe sur l'architecture, réalisée pour le 60<sup>e</sup> anniversaire de la construction de la *Cité refuge* créée par Le Corbusier. L'Armée du Salut est l'instigatrice de l'opération, pour laquelle Lucy Orta réalise des

engagement visionnaire des artistes »<sup>18</sup> L'attitude artistique actuelle de Lucy Orta emprunte de manière consciente à ces cultures métissées. Sur ces bases, elle propose alors des projets artistiques transculturels qui ne sont jamais modélisés, qui respectent les identités culturelles singulières en les inscrivant dans un large projet de communication.

Voici deux années, le concept d'entreprise artistique fut développé par Max-Olivier Wahler<sup>19</sup> dans un article intitulé « Rapport d'entreprises ».<sup>20</sup> Dans ce texte l'auteur proposait une relecture chronologique et sociologique de ce phénomène, né dans les années 50. Dès cette date, les structures d'entreprises artistiques devaient adopter des postures très diverses - rappelait Wahler et se trouvaient profondément liées à « l'identité du créateur »<sup>21</sup> On perçoit à la lecture de cet article, combien l'espace et les mentalités du monde de l'art et des artistes en particulier génèrent des comportements nouveaux, voire atypiques et qui n'auraient pu être envisagés auparavant. Car la commande sur laquelle repose très largement le processus d'identification et de reconnaissance de l'entreprise artistique est précisément intégrée dans le mode de production de l'oeuvre.

La commande, voire le programme, ou peut-être même l'appel d'offre proposent des modalités spécifiques au processus créatif. Ils suggèrent et engagent une logique individuelle et institutionnelle de la création. Ce qui par conséquent implique pour l'artiste, une attitude plus consciente des liens établis, ou à établir entre l'économique et le projet artistique. L'oeuvre naît aussi et ainsi de la capacité de l'artiste à maîtriser le management. Au risque que l'oeuvre ne soit plus identifiée comme authentique. Le savoir-faire étant partagé.

Cette idée de partage du savoir faire serait, me semble-t-il, appelée à refonder au sens anthropologique, la place de l'artiste dans la communauté des hommes. Ainsi, le lien social entre le projet artistique et l'artiste doit-il être re-considéré à partir du concept d'équipe multidirectionnelle et pluridisciplinaire. Concept d'équipe qui structure un réseau de compétences

---

« vêtements refuges ». Actuellement, l'artiste mène une double activité professionnelle : styliste, elle dirige l'image et l'identité d'une marque de vêtements, et travaille sur des programmes artistiques personnels et collectifs.

<sup>18</sup> Lucy Orta, *op. cit.*

<sup>19</sup> Max-Olivier Wahler est critique d'art et directeur artistique du CAN (Centre d'art de Neuchâtel).

<sup>20</sup> in *Art press*, « Rapports d'entreprises. In the Companies of Art », n° 230, décembre 1997, p. 35-40.

finalisées autour d'un programme ouvert. La proximité institutionnelle et professionnelle des champs artistiques, situe précisément l'artiste et le projet au coeur de la société. Affirmant ainsi la place actuelle de la médiation artistique dans le tissu social.

« On pourrait dire que je fais de « l'art couture », déclare Lucy Orta.<sup>22</sup> Je suis partie d'une enquête créative qui combine mes acquis de designer avec ma connaissance des techniques textiles. Mon travail d'artiste interroge le vêtement en liaison avec la société ... et la responsabilité de l'artiste dans la société. », conclue-t-elle. Ici l'oeuvre est totale. C'est toute l'architecture du projet qui doit être considérée, et non pas uniquement le produit (l'objet) final. « Enregistrer ça fait partie du processus de création. Partager des idées c'est plus important que d'avoir un objet fini ». Dans son ouvrage *Process of Transformation* l'artiste propose un état des lieux d'une pensée créatrice en marche. Livre de création, mais aussi livre de recherche, cette publication est aussi une proposition généreuse visant à démontrer l'importance de l'archive dans la constitution de la mémoire visuelle dans tout processus de création.

Christo illustre également et magistralement cette attitude, tant il découpe par séquences indissociables les différentes phases de son travail . Un tel comportement atténue l'image de l'artiste<sup>23</sup> solitaire. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'opposer des choix toujours valides, mais bien de mesurer, ce qui ressortit véritablement au risque artistique. Ce qui s'écarte de la posture dite « classique et/ou académique », et dont les conséquences sont identifiables, historiquement et sociologiquement, et les « nouveaux » risques qui au contraire, ordonnent de « nouvelles » représentations de l'art dans les sociétés actuelles et qui par la-même instaurent de nouveaux rapports entre l'usager quotidien de l'art et les promoteurs des objets et des pensées de l'art. L'entreprise professionnelle rejoint ici l'entreprise esthétique dans un projet artistique complexe, qui trouve ses origines dans une mise en perspective des mondes contemporains.

