



NICOLAS FLOC'H
LE GRAND TROC

Entretien avec Stéphanie Airaud
Entretien publié dans l'ouvrage accompagnant le colloque «Participa(c)tion»
qui s'est tenu au MAC/VAL du 6 au 8 décembre 2013.

<http://ddab.org/fr/oeuvres/Floch>

Le Grand Troc est un projet de Nicolas Floc'h, né d'une commande artistique initiée dans le cadre de l'action Nouveaux Commanditaires au Chili. «Cette action soutenue par la Fondation de France permet, à des citoyens confrontés à des enjeux de société ou de développement d'un territoire, d'associer des artistes contemporains à leurs préoccupations par le biais d'une commande». Le Grand Troc a connu deux actualisations, l'une en 2008 à Santiago (Chili), mise en oeuvre par le centre d'art Matucana 100 et Anastasia Makridou-Bretonneau, l'autre en 2009 à Porto Alegre (Brésil), commande de la Biennale Mercosur.

Stéphanie Airaud - Le Grand Troc est une œuvre basée sur la participation d'un certain nombre d'acteurs, formant communauté ou non, à un questionnement global sur le passage de l'utopie dans le champ du possible, mais également sur le fonctionnement symbolique et économique de l'œuvre d'art. La première étape du projet consiste en un atelier de fabrication d'objets en bois et matériaux divers à échelle 1, qui matérialisent un besoin, un désir non atteint, un projet utopique. Ceux-ci sont ensuite troqués contre l'objet réel équivalent, remis à la personne auteur du fac-similé. Cet échange s'effectue dans le cadre de tes expositions et intègre ainsi le système de l'art. Les niveaux de participation sont multiples et complexes. Dans quelles conditions s'exerce-t-elle ? L'origine du projet, l'action des Nouveaux Commanditaires, fut-elle déterminante ?

Nicolas Floc'h - D'un côté, il y a la participation du public à l'œuvre et, de l'autre, la perception de ce public en tant qu'acteur. Ces personnes vont vivre le projet de l'intérieur et avoir une expérience participative non forcée, qui se fait dans un premier temps sous forme d'atelier. L'historique du Grand Troc est important. Tout a commencé par une commande. Des Nouveaux Commanditaires. On m'a proposé de travailler dans un quartier extrêmement pauvre de Santiago, l'équivalent de ce qu'on connaît du Brésil, des favelas aux petites baraques en bois.

S.A. - Qui étaient ces «commanditaires» ?

N.F. - Anastasia Makridou-Bretonneau travaillait au Chili alors que je concevais une exposition au centre d'art Matucana 100. La commande s'est alors inscrite au croisement d'un programme de réhabilitation d'un quartier de la commune de Lo Espejo porté par l'association Un Techo para Chile, oeuvrant pour une installation pérenne des populations vivant dans un campement. Les commanditaires sont en fait les gens qui ont participé, ceux que l'on voit sur les photographies qui restent du projet. Le centre d'art n'en est que le porteur. J'ai rencontré ces habitants avec lesquels j'ai discuté. Ma première réaction fut : «Que vais-je bien pouvoir faire dans un endroit pareil ?» Quand tu intervies en tant qu'artiste dans un quartier pauvre, tu ne peux pas poser une sculpture en plein milieu. Il fallait que les habitants puissent y trouver quelque chose, directement. Ce qui ne voulait pas dire que le projet deviendrait une action sociale. Je ne voulais pas lâcher sur le fait que cela soit conceptuellement une oeuvre. Un vrai questionnement. Comment allais-je pouvoir articuler mon monde avec ce monde qui se présentait devant moi, tout en faisant que ces personnes y trouvent leur part, sans être utilisées ? Comment leur permettre, par ce projet artistique, de questionner à partir de leur réalité un contexte global ? Je pense qu'à ce niveau le Grand Troc a réellement fonctionné. Ce temps de travail et de fabrication des objets fut un moment de partage intéressant entre les participants, principalement des femmes et des adolescents. Les femmes étaient impressionnées de voir ces adolescents, réellement présents et investis, aller au bout des projets, témoignant d'un tel attachement à ce qu'ils faisaient. Dans le faire, il y a eu un vrai partage. Cette partie est un atelier finalement classique. Au-delà, l'ambition n'était pas le questionnement de leurs conditions, certes très dures, même si la démarche s'appuyait sur ces conditions. Mon désir était de partir de quelque chose d'absurde et de complètement impossible : on a envie d'un objet, on le fabrique en bois et on l'échange contre un vrai objet (une machine à laver, un autoradio, un bus, une guitare, etc.) ! C'était inimaginable pour eux de penser que quelqu'un allait avoir envie d'un faux objet en bois. C'est comme toute chose : si on trouve l'articulation et les moyens de rendre cette chose possible, on peut rendre l'absurde, l'impossible possible. Tel était l'élément principal de ce que je pouvais partager pour et avec eux. Ensuite, par le biais du troc, j'ai utilisé le système de l'art pour pouvoir rendre cette chose possible. J'ai alors questionné un ensemble de mécanismes propres au système. À ce moment, je suis entré sur un terrain beaucoup plus conceptuel, en interrogeant les rouages de la fabrication de l'art, le statut du collectionneur, de l'artiste, de la circulation de l'oeuvre, de la création de la valeur.

