

Art microartistique et démocratie culturelle dans des communautés subalternes

Nelo Vilar

Number 131, Winter 2019

Nouveaux terroirs – réinventer les territoires

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89878ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vilar, N. (2019). Art microartistique et démocratie culturelle dans des communautés subalternes. *Inter*, (131), 30–33.



> Aljibe (citerne souterraine) dans le « Potager d'artiste », 2005. Photo : Nelo Vilar.

ART MICROARTISTIQUE ET DÉMOCRATIE CULTURELLE DANS DES COMMUNAUTÉS SUBALTERNES

► NELO VILAR

ART DÉRACINÉ DANS UN CONTEXTE RURAL

Si nous pensons à l'art dans un environnement rural au pays de Valence (côte Est de l'État espagnol), il nous vient aussitôt l'image du festival MIAU (Museo Inacabado de Arte Urbano¹) dans le petit village de Fanzara (280 habitants). Il s'agit d'une rencontre annuelle d'art mural et de graffitis qui a attiré l'attention de toute la presse espagnole et a situé le village sur la carte touristique.

Avec ce festival, il ne s'agit en rien de récupérer les relations sociales traditionnelles, d'activer le terroir. De fait, nous pourrions l'interpréter comme une invasion, une appropriation du paysage urbain, voire une perte de la représentation d'un patrimoine presque arraché, privant sa population d'une appartenance symbolique et transformant son lieu de vie en spectacle, en scène sans âme.

Quelle est la relation de MIAU avec les habitants ? Se réapproprient-ils cette action artistique ? La vivent-ils comme étant la leur ? Nous assistons certes à une pléthore de rencontres de performances en milieu rural sans aucune relation avec le voisinage, généralement sans public autochtone, souvent vécues comme le débarquement hostile de travaux parachutés, d'actions qui pourraient se dérouler dans n'importe quel lieu. De plus, quand

le contexte physique est pris en compte, jamais il n'inclut les relations humaines, les liens tribaux.

D'autres travaux plus contextuels, dans la lignée du Land Art, ignorent généralement les autochtones, construisant leurs sphères publiques loin de leurs espaces de travail, les instrumentalisant sans arriver à supposer une forme de « démocratie culturelle ».

Comme dans l'étude de Roger L. Taylor à propos des pratiques populaires du jazz, nous pourrions parler d'un « art contre le peuple »², avec une structure institutionnelle à caractère libérale ou, tout au mieux, éloignée du social.

En ce sens, les utopies artistiques sont à la traîne si nous les comparons aux mouvements néoruraux et écologistes en action depuis les années soixante. Les nouveaux mouvements sociaux (ceux apparus avec le mouvement postcolonial, la revendication des droits civiques et Mai 68) ont rompu avec la modernité et le développement économique ; la lutte est toujours d'actualité et l'art s'est incorporé dans le répertoire d'activités des collectifs civiques comme moyen de dénoncer ou comme coup médiatique. Cette utilisation de l'art génère une identité collective dans les mouvements sociaux, mais pas forcément dans les populations autochtones subalternes.

VERS UN ART MICROARTISTIQUE

Toutes ces questions ont fait partie de mes intérêts, de mes activités éthiques et esthétiques durant plus de 25 ans, c'est pourquoi je vais y répondre en fonction de mon développement personnel.

Dans un premier temps, après un passage par l'université et une expérience dans le monde de l'art, j'ai abandonné ce contexte compétitif pour travailler aux champs comme « artiste cueilleur » (cueilleur d'oranges) et comme agriculteur professionnel dans mon propre terroir – ma famille s'est établie à Artana, dans la Serra Espadà, en 1611, deux années après l'expulsion des Morisques, qui dépeupla la majeure partie du territoire espagnol ; depuis 400 ans y vivent de petits agriculteurs avec une économie précaire.

Malgré tout, je restais lié au monde de l'art alternatif, au milieu de l'art action et à ses réseaux autogérés nationaux et internationaux.

Les liens autour de programmes éthico-esthétiques donnent lieu à de véritables « nationalités déterritorialisées »³, comme le disait Félix Guattari. Mon terroir est ma communauté d'origine, mais je fais aussi partie d'une communauté de lutte, d'un réseau d'affinités éthico-politiques et esthétiques qui surpasse le cadre territorial.

