



Ouvrage réalisé dans le cadre du cours de design & formations.

Projet 23A - Design editorial- Davina Callara

Le musée précaire Albinet Un musée en bas d'une barre HLM

Une création de Thomas Hirschhorn et des habitants du quartier du Landy, à Aubervilliers en 2004.

Conception graphique et mise en pages : Davina Callara

ISBN : 123-4-567.89012-8

Dépôt légal : Juillet 2020

Achevé d'imprimé : août 2020

Imprimé en Suisse

Cet ouvrage ne peut être reproduit, même partiellement et sous quelque forme que ce soit (photocopie, décalque, microfilm, duplicateur ou tout autre procédé analogique tous droits réservés pour tous pays

Le musée précaire Albinet Un musée en bas d'une barre HLM

**Une création de Thomas Hirschhorn et
des habitants du quartier du Landy, à
Aubervilliers, en 2004.**

Ouvrage réalisé dans le cadre du cours de design & formations.

■ Sommaire

1. Présentation P. 1-2

2. Article The imaginary Space
of the Wishful Other P. 3-10

3. Article Rien et
beaucoup P. 11-16

4. Voir ce que le musée
precaire avait changé P. 17-18

5. Interview P. 19-32

6. Les Utopies précaires de
Thomas Hirschhorn P. 33-34

7. C'est aussi pour
vous ici P. 35-38

8. Cadrage P. 39-40

9. Paroles d'habitants P. 41-42

10. Citations de Thomas
Hirschhorn P. 43-44

11. Témoignage P. 45-46

12. Communiqué de
presse P. 47-48

Invité dès 2001 par les Laboratoires à réaliser un projet dans la ville d'Aubervilliers, Thomas Hirschhorn a entre-temps installé son lieu de travail dans la ville même, ce qui a conditionné la teneur particulière de son projet, comme “projet de voisinage”.

■ Présentation

Le projet, énoncé en 2002, projetait la mise en œuvre d'un "musée précaire" au pied d'une barre d'immeuble dans le quartier du Landy à Aubervilliers. Le Musée Précaire Albinet avait pour objectif d'exposer des œuvres clés de l'histoire de l'art du XXe siècle, en partenariat avec le Centre Pompidou et le Fonds National d'Art Contemporain, en impliquant activement les habitants du quartier dans toutes les phases du projet. Ce projet s'est fondé sur l'amour de l'art et la foi dans l'idée que la rencontre individuelle avec l'œuvre d'art peut changer la vie.

Avec le désir de faire partager cette conviction à des personnes qui, pour des raisons essentiellement sociales, économiques et culturelles, n'y ont pas accès, le projet de déplacer ainsi des œuvres majeures dans une cité à la périphérie de la capitale montrait que l'art est une question qui peut concerner chaque individu. Préparé activement entre novembre 2002 et le printemps 2004, le projet du Musée Précaire Albinet s'est déroulé pendant 12 semaines (du 29 mars au 18 juin 2004, incluant la construction et le démontage), la construction réalisée avec les habitants du quartier

incluant une salle d'exposition, une bibliothèque, un atelier de travail et une buvette, dans un espace vert investi pour l'occasion. Au total, 20 œuvres originales prêtées par le Musée National d'Art Moderne (Centre Pompidou) et 10 multiples prêtés par le Fonds National d'Art Contemporain ont été exposés, à l'occasion des 8 expositions successives consacrées à Kasimir Malevitch, Salvador Dali, Le Corbusier, Piet Mondrian, Fernand Léger, Joseph Beuys et Andy Warhol. Avec l'idée d'éprouver la présence des œuvres en tant que principe actif, un événement différent venait quotidiennement rythmer la vie du lieu : montages des expositions, vernissages, repas communs, et, en lien avec chaque exposition, conférences menées par des historiens de l'art, débats ouvrant sur des questions socio-politiques contemporaines, ateliers de pratique artistique pour enfants, ateliers d'écriture pour adultes animés par des écrivains, ainsi que des sorties culturelles organisées dans des lieux relatifs à chacune des expositions. Ce projet a associé plus d'une quarantaine d'habitants du quartier, rémunérés pour participer à la construction et au fonctionnement du Musée, et a notamment inclus un important programme de formation à destination d'une quinzaine de personnes, entre 18 et 25 ans, qui ont été plus particulièrement impliqués et responsabilisés dans le processus complet du Musée Précaire.

■ The Imaginary Space of the Wishful Other

Thomas Hirschhorn's cardboard Utopias

To arrive at Thomas Hirschhorn's Musée Précaire Albinet, one takes Paris's fast train to its first stop outside the city: La Plaine/Stade de France, the site of Paris's soccer stadium. When you exit the station, you find a few arrows cut from unpainted wood attached to signposts. They are the first sign that we are in Hirschhorn-land, where a defiantly casual graphic style belies an extraordinary outlay of planning and development. The arrows, citing merely the words "Musée Précaire Albinet," point you past a shantytown directly opposite the stadium. With no other explanation or advertisement for the uninformed, they give little guidance in what is sure to be an otherwise disorienting place.

Hirschhorn himself lives around the corner from the Musée Précaire Albinet, in Landy, a largely Malian, North African and white neighborhood of working and unemployed people. Whereas the artist likes the fact that his Museum's distance from central Paris means that "there are not too many visitors," many of his neighbors praise the manner in which the project, drawing outsiders, has shown these visitors that the neighborhood is neither as dangerous nor frightening as its reputation. They have written: "What the neighborhood lacks is an opening onto the outside. The museum will perhaps allow inhabitants to leave and see things elsewhere. Here two worlds coexist: the Stade de France with all its technology and the neighborhood of Landy which has stopped evolving."¹

Up for eight weeks this spring and summer, the Musée Précaire project is simple in its essence. Two years ago, the Laboratoires d'Aubervilliers, a municipally-funded arts organization working within the larger Parisian suburb of which Landy is a small part, invited Hirschhorn to plan a

project. He suggested a "museum", a structure that would be somewhat different from the monuments, altars, and pavilions he has been erecting in public spaces since the 1990s. Usually dedicated to a single figure, some of these prior public art projects have been built and manned collaboratively—that is, with the paid help of local communities. But none to date has served as a site for the exhibition of art, nor has any aimed so clearly to serve the community of its emplacement. This past April, the Musée Précaire Albinet, built and manned by Hirschhorn and the inhabitants of Landy, began an eight-week program of temporary exhibitions. With original works borrowed from France's public collections, the Musée Précaire features a different artist—Duchamp, Malevitch, Mondrian, Dali, Beuys, Le Corbusier, Warhol, and Léger—each week. Seven events rotate over the course of each week: Monday, the works from the previous weeks are taken down and the building refreshed; Tuesday, new works are picked up from their warehouses and installed in time for an opening with free food, drinks, and open-mic rap. Wednesday afternoons the French organization La part de l'art produces "ateliers d'enfants," in which neighborhood children observe aspects of an artist's work through related activities—such as making costumes inspired by Fernand Léger's paintings. Thursday afternoons, invited authors lead a writing studio for neighborhood adults; Friday evenings there is a public debate—on the subject of "Jews/Arabs," "Europe/USA," or "Literature/Drugs," for example—again led by an invited speaker. Saturdays, an art historian

1. The second volume of the "Journal des Laboratoires," a journal published by the Laboratoires d'Aubervilliers, contained a report written by seven teenagers of the Landy neighborhood. In *Le Journal des Laboratoires*, n°2, p. 70.



Vernissage de l'exposition Fernand Léger

lectures on that week's featured artist, and Sunday evenings a "communal meal," cooked by the women who also run the "buvette", is offered to the community and visitors. Almost all of the invited speakers at these events are women, remarking the exclusively male selection of featured artists and underscoring the intersecting lines of interest, in influence and annexation that art can invite.²

Hirschhorn gives a simple rationale for his museum's rigorous schedule: he wants his work to "produce" something daily. "It's not passive—a patrimoine: the works are here to develop an activity."³

The concept of the patrimoine—an aggregate of physical and non-physical "goods" inherited by and belonging to a person or a group, but most significantly allied with the state—is put very precisely into question by the Musée Précaire: The inhabitants of Landy are invited not to merely repossess art, to see it in their own neighborhood, to gain, however temporarily, a legacy usually denied them. Rather, they are invited to run and man the institution in which this art can be seen. It is they who built the Musée Précaire; who were trained in advance at the Centre Pompidou in security, handling and media exposure of works of art; who took over the buvette in order to make a little money from concessions.⁴

It is they who constructed and dismantled the museum, manned and guarded it, and shared, however hesitantly, responsibility for its "success," as was abundantly clear from their attitudes towards outside visitors. Thus one can imagine their looking at the works of art on display to be infused with an activated sense of collective participation. The labor they give to the Musée, paid and unpaid, and whatever they gain from it—even in simply sitting around its open-air buvette—enlarges the definition of their audiencehood, defines it as a solidly "participatory" kind of art-spectatorship, different from the placid acceptance of a patrimoine that is the usual mode of institutional spectatorship. But, one wants to ask, what is the significance of the fact that this participatory audience comes together in the form of an institution—however "precarious"? Does Hirschhorn's work outline a new role for

"institutions" such as museums, and how does the précarité of his Musée indeed define that institutionality, set it apart from or align it with existing forms of institutionality?

Exactly sixty years ago in the course of a paper given in Paris at the Institute for Fascism entitled "The Artist as Producer," Walter Benjamin quoted his friend and chief muse, Bertolt Brecht: "...Certain works ought no longer to be individual experiences (have the character of works) but should, rather, concern the use (transformation) of certain institutes and institutions."⁵

The question of institutions thereby raised is left alone for the rest of the paper, in which Benjamin appears more concerned with what he calls the "techniques" of literary and artistic work. For my purposes today, I will dwell on this unexplained aspect of Benjamin's essay, the question of the role of institutions in defining artwork's relation to its spectators. Or, put alternatively, the role of the institution in relegating the work of art to a more or less "autonomous" relation to society.

The fundamental point of Artist as Producer is that the techniques of the literary, theatrical, or artistic work of art must be taken up in enjoining the work's audiences to produce, themselves and also to "produce themselves"; to take up the means of ideological production and make them their own, thereby shifting their own position within society. The work thus functions not to create a mere sense of solidarity between the artist-author and his public, nor to "fill the public with feelings, even seditious ones," but rather to "alienate" that public "in an enduring manner, through thinking, from the conditions in which it lives."⁶

Thus, the reinvention of the means of production as techniques literally in the possession of the spectator becomes, for Benjamin, the only guarantee of the work's authenticity. And thereby is the field of production opened not only to new collaborators, but to new means of production that have been splintered apart from what Benjamin, qualifying Brecht, called "individual experiences (the character of works)." This—the beautiful ghost of a collective spectatorship rising from the ashes of "individual experience"—haunts

the utopic adventures of many of the avant-gardes; it may be worth noting that it surfaces in the work of most of the artists featured at the Musée Précaire. Yet there is a clear distinction between the utopias designed by Malevitch and Mondrian, or even Beuys and Warhol, and that building up around Hirschhorn's Musée Précaire, and in that distinction lies perhaps the Musée's most Benjaminian aspect. In no case among the historical or neo-avantgardes was a collectivity so clearly marked as the very stakes of a project, not even in Warhol's rather dystopic Factory productions nor in Beuys's "Free Information Office" of 1972.⁷

This appeal to the community not as a site nor as "passive, silent entity,"⁸

but indeed as an force constantly called upon to re-charge itself, was to a large degree guaranteed by the "ephemerality" of the Musée itself.

Insisted upon by the rigor of the Musée's weekly schedule, this aspect of précarité is written all over its physical structure as well. Though it is essentially no more than a simple 3-room construction (of exhibition space, studio, and library) made of plywood planks, wood beams, nails and construction tape, the Musée is at the same time—like all of Hirschhorn's work—visually overwhelming. It is covered in graffiti, press, photos, and a superabundance of windows that let in light and also views of the housing development opposite and the grassy lot on both sides. The tags repeated over and over on its walls, as well as work-schedules posted in plain sight, repeatedly "sign" the Musée as "belonging" to the inhabitants of Landy that work and play in its structures. Even the massive amount of press coverage of the Musée photocopied and taped all over its walls are, as visitors from the "outside" quickly realize, there for the benefit of the residents, who delight in finding themselves in the daily pages of the Parisian press. Fulfilling an apparently wanton desire for ornamentation, the Musée shows how its own architecture, apparently so simple and workmanlike, is transformed into ground for that ornamentation. This utterly Hirschhornian system, plays on the transparency

2. Two friends of Hirschhorn's, the authors Christophe Fiat and Manuel Joseph, invited the authors for the "Ateliers d'écriture". They wrote texts that were made available at the Musée Précaire to explain and perhaps advertise their choices, e.g.: "Sabine Prokhoris is invited to the MPA during the week of Le Corbusier to animate a writing workshop and a debate on the theme 'Utopias/Ideologies' because Sabine Prokhoris 1. is a writer and a psychoanalyst. 2. has written a book entitled "Sex prescribed, sexual difference in question."

3. because Sabine Prokhoris works with dancers. 4. Because Sabine Prokhoris writes: "From masculine to feminine, for example, in the impulse that is imprinted on the extension of the body very slightly balanced on one leg, that is born from rising onto very high heels, very simply. And this arrives not thanks to the help and recourse furnished, even if in parody, by the panoply of genre—the solution of the drag queen— but by the simple feeling of a state of the body." 5. because le Corbusier is also interested in the state of the body when he writes that a house is a machine to be inhabited and that a couch is a machine for sitting..."

4. A certain number of residents were invited to work in the "world of art" in various capacities in the months leading up to the Musée's opening: 11 youths worked at the Biennale of contemporary art at Lyon in September 2003; 3 assisted Hirschhorn in mounting his exhibition "Chalet Lost History" at the Galerie Chantal Crousel in Paris in December 2003; and 6 completed a 7-week internship at Beaubourg on aspects of museum work including public relations, security, and art history.

5. Walter Benjamin, "The Author as Producer," in *Reflections*, translated by Edmund Jephcott (Harcourt Brace Jovanovich, 1978), p. 228.

6. *Ibid.*, 236.

7. In the "Information Office of the Organization for Direct Democracy Through Referendum" Beuys discussed a variety of political "dilemmas" for a community of transient art-spectators. This rather unproblematic assumption (on Beuys's part) of a "consultant" role portended not only his future bid for public office but indeed a major trend in both politics and artistic authorship.

8. Kwon Miwon, *One Place After Another: Site Specific Art And Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002, p.144.