S.A. - Le projet est né des Nouveaux Commanditaires, dispositif de commande qui remet précisément en jeu la question de l'autorité de la commande institutionnelle. Aurait-il été possible de créer le Grand Troc par d'autres circuits ?

N.F. - Dans un autre contexte, ce type de projet n'aurait jamais pu exister. C'est la commande et le contexte qui m'ont amené là. C'est un projet beaucoup plus politique que social, dans le sens de l'assistance. C'est un projet de partage.

S.A. - As-tu réellement réussi à emmener les participants vers un questionnement sur le système de l'art et son économie ?

N.F. - Quand j'ai refait le projet au Brésil, à la demande de Camilo Yáñez, curateur de la Biennale Mercosur, le questionnement a été plus loin, sur le rapport à l'autorité de l'institution. Au Chili, il était resté à l'échelle individuelle et donc à des besoins isolés. Je ne voulais pas le reproduire avec des objets individuels et trouvais plus intéressant de travailler avec des communautés, sur des projections collectives. Nous avons rencontré trois groupes : des enfants d'une école publique, des adolescents encadrés par une confrérie religieuse, des habitants d'un quartier de Porto Ale-

gre ayant obtenu la légalisation et la rénovation par la ville d'un immeuble préalablement squatté. Cette communauté, née d'un acte de résistance, a véritablement questionné le Grand Troc et l'a déplacé à l'échelle politique et sociétale.

S.A. - Le territoire est fondamental dans un projet participatif. Le contexte, qu'il soit politique, national, économique, constitue le terrain d'inscription du projet mais également son matériau. Il va le métamorphoser et le faire agir. Le second volet brésilien du Grand Troc a donc été déterminant pour l'évolution du projet, au-delà de tes desseins ?

N.F. - Au début, les habitants de cet immeuble ne voulaient pas fabriquer d'objets et ne souhaitaient pas entrer dans un système commercial. Leur première réaction fut de résister à ma proposition. Ils voulaient peindre une fresque sur leur bâtiment. Plus précisément, fabriquer une maquette de leur bâtiment au 1/10e et réaliser le projet de fresque sur celle-ci qui aurait été exposée dans la Biennale, lieu stratégique de visibilité et de reconnaissance. J'étais d'accord à une condition : «Pour réaliser votre projet, vous allez avoir besoin de peinture. Soit vous entrez dans un système commercial classique et vous l'achetez, soit vous utilisez le Grand Troc pour l'obtenir. Chacun y trouvera son compte et sera cohérent avec sa logique.» Je leur ai également proposé de faire la demande d'autorisation de peindre le bâtiment en bois. Finalement, ils ne l'ont pas fait. L'essentiel, c'est que ce sont eux qui font les choses. Évidemment cela reste un projet artistique, qui peut prendre des formes diverses, mais celles-ci doivent rester cohérentes. Dans la manière dont le dialogue est instauré, l'artiste oriente les objets et donne une unité à la production. Je leur fournis des clés pour fabriquer les objets qui doivent être construits sur une base en bois complétée par un objet réel récupéré afin de faciliter sa lecture et donc son troc. Je contrôle le projet en concertation avec les participants. Que viennent-ils alors questionner ? J'apporte d'emblée la liberté de questionner le statut du projet proposé.

