

## Bibliographie

- ABBOTT Andrew, 2003, « Écologies liées : À propos du système des professions » dans : MENGER Pierre-Michel (dir.), *Les professions et leurs sociologies*, Paris, MSH.
- BAIER Florian & DEINET Ulrich (dir.), 2011, *Praxisbuch Schulsozialarbeit*, Opladen, Budrich.
- DRILLING Matthias, 2001, *Schulsozialarbeit*, Bern, Haupt.
- DUBAR Claude, [2000] 2013, *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Colin.
- DUBET François, 2002, *Le Déclin de l'Institution*, Paris, Seuil.
- FEND Helmut, [2006] 2008, *Neue Theorie der Schule*, Wiesbaden, vs.
- GUNTERN Gottlieb, 1986, « Éco-anthropologie et thérapie systémique : une nouvelle image de l'homme », *Thérapie Familiale*, Genève, Vol 7, 1.
- HAFEN Martin, 2005, *Soziale Arbeit in der Schule zwischen Wunsch und Wirklichkeit*, Luzern, Interact.
- HUGHES Everett, 1996, *Le Regard Sociologique. Essais choisis*, Paris, EHESS.
- KRONIG Winfried, 2007, *Die systematische Zufälligkeit des Bildungserfolgs*, Bern, Haupt.
- LANGUMIER Maelise, 2009, « Les médiateurs scolaires », *Diversité-ville-école-intégration*, n° 158.
- NARRING Françoise & MICHAUD Pierre-André, 1998, *Études sur les attentes des élèves par rapport au médiateur scolaire*, Lausanne, IMSP.
- VOGEL Christian, 2010, « Die Kooperationsproblematik in der Schulsozialarbeit als Ausgangspunkt für Demokratieprozesse » dans : SPECK Karsten & OLK Thomas (dir.) : *Forschung zur Schulsozialarbeit*, München, Juventa.

## Quand l'art se saisit du social : « donner » ou « prendre » la parole

Barbara Waldis

Dans l'enseignement « Art et travail social : participations citoyennes et espaces publics » que j'ai dispensé à des étudiantes et des étudiants en travail social de la Haute École spécialisée de Suisse occidentale, la question de l'articulation de l'art avec le social s'est posée constamment. Le Musée Précaire de Thomas Hirschhorn (France) et les Murs de l'Espoir de Claudia Bernardi (Salvador) m'ont souvent servi d'exemples pour illustrer des positions extrêmes d'« actions d'art » en lien avec le social. Le premier exemple se caractérise par l'affirmation explicite d'un acte artistique plein, en dépit des liens sociaux sur lesquels il s'est constitué. Dans le cas du deuxième exemple, j'ai pu vivre cette action d'art en cours d'élaboration et constater l'importante prise en considération des « personnes participantes », qui sera le terme privilégié dans cet article pour parler de la clientèle de l'art (Becker, 1982 ; Bourriaud, 1998 ; Kester, 2004).

Avant tout, il faut considérer que ces deux actions d'art sont des actions d'art collectives qui prévoient une collaboration entre des artistes et d'autres participants (Becker, 1982), non seulement au plan technique mais également au plan de la conception de l'œuvre. Elles prennent la forme d'installations, de performances. Parler d'« action d'art » plutôt que d'« œuvre d'art » met l'accent non pas sur le produit réalisé, mais sur le processus, sur la performance ou, autrement dit, sur l'action.