Atelier d'écriture

of the Musée's walls: the plastic-covered windows let in views and light while serving as mirrors, for some.⁹

These are the ways that the Musée appears to match up to Benjamin's utopic vision. A collective spectatorship's repossession of the means of production takes place as a consciousness of the limited time-frame of that repossession, which is in turn inscribed in its physical forms. Only thus (on amazingly con-temporary terms) does the collectivity prescribed by Hirschhorn's project participate in the generation of new means of cultural production and in so doing, realize its own defining contingency. That "contingency," it is worth noting, does not necessarily fit the dismal prognoses for immigrant populations in Paris as well as other Western (and Northern) capitals: it can be, as the Musée demonstrates, a space of elated discovery, not to say self-discovery. Yet the very ways that the project "tests" Benjamin's theory also demand investigation of the terms on which that theory survives, today. If the collectivity that Hirschhorn's project defines is one that aligns itself so completely with the aspect of *précarité* chosen by the artist to define his project, then the notion of institutionalization guaranteed by his Museum would seem to run against the very values—of permanence and continuity, universality and classification—on which institutions such as museums are built. Does his institution then ensure a different kind of (institutional?) legitimacy?¹⁰

How does his institution define itself in relation to his identity as an "author-subject," as one who negotiates that aspect of *précarité* with the community? And finally, what is the relationship between this projected "new" institution and its actualization? Like the "New Man" projected in the France of the '60s, it would seem to be simultaneously a fiction—a dream, projected onto the screen of a society, however delimited in this case—and a fiction portending its own actualization.¹¹

I won't have time to answer these three questions, but I can hope to sketch out some pathways I think could be fruitful not only in discussing Hirschhorn's work (or "public art" generally) but also the continued validity of a theory such as Benjamin's, tied as it is to the era of its development. Part of the problematic that is incorporated into both Benjamin's and Hirschhorn's frameworks is that of art's "autonomy," that classical invention re-sponsored in 19th century France by the emergent Republic and its new public art museums. There, the discourse of the "autonomy" of art served as an essentially hypocritical fiction veiling the State's interest in gathering works of art as emblems of its own power—and by extension, as parallels to the State's own republican mandate or, indeed, "autonomy." Conceived thus, the essentialization of "autonomy" within the sphere of art guaranteed it a safe distance from the vicissitudes of markets and technologies.¹²

9. In the sense that the repossession of the means of production, envisioned by Marx as a permanent effect of revolution, needs rather to be reformulated in relation to the new grounds of fragmented and ephemeral communities.

10. because Sabine Prokhoris works with dancers. 4. Because Sabine Prokhoris writes: "From masculine to feminine, for example, in the impulse that is imprinted on the extension of the body very slightly balanced on one leg, that is born from rising onto very high heels, very simply. And this arrives not thanks to the help and recourse furnished, even if in parody, by the panoply of genre—the solution of the drag queen— but by the simple feeling of a state of the body." 5. because Le Corbusier is also interested in the state of the body when he writes that a house is a machine to be inhabited and that a couch is a machine for sitting..."

11. A certain number of residents were invited to work in the "world of art" in various capacities in the months leading up to the Musée's opening: 11 youths worked at the Biennale of contemporary art at Lyon in September 2003; 3 assisted Hirschhorn in mounting his exhibition "Chalet Lost History" at the Galerie Chantal Crousel in Paris in December 2003; and 6 completed a 7-week internship at Beaubourg on aspects of museum work including public relations, security, and art history.

12. Walter Benjamin, "The Author as Producer," in *Reflections*, translated by Edmund Jephcott (Harcourt Brace Jovanovich, 1978), p. 228.

the only need that remained was that of a physical structure—a museum—to defend, and indeed incorporate that autonomy. At the Musée Précaire, as I've discussed, the physical structure incorporates something apparently rather different: the reflection of and permeability to its sustaining community in the form of a mostly transparent structure and plenty of press-coverage. Yet, the maze of weekly activities on which the Musée also depends incorporates plenty of other "institutions," from the Laboratoires d'Aubervilliers and the Centre Beaubourg to, for example, the association of residents at Le Corbusier's maison radieuse, which consulted with a group of Landy residents on the occasion of the Corbusier exhibit. Thus is the Musée Précaire deeply engaged not only with a network of institutions but with the full system of (very French) values that support and sustain that network. The Musée's physical "transparency," or indeed the physical manifestation of its mutual aspect of contingency with its community, is inflected with this other contingency, linking one community with another—or, more to the point, one kind of community with a very different kind.

At the same time, the Musée both relies on and even seeks to demonstrate art's transcendental values—precisely those conditions that every Marxist analyst from Benjamin to Debord has problematized.¹³

Hirschhorn's project has an enormous stake in art's retention of its "meaningfulness" across its own multiple temporal and geographic displacements. This is self-evident in the activity

schedule, for example, where the artwork is posited as a matrix of meanings that unfolds over different media, times and spaces.¹⁴

We can even consider Hirschhorn's avowed wish that this autonomy exceed that which is "prescribed" to a work of art "from above." He has written, à propos of his "Sculpture Directe," which are simultaneously "models" and "critiques" of monuments, that his "critique comes from the fact that the idea of the monument is imposed from above [...] and its forms correspond to the will to lead the people to admire the monument and along with it the dominant ideology."¹⁵ Thus, fantastically, Hirschhorn seems to want to set up the work of art to prescribe its own framing; that is, claims its autonomy.¹⁶

Something that has historically been prescribed not only "from above" but as a guarantee of state power is sent instead to reside in the artwork itself.

Of course, all this can only be accomplished by the strange, even perverse transformation of artwork into institution. More than a "collaboration" as Benjamin seems to have envisioned it, more than even a "repossession" of the means of production, Hirschhorn's anti-museal museum proceeds with cautious courage. That is perhaps its most strikingly "utopic" aspect: its mood that sits between garrulous challenge and lazy self-containment, not justifying much at all. With so much to justify—with such a concretely "revolutionary" agenda—the Musée Précaire Albinet succeeds precisely, in the old formulation of seduction, by not appearing to try at all.



Atelier semaine Fernand Léger

13. "The 'Musée Précaire Albinet' does not want to show what is 'possible' or 'impossible'. The artists' freedom and the autonomy of art are not serving a cause... This project must constantly assert its *raison d'être*, and defend its autonomy as artwork." Thomas Hirschhorn, *About the Musée Précaire Albinet* handout available at MPA; text published in *Le Journal d'Aubervilliers*, p. 67.

14. Hirschhorn himself would deny any triumphalism associated with the project: his manifesto, handed out at the museum to visitors, ends with the statement "I shall never say that the Musée Précaire Albinet is a success, nor shall I ever say that it is a failure"—although he did repeat on numerous occasions at the end of his project that he would "never again say anything is impossible," begging the question of what defines a success. However, when asked, he admits to being pleased by the fact that a majority of the Landy audiences favored Duchamp—the first of the eight artists shown, whose exhibit came at the moment when Hirschhorn himself encountered the greatest degree of difficulty organizing his staff. This fact signifies to him that the artwork survives in the residents' memories separately from their recollection of economic, social, and political problems associated with the Musée; that it gains, in other words, a kind of autonomy.

15. A certain number of residents were invited to work in the "woThomas Hirschhorn, "Statement: Sculpture Directe," in *Public Art: A Reader*, ed. Florian Matzner (Hatje Cantz, 2004), p. 250.

16. "The artists' freedom and the autonomy of art are not serving a cause. If an artist is told for what purpose he should work, then the work is not art." Hirschhorn, *About...*, *ibid.*

■ Article rien et beaucoup

En 2004, Dali, Duchamp, Warhol s'exposaient au pied d'une barre d'Aubervilliers. Dix-huit mois après, nous sommes allés voir ce que le « musée précaire » avait changé. Réponse : rien et beaucoup.

Au pied de la barre Albinet, dans le quartier du Landy à Aubervilliers, le décor n'a pas beaucoup changé. Dans le terrain vague, trois gamins tournent entre deux camionnettes abandonnées. La boue et les traces de pneus rongent ce qu'il reste de pelouse. Au coin du bâtiment, une dizaine de jeunes tiennent un mur récemment repeint. En face, une immense fresque, réalisée par une dizaine de collectifs de « grapheurs », barre la palissade. Au premier regard, c'est tout ce qui subsiste d'une des plus originales expériences artistiques réalisées dans l'espace public ces dernières années.

Du 19 avril au 14 juin 2004, le plasticien suisse Thomas Hirschhorn délaissait les galeries new-yorkaises et les expositions européennes pour présenter ici, en Seine-Saint-Denis, le « Musée précaire Albinet ». À raison d'une exposition par semaine, il installait dans une structure temporaire montée au pied de la barre d'HLM, les œuvres de huit artistes majeurs du xx^e siècle : Beuys, Dali, Duchamp, Le Corbusier, Léger, Malevitch, Mondrian et Warhol.

Pas des reproductions ou des travaux secondaires, mais des originaux, prêtés par le Musée national d'art moderne (centre Georges-Pompidou) et le Fonds national d'art contemporain. Une bibliothèque, une salle pour les ateliers d'écriture et une buvette étaient adjointes à la salle d'exposition. Les gamins de la cité y côtoyaient les amateurs de peinture. Des spécialistes venaient présenter les artistes exposés. Des débats étaient animés par diverses personnalités (Camille Laurens, Tiphaine Samoyault, Leila Shahid...).

Pendant huit semaines, les habitants des cent onze logements de la cité se voyaient plongés dans le monde de l'art. Comme spectateurs, bien sûr, mais aussi comme acteurs. Construction du musée, transport, déballage et accrochage des œuvres étaient confiés à une douzaine de jeunes du quartier, préalablement formés à Beaubourg ou à la Biennale d'art contemporain de Lyon. Des adolescents s'essayaient aux ateliers d'écriture, des enfants se lançaient dans la peinture abstraite et le détournement d'œuvres, des adultes participaient à diverses excursions culturelles pendant qu'en coulisses une poignée de femmes préparaient la cuisine et géraient la buvette.

Pour Thomas Hirschhorn, il s'agissait de « toucher l'autre, ce qui m'est étranger, mais aussi mon voisin ».

Installé depuis 2001 dans un immense atelier de l'autre côté du pâté de maison, l'artiste internationalement reconnu entendait « partager une passion : l'art ».

Avec quelques convictions solidement ancrées. « D'abord, l'art peut trouver chez chacun un espace et il est plus facile de parler d'art que de toute autre chose. Ensuite, le fait d'être un artiste et non un travailleur social me permet d'inclure tout le monde. Enfin l'art a un sens politique parce qu'il est le seul à avoir la capacité de changer la réalité. »

Dix-huit mois plus tard, et tandis que sortent un ouvrage consacré à l'expérience et un documentaire la relatant (Jours tranquilles au Musée précaire Albinet, film de Coraly Suard, dvd Artfilms), nous avons voulu éprouver la



Montage de l'exposition Andy Warhol

pertinence de ces affirmations. Voir si l'art avait décalé les regards, modifié les perceptions. S'il avait ouvert des brèches, déplacé des lignes. Ou fait bifurquer ne serait-ce que quelques trajectoires. Sory Diarassouba émerge de sa capuche et pose ces mots : « Ça a tout changé. »

Ilyadeuxans, le jeune homme enchaînait vaille que vaille les missions d'intérim. Manutentionnaire, manoeuvre dans le btp, chauffeur-livreur : il avait échoué en BEP comptabilité et prenait « ce qui passait ». C'est-à-dire souvent rien. Lorsque Thomas Hirschhorn est venu présenter son projet dans la maison de jeunes Rosa-Luxemburg, il s'est d'abord interrogé.

« Je me demandais, c'est quoi ce truc ? C'est quoi son but réel ? Qu'est-ce qu'un type comme lui, de sa classe sociale, avait à faire avec des gens comme nous ? Et puis j'ai écouté. J'ai eu l'impression qu'il était sincère. »

Les deux semaines de stage à la Biennale de Lyon continuent d'ébranler Sory. « Je suis tombé au milieu d'une bonne équipe. Des gens me faisaient confiance et m'apportaient l'envie dans le travail. Ce n'était pas le patron qui donnait des ordres, mais un vrai apprentissage. » Avec, en point d'orgue, les compliments écrits du directeur. Et puis c'est l'enchaînement. La surprise devant les œuvres qui débarquent au Musée précaire. « Quand on voit la roue de bicyclette de Duchamp, on se dit c'est quoi ça, j'aurais pu le faire. Et puis le deuxième jour, on est intrigué, on se pose des questions. Le troisième, on se rappelle comment on a appris à faire du vélo, les chutes, les réparations... Je ne sais pas ce que lui voulait dire mais je sais que ça a de l'impact. » Il y a aussi ces discussions, tendues, pour occuper le maximum de créneaux dans le planning : « On se battait pour travailler. » Et ces visiteurs, jamais impressionnés, toujours respectueux :

« Il n'y avait plus ni vieux, ni jeunes, ni Blancs, ni Noirs. Mais des gens, avec leurs

sentiments, leur solidarité. On recherche tous ça, la compréhension. »

Huit semaines « de rêve », résume-t-il. Huit « petites semaines » qu'il sait éphémères, mais qui le conduisent au Centre Pompidou. Depuis septembre 2004, il y suit un apprentissage d'encadreur, passant du cabinet d'arts graphiques au cabinet d'architecture et de montage photo. « J'ai appris qu'on pouvait prendre le temps de bien faire le travail. Qu'on pouvait rentrer à la maison, fier de ce qu'on a fait. J'ai changé de mentalité. Avant, quand j'allais chercher du boulot, j'étais sûr d'être refusé. Là, je suis moins pessimiste. Je sais que les choses peuvent évoluer. Même sur les questions raciales, j'ai vu que je pouvais apprendre des autres et leur apprendre aussi des choses. Je suis entré dans un monde de mélange. Comme dans l'art. »

Cas isolé ? Sory sourit. Deux autres jeunes de la cité sont à plein temps à Beaubourg, « un qui prépare un cap d'emballeur, l'autre est agent de sécurité ». Depuis l'été 2004, une petite dizaine d'autres y ont effectué des vacances, à l'accueil et à la sécurité. La « filière Albinet », comme on l'a baptisée.

« Évidemment, ce ne sont que quelques cas, précise-t-il, mais ça montre aux autres, aux petits surtout, qu'on peut forcer les choses, évoluer, pas toujours rester dans notre ghetto. »

Sheck Tavares est un autre cas. Peut-être plus isolé encore. À l'école déjà, quand la classe se partageait entre « bouffons » (les bons élèves) et chahuteurs, lui se mettait dans un coin et dessinait. « J'embêtais personne, personne ne m'embêtait. » L'autruche finit par avaler du sable. À 18 ans, en fin de seconde, Sheck quitte le lycée et fait « comme tout le monde, de l'intérim ». Mais sa vie est toujours ailleurs. « Je dessinais pour moi, pour les autres qui me commandaient des lettrages. Mon truc, c'était le graph. » Lorsque commence l'aventure du musée, il se sent « obligé » d'en

être. « Thomas cherchait quelqu'un qui sache faire quelque chose et j'étais le seul du quartier à dessiner. » On lui confie la réalisation des quatre fresques sur l'Algeco du Musée précaire. Et puisque les autres sont payés à construire le bâtiment, lui sera payé à peindre.

« Là, je me suis posé des questions. Est-ce que je ne pouvais pas essayer de me diriger vers ce que j'aimais ? Mais comment ? L'école, ça n'avait jamais été pour moi. L'art, c'était pour les bourgeois. Alors vous imaginez, une école d'art... »

Thomas Hirschhorn le cornaque. À 22 ans, le jeune homme devient assistant du maître. Un an, à plein temps. Depuis le mois de septembre, il ne travaille plus à l'atelier que pendant les vacances. Le reste de l'année, il suit le cycle préparatoire à l'École des beaux-arts de Rueil-Malmaison.

« Je me suis mis dans le bain. J'ai découvert d'autres techniques, d'autres regards sur l'art. On reçoit des conseils, on fait des bilans. On voit ce qui est bien, ce qui est moins bien. »

Sa passion des lettrages est restée intacte, comme en témoigne ce superbe « Landy » qu'il a lui-même graphé sur son tee-shirt noir. Mais il tâte désormais de l'infographie, s'essaie à la vidéo, s'est découvert un amour de l'histoire de l'art. « Ça a commencé au Musée précaire. Pour renseigner les gens, il fallait bien savoir quelque chose. Je suis allé lire sur les artistes exposés. »

En mai prochain, Sheck passera le concours des Beaux-Arts de Paris. « Je sais que je peux le faire », souffle-t-il. En cas d'échec ? « Je recommencerai. Peut-être qu'un jour, il faudra que je renonce, parce que ça ne marchera pas, que je devrai construire ma vie. Mais on ne me fera plus croire que l'art, c'est pour les autres. » Il s'anime.