S.A. - Au Brésil, on constate une grande cohérence dans le choix des trois communautés qui toutes, par leur nature et les objets fabriqués puis troqués, pointent une relation particulière à l'institution. À quoi tient cette cohérence ? Quels en sont les préalables ?

N.F. - Cette cohérence a existé grâce au travail d'accompagnement de Potira Preiss, chargée de médiation de la Biennale, avec qui j'ai dialogué pendant plusieurs mois avant le début de la résidence. Le projet a ensuite nécessité un mois de travail à plein temps avec les communautés accompagnées par un menuisier, puis un mois pour la finalisation. Potira a assuré le relais avec les communautés. C'était véritablement une des conditions nécessaires à la faisabilité de ce type de projet. L'autre condition fut le partage d'une langue commune. Je parle couramment l'espagnol et le portugais. Avec un traducteur, cela aurait été impossible dans le temps imparti. Il aurait souligné la distance fantasmée qui se crée entre l'artiste et les individus.

S.A. - Les conditions physiques, l'âge, le degré d'énergie mobilisable me semblent aussi des éléments fondamentaux dans la réussite d'une telle entreprise. Ton travail questionne la force de vie, la capacité d'agir et de se projeter dans l'avenir.

N.F. - En effet, je travaille souvent sur des projets qui demandent une énergie folle et un vrai investissement. Invité à réaliser un projet en France avec des personnes âgées, je n'ai pas réussi à mener au bout ma proposition. Je n'ai pas trouvé les clés pour aller au-delà de l'atelier collaboratif et obtenir d'eux l'engagement nécessaire. Au Brésil, les trois communautés, situées dans des lieux géographiquement différents et complémentaires – le centre-ville, la périphérie et la campagne proche – ont chacune ramené le projet à leurs préoccupations. Ceux qui ont le moins questionné les choses, ce sont finalement les adolescents encadrés par les religieux catholiques. Ils ont troqué

des instruments de musique, des équipements sportifs : deux activités culturelles et physiques, le corps et l'esprit... Les élèves de l'école ont fabriqué un bus, mettant en question l'accès à la culture, à la connaissance. Les habitants du centre se sont eux positionnés par rapport à l'institution. Les communautés sont allées seules vers leurs propres questionnements. C'était intéressant sociologiquement. En France, j'aurais aimé voir comment les participants auraient poursuivi le questionnement sur l'institution et plus particulièrement sur l'action des services publics depuis le point de vue des acteurs de ces services et des usagers. C'est un projet qui touche à des choses essentielles sur la définition de l'art dans un contexte global.

S.A. - Les commentateurs de ce projet peinent certainement à s'en saisir car il est polymorphe. Il peut être lu par un filtre social, éthique ou esthétique. Il est tout cela à la fois. La valeur du Grand Troc réside autant dans les discussions qui précèdent la fabrication des objets, dans le temps du faire, dans le troc et dans les portraits et natures mortes photographiques que tu réalises avant le troc.

N.F. - Les photos permettent de transmettre le projet. Elles sont aussi ce qu'il me reste après l'aventure et ce qui me permet de vivre. Les objets en bois sont troqués contre l'objet réel ou sa somme équivalente remise aux participants. L'artiste garde la trace, l'image, le document. Chacun récupère quelque chose. Mais ce qui fait œuvre, ce n'est pas uniquement la photographie. Celle-ci n'est pas loin d'une image d'Hamish Fulton (à la différence qu'elle relate non une expérience personnelle d'isolement mais une expérience de partage et d'immersion au sein d'un groupe pour porter un projet commun). C'est une trace d'un élément d'une expérience globale et d'un processus que l'image contient mais cela va bien au-delà.

S.A. - La chercheuse américaine Claire Bishop s'interroge, dans son essai *Artificial Hells*[1], sur le statut des images iconiques des projets participatifs et de leur incapacité à traduire la réalité de l'expérience vécue. Tes photographies sont composées, tu recomposes une réalité, une situation. Elles ne traduisent qu'une partie du processus.