À Artana, j'ai réalisé divers travaux à la limite de l'artistique, comme les « cartes postales de l'artiste cueilleur », faites pour rigoler avec mes compagnons de travail, petits agriculteurs locaux. J'ai réalisé diverses actions liées à des revendications environnementales, par exemple l'obtention – après de nombreuses activités très créatives – du statut de « parc naturel » pour la Serra Espadà, avec l'aide d'un groupe écologiste.

Je suis intervenu dans le paysage avec des actions situées entre la réflexion artistique et l'attention au contexte sociopolitique. En 2005, j'ai proposé un « potager d'artiste » en me basant sur la définition classique du paysage romantique, qui prenait en compte les particularités de l'environnement local : la forêt, la montagne et la culture pluviale méditerranéenne. Dans le contexte de l'époque, ce potager d'artiste a pris rapidement un autre sens : il s'est converti en un art politique qui a pris position contre l'urbanisme sauvage, caractéristique de la côte méditerranéenne jusqu'à l'arrivée de la crise en 2008.

Ce n'étaient pas des actions populaires, communautaires, mais bien militantes. Elles faisaient partie d'un projet politique mettant en valeur l'environnement et, de manière paradoxale, la culture traditionnelle. Parfois, le plus bénéfique pour la communauté, c'est ce qui se fait contre la communauté hégémonique qui alimente son propre processus de disparition – comme l'agriculture intensive et l'urbanisme sauvage sur la disparition de l'agriculture. En tout cas, à travers ces actions, le fait de reterritorialiser ou de déterritorialiser – dans le sens où l'entend Deleuze – ne va pas de soi. C'est un jeu de tensions bien réelles.

Afin de dépasser le cadre de l'art actuel, je me suis intéressé à un concept apporté par le théoricien Jean-Claude Moineau : plutôt que de présenter une nouvelle version de l'art politique, j'ai proposé un art *microartistique*, appellation d'où est volontairement évacué le mot *politique*. Non pas un art minimal, mais un minimum d'art. Ce n'est pas tant pour isoler l'aspect, sinon « micropolitique », du moins « microartistique » puisque, en tant qu'art, l'art microartistique est pleinement

art, à la fois micro- et macro-, à la fois minimum et maximum, bref il est intensivement art. Or, en étant microartistique, il peut aussi être autre chose qu'artistique et présenter notamment un aspect politique. En même temps, bien entendu, il peut aborder des aspects artistiques dans des pratiques qui ne se disent pas artistiques, sans identité d'art, entre autres dans des pratiques politiques, sans tomber pour autant dans l'esthétisation de la politique que dénonçait Benjamin⁴.

Ainsi, j'ai développé mon travail tout en pratiquant la décroissance artistique comme art microartistique, transitant dans un espace indéfini entre l'artistique, le culturel, le répertoire d'actions des mouvements sociaux, la recherche ethnographique et la culture de la participation. J'ai mis les objectifs sociaux au-dessus de la dynamique du champ artistique et de ses bénéfices individuels.

Je ne remettrai pas en question la validité de cette forme d'action militante qui a contribué à gagner de nombreuses batailles dans le cadre des mouvements sociaux. Mais il restait un aspect sur lequel travailler : la participation citoyenne en tant qu'incorporation des besoins de la population.

ÉTUDES SUBALTERNES ET POPULISME CULTUREL

La vision change radicalement avec la révolution qu'apporte le concept d'orientalisme⁵ d'Edward Said ou la réflexion produite depuis les années quatre-vingt par le Groupe d'études subalternes d'Asie méridionale à propos des sociétés postcoloniales et postimpériales⁶. À partir de ce nouveau point de vue, le sujet subalterne devient le centre de la problématique : traditionnellement, il est question d'un individu qui « ne peut pas parler »⁷ et à qui l'on refuse son aptitude à intervenir dans sa propre histoire. Les institutions devraient faciliter une culture démocratique, à sa portée, mais n'imaginent pas une « démocratie culturelle » dans laquelle interviendrait la population. Le regard posé sur cette population est celui de l'anthropologie, celui de l'ethnologie. Durant quelques années dans les villages ont fleuri de multiples musées ethnologiques où étaient exposés des outils de métiers disparus, de tâches oubliées...

Alors que le sujet subalterne continue de rester en marge de ce passé pittoresque, la culture pour tous est souhaitée, mais ne se fait toujours pas à partir des gens.

