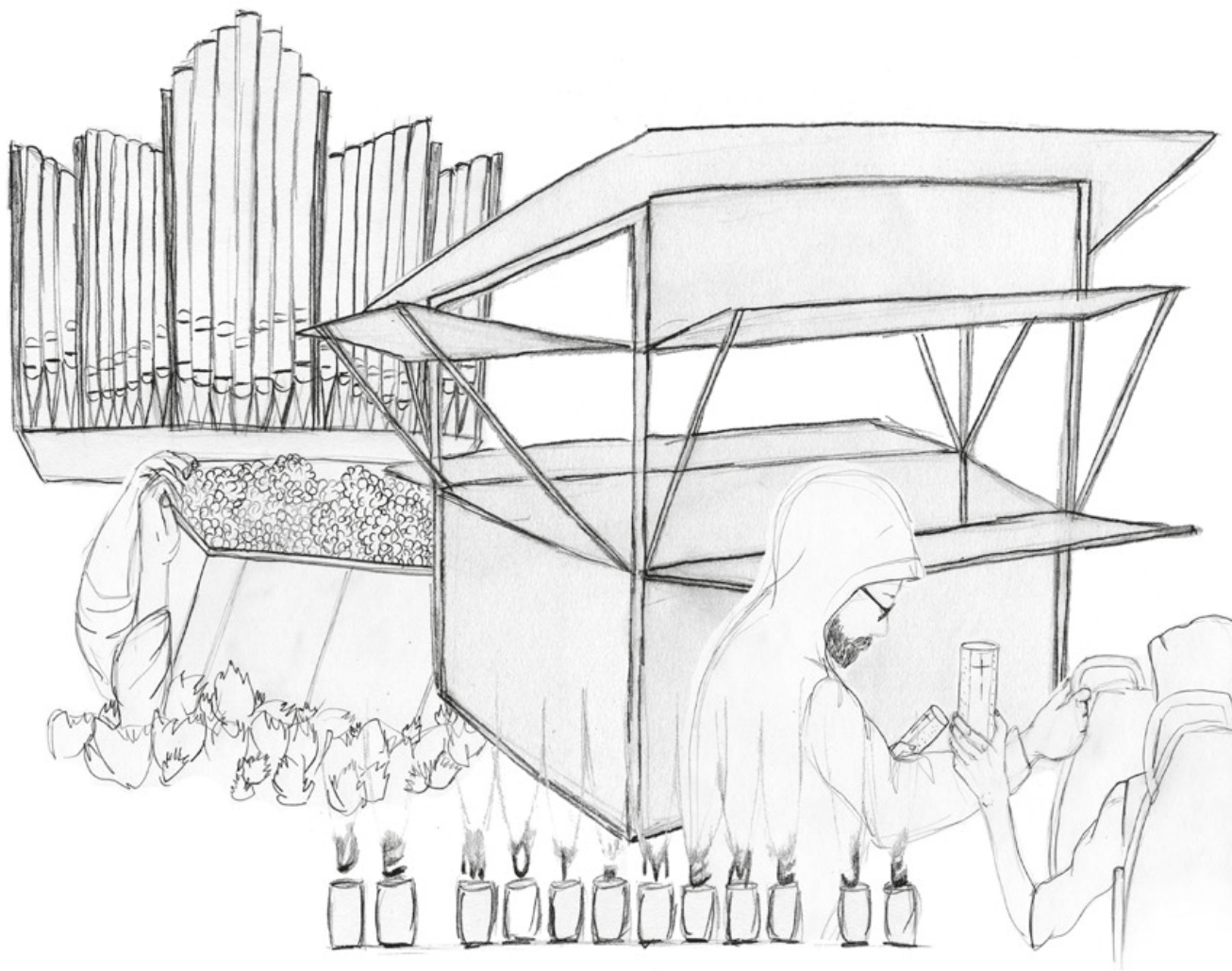


¿Creative Villages?



SOMMAIRE

› <i>¿Creative Villages?</i> ; Conclusions d'un projet pilote d'art contemporain en région périphérique Benoît Antille	3
› <i>¿Creative Villages?</i> ; Conclusions of a pilot contemporary art project in a rural area – Excerpts Benoît Antille	21
› Documentation du projet <i>¿Creative Villages?</i> par Gilbert Vogt: sélection d'images	26
› Retours sur le projet <i>¿Creative Villages?</i> Alexandre Praz	32
› Ovronnaz – Leytron (Part 3),(5.09.17) François Dey	36
› Hôtel Philippoz – A Story in Layers Eric Philippoz	42
› Participatory Hobbies Curdin Tones	47
› Qu'attendons-nous de l'art dans l'espace public ? Retours sur le projet Transform à Hologingen (CH) Jérôme Leuba	53
› Biographies	54
› Impressum	56

¿Creative Villages?; CONCLUSIONS D'UN PROJET PILOTE D'ART CONTEMPORAIN EN RÉGION PÉRIPHÉRIQUE

BENOÎT ANTILLE

I. PROLOGUE

La phase pilote de Creative Villages s'est achevée le samedi 20 mai 2017. Entre la présentation du *Kiosque à Culture* de l'artiste Fabiana de Barros et l'inauguration officielle de l'exposition de Carmen Perrin dans l'ancienne église, François Dey nous avait invités à le rejoindre dans l'église du village où nous attendait une performance pour orgue intitulée *Peu Rose* (ill. I-XIX). L'assistance se mit en marche par petits groupes, passant d'une église à l'autre, et se reconstitua progressivement dans le transept. Premier artiste invité dans le cadre de notre programme de résidence, François participa finalement à l'intégralité du projet. Il précisa d'ailleurs dans son introduction que la pièce que nous allions écouter reprenait la composition qu'un de ses amis, le musicien iranien Aram Kamali Sarvestani, avait déjà écrite pour la performance réalisée à l'occasion de l'inauguration de Creative Villages en mars 2016. La boucle était donc bouclée.



Avant le début de la pièce, François nous annonça également un imprévu. Aram Kamali Sarvestani étant bloqué à Bruxelles pour des raisons de VISA, il allait accompagner l'organiste Corentin D'Andrès à distance, *via* Skype. Quoi qu'il en soit, le principal protagoniste du projet n'était autre que l'orgue lui-même, tombé en désuétude depuis des décennies. Après quelques ajustements techniques suivis d'un silence, les premières notes résonnèrent. Ceux qui avaient assisté à l'inauguration reconnurent immédiatement la mélodie obsédante, découverte quatorze mois plus tôt. Mais à la solennité de la première version pour «orchestre de chambre» fit place un sentiment d'urgence et de précarité qu'apportèrent les larsens de la communication Internet et les vociférations approximatives du vieil orgue.

Depuis son arrivée, François Dey n'a cessé de s'interroger sur la position qu'il devait prendre, entre la réalité du contexte de Leytron d'un côté, et les attentes de Creative Villages de l'autre (voir *infra*). Tirailé entre la volonté de réaliser des travaux qui fassent sens pour lui tout en les rendant accessibles, il mit la question du *language* au centre de ses préoccupations et chercha des dénominateurs communs entre son univers artistique et le public de la commune. C'est ce qui l'a poussé à se tourner notamment vers la culture musicale qui imprègne si fortement la vie villageoise (à travers les chœurs, les fanfares, les festivals...) et occupe une place importante dans sa démarche personnelle. Ses prospections l'ont amené à se focaliser sur l'orgue de l'église qu'il s'est mis en tête de «ressusciter», en s'appuyant sur un réseau de convaincus. Au-delà de l'instrument, il s'agissait en effet d'un symbole, celui d'une communauté qui se dissout avec la périurbanisation du village et d'une mémoire collective condamnée à disparaître.

Ce samedi 20 mai, la petite communauté réunie pour l'occasion comptait quelques habitants du village, des acteurs du projet, des artistes, des curateurs, des amis... L'incident du compositeur iranien bloqué à Bruxelles et réduit à accompagner l'organiste local *via* Skype fit surgir dans le cadre ancestral et reclus de l'église de Leytron un mode de vie contemporain, «globalisé», «connecté», «nomade», tout en nous renvoyant à des réalités politiques qui dissonent avec l'hédonisme New Age du marketing Easyjet. La performance musicale

mit l'accent sur la notion de *distance*, à plus d'un titre: distance dans le temps (en ravivant des sonorités perdues), dans l'espace (entre Leytron et Bruxelles, entre l'Europe et l'Iran) et dans les *habitus* ou entre cultures (entre le «monde de l'art» et une «communauté (dite) villageoise», entre des «pratiques (dites) urbaines» et «un mode de vie (dit) rural»).

Une expérience rare se produit dans les interstices fragiles de ce dialogue musical: la sensation d'un acte de communication «conscient de lui-même», traduisant de manière audible et visible les difficultés, malentendus ou antagonismes dont il peut faire l'objet... D'une certaine manière, ce constat vaut aussi bien pour la performance de François Dey que pour Creative Villages.

II. RAPPORT D'ACTIVITÉ

1. La genèse du projet

Creative Villages, qui a vu le jour au sein de l'*Institut de recherche en art* de l'École cantonale d'art du Valais, s'inscrivait dans la politique de recherche du réseau des HES-SO. Faisant suite au projet de recherche *Ars Contemporaneus Alpinus – approche critique de la tendance site-specific dans le contexte nature*¹ (ACA), son but initial était d'entreprendre une recherche critique sur le lien entre approches *site-specific* et économie créative en prenant comme contexte des villages plutôt que le paysage.

À cette première phase dotée d'enjeux académiques se sont greffés deux éléments qui allaient modifier la trajectoire du projet initial. Dans un premier temps, Alexandre Crettenand, conseiller communal en charge notamment de la culture, de l'économie et du tourisme à Leytron, nous invita à mettre sur pied un programme d'exposition pour l'ancienne église de sa commune et, dans la foulée, Creative Villages déposa sa candidature pour le dispositif «Diversité culturelle dans les régions» de Pro Helvetia qui faisait écho à des programmes européens comme FEDER.

Ayant décidé de répondre positivement à l'invitation de la commune de Leytron et notre

candidature étant retenue, nous avons donc adapté un projet théorique à une situation de «terrain», ce qui impliqua notamment de reformuler nos objectifs en fonction de l'agenda des nouveaux acteurs impliqués. L'enjeu était de mener à bien une recherche critique sur l'économie de projet et l'économie créative en satisfaisant à la fois les attentes de la commune de Leytron (qui souhaitait un projet artistique pour contribuer à son rayonnement) et celles de Pro Helvetia (qui voulait, entre autres, participer au développement et à la diffusion de la production culturelle des régions et faciliter la mise en réseau des acteurs culturels).

Creative Villages prit le parti de ne renoncer à aucun des questionnements et positionnements initiaux, mais de les inscrire dans le contexte de Leytron. En termes d'image et de diffusion, c'est d'ailleurs la validité de ces questionnements, au regard des enjeux actuels de l'art contemporain, qui devait permettre à la commune de Leytron de rayonner à l'échelle régionale et internationale. Parallèlement, Creative Villages mit sur pied une offre culturelle dont le but était de contribuer au rapprochement entre la culture contemporaine et le public local.

L'équipe en charge du projet a donc travaillé dans deux directions complémentaires, avec, d'un côté, un projet de recherche du réseau HES-SO et, de l'autre, une programmation culturelle régionale, correspondant aux attentes de l'élu local et du fond Diversité culturelle de Pro Helvetia. Dans l'esprit de la «théorisation ancrée»², ces deux axes se sont mutuellement enrichis sur le terrain.

2. L'axe de recherche: questionnements et positionnement

Depuis les années 1980, le champ artistique subit, progressivement mais sûrement, des mutations qui redéfinissent en profondeur aussi bien le rôle de l'art et de l'artiste dans la société contemporaine, que la(les) forme(s) que cet art peut prendre. Ces mutations s'illustrent par plusieurs aspects corrélés:

² Par *théorisation ancrée* telle qu'elle a été développée dans l'approche de la *Grounded Theory*, nous entendons une *démarche itérative* qui avance par essais successifs et qui redéfinit ses paramètres en fonction des événements, des interactions et des analyses en cours. Voir P. Paillé, «L'analyse par théorisation ancrée», in *Cahiers de recherche sociologique*, 23, 1994. Et P. Caillé et A. Mucchielli, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, PUF, 2005.

¹ <http://www.ecav.ch/en/projects/rad-projects/ars-contemporaneus-alpinus-304>

1. comme le soulignent des chercheurs comme Anne Gombault (responsable du centre de recherche Arts, Culture, Industries Créatives à Kedge Business School), qui a été invitée à donner une conférence dans le cadre de Creative Villages, nous assistons à un retour en force de la commande artistique ;

2. ce phénomène s'explique en partie par le développement d'économies postfordistes, créatives et du savoir à l'échelle globale, qui conduisent à une fusion du champ artistique avec d'autres secteurs (comme le divertissement et les loisirs, le développement territorial, les sciences, le social, etc.) au sein de ce que l'on pourrait appeler une forme de gouvernance intersectorielle ;

3. comme pour d'autres secteurs concernés, le «projet» est devenu un des modes de fonctionnement privilégiés du monde de l'art, lui permettant de répondre de la meilleure manière possible aux attentes dont il fait l'objet ;

4. dans ces conditions, le projet artistique n'est plus exclusivement affaire de spécialistes ; artistes et curateurs doivent de plus en plus collaborer ou «cocréer» avec des acteurs issus d'autres domaines ou horizons.

De nos jours, en effet, de plus en plus d'artistes et de curateurs sont commissionnés pour réaliser des projets spécifiques répondant à des attentes dont les enjeux ne sont pas forcément artistiques, mais économiques, politiques, sociaux, territoriaux, touristiques ou simplement communicationnels. Au sein de cette économie de projet qui est parallèle au marché de l'art et procède du *management par projet*, ils opèrent souvent comme prestataires de services (des *experts*) et sont amenés à collaborer avec des acteurs de divers profils ayant leur propre agenda, tels que des commanditaires, responsables culturels, représentants d'organismes gouvernementaux, élus locaux, médiateurs, agents du tourisme, représentants de communautés locales, etc. Ce qui explique pourquoi de plus en plus de projets artistiques voient le jour sur le territoire rural.

Or, s'il arrive souvent de présenter une communauté locale telle que Leytron comme un public de «non-initiés», de son côté, le milieu de l'art contemporain peut facilement donner

l'image d'un monde à part, exclusif. Il peut dès lors y avoir de véritables problèmes de communication ou de compréhension lorsqu'un projet artistique s'invite dans un tel contexte. Pour contourner ce problème de «communication», les acteurs culturels (les artistes d'abord, puis les curateurs et désormais les commanditaires et les responsables culturels à l'échelle gouvernementale) ont mis sur pied deux stratégies qui, tout en étant ancrées dans le positionnement critique et engagé des avant-gardes artistiques des années 1960-70, sont aujourd'hui en parfaite symbiose avec la culture du management : produire une offre sur-mesure, traitant de thématiques locales ou répondant à des desiderata locaux (l'artiste comme ethnologue³), et engager des processus participatifs transformant les spectateurs en acteurs (l'artiste comme travailleur social⁴).