« Ici, on a des choses à dire, à revendiquer. Et pour revendiquer, c'est quand même mieux que de brûler des voitures, non ? »

L'art pour contester, l'art pour éveiller. L'art pour échanger, rapprocher, ranimer un quartier éteint. Ou juste l'art pour l'art. Chacun tire son fil.

C'est Ali, 25 ans, animateur socio-éducatif : « Quand j'étais gamin, le musée c'était un labeur. "Traîne pas ! Silence !" Il y a encore deux ans, nous, les animateurs, on amenait les petits au Louvre la peur au ventre. Aujourd'hui, je ne dis pas qu'on y va tout le temps. Mais c'est banalisé. Comme la piscine. Beaubourg, Orsay, l'Institut du monde arabe... » C'est Omar, sans emploi, épaules collées au mur, écouteurs sur les oreilles : « Le Musée précaire ? C'est vieux, on a presque oublié. Ça n'a pas changé le quartier. Et puis j'ai mal à la tête, pas le temps de vous parler. » Aucun intérêt ? « Bien sûr que si. On nous a fait confiance. On nous a laissés manipuler des trucs qui coûtaient des fortunes. Dali, Mondrian, Beuys... Et puis maintenant, on apprécie. Quand je vais voir mon copain Sory, à Beaubourg, je passe voir les expos, au 6e. Et éventuellement la collection permanente, en dessous. »

Gwenaël Florès, responsable de la maison des jeunes Rosa-Luxemburg, au pied de la barre, explique : « Le chômage, la pauvreté, ça n'a pas reculé avec le Musée précaire. Mais le regard des jeunes sur l'art a bougé. Et celui de l'extérieur sur le quartier, aussi. La ville prévoyait de rénover le quartier du Landy, construire des logements en accès à la propriété, mais ça ne devait presque pas toucher Albinet. Comme d'habitude, on passait à côté. Là, ils ont changé tout le projet et centré l'effort ici. Ils vont créer un parc, une coulée verte jusqu'au canal. Je sais pas s'ils le diront, mais c'est le musée qui a permis ça. »

Gilia, née à Rome il y a 87 ans, arrivée enfant à Aubervilliers, successivement ouvrière, femme de ménage, gardienne, se félicite encore de l'expérience. « J'ai découvert des artistes, je ne me souviens plus des noms, mais j'ai aimé. Même les conférences, je ne quittais pas ma chaise. Ma fille est venue trois fois. C'était tellement joyeux. Toutes les générations se retrouvaient. Il n'y avait plus de frontières. »

La frontière, Évelyne Ransant l'a effectivement traversée, à cette occasion, pour la première fois. Habitante de Roser, la cité voisine, elle a vaincu sa « peur » et franchi les 100 mètres de terrain vague. « Au début, j'avais l'impression qu'ils me regardaient bizarrement. J'ai failli repartir. Et puis je suis venue m'asseoir sur un banc. J'ai attendu. C'est elle qui est venue vers moi. » D'un mouvement de tête souriant, elle désigne Patricia Le Nenon. Qui enchaîne. « Moi, l'art, j'accroche pas. À part le piano de Dali, que j'aurais bien collé dans ma salle à manger, tous les trucs qu'on a vus, franchement, non ! Mais les gens, ça oui ! On a découvert les gamins. Je savais qu'ils n'étaient pas méchants, je les connais. Mais là, ils mettaient une ardeur au travail, c'était incroyable. Et puis sans le musée, Évelyne ne serait jamais venue. Pour les gens de Roser, ici on est un peu des sauvages. »

Depuis, les deux amies ne se quittent plus. Évelyne vient prendre son « bol d'air quotidien » à Albinet et commente avec Patricia les affaires du monde. Au menu aujourd'hui, le chauffe-eau en panne dans le bâtiment B et les voisins du 27 qui, décidément, « ne sont pas très drôles ». Ensemble, elles ont monté une amicale de locataires qui réunit, chose impensable il y a peu, 22 adhérents issus des deux cités. Elles organisent des activités, préparent des sorties. « Surtout, on rigole », confie Évelyne.

Le fou rire du moment, c'est « tester son Alzheimer », autrement dit essayer d'énumérer les huit artistes exposés il y a dix-huit mois. Dali,

Le Corbusier, Léger, Warhol et puis... « un nom en ski... », hésite Évelyne. « Malevitch » traduit Patricia. « C'est ça ! Et puis Descamps, ou Deschamps... » « Duchamp, corrige Patricia. Celui-là, ne m'en parle pas ! Jean-François, il en est tombé raide. On était ensemble depuis vingt-trois ans, on n'avait jamais parlé de peinture et là, je ne l'ai plus reconnu. Il ne bougeait pas des conférences, restait collé devant les œuvres, lisait des trucs. Je lui ai dit : "Jean-François, tu me trompes avec Duchamp !" »

Jean-François Isaia, 43 ans, est mécanicien automobile. Mis à part les travaux de carrosserie, il n'avait jamais approché la peinture. « J'ai une sœur qui aime les impressionnistes, c'est tout. » Et puis il y a eu Duchamp, le coup de foudre. « Le personnage m'a tout de suite fasciné. La première chose, ça a été de la colère. Comment on pouvait prendre un porte-bouteilles et signer dessous en déclarant que c'était de l'art ? Ça, je n'ai jamais gobé. J'en discute encore souvent avec Thomas [Hirschhorn]. Il m'a donné plein d'arguments, je ne suis pas d'accord. Mais ses peintures, elles sont magnifiques. » Il hésite un instant. « Je ne sais pas comment en parler. Je suis allé lire sur lui, à la bibliothèque. Sur les autres aussi, d'ailleurs, parce que j'aime bien comprendre. Mais avec lui, c'est pas pareil. Un flash. Vous savez quand on ressent quelque chose, mais qu'on n'arrive pas à l'expliquer. Je n'ai jamais mis les pieds à Pompidou mais j'ai acheté quelques livres sur lui et un dvd. Je les regarde de temps en temps. J'aime, c'est tout. »

Dans sa note d'intention, rédigée en février 2003, l'artiste suisse assignait aux œuvres exposées « une mission spéciale, non pas de patrimoine mais de transformation, peut-être leur mission initiale ». Trois ans plus tard, les difficultés du quartier sont intactes. Au risque de décevoir les plus optimistes, la banlieue n'est pas soluble dans l'art. Mais à



Vernissage de l'exposition Marcel Duchamp

■ Voir ce que le musée précaire avait changé

En janvier 2006, un journaliste du Monde était revenu dans le quartier du Landy

Sory Diarassouba, depuis le Musée précaire, suit un apprentissage d'encadreur au centre Pompidou : Il n'y avait plus ni vieux, ni jeunes, ni Blancs, ni Noirs. Mais des gens avec leurs sentiments, leur solidarité. On recherche tous ça, la compréhension. Deux autres jeunes de la cité sont à plein temps à Beaubourg, un qui prépare un CAP d'emballeur, l'autre est agent de sécurité. Depuis l'été 2004, une petite dizaine ont effectué des vacances, à l'accueil et à la sécurité. Evidemment ce ne sont que quelques cas, mais ça montre aux autres, aux petits surtout, qu'on peut forcer les choses, évoluer, pas toujours rester dans notre ghetto.

Sheck Tavares, assistant de Thomas Hirschhorn depuis le Musée précaire, il suit le cycle préparatoire de l'école des Beaux-Arts de Reuil-Malmaison : L'école, ça n'avait jamais été pour moi. L'art c'était pour les bourgeois. Alors vous imaginez, une école d'art ! On ne me fera plus croire que l'art c'est pour les autres... Ici, on a des choses à dire, à revendiquer. Et pour revendiquer, c'est quand même mieux que de brûler des voitures, non ? »

Omar : Le musée précaire ? C'est vieux, on a presque oublié. Ça n'a pas changé le quartier. Alors, aucun intérêt ? Bien sûr que si. On nous a fait confiance. On nous a laissés manipuler des trucs qui coûtaient des fortunes.

Gwenaël Florès, ancien responsable de la maison des jeunes Rosa-Luxemburg : Le chômage, la pauvreté, ça n'a pas reculé avec le Musée précaire. Mais le regard des jeunes sur l'art a bougé. Et celui de l'extérieur sur le quartier aussi.

La ville prévoyait de rénover le quartier du Landy, construire des logements en accès à la propriété, mais ça ne devait presque pas toucher Albinet. Comme d'habitude, on passait à côté. Là, ils ont changé tout le projet et centré l'effort ici... Je sais pas s'ils le diront, mais c'est le musée qui a permis ça.

Gilia, née à Rome, 87 ans, arrivée enfant à Aubervilliers : C'était tellement joyeux. Toutes les générations se retrouvaient. Il n'y avait plus de frontières.

Patricia Nenan : Moi, l'art, j'accroche pas. À part le piano de Dali, que j'aurais bien collé dans ma salle à manger, tous les trucs qu'on a vu, franchement, non ! Mais les gens, ça oui ! On a découvert les gamins. Je savais qu'ils n'étaient pas méchants, je les connais. Mais là, ils mettaient une ardeur au travail, c'était incroyable. [...] Duchamp, celui-là, ne m'en parle pas ! Jean-François, il en est tombé raide. On était ensemble depuis vingt-trois ans, on n'avait jamais parlé de peinture et là, je ne l'ai plus reconnu. Il ne bougeait pas des conférences, restait collé devant les œuvres, lisait des trucs. Je lui ai dit : « Jean-François, tu me trompes avec Duchamp ! »

Jean-François Isaia, 43 ans, mécanicien automobile : Le personnage (Marcel Duchamp) m'a tout de suite fasciné. La première chose, ça a été de la colère. Comment on pouvait prendre un porte-bouteilles et signer en dessous en déclarant que c'était de l'art ? Ça, je n'ai jamais gobé. J'en discute souvent avec Thomas [Hirschhorn]. Il m'a donné plein d'arguments, je ne suis pas d'accord. Mais, ses peintures, elles sont magnifiques ».



Montage de l'exposition Dali



Vernissage de l'exposition Joseph Beuys

■ L'interview

En 2004, l'artiste Thomas Hirschhorn inaugure avec les habitants de la cité Albinet, dans le quartier du Landy, à Aubervilliers, à un jet de pierre du Stade de France, le Musée Précaire Albinet. Un musée provisoire (avril - juin 2004) présentant successivement des œuvres originales de huit artistes: Kasimir Malevitch, Salvador Dali, Le Corbusier, Piet Mondrian, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Joseph Beuys et Andy Warhol. Des œuvres prêtées par le Centre Georges Pompidou et le Fonds National d'Art Contemporain: des œuvres au pied d'une barre HLM, dans un Algeco prolongé par des constructions de brique et de broc, dont la vocation était de «faire exister l'art au-delà des espaces qui lui sont consacrés»: L'important était d'avoir arraché des tableaux originaux d'une valeur inestimable, commente le provocateur*.

Les inaugurations des huit expositions étaient l'occasion de vernissages, de repas communs, de conférences et de débats, d'ateliers de pratique artistique pour enfants, d'écriture pour adultes, ainsi que de visites culturelles. Une bibliothèque et une buvette complétaient le musée. Ce projet a associé plus d'une quarantaine d'habitants du quartier, rémunérés pour participer à la construction et au fonctionnement du Musée, qu'il s'agisse de la construction, du démontage du "pavillon", des expositions, du nettoyage, de l'animation, du gardiennage, etc. Guillaume Désanges a longuement interrogé Thomas Hirschhorn [1] à propos de cette "œuvre" artistique – et politique - sans doute unique en France, et des multiples difficultés pour y parvenir, dont le financement (Agnès b. et la galériste Chantal Crousel aideront), la réticence de Beaubourg, les critiques narquoises de certains habitants, et les efforts de la "police" pour faire échouer l'arrivée de cet OVNI culturel.

Le projet de Musée Précaire Albinet a comporté quatre phases : la préparation (dix-huit mois), la construction (trois semaines), l'ouverture au public (huit semaines) et la déconstruction (une semaine). Compte tenu de cette temporalité particulière, l'idée était de réaliser un entretien en

deux parties : savant et après la phase effective du Musée Précaire. Dans un premier temps aborder les questions soulevées par l'idée même du projet, les difficultés de sa mise en œuvre et les attentes à la veille de démarrer concrètement le projet dans le quartier. Dans un deuxième temps discuter le bilan et confronter les enjeux initiaux du Musée Précaire à la réalité vécue du projet.

La première partie est donc le résultat d'une discussion qui a eu lieu en avril 2004, après tout le travail préparatoire et juste avant le démarrage des trois semaines de construction avec les habitants. La deuxième partie a été réalisée en août 2004, deux mois après le démontage du musée.

Entretien Guillaume Désanges / Thomas Hirschhorn, Musée Précaire Albinet

Première partie

Guillaume Désanges : Aujourd'hui, à la veille de démarrer concrètement la seconde phase avec les habitants du quartier, je note que dans la forme rien n'a changé par rapport au programme que tu avais rédigé il y a un an et demi. Comme si ce projet pourtant complexe et difficile n'avait pas eu à s'adapter, ni aux nécessités extérieures ni à des changements de ta part qui seraient advenus au cours de son élaboration.

Thomas Hirschhorn : Effectivement, c'est ma manière de fonctionner : écrire précisément mon projet avant de le réaliser. Pour moi, formaliser sa pensée est déjà une affirmation, que l'on doit ensuite mettre à l'épreuve par le travail. Ensuite, il n'y a rien à améliorer ni enrichir. Soit mon idée, mon affirmation tient, soit elle est mauvaise. Alors, on verra bien. Je veux bien prendre le risque qu'elle soit mauvaise, mais ce n'est pas en l'affinant, en l'enrichissant qu'elle devient meilleure. Il me semble essentiel au contraire de ne pas adapter, ne pas transformer un projet artistique en fonction des obstacles ou des problèmes. Sinon, qui tracera les limites acceptables du contournement ? Mon travail est justement de veiller à ne pas de ne pas

laisser interférer les opinions, les interventions extérieures, les impossibilités, les refus, les conseils. Sinon, tu es foutu... Surtout dans ce type de projets, où l'on te dit sans cesse que c'est irréalisable, ou qu'il faudrait faire autrement, pour des questions politiques, sociales, artistiques, financières ou autres. C'est en amont de la rédaction que se fait le travail du "pourquoi" et surtout du "comment". L'idée de base de construire un musée en bas d'une cité m'est venue il y a trois ou quatre ans, après le Deleuze Monument. Les artistes choisis sont, pour la plupart, des artistes sur lesquels j'ai déjà travaillé dans d'autres projets. Le programme des activités (bibliothèque, buvette, ateliers pour enfants, ateliers d'écriture, vernissages, sorties à l'extérieur, conférences, débat, repas commun) est motivé par la volonté de montrer que les préoccupations provoquées par la présence de l'oeuvre d'art sont multiples. Tout cela est mûri déjà, au moment où je le rédige.

