

## « Le don de pratiques, et de paroles » dans les œuvres de Robert Milin

O. Naessens

Durant l'été 1975, Léa Lublin et ses compères du Collectif d'Art Sociologique<sup>1</sup> sont invités par la galerie Falazik dans le village de Neuenkirchen en Allemagne. À cette occasion, l'artiste dissémine dans la petite bourgade ses *Interrogations sur l'art*. Sur les tissus exposés, les habitants pouvaient lire des questions telles que « L'art est-il un désir ? », « L'art est-il une connaissance en soi ? », « L'art est-il un système de communication ?<sup>2</sup> », etc. Caméra à l'épaule, elle enregistre les réponses des passants. Dans cette série d'« Espaces-Environnements », Léa Lublin emploie un même processus de création se déroulant en plusieurs étapes : l'enquête, l'enregistrement d'un discours – sur l'art –, et sa restitution vidéographique. L'exposition de ces paroles avait alors pour ambition le dévoilement des écarts et des conflits que cultive l'art avec la réalité sociale, mais aussi la mise au jour d'un « autre discours sur l'art ». Depuis le début des années 1990, Robert Milin parcourt le pays à la rencontre de ses habitants : bénévoles d'associations, jardiniers, joggers, immigrés, agriculteurs, fonctionnaires, gardien d'immeuble, etc., tournant sa caméra vers des visages, à l'écoute d'une parole. Dans ses portraits filmés, l'artiste les interroge sur leur quotidien, leurs habitudes, leurs souvenirs, leurs histoires. Dans le film sorti en 2011 *Un espace de l'art ?*, il questionnait des acteurs de l'art participatif sur le sens de celui-ci dans le contexte d'une réalité sociale parfois conflictuelle. Quelques années plus tard, Robert Milin reprenait cette fois la route afin de retrouver des individus ayant collaboré à ses œuvres (*L'art, les gens, l'artiste*, 2016), et de leur donner la parole sur l'art, réinvestissant ainsi d'une certaine manière la posture « interrogative critique<sup>3</sup> » adoptée, quarante ans plus tôt, par les membres

---

1. Hervé Fischer en définit les principes dans son ouvrage fondateur publié en 1977 ; *Théorie de l'art sociologique*, nommant « pratique sociologique » une « intervention dans le tissu social conduite à partir du champ de connaissance de la sociologie, avec le but d'exercer une fonction interrogative-critique sur le milieu social ». FISHER H., *Théorie de l'art sociologique*, Tournai, Casterman, 1977, p. 32.

2. LUBLIN L., *Une expérience socio-économique photo-film-video*, Neuenkirchen / Paris, Ruth Falazik / Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1975, non paginé.

Des images des œuvres-actions « Interrogations sur l'art » sont consultables sur le site de l'artiste : <http://lealublin.com/interrogations-sur-lart-2/>

3. Dans la *Théorie de l'art sociologique*, Hervé Fisher décrit la pratique de l'art sociologique comme interrogative-critique ; « l'art sociologique vise à mettre en question l'art et la société qui le produit ». FISHER H., « Problèmes et Méthodes de l'art sociologique », entretien avec Otto Hahn, Ed. Mathias Fels, Paris, mars 1975. Plus précisément, les artistes décrivent cette « fonction interrogative et critique [comme] impliqu[ant] de ne pas faire les questions et les réponses. En effet il ne vise nullement à justifier un dogme, ni à conforter sa bureaucratie, mais à susciter des prises de conscience désaliénantes. Il s'efforce d'établir, là où règne la diffusion unilatérale des informations, des structures dialogiques de communication et d'échange, impliquant l'engagement réciproque de la responsabilité active de chacun. » FISHER H., FOREST F., THÉNOT J.-P., *Manifeste 2 de l'art sociologique*, Paris, mai 1975. [En ligne : [http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer\\_herve/theorie\\_art\\_sociologique/theorie\\_art\\_intro.html#Anchor-](http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/theorie_art_sociologique/theorie_art_intro.html#Anchor-)