Ici, le risque artistique doit s'envisager dans le cadre scientifique d'une anthropologie des milieux culturels, dans laquelle l'image et/ou la mémoire du risque, soit la représentation

---

<sup>21</sup> L'auteur rappelle également que « De Rubens à Koons, l'histoire de l'art regorge d'exemples où l'artiste gère un véritable entreprise, avec assistants, avocats, comptables, etc. », *Ibid.*, p. 35 et note 9, p.40.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, Bordeaux. Les actions de récupération et de création vestimentaires soulignent les frontières de ce concept.

(mentale et matérielle) du risque, seraient issus d'une part des modes de productions artistiques, et d'autre part de la vision que peuvent en avoir les usagers de l'art.

Cet article ne pourra traiter l'ensemble des questions qui sont posées à partir d'une interrogation sur les nouvelles formes du risque artistique dans les sociétés actuelles. Nous avons choisi de recentrer notre contribution sur la recherche de Lucy Orta<sup>24</sup>, avec laquelle nous avons engagé une réflexion sur les processus d'élaboration des projets artistiques interdisciplinaires. C'est à partir des matériaux confiés par l'artiste que nous nous proposons de comprendre les logiques artistiques et de production d'un projet intitulé:  
« Collective Dwelling ». <sup>25</sup>

## LE TEMPS DU RISQUE

Structure anthropologique du projet « Collective Dwelling »

« Je cherche ou initie des actions avec différents partenaires ...  
Je suis invitée par exemple à une exposition et tout commence avec  
la recherche du contexte sur le terrain. Les buts de l'organisme qui m'invite.  
Ce qui implique un travail de documentation qui m'aide à pousser la problématique.  
C'est un travail de discussion, d'exploration sur le terrain, en groupe qui va donner une action ...  
... un thème directeur, mais le résultat est lié aux participants.  
Le but est qu'il ne doit pas y avoir de rejet du processus créatif, politique et économique. »<sup>26</sup>

## LA CONSTRUCTION DU RISQUE

1997-1999

C'est l'exemplarité du programme de développement artistique que propose Lucy Orta que nous tenterons ici de décrire, à partir d'une proposition graphique visant à traduire les développements spatiaux et conceptuels du projet. En effet il nous est apparu que l'action

---

<sup>23</sup> Le personnage de Claude Lantier créé par Emile Zola, dans *L'Oeuvre*, constitue de ce point de vue un modèle référentiel majeur.

<sup>24</sup> Lucy Orta invitée le 15 avril 1999, a présenté l'opération « Collective Dwelling », (diapositives).

<sup>25</sup> Abri collectif. « Collective : a/ denoting a number of persons considered as a group or whole. b/ of, relating to, or being a group of individuals. Dwelling : a shelter in which people live. »

« Collective Dwelling » est l'expression d'une pensée et d'une vision qui réactivent sans cesse le concept d'espace. Il s'agissait donc de tenter de reconstruire cet espace composite et multiforme qui est indissociable de la création.

Le projet « Collective Dwelling » s'est engagé en janvier 1997, à la suite de l'exposition « Touche pour voir » organisée au Centre d'art contemporain de la ville de Thiers<sup>27</sup>. Le concept de cette manifestation reposait sur une participation active du spectateur. Afin de prolonger l'évènement dans la ville et découvrir un autre public, Lucy Orta sollicite une action<sup>28</sup> qu'elle intitule « L'abri collectif ». Elle conçoit cette entreprise collective, comme un laboratoire de création appliquée à l'espace, l'habitat, l'architecture. Et comme un lieu de réflexion dynamique sur la maison, l'abri et la précarité. Si la dimension formelle de la recherche ne peut être écartée, (module de 1,20mx1,20m) il convient d'insister sur le sens que donne Orta à ces pratiques collectives, réflexives et ludiques. Il s'agit de rendre compte du processus de construction d'un espace communautaire pensé et créé en tant que lien social.

