

ACTION ET TERRITOIRE

# JOURNÉES PRO

INTERVENTION DANS  
L'ESPACE SOCIAL, UN  
ENJEU ARTISTIQUE

COMPTE-RENDU

7 - 8 DÉCEMBRE 2023

Initiées par les centres d'arts **Polaris** à Istres  
et **Fernand Léger** à Port de Bouc

# SOMMAIRE



<b>Jour 1 – L’ouvrage d’anthropologie potentielle. Usages, mésusages et contre-usages de l’enquête en situation de formation</b>	<b>2</b>
<b>Bernard Muller, chercheur en anthropologie</b>	<b>2</b>
<b>Grégory Jérôme, enseignant au CFPI de la Haute école des arts du Rhin</b>	<b>3</b>
<b>Jour 2 – Matinée – L’artiste-auteur en travailleur.se : quels droits, quelles responsabilités, quels impacts ?</b>	<b>6</b>
<b>Nicolas Pilard, artiste et enseignant au CFPI et aux Beaux-Arts de Marseille</b>	<b>6</b>
<b>Licia Demuro, critique d'art et curatrice indépendante, directrice artistique de la Coopérative Octopus</b>	<b>8</b>
<b>Jour 2 – Après-midi – Présentation de collectifs d’artistes</b>	<b>11</b>
<b>Espace tendre : mycorhize de l’âme - le pouvoir relationnel du mycélium - atelier participatif avec le collectif BIMBIM</b>	<b>11</b>
<b>Dans la valise de Chuglu - présentation du collectif Chuglu et de ses expériences artistiques</b>	<b>12</b>

## Jour 1 – L’ouvroir d’anthropologie potentielle. Usages, mésusages et contre-usages de l’enquête en situation de formation



Cette première journée s’intéresse aux liens entre art et anthropologie pour envisager les interventions des artistes dans l’espace social. Elle présente les enjeux et l’exposé de démarches similaires, au croisement de l’art, de l’anthropologie et de l’analyse institutionnelle. Elle s’appuie sur les recherches anthropologiques existantes et les applications concrètes de leurs principes, notamment dans le cadre des formations au CFPI (Certificat de Formation de Plasticien-ne Intervenant-e). Les participants ont été amenés à questionner leur environnement et partager leurs idées et ressentis sur l’intervention dans l’espace social, notamment l’espace public.

### Bernard Muller, chercheur en anthropologie

Bernard s’intéresse à la fois à l’ethnologie, l’anthropologie, la sociologie, et l’étude de nos sociétés contemporaines par le biais de l’art, avec pour exemple comment peuvent s’associer un travail de création à un travail de recherche et de mémoire sur une société.

En reprenant le mouvement de l’OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle, fondé dans les années 1960), Bernard crée l’Ouvroir d’Anthropologie Potentielle. Il s’agit d’une manière de détourner la recherche anthropologique académique pour que chacun puisse s’approprier des outils de recherches, les appliquer, faire sa propre petite anthropologie à la manière d’une enquête. Cela découle de l’idée que nous sommes tous et toutes légitimes à étudier notre propre environnement si l’on s’y autorise. L’idée est de prendre une contrainte pour toucher quelque chose de plus inattendu, afin d’atteindre une forme relationnelle qui permet de comprendre ce qu’on est en train de faire.

Dans le cas des artistes, leur pratique est à la frontière de la recherche. Le lien entre art et sciences (techniques ou humaines) est donc récurrent. En outre, l’espace artistique est finalement un concept flou. L’anthropologie est dans la même situation, rattrapée par un mouvement institutionnel et de bureaucratisation. Si les anthropologues vont vers l’art c’est pour tenter d’échapper à ce mouvement contemporain de rigidité bureaucratique. Se servir de la bureaucratie pour faire des institutions les agents d’un développement qui crée des prisons mentales au lieu de permettre l’émancipation.