GD : Dans les premières réunions de travail, tu avais affirmé ne pas vouloir réaliser à Aubervilliers un quatrième monument. Quelle est la différence essentielle pour toi entre le projet de Musée Précaire et un monument ?

TH : Il n'est prévu depuis le départ que quatre monuments, le 4ème sera consacré à Antonio Gramsci et réalisé en dehors de l'Europe. Le Musée Précaire est simplement un autre travail dans l'espace public qui utilise les expériences que j'ai pu faire avec des habitants dans les deux précédents monuments. Je cherche à travers chaque nouveau projet dans l'espace public à répondre également aux erreurs, malentendus, insuffisances du projet précédent et à mes propres insuffisances.

GD : Le Musée précaire n'est pas qu'un prétexte à une nouvelle expérience humaine. Il y a un sens à montrer ces oeuvres originales dans un quartier comme le Landy. Quel est le lien entre l'invitation de faire un projet à Aubervilliers et le choix du Musée précaire ?

TH : J'habite et je travaille dans ce quartier depuis plusieurs années. A partir du moment où j'avais décidé de réaliser cette nouvelle oeuvre à côté de chez moi, le projet du Musée est devenu évident.

L'idée de base est de réaliser un projet avec des voisins, les impliquer dans ce qui est important pour moi : c'est-à-dire l'art, et particulièrement dans ce que je trouve beau dans l'art, c'est-à-dire cette extraordinaire volonté et ce pouvoir de changer le monde et la vision du monde. C'est une double affirmation : une affirmation par rapport à l'art, mais aussi une affirmation par rapport au lieu de travail et de vie que j'ai choisi.

GD : Avant même la rédaction du projet, lors des premiers rendez-vous, tu demandais aux acteurs locaux ce qui selon eux manquait au quartier. Certains artistes travaillent dans l'espace public en collaboration avec des politiques, des architectes ou des urbanistes dans une démarche d'offre services, répondant à des manques identifiés. Pourtant, je n'ai pas l'impression que tu travailles dans ce sens.

TH : Poser la question du manque était moins par réel intérêt pour ce qu'il manque que pour laisser la possibilité de la surprise : que quelqu'un réponde : "il manque de l'art, de la poésie, de la philosophie", voire "il manque un musée". Pourquoi pas ? Les réponses ne m'ont pas déçue, mais elles ont montré que ces gens ont d'autres besoins. Mais il y avait déjà toujours une réponse sur ce qu'il manque, c'est déjà pas mal. Il y a certainement des endroits où des gens n'auraient même pas pu exprimer un manque.

GD : Quand tu présentes le projet de Musée Précaire, il y a toujours une certaine incrédulité de la part des interlocuteurs. Ne serait-ce qu'à cause des questions immédiates concernant les oeuvres : les risques de vol, les assurances, les prêteurs, etc. As-tu eu toi-même une certaine incrédulité au commencement ?

TH : Non. Si un projet comme celui-là peut se faire, c'est parce qu'il est fait par instinct. Un instinct d'artiste, qui n'est pas celui d'un chef d'entreprise ou d'un politicien. Je me souviens parfaitement et précisément de ces réunions "de crise" que nous avons eues dans les moments difficiles, lorsque le projet semblait être en danger, mais moi j'y croyais toujours. Pourquoi ? Je dirai que ce n'est pas une question de croyance mais de logique. L'idée du Musée Précaire est simple,

compréhensible, et pour moi artistiquement juste et fondée : il n'y a donc pas de vraies raisons qu'elle ne se réalise pas. C'est la simplicité du projet et la clarté de la demande qui rend la chose possible. Il y a eu des obstacles c'est évident, mais je déteste les projets qui ne peuvent pas se réaliser, et je ne provoque pas cela.

GD : La question d'avoir des oeuvres originales était la base du projet mais aussi de ses difficultés.

TH : D'emblée, la beauté évidente du projet est de présenter des originaux. Pas par amour du risque ou de l'exploit, mais pour montrer que l'art n'est pas seulement patrimoine, qu'il peut agir encore activement aujourd'hui. A partir du moment où l'on est d'accord sur ce principe, que personne n'a jamais vraiment rediscuté, la question est simplement de savoir comment cela est possible. Bien entendu, si nous n'avions pas trouvé un prêteur pour les oeuvres, on n'aurait pas pu le réaliser. D'ailleurs c'est pour cela que le projet a eu un contretemps et qu'on a dû le repousser de 6 mois. Mais en même temps ce contretemps m'a encouragé, car il m'a montré comment les habitants du quartier avaient compris l'importance d'avoir des originaux en préférant attendre plutôt que de faire un autre projet, comme je m'y étais engagé.

GD : Donc, tu n'es étonné de là où nous en sommes aujourd'hui ?

TH : Non. Parce qu'on ne nous a jamais opposé formellement un refus. Par contre, on sentait bien que chacun pensait que ça ne serait pas à lui de dire non mais à un quelqu'un d'autre, ou bien que nous-même abandonnerions devant les difficultés. Mais parce que personne ne voulait prendre la responsabilité du refus, nous avons fait avancer le projet jusqu'à mettre les interlocuteurs devant le fait accompli, quand il n'y avait même plus à dire oui devant l'évidence qui s'imposait. C'est un procédé, que je n'ai pas adopté consciemment, mais qui est assez efficace : une stratégie de l'évitement du non, qui amène à ne pas souhaiter un oui clair dès le début.

GD : L'avancée du travail dans le quartier en parallèle de la mise en oeuvre du projet a été essentielle.

TH : Oui, c'est d'ailleurs pourquoi je n'évalue pas si haut le risque que tu évoques. Je pense que nous avons fait un travail de fonds ces mois derniers. Aujourd'hui, je parle aux habitants et eux me parlent comme s'ils adhéraient déjà au projet. Ils le comprennent donc déjà un peu je pense. Ils attendent les oeuvres et ils ne veulent pas qu'on les vole, tout simplement. Par ailleurs, je reste tout à fait conscient que le risque demeure et que cela fera partie du projet, de l'expérience. Et ce n'est que l'art qui peut permettre cela. Ce projet est une nouvelle manière de clarifier ma position en tant qu'artiste qui était de n'exclure personne en disant, par exemple, "c'est trop risqué chez toi". Non, j'ai dit "c'est aussi pour vous, ici". Si jamais cela ne devrait pas se passer comme je le souhaite, je ne serais pas anéanti, il faudra que j'en porte les conséquences. Je ferai face en tant qu'artiste.

GD : Le risque fait partie de ton oeuvre à toi.

TH : Je voudrais être clair : moi, je ne pense pas qu'une oeuvre d'art vaut une vie humaine. Je ne crois pas que quand une oeuvre de Mondrian est détruite, le patrimoine de l'humanité est atteint. La vraie gravité est dans les morts violentes par injustice tous les jours, pas dans la destruction ou le vol d'une oeuvre d'art, qu'elle quelle soit. C'est peut-être parce que je suis un artiste que je pense comme cela. Parce que je sais que quand Mondrian peignait, il ne pensait pas au patrimoine de l'humanité, à la valeur inestimable de ses toiles. Il pensait à son travail. Au fait qu'il voulait changer le monde avec ses toiles. Je ne veux pas mettre mon travail sur la même échelle, mais je veux le placer sur le même niveau d'intention : moi-même je prends tous les jours un risque comme Mondrian ou Duchamp l'ont pris. C'est ce risque là qui m'intéresse : celui de l'art. Aujourd'hui, les historiens et les critiques l'oublient, les financiers l'occultent avec leurs prix d'assurance. Il ne faut pas se laisser intimider par cela.

GD : La phase qui arrive va être certainement être la plus intense et la plus difficile. Tu affirmes

toujours que les projets artistiques dans l'espace public ne sont ni un succès ni un échec, mais concernant le Musée Précaire, y a-t-il des choses que tu redoutes particulièrement ?

TH : Je redoute effectivement, comme dans tout projet dans l'espace public, les moments de malentendu profond avec les habitants. Par exemple, dès maintenant, quand certains jeunes avec lesquels on travaille pensent : "c'est juste un moyen de gagner de l'argent". Or, c'est un projet qui entend évidemment aller au-delà du simple profit à court terme. Mais en même temps, je suis le premier gardien de mon idée, c'est à moi d'insister et d'expliquer pourquoi il ne faut pas se méprendre sur cet aspect financier. Je redoute le malentendu qui viendrait du fait qu'on fait ce projet avec les habitants et par eux mais pas seulement pour eux.

GD : Il me semblait pourtant que tu acceptais que certains travaillent juste pour l'argent.

TH : Je sais qu'à partir du moment où je travaille avec des gens en les rémunérant, il y a ce malentendu qui naît directement d'une confrontation à la réalité de la force de l'argent, à la réalité du quartier. Et c'est ce qui m'intéresse. C'est quelque chose qui reste non résolu, et dont je n'ai pas trouvé la solution. Une solution simple serait bien sûr de ne rien faire : mais cela je ne l'envisage pas. Donc je vais mettre tout en œuvre évacuer et combattre ce malentendu : par le travail, le dialogue, le temps passé ensemble...

GD : Tu redoutes un malentendu vis-à-vis des gens du quartier, mais pas vis-à-vis du milieu de l'art.

TH : Le milieu de l'art est souvent dans une sorte de malentendu par rapport à mon travail, mais que j'accepte et qui ne me pose pas de problèmes. A l'inverse, le malentendu qui peut exister dans le quartier n'est pas artistique, léger, c'est un malentendu profond. Je dois y répondre par mon travail, expliquer ce que je veux exprimer en tant qu'artiste et pourquoi je fais cela.

GD : C'est tout le problème d'un tel projet qui touche à des aspects sociaux, mais qui reste

un projet artistique. Il faut sans cesse revenir à l'essentiel, c'est-à-dire à l'art. Car au bout d'un moment, cela semble fonctionner très bien, mais dans un sens qui n'est plus le bon.

TH : Oui, par exemple, il y a une présence forte des travailleurs sociaux du quartier sur le projet. Leur soutien, que nous avons sollicité, est indispensable. Mais ce qui m'inquiète un peu c'est que les travailleurs sociaux s'impliquent d'emblée trop en tant que travailleur social. Or, moi, ce que je dois faire passer, c'est que c'est un projet artistique, et donc que ça suit les règles de l'art et pas leurs règles à eux.

GD : Le risque est alors de créer des attentes particulières. Comme par exemple avec la formation des jeunes aux métiers de l'art, qui s'est montée pour le projet mais qui n'assure pas un débouché professionnel pour tous.

TH : Comme tu le sais, je n'ai jamais été extrêmement favorable à cette question de la formation. Je l'ai accepté parce que nos partenaires le demandaient et que c'était relativement positif pour les jeunes. Mais je ne m'y suis pas impliqué, parce que je savais que c'était loin de la réalité de mon projet et de celle du quartier. Pour faire fonctionner le Musée Précaire dans un cadre comme celui du quartier, la formation à la surveillance ou à l'histoire de l'art n'est pas nécessaire.

GD : Pour changer de sujet, je voulais évoquer quelque chose que j'observe en général dans ton travail et également dans tes projets dans l'espace public : un certain humour, lié au dérisoire, à l'absurdité apparente d'un combat que tu entends mener seul mais avec acharnement. N'y a-t-il pas un tel humour à l'œuvre dans le projet de Musée précaire ?

TH : Je ne pense pas que l'humour fasse partie de mes outils de travail. Je comprends qu'on puisse développer ce point de vue, qui semble lié quelque part à l'impossibilité de faire ou de croire en quelque chose, mais personnellement, je n'ai pas peur de croire à l'impossible. Ma tâche en tant qu'artiste est de réaliser l'impossible, ou au moins de donner forme à des choses que d'autres

penseront impossibles. Il y a ici quelque chose de combatif et d'affirmatif plus qu'humoristique. Par ailleurs, il est clair que ces projets ne se passent pas sans humour ni une certaine joie dans la réalisation, sinon c'est impossible. Mais ça n'est pas une base de mon travail. D'ailleurs, tout le discours un peu à la mode et déjà "has-been" sur l'idiotie ne m'a jamais concerné. Peut-être en essayant d'être fort et d'affirmer des choses que d'autres ont peur d'exprimer, on suscite des réactions de rire, mais ça, c'est le problème du rieur.

GD : Lorsque tu établis un autel précaire pour Gilles Deleuze à l'image de celui de Lady Di avec des bougies, des peluches et des petit écriteaux du style "Gilles, on t'aime", "Gilles, tu nous manques", n'il y a-t-il pas un changement d'échelle qui tend vers l'humoristique ?

TH : Il ne faut pas confondre humour et amour : il n'y a que de l'amour ici ! Quand j'observe des peluches pour Lady Di avec une petite clochette (qui disent we love you, we never forget you), j'y vois une forme explosive de manifestation d'un amour que je ne jugerai moralement pas différemment parce que c'est Lady Di ou que c'est réalisé avec des objets vulgaires. Je le prends telle quelle comme une forme donnée et je lui redonne vie dans le Deleuze Monument. Il y a des gens à qui cela paraît tellement dingue qu'ils ne peuvent pas le penser autrement que par l'humour. Moi je n'ai rien contre l'humour mais je trouve qu'il y a une autre possibilité de répondre, qui n'est pas par le sérieux mais par l'amour. Ce que le Musée Précaire propose c'est la beauté d'une œuvre d'art magnifique dans une réalité inattendue pour cette œuvre. Et qui suscite une rencontre, un élan, une énergie.

Concernant la question du changement d'échelle, pour moi, le Musée précaire n'est pas une miniature ou une caricature. C'est un musée à l'échelle de un à un. Une personne face à une œuvre. Je pense que cela suffit largement concernant des chefs-d'œuvre. J'ai imaginé il y a quelques années un projet qui malheureusement n'a pas pu se faire : la construction d'un tunnel ouvert à tous qui partait de la rue pour mener dans un musée face à une seule œuvre. C'est peut-être cela le vrai sens d'un musée. Car ce que

je déteste, c'est la déambulation, c'est une attitude de non engagement. Avec le Musée Précaire, je propose au spectateur de ne pas accepter cette culture de la déambulation devant des milliers d'œuvres.

GD : Je pense à certains de tes anciens travaux comme "Les monstres" (une sculpture dans la rue qui est jetée par des éboueurs), ou "les souvenirs du 20e siècle" (une vente à bas prix d'objets sur un marché). Le Musée précaire fait-il aussi partie de cette approche de l'art, une idée de dispersion qui s'oppose à l'idée de conservation et de collection ?

TH : Je ne pense pas en termes de dispersion mais plutôt en termes de force d'action d'un agent ou d'un virus opérant dans un autre univers. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas la perdition mais la lutte de corps à corps. De un à un. C'est une mission que l'art doit remplir. J'ai l'impression que les toiles accrochées dans les musées ne remplissent plus cette mission, elles ne doivent plus lutter pour exister parce que les conservateurs ont trahi cet idéal. Avec le Musée Précaire, j'aimerais réactiver cette mission de conquête de l'espace, de confrontation volontariste. Ne pas rester dans la passivité du patrimoine. Je veux que les ready-made de Duchamp, par exemple, reconquièrent les esprits ou se reconfrontent aux gens d'aujourd'hui avec évidemment les années qui ont passé. C'est une réactivation, pas une dispersion.

GD : Cela va à l'encontre d'une certaine idée de la "mission" des conservateurs telle qu'elle est revendiquée par l'institution.