## *L'ABRI COLLECTIF*

ESPACE-TEMPS FRANCO-AMÉRICAIN  
cadre synchronique et diachronique  
**Janvier-Avril 1997**

---

### *THIERS (Acte I et Act II)*

#### **. Structure pédagogique et de recherche interinstitutionnelle**

Dans un premier temps, Lucy Orta invite deux groupes de la ville de Thiers à participer à cette action qui convoque le corps, les espaces collectifs et les abris mobiles. Les protagonistes sont de jeunes enfants d'une maison d'accueil, (L'Arc-en-Ciel) et des étudiantes (16-18ans) du lycée technique Sonia Delaunay. Ces deux groupes ne se sont jamais rencontrés auparavant. Le musée va faire le lien avec les institutions.<sup>29</sup> Le travail est suivi par les équipes pédagogiques et se trouve intégré dans le cursus du lycée pendant un semestre.

---

<sup>26</sup> Lucy Orta, *op. cit.*

<sup>27</sup> Il s'agit du Centre d'art contemporain le Creux de l'Enfer. L'exposition regroupait Matthieu Manche, Marie-Ange Guillemot, Uri Tzang, Franz West et Lucy Orta. In Lucy Orta, *Process of Transformation*, Ed. Jean-Michel Place, 1998, p. 60.

<sup>28</sup> Lucy Orta utilise à présent le concept d'« Act » ou « Acte », afin de spécifier l'idée d'une succession d'actions indissociables sur la courte ou la longue durée.

<sup>29</sup> La notion de réseau prend ici tout son sens. Le directeur de la maison d'accueil avait déjà des contacts avec le musée. Un professeur d'arts plastiques du lycée Sonia Delaunay avait déjà travaillé avec le musée et avec des artistes. La direction du musée a mis Lucy en relation avec ces/ses partenaires.



## **Projet de déplacement de l'action vers New York - Janvier 1997**

### *THIERS*

Les professeurs motivent les élèves pour qu'elles constituent des dossiers afin de chercher des subventions, afin que l'action puisse se poursuivre dans le cadre d'un programme que Lucy Orta suscite à New York dans le Lower East Side. Un dossier de presse local et conséquent témoigne de cet épisode. 6 mois à 1 an furent nécessaires pour le montage de l'opération. Grâce à la détermination et l'originalité des travaux, les lycéennes obtiennent une bourse « Défi jeunes », des sponsors financeront également leur voyage.<sup>30</sup>

### *PARIS-NEW-YORK*

Une démarche est entreprise parallèlement par Lucy Orta, auprès d'un centre d'art de quartier Lower East Side, mondialement connu depuis une centaine d'années pour son travail avec la communauté urbaine. L'artiste a rencontré les responsables de ce centre, tout en cherchant des bourses auprès des fonds américains.

### *THIERS*

#### **. Structure professionnelle de coordination artistique et indépendante**

Parallèlement au travail avec les enfants et les lycéennes, Lucy Orta engage une collaboration avec un architecte local,<sup>31</sup> pour imaginer la structure-support destinée à cette membrane de module.

### *THIERS-PARIS*

#### **. Structure professionnelle de coordination artistique**

Très rapidement (2 semaines env.), un travail de maquette à l'échelle est transmis au studio ORTA, qui fabrique ensuite chaque module.

## *L'ABRI COLLECTIF*

ESPACE-TEMPS FRANCO-AMÉRICAIN

cadre synchronique et diachronique

**Mai-Novembre 1998**

---

<sup>30</sup> Lucy Orta reçoit le soutien de « Etant Donnés », un fonds franco-américain pour l'art contemporain, ce qui lui permet d'engager l'opération dans le Lower East Side.

<sup>31</sup> Là encore la notion de réseau s'avère pertinente pour aborder cette collaboration. Cette articulation est rendue possible grâce à un étudiant de l'Ecole d'architecture de Clermont Ferrand. Un architecte est impliqué dans cette collaboration.

*NEW-YORK (Acte 3 et 4)*  
*mai 1998*

Les actions s'engagent à New-York avec un groupe d'adolescents du Henry Street Settlement, et un groupe de jeunes de l'église catholique, pôle structurant de la communauté hispanique sur le « Lower East Side ». Le thème commun est l'espace de vie à partager. Ces lieux éloignés mais interactifs fondent par delà les continents une réflexion pédagogique sur l'idée d'une possible communauté spatiale interculturelle.

*NEW YORK*  
*juin 1998*

**Temps commun THIERS-NEW-YORK**

Rencontre des deux groupes : mise en commun des réalisations. Lucy Orta organise une installation de l'abri dans la rue du quartier hispanique. Les modules issus de ces diverses collaborations sont attachés ensemble pour la première fois par les membres de l'opération. L'action est enregistrée, filmée, photographiée. Ces documents sont autant d'éléments qui fixent la mémoire visuelle de cette création urbaine.