Dans de telles actions d'art collectives, on constate que les liens sociaux entre artistes et personnes participantes jouent un rôle majeur. Les aspects sociaux engagés dans la conceptualisation de l'action d'art sont discutés de façon pertinente dans la perspective de l'esthétique « relationnelle » développée par le critique d'art Nicolas Bourriaud ou dans celle de l'esthétique « dialogique » de l'artiste Grant Kester. Selon Bourriaud (1998 : 14), l'esthétique « relationnelle » se sert des

interactions humaines et de leur contexte social comme matériel pour l'art. Le Musée Précaire de Hirschhorn permet d'approfondir ce point. Selon Kester (2004 : 76 ss.), l'esthétique « dialogique » contribue de son côté à un processus d'*empowerment* des personnes participantes et permet une appropriation individuelle de l'espace public. Les Murs de l'Espoir de Bernardi en constituent une illustration. À partir de ces deux exemples, il est possible d'observer une inversion dans la relation classique établie entre artistes et personnes participantes et de discuter les conséquences de la prise en considération des personnes participantes par chacun des deux artistes.

### Les participantes et les participants à disposition de l'artiste : le Musée Précaire d'Albinet

En 2004, à Albinet, dans la banlieue parisienne d'Aubervilliers, Hirschhorn a mis sur pied un musée dit précaire. Avec quinze jeunes du lieu, âgés de 18 à 25 ans, l'artiste a monté une cabane dans laquelle il a fait exposer pendant huit semaines des œuvres de Duchamp, Mondrian et Dali, entre autres. Par ce programme d'apprentissage, les jeunes ont pu expérimenter tout ce qui est nécessaire pour faire fonctionner un musée, de la négociation avec le personnel du Centre Pompidou et le Fonds national d'Art contemporain ou avec des transporteurs, jusqu'à la garde des tableaux ou encore la gestion de l'exposition. Toutes les étapes de cette action ont été archivées. Il s'agissait avant tout pour Hirschhorn de rendre accessible l'art à tout le monde. Concernant l'aspect social, l'artiste disait en mai 2004 : « Je suis un artiste, je ne suis pas un travailleur social, le musée précaire à Albinet est une œuvre d'art, ce n'est pas un projet socioculturel... le musée précaire à Albinet est une affirmation, cette affirmation est que seul l'art en tant qu'art peut obtenir une vraie importance et avoir un sens politique. » (Chapuis, 2006)

Dans cet énoncé, l'artiste prend de la distance avec le travail social, mais pas avec les liens sociaux sur lesquels il s'appuie pour réaliser son action. Avant tout, le message de Hirschhorn est une critique de

la politique des musées : en exposant des œuvres d'art classiques en banlieue, il réclame une démocratisation de la pratique muséale. Le message politique officiel de cette action d'art vise une transformation de la conscience des autorités et des publics en général, ainsi que de la pratique muséale. Toutefois, pour pouvoir affirmer la qualité artistique de son action vis-à-vis des autorités politiques, Hirschhorn ne met pas vraiment en lumière l'importance des aspects sociaux qui ont permis la construction de son action. Cependant, la notion d'esthétique relationnelle de Bourriaud (1998) permet de mettre en évidence que les interactions humaines et leur contexte social servent bien de matériaux à l'artiste, et fait mieux comprendre l'action de Hirschhorn. De fait, pour construire le message politique de son action d'art, l'artiste se sert des jeunes qui ont du temps et qui doivent apprendre une prise de responsabilités. Et il n'en demeure pas moins que le dispositif de son œuvre exige une étroite collaboration avec ces derniers. L'une des conséquences, escomptée dans le processus mais pas mise au premier plan par l'artiste, est le processus d'apprentissage et de mise en valeurs des jeunes. Enfin, Hirschhorn se sert également des rapports hiérarchiques entre le centre de Paris, avec ses nombreux et prestigieux lieux d'art, et la périphérie parisienne où le manque de lieux d'exposition est structurel.