Cette coexistence de logiques potentiellement contradictoires au sein d'un même projet artistique est une des problématiques centrales que Creative Villages voulait aborder, en se focalisant sur les dynamiques de l'économie de projet. Pour ce faire, nous avons aménagé un espace ouvert à l'expérimentation et à la spéculation, à travers un programme d'expositions, de workshops et de tables rondes (cf. programme commenté en annexe) qui a permis aux acteurs impliqués d'échanger leurs expériences et d'envisager avec une distance critique les méthodologies et pratiques mises en œuvre dans un tel contexte. Dans l'esprit de l'artiste-activiste slovaque Július Koller (1939-2007) qui s'était fait une signature du point d'interrogation, nous avons préféré une attitude interrogative plutôt que d'appliquer des modèles prêts à l'emploi.

De ce point de vue, la commune de Leytron nous a fourni une opportunité décisive. En nous invitant à opérer à partir de son territoire, elle a inscrit nos prises de position «polémiques» dans un *espace public*. Elle a aussi permis la confrontation de nos réflexions et du travail des artistes impliqués à la réalité et aux règles de ce contexte. Creative Villages a ainsi gagné une «force d'affirmation» qu'il n'aurait

³ Voir par exemple Hal Foster, "The Artist as Ethnographer", in *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

⁴ Voir par exemple Claire Bishop, "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum*, 2006.

probablement pas eue dans des cadres académiques ou institutionnels, habitués à de telles démarches. À Leytron, en effet, il a fallu assumer jusqu'au bout la *responsabilité* de nos positionnements, au risque de compliquer voire de différer la rencontre avec une partie du «public», notamment celui de la commune qui l'accueillait.

3. Deuxième axe : une offre culturelle en milieu rural

Le village de Leytron compte deux églises : l'une d'elle a toujours sa fonction religieuse tandis que l'autre, qui a été désacralisée, fait office, depuis plusieurs années, de salle polyvalente pour des expositions locales, des événements tels que l'Humagne en Fête, les répétitions du chœur mixte et autres activités communales. La commune souhaitait mettre sur pied une programmation professionnelle dans cette église de manière à positionner le village sur la scène cantonale et compléter l'offre touristique.

Si cette option nous apparut d'emblée difficile – pour des raisons d'accès et parce que Leytron se trouve entre deux villes, Martigny et Sion, qui disposent d'une offre culturelle riche et bien ancrée en Valais – nous tenions quand même à satisfaire à cette demande. Dans un premier temps, nous avons prévu de réhabiliter l'ancienne église avec l'aide d'un bureau d'architecte, pour lui donner plusieurs fonctions liées à des activités culturelles réactivant la vocation œcuménique du bâtiment au cœur du village. Nous voulions pouvoir l'utiliser comme espace d'accueil (avec une petite bibliothèque et un salon), comme atelier ouvert au public, comme lieu de conférence, comme espace d'exposition, etc. Mais le processus s'étant enlisé au niveau administratif, la première phase des travaux ne fut entreprise qu'à la veille de l'inauguration. Dans ces conditions, c'est le projet d'espace d'exposition qui prit le dessus.

En termes de projets, nous avons voulu tester un large panel de formats et de pratiques pour expérimenter à notre échelle leurs implications et l'accueil qui leur était réservé : notamment des installations *site-specific*, des expositions thématiques en lien avec le territoire, des performances dans l'espace public, des projets socialement engagés, des conférences en lien avec des problématiques locales. Conscients de la difficulté de solidariser le public local autour d'un projet d'art contemporain, nous

avons organisé des événements dans des lieux où les publics se croisent, comme dans des cafés dans les bains thermaux de la station d'Ovronnaz ou dans des bus postaux.

Ce programme culturel s'est appuyé sur une résidence d'artistes organisée au printemps et en automne, sur une durée totale de neuf mois. Plus d'une dizaine d'artistes et de curateurs s'y sont succédés. Contrairement aux programmes de résidence encadrés par des attentes restrictives (les artistes peuvent être obligés de produire un travail sur des thématiques imposées), nous avons voulu donner un cadre non contraignant aux artistes, pour leur laisser une marge de manœuvre. Les résidents étaient d'abord invités à venir se familiariser avec le contexte pour se rendre compte sur place de la *nécessité* d'entreprendre un projet artistique (ou non). Les artistes invités n'ont pas été sélectionnés sur un projet spécifique mais pour un parcours et une démarche qui faisait sens par rapport au contexte de Leytron.

Dans l'esprit d'un «service de la culture», nous avons enfin développé des synergies avec d'autres acteurs culturels actifs dans la région, comme le Palp Festival ou les Nuits valaisannes des images, afin d'inscrire Leytron dans un réseau plus large.

4. Les publics et la diffusion

À travers ses deux axes, Creative Villages visait trois cercles de public :

1. Le public local : un des défis de Creative Villages était de réaliser un projet de recherche à partir d'un village tout en cherchant à mobiliser le public local à travers une offre culturelle. Plusieurs moyens de diffusion ont été utilisés pour toucher ce public : principalement des tous-ménages, des flyers, de l'affichage dans les lieux publics (ill. II) et administratifs (dont les bureaux communaux), e-mail aux principaux collaborateurs (notamment la commune et la Commission culturelle) et *via* Facebook. Il faut noter que nous ne sommes jamais parvenus à figurer sur la feuille d'avis communale et notre présence sur le site internet de la commune a pris beaucoup de temps avant de se concrétiser.

Pour toucher plus largement ce public local, nous avons aussi entrepris plusieurs actions de

Creative Villages



Exposition Pierrick Sorin (FR)

Vernissage le lundi 16 mai à 17h30 à l'ancienne église de Leytron

Suivi d'une discussion avec l'artiste, modérateurs: Basile Seppey et Benoit Antille

À voir jusqu'au 12 juin, je/ve 17h-19h, sa/di 14h-17h

À travers ses «autofilmages» et des œuvres plus récentes, le vidéaste Pierrick Sorin questionne avec humour la notion de «projet» d'artiste.

Rejoignez-nous sur Facebook: Creative Villages Leytron

«Creative Villages?» est un projet de l'École cantonale d'art du Valais réalisé dans le cadre de l'initiative «Diversité culturelle dans les régions» de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia. Il bénéficie du soutien de la HES-SO, de l'État du Valais, de la Loterie Romande et de la Commune de Leytron.



médiation: nous avons pris part à un rallye organisé par L'Unipop de Leytron (ill. XIII-XVIII); proposé à l'Unipop d'organiser des conférences au cœur de nos expositions; organisé des présentations d'artistes dans les classes; présenté le travail des artistes dans le cadre des vernissages; invité la communauté de Leytron à prendre part à un voyage de recherche à Dublin⁵; et organisé une introduction à la pratique curatoriale dans l'ancienne église, dans le cadre des cours de formation continue de l'ECAV.

Pour terminer, il convient de relever que certains projets socialement engagés (comme *Sauvons l'orgue* de François Dey, *l'Art du par-*

⁵ Plusieurs voyages de recherche avaient été planifiés en amont du projet. Ces voyages auxquels auraient dû être invités des représentants de la communauté de Leytron (à nos frais) avaient pour but, d'une part, de découvrir d'autres projets réalisés dans des villages en Suisse et à l'étranger et, d'autre part, de sensibiliser cette communauté à des projets d'art contemporain, en partageant une même expérience et en apprenant à se connaître. L'information a été diffusée *via* la commune de Leytron, nos contacts sur place (notamment la Commission culturelle), notre programme tous-ménages et notre page Facebook. Mais au final, sur les quatre personnes annoncées, une seule prit part au voyage: Basile Seppey. C'est un groupe d'artistes de la région qui a bénéficié de ce voyage. De toute évidence, ce modèle n'était pas adapté. C'est pourquoi des représentants de certains des *case-studies* prévus ont finalement été invités à Leytron pour prendre part à la journée d'échanges *Les nouveaux produits du terroir*.

tage de Francisco Camacho ou le *Kiosque à Culture* de Fabiana de Barros) comportaient intrinsèquement une part de communication ou de médiation puisqu'ils allaient directement au contact de la population locale. De tels projets ont beaucoup contribué à créer des liens.

2. La scène régionale: alors que de plus en plus de projets d'art contemporain sont organisés en Valais (aussi bien dans des institutions que dans l'espace public ou en pleine nature) et que l'économie créative y a le vent en poupe (comme le montrent le nombre de rencontres de type Culture & Tourisme organisées ces dernières années en Valais ou encore la publication récente du rapport sur *Le poids de la culture dans l'économie valaisanne*), Creative Villages voulait proposer un débat sur des questions comme l'impact des politiques culturelles sur le secteur qu'elles encadrent ou le rôle de l'artiste au sein d'une économie de projet, à travers des échanges publics et des expositions.

Pour atteindre ce public, Creative Villages a utilisé plusieurs voies: le mailing de l'ECAV, la plateforme en ligne *Culture Valais*, la liste de diffusion de Creative Villages, Facebook et des invitations directes de personnalités pour leur proposer de prendre part à nos discussions. Trois documentaires sur le déroulement du projet ont été réalisés par Stéphane Darioly et diffusés sur la chaîne Canal 9 (ill. III). Ces documentaires ainsi que les reportages parus dans les médias locaux (dans *Le Nouvelliste* et sur *Rhône FM*) ont permis de diffuser nos questionnements dans toute la région.

3. Un réseau international: Creative Villages était aussi destiné à un public spécialisé d'artistes, de curateurs et de chercheurs, invités à Leytron pour développer une réflexion sur les dynamiques de l'économie de projet. Grâce à nos réseaux, nous avons aussi eu l'opportunité de présenter notre démarche à l'extérieur, notamment dans le cadre du projet *A Fair Land*, de *Grizedale Arts*, à Dublin et du colloque *L'art dans l'espace rural*, organisé par le Centre international d'art et du paysage à Vassivière. Par ailleurs, Creative Villages prendra part à une exposition sur l'art public en Suisse, qui aura lieu à *Swissnex San Francisco*, en 2018, dans le prolongement du workshop mis en place en collaboration avec le *California College of the Arts*.



Ce public s'est déplacé à Leytron sur invitation, mais les résultats de nos workshops et conférences ont été diffusés à travers le journal *Creative Villages* (ill. XIV) et le site Internet du projet (www.creative-villages.ch). Creative Villages a en outre fait l'objet d'un article d'Andrée-Marie Dussault dans la *Revue de la recherche et ses applications*, Hémisphère (n°13, juin 2017, pp. 92-95).

5. Le bilan positif du projet

5.1. Participer à l'économie locale

Toutes proportions gardées, Creative Villages a participé à l'économie locale. En effet, à chaque fois que c'était possible, nous avons travaillé avec des hôteliers (les Bains d'Ovronnaz et l'Hostellerie de l'Ardèche), des restaurateurs (comme Les Vergers, le Café des Mayens, ou La Promenade), des artisans (le traiteur Le Jardin, la menuiserie l'Escalier du Nid) et des commerçants locaux. Un peu plus de 10% du budget total, soit plus de 30'000.- CHF, a été dépensé sur place.

Dans le même ordre d'idée, notre programme de résidence a pu bénéficier des «lits froids» du tourisme puisque la Commune de Leytron nous a à chaque fois alloué des appartements meublés qui étaient vacants dans la station d'Ovronnaz.

5.2. Entre disruption et cohabitation

À l'instar de la vidéo de Ricardo Rivera, mettant en scène l'artiste mexicain-américain dans le rôle d'un alien parcourant le territoire de

Leytron dans une tenue réfléchissante (dans le cadre de l'exposition *Peace, Friendship, Limits and Settlement – This all used to be outside*), Creative Village a introduit sur le territoire de la commune une présence «disruptive» dont l'histoire du faux panneau de chantier est emblématique (ill. IV) : pour marquer notre arrivée à Leytron et lancer la programmation de l'ancienne église, nous avons en effet installé un faux panneau de chantier sur la place centrale, annonçant la construction d'une sorte de «Musée Guggenheim» local enjambant la vénérable bâtisse, avec ses espaces d'exposition, ses salles de congrès et son restaurant. Ce clin d'œil, qui renvoyait aussi bien au «best-cases» de l'économie créative (on pense notamment à l'exemple de Bilbao) qu'à la spéculation immobilière en Valais, se voulait surtout humoristique, mais il causa des dommages durables. Une partie de la population fut heurtée par cette annonce de construction prise très au sérieux. (Après plusieurs semaines, ce panneau a laissé place à un affichage présentant des informations générales sur le projet.)

Si ce panneau a semé le trouble, il a aussi marqué notre arrivée en soulevant de nombreuses questions sur l'attachement au territoire et sur les représentations qu'on peut en avoir face au changement. Commentant les réactions suscitées par cette intervention, l'artiste Robert Ireland fit la réflexion suivante: «Souvent on dit que l'art crée des problèmes ou des conflits. Je pense que dès lors qu'il y a un

conflit [...] il y a quelque chose qui se passe. Ça peut être de l'ordre de l'irritation au début, mais c'est une façon aussi de dire qu'il y a quelque chose qui existe hors de l'utile, hors de l'habitude et finalement c'est là où l'art commence.»⁶

Contrairement aux projets d'art contemporain étiquetés *community-based* ou *socially-engaged*, Creative Villages n'a pas cherché, dans l'ensemble, à travailler avec la communauté locale comme «medium». De tels projets reposent sur une participation active du corps social; s'ils sont les plus à même de *produire* une audience dans un contexte où la culture contemporaine n'a pas d'ancrage (en transformant les spectateurs en acteurs), ils posent aussi un certain nombre de questions ou de problèmes que Creative Villages voulait pouvoir aborder avec une distance critique.⁷

Plutôt que des pratiques englobantes de type *community-based*, Creative Villages a préféré une autre approche, thématisée durant le workshop «The territory of Leytron/Ovronnaz as a topographical metaphor to address contemporary dynamics of art in public sphere» organisé en collaboration avec Jeroen Boomgaard, du LAPS: la *cohabitation*. A Leytron, nous avons travaillé aux côtés de la communauté locale, en apprenant à nous connaître mutuellement et en tissant des liens personnels au fur et à mesure des projets et des collaborations. La performance de François Dey décrite dans le prologue est emblématique de cette forme de cohabitation qui intègre et questionne – plutôt que de chercher à évacuer – les points de tension ou d'incompréhension pouvant survenir quand un projet d'art contemporain s'installe dans un contexte comme Leytron.

5.3. Contribuer à l'offre culturelle dans la région

À travers l'organisation d'une trentaine d'événements en 14 mois (dont 6 tables rondes, 6 expositions, 9 projets dans l'espace public et 3 conférences dans des bistrot), Creative

⁶ *Creative Villages épisode 1.*, réalisation Stéphane Darioly, <https://vimeo.com/225060908>

⁷ On pense par exemple aux types de collaborations établies entre le ou les artistes et la communauté en question, à la nature des interactions (attendues et produites), au positionnement formels des projets, aux liens que peuvent avoir de telles démarches avec la sphère politique ou encore aux contenus théoriques ou idéologiques parfois ambigus qu'ils peuvent véhiculer sur des questions comme l'«engagement», la «communauté» ou les «minorités».

Villages a fortement contribué à l'offre culturelle dans la région. Avec ses prises de position et ses questionnements critiques, Creative Villages a occupé une place à part dans le paysage culturel valaisan, reconnue par de nombreux acteurs culturels, notamment des artistes et des curateurs qui ont jugé ces questionnements bienvenus.