*THIERS*  
*novembre 1998*

L'action revient « Au creux de l'Enfer » afin que les enfants de l'association Arc-en-Ciel puissent voir les résultats de l'opération franco-américaine.

*SYDNEY (Acte 5)*  
*juillet 1998*

Les actions (spécifiques de ce projet) on ensuite voyagé<sup>32</sup> au Musée d'Art contemporain de Sydney (Australie), afin que le foyer « Oasis Youth Group » puisse y participer. « Deux pays ce n'est pas suffisant, il faut plus de pays », ajoute l'artiste. Le projet avait été envisagé deux ans auparavant de manière informelle.<sup>33</sup>

## *L'ABRI COLLECTIF*

ESPACE-TEMPS  
cadre synchronique et diachronique  
**1999**

---

<sup>32</sup> Lucy Orta utilise fréquemment le terme de « voyage », soulignant la mobilité de ses actions. Le voyage construit du territoire physique et intellectuel.

<sup>33</sup> Le musée d'art contemporain de Sydney a invité Lucy Orta. En revanche c'est elle qui a pris les contacts avec le musée de Perth.

*NEW-YORK*  
*mars 1999*

Un architecte new-yorkais Mike Silver (associé au projet du Lower East Side) travaille sur la maquette pour une installation finale d'une quarantaine de modules qui ont été collectés ensemble jusqu'à aujourd'hui.

**BRIGHON (Acte 7)**  
*juin 1999*

Des ateliers sont mis en place par la Fabrica Gallery, centre d'art très impliqué dans des collaborations artistiques dans les communautés de la ville. Les animateurs qui coordonnent sur place le projet, transmettent à Lucy Orta les données. A cette occasion l'artiste fabrique pour la première fois le « Data Drawers », qui sert de base archivistique pour l'ensemble du programme.

*GLASGOW (Acte 6)*  
*année de l'architecture*  
*mai-septembre 1999*

Les ateliers se poursuivent également avec une communauté de Glasgow, « Gorbals » pour l'année de l'architecture en Ecosse, organisée par le gouvernement et dont le comité de pilotage a contacté Lucy Orta. L'artiste a envisagé une proposition d'orientation du projet-cadre qui s'inscrit dans l'un des axes habilités. Lors de l'exposition « Design Machine », l'artiste présente les modules conçus par les participants de l'atelier.

---

En cherchant à ouvrir systématiquement sur d'autres territoires Lucy Orta refuse tout enfermement ethnocentrique. La ville de Thiers n'est pas resserrée, contrainte dans ses limites intramuros, Paris devient une proche banlieue de Thiers. les distances sont abolies. Les frontières sont toujours repoussées. Les espaces-temps se complètent.

## TEMPS COLLECTIFS ET INDIVIDUELS

dans le projet artistique *L'abri collectif*

Né en 1997, le projet l'« Abri collectif » continue son processus d'élaboration sur plusieurs continents. Si le concept est bien initié par Lucy Orta, il se développe selon des manières de voir, des manières de faire originales, qui sont ensuite mises en commun. Il s'agit d'une chaîne de création qui se construit sur la durée, voire sur la longue durée. Le collectif ici n'est pas envisagé comme une solution à un problème social. C'est « quelque chose d'ouvert » répondait Lucy Orta, à la question « Le collectif est-il une solution à un problème social? ». De fait, le processus ne doit jamais s'arrêter. « On fabrique un prototype pour continuer. » ajoutait encore l'artiste.

Autre aspect fondamental de la démarche, la hiérarchisation et la complémentarité des structures et des lieux d'élaboration du projet artistique. Ecole, lycée, association, cabinet d'architecture, chaque composante institutionnelle ou privée, trouve sa place dans l'architecture même du projet, qui n'est jamais fermé. Il s'agit ici de créer des interfaces complémentaires et non concurrentielles. Il s'agit encore de tout mettre en oeuvre pour que le programme puisse se développer harmonieusement, afin que la densité même du projet puisse trouver place dans un moment d'exception. Par exemple l'installation dans le Lower East Side. Ailleurs il s'agira du travail des danseuses dans les vêtements collectifs lors des soirées nomades à la Fondation Cartier (performance poétique). Cette attention constante au processus d'élaboration, conduit Lucy Orta à noter, recenser, classer, archiver, notes, croquis, dessins, esquisses, afin de créer des archives des projets, mais aussi des archives d'une pensée artistique en actes indissociable du programme de création. Il s'agit encore de comprendre de l'intérieur et sur la durée les formes qui s'inventent, de recomposent, s'accomplissent dans le cadre du processus de création, dans un métissage constant des temporalités et des territorialités. Attitude qui convoque une réflexion jugée nécessaire sur le concept d'efficacité dans le travail artistique. « L'efficacité : C'est quelque chose que l'on étudie, c'est l'évaluation de ce travail. ... C'est mon mari qui

travaille là-dessus, sur un projet à lui, qui va durer 10 ans.<sup>34</sup> On va pouvoir mesurer l'efficacité des actions (thèmes) artistiques, politiques, sociales, économiques (à propos d'un travail sur le don d'organes). »<sup>35</sup>