Un débat a eu lieu dans les années quatre-vingt-dix à propos de la définition de *culture populaire* et de *haute culture*. Une des questions était de savoir si le travail devait se faire dans le terroir ou si la communauté pouvait prendre le chemin du populisme culturel. Des intellectuels britanniques comme Paul Willis ont parlé de la nécessité de diminuer le soutien à ce qui est considéré de la « haute culture » afin d'appuyer la culture populaire et la culture de masse avec des subventions, et d'aider les jeunes à avoir accès de manière répétée à une culture basée sur la consommation⁸. Les accusations de « populisme culturel » ont été nombreuses, mais le débat reste encore aujourd'hui ouvert.

La situation s'est radicalisée dans mon milieu rural du fait de la consolidation de produits « culturels » difficiles à justifier comme les spectacles de taureaux, la chasse, les spectacles de masse et autres diversions à caractère sexiste... La défense des « taureaux dans la rue » est arrivée à générer une sorte de mouvement social identitaire avec sa propre symbolique qu'a su rentabiliser la droite politique.

Une démocratie culturelle, comme culture commune, devrait se faire sans perdre sa capacité à la critique et au conflit.

De quel genre d'histoire pourrions-nous parler ? Aussi bien Edward Said que Ranajit Guha proposent un modèle libertaire d'histoire qui défie l'univocité du discours étatique, détruisant la hiérarchie ; un modèle à l'écoute des « sans-voix », récupérant les questions de leur rôle actif : agriculteurs, saisonniers, femmes, enfants, anciens, malades mentaux, émigrants... Afin de reconnaître les sans-voix, il faut casser le fil conducteur, incorporer un certain désordre.

Ici, le projet critique avec l'histoire se lie avec les projets de resingularisation, de régionalisation de l'économie et de décroissance qui viennent de l'écologie et des mouvements sociaux. Comme pour le principe des études subalternes, l'écriture de l'histoire doit considérer les subalternes comme des acteurs de leur destin, leur donner la parole, les intégrer dans toute une série de critères « prépolitiques » sur les relations sociales, qui n'apparaissent pas dans l'écriture de l'histoire étatique. À l'instar des écrits de Chakrabarty, il faut repenser l'historicisme et le politique.

ARCHIVES OU MUSÉES VIRTUELS COMME FORMES DE DÉMOCRATIE CULTURELLE

En 2012, avec un petit groupe d'activistes d'Artana, j'ai décidé de changer de stratégie concernant la gestion culturelle alternative en milieu rural. Nous avons créé Artanapédia⁹, un site web de contenu local. Notre objectif était de rassembler tant le savoir scolaire que populaire du village dans tous les domaines possibles : histoire, ethnologie, sociologie, environnement, géographie, patrimoine, gastronomie, urbanisme, etc. Nous voulions aussi utiliser, avec la plus grande créativité, tous les formats : texte, photo, audio, vidéo, infographie, etc. C'était un travail de franc-tireur, avec un attention portée aux sans-voix de l'histoire et au dépassement des stéréotypes de la vie rurale ; un travail indépendant, étant donné le manque de collaboration des institutions locales et régionales.

La communauté s'est rapidement approprié les archives, et ce qui se voulait une initiative ponctuelle nous a complètement dépassés : actuellement, nous continuons à publier des textes de recherche, des documents issus de collections privées de quelque format que ce soit, mais aussi des propositions civiques qui ne trouvaient pas d'espaces de diffusion et de débat. La fidélité, aidée par les réseaux sociaux, n'a cessé de croître et, en six ans, nous avons largement dépassé le chiffre symbolique des 100 000 consultations, pour un village de moins de 2000 habitants.

Durant cette période, nous sommes devenus la principale institution culturelle du village. D'une part, puisque nous travaillons avec une structure web personnalisable, le coût économique est minime, spécialement si nous le comparons aux coûts de construction et de gestion d'archives physiques ou encore d'un musée. D'autre part, la gestion est assumée, même de manière partielle, par des collectifs et des individus qui offrent pour l'usage commun leurs collections privées.