5.4. Meilleure compréhension du contexte rural et des dynamiques de l'économie de projet

Au moment où Creative Villages est passé d'un projet de recherche à un projet mixte, combinant recherche et programme culturel (point 1.), nous aurions pu décider d'appliquer des modèles de «best practice» (tirés par exemple du livre *Kunst und Dorf* de Brita Polzer) ou confier à des curateurs comme Adam Sutherland de Grizedale Arts (qui réalise des projets dans le contexte rural depuis bientôt vingt ans) le soin de développer un projet sur-mesure pour Leytron. Mais il était important à nos yeux, d'une part, de conserver un axe de recherche fort et, d'autre part, de parvenir à mieux comprendre les enjeux de l'art contemporain dans un contexte rural comme Leytron par nous-mêmes, sur le terrain, plutôt que d'appliquer des «solutions» toutes faites. Cette expérience combinant pratique et théorie a été extrêmement profitable et nous a permis de faire un certain nombre d'observations qui seront évoquées en conclusion.

5.5. Le renforcement des réseaux à l'échelle régionale et internationale

Creative Villages a créé des liens à l'échelle régionale et internationale en permettant à des artistes, curateurs, chercheurs et autres acteurs de la culture opérant dans la région de se rencontrer et d'échanger avec des interve-



nants (une cinquantaine) travaillant à l'échelle internationale. Creative Villages a aussi contribué à renforcer des liens établis dans le cadre du projet ACA avec des institutions à l'échelle internationale (notamment avec Grizedale Arts et le Centre d'art et du paysage de Vassivière) et d'en créer d'autres (avec le LAPS à Amsterdam, le *California College of the Arts* à San Francisco, TRAFO en Allemagne, La Cuisine centre d'art et de design à Nègrepelisse ou encore la Maison des Arts Georges et Claude Pompidou à Cajarc). Plusieurs collaborations ont enfin été entreprises à l'échelle régionale, notamment avec la Nuit valaisanne des images, le PALP festival et Culture Valais.

6. Les difficultés rencontrées

6.1. Un problème de communication

Plusieurs discussions (avec Alexandre Crettenand, des représentants de la Société du Patrimoine, des habitants de Leytron ainsi qu'avec Alexandre Praz, collaborateur de Francisco Camacho) ont pointé le même problème : la communication. À commencer par le titre du projet, en anglais (donc exclusif) et porteur d'une forme d'ironie difficile à décrypter pour le non-initié, puisqu'il s'approprie le concept des «creative cities» mises en concurrence à l'échelle internationale, comme Londres, Berlin ou Shanghai⁸.

De manière générale, les codes de notre communication, à travers des approches, une terminologie et un design propres à l'art contemporain, ont posé problème à la population locale qui a eu de la peine à s'identifier au projet (l'histoire du faux panneau de chantier évoquée plus haut est à cet égard révélatrice). Au fur et à mesure que nous prenions conscience de ces problèmes, plusieurs mesures ont été prises pour changer notre approche, notamment à travers notre programme culturel. Une série d'événements plus centrés sur le local ont porté leurs fruits et contribué à changer l'image de Creative Villages auprès de la population.

Au-delà de la forme, Creative Villages a aussi fait face à des problèmes stratégiques. Une part importante du budget a été allouée au programme de recherche et à l'offre culturelle qui ont été denses au cours des quatorze mois.

Or la communication n'était rétrospectivement pas adaptée à de tels programmes. Ce projet a en effet été communiqué comme un projet de recherche alors qu'il aurait pu (dû) faire l'objet de véritables campagnes publicitaires à la hauteur d'un centre culturel en région. Le budget total n'était pas suffisant pour mener les deux choses de front : le contenu et la diffusion. Il faut préciser qu'au niveau local, les relais sur lesquels nous pensions compter (notamment au niveau de la commune) n'ont pas fonctionné comme espéré.

6.2. Un problème de coordination et de logistique

Creative Villages a soulevé quelques problèmes en termes de coordination et de logistique. Nos relais à l'échelle de la commune n'étaient pas préparés à faire face à nos demandes récurrentes relatives à l'organisation d'une trentaine d'événements organisés sur quatorze mois. Avant l'inauguration du projet, il avait été prévu que nous serions assistés par un employé communal en charge de la coordination. Mais cette disposition ne s'est pas concrétisée.

6.3. Un manque de légitimité

Il aurait pu être possible de trouver des solutions locales à ces problèmes de communication ou de logistique si Creative Villages n'avait pas dû faire face à une contradiction plus profonde : sa légitimité au sein du village. À cet égard, il y eut un malentendu de taille. En effet, la présence de ce projet à Leytron ne découlait pas d'une volonté politique coordonnée, mais uniquement d'Alexandre Crettenand – ce dont nous ne nous sommes aperçus que progressivement.

Quelques mois avant l'inauguration, une séance avec le conseil communal aurait pu nous alerter. La présentation de notre projet culturel d'un montant de près de 300'000.– CHF, avec un financement presque entièrement extérieur, ne fit l'unanimité que dans l'indifférence qu'il reçut : une fin de non-recevoir fut le prélude d'une série de déconvenues.

Comme nous l'ont fait savoir des habitants de la commune, ce manque de reconnaissance paradoxal (puisque nous avons été invités à réaliser un projet) du politique à l'échelle de la commune sema la confusion au sein la population locale.

⁸ Voir : <https://en.unesco.org/creative-cities/>



Pour corser la situation, ce problème de légitimité fut renforcé par des dynamiques locales. Avant d'opérer sur le terrain, l'équipe de Creative Villages n'était en effet pas suffisamment consciente de l'âpreté des antagonismes politiques, notamment entre Radicaux et PDC. De telles oppositions peuvent compliquer la bonne marche d'un projet, selon qu'il soit porté sur place par un (des) représentant(s) de l'un ou de l'autre parti.

6.4. Un manque d'ancrage

Le principal problème de Creative Villages, son «péché originel», réside probablement dans un manque d'ancrage qui s'illustre de deux manières: d'une part ce projet a été construit de manière *top-down* (il a été développé de l'extérieur) et d'autre part, il a été réalisé de l'extérieur (à part les artistes en résidence, personne au sein de l'équipe de travail n'a résidé sur place ni n'était du lieu et aucun véritable relais local n'a été trouvé pour pallier ce manque).

Pour cette même raison, il a été difficile d'obtenir des *feed-back* francs sur le projet, d'avoir la possibilité de débattre avec la communauté locale, d'échanger pour mieux nous comprendre réciproquement; la communauté locale préférerait parfois simplement nous ignorer plutôt que de discuter. En tournage à Leytron pour réaliser les documentaires diffusés sur Canal 9, le réalisateur Stéphane Darioly s'est entendu dire: «On ne veut rien avoir à faire avec cela!».

III. CONCLUSIONS

1. Travailler dans le contexte rural

Comme il a été souligné plus haut, la question de l'ancrage d'un projet représente un aspect majeur surtout dans un contexte tel que celui de Leytron. De ce point de vue, une ligne de démarcation assez claire se dessine entre les approches *top-down* (planifiées au niveau institutionnel ou gouvernemental) et les approches *bottom-up* qui émanent d'acteurs locaux ou implantés dans la région. Comme en témoignent des artistes comme Curdin Tones (qui a lancé un projet dans son village de Tschlin, dans les Grisons) ou Eric Philippoz (qui a réalisé un projet à Luc, en Valais, dans la maison héritée de sa grand-mère), cet ancrage leur a non seulement conféré une légitimité aux yeux de la communauté, mais il leur a aussi permis de bénéficier de liens préétablis et d'une connaissance approfondie du contexte local. Des personnes relais pourraient faire office de mesure compensatoire lorsque les projets sont «parachutés» de l'extérieur (des artistes comme Thomas Hirschorn travaillent de cette manière), mais nous n'avons pas trouvé de répondant véritablement engagé sur le terrain. Les aides locales ont été très ponctuelles et ciblées.

À ce problème d'ancrage s'ajoute un paramètre de temporalité. Les projets *top-down* répondant à des dispositifs institutionnels ou gou-

vernementaux sont circonscrits dans le temps. Si des solutions durables ne sont pas trouvées – malgré la volonté d’Alexandre Crettenand de poursuivre Creative Villages au-delà de la phase pilote, aucune disposition concrète n’a été prise à ce jour – de tels projets ont toutes les chances de s’arrêter brutalement au moment où ils commencent à s’implanter dans le tissu local. Le temps passé sur place joue aussi un rôle important. S’ils sont pilotés de l’extérieur, par des acteurs qui ne viennent que ponctuellement dans le cadre des programmes réalisés, il a y peu de chances de créer par soi-même les liens nécessaires avec la population locale. De ce point de vue, les résidences d’artistes permettent justement de créer des conditions d’immersion qui favorisent de telles rencontres.

Comme évoqué à plusieurs reprises, la question du « langage » est fondamentale dans un contexte comme celui de Leytron. Interviewé sur son approche basée sur des années d’expérience en milieu rural, Adam Sutherland explique : « Ce qui a fait la différence, c’est quand nous [Grizedale Arts] avons arrêté de vouloir apporter de l’art et de l’appeler « art » ou de la penser comme art. »⁹ C’est ce qui l’a amené à développer une approche *community-based* s’inspirant de pratiques ou de savoir-faire liés au monde rural et à l’artisanat, dans l’esprit de John Ruskin et du mouvement Arts & Crafts. Le seul projet estampillé *community-based* de Leytron a été celui de l’artiste Francisco Camacho, réalisé avec l’aide d’un acteur de terrain du nom d’Alexandre Praz (voir son texte dans le présent journal).

Plusieurs projets et événements organisés à Leytron ont cherché à créer des ponts à travers la recherche d’un langage commun avec ce territoire : on peut évoquer le travail de François Dey sur la culture musicale, le travail de Ricardo Rivera et Chris Daubert sur le rapport parfois conflictuel entre territoire et identité, la conférence de Michael Jakob sur l’histoire du paysage à travers la thématique du banc, les photographies de Gilbert Vogt sur les vignobles de la région, la conférence d’Emmanuel Reynard sur le consortage des bisces et la gestion du bien commun, le travail d’Olivia Leahy et Lou-Atessa Mancellin sur la mémoire des bisces entre fic-



tion et réalité, etc. Chacun à leur manière, ces éléments du programme de Creative Villages ont permis de réactualiser des éléments de la culture locale et de la mettre en dialogue avec la société et la culture contemporaines.

Le phénomène d’urbanisation et de tertiarisation du « monde rural » entamé après-guerre a en effet pris des formes complètement nouvelles avec Internet, l’amélioration des moyens de transport, l’exode urbain vers les campagnes et le développement de modalités de travail nomades. La campagne n’est plus seulement une destination touristique, un refuge identitaire dans un monde de plus en plus homogénéisé ou une réserve naturelle en voie de muséification, elle devient aussi un vivier pour toutes sortes d’innovations, aussi bien agricoles que culturelles. De nombreux exemples (comme Grizedale Arts, le Centre d’art de Vassivière, Piacé le Radieux ou Polyculture parmi bien d’autres) montrent qu’il ne faudrait pas envisager la culture contemporaine en milieu rural sous un angle « paternaliste » ou « condescendant » (amener la culture contemporaine aux communautés rurales), mais partir plutôt de ce terreau pour développer de nouvelles approches, notamment *bottom-up*...

⁹ Creative Villages, épisode 2, réalisation Stéphane Darioly, <https://vimeo.com/225063982>

2. Mieux comprendre l'économie de projet

Sur le plan de la recherche, l'expérience de Leytron a permis de complexifier des grilles d'analyse qui étaient trop schématiques (comme le montre l'interview de Brita Polzer dans notre premier journal). Un des postulats de départ, emblématique de l'approche critique de Creative Village, était la nature potentiellement «instrumentale» de l'économie de projet: le travail des artistes serait détourné à des fins économiques par l'industrie créative et les politiques culturelles qui en découlent.

L'art contemporain se serait-il retrouvé pris à son propre piège? En effet, si l'ensemble des pratiques artistiques rassemblées sous ce label se sont cristallisées comme entité distincte autour d'une approche critique de ses modes de production et de diffusion, ainsi que d'une volonté d'engagement avec les sphères politique et sociale (avec le «réel»), on pourrait dire que l'économie créative lui a servi tout cela sur un plateau, en permettant aux acteurs du monde de l'art d'opérer dans tous les contextes possibles, aussi bien en ville qu'à la campagne, dans les institutions et dans l'espace public, sollicités aussi bien par des pairs que par des politiciens ou des représentants de la société civile. Pour comprendre ce qui s'est passé, on pourrait résumer en disant (à la suite d'auteurs comme Hal Foster et Miwon Kwon) que l'économie créative a transmuté des pratiques de l'art contemporain (comme l'approche *site-specific*) en services, notamment à travers un retour en force de la commande. Un tel glissement soulève des questions sur les enjeux de la culture et le rôle des artistes dans la société contemporaine. Quand des acteurs provenant de secteurs différents collaborent à un projet artistique, quels sont les «objectifs» qui priment? Les enjeux artistiques, économiques, sociaux, touristiques? Comment gérer des objectifs qui peuvent être contradictoires? Qui a le dernier mot? L'artiste qui pilote le projet ou l'organe qui finance le projet?¹⁰

Si, au regard de ces questions, la suspicion d'une instrumentalisation est légitime, le discours doit cependant être nuancé. Premièrement, il faut éviter de mettre le monde de l'art dans

¹⁰ De ce point de vue, il faut relever des différences fondamentales selon la position de l'artiste: il peut être l'instigateur du projet ou bien répondre à une sollicitation extérieure de type commande ou dispositif de soutien. Il y a plus de chances que, dans le second cas, il/elle sera confronté(e) à des enjeux qui dépassent le cadre artistique.

une position de victimisation. Une telle posture serait non seulement improductive (parce que sans issue), mais aussi réductrice. De fait, cette économie offre un nombre croissant d'opportunités aux artistes et curateurs. Deuxièmement, la structure du projet étant ouverte et horizontale (par oppositions à des systèmes hiérarchisés, verticaux, comme le fordisme), il faut poser les choses en termes de *dynamiques* plutôt qu'en termes d'oppositions (entre les différents acteurs engagés dans le projet). Ces dynamiques concernent aussi bien la relation de l'artiste ou du curateur avec les autres acteurs impliqués que la gestion des paramètres extérieurs au projet. Artistes et curateurs doivent notamment avoir la souplesse de composer avec les choix des commanditaires, avec les critères des dispositifs de soutien et les objectifs des politiques culturelles. Dans ce sens, s'il y a instrumentalisation, celle-ci est diffuse et implique une forme de consentement. Il faut dire enfin qu'avec la professionnalisation du monde de l'art et sa réorganisation en véritable secteur, il est devenu nettement mieux placé pour tourner des dynamiques de pouvoir en sa faveur, à travers ses institutions notamment. Au final, tout acteur du projet peut être l'instigateur de logiques «instrumentales», artistes et curateurs y compris.¹¹ Une situation *win-win*?