du collectif d'Art sociologique. S'il est plutôt convenu dans le contexte de la recherche de donner la parole aux critiques, théoriciens et artistes sur les pratiques artistiques participatives, qu'en est-il lorsque la parole est donnée à ceux à qui s'adressent ces œuvres : « les gens » ? Au-delà des récits individuels et des ancrages territoriaux, les paroles émises dans ce contexte permettent-elles l'émergence de nouveaux discours et de nouvelles représentations, ainsi qu'une réappropriation de questionnements dont les individus interrogés sont traditionnellement exclus ?

***Un artiste en quête de parole. Partir sur le terrain, aller à la rencontre de ses habitants.***

En 2010, Robert Milin est invité par la Ville de Saint-Denis pour une résidence dans le quartier de Saint-Rémy, visé par un vaste projet de renouvellement urbain. L'artiste s'installe au 9<sup>e</sup> étage du bâtiment B1 dans un appartement-témoin et découvre un quartier abandonné, des bâtiments en très mauvais état, des espaces extérieurs contaminés par les trafics et autres incivilités. Confronté à cette réalité, Robert Milin doute de la pertinence de sa présence artistique ; « Fallait-il faire de l'art ici, au lieu de réparer l'ascenseur, de nettoyer la cage d'escalier, d'installer des jeux pour enfants ou des bancs sur les pelouses ?<sup>4</sup> ». À partir d'échecs successifs d'actions artistiques dans ce contexte, il décide de réaliser un film en donnant la parole à des artistes, critiques d'art, anthropologue, élus locaux et habitants, afin de les interroger sur le sens de l'art dans ce type d'environnement. Ainsi, dans *Un espace de l'art ?*, Robert Milin interroge plusieurs artistes familiers de l'action artistique dans l'espace public : Sylvie Blocher, Thomas Hirschhorn et Didier Marcel. Le plus souvent dans le cadre de commandes publiques, ces derniers sont amenés à réaliser des œuvres dans des quartiers en déshérence, avec des personnes éloignées de la sphère artistique. Robert Milin dans le quartier de Saint-Rémy à Saint-Denis, Sylvie Blocher dans celui des Beaudottes à Sevran pour le projet du collectif *Campement urbain*<sup>5</sup>, Thomas Hirschhorn à la Cité Champfleury pour son *Monument à Deleuze*<sup>6</sup> entre autres ; les artistes se confrontent à une réalité locale tendue. Dans ces quartiers dits « sensibles », les habitants sont en effet les victimes du fossé qui se

---

33104].

4. Delphine Suchecki, « À propos de Un espace de l'art », *Un espace de l'art ? Un film de Robert Milin*, Ville de saint-Denis/ Robert Milin, a.p.r.e.s. éditions, 2011, p. 8.

5. Ce collectif est selon ses membres un « groupe à géométrie variable » qui ambitionne le décloisonnement des disciplines. *Campement Urbain* n'est donc pas conçu comme un collectif pluridisciplinaire mais un « collectif "non spécialisé" où le croisement des pratiques et des savoirs se mêle aux apports des habitants et acteurs locaux et incite collectivement à l'expérimentation temporaire de nouvelles fictions urbaines ». DAUNE F., « Les paradoxes de la participation. Campement urbain : Je et Nous, un lieu de solitude désirée », *Mouvements*, n° 39-40, mai-juin-juillet-août-septembre 2005, p. 104.

6. Thomas Hirschhorn, *Deleuze Monument*, installation dans l'espace public, Avignon, 2000.

creuse entre eux et le reste de la France, supportant un sentiment d'injustice profond en termes d'emploi, de logement et d'éducation. En se rendant dans ces quartiers, l'artiste se déplace de sa zone de confort à un territoire qui lui est souvent étranger. La parole des proches des artistes, mais aussi celle des différents acteurs qui accompagnent ces projets (critiques, chercheurs, etc.) est révélatrice du déplacement opéré. Dans *Un espace de l'art ?*, Robert Milin, alors en résidence, évoque les questions cyniques de ses proches telle que : « Mais pourquoi tu vas dans ce quartier pourri ? »<sup>7</sup>.