**Parmi les artistes questionnant l’espace social, beaucoup choisissent d’intervenir dans l’espace public. Celui-ci, porteur d’un langage architectural (intersectionnalité des systèmes patriarcaux, coloniaux...), est le lieu de prédilection pour mener une recherche anthropologique. L’espace public n’est pas seulement le lieu d’une évocation historique, mais aussi celui d’un message complexe auquel l’artiste peut participer.**

L'intervention dans l'espace public permet aussi de susciter une provocation. L'art contemporain repose sur du relationnel, une démarche plastique s'appuie d'abord une structure sociale. Faire l'expérience de déstabilisation dans l'espace public permet d'étudier les normes sociales qui nous entourent. Par exemple, le collectif Touché Collé explore la question de la décolonisation de l'espace public. Ils explorent l'urbanisme : comment la ville porte des signes de pouvoir dans l'espace ? Les statues de l'espace public s'incluent dans l'inconscient, on ne les remarque plus, mais elles sont en réalité toujours agissantes. Les cacher permet alors de les faire réapparaître et d'inviter les passants à s'interroger.

Néanmoins se pose la question des personnes neuro-atypiques et leur place parmi les normes sociales que l'on questionne ici. Quand une personne neuroatypique provoque ces normes, sans le vouloir, les réactions en disent beaucoup sur notre rapport à autrui dans le champ social. Etudier ces réactions-là peut être intéressant, davantage. Les normes sociales sont aussi ce qui renforce le handicap car les infrastructures, les comportements, ne sont pas adaptés.

### Grégory Jérôme, enseignant au CFPI de la Haute école des arts du Rhin

L'artiste comme sujet de droit et comme acteur social est souvent négligé dans les écoles d'arts, même si cela tant à changer car les artistes et les étudiants s'en emparent.

Le CFPI (Certificat de Formation de Plasticien-ne Intervenant-e) est une formation née dans le paysage des écoles d'art en 1999, issu d'un travail mené par le Directeur des Arts décoratifs en lien avec le Ministère de la Culture (sous Catherine Trautmann). Six écoles ont au départ exprimé le souhait d'accueillir cette formation. La ligne de celle-ci tranchait avec ce qu'on avait l'habitude de trouver dans les écoles d'arts : des formations très disciplinaires. Le CFPI met en lumière une autre typologie d'activité dans lesquels des artistes peuvent déployer une activité de création.

En 2003, un premier travail d'enquête sur les 3 premières promotions a été mené par Gilles Galaudet pour voir comment chaque école s'était accommodée de cette commande, et comment la formation prenait forme. On a observé que la formation avait beaucoup insisté sur la formation d'artistes pour intervenir dans milieux variés (scolaires, hôpitaux, pénitencier, médico-social) et pour partager avec le public des pratiques artistiques, dans un établissement ou environnement où ces pratiques ne sont pas courantes.

L'enjeu de cette formation est de permettre aux artistes d'aller vers publics empêchés, de s'introduire dans des milieux fermés, qui fonctionnent un peu à côté du milieu ouvert, avec logiques institutionnelles très fortes, où les publics y vivent une vie assez différente. C'est en s'introduisant dans ces milieux spécifiques que l'on peut se rendre compte de leurs dysfonctionnements. Souvent se pose alors la question des besoins des publics : l'arrivée d'un artiste est-elle prioritaire par rapport à des besoins qui peuvent sembler plus urgents ? Il y a donc une résistance structurelle à l'intervention des artistes dans ces espaces. C'est aussi le rôle des institutions telles que les écoles, les hôpitaux, les prisons, ou tout type de structure sociale, de créer un cadre permettant de mettre en place cette relation d'artiste intervenant face à des personnes qui sont parfois dans des situations difficiles. Ce cadre est nécessaire pour mener un travail artistique dans l'espace social.

L'enjeu de former les artistes à intervenir dans des milieux souvent en dysfonctionnement et à les analyser. Sous couvert d'une activité artistique qui semble anodine, l'idée serait d'observer les conditions dans ces établissements. Cela permet notamment aux publics d'être vus en tant qu'individus complets et non comme seulement des élèves, des malades... L'intervention de l'artiste ne concerne pas que des ateliers de pratique mais s'intéresse de manière globale à la vie dans ces milieux. Les propositions plastiques sont nourries de rencontres et d'enquêtes menées par les artistes. Un exemple probant d'intervention dans l'espace social est le travail de Till Roskens. En lien avec des personnes en hébergement d'urgence, il a produit une carte de leur ville en lien avec leurs parcours. Ce travail plastique donne à voir une vision de la ville leur est propre. L'enjeu de ces propositions est de rendre possible d'autres trajectoires pour les publics et tenter de soigner les institutions qui les accueillent.