Aussi «ouverte» qui puisse sembler l'économie de projet, elle n'en est pas moins problématique à plusieurs égards. Comme l'ont pointé du doigt des artistes et des critiques (dont Andrea Fraser et Bojana Kunst), en termes de modalités de travail, cette économie est emblématique du post-fordisme (et par extension de l'économie créative), qui a favorisé l'émergence d'un auto-entrepreneuriat reposant sur des valeurs de créativité, de flexibilité et de nomadisme, ironiquement inspirées par la figure de l'*artiste* (voir *Le nouvel esprit du capitalisme* de Luc Boltanski et Eve Chiapello).

Compte tenu de l'importance de ce modèle dans l'économie actuelle, la question de l'instrumentalisation est souvent associée à un

¹¹ Au niveau individuel, l'engagement «social» ou «politique» d'un artiste peut par exemple cacher un plan de carrière. Quant au monde de l'art, on pourrait se demander comment gérer la dichotomie d'un champ qui a pris un tournant managérial en se professionnalisant et en devenant un secteur à part entière de l'économie, tout en légitimant sa propre croissance sectorielle sur des injonctions d'ordre éthique, telles que la démocratisation de la culture?

manque de réalisme. Il est en effet symptomatique de constater que lorsqu'un artiste ou un curateur se risque à brandir ce terme accusateur dans un débat impliquant les différents acteurs de l'économie de projet, le malaise s'installe. Cette allégation rompt un «contrat» tacite. Si tout le monde peut tirer son épingle du jeu, pourquoi scier la branche sur laquelle on est assis et entraîner les autres avec soi ? Le mauvais joueur s'entendra rétorquer que «personne ne force les artistes à se lancer dans tel ou tel projet. Ils peuvent aussi bien continuer leur travail d'atelier si cela ne leur convient pas». Profondément ambiguë, une telle assertion évacue des dynamiques d'exclusion dont les artistes sont parfaitement conscients, parfois à leurs dépens : ne pas jouer le jeu pourrait avoir pour effet de marginaliser un artiste et le condamner, à terme, à péricliter. Le constat est clair : l'économie de projet gagne de plus en plus d'importance parallèlement au marché de l'art (le circuit atelier-galerie-foire-musée), les artistes n'ont donc pas d'autres choix, pour y prospérer, que «d'aligner» les projets.

De ce point de vue, le management par projet est emblématique de la dérive libérale du marché du travail, basé sur un principe de concurrence sauvage. Comme le disait Anne Gombault lors de la journée d'échange *Les Nouveaux produits du terroir*, l'artiste peut jouer un rôle central dans l'économie créative, mais il doit «avoir faim, être nerveux!». Profondément ambiguë, une telle affirma-

tion implique que la responsabilité repose à l'échelle individuelle. S'il échoue, c'est qu'il n'a pas eu assez «faim» (tombant ainsi dans la catégorie «macronienne» des *paresseux*). Il ne peut donc s'en prendre qu'à lui-même.

Partant de là, on peut, comme l'ont fait des auteurs comme Hal Foster et Miwon Kwon, postuler un impact de l'économie de projet sur les modes de production artistique et les pratiques mises en œuvre. Il se pourrait bien, en effet, que la logique (auto-)entrepreneuriale de cette économie, qui pousse à «aligner» des projets en partie modelés par des attentes extérieures, conduise à transformer des pratiques artistiques (comme les démarches *site-specific*) en simples protocoles, dans des cadres de production qui ont tendance, d'une part, à élever la compromission et le consensus en «éthique» de travail et, d'autre part, à encourager le développement de stratégies personnelles pour arriver à ses fins.

Dans ce contexte qui voit la notion de *créativité* prendre le dessus sur celle de *création*, artistes et curateurs sont de plus en plus perçus comme des *experts* à qui la gouvernance contemporaine confie la tâche de trouver des solutions à des problèmes bien concrets. Ce qui pose la question de la nature du savoir-faire et des compétences attribués à *ces problem-solvers*. À travers leurs projets, les artistes peuvent créer du lien dans un quartier urbain faisant face à des tensions





sociales, relancer de l'activité dans un village confronté à un phénomène de dépopulation, recréer une identité locale dans un monde de plus en plus homogénéisé, contribuer à booster l'image d'une station touristique ou encore servir de médiateurs à des questions de politique publique d'ordre écologiques, sociales, territoriales telles que le réchauffement climatique... De ce point de vue, les effets d'un projet artistique peuvent être quantifiés, en termes de chiffres d'audience, de visibilité, de sociabilité, de retour sur investissement, etc. Quand ils sont mis en place de manière *top down*, de tels champs d'application révèlent la nature profondément ambiguë de l'économie de projet qui voit cohabiter au sein d'un même projet les attentes parfois très différentes d'artistes, de commanditaires, d'organismes gouvernementaux et de communautés locales (mais ces attentes peuvent aussi se rejoindre ou être complémentaires). De telles dynamiques posent la question du positionnement des artistes lorsqu'ils sont impliqués dans des processus d'ingénierie territoriale, de régénération sociale ou de *soft power*.

Au-delà des applications locales du secteur de l'art contemporain, la capacité de l'artiste à produire et mobiliser des savoirs de toutes natures ainsi que sa capacité d'apprentissage et d'invention (de nouvelles méthodologies par exemple), en réponse à des contextes changeants dont il est passé maître dans l'art du décryptage, font aussi de lui l'un des acteurs privilégiés de l'«économie de la connaissance». On voit en effet de plus en plus de projets interdisciplinaires issus aussi bien du domaine académique (comme le *Programme d'expérimentation en arts et politique* de Bruno Latour) que du secteur privé (comme *The Camp*, à Aix-en-Provence, qui se définit

comme un incubateur de PME et un fablab¹²) rassembler autour d'une même table artistes, scientifiques, designers, codeurs et autres créatifs pour élaborer des solutions innovantes à des problèmes sociétaux ou créer des prototypes de produits. Par sa souplesse et sa réactivité, le champ artistique représente une plateforme idéale pour des processus interdisciplinaires tournés vers l'innovation (de type *think tank*). Ce qui nous amène à proposer une hypothèse hautement spéculative, dans la veine de la *Cité du Soleil* de l'alchimiste dominicain Tommaso Campanella (1604) : se pourrait-il que dans la «guerre des intelligences» qu'annoncent imminente des personnalités controversées comme le médecin et chef d'entreprise Laurent Alexandre, en réponse au développement de l'Intelligence artificielle (guerre qui commencerait par une crise majeure des professions hautement techniques et spécialisées au profit d'intelligences transversales, capables de faire des liens), l'artiste finisse par faire partie d'une future «aristocratie du savoir», après avoir incarné des figures, comme le dandy, le marginal ou l'activiste ?

3. Vers une *poïétique* du projet

On le voit, la logique du projet ne se prête guère à des analyses qui le réduisent à des rapports de pouvoir, à démasquer ou dénoncer, comme le ferait par exemple la Critique institutionnelle. Dans un contexte mouvant où prime le positionnement des acteurs et leur capacité à prendre des décisions face aux circonstances, les Théories de l'action proposent peut-être de meilleures grilles d'analyse. Dans l'esprit du *kairos* de la Grèce antique (la figure divine de l'*occasion*), il faut savoir repérer la bonne opportunité, le bon moment pour agir. Il faut savoir s'adapter à la situation et en tirer le meilleur parti. Cette remarque pousse à dépasser la question de l'esthétique et de l'engagement politique, au profit d'une *poïétique* du projet dont les contours restent encore à définir.

Le fait est qu'une vision trop stéréotypée de la création artistique, basée par exemple sur la notion d'*autonomie* de l'art et de l'artiste, ne correspond pas aux conditions actuelles.

¹² http://www.lemonde.fr/economie/article/2017/09/28/the-camp-un-ovni-de-l-innovation-pose-en-provence_5192816_3234.html

Dans le cadre de l'économie de projet, l'œuvre comme produit idiosyncratique émanant de la figure d'un *Créateur* (auteur tout puissant) a cédé la place à un *projet* conçu comme un «millefeuille», composé des différentes strates d'un processus de production laissant une large part à des acteurs et facteurs extérieurs à la volonté de l'artiste. Désormais, il faut donc agir de l'intérieur d'un système de production (l'économie de projet), à travers les strates de ce système, en recourant à des tactiques, telles que le métalangage (pratiqué dans une culture de la commande prémoderne) ou de la *ruse*.

Dans le prolongement de *l'Invention du quotidien* de Michel de Certeau, la *mètis* grecque (la ruse) – que Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant définissent comme «un certain type d'intelligence engagée dans la pratique, affrontée à des obstacles qu'il faut dominer en rusant pour obtenir le succès dans les domaines les plus divers d'action» – semble en effet parfaitement adaptée au contexte du projet. Selon les deux chercheurs français, la *mètis* implique «un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité [...]». S'appliquant à des réalités «fugaces», «mouvantes», «multiples» ou «changeantes», elle est une prédisposition décisive pour naviguer dans l'univers du projet et contrôler son principe d'incertitude.¹³

En plus de proposer une *tactique* (dans le sens que lui donne Michel de Certeau) pour opérer au cœur de l'économie de projet, cette référence offre une analogie intéressante. Convoquer la *mètis* dans le contexte de notre société contemporaine est en effet d'autant plus pertinent que son usage était associé, dans la Grèce antique, à un état archaïque, «pré-politique» (avant que l'ordre de Zeus ne soit instauré par exemple). Ce savoir-faire qui avance masqué et procède par retournements s'oppose donc aux valeurs de la cité grecque, une fois celle-ci instaurée.¹⁴ Or, à en croire des

chercheurs comme Alain Deneault, la *gouvernance* actuelle signerait une faillite du politique, à travers notamment son adoption d'une idéologie et de modes de fonctionnement managériaux. Envisagée sous cet angle, notre période qui porte la marque d'un temps archaïque, semble donc tout à fait indiquée pour inventer de nouvelles pratiques de la *ruse*...

4. Une question de déontologie

Si, dans le marché «ouvert» de l'économie de projet, il faut savoir saisir l'opportunité, il ne faudrait pas nécessairement devenir *opportuniste* ou *calculateur*, en se montrant meilleur stratège qu'artiste ou curateur. Dans le cadre de la journée d'échange *Les Nouveaux produits du terroir*, Jacques Cordonier (chef du Service de la culture de l'état du Valais) préconisait de dépasser la vision idéalisée, romantique, d'un artiste sans concession. Il est, selon lui, normal que des artistes dédient une partie de leur travail à une activité ou des projets alimentaires. Cette vision pragmatique est tout à fait légitime (les artistes professionnels doivent bien vivre). Mais cela implique-t-il que dans certains cadres, comme au sein de l'économie de projet, les artistes puissent légitimement à proposer des «sous-produits» de leur démarche



¹³ Marcelle Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence, La mètis des grecs*, Flammarion 1974, p.8-11.

¹⁴ Pour donner un exemple, les actions de guérilla recourant à des ruses s'opposent au combat hoplitique en terrain ouvert, impliquant des soldats-citoyens.

ou qu'ils deviennent des spécialistes d'un «sur-mesure» culturel ? Est-ce à dire, dans l'esprit de Luc Boltanski et d'Eve Chiapello (*Le nouvel esprit du capitalisme*, 1999), que la véritable finalité du projet ne serait pas le résultat (en l'occurrence le «produit» culturel) mais la mise en réseau des acteurs dont la principale fonction serait de faire tourner les rouages de l'économie de service (et de l'économie créative) ? Au final, ce type de questions renvoie à un aspect central de l'économie de projet, évoqué par l'exposition de Carmen Perrin à Leytron : le *positionnement* personnel. En effet, dans un système ouvert favorisant l'initiative individuelle (et au sein duquel l'acteur doit «avoir faim»), la question du choix, la capacité à prendre les bonnes décisions et à encourir des risques pour garder sa ligne sont fondamentales. Dans un tel contexte, la question déontologique de la *responsabilité* (ou du *positionnement*) doit donc être placée au cœur du discours critique.

IV. PROGRAMME COMMENTÉ

1. Axe de recherche : l'économie de projet en question

1.1. Discussions publiques :

› Organisée en collaboration avec Basile Seppey, la discussion avec l'artiste **Pierrick Sorin** a permis de comprendre le regard ironique et décalé de ce vidéaste sur la figure de «l'artiste en projet» qui traverse toute son œuvre. (ill. XX)

› La table ronde avec **Guy Saez** (directeur de recherche CNRS émérite à l'UMR PACTE), **Dominique Sagot-Duvaurox** (économiste, enseignant-chercheur à l'Université d'Angers) et **Isabelle Moroni** (professeure HES-Valais) s'est focalisée sur la question des politiques culturelles en région pour mieux cerner leurs enjeux (ill. V).

› La conférence de **Jean-Pierre Boutinet** (enseignant-chercheur en Psychosociologie, professeur honoraire à l'Université catholique de l'Ouest d'Angers), qui a consacré l'essentiel de sa carrière à une approche anthropologique du «projet», nous a permis de prendre du recul sur notre *culture du projet*.

› La discussion sur le projet d'artiste autour de l'œuvre de **Vincent Fournier**, en présence de l'artiste, de **Marie-Fabienne Aymon** (historienne de l'art et directrice de la Fondation Louis Moret) et de **Philippe Deléglise** (artiste)

a questionné la notion de *temporalité* dans la démarche artistique par opposition aux modalités du management par projet, avec ses processus de sélection, de validation et ses deadlines.

› Organisée avec **des étudiants de l'ECAV et de la HEAD**, en présence de **Carmen Perrin** (artiste), de **Patricio Gil Flood** (artiste) et de **Federica Martini** (en charge du programme MAPS de l'ECAV), la table ronde *OPEN-CALL* s'est interrogée sur le rôle de l'art et de l'artiste au sein d'une économie de projet basée sur la commande.

› Organisée en partenariat avec Pro Helvetia et Culture Valais, la journée d'échange *Les nouveaux produits du terroir – culture contemporaine, tourisme et communautés locales* a réuni **neuf acteurs des secteurs culturel, touristique et politique de Suisse, de France d'Allemagne et d'Autriche**¹⁵, pour mieux comprendre les attentes des uns et des autres et leurs grilles de lecture au sein d'une économie de projet (ill. VI).

1.2. Programme d'expositions :

› L'exposition de l'artiste **Pierrick Sorin** (FR) nous a permis de mettre en scène la figure de l'artiste «en projet», tout en essayant de créer un pont avec le public de la région. Réalisées dès les années 1980, ses vidéos désopilantes sous forme de «sketchs» sont en effet facilement accessibles.

› À travers le travail de quatre artistes – **Július Koller** (SK), **Juozas Laivys** (LT), **Vincent Fournier** (CH) et **Carlo Schmidt** (CH) –, l'exposition *UFOMANY – Réflexion sur le projet d'artiste* avait d'une certaine manière une vocation pédagogique : elle voulait pointer du doigt des différences fondamentales entre, d'un côté, le *projet* comme processus de création ou positionnement artistique et, d'un autre côté, le management par projet.