Ce déplacement géographique et culturel implique une réalité concrète à laquelle les artistes sont d'emblée confrontés. Robert Milin parle à ce sujet d'une impression d'être « en dissonance » par rapport aux problématiques inhérentes à ces quartiers réputés « difficiles ». Contrairement aux espaces muséaux, ces espaces de vie sont exempts d'attente et de désir vis-à-vis de l'art. L'artiste se rend sur un territoire en étranger, en situation de demande vis-à-vis d'une population, laquelle ne lui demande rien. Interrogé par Robert Milin, Thomas Hirschhorn convoque l'idée deleuzienne du « devenir minoritaire »<sup>8</sup> ; pour l'artiste, il est essentiel d'aller seul sur le terrain, d'être en minorité, d'être celui qui vient d'ailleurs, afin d'établir un dialogue avec les habitants. La présence de l'artiste sur un territoire n'est aucunement un gage de rencontre. Il ne peut se contenter d'être l'observateur passif d'une vie sociale se déroulant sous ses yeux. Il se déplace, et c'est bien à partir de ce déplacement de l'artiste sur un autre territoire que le sien propre, associé à un désir sincère de rencontre – dont on ne peut qu'espérer qu'il soit partagé – que la rencontre peut avoir lieu. La sortie de l'atelier (du bureau, du *chez soi*) marque pour le créateur son engagement physique dans un mouvement d'extériorisation qui modifie et déplace ses repères habituels en fonction de nouveaux critères. Son action se configure au regard d'un nouvel espace partagé avec d'autres. Mais, à son expatriation sur un terrain qui lui est inhabituel, lui répond une sorte de déplacement réciproque. Il s'invite sur un territoire, y amène un dispositif, forme de délocalisation de son propre « territoire » artistique, dans lequel il invite en retour des

---

7. On retrouve régulièrement ce type de « commentaires » chez d'autres auteurs. Dans son ouvrage consacré au *Deleuze Monument*, la chercheuse Anna Dezeuze s'interroge sur sa rencontre manquée avec l'œuvre de Thomas Hirschhorn : « Je me disais que c'était la peur, la vraie raison, qui faisait que moi, une femme blanche, de classe moyenne, dont les instincts d'autoprotection sont nourris et alarmés par les préjugés bien plus que j'accepte de l'admettre - avait été secrètement soulagée de ne pas avoir pu aller à la cité de Champfleury. Est-ce qu'il s'agit des forces de réaction contre laquelle la pensée active est censée combattre, selon Deleuze, et non pas spécifiquement celles qui supposent que l'art et la philosophie ne peuvent jamais trouver une place dans ce quartier appauvri ? DEZEUZE A., *Thomas Hirschhorn. Deleuze Monument*, Londres, Afterall books, 2014, p.17. Trad. de l'autrice.

8. « Les devenirs sont minoritaires, tout devenir est un devenir-minoritaire [...]. La majorité suppose un état de domination [...]. Devenir minoritaire est une affaire politique [...]. C'est le contraire de la macropolitique, et même de l'Histoire, où il s'agit plutôt de savoir comment l'on va conquérir ou obtenir une majorité. » DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 356-357.