N.F. - Les photographies sont documentaires mais n'appartiennent pas au reportage. Elles sont construites, ce sont des vecteurs. Je suis par ailleurs une personne de l'image, qui fonctionne avec des symboles et des mots clés. Je ne raconte pas par le biais de l'écrit car ce n'est pas ma manière de transmettre. Je fais poser les personnes. Je les mets en scène dans un contexte qui me donne des clés de lecture par rapport à ce qui a été mis en place. Je construis ma narration visuellement. J'articule un ensemble de visuels comme dans beaucoup de projets, la Tour pélagique, les Écritures productives par exemple.

S.A. - Quels ont été les enjeux du troc final ?

N.F. - Pour le projet au Chili, il s'est opéré en deux temps. La moitié des objets a été troquée au moment de l'exposition, l'autre moitié a été montrée en France et vendue avec la série de photographies au FRAC Bretagne. L'argent de la vente des objets a été envoyé aux participants pour finaliser le troc. Au Brésil, tout a été troqué avant le vernissage de la Biennale, à l'instar des collectionneurs préemptant une œuvre avant l'ouverture d'une foire. Le musée de Lima a troqué le bus, les pots de peinture ont été échangés par des artistes et les personnels de la Biennale présents sur place. Chaque objet a été cosigné par l'artiste et le participant. La signature, contrairement au certificat, permet aux personnes de s'approprier directement et concrètement l'objet. En apportant mon nom à cet objet, je lui donne une partie de sa valeur marchande.

S.A. - La signature permet de mettre l'artiste et le participant «non expert» sur un terrain d'égalité mais elle permet également au système de l'art de s'y retrouver... ? La signature de l'artiste est-

elle donc ici un alibi ?

N.F. - Oui, comme dans le principe des Peintures recyclées [2], c'est le nom qui donne la valeur.

S.A. - Que permet la participation d'une communauté entière au projet par rapport à un travail à l'échelle individuelle ?

N.F. - Le groupe permet de rentrer plus directement dans une discussion. S'il y a groupe, il y a décision collective, donc débats, dialogues, questionnements. Si je refais un jour le Grand Troc, la communauté suivante s'emparera des questionnements amorcés par les communautés précédentes. Tous les questionnements enclenchés alimenteront la suite. En France, à quel endroit peut-on réactiver cela ? L'endroit le plus intéressant serait celui où le public et le privé peuvent se croiser.

S.A. - Quel est ton niveau de contrôle du projet ?

N.F. - Dans ce type de projets, il y a une part incontrôlable mais il y a aussi un cadre. Rien n'échappe totalement à l'artiste. Tout dépend de l'endroit, du temps de l'exposition, de la proximité. Certains paramètres sont contrôlables. Je citerai Beer Kilometer [3]. Quand l'œuvre fut exposée aux Pays-Bas en 2004, il n'y a eu quasiment aucun débordement. Au Chili en 2008, le projet a été présenté pendant les fêtes nationales dans un quartier populaire. Les choses sont devenues rapidement incontrôlables mais, dans les deux cas, ce qui est advenu de la pièce, l'usage qu'en ont fait les «visiteurs-participants» est intéressant du point de vue social. Elle a fonctionné dans les deux lieux, de la même manière, comme module d'écritures. Le signe mapuche a été dessiné avec les canettes de bière en plein milieu de l'exposition au Chili. Sur un fonctionnement global, c'est très parlant. Ces pièces sont délicates à mettre en place pour une institution. Beer Kilometer joue avec les limites de l'exposition et de l'institution. Le musée devrait aussi avoir la légitimité de questionner l'institution par ce type de projet, comme le fait l'artiste ; il en a l'expertise mais ne le fait pas. Il possède une légitimité sur des espaces très balisés (l'exposition, par exemple) mais non dans le réel, dans l'espace public.

[1]. Claire Bishop, *Artificial, Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.

[2]. Nicolas Floc'h, *Peintures recyclées, 2000-2004*. Voir www.nicolasfloch.net.

[3]. Nicolas Floc'h, *Beer Kilometer, 2004 et 2008*. En 1979, le sculpteur américain Walter de Maria réalisa l'installation *The Broken Kilometer*. La pièce monumentale installée au sol était composée de 500 barres de 2 mètres de long disposées suivant des règles géométriques strictes. Cette pièce a été postproduite par Nicolas Floc'h avec 6 015 canettes de bière, la transformant par conséquent en une sculpture performative et consommable. Voir www.nicolasfloch.net.