› Quant à l'exposition in situ *BEM-TE-VÍ*, de l'artiste **Carmen Perrin**, elle apporta une

¹⁵ Jacques Cordonier (chef du Service de la Culture de l'État du Valais), Alexandre Crettenand (conseiller communal, Leytron), Samo Darian (directeur du programme «*TRAFÓ* – Modèle für Kultur im Wandel» de la fondation culturelle fédérale, DE), Anne Gombault (professeure de comportement organisationnel et de management, et responsable du centre de recherche Arts, Culture, Industries Créatives à Kedge Business School), Marcelline Kuonen (responsable Expériences et Marchés chez Valais/Wallis Promotion), Peter Legemann (directeur général et administrateur de Schloss Bröllin, DE), Martine Michard (directrice de la Maison des Arts Georges et Claude Pompidou, FR), Stéphanie Sagot (artiste, chercheur et curateur, fondatrice de La Cuisine centre d'art de design, à Nègrepelisse, FR), Curdin Tones, artiste et enseignant.

excellente conclusion à Creative Villages en mettant en avant aussi bien des questions déontologiques que l'importance des prises de décision individuelles au sein d'une économie de projet.

1.3. Workshops

› Creative Villages et l'historien de l'art néerlandais **Jeroen Boomgaard** du **LAPS** (Research Institute for Art and Public Space à Amsterdam) se sont associés pour organiser le séminaire «The territory of Leytron/Ovronnaz as a topographical metaphor to address contemporary dynamics of art in public sphere». L'objectif était, notamment de questionner des notions comme l'instrumentalisation de l'art ou les dynamiques «top-down» au sein de l'économie de projet. Jeroen Boomgaard proposa de diviser le groupe d'invités (**19 artistes, curateurs et chercheurs opérant à l'échelle internationale**¹⁶) en trois sous-groupes durant un jour, chacun d'entre eux étant chargé d'explorer une position symboliquement liée à la topographie de la commune. (ill. VII)

› Creative Villages a collaboré avec le programme master en *Curatorial Practice* du **California College of the Arts** (San Francisco) pour organiser un workshop intitulé *Curating the Alps* destiné à quatre étudiants du CCA et quatre étudiants master de l'ECAV. Durant une semaine, ces étudiants ainsi que deux de leurs superviseurs, **Leigh Markopoulos** (responsable du master au CCA) et **Elizabeth Thomas** (curatrice et enseignante au CCA), ont fait des voyages de recherche en Valais¹⁷ et rencontré de nombreux professionnels qui ont partagé leurs expériences¹⁸ pour nourrir une approche critique de l'art dans la sphère publique dans une région comme le Valais. Ce workshop a aussi permis de présenter des projets réalisés en Valais aux personnalités invitées. (ill. XV)

¹⁶ Par ordre alphabétique: Nils van Beek, John Byrne, Jeroen Boomgaard, François Dey, Eva Fotiadi, Javier González Pesce, Ronny Hardlitz, Hans van Houwelingen, Suzanne Husky, Robert Ireland, Alexandros Kyriakatos, Olivia Leahy, Rachel Mader, Tine Melzer, Eric Philippoz, Curdin Tones, Valentina Vetturi et Giny Vos.

¹⁷ Liste des visites: *Tengential Circular Negative Line 1968-2014* de Michale Heizer, à Mauvoisin, Verbier 3D Sculpture Park à Verbier, Institut Furkablück au col de la Furka, site de la Triennale 2017 au Relais du Grand Saint-Bernard et le projet *Qui a mangé Johnny Depp* de Berclaz de Sierre, à Comogne.

¹⁸ Jeroen Boomgaard (historien de l'art), John Byrne (critique), Séverin Guelpa (critique et curateur), Natalia Huser (team Manifesta 2016), Simon Lamunière (curateur), Marianne Lanavère (directrice du Centre d'art et du paysage de l'île de Vassivière), Sibylle Omlin (directrice de l'ECAV), Janis Osolin (en charge de l'institut Furkablück), Carlo Schmidt (artiste et curateur) et Adam Sutherland (directeur de Grizedale Arts, UK).

1.4. Voyages de recherche

Un premier voyage a été programmé à Dublin pour prendre part au projet ***A Fair Land*** que l'institution anglaise **Grizedale Arts** réalisait au cœur de l'Irish Museum of Modern Art. Mandatée pour relancer le programme de résidence de l'institution irlandaise, Grizedale Arts avait en effet décidé de recréer une économie villageoise dans la cour du musée (ill. XXIX). Un autre voyage a été organisé en Slovaquie dans le cadre de l'exposition **Ufomany** pour interviewer des proches de Július Koller.

1.5. Journal Creative Villages

Ces débats publics, expositions et workshops ont été accompagnés d'un journal. Les quatre éditions ont permis de publier plus d'une quarantaine de textes et interviews écrits pour l'occasion, les numéros 2 et 3 étant spécialement dédiés aux deux workshops.

2. Offre culturelle en région: travailler avec le territoire

2.1. Les résidences d'artistes

› Originaire de la campagne fribourgeoise, **François Dey** (CH, NL) avait déjà réalisé plusieurs résidences et travaillait sur des thématiques susceptibles de créer des ponts avec le public de la région.

› Dans le même ordre d'idée, le travail sur le paysage et le territoire de **Chris Daubert** (USA) et de **Ricardo Rivera** (MEX-USA) traitait de problématiques locales.

› Comme le montre le texte publié dans le premier numéro du journal *Creative Villages*, **Suzanne Husky** (FR, USA) a fait de nombreuses résidences en territoire rural; cette artiste collabore actuellement avec l'artiste et curatrice **Stéphanie Sagot** (fondatrice de *La Cuisine centre d'art et de design*, à Nègrepelisse) à un projet intitulé *Le Nouveau Ministère de l'Agriculture*.

› La curatrice **Olivia Leahy** (UK) a travaillé pour Grizedale Arts, une institution anglaise située dans la région touristique du Lake District près de Manchester; connaissant bien les enjeux de la création contemporaine en milieu rural, elle avait été invitée à notre premier workshop; suite à ce workshop, elle a souhaité réaliser un travail sur place avec l'artiste **Lou Atessa-Marcellin** (FR) qui a débouché sur le projet «De l'eau dans le gaz».

› **Juozas Laivys** (LT) est artiste et éleveur dans le nord de la Lituanie; il a été président de sa commune et a réalisé de nombreux projets en lien avec le territoire (ill. VIII).



› Dans le cadre du workshop *Curating the Alps*, les étudiants du **California College of the Arts** ont été hébergés dans notre résidence d'artistes.

› **Francisco Camacho** (CO) a aussi pris part à de nombreux programmes de résidence; sa démarche socialement engagée s'adaptait parfaitement bien aux conditions de Creative Villages à Leytron.

Ces résidences ont débouché sur plusieurs projets présentés ci-dessous (ils seront marqués d'un astérisque *).

2.2. Expositions dans l'ancienne église

› Peu après son arrivée à Leytron, nous avons proposé à **François Dey** d'utiliser l'ancienne église comme atelier et/ou espace d'exposition. Mais plutôt que de montrer son propre travail, il a préféré organiser une exposition collective sur un thème cher à la culture locale: la musique (ou le son). «Ken allaite maille celle F Go!»* regroupait le travail d'une dizaine d'artistes dialoguant de manière subtile avec le lieu, à l'exemple des enregistrements de cloches d'église de Christophe Fellay diffusés depuis le clocher de l'ancienne église, de la vidéo de chanteurs gospel de Christine Maas présentée dans le chœur, ou des instruments de musique compressés de Marille Blanc, faisant écho aux fanfares locales, etc. (ill. XXV)

› Au cœur de communes valaisannes comme Leytron, la question du territoire ou des limites territoriales, qu'elles soient physiques

(comme l'opposition farouche entre le village de Leytron et la station d'Ovronnaz), politiques (les rivalités entre partis sont encore très vives et prennent une forme clanique qu'incarnent des fanfares, des bistros et des supermarchés rivaux) ou culturelles, représente un enjeu de taille que Creative Villages a voulu aborder à travers l'exposition *Paix, amitié, limites et règlements – tout ceci se trouvait d'habitude à l'extérieur** [*Peace, Friendship, Limits and Settlement – This all used to be outside*] des artistes californiens **Ricardo Rivera** et **Chris Daubert**. (ill. XXIV-XXVI)

› Dans le cadre de l'Humagne en Fête 2016 – une date importante du calendrier de la commune, Alexandre Crettenand voulait que Creative Villages crée une scénographie pour l'ancienne église où se déroule cet événement. Mais plutôt que de commissionner un(e) artiste pour ce travail de décoration, nous avons préféré mandater le photographe **Gilbert Vogt**, qui a notamment participé à l'Enquête photographique valaisanne, pour documenter les vendanges de l'année en cours sur le territoire de la commune. Ces photographies ont été offertes à la commune. Elles pourront aussi être utilisées pour assurer la promotion de la région. (ill. XXIX)

2.3. Projets dans l'espace public

› Dans le cadre de l'exposition «Ken allaite maille celle F Go!», François Dey invita l'artiste **Hans Kuiper** à donner un concert de Neoschlager aux Bains d'Ovronnaz.* Tout en s'appropriant

les codes de l'homme-orchestre que l'on rencontre dans les stations touristiques, avec ses costumes flamboyants et ses alignements de synthétiseurs, Hans Kuiper écrit des textes à la fois humoristiques et critiques sur le monde de l'art, amenant l'esprit de la scène berlinoise au cœur des bains. (ill. IX)

› Creative Villages a donné carte blanche au **Palp Festival** pour organiser un concert aux Bains d'Ovronnaz. À cette occasion, le musicien libanais **Bachar Mar Khalifé** s'est produit sur la pelouse qui borde les bassins, permettant au public de suivre le concert tout en se baignant. Cet événement coordonné par Maëlle Cornut devait dynamiser l'image des Bains d'Ovronnaz (qui font face à des difficultés). (ill. XVII)

› Répondant à l'invitation de Suzana Mistro, Creative Villages a participé à la **Nuit de l'image** à Riddes en décembre 2016. À cette occasion, Maëlle Cornut invita l'artiste **Katerina Samara** à présenter son travail *I don't remember. Do you?*

› Peu avant Noël, **Olivia Leahy** (UK) et **Lou-Atessa Marcellin** (FR) invitèrent la population à découvrir le film *De l'eau dans le gaz – Histoires et légendes sur les bisses**, faisant revivre la mémoire des bisses disparus sur le territoire de la commune, à travers le témoignage de Leytronains. Ce matériel a fait l'objet d'une publication dont des exemplaires ont été remis à la SPL (Sauvegarde du Patrimoine de Leytron) ainsi qu'au Musées des Bisses, à Ayent.

› Après l'Humagne en Fête, l'exposition *Vendanges 2016* de **Gilbert Vogt** a été présentée au Café des Mayens, à Montagnon. Elle y est restée jusqu'à la fin de Creative Villages en juillet 2017.

› **Francisco Camacho** a proposé un projet participatif intitulé *L'art du partage**, qu'il a notamment réalisé en collaboration avec **Alexandre Praz**, diplômé de la filière Travail social de la HEVS-Sierre et originaire de la région. Ce projet avait pour but de solidariser les différentes communautés de la commune à travers des activités (de type cours de peinture ou de dessin) et un projet de troc, sous forme de shop ouvert tous et d'échange de compétences ou de services. (ill. X-XVI)

› Maëlle Cornut commissionna les artistes **Nicole Murmann** et **Christian Valleise** qui décidèrent de présenter la performance sonore *Duel Moite* dans le bus postal faisant la navette entre Leytron et Ovronnaz. Cette performance eut lieu à six reprises. (ill. XI)

› Parallèlement à l'exposition de Carmen Perrin dans l'ancienne église, l'artiste **Fabiana de Barros** réactiva son *Kiosque à culture* sur le parvis. Cette structure permit de faire un lien direct avec le public, au centre du village. Plusieurs événements s'y sont déroulés: *L'art du partage* de Francisco Camacho, le projet sur la diversité culturelle à travers le goût, *Periptero du goût*, de **Katerina Samara** ainsi qu'une exposition d'étudiants de la HEAD et de l'ECAV. (ill. XXXI)

› Durant plusieurs mois **François Dey** mobilisa plusieurs passionnés de la commune ainsi que des professionnels de la région autour de son projet *Sauvons l'orgue** dans le but de restaurer l'orgue de l'église de Leytron. L'artiste le fit expertiser, organisa des séances en vue de lancer une association pour la sauvegarde de l'orgue et proposa plusieurs événements, dont la performance du même nom (*Sauvons l'orgue*) qui prit la forme d'une procession, en fanfare, dans les rues du village, à l'occasion de la fête de la musique. Dans le cadre du même projet, François Dey demanda au compositeur iranien **Aram Kamali Sarvestani** de faire l'adaptation pour orgue d'une pièce qu'il lui avait déjà commandée à l'occasion du lancement officiel de notre projet à Leytron (ill. XXII). Intitulée *Peu rose** cette pièce fut donc jouée à deux reprises et de deux manières différentes pour marquer le début et la fin de Creative Villages.

2.4. Conférences

› **Michael Jakob**, notamment professeur de théorie et d'histoire du paysage à la Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture (Hepia) et chargé de cours à l'EPFL, a été invité à donner une conférence en plein air à la Buvette de Loutze. Intitulée *Poétique du Banc*, cette conférence proposait un panorama poétique et érudit de bancs célèbres. (ill. XXII)

› Dans le cadre de l'exposition de Gilbert Vogt, l'historien valaisan **Jean-Henry Papilloud** a été invité à donner la conférence *Vignes en mouvement* sur l'histoire des vignobles dans la région de Leytron au Café des Mayens. (ill. XVII)

› En lien avec le travail d'Olivia Leahy et de Lou-Atessa Marcellin sur les bisses et avec le projet Art du partage de Francisco Camacho, **Emmanuel Reynard**, professeur de l'Université de Lausanne, a été invité à donner la conférence *La gestion d'un bien commun – L'eau et les bisses du Valais* au Café de la Coop à Leytron. (ill. XXX)

¿Creative Villages?: CONCLUSIONS OF A PILOT CONTEMPORARY ART PROJECT IN A RURAL AREA

EXCERPTS

BENOÎT ANTILLE

PROLOGUE

The official ending of the CreativeVillages' pilot phase was scheduled on Saturday 20th May 2017. Inbetween the presentation of artist Fabiana de Barros' *Kiosque à Culture*, and the speeches that launched Carmen Perrin's exhibition – organised in the former church used as exhibition space – François Dey had invited us to join him in the main church, to see a performance for an organ piece titled *Peu Rose*. The audience slowly walked from one church to the other, and progressively gathered together in the transept. François, the first artist to take part to our residency program, has finally been involved in the entire project. In the introduction to his performance, he highlighted the fact that the composition we were about to listen to had been written by his friend, the Iranian composer Aram Kamali Sarvestani, for the official launch of Creative Villages in March 2016. Thus we had come full circle.

Before the piece started, François also explained that an unexpected and unfortunate event had taken place: Aram Kamali Sarvestani had been held at Brussels due to visa issues. As a result he was forced to play with the organist Corentin D'Andrès from a distance through Skype. Anyway, the project's main character was the organ itself, which had not been used for decades. After some technical checks followed by silence, the first notes finally resonated. Those who had attended the project's launch 14 months earlier were soon able to identify the melody. But in this case, the solemnity of the first version for "chamber orchestra" gave way to a tone of precariousness and urgency created by Internet feedbacks and the up-close vociferations of the old organ.