personnes à pénétrer. L'artiste « s'infiltrer » dans un territoire, posture permettant de changer son angle de vue sur l'environnement qui l'entoure. Sylvie Blocher explique à ce sujet que « l'infiltration, c'est un déplacement dans l'ordre habituel des choses. Ce n'est pas du forceps, mais un changement de place, d'angle, dans l'espace normé de nos habitudes. [Elle] n'infiltrer pas pour manipuler, ou instruire, mais pour créer un mouvement comme une petite onde tellurique<sup>9</sup> ». Ce déplacement est alors susceptible d'agir comme un grain de sable venant faire dérailler la machinerie des repères habituels ; « il suffit d'une particule de vent pour nous soulever » rappelle la phrase encadrée dans un caisson lumineux qui annonce l'entrée de l'exposition de Robert Milin *J'étais jeune, j'avais quatorze ans, j'étais berger* à La Terrasse – Espace d'art de Nanterre – en 2017. La posture artistique de type immersive – ou, davantage, infiltrante –, ne relève pas d'un état donné, mais s'exerce à travers le temps passé sur le territoire. Accepter de prendre – parfois de perdre – du temps. S'immerger dans un quartier implique d'y tisser lentement des relations, de s'y « installer ».

Néanmoins, le temps passé aux côtés de ceux qui occupent la réalité du terrain n'entraîne pas nécessairement la rencontre. L'artiste endosse une posture qui dessine les contours des conditions de possibilité de celle-ci. Tandis que certains comme Thomas Hirschhorn revendique une posture affirmée de l'artiste en combattant – voire en guerrier<sup>10</sup> – renouvelant ainsi l'approche avant-gardiste en réaffirmant la capacité de résistance et de transformation de l'art, d'autres embrassent un art affecté par le monde accueillant l'altérité et ses multiples croyances et interprétations. Durant son processus de création, Robert Milin part au devant de ceux qu'il souhaite interviewer en parcourant les lieux traditionnellement dévolus à la rencontre sociale : les associations, les cafés, les parcs, etc. Aucun doute, lorsque nous regardons une vidéo de l'artiste dans laquelle une personne livre un récit, que celui-ci est avant tout le fruit d'une rencontre humaine que les interlocuteurs ont pris le temps de construire, une relation à l'autre sensible, fondée sur une confiance et une écoute réciproque. La captation de cette intimité partagée resurgit dans le film, nous donnant parfois l'impression étrange sinon agréable d'être à notre tour projeté dans l'image ; au coin d'une table de salle à manger de quelque commune de province, un café à la main, de l'autre côté de la clôture d'un champ, ou encore embusqué derrière la porte du salon d'un appartement de banlieue. La

---

9. BLOCHER S., *Le double touché-e*, Paris, Archibooks, 2014, pp.55-56.

10. « Le Musée Précaire Albinet porte en lui la violence de la transgression. Je ne suis pas un historien, je ne suis pas un scientifique et je ne suis pas un chercheur. Je suis un Guerrier. Moi-même, je dois à chaque instant lutter contre l'idéologie du possible, idéologie de ce qui est permis, et je dois lutter contre la logique du culturel. Moi-même, je dois lutter contre l'idéologie de la bonne conscience et contre l'idéologie du politiquement correct théorique. » HIRSCHHORN T., CHAPUIS Y., *Thomas Hirschhorn, Musée précaire Albinet*, Quartier du Landy, Aubervilliers, 2004, p.62.

posture de Robert Milin se caractérise entre autres par une écoute – attentive –, et l'accueil de la parole d'autrui. Il est « à l'écoute », une écoute active, non celle souvent discréditée du langage médiatique, à l'opposé du registre condescendant qui accompagne trop souvent aujourd'hui l'usage de cette expression<sup>11</sup>. Parallèlement à l'enregistrement d'une parole, l'artiste associe son répondant à ses dispositifs : le silence de l'écoute de l'autre. Une écoute attentive sans être interruptive, non pas une manière d'agir mais une manière d'être, une attitude propice à la confiance. Il s'agit alors de donner une présence à un espace auquel nous accordons habituellement peu de valeur du fait de son impalpabilité. Cet espace d'écoute est d'autant plus précieux que par son incertitude intrinsèque, il autorise une formulation de la pensée – à un moment donné –, une formulation qui ne saurait exister hors de cet espace. Cet entre deux au cœur duquel l'artiste travaille permet le déploiement de l'infinité des possibles entre intériorité de la pensée et extériorité de la parole, sous une forme se renouvelant à chaque énonciation.