TH : Oui évidemment. Mais pour moi, il n'y a pas de subversion là-dedans. Je pense à la mission de l'œuvre, à sa beauté. S'il y a une force de résistance à l'intérieur de cet acte qui interroge le musée et qui fait que l'institution s'intéresse au projet, tant mieux, cela signifie que cette affirmation est juste. Mais je ne suis pas intéressé par des questions inhérentes au Musée, je ne travaille pas pour le musée.

GD : ni contre.

TH : Oui, ni contre. Je ne m'intéresse pas au frisson procuré par la pseudo-subversion du

projet, qui est une subversion bourgeoise. Moi, je suis pour les œuvres.

GD : J'ai tout de même l'impression que la confrontation est pour toi une méthode de travail. Eventuellement, tu vas créer les conditions d'un affrontement solitaire "contre" des structures. A cet égard, tu emploies souvent à propos de ton travail une sémantique de guerre, de mission, de combat.

TH : Oui, c'est une vraie problématique pour moi, qui porte les germes d'un automatisme dont je mesure aussi les facilités. C'est de l'ordre de la stimulation. Mais par ailleurs, je dois aussi me battre contre des esprits méconnaissent la réalité. Par exemple, je sais que pour réaliser un projet comme celui-ci, œuvrer à l'économie est une grave erreur. Un exemple : je sais par expérience que les habitants du quartier, qui ne sont pas charpentiers ni ouvriers professionnels, aiment les visseuses électriques. Alors, tous les jours, c'est la bataille pour la visseuse et personne ne veut être celui qui cloue. Dans la cité, c'est clair : le mec qui a un marteau à la main a l'air d'un plouc. Je le comprends très bien et je trouve cela drôle. Donc il ne faut pas acheter des marteaux mais des visseuses. Or, l'économie prescrit de faire autrement et on m'apporte des marteaux. Alors, tu comprends : moi, je dois faire la guerre et on m'amène des tous petits outils ! Alors, pour moi c'est une bombe et je réagis avec une bombe. Je fais la guerre contre cet esprit d'économie qui met en danger le projet.

GD : Est-ce que la création d'un certain chaos n'est pas aussi une façon de travailler, voire une forme de ton travail ?

TH : L'énergie créée par la confrontation est une méthode, car ce type de projets est d'emblée difficile et il faut tenir bon dès le début. C'est grâce à une certaine combativité, à un certain esprit batailleur, qu'on peut avoir la chance d'y arriver. Personne ne m'a accueilli jusqu'à maintenant en me disant : "viens quand tu veux, tout est en ordre, tout est prêt". J'ai toujours dû me battre pour mes projets et je ne me plains pas. Tout le monde doit se battre pour ses idées et ses projets.

GD : En choisissant de présenter au Musée précaire des artistes représentant un certain échec des projets et programmes utopistes de l'avant-garde (comme Léger, Mondrian Malevitch), n'est-ce pas de ta part une façon, non pas de résoudre, mais de reprendre cette question là où elle en était ?

TH : J'ai choisi tous ces artistes précisément pour la force de leur travail, leur volonté. En ce sens, ce sont des artistes -prétextes ou "manifestes". Par rapport à cette idée d'utopie non atteinte, ce que tu dis n'est pas faux : c'est le cas de Beuys par exemple. Mais justement l'art peut assumer cela parce que l'art n'est pas là pour fonctionner, ni pour avoir du succès. Et c'est à partir de ces œuvres que l'on va pouvoir rediscuter tout cela. J'aime les travaux tardifs de Malevitch, parce que contrairement ce que certains lui reprochent, il n'a jamais renoncé : il reste un artiste grandiose, même lorsque sous Staline il se remet à repeindre des figures. J'y perçois la grandeur de sa tâche : être un artiste et en même temps un être humain qui se bat avec les circonstances du moment, avec les questions formelles, les techniques ; les critiques. Résultat : il reste quelque chose d'immense malgré le pragmatisme. C'est pour cela que j'ai choisi ces artistes, car ils peuvent témoigner de cette tâche via leur travail.

GD : Dans le choix de ces huit artistes, n'y aurait-il pas huit façons de lire la manière dont tu te confrontes à l'art dans ta propre pratique ? Duchamp : humour et distance. Warhol : utilisation et connaissance du marché. Malevitch : désir de pureté, foi, et insuffisance, Mondrian : simplification du monde pour la beauté, Dali : mégalomanie et folie, Beuys : conscience politique et responsabilité, Le Corbusier : création d'un discours programmatique, Léger : réconciliation des contraires, art populaire

TH : Il serait totalement mégalomane de prétendre cela. Je trouve que les qualificatifs que tu donnes à ces artistes sont justes mais si je m'y retrouve, c'est uniquement dans l'amour que je leur porte. La seule chose que je peux dire de ces artistes, c'est que j'aime leur travail et que je les aime.

Deuxième partie



Vernissage de l'exposition Le Corbusier

Guillaume Désanges : Comme cela était prévu, le Musée précaire Albinet a été démonté avec l'aide des habitants du quartier après douze semaines d'activités (y compris la construction). D'abord, y a-t-il une image ou une impression générale qui te reste de ce projet particulièrement complexe ?

Thomas Hirschhorn : La principale image qui me reste est celle de tous les habitants du quartier que j'ai rencontré à travers cette expérience. Quand je les croise, ils me reparlent du musée précaire et me demandent : quand est-ce qu'on refait un projet ensemble ?

GD : La durée est essentielle pour ce type de projets. Dans le premier entretien, tu exprimais la crainte d'un malentendu avec les habitants. Est-ce que la dissipation du malentendu et la compréhension du projet peuvent se faire sans cette expérience étendue dans le temps ?

TH : Les malentendus sont naturels dans un projet artistique, mais il ne fallait pas qu'il y en ait avec la cité. Ainsi, je savais que la question du temps passé ensemble était primordiale parce qu'elle est le signe d'un véritable engagement. La présence quotidienne impose du temps passé ensemble, parfois conflictuel, mais aussi de dialogue. Dans ce type de projets, chaque jour est unique et le temps file très vite, c'est pourquoi l'urgence et la nécessité d'être présent sur place se renforcent au fil de l'expérience. Ce que je ne savais pas, c'était si j'allais pouvoir tenir pendant les douze semaines.

GD : Certains habitants du quartier qui travaillaient sur place étaient assez vite à même d'expliquer parfaitement le projet artistique dans ses objectifs et même parfois de le défendre face à des remarques de visiteurs extérieurs. Ils se l'étaient approprié.

TH : Les habitants comprenaient parfaitement notre projet simplement en nous observant tous les jours, même s'ils avaient parfois une distance critique. C'est une confirmation que les gens du quartier, peut-être non instruits par rapport aux règles de l'art contemporain, jugent avec leur cœur, en direct avec ce qui leur arrive et ce qu'ils voient tous les jours.

GD : Dès le début, pendant le chantier de construction, tu n'as pas voulu sélectionner une équipe en adéquation avec le travail à faire, tu as voulu travailler avec tous ceux qui étaient présents.

TH : Monter une équipe spécifique avec des gens que je ne connais pas n'a aucun sens. Ce qui avait du sens, c'était de travailler avec des gens qui habitent là. Ceci posé, ce n'est pas à moi de demander des preuves de cette appartenance au quartier. Alors effectivement il y avait beaucoup trop de monde à gérer et dès le premier jour une sorte de démesure s'est installée. Elle ne m'a pas dérangée car elle est drôle et fait partie du succès du projet. Je ne dois pas résoudre ce genre de problèmes parce que je ne suis pas un patron qui recrute mais un artiste avec un projet avec des habitants. Par ailleurs, ce sureffectif a permis de mesurer le nombre d'habitants qui n'ont pas de travail et ont besoin de gagner 8 euros de l'heure. C'est déjà un lien avec la réalité.

GD : Le projet a débuté dans une ambiance plutôt euphorique, puis très vite plus tendue, et finalement le projet a trouvé une sorte de rythme naturel qui alternait les moments de grâce et les moments plus difficiles. Avais-tu anticipé une telle temporalité ?

TH : Effectivement, à mon grand étonnement, la phase de construction s'est déroulée dans un grand enthousiasme collectif. Rien de tout ce qu'on nous avait prédit n'arrivait : que le musée ne tiendrait pas une heure, puis pas une nuit, puis pas une semaine, etc. La deuxième très bonne surprise est que le premier vernissage a été un événement massif qui a beaucoup mobilisé la cité. J'étais fier de cela. Ensuite, la première semaine d'exposition, celle de Marcel Duchamp, a été la plus difficile à tenir : il fallait mobiliser chaque jour les habitants pour des activités nouvelles dont on ne savait pas exactement comment elles allaient se dérouler. Et puis il y avait ces problèmes qui rappelaient que le quartier était difficile : notre angoisse n'était pas le vol des œuvres, mais le vol de voitures ou de téléphones portables. Il a fallu gérer ces problèmes, avec par exemple la décision de l'ouverture d'un parking pendant les vernissages.

GD : Le musée était ouvert sept jours sur sept de 10h à 21h, avec chaque jour des événements et des activités différents. Il était donc très difficile d'appréhender l'ensemble du projet en une seule visite. Par exemple, un visiteur, voyant un jour les jeunes dormir dans la bibliothèque, a dit : "la bibliothèque, ça ne marche pas". Mais ce dont il ne se rendait pas compte, c'est que les jeunes étaient là tous les jours. Cela pose la question le statut étrange de cette œuvre à vivre au quotidien et toujours partiellement invisible pour des visiteurs de passage.

TH : Le problème que tu poses est celui des gens qui pensent qu'il faut que "ça fonctionne". Ce n'est pas mon problème. Au Centre Pompidou aussi il y a des gens qui dorment dans la bibliothèque, peut-être parce que c'est le meilleur endroit pour dormir. Contrairement à toi, je pense qu'en venant une seule fois mais avec un esprit ouvert et éveillé, prêt à bien regarder — qui est d'ailleurs nécessaire à toute rencontre avec l'art — on pouvait comprendre tout le projet.

GD : Malgré ce rythme très soutenu, il y avait une telle énergie dans le quartier qu'on sentait qu'on aurait pu aller encore plus loin.

TH : On a toujours l'impression qu'on peut faire plus ou mieux. C'est sain et beau et cela va dans un sens que j'aime : le surmenage. Il est vrai par ailleurs que pour certains habitants du quartier, et surtout les jeunes, il ne se passe souvent pas grand-chose dans la journée, sauf les descentes de police, les altercations, et quelques accélérations d'adrénaline par rapport à des événements uniquement exceptionnels pour nous. Donc notre intervention quotidienne ne posait pas de problème de suractivité. Mon grand regret reste tout de même de n'avoir pas réussi à intéresser plus de gens pour les conférences, les débats, les ateliers d'écriture.

GD : Tu conclus ton texte de présentation sur le Musée Précaire par Art is out of control (l'art est hors de contrôle). Je trouve cette expression très importante pour comprendre un projet artistique comme le "Musée Précaire Albinet" : il est en effet totalement incontrôlable.

TH : Il est normal que l'art reste en dehors du contrôle et même empêche qu'il y ait contrôle. Au Musée précaire, il y avait tous les jours quelqu'un ou quelque chose qui mettait en question le projet, qui le plaçait en dehors du contrôle. Il fallait alors s'encourager, se renforcer soi-même pour continuer à tenir quotidiennement cette affirmation qu'était le projet. "Out of control" signifie aussi que l'idée est de donner le contrôle aux autres : à la cité, aux habitants. C'est eux qui décident aussi si le projet peut continuer ou pas. Je trouve magnifique que moi en tant qu'artiste et vous en tant que producteurs étions finalement hors du contrôle.

GD : Dès que le projet a démarré, toutes les questions administratives et logistiques qui avaient été anticipées (la sécurité, les assurances, la température, les constats d'œuvres etc.) se sont immédiatement retrouvées subalternes et on s'est mis à gérer uniquement des questions plus fortes et essentielles qui sont apparues : des problèmes humains.

TH : Je suis absolument d'accord. Avec le prêt des œuvres originales par le Centre Pompidou - auquel personne ne croyait vraiment d'ailleurs - on est allé aux limites de l'institution, mais surtout aux limites de leur engagement humain. Sur place, il était évident qu'il y avait des choses bien plus importantes à régler que ce qui est écrit dans un contrat de prêt. C'est d'ailleurs une magnifique preuve de la force de l'art qu'il puisse aujourd'hui encore être à la pointe de la confrontation. Qu'il affirme lui-même que toutes ces questions techniques de lumière, d'hygrométrie, de lux ou de documents administratifs ne sont pas importantes ; mais ce qui est important, c'est la question du respect, de l'amour, de l'acceptation d'un projet malgré les problèmes qu'il génère, malgré les mauvaises humeurs, les jalousies, les malentendus, les rancœurs, les ressentiments.

GD : Pour accepter un tel projet, il faut savoir abandonner ses réflexes et certaines idées parce qu'au quotidien, le fonctionnement n'était pas raisonnable (en termes d'efficacité, ou de justice, par exemple). Un des stagiaires sur le projet a dit qu'ayant compris cela, il avait décidé d'agir aussi

déraisonnablement, de répondre à l'excès par l'excès.

TH : C'est vrai que le projet ne se faisait pas dans l'injustice, mais pas dans la justice non plus. Pour contrer l'injustice il faut autre chose de plus fort encore que la justice : l'amour, l'excès, quelque chose de dingue.

GD : La complexité d'un projet comme le Musée précaire Albinet empêche d'en avoir une vision d'ensemble. Beaucoup de choses ou d'événements échappent, des appropriations, des histoires vécues dont on a aucune idée ou conscience : une multitude d'échos perdus et d'histoires parallèles qui nous reviennent parfois par bribes.

TH : Il est important qu'une œuvre d'art ne propose pas qu'une vision mais un faisceau de visions. C'est l'ouverture, l'activation de l'esprit et de la pensée qu'elle suscite. J'ai ma vision d'artiste mais il y a de multiples autres visions possibles selon les points de vue et les degrés d'implication. En général, dans les musées, on se contente de compter le nombre des entrées, pas de recueillir les échos perdus comme tu dis, pourtant c'est ce qui est beau dans la confrontation avec l'art : chacun pourra te dire quelque chose de différent, de ce qui l'a touché et ce qui va lui rester. Avec le Musée Précaire Albinet, je dirais que les échos sont même moins perdus qu'ailleurs, parce que j'habite là et que j'ai travaillé avec mes voisins. Il y a moins de perte.

GD : Le Musée Précaire a intégré des événements pas directement liés au projet. Cela fait aussi partie de sa réussite : à partir du moment où il a aspiré d'autres activités du quartier, cela signifiait son acceptation. La bibliothèque, par exemple, a très vite été investie par les jeunes pour des activités plus ou moins licites.

TH : Dès le départ, le musée s'appuyait déjà sur d'autres structures du quartier : la maison de jeunes, la bibliothèque, la maison de quartier. Alors, il était clair que les activités extérieures s'intégraient parfaitement et prenaient même parfois leur essor grâce au Musée précaire. C'est pour moi le rôle de l'art et de l'artiste dans l'espace public et dans la vie. Les jeunes se sont naturellement retrouvés dans la bibliothèque qui

était le lieu le plus ouvert et le plus libre, puisqu'il n'y avait pas d'œuvres ni d'activités proposées. La difficulté et la beauté du projet, c'est que j'étais très content que les jeunes, et même les plus durs, se retrouvent finalement dans la bibliothèque, parce que c'était aussi "leur" maison mais dans le même temps, ce n'était pas seulement leur maison. Il a fallu s'assurer, par la négociation et l'explication, de ce qu'elle reste un lieu ouvert à tous. Je crois que ces efforts ont été compris et acceptés et il y a eu une sorte d'autocontrôle du lieu. La bibliothèque, à part les rares fois où on a vu des gens lire ou regarder une cassette, était plutôt un lieu de rencontre pour se retrouver, un refuge peut-être, de petites magouilles ou embrouilles. Cela était possible parce que notre bibliothèque ne fonctionnait pas avec cette sorte d'autorité qu'ont les structures existantes. Mais en même temps, que ces magouilles se déroulent entourées des livres de huit artistes n'est pas si mauvais signe.