Since his arrival, Dey continued to question himself on the best place to take in such a context, between the reality of the village on the one hand, and Creative Villages' expectations on the other. Torn between his willingness to perform works that were both relevant for himself and accessible to the local audience, he paid a lot of attention to the issue of *language* and looked for common grounds between his artistic research and this audience. This led him to focus on music, as it is an important aspect of village culture (with its choirs, brass bands, festivals...) as well as his own work. After having spent enough time to get used to the place, he decided to develop a project with the church

organ, which he wanted to bring back to life with the help of some volunteers. Besides this instrument is interesting, as it also symbolises a community being progressively dissolved due to the suburbanisation happening in the village, and of collective memory doomed to disappear with time. From this perspective the artist's attempt can be perceived as an act of resistance... before becoming to my mind, to be a metaphor for the whole project.

On Saturday 20th May, the small community gathered together along with a few aficionados from the village, some participants in the project, artists, curators, and friends. The incident with the Iranian composer being held in Brussels, and forced to accompany the organist through Skype, added a touch of the contemporary lifestyle to the confined and ancestral context of the church of Leytron, "globalised," "connected" and "nomadic" whilst at the same time making reference to political realities deeply antagonistic to the New Age-like hedonism of Easyjet public relations. This performance operated on the notion of distance, which was highlighted in many ways: Distance in time (through bringing lost sounds back to life), distance in space (between Leytron and Brussels, and Europe and Iran) and in "habitus" or cultures (between the art world and a so-called rural community, between an urban culture and a so-called rural lifestyle).

A rare experience occurred in the fragile gaps in the musical dialog: The feeling of an act of communication aware of itself, which audibly and visibly embodied all the difficulties, misunderstandings and discontentment that can also be part of it. This assessment was true for Dey's performance, but it also applies to Creative Villages very well.

POSITIONING

Since the 1980s, the artistic field has been undergoing mutations that are significantly redefining the role of art and artists in society, as much as the various forms art can take. These mutations relate to correlated aspects:

1. As underlined by scholars such as Anne Gombault (who has been invited to Leytron), art commissioning is again becoming predominant in terms of art production;



2. this phenomenon can be partly explained by the development of post-Fordism and its various forms (such as creative and knowledge economies), which all progressively lead to a fusion of the artistic field with other sectors of the economy (such as entertainment, territorial development, sciences, social, etc.) within what could be described as inter-sectorial governance;

3. as well as the other sectors, the *project* has become one of the most efficient modes of action for the art world, allowing it to best respond to the various expectations projected in this field:

4. In these conditions, the artistic project is no longer solely a matter that includes specialists; artists and curators must now collaborate and co-create with actors from other fields and horizons.

The fact is that nowadays, an increasing number of artists and curators are being commissioned to create tailor-made projects, responding to specific expectations that are not just artistic, but that can be political, economical, social, territorial or even communicational. Within such an economy of project work (or project economy), which is parallel to the art market and must be related to the professionalisation of the cultural field and its adoption of a managerial ideology, artists and curators often operate as service providers. In such a context, they work with actors from other fields, who have their own agenda (such as commissioners, visual art officers, politicians, mediators, tourism agents, local communities, etc.). This explains why so many projects are being carried out in rural territory.

Now, if the audience of a rural community, like that of Leytron, is often described as a “non-initiated” one, on the other side, the art world can easily be perceived as self-sufficient and exclusive. From this perspective one should not be surprised to witness *communication barriers*, when a contemporary art project stakes its claim in such a context. To bypass this issue, cultural actors (the artists first, then curators and now commissioners and visual art officers) developed two strategies that perfectly match managerial culture, which ironically stem from the criticality and engagement of the historical avant-garde: To produce a tailor-made offer (site-specific approaches addressing local issues or responding to local expectations) and participation (to transform spectators into actors in order to manufacture an audience in the process of carry out the project).

The coexistence at the heart of a single artistic project of logics, which can potentially be antagonistic, is one of the central issues Creative Villages sought to address. To do so, the team in charge of this project decided to focus on the dynamics of the project economy, through creating a space open to experimentation and speculation consisting of a program of exhibitions, workshops, panels and a journal. In the spirit of Slovak artist and activist Július Koller (1939-2007), who resorted to the question mark as a signature of sort, we chose an interrogative attitude, rather than applying ready-made models, destined to attract more tourists or increase the visibility of the region.



In this regard, the Commune of Leytron gave us a fantastic opportunity: By inviting us to operate from its territory, this community allowed us to ground our polemic discourse in a *public space*, and confront our thoughts and the works of the invited artists to the reality and rules of this context. Creative Villages thus gained a force of affirmation that it would probably not have had in academic or institutional frameworks that are used to this type of positioning and discourse. In Leytron we've had to take responsibility for our positioning right to the end, at the risk of making the encounter with our audience much more difficult or even having to postpone it.

CONCLUSIONS

Working in a rural context

The anchorage of a project is a major aspect, especially in a context like Leytron. From this point of view, one can draw a divide between *top-down* approaches (planned from atop, at an institutional or governmental level) and *bottom-up* ones, which stem from local actors, or actors settled in the context. As exemplified by artists such as Curdin Tones (who launched a project in his village, in Tschlin, in the Grisons) or Eric Philippoz (who carried out a project in the Valais in the house inherited from his grandmother) this anchorage not only legitimised them within the community, it also provided them with pre-established links and a deep knowledge of the context. Some mediators could facilitate the work of an artist when they come from outside (as was done for Thomas Hirschorn), but we didn't manage to find this keyfigure in Leytron.

Another issue lies in the temporality of the projects. Typically, top-down projects responding to institutional or governmental agendas have deadlines. If no sustainable solution is found, such projects will most probably end abruptly just as soon as they start to be accepted by the local community. On another level, the time spent on-site is important as well. When managed from outside, by actors (artists, curators or organisers) who only attend their events, there are few occasions to build trust with the local population. From this point of view, artists-in-residency programs are seen as a good means to create the conditions of immersion needed in such a context.

As evoked many times in this report, the matter of «language» is a fundamental one, in a context like Leytron. Interviewed on his curatorial standpoint based on years of experience in rural areas, Adam Sutherland explained: “The huge difference for us [Grizedale Arts] was when we stopped trying to bring art, call it art, and think of it as art,” which led him to develop a *community-based* approach relying on the idea that art must be useful, inspired by John Ruskin and the Art & Crafts movement. The only project of this kind organised in Leytron has been Francisco Camacho’s “The Art of Sharing.”

Several projects and events organised in Leytron sought to create bridges with the local community by looking for a common ground (language): One can mention the various works of François Dey on musical culture, the work of Ricardo Rivera and Chris Daubert on the politics of territory and identity, Michael Jakob’s conference on the history of the landscape through the bench as an apparatus, Gilbert Vogt’s photographs of local vineyards, the Emmanuel Reynard’s conference on the management of the commons in the Alps, the work of Olivia Leahy and Lou-Atessa Mercellin on the memory of the local *bisses* (the local irrigation system which disappeared in the 1940s in Leytron), between fiction and reality etc.

Indeed, the urbanisation and tertiarisation process at play in the rural world, which started after WWII, took new forms with the Internet, faster transportation methods, the urban exodus, and the development of nomadic working modalities. The countryside is not only seen as a tourist destination, a source of authenticity in a world becoming increasingly homogenised or a natural reserve on the way

to being museumified, it is also becoming a hub of various innovations, on an agricultural level as much as a cultural one. There are a number of examples, like *Grizedale Arts* (UK), the *Centre d’art et du paysage de Vassivière* (FR), *Piacé le Radieux* (FR) or *Somalgors 74* (CH) among many others, which show that one shall not envisage contemporary culture in rural areas from a paternalist or patronising point of view (to bring contemporary culture to the countryside) but rather create new approaches from this territory, from the bottom to the top...

Having a better understanding of the economy of project work

At a research level, Leytron allowed us to complexify our critical approach, which was too schematic at the inception phase of the project (as exemplified by Brita Polzer’s interview in our first journal). One of our first postulates was the potentially instrumental nature of the project economy: Artists’ work would be hijacked for economical means by the creative industries and the managerial cultural policies that stem from it.

Would contemporary art be hoisted by its own petard? Indeed, if the set of practices gathered together under this umbrella crystallised around a critical approach to modes of production and diffusion, and a will to engage with political and social spheres (the “real”), one shall argue that the creative economy served all of that on a platter by offering the art world’s actors the possibility of operating in all possible contexts, in the city as much as in the countryside, in institutions and in the public sphere, commissioned by peers as much as by politicians or local communities. To understand what went on, one can sum up the turnaround by saying (following critics and artists such as Hal Foster, Miwon Kwon or Andrea Fraser) that the creative economy transformed contemporary art practices (such as site-specificity) into *services*, in particular through the spectacular comeback of art commissioning. Such a move raised questions on the role of culture and artists within contemporary society. When actors from different sectors collaborate on an artistic project, what are the primary objectives? Artistic, economic, social or touristic stakes? How do you manage objectives that can be contradictory? Who makes the final decision? The artist leading the project, the funder or even the local community?

If, in regard to these questions, it seems legitimate to suspect some kind of instrumentalisation is at play, the discourse, however, must be nuanced. First, one should avoid victimising the art world. Such a position would not only be unproductive (as it is a dead end), but also reductive. It is a matter of fact that the project economy offers a growing number of opportunities for artists and curators. Secondly, the structure of the project being open-ended and horizontal (as opposed to systems that are vertical and hierarchical such as Fordism), one must think in terms of *dynamics*. These dynamics touch curators and artists’ relationships with other actors involved in the project, as much as the management of all the parameters external to the project. Among other concerns, artists and curators must be flexible enough to deal with the choices of the commissioners, with



the criteria of funding schemes, the objectives of the cultural policies and the conditions of the context. Third, one must note that, together with the professionalisation of the art world and its reorganisation as a proper *sector*, this field became much better positioned to turn power dynamics to its advantage, in particular through its institutions. In the end, any actor involved in the project might be in a position to be the instigator or “instrumental” dynamics, artists and curators included. Is this a win-win situation?

As open as the project economy seems to be, it however proves problematic in many regards. As artists and critics (such as Andrea Fraser and Bojana Kunst) pointed out, in terms of working modalities, this economy is emblematic of post-Fordism and, by extension, the creative economy, which favoured the development of a “self-entrepreneurship” (conditions of self-employment) relying on values such as creativity, flexibility, and nomadism, ironically inspired by the figure of the artist. (see Luc Boltanski and Eve Chiapello).

Considering the growing importance of this precarious model in the current economy, the issue of “instrumentalisation” is often associated with a lack of realism. It is indeed symptomatic to note that, when an artist or a curator takes the risk to wave such an accusation in a debate involving various actors of the project economy (from political, governmental or tourism sectors for instance), a feeling of malaise appears. Such an allegation, breaks a tacit contract: If everyone can benefit from the project, why would one cut off the branch one is sitting on, thus dragging everybody down? The *bad player* will be told in return that “nobody forces artists to be involved in a given project. They shall keep on doing their studio work if they complain.” Deeply ambiguous, such an assertion evacuates dynamics of exclusion, which artists are very aware of, sometimes at their own expense: The decision to not play the game of the project economy, could have the effect of marginalising the artist and condemning him/her to go downhill... The conclusion is quite clear: The economy of project work is increasingly important in parallel to the art market, artists have no other choice but to carry out one project after another if they want to thrive.

From this standpoint, project management is emblematic of the neoliberal drift at the level of the job market, relying on a wild concurrence. As Anne Gombault very clearly expressed during the workshop “The New Products of the Land” in Leytron, artists can play a key role within the creative economy, but they “must be hungry!” Such an ambiguous assertion implies that the responsibility of failure rests on the individual only. If she or he doesn’t have the requested qualities, isn’t “hungry” enough and doesn’t meet success... so falling into French President Macron’s category of the “lazy ones.”

Considering such dynamics, one shall (following writers like Hal Foster and Miwon Kwon), postulate an impact of the project economy on artistic production. Its self-entrepreneurial logic (pushing to carry out projects shaped by external agendas, one after the other) might lead to the transformation of



XVI



XVII

artistic practices (such as site-specificity) into mere protocols, within production framework which, on the one hand, have the tendency to elevate compromise and consensus into work ethics and, on the other, to encourage the development of individualistic strategies meeting one’s own agenda.

In a context where *creativity* tends to overtake *creation*, artists and curators are seen more and more as *experts*, to whom contemporary governance is assigning the task of solving concrete problems. This raises the question of the very nature of the *skills* attributed to these *problem-solvers*. Through their projects, artists can create social bounds in a problematic neighbourhood, relaunch the activity of a village facing depopulation, build a feeling of authenticity in a world that is increasingly becoming homogenised, boost the public relations of a ski resort looking for visibility or play the role of a mediator for issues regarding sustainable development or climatic warming... From this point of view, the outcomes of an artistic project can be quantified in terms of audience, visibility, sociability, and return on investment. When they are top-down, such fields of application reveal the deeply ambiguous nature of the project economy, within which the various agendas of artists, commissioners, governmental bodies and local communities have to cohabit, however antagonistic they might be (but they can also be in line with each other). Such dynamics raise the question of artists and curators’ positioning, when they are taking part in processes such as territorial engineering or soft power.

Beyond the local applications of the contemporary arts sector, artists’ abilities to produce and mobi-

lise knowledge of all kinds, their ability to learn and invent new methodologies in response to changing contexts, which they learnt to evaluate and scan very well (through site-specific practices), also makes them skilful actors of the knowledge economy. One can indeed see a growing number of interdisciplinary projects, in the academic framework (see Bruno Latour's Master's degree in experimentation, arts and politics) as much as in the private sector (see *The Camp*, in Aix-en-Provence, defining itself as a hub for SMEs), gathering together around the same table, artists, scientists, designers, coders and other creatives, in order to elaborate innovative ideas and develop new products. As it is especially flexible and reactive, the artistic field is a perfect platform to achieve interdisciplinary processes oriented towards innovation, such as think tanks. This leads us to propose a highly speculative hypothesis, in the vein of Dominican alchemist Tommaso Campanella (1604): Would it be plausible to assert that in the "war of intelligence" predicted by French surgeon and entrepreneur Laurent Alexandre in response to the development of Artificial Intelligence (a war which would start by due to a major crisis of highly specialised and technical professions in favour of transversal intelligence able to create links), the artists would end up being part of an "aristocracy of knowledge", after having been associated with the figures of the dandy, the marginal or the activist?

Towards a poetic of the project

At the light of the previous paragraphs, now follows the critical analysis resorting to rigid grids of power dynamics to be unveiled (for example the Institutional Critique) doesn't fit the logic of the project. In a moving context within which positioning of the involved actors and their ability to make decisions in response to the circumstances matters, the Action Theories (and why not the art of tragedy?) seem to propose more accurate reading grids. In the spirit of the *Kairos* of Ancient Greece (the divinity of the right, critical or opportune moment), it is important to identify the right occasion, the right moment to act. One must be able to adapt to the situation and make the best of it. This observation pushes to go beyond the notions of aesthetics and politics, in favour of a *poetic* of the project, whose contours have yet to be defined.

The fact is a vision too stereotypical of artistic creation, relying for instance on the notion of *autonomy* (of art or the artist), doesn't fit the current conditions. In the framework of the project economy, indeed, the artwork as idiosyncratic product of its *Creator*, gave way to the *project*. A project conceived as a "mille-feuille" made of the various strata of a production process leaving considerable place to external actors and factors. Considering the predominance of the project in terms of action modes, one must act from within the production system (the project economy), which nowadays is integral to international governance, through resorting to *tactics* such as metalanguage or cunning intelligence.