**La formation du CFPI vise à outiller les artistes pour exploiter les éléments du terrain et leur donner une forme plastique. L'artiste manipule donc une méthodologie de questionnaire de l'ordre de l'intervention, qui n'est pas forcément artistique au départ. Les données recueillies prennent ensuite la forme d'une intervention plastique.**

D'un point de vue anthropologique, l'intervention des artistes permet de s'introduire ponctuellement dans des milieux où ils n'ont pas le monopole du savoir et où ils se mettent en position d'écoute pour analyser ces milieux. C'est un travail de désinstitutionnalisation, pour ensuite refabriquer une institution. S'y introduire ponctuellement permet de conserver un recul et de remettre en question les pratiques institutionnelles. Si l'on s'attarde sur les politiques d'éducation artistique et culturelle (EAC) menées par l'Education Nationale, on retrouve souvent une envie de faire du quantitatif (100% EAC, Pass culture...), et une volonté de désintermédiaire les actions ; or, les institutions et associations culturels sont un élément pivot dans l'EAC pour permettre cette désinstitutionnalisation : venant de l'extérieur de ce milieu fermé qu'est l'école, les intervenants artistiques sont d'égal à égal avec les élèves et rompent avec la relation professeur-élève.

La place de l'artiste dans les institutions culturelles et dans le marché de l'art se pose aussi. La commande artistique, imposée par l'institution à l'artiste, pose la question de la liberté artistique. Cependant, des dispositifs tels que les Nouveaux Commanditaires permet à des citoyens d'exprimer ce besoin d'art, de le faire entendre et le faire financer par la Fondation de France. Cela court-circuite le chemin habituel des financements. Le Ministère de la culture l'a repris, mais à moindre coût. Ce genre de dispositifs invite les citoyens à la participation dans l'art, leur permet d'investir des espaces qui ne se leur sont pas consacrés au départ, à savoir la commande artistique publique. Cela replace aussi une forme de démocratie dans le champ de l'art.

En ce qui concerne la reconnaissance de ces interventions dans les activités des artistes et leurs rémunération, cette conception arrive petit à petit à prendre une place importante dans les considérations du métier d'artiste.

En janvier 2020, Bruno Racine a eu pour mission de poser un état des lieux de la précarité des artistes en France. Son rapport de 140 pages comprend des recommandations au Ministère de la Culture, notamment dans le sens de considérer l'évolution du métier d'artiste et de reconnaître des activités artistiques telles que les interventions. Aujourd'hui, elles sont reconnues comme revenu annexe. Il est donc plus facile de vivre d'une activité artistique car elle englobe plus d'activités que la vente d'œuvre et l'exposition. Il en va de même pour les bourses de résidence qui n'étaient pas considérées comme une activité artistique auparavant.

## Jour 2 – Matinée – L’artiste-auteur en travailleur.se : quels droits, quelles responsabilités, quels impacts ?



### Nicolas Pilard, artiste et enseignant au CFPI et aux Beaux-Arts de Marseille

Nicolas Pilard, artiste et enseignant au CFPI et aux Beaux-Arts de Marseille

L’art est-il un instrument pour intervenir dans le social? L’artiste ne court-il pas le risque d’être instrumentalisé par l’institution ? La question de la posture de l’artiste est importante à poser dans ce contexte. L’artiste interagissant dans un espace social doit garder son identité d’artiste. Il ne faut pas que le social évacue l’artistique. Il y a un équilibre à trouver.