GD : Une étape importante a été franchie quand certaines personnes du quartier mais extérieures au projet, et franchement négatives depuis le début, se sont mises à fréquenter tout de même parce que c'était devenu un pôle.

TH : Ce résultat est une confirmation qu'il ne fallait pas constituer des sous-équipes ou des sous-groupes dans les équipes de travail. Je suis fier de cette stratégie et de son application quotidienne : ne jamais exclure personne, même les plus marginaux, même les plus négatifs. De la même façon que dans le quartier, les gens sont obligés de composer avec tous, quand tu travailles avec eux, tu dois considérer le quartier comme une entité et ne pas décider qui en fait partie ou pas. D'avoir compris cela est primordial. Celui qui tourne tout le temps autour et qui est négatif presque jusqu'à la fin, fait partie du projet que tu le veuilles ou non et c'est à toi de l'intégrer et de ne pas l'exclure. C'est la grande expérience artistique à faire comprendre à tous ceux qui considèrent le Musée précaire comme un projet démagogique ou social : il n'y a pas à faire de cloisons entre les bons les moins bons, les mauvais et les moins mauvais, pas par idéologie mais simplement parce ce n'est pas possible.

GD : Pourquoi lies-tu cela à l'art ?

TH : A part l'art et la philosophie, aucune structure sociale, politique, économique ne permet cela. C'est pour cela que les critiques d'art qui pensent que le Musée précaire est un projet social n'ont rien compris, pas seulement au projet, mais même à l'art. Ils n'ont pas compris la dimension que peut apporter l'art par rapport aux autres forces actives de la société : affirmer que qui que tu sois et à n'importe quel titre, connaissance, frère, cousin, je t'inclue, je suis d'accord avec toi. C'est cette chose belle et nouvelle, qui amène une transformation : aller à l'encontre de notre système basé sur l'exclusion ou la limitation. Ne pas délimiter mais intégrer.

GD : Le rythme quotidien du musée faisait passer très vite des moments de grâce à des moments difficiles de violence ou de tension. Les visiteurs de passage qui étaient enchantés et s'émerveillaient de voir ces jeunes de la cité qui travaillaient dans un musée, étaient également un peu dans l'erreur, décalés de la réalité.

TH : L'expérience de l'art n'est pas une expérience paisible ou apaisante. Le Musée précaire n'a jamais voulu résoudre des problèmes, il n'a pas voulu les exclure. C'est pourquoi quelquefois de la violence, des insultes ou des vols. Bien sûr, je ne suis pas naïf par rapport à l'endroit où je faisais le projet, mais pas plus d'ailleurs que je suis naïf quand je vais visiter des expositions dans des fondations ou dans des musées. Je sais toujours où je suis. L'important est que fondamentalement, j'étais d'accord avec les gens du quartier, ce qui ne veut pas dire que j'approuvais chacun de leur geste ou chaque événement. Mais sans cet accord, tu ne peux pas faire le projet. C'est cela le problème de certaines personnes: elles ne sont pas d'accord, et donc n'arrivent à rien changer.

GD : Mais cela ne signifie pas être solidaire des violences ou de certains fonctionnements du quartier. Si je comprends bien, cet accord dont tu parles signifie que quand un visiteur se fait casser sa voiture, ça n'est pas bien ni même normal, mais ce n'est pas cela non plus qui remet en cause le projet, ce qui démontre sa faiblesse. Ce ne sont pas les limites du projet, c'est toujours le projet d'une certaine manière.

TH : Absolument. Je ne suis pas d'accord en donnant la main à l'autre. Etre d'accord c'est être capable de comprendre qu'il y a des choses qui te dépassent et choisir d'être là où les choses te dépassent. Mais en restant informé, lucide et éveillé. Je ne suis pas d'accord avec le fait qu'on vole, mais je suis d'accord avec le fait de faire un projet dans un quartier où il y a des voleurs. Et parce que je suis dans un tel quartier, j'essaie de faire en sorte que les vols n'arrivent pas. Et si cela arrive, je ne ferais pas appel à d'autre force que la mienne pour les résoudre. Je me suis engagé plusieurs fois physiquement pour que des objets volés reviennent. Dans ce cas-là, je ne fais rien d'autre que ce qu'un artiste doit faire avec son œuvre : se mettre en condition de parler de un à un avec l'autre. Par ailleurs, je dois dire aussi que ne suis pas plus d'accord avec ce qui se passe parfois dans l'art contemporain, dans les expositions, les vernissages, les fondations.

GD : Ce qui est frappant, c'est qu'aucune violence n'a jamais été dirigée directement contre les œuvres.

TH : Cela montre que toutes les préoccupations, tous les scénarios catastrophes esquissés en amont sur ce qui pourrait arriver aux œuvres d'art n'étaient rien par rapport à ce qui peut arriver aux êtres humains. Je dois dire qu'on m'a quand même plusieurs fois menacé de brûler le musée, de voler les tableaux, mais, je crois, plutôt comme le signe d'une sorte d'exécutoire. Le fait de le dire était plus important que de le faire. C'est une preuve qu'il y avait à la fois du respect et un problème essentiel qui persiste, que je soulève sans le résoudre : cette tension qui naît d'une confrontation à l'inconnu, du rapport à l'art. Mais j'ai toujours décidé de prendre au sérieux ces menaces démesurées et délirantes de destruction, et j'ai essayé de défendre le projet par le dialogue. La question n'est pas de savoir si j'ai ainsi évité le pire mais il était important de remplir mon rôle d'artiste en allant vers l'autre, en tentant de le convaincre, en n'oubliant jamais le sens de ma mission et pourquoi je faisais ce projet.

GD : On n'a jamais tenté de cacher la valeur financière des œuvres. Et cela n'a jamais posé de problèmes aux habitants, qui avaient un rapport

à la valeur des œuvres presque plus saine que certains acteurs du milieu de l'art qui étaient obsédés par le prix, par les risques, etc. S'il n'y a pas eu de violence contre les œuvres, parce que la plupart des habitants avait compris ce qu'elles faisaient là.

TH : Jamais quelqu'un du quartier ne m'a demandé le prix d'une œuvre. Il était entendu que c'était des œuvres d'art très chères, inestimables peut-être. Donc en dehors d'une échelle de rentabilité possible. Alors, en effet, les habitants du quartier avaient face aux œuvres le même rapport respectueux que n'importe quel citoyen face à un bien qui appartient à la communauté.

GD : Le Musée précaire est irréductible à un projet social et parce qu'il ne fonctionne pas comme selon une idéologie culturelle - qu'on pourrait attendre - d'édification par l'art. Du coup, le fait que les activités n'étaient pas toujours très fréquentées par les habitants n'était pas un échec, car l'important était que la proposition existe et le fait qu'une conférence de spécialiste se déroule au milieu de toute cette vie de quartier laissait filtrer un échange d'énergie. Ça rayonnait, d'une certaine manière dans le quartier.

TH : Le Musée Précaire n'est pas un projet social simplement parce qu'il ne répond pas à une demande sociale mais à une volonté d'artiste. Il est exact qu'il fallait tous les jours aller chercher les gens pour leur dire qu'il y avait un débat, une discussion, une rencontre, une conférence. Mais tout cela est normal. Les jeunes de la cité, particulièrement, étaient les plus difficiles à convaincre, parce qu'ils sont quelque part en révolte et prennent leur distance par rapport à ce que l'on veut leur apprendre. En même temps, le fait que les ateliers aient lieu avec des participants venant parfois de loin pour y assister a aussi un impact qu'un artiste qui veut absolument que son travail "fonctionne" pourra difficilement évaluer. Ce que j'ai aimé, c'est que les habitants n'ont jamais répondu "non, ça ne nous intéresse pas", mais toujours, "oui, oui nous allons venir plus tard". Et je crois que cette réponse est vraie mais qu'il faut bien la comprendre : ils ne vont pas venir un quart d'heure plus tard mais peut-être trois ans, dix ans plus tard! Qui sait? C'est

pour ça qu'il faut rester plein à la fois lucide et plein d'espoir.

GD : Pendant la construction, j'avais l'impression que l'aspect final du projet n'était pas ta priorité. Tu laissais les assistants recrutés sur place se débrouiller par eux-mêmes. Et pourtant on retrouve formellement un style très "hirschhornien" dans le Musée. Cela pose la question de l'objectivité des matériaux que tu utilises pour des pures raisons pratiques.

TH : J'utilise ces matériaux là pour leur capacité d'adaptation, d'utilisation et de compréhension par tous : du scotch, du carton, du bois, des plexiglas. Et quand tu travailles avec ce genre de matériaux, le résultat final à cet aspect-là. Mais j'aime aussi cet aspect et évidemment, en tant qu'artiste, j'utilise des formes et je réfléchis à leur dimension politique. C'est pourquoi je ne comprends pas les artistes qui utilisent des matériaux que seul des techniciens spécialisés du musée d'art contemporain peuvent manipuler : contreplaqué pour partager les espaces, lumières tamisées, etc. Cela relève d'une grave démission : et du coup les expositions contemporaines se ressemblent toutes de plus en plus. Parce qu'elles sont toutes réalisées par les mêmes techniciens, tandis que les artistes, eux, envoient des fax. Moi je fais ce que je peux faire moi-même et je dis aux équipes de construction faites ce que vous pouvez. Ils ne le feront pas moins bien ou mieux que moi. De toute façon, un projet comme le Musée Précaire Albinet ne doit pas se faire avec trop de plans, il doit se faire sur le moment avec les gens et les moyens qu'on a sur place.

GD : Pareil pour la scénographie des expositions.

TH : L'important était d'avoir arraché des tableaux originaux d'une valeur inestimable. Alors après cela, il faut avoir le cœur bien petit pour se préoccuper de scénographie. Une toile de Mondrian, tu la mets où tu veux. Elle n'a pas besoin d'être sur un mur plus blanc que les autres pour conserver sa force. C'est tellement beau, tellement chargé, tellement dense, que ça n'a pas besoin d'être encore mis en valeur. L'intimidation par la valorisation, c'est fini. Par contre, je m'efforce de créer des liens avec une autre ville, une autre continent, une histoire, une

culture avec toutes les documents que je mets à disposition, les photocopies, les extraits de texte, les catalogues.

GD : Tu mets souvent en avant l'importance de ta présence physique pendant le projet mais aussi pendant toute sa préparation.

TH : Comme tous les artistes, je crois, je dois être extrêmement présent pour mon projet. Et il n'y a pas de hiérarchie dans les tâches. Moi qui ne veux pas que quelqu'un ait un pouvoir sur moi ou sur mon travail, je ne peux pas déléguer ce pouvoir par ailleurs. C'est pour cela que je dois tout faire. Je le fais parce que c'est mon œuvre mais au-delà, c'est aussi une affirmation : l'affirmation d'un projet qui veut obliger les autres à s'impliquer à la même hauteur, qui requière leur présence. Trop souvent, les gens ne sont pas présents, ils ne travaillent pas ils ne sont pas là, ils ne s'occupent pas, ils ne se confrontent pas. Moi je trouve que c'est beau de se confronter, c'est dur aussi, car il faut sacrifier beaucoup de son temps. Mais c'est la seule façon qu'un projet devienne vivant, réel. Souvent, le soir, je me suis retrouvé à nettoyer le terrain. Pas parce que je suis un nettoyeur, mais parce que c'est une des rares choses que je sais très bien faire, et que cette activité est utile et belle comme toutes les autres activités. Elle a une fin. Au-delà du signe que ça fait pour les autres, concrètement je dis : "tout ce qui fait partie de mon projet je peux le faire, je veux le faire." Ce n'est pas aux autres de s'exécuter pour cela. Ça rejoint cette idée de dialogue, d'installer un rapport non hiérarchique par rapport aux propositions que je fais.

GD : Tu étais entouré d'une équipe pour l'organisation, mais à certains moments tu souhaitais être seul face aux équipes du quartier.

TH : C'est mon travail d'artiste de montrer que je peux fonctionner même en minorité. Ce qui signifie ne pas s'appuyer sur une structure mais seulement sur sa propre volonté. C'est un engagement personnel. Et mes interlocuteurs peuvent comprendre cela parce que dans leur vie ils se sont aussi trouvés en minorité et ils ont compris qu'on pouvait quand même y réaliser des choses. Alors, un renversement s'esquisse : seul,

tu as des arguments, une force supplémentaire, une volonté qui dépasse le fait d'être minoritaire. C'est ça que tu dois mettre en jeu, en discutant avec les gens : retrouver un rapport de un à un. De minorité à minorité. Ce n'est pas une méthode ou une stratégie, mais une politique de vie, une conviction. Par rapport à cela il n'y a rien de nouveau. C'est normal. Ce n'est pas mon rôle d'artiste, c'est mon rôle d'être humain.

GD : Dans tes rapports avec les habitants, tu parlais souvent d'art, sans apparemment adapter ton discours en fonction de tes interlocuteurs.

TH : En tant qu'artiste, il est très important de ne pas avoir de multiples discours, parce qu'on s'adresse à l'univers entier. On n'exclue personne.

NOTES

[] Les détracteurs de Thomas Hirschhorn, artiste d'envergure internationale après avoir obtenu le Prix Duchamp en 2000, soulignent volontiers qu'il a officiellement représenté son pays, la Suisse, lors de la biennale de Venise en 2011, salon commercial de l'Art, du politiquement correct et de la haute finance. Ce qui, pour eux, remet en cause son engagement politique, et consacre sa stature de provocateur pseudo-humaniste petit bourgeois....*

[1] Entretien publié dans : Musée Précaire Albinet dans le catalogue Thomas Hirschhorn, éditions Xavier Barral, 2004 :

"Le projet de Musée Précaire Albinet a comporté quatre phases : la préparation (dix-huit mois), la construction (trois semaines), l'ouverture au public (huit semaines) et la déconstruction (une semaine). Compte tenu de cette temporalité particulière, l'idée était de réaliser un entretien en deux parties : savant et après la phase effective du Musée Précaire. Dans un premier temps aborder les questions soulevées par l'idée même du projet, les difficultés de sa mise en œuvre et les attentes à la veille de démarrer concrètement le projet dans le quartier. Dans un deuxième temps discuter le bilan et confronter les enjeux initiaux du Musée Précaire à la réalité vécue du projet. La première partie est donc le résultat d'une discussion qui a eu lieu en avril 2004, après tout le travail préparatoire et juste avant le démarrage des trois semaines de construction avec les habitants. La deuxième partie a été réalisée en août 2004, deux mois après le démontage du musée."