Taking over Michel de Certeau's *The Practice of Everyday Life*, the *cunning intelligence* of Ancient Greece (the *mêtis*) – which has been defined by Marcel

Detienne et Jean-Pierre Vernant as a given type of intelligence involved in the practice, faced with obstacles that one needs to dominate through resorting to cunning methods, in order to be successful in all possible areas of action – indeed seems to be perfectly accurate today. According to French scholars, the *mêtis* implies a complex ensemble, but a very coherent one of mental attitudes, intellectual behaviours, combining intuition, wisdom, prevision, flexibility, feint, resourcefulness, vigilante attention, sense of opportunity to be applied to fleeting, changing and multiple realities. For all of these reasons, cunning intelligence represents the perfect skill to sail in the universe of the "project" and dominate its principle of uncertainty.

This skill doesn't only provide us with a tactical tool, such a reference also offers a revealing analogy. Resorting to the *mêtis* in the context of today's society is indeed even more accurate, knowing that, in Ancient Greece, it has been associated with a "pre-political" state (before the order instituted by Zeus for instance). This skill which gains ground for being disguised and proceeds through turnarounds, thus stands in opposition with the values of the once established Greek city. Now, according to scholars such as Alain Deneault, current *governance* is consistent with a failure of the political, in particular through adoption of managerial ideology and modes of actions. If one agrees with this parallel identifying the mark of an *archaism* in present time (let's think about all the domains that suffer from a lack of regulation such as the internet), then it is the perfect moment to invent new forms of cunning intelligence...

A matter of deontology

If, in the open market of the project economy, one must be able to *take the opportunity*, one must not necessarily become *opportunistic* or cynical, by becoming a better strategist than artist or curator. During the workshop "The New Products of the Land," Jacques Cordonier (chief of the cultural service of the State of the Valais) encouraged to encompass the idealised and romantic vision of the uncompromising artist. According to Cordonier, it is normal that artists must dedicate part of their working time to alimentary activities and projects. This vision is of course pragmatic: Artists must find ways to make their living. But does it imply that in particular frameworks, such as the project economy, artists are legitimized to develop "sub-products"? Might such sub-products start to be omnipresent in the cultural offer? This would be a perfect illustration to Luc Boltanski and Eve Chiapello's argument, claiming that the true *raison d'être* of the project is not the result, but the network of actors whose function, in the end, is to maintain the activity of entire system. Ultimately, this type of question leads to a crucial issue of the project economy, evoked by the exhibition of artist Carmen Perrin in Leytron: The personal positioning. Indeed, in a production system favouring the individual initiative (and within which actors must be "hungry"), the matter of choice, the ability to make the right decision and take risks to maintain the line, is fundamental. In such a context deontology and responsibility shall be at the core of a critical discourse.

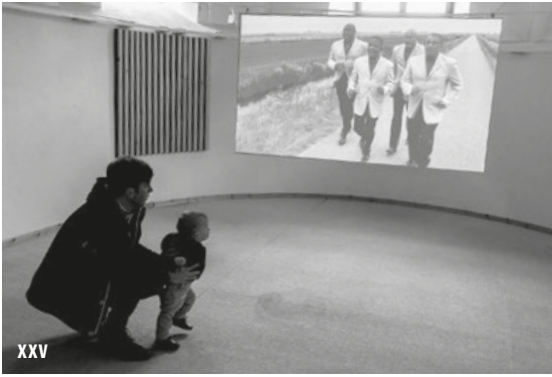
**DOCUMENTATION
DU PROJET**
¿Creative Villages?
**PAR GILBERT VOGT:
SÉLECTION D'IMAGES**











XXV



XXVI



XXVII



XXVIII



RETOURS SUR LE PROJET *¿Creative Villages?*

ALEXANDRE PRAZ

En février 2017, j'ai été engagé sur le projet ¿Creative Villages?. En tant qu'animateur socioculturel, j'avais bien côtoyé auparavant quelques personnalités des milieux artistiques et culturels. Cependant, pouvais-je dire que je possédais une connaissance du milieu de l'art contemporain ?

Originaire de la région et y vivant encore, j'ai quand-même passé quelques années en d'autres localités de Suisse romande. Cela m'a-t-il «plus» ouvert l'esprit pour autant ? Qu'en sais-je ?

Tout au long de ces mois de collaboration, il m'a été donné d'observer et d'expérimenter les différences et les ressemblances entre deux communautés que, d'apparence, tout sépare.

Ayant intégré ce projet en «cours de route», je ne connais pas précisément son historique. De plus, en n'étant qu'un collaborateur pour une partie de ce programme, je n'ai pas en main toutes les cartes définissant les tenants et aboutissants de cette démarche de recherche.

N'ayant aucune prétention scientifique ou économique, je livre ici mes ressentis et impressions personnelles, teintés de mon expérience de travailleur social.

Avant d'y collaborer, je ne connaissais pas ou peu le projet ¿Creative Villages?. Tout au plus, je savais qu'il s'agissait de réaliser des expositions et autres performances d'art dans l'ancienne église de Leytron. À ce moment, j'ignorais qu'il s'agissait d'art contemporain. On m'avait demandé d'accompagner un artiste et de l'assister dans le développement de son projet. On semblait attendre de moi une forme de travail de médiation et de mise en relation entre l'artiste et les structures locales.

L'une des facettes de ma profession étant la facilitation et le développement des interactions entre différents groupes afin de réaliser des projets communs, je me reconnais dans la mission qu'il m'était demandé de mener.

Au fil des semaines, outre l'artiste que je devais accompagner, j'ai fait la connaissance de plusieurs autres personnalités du monde de l'art gravitant autour du projet ¿Creative Villages?. Certes, ces quelques rencontres n'autorisent pas à tirer des généralités, mais permettent tout de même de mieux appréhender ce milieu. Mes origines locales et mon appartenance à une communauté villageoise favorisent ma connaissance de la population de Leytron, mais là aussi, il ne s'agit que du point de vue subjectif de mes expériences personnelles.

Si je semble ainsi prendre de nombreuses précautions, c'est que mes observations paraissent vouloir enfoncer les portes ouvertes des clichés et autres caricatures de ces deux mondes. Si en apparence tout semble séparer ces deux milieux, je décèle cependant des mécanismes, des attitudes et des fonctionnements communs.

Côtoyer des artistes contemporains participant à un projet de recherche, se déroulant dans un village valaisan, s'apparente à une expérience ethnologique. En fonction de nos éducations culturelles, on serait tenté de mettre ces deux mondes en opposition. Les spécialistes de l'étude des groupes sociaux en tireraient bon nombre d'éléments pour étoffer les rayons des bibliothèques spécialisées. Le collaborateur occasionnel que je suis en retire une expérience et des observations qui n'auront peut-être aucune valeur scientifique mais qui apporteront certainement un témoignage significatif.

Durant ces quelques mois, j'ai pu observer ces différences qui, pour moi, n'en sont pas... ou du moins qui proviennent des mêmes mécanismes, chacun ayant une bonne raison de penser ou d'agir selon ses repères. Il est bien normal, qu'en l'absence de repères communs, d'apparentes incompatibilités surviennent. Qui a tort ? Qui a raison ? Tout le monde et personne !

De par mes rencontres, discussions et autres témoignages reçus, je constate une forme de clivage culturel entre deux groupes : d'un côté le monde de l'art et de l'autre le monde villageois. Clivage que je pourrais résumer avec ces deux questions : comment des artistes aux parcours de vie souvent variés et nomades, ayant étudié des domaines somme toute peu concrets et matériels, peuvent-ils arriver, s'installer et proposer leurs activités dans une localité villageoise comme Leytron ? Comment des villageois, à majorité sédentaires, ayant étudié et œuvrant dans les domaines de l'agriculture, de l'artisanat, de l'économie, des services ou de l'industrie, peuvent-ils accueillir ces artistes ?

Entre ces deux groupes, chacun ayant une éducation et un parcours différents, il est apparemment difficile de trouver des points d'accroche afin de tisser des liens entre leurs deux mondes. Si nous pouvons reconnaître une certaine culture occidentale commune, il est ensuite des particularités qui créent des fossés qu'une simple poignée de main, une bise ou un apéro ne peuvent immédiatement combler.

Tout au long de son parcours, l'artiste se détache de certaines dimensions économiques ou matérielles, pour se rapprocher de son idéal artistique. Comment cela peut-il être perçu par une personne évoluant au sein d'un système où les normes et les cadres sociaux y sont plus cloisonnés (ce qui est la réalité des petites communautés) ? Sans les mettre en opposition, les artistes et les villageois connaissent des différences sociales et culturelles notables. Il y a certes quelques exceptions, mais elles sont bien rares. Dans chaque communauté villageoise, on pourra retrouver l'une ou l'autre personne sensible à une forme culturelle différente. Mais combien sont-elles à afficher et présenter publiquement leur intérêt pour une forme d'art alternative à la norme locale ?

Loin de vouloir jouer sur les clichés du montagnard renfermé, il est cependant vrai que l'ouverture économique, politique et culturelle du Valais est historiquement récente. Les fonctionnements traditionnels y sont encore forts. Les populations villageoises sont encore majoritairement composées de personnes ayant étudié dans la région et travaillant à quelques kilomètres de leur domicile. La proximité entre

les anciens et les jeunes font que les coutumes et les modes de pensée se transmettent encore beaucoup entre les générations. Cependant, avec la croissance de la mobilité étudiante et professionnelle, les portes s'entrouvrent de plus en plus à des modes de pensée ou des courants culturels différents.

S'il est parfois issu de milieux villageois, l'artiste va vite faire son chemin entre les différentes cités et autres métropoles offrant une vaste diversité culturelle et artistique. Les villes, de par leur taille, proposent une variété d'offres artistiques au sein de laquelle ses habitants évoluent quotidiennement. Les citadins y sont baignés depuis leur prime éducation, il est donc plus facile pour eux de comprendre les mécanismes et fonctionnements des milieux artistiques. Certes, il y a parfois quelques artistes marginaux qui s'installent à la « campagne », mais c'est bien dans les villes qu'ils exposent et y entretiennent leurs réseaux. En outre, plus la cité est grande, plus le bassin de personnes sensibles à telle ou telle forme artistique est grand. Par exemple, il est mathématiquement impossible de trouver autant de Leytronains que de Genevois intéressés par les performances de Banksy ou d'Ai Weiwei. Le monde attirant le monde, il est donc bien normal que l'art contemporain connaisse plus de succès en ville que dans les villages.

Habitués à leurs microcosmes urbains, les artistes auront d'autant plus de peine à se faire accepter s'ils en conservent les us et coutumes sans chercher à comprendre et à s'adapter aux mécanismes locaux. On pourrait retrouver ici une certaine concrétisation d'une caricature souvent admise (à tort) : une tendance au non-compromis, un renfermement personnel dans une bulle composée d'un cercle restreint de personnes, l'évolution dans un environnement social clairement défini... Parallèlement, habitués à une certaine forme de protectionnisme identitaire, les groupes villageois font-ils l'effort d'accueillir sans préjugés les propositions différentes venues de l'extérieur ?

À l'image d'une population villageoise, les artistes ne sortent pas tous du même moule. Tant par leurs personnalités, leurs talents et leurs modes d'expression artistique, chaque artiste est différent. Si certains créent de manière plus isolée, d'autres recherchent

le contact pour nourrir leur réalisation. Si certains se spécialisent dans un mode de confrontation (parfois allant jusqu'à la provocation), d'autres recherchent la concrétisation de liens et le dialogue. De même, chaque villageois a son caractère, son mode d'expression, ses habitudes.

Je ne cherche pas à prolonger le soi-disant conflit ville/campagne, ou art contemporain / culture populaire, chacun des deux mondes ayant ses particularités propres. Après des années de vie et d'immersion en l'un ou l'autre lieu, il est finalement normal que, bien souvent, on prenne parti. Bien prétentieux serait celui qui affirmerait connaître ou comprendre intimement les différentes communautés et les mettre sur un pied d'égalité sans aucun préjugé et en totale objectivité.

Dès lors, il me semblait pertinent qu'une expérience comme le *¿Creative Villages?* se déroule dans une localité villageoise du Valais. L'idée que les humains s'enrichissent de leurs différences trouverait ici une aire d'expérimentation certainement favorable.

Durant quelques mois, j'ai donc accompagné un artiste dans la mise en place et la réalisation de son projet. Celui-ci cherchait à susciter la rencontre et l'échange entre les habitants de la région. J'avais donc ce petit mandat d'environ une journée par semaine pour ce programme. Dans ce cadre, j'ai pu aller à la rencontre de nombreuses personnes de la localité. Cela m'a permis d'entendre les témoignages et les questionnements des Leytronains. Au fil des discussions, il m'apparaissait évident qu'il y avait une large méconnaissance du projet *¿Creative Villages?*. Bon nombre de villageois m'ont affirmé ne pas comprendre le sens et la finalité de *¿Creative Villages?*. Mon mandat concernant principalement le projet d'un artiste, il m'était difficile d'investiguer plus longuement et d'entreprendre une démarche d'information à plus large échelle au sujet de *¿Creative Villages?*. Malgré cet écueil, nous avons poursuivi la démarche du projet artistique et mené à terme ce programme d'échange et de rencontre. Il a certes fallu revoir à la baisse les enthousiastes ambitions des débuts, mais cela n'a pas empêché de riches rencontres humaines.

En parallèle du programme que j'accompagnais, d'autres artistes sont intervenus ou ont mené des actions à Leytron. J'ai profité de ces semaines pour suivre ces différents projets et observer l'intérêt des habitants. On y retrouvait donc des projets aux origines et aux finalités très différentes. Certains abordaient des thématiques proches des intérêts et des réalités des populations locales, d'autres semblaient simplement désirer l'importation et l'installation d'un produit de consommation sans apparente recherche de relation régionale. Durant cette période, j'ai eu la possibilité de rencontrer différents intervenants. Ces rencontres et dialogues m'ont fait entendre les témoignages et les questionnements de quelques artistes. Ces derniers s'interrogeaient notamment sur l'apparente indifférence des habitants de la région et les fortes disparités de participation.

Au fil des démarches que j'ai suivies ou accompagnées, j'ai observé que les rapprochements ne se concrétisaient pas à la hauteur des espoirs témoignés par certains artistes. Il semblerait donc que ce projet n'ait pas connu un significatif succès populaire. Pourquoi ?

Je partage ici le fruit de mes réflexions sous la forme de trois hypothèses.

Première hypothèse : il y a eu une incompréhension sur le sens du projet.

¿Creative Villages? était avant tout un projet de recherche, un laboratoire. Chose qui ne semblait, de prime abord, pas claire pour tout le monde. Divers témoignages d'artistes et d'habitants corroborent cette imprécision. Un laboratoire sert à expérimenter des idées, des méthodes et à en retirer des constatations permettant d'affirmer ou d'infirmer l'une ou l'autre hypothèse. Dès lors, l'expérimentateur ne doit pas s'attendre à un succès. Le but d'une expérience n'est pas le succès, mais un constat. Un artiste s'attend à une certaine forme de reconnaissance et de succès, notamment par l'audience de son œuvre. Pour les habitants également, il y avait de nombreuses incompréhensions sur le pourquoi de certaines activités, notamment celles à l'attention des professionnels et spécialistes de l'art. Par conséquent comment attendre et favoriser un succès populaire dans un tel cadre ?