Claire Bishop, critique d’art anglaise, a abordé cette question en parlant du « tournant social ». En Angleterre, dans les années 2000, beaucoup de projets de soutien aux artistes ont été pensés avec l’idée que les artistes allaient permettre de résoudre des problématiques sociales que le politique ne pouvait pas assumer. Dans le même esprit, le groupe d’artistes Oda Projesi, implanté à Istanbul en Turquie, fait aux habitants de son quartier des propositions artistiques basées sur l’hospitalité. Il y a une immédiateté sociale dans cette démarche qui est assez proche de ce que l’on voit dans les centres sociaux. Ce qui est produit n’est pas vraiment l’important, ce qui est important c’est que les participants créent l’œuvre, font œuvre. Ce qui fait œuvre, c’est la rencontre.

Claire Bishop a questionné le groupe sur l’esthétique de son travail, ce que les artistes ont estimé « dangereux » exprimant une vraie méfiance pour l’esthétique concernant l’art participatif.

L’artiste mexicain Pablo Helguera, qui enseigne l’art socialement engagé, fait le constat parmi les étudiants en art, que beaucoup se demandent s’ils ont besoin de se dire artistes pour faire ce un travail social.

Lorsque le groupe danois Superflex, monte une webradio participative se pose à nouveau la question de l’autorat. Plus les participants s’impliquent dans le projet pour en créer le contenu, plus l’artiste-auteur se retire. Les participants ont-ils été instrumentalisés pour créer cette œuvre ? Cela pose la question de l’équilibre dans le participatif. Si l’artiste se met trop en retrait, peut-on considérer qu’il s’agit toujours de son œuvre ?

Thomas Hirschhorn, artiste-plasticien suisse, prend une position différente : il demande clairement de l’aide aux gens pour construire son projet. Il ne se met pas en retrait. Cette façon de faire est-elle aussi une forme d’instrumentalisation ? Il monte le projet appelé le Musée précaire Albinet qui consiste en l’organisation d’une série d’expositions avec des œuvres du centre Pompidou à Aubervilliers. Les habitants de la cité construisent une structure accueillant les expositions, les transportent les accrochent, communiquent sur l’évènement, organisent le vernissage...

Hirschhorn affirme qu'il ne s'agit pas d'un projet social ni participatif, mais qu'il demande de l'aide aux habitants pour monter son projet. Néanmoins, ce qui est au cœur de cette œuvre d'Hirschhorn c'est de créer une relation.

*Nb : Ce travail fait écho au dispositif « Les Nouveaux Collectionneurs » proposé par le centre d'arts Fernand Léger de Port de Bouc auprès d'un groupe de bénévoles qui s'investissent dans un projet d'exposition : choix des œuvres, des artistes en résidence, rédaction des textes... Ce dispositif a pour but de sensibiliser à l'art contemporain et au patrimoine et de donner une dimension participative aux projets de valorisation de la collection de la ville de Port de Bouc et plus largement aux projets du centre d'arts.*

Un autre projet intéressant est celui de l'artiste belge Francis Alÿs, *Quand la foi déplace les montagnes*. Au Pérou, 500 étudiants en ingénierie et les habitants d'un quartier populaire se prêtent au jeu de déplacer une dune de quelques centimètres. Alÿs justifie son dispositif en affirmant de créer un mythe, un récit, qui peut inspirer. Mais contrairement à Hirschhorn, qui rémunère ses participants, se pose ici la question du bénévolat. Les participants du projet d'Alÿs ne sont pas rémunérés, et on peut légitimement se poser la question, comme Amanda Burstein, de savoir s'il était réellement en demande de cet événement.

Une autre manière de provoquer une situation politique est la démarche de l'artiste Oscar Masotta dans les années 60 en Argentine. Il engage des personnes modestes et âgées pour participer à une performance, *Para inducir al espíritu de la imagen*, 1966. Dans un hangar, elles sont postées sous des projecteurs : elles sont payées pour être vues. C'est la mise en scène d'un « sadisme social », les deux publics se confrontent sur le mode d'une transaction (les uns payent, les autres sont payés) ; c'est une provocation là aussi. Cela pose inaugure une pratique de la performance déléguée que des artistes comme Santiago Sierra ou Christoph Schlingensiefel poussent au comble de l'ironie et de la provocation.