Vernissage du Musée Précaire Albinet

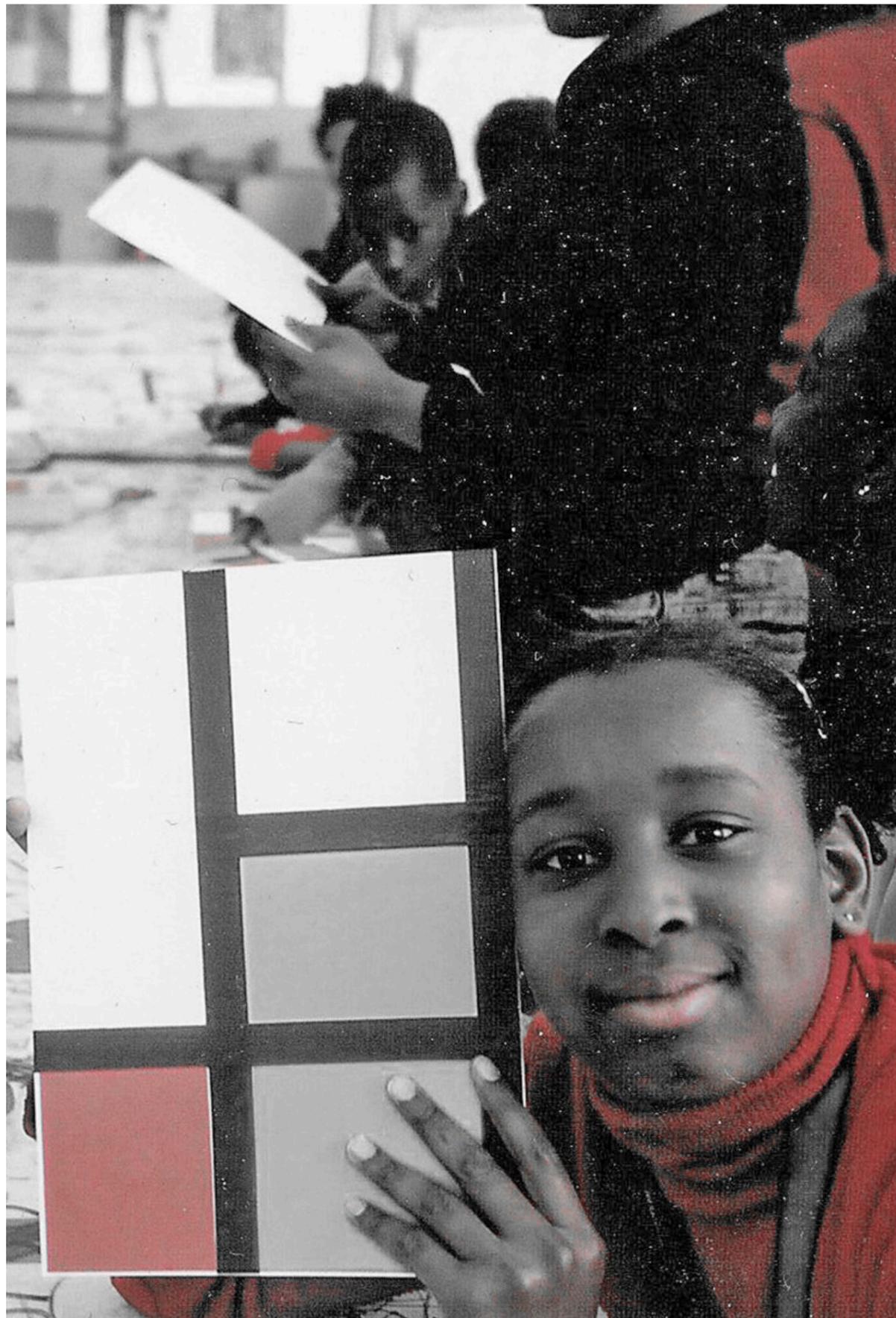
■ Les Utopies précaires de Thomas Hirschhorn

«Hirschhorn donne une raison très simple à la rigidité du programme du Musée: son travail doit “produire” chaque jour quelque chose. “Ce n’est pas passif – un patrimoine: les œuvres sont là pour développer une activité.” Le concept de patrimoine – un ensemble de “biens”, matériels ou non, hérités de et appartenant à une personne ou un groupe de personnes, mais le plus souvent liés à l’État – est très précisément mis en question par le Musée Précaire. Les habitants du Landy ne sont pas simplement invités à se réappropriier les œuvres, à aller les voir dans leur propre quartier, à regagner, même temporairement, une légitimité qui leur est généralement déniée. Ils sont surtout invités à diriger et surveiller une institution dans laquelle ces œuvres sont montrées. Ce sont eux qui ont construit le Musée Précaire, qui, en amont, ont été formés au

Centre Pompidou à la sécurité, au transport et à la médiation des œuvres, qui ont géré la buvette et généré ainsi un peu d’argent. Ce sont eux qui ont monté, démonté et surveillé le Musée, et endossé, non sans quelques scrupules, la responsabilité de son “succès”, comme le montrait clairement leur attitude vis-à-vis des visiteurs. Aussi peut-on imaginer le regard, nourri d’un sens actif d’engagement collectif, qu’ils posent sur les œuvres présentées. Le travail fourni au Musée, rémunéré ou non – et quoi que les habitants en tirent, quand bien même il s’agirait juste de s’asseoir dehors à la buvette – élargit leur définition de la notion de spectateur, la définit comme une forme essentiellement “participationnelle”, loin de l’acceptation passive d’un patrimoine, forme convenue de regard proposée par l’institution.»

Extrait du texte

*«Les Utopies précaires de Thomas Hirschhorn»,
par Rachel Haidu, Le Journal des Laboratoires,
n°3, décembre 2004.*



Atelier semaine Piet Mondrian

■ C'est aussi pour vous ici

Pour qui s'intéresse aux relations entre art, culture et quartiers populaires, le projet mené par Thomas Hirschhorn à Aubervilliers en 2004 est une référence, d'une manière ou d'une autre. Douze ans après, le Musée Précaire Albinet reste une expérience exceptionnelle, unique, limite, culte. Rien de comparable en tout cas ne s'est produit depuis. Il n'est pas inutile d'y revenir aujourd'hui, dans cette époque si trouble et si troublée, où l'on répète ici et là, comme un mantra auquel on voudrait croire, que la culture est un facteur de cohésion sociale, et que le « vivre ensemble » passe aussi par l'art...

Ce ne sont pas forcément ces mots là qu'emploie Thomas Hirschhorn lorsqu'il formule l'idée de son Musée Précaire mais la dimension politique de son projet ne fait guère de doute : il s'agit d'exposer des chefs-œuvres de l'art du XXe siècle dans une banlieue. « Idée simple, compréhensible, artistiquement juste et fondée », souligne-t-il.

Sollicité en 2002 par les Laboratoires d'Aubervilliers, structure de recherche et de production artistique, pour « faire quelque chose » à Aubervilliers, Thomas Hirschhorn se positionne « en voisin », car il occupe un atelier près de la cité où il souhaite construire ce musée d'un genre inédit. La nouveauté tient notamment au fait qu'il veut réaliser son projet non seulement POUR les habitants de la cité mais aussi AVEC.

Pour cela, préalable massif, il lui faut d'abord obtenir la collaboration du Centre Pompidou à qui il demande de lui prêter des œuvres-clefs de l'art du XXe siècle, de celles qu'un musée laisse sortir de ses salles avec une foule de garanties et la conviction que ça en vaut la peine. Et là, ça ne va pas de soi... Pour une si grande institution, l'un des plus grands musées d'art moderne du monde, voir partir des œuvres de Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Le Corbusier, Salvador Dali, Joseph Beuys, Andy Warhol dans une banlieue obscure, pour une

exposition dans des conditions « précaires », c'est forcément un peu dur à imaginer...

Et si finalement le Centre Pompidou accepte l'aventure, c'est en raison du statut particulier de l'artiste qui lui fait face, un artiste reconnu, qui se veut volontiers « bagarreur », usant de toute sa ténacité, de toute sa force de conviction, de toute sa radicalité pour défendre sa vision. Né en 1957, le Suisse Thomas Hirschhorn s'est installé à Paris en 1984, et a commencé à se distinguer dans les années 90. Il expose un peu partout et son œuvre est saluée en 2000 par le Prix Marcel Duchamp, sorte de sésame dans le circuit international de l'art contemporain. Son travail artistique prend souvent la forme d'installations bricolées à partir de cartons, d'aluminium, de scotch, c'est à dire des matériaux courants, « universels, économiques, inclusifs ». Hirschhorn est ce qu'on peut appeler un artiste « engagé », il a des préoccupations sociales et politiques, il a l'habitude d'intervenir dans l'espace public et de travailler avec les habitants. « Je ne fais pas un travail politique, je travaille politiquement », précise-t-il.

Un an avant que des émeutes n'embrasent les banlieues françaises, se produit donc cet événement improbable, impensable sinon par un artiste à la foi inébranlable qui présente son projet comme « un acte contemporain et concret de collage entre l'utopie et la réalité ».

Dans une conférence donnée en 2007 au Centre Pompidou qui fêtait ses 30 ans et les grands moments qui avaient marqué son histoire, Thomas Hirschhorn a expliqué l'aventure du projet du Musée Précaire Albinet, son déroulement et quels enjeux il représentait pour lui. Après 1 an et demi de préparation, de novembre 2002 au printemps 2004, (soit beaucoup de discussions avec les habitants de la cité et beaucoup de négociations avec les prêteurs) et 3 semaines de montage, le musée précaire ouvre ses portes pour 8 semaines, chacune dédiée à l'exposition d'un artiste. du 19 avril au 14 juin 2004.

La construction réalisée avec les habitants du quartier sur un terrain vague au pied de la barre d'immeuble inclut une salle d'exposition (un Algeco sécurisé avec les normes hydrométriques pour la conservation des œuvres), une bibliothèque avec livres et documentation sur les artistes exposés, un atelier de travail et une buvette à l'extérieur. Autant dire, rien qui ressemble à l'image sacrosainte du musée. Au total, 30 œuvres ont été exposées : 20 originaux du Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou et 10 multiples du Fonds National d'Art Contemporain.

En plus des expositions, tout un programme d'activités renouvelées chaque jour est mis en œuvre pendant les 8 semaines : ateliers pour les enfants, ateliers d'écriture, sorties, débats animés par des personnalités (telles Leïla Chahid pour « Juifs/Arabes »...), des conférences par des historiens de l'art, la semaine s'achevant par des repas communs des habitants.

Thomas Hirschhorn insiste bien sur l'idée d'une production collective à travers ces événements uniques proposés, tout en se défendant de mener un projet « participatif ». Son travail doit « produire » chaque jour quelque chose. « Ce n'est pas passif un patrimoine : les œuvres sont là pour développer une activité », explique-t-il. Animé par « l'amour de l'art » et la croyance que l'art est un « principe actif », capable de mettre l'individu en mouvement, il est aussi parfaitement conscient que le partage n'est pas toujours au rendez-vous. Il regrette que les ateliers d'écriture n'aient pas fonctionné comme il l'espérait, reconnaît que c'est d'abord la perspective de gagner de l'argent qui a attiré les jeunes de la cité dans la

construction du musée (et apprécie cette donnée comme un lien de son projet avec la réalité), enregistre la défiance qu'ont marqué d'autres... Pour lui, bien au-delà d'une perspective éducative ou d'insertion sociale, ce qui importe, c'est qu'un groupe d'individus puissent à un certain moment se positionner, s'engager par rapport à ce projet qu'il leur apporte, que ce soit par une réelle participation à des activités, par la seule présence dans le musée ou la bibliothèque, par le passage à la buvette et même par la distance ...

Certes le Musée Précaire Albinet a bien comporté un volet « éducatif et social » important à travers la formation au Centre Pompidou d'une douzaine de jeunes aux métiers du musée, nécessaire pour qu'ils puissent assurer le transport des œuvres et l'accrochage, comme prévu par le projet, mais ce n'est pas l'idée de leur offrir de nouvelles perspectives professionnelles qui intéresse l'artiste mais le frottement avec un autre milieu, d'autres pratiques. L'insistance d'Hirschhorn à répéter qu'il ne fait pas un travail social mais un travail d'artiste, à travers une œuvre qui est d'abord une expérience relationnelle a de quoi déconcerter tous les esprits bien pensants qui dès qu'il s'agit de la banlieue et de population que l'on dit culturellement défavorisée aimerait que ça produise des « résultats », alors qu'on n'a pas l'air de trop de poser la question pour la futilité d'événements culturels proposés à des publics plus captifs...

Du côté du Centre Pompidou, cette irruption de jeunes pas câblés culture a créé quelques remous lors de leur passage intra-muros pour les initier aux rudiments de la chose muséale, remous

positifs et négatifs qui renvoyaient logiquement l'institution à l'image dorée de son être – soi. Il y avait bien une forme de dépossession à voir partir ces fameux chefs-d'œuvre, qui dans la cité Albinet rayonnaient sûrement davantage par la puissance symbolique de leur statut de chefs-d'œuvre que par leur valeur proprement esthétique. Cette dépossession, Thomas Hirschhorn l'a parfaitement « jouée » lorsqu'il attendit la 4^{ème} semaine de l'ouverture du musée pour convier les officiels et la presse à un vernissage, préférant ouvrir les 3 premières expositions avec les seuls habitants du quartier...

Si au cœur de Paris certains se sont sentis déposés, d'autres dans la cité se sont sentis en possession de quelque chose de nouveau et manifestement intéressant, si on en juge par la gestion de leur relation avec les médias qui a été mise en place : un porte-parole a été choisi parmi les jeunes, et par eux, pour sa facilité à s'exprimer et à transmettre une autre image que celle tristement attendue. Quant à l'appropriation d'un patrimoine prestigieux — une collection d'art conservée dans un musée national —, elle a bien eu lieu même si ce n'est pas comme on le conçoit habituellement : les habitants n'ont pas simplement été invités à se réapproprier les œuvres, à aller les voir dans leur propre quartier, à regagner, même temporairement, une légitimité qui leur est généralement déniée. Ils sont surtout été invités à se mesurer à l'institution. Ce sont eux qui ont monté, démonté et surveillé le Musée, et endossé, à leur façon, la responsabilité de son « succès » vis-à-vis des visiteurs.

Alors ? Doit-on regretter qu'il n'y ait pas eu de suivi post-Musée Précaire ? Et que l'on n'ait pas fait d'évaluation de ce que cette expérience hors-norme avait pu apporter aux habitants de la cité ? Ou doit-on plutôt, comme Hirschhorn, prôner le « out of control » qui donne le contrôle aux autres, aux habitants justement, louer les moments de grâce qui ont pu se manifester à travers les prises de parole, les nouveaux regards sur soi et son territoire (plutôt que sur les chefs-d'œuvre directement). Est-ce que voir sa cité s'animer pour un moment autour du projet d'un artiste et l'attention se tourner vers son quartier de banlieue pour cela, n'est pas déjà considérable ? Pas suffisant, certainement, mais...

Hirschhorn voit la banlieue tout à la fois comme le lieu de « la vitalité, la déception, la dépression, l'énergie, la folie, l'utopie, l'autonomie, la créativité, la destruction, des idées, des jeunes, de l'espoir, de l'audace, des problèmes, des rêves... ». Pas d'idéalisme mais pas de commisération ni de misérabilisme. La banlieue comme un lieu riche, traversée par la vie, en mouvement... Au-delà de ses limites, c'est probablement cela que l'on veut retenir de l'expérience du Musée Précaire Albinet.