> Datant de 1947 ou 1948, cette photographie représente un groupe d'enfants travailleurs, âgés de 12 à 16 ans, qui ont rencontré un photographe itinérant qui s'était rendu à Artana à vélo. Avec ce type de projet, les individus et les communautés parlent différemment et les populations retrouvent leur dignité. Accessible avec toute une collection complète de photographies à : artanapedia.com/galeria-2/coleccio-jose-el-manyo

Le coût annuel est de 15 euros pour le maintien du domaine, mais le coût humain ne peut se quantifier. Il implique volontariat et militance.

Grâce à ce format, nous avons réussi à faire en sorte que tout le monde, d'une manière ou d'une autre, se sente interpellé, souvent pour la première fois, vu que la gestion culturelle d'avant n'avait jamais pris en compte les personnes, la culture locale, les traditions, les relations sociales...

Le niveau d'interaction est important, tout comme les présentations publiques – qui permettent de passer outre la brèche numérique avec les personnes âgées. Nous avons vu un enthousiasme et une participation quasi *assemblée* de la part de personnes qui jamais n'étaient intervenues publiquement.

C'est pourquoi nous sommes intéressés par le concept de micro-muséologie. Cette collection *muséistique* tente en effet de donner sens aux expériences quotidiennes, traditionnellement traitées comme subalternes : celles de femmes, de travailleurs, d'émigrants, de collectifs marginaux ou d'exploités. Depuis qu'a ouvert en 1991 le Museu da Pessoa¹⁰ à São Paulo, dédié à récolter des histoires de vie de tout genre – ont suivi le Portugal, les États-Unis, le Canada –, ce type de musée s'est multiplié. C'est, sans aucun doute, l'aptitude de ces expériences à générer des communautés qui nous semble particulièrement intéressante ; c'est ce qui rend le tout vivant.

De mon point de vue, aussi bien les grands musées que les petites collections ethnologiques disséminées dans les villes et villages souffrent de montrer une histoire statique, sans nuances, comme des identités fermées. Ils n'intègrent pas, par exemple, les diverses vagues migratoires qui ont transformé nos villes au cours de l'histoire, et encore de nos jours.

L'histoire d'Artanapédia ne s'arrête pas là : depuis deux ans, nous travaillons de manière professionnelle à la construction de la Nulespedia(.com), un projet financé par la Mairie du village de Nules (13 000 habitants) dans lequel nous avons introduit le « Musée de la mémoire orale autobiographique » et avons créé le « Musée ethnologique collaboratif » en travaillant avec les centres éducatifs.

En constante expérimentation de nouveaux modèles de « gestion de la participation », nous implantons cette micromuséologie virtuelle dans le cadre de modèles de participation politique (de démocratie culturelle) innovants¹¹.

Un an plus tard, nous avons mis en ligne Lesalqueriespedia.com (Les Alqueries : 4500 habitants), où nous avons réuni un groupe de soutien étendu nous permettant de décentraliser la gestion. LesAlqueriespedia est en train de négocier sa reconnaissance comme musée public d'importance locale, ce qui lui donnerait un financement plus adéquat et permettrait une expansion de ce modèle de musée, qui se gère en fonction de la participation et tient compte d'une perspective subalterne.

MÉMOIRE ORALE AUTOBIOGRAPHIQUE

En ce qui concerne les histoires de vie captées à l'aide d'entrevues vidéo, leurs capture, conservation, protection et diffusion sont reconnues par l'UNESCO en 2003 comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Pour Laura Solanilla Demestre, les fonctions spécifiques de ces musées se regroupent en cinq catégories principales : se souvenir, aider à construire des identités de groupe, influencer sur son environnement social, créer-promouvoir des réseaux et éduquer. Ce sont des formes qui valorisent la vie quotidienne, conservent la mémoire liée au travail humain, promeuvent la diversité culturelle et le respect social par la connaissance de la réalité migratoire. C'est aussi, toujours pour l'auteure, une façon d'agir et d'influer sur les identités locales et les liens communautaires en constant danger de disparition ou de banalisation dans un monde globalisé¹².



> Camouflage d'un tuyau d'irrigation de 100 mètres, détail d'un projet collectif de Land Art, dans le cadre de la déclaration officielle de protection du Parc naturel de la Sierra d'Espadán, 1991. Photo : Nelo Vilar.

Souvent, ces musées se revendiquent comme moteurs de changement social, leurs fonctions s'orientant vers une transformation de l'environnement avec une attention spéciale portée aux classes sociales les moins favorisées. Ils stimulent l'activisme, donnent la parole aux sans-voix et facilitent l'inclusion sociale.