Ces divers projets et œuvres participatives questionnent la dimension éthique de l'intervention artistique. Le philosophe Jacques Rancière doute de l'efficacité d'une œuvre qui tente d'agir dans l'immédiateté éthique. Pour lui l'œuvre possède une force politique indépendante de sa prétention à agir sur une situation sociale. Cela rejoint l'idée de Gilles Deleuze de l'œuvre d'art comme acte de résistance.

On peut se poser la question de la forme artistique. La performance est une forme qui ressort beaucoup quand on voit des artistes qui interviennent dans l'espace social. Enfin, si l'on s'intéresse à l'espace social de l'art, la question du marché de l'art se pose. Mettre une valeur marchande sur l'œuvre d'art induit de passer par des discours qui lui sont souvent extérieurs comme la philosophie, la critique littéraire ou l'histoire de l'art ce que Jacqueline Lichtenstein avance dans *Les raisons de l'art, ou une approche éthique si l'on suit Claire Bishop*. Cela amène une forme de perversion de ce qu'est l'œuvre d'art. Le marché de l'art n'a jamais été aussi puissant qu'aujourd'hui, même s'il concerne en réalité peu d'artistes. Les artistes qui sont souvent en situation précaires, doivent aussi se prêter au jeu du marché et/ou des institutions afin de chercher l'argent là où il y en a.

## Licia Demuro, critique d'art et curatrice indépendante, directrice artistique de la Coopérative Octopus

Quand on aborde l'intervention de l'artiste dans l'espace social, il faut aussi poser la question de la condition sociale de l'artiste. Avant de pouvoir se positionner dans n'importe quel espace social, il faut en effet maîtriser le sien, connaître sa propre condition sociale, celle de l'artiste-auteur. Savoir se situer soi-même dans le paysage social permet de trouver la juste posture permettant de créer un terrain commun avec d'autres.

A titre d'introduction, Lucas Leclercq, artiste tout juste diplômé des Beaux-Arts de Paris, dont l'oeuvre figure sur la page de couverture de ma présentation, s'intéresse à cette question. Il crée des formulaires qui s'inspirent des enquêtes sociologiques afin de produire une image à partir des données recueillies lors d'ateliers avec le public ou de dispositifs participatifs. Il invite ainsi les personnes à se situer au sein de l'échiquier social, culturel, économique pour révéler de nouvelles représentations du réel.

Ainsi, si on suit cet exercice proposé par l'artiste, il nous faut questionner le régime de l'artiste-auteur. Il y a aujourd'hui une grande précarité chez les artistes, d'une part car il n'y a pas si longtemps, les revenus artistiques pouvaient encore être tabous. Ce n'est que depuis quelques années que l'on s'intéresse véritablement à la question du travail artistique et de ce fait de la rémunération qui s'en suit. Aujourd'hui l'artiste est considéré un entrepreneur culturel. Au-delà du travail artistique, il doit aussi être compétent en administration, communication... Il faut s'armer pour être dans cette concurrence économique. Ce statut d'indépendant induit une certaine solitude, une poussée vers l'individualité.

Ainsi, grâce à une prise de conscience et à des initiatives militantes, des propositions ont émergé, notamment pour rebasculer les artistes du côté du salariat, en instaurant un système sur le modèle de l'intermittence. Un projet de loi a ainsi été élaboré par le SNAP CGT afin de permettre aux artistes-auteurs d'intégrer le chômage et d'avoir un filet de sécurité équivalent à celui des salariés. Ce projet est désormais porté par le PCF et sera discuté en février 2024 à l'Assemblée.

Certains artistes se sont intéressés à la question du travail artistique et à la question sociale dès les années 70. C'est le cas de Mierle Laberman Ukeles qui performé les impacts de la condition sociale sur le travail créatif. Ainsi, ses œuvres mettant en scène des tâches de maintenance et de nettoyage de musées transformaient sa condition sociale de femme et de mère en geste artistique tout en la révélant et la dénonçant.

Aujourd'hui plus qu'hier, les artistes femmes continuent d'interroger leur condition de femme en tant qu'artiste, et notamment la problématique de la maternité au sein même de leur travail plastique. Ce que font Emilie McDermott et Nour Awada avec le projet de recherche (Re)production.