***Don(s) de paroles. Discours à la marge ; d'une parole sur l'art à une parole poétique.***

Tendre le micro aux individus dont la parole est trop souvent relayée à l'arrière plan par les médias leur donne l'occasion de décrire par eux-mêmes leurs conditions d'existence. Et les écouter, c'est souvent découvrir une autre perspective que celle communément admise par les instances gouvernementales. À propos de la question sans cesse rebattue d'une détérioration du lien social dans les quartiers, un participant livre son point de vue dans *L'art, les gens, l'artiste* :

« Il y a des décideurs qui disent : dans les quartiers, ça ne va pas, il y a des problèmes de lien social. Mais ils s'inventent une histoire. Ils ne vivent pas dans le quartier. Ils ne partagent pas la réalité du quartier. Il n'y a pas de problème de lien social dans les quartiers. Mais il peut y avoir des problèmes de lien social entre les quartiers et d'autres endroits [...]»<sup>12</sup>. »

Selon l'interviewé, les gouvernants emploient des expressions telles que « lien social » pour justifier certaines décisions et manières de faire, « c'est une forme de domination, pour dicter des besoins et des attentes, pour asseoir un pouvoir ». Pour les individus interrogés, l'interview autorise une tentative de « redescription du monde », de création d'une nouvelle « version du monde »<sup>13</sup>, dépassant les apparences et les clichés. En questionnant les

---

11 . Dans *À l'écoute*, Jean-Luc Nancy rappelle à ce propos que l'expression « "Être à l'écoute" forme aujourd'hui une expression captive d'un registre de sensiblerie philanthropique où la condescendance résonne avec la bonne intention, souvent aussi dans une totalité pieuse. Ainsi, par exemple dans les syntagmes figés "être à l'écoute des jeunes, du quartier, du monde", etc. », Paris, Éditions Galilée, 2002, p. 16.

12 . Cette citation et les suivantes sont issues du film de Robert Milin, *L'art, les gens, l'artiste*, 2016.

13 . « Parler ne fabrique pas le monde ni même des images, mais paroles et images participent à la constitution

participants à ses œuvres, Robert Milin ouvre un espace de réflexion qui interroge et déconstruit les présupposés et évidences attachés à la construction de la réalité de ce territoire urbain. Cette logique de déconstruction des discours stéréotypés est aussi à l'œuvre dans d'autres pièces de Robert Milin. Dans *Jérémy se sentait devenir transparent* (2010), l'artiste en résidence au Centre d'art de Pontmain a pris contact avec des personnes ayant récemment perdu leur emploi. À travers cette installation, l'artiste redonne une voix aux individus dont la souffrance est écrasée par la machine économique, et une présence à ces paroles balayées par la récurrente banalité du phénomène du licenciement économique.

« malheureusement je vois que tout en chantant pour se donner du courage ils ne croient plus en rien »  
les syndicats n'ont qu'une seule trouille c'est de se trouver face à un énorme conflit venu de gens qui n'en peuvent plus <sup>14</sup>»

Si les paroles recueillies dans ces films nous permettent d'appréhender des situations dont nous pensions avoir connaissance, et ainsi de discerner les idéologies qui sous-tendent leur médiatisation, nous percevons néanmoins parfois la trace d'un discours d'emprunt tenus par les grands médias majoritaires.

« J'imagine par exemple une soirée, un grand vernissage. C'est peut être des clichés mais ça concerne une certaine catégorie de personnes. Si moi je débarque avec un groupe de jeunes dans un vernissage comme ça [...] on va nous regarder comme des extraterrestres. Limite on va nous dire : "Mais qu'est-ce que vous faites là ? " »

La conformité au discours dominant peut également poindre à travers les attentes présumées de l'interviewé vis-à-vis de son intervieweur. Dans *Un espace de l'art ?*, à la question « C'est quoi un artiste pour vous ? », un individu répond « un artiste, c'est un maître d'école ». Pour l'anthropologue Eric Chauvier, interrogé à son tour par Robert Milin, l'individu en question conforme son discours aux attentes, et s'insère ainsi dans un processus de conformité avec le discours expert, tout en prenant le risque de nommer l'art.