### L'artiste à disposition des personnes participantes : le Mur de l'Espoir de Perquin

Le Mur de l'Espoir de Perquin est à l'origine de l'école d'art de ce village situé dans les collines de la province Morazan, au Salvador, à la frontière du Nicaragua ([www.wallssofhope.org](http://www.wallssofhope.org)). L'initiative est née en 2005, suite aux fouilles entreprises par des médecins légistes sur des charniers liés aux massacres perpétrés durant la guerre civile qui s'est déroulée entre 1980 et 1992. Impliquée dans cette investigation par sa sœur médecin, l'artiste argentine Claudia Bernardi, face à cette tragédie humaine, a commencé un travail avec la population de Perquin dans les années 2000. Elle a amené les survivants à peindre

en fresques, sur les murs de la salle communale, l'histoire du village et semble avoir trouvé pour cette population, en partie analphabète, un moyen d'expression adéquat. Elle rapporte que, pour une participante n'ayant jamais fait de la peinture, le pinceau a été compris comme un véritable prolongement de ses sentiments. Bernardi a donné à son action d'art trois objectifs : 1. permettre une expression artistique pour chaque personne survivante ; 2. reconstruire de façon visible un savoir sur le village décentrant la thématique du massacre ; 3. rendre aux enfants, la génération future, les liens que les survivants entretiennent avec le passé. De ce premier mur de l'espoir est née une démarche pratiquée sur demande au Salvador, au Guatemala, aux États-Unis, en Irlande du Nord, en Suisse, en Allemagne et au Mexique.

La démarche nécessite que des personnes (une classe, une association ou un groupe ouvert) demandent à réaliser une fresque. Elle nécessite également de trouver un mur situé dans un espace public, ce qui suppose des négociations avec les autorités et les propriétaires. La démarche elle-même consiste à définir une thématique avec les personnes engagées dans la création de la fresque, de façon à ce que tout le monde s'y retrouve. Ensuite, avec l'aide des artistes, tous les croquis sont synthétisés par les participants. Ceux-ci réalisent la fresque, étape par étape, et les artistes mettent à disposition leur savoir technique pour la composition, pour la technique de peinture et pour le choix des couleurs.

Dans le cadre restreint de cet article, il ne sera question que du premier mur, qui se distingue des suivants par le fait que l'artiste est à la base de l'initiative plutôt que les personnes désirant réaliser un mur. Le message politique de ce premier mur est, selon les objectifs de l'artiste, de rendre enfin public ce massacre pour le dénoncer, de donner une voix aux personnes survivantes, et de proposer un récit alternatif, défini par ces mêmes personnes. Avec ces actions d'art, Bernardi souhaite – cela ressort des conférences que l'artiste donne régulièrement à ce sujet – influencer ou idéalement faire évoluer la mentalité des autorités politiques afin de contribuer à ce que cette violence s'arrête. Cela peut être interprété comme une mise en question des autorités politiques,

tout comme l'action d'art du Musée Précaire d'Albinet. Mais l'action d'art de Bernardi met les personnes participantes au premier plan, par la thématique qu'elles choisissent et avec le contenu du Mur de l'Espoir qu'elles réalisent. Contrairement à l'action de Hirschhorn, l'artiste se met ici à leur service. Même si l'aspect thérapeutique de la démarche est évident, tout comme l'aspect d'apprentissage est également présent pour les jeunes du Musée Précaire, il convient cependant de parler d'une action d'art pour le Mur de l'Espoir si l'on se réfère cette fois à l'esthétique dialogique de Kester (2004). La démarche du mur fait en effet dialoguer les membres de différents groupes du village, que leur famille compte des victimes ou non, ce qui constitue pour Kester un premier critère. Deuxième critère, elle permet aux personnes participantes de développer un autre regard sur leur vécu. Finalement, et troisième critère, elle favorise un réinvestissement de l'espace public du village de façon symbolique et permanente, tout en se fondant sur une appropriation individuelle.