Dans notre travail, nous incorporons des entrevues de personnes âgées qui peuvent parler de manières de vie disparues ; ravivons la mémoire de la guerre civile et de la répression subséquente ; parlons des différentes vagues migratoires nationales et internationales ; évoquons l'expérience des femmes ; montrons les secteurs de production (les transformations de l'agriculture, de l'industrie...) ; rappelons les souvenirs de diverses institutions... Le format vidéo permet de graver des formes d'expressions gestuelle et verbale uniques pour une communauté déterminée, qui peuvent disparaître face à une agressive globalisation. Ce genre d'archives prendra de la valeur avec le temps qui passe, comme un véritable patrimoine collectif.

En fin de compte, ce projet permet de jouer avec les traditions, avec les concepts de « communauté imaginée »¹³ ou de « tradition inventée »¹⁴. Il met en avant leur caractère construit et remet en question les identités rigides. Nous pouvons ainsi éviter tout type d'essentialisme et transformer l'initiative en un puissant outil créatif et transformateur, ce qui s'oppose radicalement au musée comme panthéon d'une culture morte.

Les risques de générer une patrimonialisation, comme l'expose Antonio Ariño, passent par la banalisation du patrimoine, la spéculation économique et la perte de la représentativité. Quand cela se produit, une situation de spoliation, où la population est privée de son appartenance symbolique, est générée¹⁵.

Combattre les essentialismes se fait en maintenant les archives vivantes et à l'écoute des nécessités de la population, tout en conservant de la rigueur, de la créativité et des relations tant avec les pensées critiques et académiques que les savoirs populaires et les mouvements sociaux. ◀

Traduit de l'espagnol par Cyrille Larpenteur.
artanapedia.com

Notes

- 1 Musée inachevé d'art urbain.
- 2 Notre traduction. Cf. Roger L. Taylor, *Art, an Enemy of the People*, Harvester Press Limited, 1978, 155 p.
- 3 Félix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, 1989, p. 66.
- 4 Cf. Jean-Claude Moineau, *Contre l'art global, pour un art sans identité*, É°e, 2007, 187 p. ; principalement le chapitre « Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes » [en ligne], www.artsdocuments.blogspot.com/p/textes.html.
- 5 Cf. Edward W. Said, *Orientalismo*, S. Galli (trad.), Feltrinelli, 2002, 395 p. ; éd. or. : *Orientalism*, Pantheon Books, 1978, 368 p.
- 6 Cf. Dipesh Chakrabarty, « A Small History of Subaltern Studies », *Habitations of Modernity : Essays in the Wake of Subaltern Studies*, The University of Chicago Press, 2002, p. 3-19.
- 7 Notre traduction. Cf. Gayatri C. Spivak, « ¿ Puede hablar el sujeto subalterno ? », *Orbis Tertius*, n° 6, 1998, p. 175-235 ; [PDF en ligne] www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf.
- 8 Cf. Paul Willis, « Notas sobre cultura común. Hacia una política cultural para la estética terrena », *Arxius de sociología*, n° 3, 1999, p. 15-32 ; éd. or. : « Notes on Common Culture : Towards a Grounded Aesthetics », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 1, n° 2, mai 1998, p. 163-176.
- 9 www.artanapedia.com.
- 10 Musée de la personne (www.museudapessoa.net/pt/home).
- 11 Cf. Cyrille Larpenteur et Nelo Vilar, « "Faena teniu !" . Arxius digitals i memoria oral », *Kult-ur*, n° 6, 2016 ; [en ligne] www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/2241/1959.
- 12 Cf. Laura Solanilla Demestre, *En primera persona. Memòria oral, patrimoni immaterial i Internet*, Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, 2009, 190 p.
- 13 Cf. Benedict Anderson, *Comunitats imaginades : reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*, Afers, 2005, 258 p.
- 14 Cf. Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *La invención de la tradición*, Crítica, 2002, 318 p.
- 15 Cf. Antonio Ariño Villarroya, « La expansión del patrimonio cultural », *Revista de Occidente*, n° 250, mars 2002, p. 129-150.

Nelo Vilar est paysan, pluriactviste, ex-artiste, membre de différents groupes de gestion artistique et culturelle alternative tant à la ville de Valence et dans les zones rurales. Docteur universitaire, il est un spécialiste de la sociologie critique.