Si beaucoup d'œuvres vidéographiques contemporaines prennent pour terrain d'exploration les banlieues françaises, territoires sans cesse relégués aux confins d'un imaginaire chaque jour composé par les médias<sup>15</sup>, les processus de déconstruction des stéréotypes se déploient chez Milin en direction d'autres communautés laissées pour compte par le champ de la

---

les uns des autres et du monde, tels que nous les connaissons ». GOODMAN N., *Langages de l'art*, Paris, Fayard/Pluriel, [1990] 2011, p. 119.

14. Robert Milin, *Jérémy se sentait devenir transparent*, vidéo format DV Cam, 2min. 26, et boîte renfermant des textes, 2010.

15. Nous recommandons à ce sujet le visionnage des excellents films de Frédéric Moser et Philippe Schwinger issus de la série *France détours*, parmi lesquels *Devoir et dérouté*, tournée au Mirail à Toulouse en 2009, ou encore la vidéo de Sylvie Blocher *Je et Nous*, tournée en 2003 dans le quartier des Beaudottes à Sevran.

représentation. Les habitants des banlieues ne sont évidemment pas les seuls à souffrir d'une image dégradée d'eux-mêmes et d'un déficit de représentation. En effet, pour l'artiste, c'est la représentation des catégories populaires qui pose problème et c'est ainsi qu'il choisit d'explorer le monde paysan et ses acteurs oubliés (*Allez viens donc !*, 2005; *Veni Veni*, 2005 ; *Parler aux bêtes*, 2014). À travers ces vidéos et pièces sonores, les voix des éleveurs résonnent et s'entremêlent à celles des bêtes, proposant une exploration singulière et vibrante de la réalité des élevages et de leurs protagonistes humains et animaux, entre désarroi, résistance et fulgurances bienheureuses.

Dans *Un espace de l'art ?*, Robert Milin interroge des acteurs artistiques sur les enjeux d'un art à l'épreuve du social. Se succèdent devant la caméra des artistes, critiques, historiens de l'art et anthropologue, ainsi que des responsables politiques. Au fil des discussions filmées avec ces acteurs publics, se dessine une politique culturelle pensée comme émancipatrice. Par exemple, l'adjoint au maire de la ville de Saint-Denis, David Proult, développe l'idée selon laquelle, dans ce contexte, l'art peut apporter une ouverture d'esprit qui est aussi un moyen d'échapper aux difficultés. Selon lui, l'art permettrait « d'apporter au gens une considération mais pas une commisération <sup>16</sup> ». La tentation est parfois grande pour les acteurs locaux d'endosser la posture de celui qui sait, parlant à la place de l'autre. Or, il est acquis qu'« il n'y a jamais eu besoin d'expliquer à un travailleur ce qu'est l'exploitation <sup>17</sup> », pour paraphraser Jacques Rancière, et, conscient de l'absence de la parole de celles et ceux que précisément nous ne prenons pas toujours le temps d'écouter, Robert Milin choisit ensuite de réaliser un second film – *L'art, les gens et l'artiste* –, dans lequel il tend cette fois le micro à celles et ceux qui, depuis une vingtaine d'années, ont participé à ses œuvres. Ces derniers y sont interrogés sur l'art produit grâce à leur participation, mais aussi sur leur propre expérience artistique.

Si le déplacement des artistes sur le terrain est susceptible d'induire un déplacement réciproque, celui-ci ne se fait pas toujours dans l'allégresse et l'unanimité. Confrontées à l'art, les personnes qui en sont *a priori* éloignées ressentent parfois un malaise, voire, du rejet, vis-

---

16 . David Proult, dans *Un espace de l'art ? Un projet de Robert Milin*, film, Ville de Saint-Denis/Robert Milin, a.p.r.e.s. éditions, 2011.