Cette efficacité repose sur une complémentarité des compétences, une multiplication des interfaces, qui est le contraire d'une atomisation des savoirs. Le travail artistique est ici conçu comme un assemblage composite. Une recherche artistique en devenir qui décroïssonne les territoires. De ce fait elle est difficile à définir. Il s'agit d'une approche polysémique des cultures, qui se trouve sans cesse réactivée dans/par le partage des langages professionnels.

Cette recherche est une contribution à la construction d'une écriture artistique vivante, comme l'est une langue vivante, une langue matricielle. En effet, la démarche de Lucy ORTA intègre en permanence le présent dans une histoire culturelle du fait et du faire artistique. Elle intègre sans écarter. Le but est bien « d'unifier autour d'une problématique ».

Le concept d'unification prend ici un sens tout particulier. Le travail collectif, n'est pas on l'aura compris, imposé, forcé, il est mis en oeuvre précisément pour créer du lien social, à partir d'une réflexion partagée. L'oeuvre qui s'élabore en un lieu précis, est toujours appelée à « voyager », « ça a voyagé ». Lucy ORTA utilise fréquemment le terme de voyage. Le déplacement de l'action est une nécessité, car l'oeuvre est par définition nomade. Elle existe ici, mais aussi potentiellement ailleurs. Reconstituée, repensée sous d'autres modalités de conceptualisation, de fabrication. Ce choix bien sûr présente le risque de n'être plus que la pâle copie du projet existant. Ce risque Lucy ORTA l'accepte, et bien au contraire en fait une potentialité créatrice. Ce risque là optimise le travail de recherche. C'est une ouverture sur d'autres formes de communication. De fait, cette entreprise là qui vise à fabriquer de la réflexion, dans une chaîne d' « ateliers de création », place le concept d'expérimentation au coeur du dispositif. D'où l'importance de l'archivage systématique dans le processus de création, au risque de démystifier le travail artistique. Mais on comprend que pour Lucy ORTA le problème n'est pas simplement la propriété de son oeuvre. Si cette oeuvre encore en devenir est bien la sienne, elle nous dit aussi précisément qu'elle entreprend dans une aventure

---

<sup>34</sup> Depuis 4 à 5 ans déjà cette réflexion est engagée.

<sup>35</sup> Débat, *op. cit.*, Bordeaux, mai 1998.

consciente, qu'elle entend solliciter, conduire, accepter. La dimension critique n'est donc pas à écarter.

Ajoutons enfin, que l'oeuvre ne peut être détachée de son contexte, elle prend sens dans son milieu d'élaboration et la perspective d'un prolongement aux échelles multiples. Ici, l'entreprise artistique unique - en ce sens qu'elle n'exclut personne - incorpore du savoir faire savant et « ordinaire », qui s'équilibrent dans un projet collectif maîtrisé. Dont les règles sont à la fois présentes et évolutives.

Enfin la notion d'équipe évoquée au début de cette contribution est essentielle pour comprendre la structure du/des projet(s).

L'oeuvre de Lucy ORTA est tout entière du côté du groupe, c'est dans la culture du/des groupe(s) qu'elle fonde et met en pratique sa recherche. Chez cette artiste l'entreprise personnelle et aussi une entreprise économique, politique, culturelle et de liberté. « Aujourd'hui cette recherche artistique est devenue le pilier de ma réception du monde, de ma façon de vivre de tous les jours. Pour pouvoir réfléchir, dialoguer et agir dans notre société, l'être humain a besoin de liberté. Cette liberté je l'ai trouvée dans l'art où je peux travailler, m'exprimer librement ».<sup>36</sup>

C'est bien le concept de liberté qui fonde ici la vision d'un projet artistique ouvert, associant en de multiples espaces-temps des territoires aux échelles multiples. Entreprise pugnace et volontariste, où le risque partagé est une dynamique essentielle du programme d'exportation collectif.

Sylviane LEPRUN  
avril-septembre 1999<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Cette communication et cet article sont le fruit d'une collaboration engagée avec Lucy Orta, qu'elle en soit ici vivement remerciée.