La question matérielle s'impose aussi aux artistes : ils ont besoin d'un atelier, de travailler avec d'autres personnes, etc. Or, cet investissement n'est pas toujours accessible, surtout lorsqu'on démarre. Le collectif Bermuda (constitué d'une curatrice et de quelques artistes près de Genève à Sergy) a fait de cette problématique un véritable projet artistique. En travaillant avec un architecte, ils ont auto-construit leur propre lieu qu'ils ont façonné sur mesure, selon leurs besoins. Cela a bien sûr pris plusieurs années mais le lieu est aujourd'hui fonctionnel, et peut accueillir d'autres artistes en résidence notamment. Ils ont intégré à leur démarche artistique, les moyens de production que celle-ci engendrait. Ils les ont alors questionnés - aussi dans un but écologique - et se les sont réappropriés.

Afin de pallier à la précarité du statut indépendant et de trouver plus de sécurité socio-économique, les artistes se sont aussi beaucoup saisis de la forme juridique de l'association loi 1901. Cela leur permet de se regrouper en collectif, de solliciter des subventions afin d'améliorer les conditions de travail, de créer des ateliers et des projets collectifs. Les artistes que la société catégorise d'office d'indépendants peuvent alors devenir salariés dès lors qu'ils obtiennent des subventions. Aujourd'hui on compte environ 8300 associations dans le domaine des arts visuels. Ce chiffre a doublé en 10 ans, symptôme évident de la problématique sociale des artistes-auteurs.

Il existe aussi d'autres formes juridiques qui ont intéressé les artistes comme les coopératives. Cela permet notamment de favoriser le travail salarié qui est en réalité insuffisant dans les associations spécialisées en arts visuels. La forme coopérative est une entreprise avec un fonctionnement démocratique où une personne équivaut à une voix. Les SCOP permettent de transformer le chiffre d'affaire en salaires aux artistes au moyen d'un contrat d'entrepreneur-salarié.

Octopus est une société coopérative des travailleur.euses de l'art, avec une trentaine de sociétaires qui est née de cette volonté de faire se rapprocher le monde des arts visuels du salariat. Elle agit comme une agence d'emploi et permet de faire des CDDU dans le champ de l'art, avec des artistes, médiateurs, régisseurs... Cela permet de créer des conditions de travail plus favorables, avec notamment une protection sociale. Elle permet de répondre aux besoins en personnel temporaire des structures culturelles lorsqu'elles doivent produire une œuvre, réaliser un accrochage, monter une exposition... Octopus constitue alors une équipe de travailleurs dont certains sont par ailleurs artistes. Au lieu d'effectuer ces missions en indépendants, ils peuvent être salariés et ainsi cotiser à termes aux mêmes droits que les salariés. Ils sont par ailleurs couverts par l'assurance, bénéficient de la visite médicale et obtiennent des équipements de protection conformes. La coopérative s'occupe également des formations et habilitations nécessaires (travail en hauteur, conduite d'engins, etc), en somme elle veille à la professionnalisation des travailleurs. Des ressources matérielles (machines, outils, consommables...) sont également mutualisées et le lieu est mis à disposition des artistes-travailleurs pour réaliser des expositions.

Dès lors qu'on s'intéresse à l'espace social comme champ d'intervention artistique cela remet au centre le problème de fond : celui de trouver un modèle social et économique durable pour les travailleurs de l'art qui tiennent compte à la fois de leurs spécificités et de leur diversité. L'artiste qui travaille avec l'espace social doit être conscient de son propre espace social afin de comprendre les mécanismes de domination qui le régissent. La question esthétique doit s'emparer de cette question, en venant déconstruire les normes héritées de notre éducation et de notre situation, afin de créer un terrain commun dans une volonté d'inclusion. L'art permet alors d'ouvrir des zones de partage et de dialogue entre soi (l'Artiste) et l'Autre.



### Espace tendre : mycorhize de l'âme - le pouvoir relationnel du mycélium - atelier participatif avec le collectif BIMBIM

Le collectif BIMBIM se définit comme un collectif d'artistes, de designers, et de spécialistes de la pleine conscience passionnés par l'innovation sociale.