17. « Or ce qui m'a sauté aux yeux dès que j'ai commencé à travailler sur l'histoire de la pensée ouvrière, c'est qu'il n'y avait jamais eu besoin d'expliquer à un travailleur ce qu'était la plus-value ou l'exploitation. Le problème, pour eux, n'était pas de « prendre conscience » de l'exploitation, c'était, au contraire, de pouvoir l'« ignorer », c'est-à-dire de pouvoir se défaire de l'identité que cette situation leur donnait et se penser capables de vivre dans un monde sans exploitation. C'est ce que veut dire le mot émancipation ». Jacques Rancière : « Il n'y a jamais eu besoin d'expliquer à un travailleur ce qu'est l'exploitation », Propos recueillis par Nicolas Truong, *Philosophie magazine*, n° 10, juin 2007.

à-vis des propositions plasticiennes, des sentiments induits par la rupture consommée entre la vie quotidienne et le monde de l'art. Dans *L'art, les gens et l'artiste*, Mustapha explique :

« Dans l'absolu, l'art devrait être pour tout le monde. Mais on arrive à un niveau où certaines classes y ont accès, parce qu'il y a un formatage, cette habitude à fréquenter les lieux où se trouve l'art. D'autres personnes n'y ont pas accès parce que ce n'est pas une priorité. Ils n'ont pas le temps parce qu'ils ont autre chose à faire, ils ont un quotidien plus urgent que certaines personnes. L'art est réservé à certaines classes<sup>18</sup>. »

Au-delà des incompréhensions mutuelles et des résistances, l'art est parfois susceptible d'initier la rencontre, l'occasion d'un échange. Dans le film de Robert Milin, certaines personnes évoquent les raisons qui les ont poussé à accepter le projet de l'artiste. Ils sont entrés dans le projet pour « faire un travail ensemble, un travail en équipe », parce que « c'est l'aventure », un « divertissement », une « occupation », pour « découvrir quelque chose qu'on ne connaît pas », « sortir du quotidien », « vivre une expérience nouvelle, originale et enrichissante »<sup>19</sup>, etc.

*L'art, les gens, l'artiste* convoque d'autres œuvres vidéographiques présentant des individus non-experts s'exprimant sur l'art. En 1999, Sylvie Blocher réunissait à Princeton les membres de l'équipe de football américain des Tigers à l'occasion d'un tournoi. Dans *Are You a Masterpiece ?*, les footballeurs en tenue défilent devant la caméra pour répondre à des questions sur le sublime, la beauté, le musée ou encore le pouvoir de l'art. En donnant la parole à un public non initié à l'art sur des questions le concernant, ces pièces nous interrogent sur la responsabilité esthétique. Qui est aujourd'hui responsable d'un discours sur l'art ? L'artiste, le critique, l'historien de l'art, l' élu à la culture, ou notre voisin de palier ? Ces œuvres soumettent une réponse à cette interrogation en exposant un partage d'autorité à l'œuvre dans la responsabilité du discours artistique. L'art n'est plus présenté comme un objet extérieur et lointain, autonome et pur, mais un objet que tout à chacun peut s'approprier, toucher et décrire, non plus un art détaché du monde, mais un art affecté par celui-ci. Des enfants, les éleveurs de *Parler aux bêtes* (2014), les jardiniers du *Jardin aux habitants* (2002), les agents SNCF du *Portrait de groupe de contrôleurs* (2008), les habitants de Vénissieux de *Mon nom signifie septembre* (2009), tous sont interpellés par Robert Milin sur l'art, son rôle, sa fonction.