Pascale Bertrand

23 juin 2016

**Culture, éducation, jeunesse, Dignité, identité,
Emancipation, Engagement, Territoires de
l'action artistique et culturelle,
Travail de l'art hors champ**



La bibliothèque du Musée Précaire Albinet

■ Cadrage

Le musée était construit à partir de deux bâtiments Algeco accolés, avec des matériaux précaires : scotch, palettes, bois, bâches. Il comprenait une salle d'exposition, une bibliothèque, un atelier et une buvette. Le musée vivait au gré des ateliers d'art plastique et d'écriture, des conférences, des sorties culturelles, des repas communs, du vernissage hebdomadaire. Le musée était voué à disparaître physiquement. Le mot « précaire » désignait ainsi l'aspect fluctuant, imprévisible et temporaire de l'œuvre. Toutefois, l'artiste expliquait que le projet artistique continuerait à vivre dans les esprits et dans toutes les manifestations le concernant: «Le projet artistique ne s'arrête jamais. Je ne sais pas où l'art peut s'arrêter. L'art est infini. L'art a une possibilité d'impact à très long terme »².

Fin 2006, Thomas Hirschhorn a exposé à la biennale d'art contemporain de Séville une installation intitulée « RE – Musée Précaire Albinet ». Marqué par son œuvre, il a voulu comprendre ce que le Musée Précaire Albinet était pour lui.

1. Nathaniel Herzberg,
« Quand l'art agite la cité », Le Monde, mercredi
11 janvier 2006, p. 22-23

2. Thomas Hirschhorn
Le Musée Précaire Albinet, Ed. Xavier Barral/Les
Laboratoires d'Aubervilliers, 2005.

■ Paroles d'habitants

Témoignage recueillis par Sébastien Radouan et Dalila Habbas en janvier 2007

«Le fait que l'on ramène des œuvres qui font au moins quatre fois la valeur du bâtiment, dans un quartier du 93, ça paraît bizarre. Ce n'est pas que c'est bizarre, c'est extraordinaire. Cela donnait de la valeur au quartier. Ça fait parler du quartier aussi. Parce qu'il y a des préjugés sur le 93. Cela montre aussi que dans le 93 on peut faire des choses qui sont positives.»

Mamadou NIAKATÉ
habitant du quartier du Landy

«Moi, je me suis dit où ils mettent les pieds, parce c'est un quartier ouvrier avec un très fort pourcentage d'immigrés. Ce sont plutôt des gens qui cherchent à gagner leur vie, la peinture cela leur passait un peu au-dessus de la tête. Et puis, on a appelé les jeunes de ce quartier à y participer. Et, dans l'ensemble, ça s'est bien passé, il n'y a pas eu de gros problèmes et tous se sont investis dans ce petit musée. Tous y ont participé avec leurs faibles moyens pour beaucoup mais tous ont essayé de faire quelque chose. Et je pense que pour beaucoup de gens, cela a quand même laissé quelque chose. L'ambiance était très bonne ; une fois par semaine, on faisait un repas pour les gens du quartier. Les gens venaient en apportant de la nourriture de son pays. C'était ce mélange de races qui était très positif.»

André BONETTO
habitant du quartier du Landy

«Maintenant, Thomas il m'a montré comment on pouvait regarder les tableaux, comment on pouvait les comprendre. Cela m'a plus ouvert l'esprit.»

Mamadou NIAKATÉ
habitant du quartier du Landy

«Je trouve qu'au niveau des enfants, il y a des traces laissées d'éveil à la peinture. Chacun a fait ce processus à sa façon. Pour certains, cela a été très fort, pour d'autres c'est peut-être uniquement une petite touche comme ça. Mais on ne sait pas, dans quelques années, cela va peut-être se réveiller à nouveau. Donc, il y a tout ce qui est un petit peu enfoui mais qui peut ressurgir. Je pense que cela les aidera, ça laissera des traces. Je pense que cela a été quelque chose de positif.»

Emmanuelle FOU DHAILI
responsable de la bibliothèque
jeunesse Paul Eluard

«Dès qu'il est parti ce musée, il manquait un gros truc dans le quartier parce que ce musée c'était le point où les personnes du quartier se réunissaient pour passer de bons moments. Et, dès qu'il est parti ce musée, les gens étaient désespérés.»

Mamadou NIAKATÉ
habitant du quartier du Landy



Vernissage du Musée Precaire Albinet

■ Citations de Thomas Hirschhorn

« Parce qu'il faut travailler concrètement à la réalisation de l'utopie, plutôt qu'à sa théorisation »

« Ce qui compte, c'est ce qui se passera après, dans leur tête. Pas la peine de s'adresser au collectif ni d'enseigner l'histoire de l'art, tout cela ne peut venir que d'une décision individuelle, et d'un rapport intime. Je pense vraiment qu'une œuvre a une force active. Et transforme qui la regarde. »

« Je ne fais pas un travail politique, je travaille politiquement. »

« Le Musée Précaire Albinet » n'est pas discutable et il n'est pas justifiable. Le « Musée Précaire Albinet » est une affirmation en accord avec son quartier, ses habitants, son emplacement, son programme, ses visiteurs, ses activités. »

« Pour moi, faire de l'Art n'est pas utopique, ce n'est pas rêver ou échapper à la Réalité. Je suis contre des termes tels que "Micro-Utopie". Je

suis sceptique sur nombre de théories de l'Utopie. Je pense que ces théories aujourd'hui servent souvent à exclure l'autre, qu'elles sont exclusives et luxueuses. L'Utopie n'est pas une mission impossible et l'Utopie est une chose trop sérieuse pour être confiée à des architectes et designers. Je veux à la fois penser et réaliser l'Utopie, dans le même temps et dans le même espace. L'utopie doit être confrontée, problématisée directement avec la Réalité. L'Utopie n'est pas cool, la Réalité n'est pas cool. L'Utopie n'est pas correcte, la Réalité n'est pas correcte. L'Utopie n'est pas à la mode, la Réalité n'est pas à la mode. L'Utopie n'est pas glamour, la Réalité n'est pas glamour. "Le Musée Précaire Albinet" était une tentative de se confronter directement à l'Utopie et à la Réalité. C'était une tentative de sceller ensemble Utopie et Réalité. Je veux rendre ces termes inséparables. Je veux les unifier. Je veux neutraliser la distance et la différence entre Utopie et Réalité dans le même mouvement, dans la même action. Il n'y a pas la pratique d'un côté et la théorie de l'autre : le Musée Précaire Albinet était basé sur cette idée et je me suis efforcé d'agir en accord avec cette idée. Le Musée Précaire Albinet fut ma tentative d'un manifeste concret et contemporain concernant l'Utopie et la Réalité, comme combinaison du temps dans lequel je vis. »

« L'Autonomie qui m'intéresse est l'autonomie du courage, l'autonomie de l'affirmation, l'autonomie de m'autoriser moi-même, l'autonomie de faire quelque chose par soi-même, sans argumentation, sans explications, sans communication et sans justification. Je m'autorise moi-même à croire à l'autonomie de l'Art. Je crois en l'Art. Je crois en l'autonomie de l'Art. (...) Avec l'expérience du Musée Précaire Albinet, j'ai eu la confirmation que seule l'affirmation absolue de l'Autonomie de l'Art, par-delà la raison et par-delà les discours, peut avoir un impact et peut aller au-delà d'un travail social, d'un travail socioculturel ou d'un travail culturel. »

« Seul l'art n'exclut pas l'autre. Seule l'œuvre d'art possède la capacité universelle d'engager un dialogue d'un à un. Du spectateur à l'œuvre et de l'œuvre au spectateur. C'est pour cela que j'insiste sur le fait que le « Musée Précaire Albinet » est un projet artistique. Toute autre interprétation du « Musée Précaire Albinet » est un malentendu ou une facilité. Car il ne s'agit pas de réduire l'art à un champ socio-politique et il ne s'agit pas de restreindre la mission de l'art à une mission d'animation culturelle. L'art n'est pas

contrôlable. Le « Musée Précaire Albinet » n'est pas contrôlable. »

« Car avec ce projet je veux oser toucher ce qu'on ne peut pas toucher, l'autre. Je veux engager un dialogue avec l'autre sans le neutraliser. »

« Le Musée Précaire Albinet est un projet chargé de complexité, de contradiction, de difficulté, mais aussi de beauté. Ce sont les instants courts, rares et non-spectaculaires de la confrontation, que l'art peut engager partout, pour tout le monde, et à tout moment. »

« L'Autre est mon prochain, mon voisin. L'Autre est ce qui m'est étranger, ce que je ne peux pas comprendre, ce qui me fait peur. L'Autre est le voisinage absolu. "L'Autre" dans l'expérience du "Musée Précaire Albinet" signifie la volonté absolue d'inclure, de ne pas exclure et de travailler pour ce que j'appelle une audience non-exclusive. Je pense que l'Art – parce que c'est de l'Art – peut créer les conditions pour une confrontation ou un dialogue direct, de un à un. »



Montage de l'exposition Marcel Duchamp

■ Témoignage

En alternance avec une autre stagiaire, j'avais pour mission le suivi des contrats de travail et des plannings des travailleurs du Musée, ainsi que de la documentation photographique du projet. (...) Il me semble que la fragilité du projet se trouvait dans cette tension quotidienne qui aurait pu, et qui a failli, compromettre l'existence du musée. (...) Ainsi, il fallait soutenir cette pression quotidienne sans relâcher notre attention, et surtout tenir nos décisions et nos engagements de départ. Progressivement, à force de réajustements, ces situations conflictuelles se sont modérées. (...) Et bien sûr, par moments imprévus j'entends aussi tout ce qui étaient conflits, confrontations, et colères, soit entre les jeunes et nous. Effectivement, il est arrivé quelques fois que les jeunes se frappent assez violemment pour régler des histoires en rapport ou non avec le musée. Le geste le plus violent que j'ai été amenée à voir fut lorsqu'un jeune mit un coup de ciseaux dans la bouche d'un autre pour une simple affaire de corde coupée...

Pour qualifier le rythme quotidien du musée, Karim Rouillon (assistant de Thomas Hirschhorn) utilisait l'image du sportif à haut niveau, et Thomas employait régulièrement des termes guerriers pour parler de son projet. "C'est un peu comme à la guerre, tu es au front"

Effectivement, nous étions en permanence dans un rapport direct avec l'autre, c'était un peu comme une confrontation ininterrompue, où tout pouvait être source de malentendus et de contestations. Il fallait être toujours vif, vigilant, et surtout ne pas se laisser déborder par l'autre. Cela impliquait donc une certaine spontanéité, afin de s'ajuster aux différentes situations, car tout ce qui composait ce musée s'inscrivait dans une forme d'exagération qui faisait, par exemple, qu'une chose d'apparence banale prenait parfois des envergures plutôt troublantes. (...)

La vitesse à laquelle se sont écoulés les jours et les semaines au musée est stupéfiante. En effet, une autre caractéristique du projet était

cette précipitation, cette effusion qui réglait tous les événements. C'était comme si une forme d'électricité gravitait autour du musée, et l'animait. Cela se sentait aussi dans la vie du quartier, avec par exemple les enfants qui couraient, hurlaient, sautaient dans tous les sens, ou encore les scooters, les voitures, et autres engins à moteurs, qui passaient plusieurs fois de suite dans les rues aux alentours, à une vitesse pas vraiment réglementaire...

Un autre aspect de ce stage, et ce fut peut-être un des plus importants, a été les relations avec les habitants du quartier, que ce soit les femmes africaines, les enfants, ou les jeunes. Étant données les réunions préliminaires, qui eurent lieu au quartier durant les dix-huit mois de préparation du projet, les habitants savaient plus ou moins à quoi s'attendre, mais cela n'a pas empêché qu'il a fallu se faire accepter, une fois sur place. Il ne fallait surtout pas s'imposer mais au contraire écouter, comprendre, et échanger, afin de réajuster progressivement le projet au contexte réel. Effectivement, "le vrai pari" du "Musée Précaire Albinet" était la participation des habitants aux activités du musée. "C'était avec et pour les habitants" (Thomas Hirschhorn).

Il m'a été assez difficile, au départ, d'arriver dans ce quartier qui m'était totalement inconnu, et de m'acclimater au mode de vie qui l'accompagne, car les premiers jours furent pour ainsi dire uniquement fait de tests de la part des jeunes, pour d'une part, que l'on apprenne à se connaître, et d'autre part, pour voir jusqu'où ils pouvaient aller trop loin". Au fil des jours, des rencontres, et des échanges, il s'est véritablement construit, autour et à l'intérieur du musée, un petit monde, une bulle, que "les gens de l'extérieur", tel que les qualifiaient les habitants du quartier, approchaient, et venaient visiter.

Émilie Lamy, stagiaire pendant le Musée Précaire Albinet

■ Communiqué de presse

Thomas Hirschhorn's cardboard Utopias

Le «Musée Précaire Albinet» est un projet de l'artiste Thomas Hirschhorn réalisé à l'invitation des Laboratoires d'Aubervilliers. Le projet propose d'exposer des œuvres-clés de l'histoire de l'art du XXe siècle au pied de la Cité Albinet dans le quartier du Landy à Aubervilliers. Thomas Hirschhorn prévoit ainsi de présenter pendant huit semaines des travaux de huit artistes dont l'utopie était de changer, à travers l'art, le monde: Marcel Duchamp, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, Salvador Dali, Joseph Beuys, Le Corbusier, Andy Warhol, Fernand Léger. L'ensemble des œuvres exposées sont des œuvres originales. Elles appartiennent aux collections du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne et du Fonds National d'Art Contemporain. Le «Musée Précaire Albinet» se compose d'un ensemble de bâtiments temporaires dont une salle d'exposition, une bibliothèque, un atelier, une buvette. Chaque semaine est consacrée à un artiste. Dans une logique active, le Musée Précaire Albinet propose, en lien avec chaque exposition, des conférences, des débats, des ateliers pour enfants, des ateliers d'écriture, ainsi que des sorties. Le projet associe les habitants du quartier à la construction et au fonctionnement du Musée. Il inclut un important programme de formation, particulièrement à destination des jeunes.

La construction du Musée Précaire Albinet au bas de la barre Albinet s'est déroulée pendant trois semaines du 29 mars au 19 avril 2004. 39 personnes, habitant le quartier, rémunérées, (dont certaines ont suivi une formation à la Biennale d'art contemporain de Lyon, au Centre Pompidou et au Fonds National d'Art Contemporain) ont construit avec Thomas Hirschhorn le Musée Précaire, qui comporte une salle d'exposition installée dans un espace modulaire Algeco, une bibliothèque et un atelier attenants, ainsi qu'une buvette.

L'Ouverture du Musée Précaire Albinet a eu lieu le mardi 20 avril 2004, à l'occasion du vernissage de la première exposition consacrée à Marcel Duchamp. Les œuvres de cette exposition, avant d'être acheminées par transporteur spécialisé, ont été emballées dans les réserves du Centre Pompidou par deux jeunes du quartier préalablement formés à la régie d'œuvre d'art qui les ont ensuite déchargées, déballées et installées dans l'espace d'exposition, en présence des responsables du Centre Pompidou et du Fonds National d'Art Contemporain. Le premier vernissage a ensuite réuni de nombreux habitants du quartier et d'autres visiteurs.



Vue de l'exposition Piet Mondrian

Conception graphique et mise en pages : Davina Callara

ISBN : 123-4-567.89012-8

Dépôt légal : Juillet 2020

Achevé d'imprimé : août 2020

Imprimé en Suisse

Cet ouvrage ne peut être reproduit, même partiellement et sous quelque forme que ce soit (photocopie, décalque, microfilm, duplicateur ou tout autre procédé analogique tous droits réservés pour tous pays