BIMBIM crée des expériences artistiques introspectives - des espaces artistiques immersifs, participatifs et ludiques qui invitent et encouragent l'exploration de notre être intérieur. L'art-expérience est une forme d'art émergente. Plutôt que d'interagir avec l'art de façon traditionnelle comme spectateur, ils invitent le public à entrer et à se laisser entraîner dans des espaces créatifs en tant que participants. Ces art-expériences réunissent de multiples pratiques artistiques, sociales et spirituelles. Elles provoquent non seulement l'observation de soi et la réflexion individuelle, mais aussi l'échange mutuel et le jeu grâce à une interaction encouragée avec les autres.

Côme Di Meglio, artiste-plasticien basé à Marseille et issu du collectif BIMBIM, propose pour ces journées d'étude une art-expérience au sein du MycoTemple, implanté dans le parc du centre d'arts Fernand Léger à Port de bouc. MycoTemple est un espace de transformations, à la fois physiques et spirituelles. C'est un dôme, tissé par les innombrables racines d'un être vivant : le mycelium. L'immersion sensorielle dans cet organisme devenu architecture, active un état d'attention et de présence. Cet espace invite à descendre au plus profond de nous. MycoTemple fait vibrer notre relation essentielle avec le Vivant. Face aux industries pétrolières de Fos-sur-Mer, il offre un abri le long du GR 2013. MycoTemple a vocation à retourner à la Terre. Son retour progressif à la Terre nous relie au cycle des saisons. En disparaissant, MycoTemple révélera une ossature en bois entièrement sculptée à la main. Pour cette œuvre Côme Di Meglio a mis au point un matériau écologique entièrement biodégradable à base mycelium, et de déchets à base de bois.

Au sein de ce dôme en mycelium, les participants étaient invités à se connecter à leur environnement, et aux autres, par un atelier de télépathie. L'objectif est de susciter de manière ludique la réflexion et l'exploration de soi et, ce faisant, de susciter la conscience de soi dans la vie des gens.

## **Dans la valise de Chuglu - présentation du collectif Chuglu et de ses expériences artistiques**

Chuglu est un groupe artistique qui depuis 8 ans réalise des performances, des évènements et des installations dans l'espace public et privé.

Leur approche de l'art est collective et se veut fédératrice. Ils conçoivent des moments d'expositions où s'entremêlent installations et rencontres avec le spectateur. Avec pour noyaux des individus issus de formations artistiques, artisanales et théoriques, ce collectif considère que chaque personne participante au projet peut devenir le temps de la conception et/ou de la réalisation, une partie intégrante du collectif. Le public-acteur est donc libre de se joindre et de se désolidariser à chaque instant, concédant à ces événements un aspect naturel où l'art et la vie se chevauchent étroitement. La plupart de leurs actions sont des événements qui surgissent du quotidien comme des brèches magiques et/ou absurdes, qui génèrent des formes d'oralité, telle la rumeur, le conte...

Venus avec leur valise, ils présentent divers projets grâce à leur carte « Atlas ». Leurs travaux sont recensés sur cette carte grâce à de petites scénettes illustrées. La valise comprend également des photos, des artefacts issus de leurs différents projets... Ils présentent donc leurs projets qui sont souvent des interventions dans l'espace public ou privé, comme des aventures : la soupe aux cailloux, le déménagement fictif, la république autoritaire des enfants. La matière qu'ils utilisent, ce sont les gens, leur énergie, leur présence. Ils s'intéressent à la transmission des histoires, ils aiment l'idée de laisser une trace par des rumeurs, qui deviennent polyformes.

Leur collectif d'artistes, pose la question du travail artistique : est-ce que c'est leur travail ou est-ce qu'ils s'amuse ? En réalité le mot travail a évolué, nous cherchons maintenant le bonheur et l'épanouissement dans une activité rémunérée.

**Ces collectifs d'artistes proposent souvent des projets artistiques hors-cadre, hors-système, mais qui peuvent intégrer des institutions comme un centre d'art d'une collectivité. Il faut donc accorder ces projets avec un cadre institutionnel parfois peu flexible. Il faut aller vers une adaptation de l'institution aux enjeux de l'intervention des artistes dans l'espace social.**