« Dans l'art, tu peux faire ce que tu veux. »

« C'est pas nécessaire pour nous, donc quelque part, c'est de l'art. »

« L'art nous fait rêver, sortir du quotidien. »

---

18 . Cette citation et les suivantes sont issues du film de Robert Milin, *L'art, les gens, l'artiste*, qui sortira en décembre 2016.

19 . Toutes les citations sont extraites du film de Rober Milin, *L'art, les gens, l'artiste*.



« L'art ouvre des fenêtres de lumière. »  
« Mais qui autorise à définir ce qui est ou pas de l'art ? »

En donnant la parole aux participants à ses œuvres, Robert Milin offre à ceux dont la parole est habituellement mise en sourdine, la possibilité d'un récit, l'expression d'un imaginaire, et attire ainsi autrement notre attention sur la question de l'art. Au-delà des hésitations et des tâtonnements, les individus sollicités se révèlent là où nous ne les attendons pas, exposant la mise au jour d'une perspective critique à travers l'évocation de pistes de remise en question des valeurs et structures idéologiques qui régissent le champ de l'art. La parole des interviewés manifeste aussi un discours singulier sur l'art, non pas qu'il s'agisse de juger celui-ci à l'aune des discours établis, mais, davantage, de permettre son énonciation comme son écoute.

Si le langage ordinaire est susceptible de posséder une charge critique, l'expérience poétique suggérée par l'artiste peut induire une indéniable échappée des discours conventionnels. Pour l'installation sonore qu'il réalise à l'occasion de sa résidence à Saint-Rémy, *Une Alouette de Pologne*, Robert Milin demande aux participants de décrire un paysage, un lieu à Saint-Denis ou ailleurs dans lequel ils se sentent bien.

« Je me suis allongé sur la pelouse, en regardant des nuages. Des fois, j'ai vu dans le ciel un petit oiseau, une alouette. Il est resté au-dessus de ta tête. On peut dire qu'il a chanté pour toi. Des fois aussi, j'ai vu une alouette qui a chanté, qui se déplaçait avec moi, qui m'a suivi, qui a chanté juste pour moi<sup>20</sup>. »

S'opère alors un déplacement du lieu physique de l'énonciation à l'évocation d'un ailleurs, un paysage sans images, un espace poétique. Dans l'univers décrit par ces voix, imaginaire et souvenirs s'entremêlent, nous entraînant au-delà des logiques discursives emphatiques et des images éculées. Cet espace poétique s'épanouit pleinement dans le développement spatial de l'œuvre de Robert Milin, telle qu'elle est présentée dans l'exposition *Il y avait un gardien dans l'immeuble on l'appelait Panda* à la Galerie Fernand Léger à Ivry-Sur-Seine<sup>21</sup>. Nous y sommes invités, à travers nos flâneries au fil des galeries, de jardins en terrains vagues, de salons en cafés, à déployer notre propre espace d'écoute, à croiser les régimes narratifs, ainsi qu'à tisser des liens tant conceptuels que poétiques entre visages et voix. « J'observais le milieu ambiant, le fonctionnement de l'équipement du vaisseau, j'annonçais à la Terre et

---

20. Citation extraite du film de Robert Milin, *Une alouette de Pologne*, 2011.

21 . Robert Milin, *Il y avait un gardien dans l'immeuble on l'appelait Panda*, Galerie Fernand Léger, Galerie d'art contemporain de la ville d'Ivry, du 1<sup>er</sup> avril au 29 juin 2019.

j'enregistrais les observations <sup>22</sup>». Aux paroles de Youri Gagarine inaugurant l'exposition, et que nous pourrions aisément attribuer à l'artiste, nous serions alors tentés de répondre : « Pendant le vol, je me sentais aussi parfaitement bien ».

---

22. Citation extraite de la *Photocopie d'une image et d'un texte d'allocution de Youri Gagarine*, le 12 avril 1961 à l'Académie des sciences de Moscou, extrait de la revue « Etudes soviétiques », Titre de l'article « Un soviétique dans le cosmos », p. 63, © Archives Municipales Ivry-Sur-Seine.