### «Prendre la parole» en tant que limite à «donner la parole»

Les relations entre artistes et personnes participantes dans le musée précaire et dans les murs de l'espoir se caractérisent par une imbrication et un mouvement *inverses*. Si, dans l'action de Hirschhorn, les participants sont au service de l'artiste, dans l'action de Bernardi, c'est l'artiste qui se met à leur service. Selon les perspectives de l'esthétique relationnelle et de l'esthétique dialogique, les deux actions sont des actions d'art collectives engagées dans l'espace public, porteuses d'un message politique. Mais, dans le cas du Musée Précaire, les aspects sociaux de l'action d'art sont considérés pour autant qu'ils contribuent à la qualité esthétique de l'objet d'art, tandis que dans le cas du Mur de l'Espoir les exigences et la qualité artistique de la peinture sont soumises à l'objectif d'*empowerment* des participants et de leur réinvestissement de l'espace public.

Ce constat suggère que, pour bien considérer les aspects sociaux engagés dans l'art, il convient d'adopter une perspective qui englobe

aussi bien l'art élitaire que l'art populaire et qui amène à réfléchir aux limites de ce que signifie et implique le processus de « donner la parole » par rapport à celui de « prendre la parole ». Mais que l'artiste s'abstienne de « donner la parole » comme dans le Musée Précaire, ou qu'elle ou il la favorise comme pour le Mur de l'Espoir, ce sont *in fine* les personnes participantes elles-mêmes qui doivent se l'approprier.

### Bibliographie

- BECKER Howard, [1982] 2010, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BOURRIAUD Nicolas, 1998, *L'esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel « Documents sur l'art ».
- CHAPUIS Yvane, 2006, « Les jeunes et les musées. Avant-propos – Thomas Hirschhorn – Musée Précaire Albinet », *Les nouvelles de l'icom*, n° 1. [[http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/ICOM\\_News/2006-1/FRE/p3\\_2006-1.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2006-1/FRE/p3_2006-1.pdf)] (page visitée le 4 février 2014)
- KESTER Grant 2004, « Conversation Pieces. The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art », in : Kozur Z. Leung, S (dir.), *Theory of contemporary Art since 1985*, Malden, Oxford, Blackwell Publishing.
- Les laboratoires d'Aubervilliers, 2004, Thomas Hirschhorn, décembre, n° 3 [<http://archives.leslaboratoires.org/content/view/144/lang/>] (page visitée le 4 février 2014)
- The school of art and open studio of Perquin, [[www.wallsofhope.org](http://www.wallsofhope.org)] (site visité le 4 février 2014)

## De l'aide à l'expulsion, un social d'exception Quelques injonctions paradoxales au cœur du dispositif Asile en Suisse

Viviane Cretton

Les politiques actuelles dans les mondes de l'asile, en Europe et ailleurs, se caractérisent par la mise en œuvre d'injonctions paradoxales. L'oscillation entre assistance et contrôle, compassion et suspicion, respect des conventions internationales et mise à l'écart des « indésirables » (Kobelsky, 2010, 2008 ; Agier, 2012) est le lot quotidien des responsables chargés d'octroyer de l'aide comme celui des professionnels du social et de la santé qui travaillent dans ce domaine. Membre de l'espace Schengen-Dublin depuis 2008, la Suisse n'échappe pas aux logiques de l'exception qui caractérisent le système de l'asile depuis plusieurs décennies. Lorsque la mission d'accueillir et d'héberger des personnes migrantes se mue en mission de les expulser, l'éthique comme la pratique professionnelles des travailleurs et travailleuses sociales s'en trouvent profondément heurtées. Le parcours de Cécile, professionnelle engagée dans une structure d'accueil des demandeurs d'asile en Suisse, permet d'exemplifier la thèse de Giorgio Agamben (2003) selon laquelle nous vivons aujourd'hui dans un état d'exception généralisé.

### Un système qui rend l'autre fou

J'ai connu Cécile par l'intermédiaire d'une amie commune. En tant qu'assistante sociale, elle s'est quotidiennement impliquée auprès de personnes prises en charge par le régime d'assistance de l'asile, avant d'être désignée pour mettre en application les prestations de l'aide d'urgence à grande échelle dans son canton. L'aide d'urgence est une sorte d'effet pervers qui résulte des durcissements successifs qu'a