Deuxième hypothèse : ce projet n'a pas obtenu l'aide et le cadre nécessaires à sa communication.

Durant ces mois de collaboration, j'ai relevé les confessions de certains Leytronains et d'artistes. Toutes montraient le besoin de comprendre et de communiquer. Lorsque deux communautés se rencontrent, il est tout naturel que chacune observe et accueille l'autre selon son propre système de représentations ou de valeurs. Ainsi, dès ce premier contact, la communication s'en retrouve originellement biaisée. Les communautés, quelles qu'elles soient, ont toujours besoin de temps pour apprivoiser un nouveau membre ou voisin. Mais ce temps diffère d'une communauté à l'autre et ce d'autant plus si les différences culturelles sont importantes entre ces groupes. Lorsque l'on connaît notre interlocuteur, il est ensuite plus facile de dialoguer selon un vocabulaire commun élaboré ensemble tout au long du processus de rencontre. Je constate ici un déficit de communication, dû à ces différences que l'on ne croyait pas percevoir. D'un côté comme de l'autre, non pas par méfiance ou mésestime, mais bien par ignorance, on n'a pas su – ou pu – aborder le groupe d'interlocuteurs partenaires. Cette communication atrophiée peut, en partie, expliquer le relatif échec populaire de ¿Creative Villages?. Mon mandat aurait dû participer à combler cette lacune. Ceci a réussi partiellement pour le programme spécifique que l'accompagnais. Mais mes moyens limités et mon arrivée au cours du projet ¿Creative Villages? ne permettaient de combler ce manque à l'échelle de tout le projet.

Troisième hypothèse : le programme proposé ne correspondait pas aux attentes ou besoins des habitants de la région. Certaines activités n'ont suscité presque aucune réaction des villageois : pas ou peu de visites à une exposition, faible affluence lors d'une performance... En revanche, d'autres actions ont réussi à provoquer quelques rencontres et à déboucher sur de riches moments : exposition de photographies locales, actions visant la rencontre et l'échange... Dès lors, on pourrait se demander pourquoi les instigateurs du projet n'ont pas privilégié une offre allant dans le sens d'un succès populaire. Cette variété de propositions culturelles était nécessaire dans le

cadre d'un projet de recherche. Ceci devant permettre de mettre en évidence des indicateurs nécessaires pour comprendre et définir les démarches qui restaient à accomplir afin de rapprocher ces deux mondes. Il est donc normal que certaines propositions provoquent au mieux une indifférence polie tandis que d'autres suscitent une curiosité intéressée. Je rappelle que le but d'un projet de recherche est de retirer des informations et des enseignements.

Les différentes rencontres avec les responsables du projet, les artistes et les villageois m'ont permis d'entrevoir ce qui justifie les différences exprimées et les démarches expérimentées. Au fil des mois, j'ai appris à connaître les différents acteurs de ce projet. Malgré les disparités culturelles, tout au long des rencontres et discussions, j'ai ressenti cet intérêt réciproque à connaître et comprendre l'autre. Cependant le cadre ici proposé ne facilitait pas suffisamment les interactions et le dialogue. Les artistes et les villageois ne sont finalement pas si différents. Ce sont avant tout des humains qui éprouvent un besoin de communiquer, mais qui ont besoin d'apprendre une «langue» commune pour se comprendre.

Si le succès populaire ne semble pas au rendez-vous, on ne peut pas non plus parler d'échec. Toute expérience est bonne, d'une certaine manière. Cette tentative laissera certainement quelques traces dans le paysage culturel et social de Leytron. Les artistes et autres instigateurs du projet en retireront indéniablement des enseignements pour le développement de leurs pratiques personnelles et la promotion de l'art contemporain en des localités peu habituées à ce mode d'expression.

Pour ma part, j'en retire l'importance d'une définition claire et structurée des règles et des méthodologies pour l'établissement d'un projet. Je retiens également que si les volontés sont présentes, du temps et des moyens sont nécessaires pour établir un climat favorable à la communication en raison du cadre structurel et des disparités culturelles. Je conserve aussi d'excellents souvenirs des rencontres et des échanges avec les artistes, les habitants de Leytron et les organisateurs côtoyés tout au long de ce projet.

OVRONNAZ – LEYTRON (PART 3), (5.09.17)

FRANÇOIS DEY

We had just finished our omelet with fennel and mushroom. As a first, we had thrown away the rest of the salad and about an eighth of the egg. I felt bad but all right as well. We tend to eat, to indulge a little too much, stand on our feet like bags of potatoes, waiting for digestion to kick in. It took us about half an hour to actually make a move outside calculating all the odds, trying to decide if we would gain or lose time, wondering if we're allowed to wander around and still be productive? Yes; walk in the sun, the vitamin D getting into your skin and everywhere else.

Francisco had left earlier this morning. He seemed not especially to like strolling around in the mountains. He laughs at me when talking about backcountry skiing. He opens his mouth, forms an "O" with his lips and makes the "cuckoo" sound once or twice.

We decided to get out and take a little tour. It always starts with choosing right or left. The road situation hasn't changed. You can't really feel like a pedestrian here. We started walking behind a casual-looking couple in their sixties or seventies. "Oh yes, retired people have time to hang out". We shouldn't have that time, but we do, and perhaps we just like elderly people's activities. They stopped at the neighbor's house and took a look at the heavy machinery flattening the gravel. It looked for a while like a children's game. One of the two men drove it around with the help of a remote control. Like a long telephone cable connecting the remote and this big gizmo. We stopped as well and I took a brief look, quickly thinking this is interesting but let's keep moving – these construction guys will think we're just city people under the spell of the working class.

The older couple seemed to be checking their route on a cell phone right before a

footpath running steeply down alongside the ravine and the backyard of the cottages on the right-hand side of Chamoson. They continued on the main road and we started to discuss again whether to walk down to Montagnon. This is a 2-hour trip, so we decide against it. Once out in the fresh air you could quickly forget about any work you're supposed to be doing, your mind taking a walk along with your feet. We almost fell, sliding on the abrupt path, and started to enjoy the smell of the woods.

Soon enough we met the first dog barking pretty loud at us. He appeared from behind the bush, a cocker spaniel. Renata loves this breed. She always raises the tone of her voice and falls back into memories of her own doggy. He seemed pretty pleased to see us. I learned to hold my hand towards the muzzle of a dog, letting him to sniff me before touching the top of his head. He accepted me and almost started to smile at us. We could see his owner a little further through the window, working, chilling at his desk. We discussed the fact that he didn't really seem efficient as a guard dog, but Renata showed me how he held his paw on her foot, preventing her from moving away. We thought perhaps we should steal this



dog, but it didn't make any sense. Renata threw him a thick piece of wood, a branch. He eyed at it and looked at us walking away saying "Goodbye little dog", and then we said, "He looks sad."

Ten meters away was another barking thing, powerful this time with a deep, rough tone, trembling and slightly guttural. A Labrador, maybe a little old but still effective, directly surrounding our position. Once again, I recalled my dog expertise and thought the best thing is to act cool, unafraid, and not to move. For a while I was preparing myself to be bitten on the calf. Renata was crushing my biceps with her hands, transferring her tension to me. The owner came right after him, said she was sorry. "He's not going to do anything." She was wearing sunglasses. We greeted her, nodded our heads like we're relaxed about dogs. I said, "I guess he would die if he bit us. "Some dogs just can't be taught not to bite, they're just mad. They're just kind of crazy in their minds."

"Still the owner should teach him when raising him that biting is not good. Slap his nose or something."

"Still if they're mad, that's it, it might just happen. Perhaps it's the same with people, some are just like that."

Our talk drifted to the usual wondering about making money and feeling content with the kind of job we could do. I complained about my situation of making cash in order to gain time and she gave the example of her friend just doing projects without giving them too much thought. I said, I know that I am someone who is way too serious about projects, but at the same time never really finishes anything, constantly stressed about it and actually lazy at the same time. We chatted about other possible ways of surviving, activities that would feel a closer match to our interests. Once again I replied, "If you want to do it for real it takes five years." She agreed, perhaps I should try to do something for two or three years and if that's no good, I could switch because, with that experience, I would know. I was not sure what she meant. I was once again drifting away slowly looking at the different cottages.



The emptiness was palpable. No activity whatsoever, not even some guy repairing a roof or a helicopter bringing materials. Just an image of what a mountain hut should look like, making you feel that you made it out of the city and the quietness was ready to soothe you.

We walked by the Amandine housing bureau and once again I looked toward the small garages that had been converted into little apartments, "How is it possible to inhabit such a small space?" An elderly woman was cleaning the windows, when I looked more closely I recognized Théo looking back at me through the frame. I waved and said, "Hi!" moving my lips. I felt I should go over and introduce myself. "Hello Théo, you are Mr. Chattriand, I'm François, the guy working with Creative Villages... Are you busy? Can we disturb you?"

He invited us in. I then understood that these garage spaces were twice the size. His wife was doing some cleaning but we didn't greet her, not really knowing what to say or when. He looked very calm and was watching us from close up with his eyes wide open. He immediately explained what he was working on. Maps were lying

everywhere. He had printed squares of two thousand meters each, glued them on cardboard. He slowly started to show every part of it as Renata was saying that it looked like he was really busy working here. "One thousand two hundred places!" he said. "I'm going to be finished very soon." He called it *toponymy*. He was collecting information about the village and its history. He had started this project some twenty or thirty years ago. First on a Mac computer, then building a database, learning about some special program in town in order to build his own structure. It's on Google Earth he said. He opened his program and showed us how the one thousand two hundred different pins would appear on a 3D model of the commune. I had heard this word, Google Earth, but realized I had never used it. He explained the whole process from taking pictures, more than two hundred, to researching stories about the locations and their different denominations. "Pachak", meaning passage, "pacchio" and "pachhio". Patois seemed like a very gentle language or dialect with different individual ways of being spoken. As if your neighbor could argue, say, "This is the way I write it down!" As if every character had his way. He took a folder and showed us one photograph; a transparent layer could be placed over the picture and red dots would indicate a maximum of six locations, one could imagine seeing within the steep angle of the hill on the photograph the name and number of the location with its height and coordinates referring back to his database.

The GPS positioning was on a different metric system to the map he had started to work from but he knew someone working at the office for cartography busy with that and this friend gave him the precise numbers to convert his data into the GPS positioning so he was up to date.

He would make a book very soon. The draft was already ready in another folder, all the data for each of the one thousand two hundred locations, and everything else possible relating to the different denominations of the selected spots on the map. These pins were like culturally loaded hot-spots. He thought he would maybe make it

available on a USB key. But who's interested in such a specific topic he said. It didn't matter, he would do it and see, perhaps print a hundred and fifty of them. Some time earlier he had written a book about the history of the village. The president of the commune had asked him. He said he would do it for free but he wouldn't show the book to them until it was complete, and they couldn't make any changes to it. They accepted and finally printed four thousand copies, almost all of which had now sold. I was getting a little bored but I decided to stick it out a little longer. He seemed to never stop. His workspace was full of gems of information. He opened another drawer and took out some papers from a glossary with different topics about the village. "Here, look! Temperatures from every day in the year, how much snow fell... Someone I ran into. He has been doing it for about fifty years, every day. Once I told him, "you should make an annual report and give one to me each year!" So it's here in my drawer."

Renata noticed how the shelves continued further in the corridor and he brought us into the next room, another garage space. Two beds, a children's room for





the holidays, I thought. More folders. "Here! Another book of mine, the book of the Chattriand family. I've got all the Chattriands of Switzerland here in this book, and even our cousins from the States." I had noticed a box with an American flag just before. He knew some of his father's brothers had left for the US in 1905. He had decided to contact them. Someone had died and he had found a notice in a newspaper. He then asked his nephew studying in St-Gall if he wanted to make this his study research project. Researching his lost cousin in the US. He said, "Here is the piece of newspaper, here is your research project." They had found out the address of the family and he started writing to them in French, in English once, twice, no answers. Then, he wrote he would come between this and that date with his family and hoped they would be there.

They finally answered his nephew with the address "X. Michelot, St-Gall, Switzerland". Luckily, as he was the only Michelot studying at the University, the letter reached him. The next summer, they arrived at the airport and some people were standing there with a cardboard sign for "Chattriand". "What a story", we said. "This is wonderful." We left

the room, and he said, "All the books from my army time. I keep them in alphabetical order." Still remaining calm he pointed toward another object. A one-meter square cardboard package. "This is wonderful, you will see!" He placed it against the sofa and said, "Wait, look what's coming.

Here's one ruler. Here's another ruler." Two metal meter rulers were taped to the side of the photograph and like "battleships", one could find each and every location spot in his toponymy database once again. The photograph was very beautiful, taken from an airplane, the perspective just perfect; we could comprehend precisely what was flat, how steep the village was, the height of its different topologies. The top area lined up with its mountain chain, with a perfect blue sky.

We kept saying how amazing it was, and then he asked me what I was doing. I worried for a while and then started to build in my head the project I had tried to get going a few times and just replied, "I'm sort of busy with the organ." "Oh yes, that's you." I took the chance to explain every bit of good intention I had about it to him, digging deep in my memory to recover what I had actually come to do.

We started to look down at the floor, it was covered in dirt. We had just come from the woods and brought soil with us, spreading it all around the room. He said, "It doesn't matter, this is an office for work." He would tell his wife she had to clean it, while laughing. We said our farewells, and that we would definitely see each other again in the village.

Walking away we started to talk about this persona of the collector, and how peculiar these people can be. The ones who dive so deeply into things they almost never come back. Renata refreshed my memory about the few people I had already met, the amateur hobbyists, as I called them. Dedicated and not exactly paid for it. We swung by the Coop for our groceries. Renata told me how having too many ideas might push the other ones out. As if there was a certain amount of things one could hold in one's mind. We

walked back to our Plein Soleil C, thinking about Théo. I started to read every cottage name and thought how we could do a book about the nicknames of houses in this village.

We had just come home when Francisco made himself heard at the door. We each took our spot at our computer and started to surf and work on some things. Francisco got a call, and while on the phone he asked me if it's ok if Madame Crettenand comes for a visit. Francisco had a rash of spots appearing on his chest, and had just got back from the doctor in town. The possibility of bed bugs was discussed. He had called the owner of the flat and they had argued about it for a while until she had called him back to apologize for being a little rude at first. We were now waiting for their visit. We started to clean the kitchen as well as picking up little bits of food on the floor carpet in front of the kitchen. "We should make it look like we're not too messy," I said. We discussed what to say, and how. Understanding this was some kind of attack on her holiday apartment. They were at the door and knocked before entering. I greeted them warmly as I knew them from before and from talking with Guy on multiple occasions about my projects. It was like we were friends, and now I was on the customer side claiming we have bed bugs. She walked toward me, her back facing Francisco, narrowing her eyes, arching her eyebrows, twisting her head, saying, "Is he mad or what?". I thought she meant, are you on my side of this thing? I tried to remain neutral and just replied, "I don't know what's happening. It sounds crazy, but we never know." It was a very funny situation, kind of absurd, watching Francisco having to unbutton his shirt right there and show the proof that, yes, he had these red spots dotted about. Something was going on, the foreigner had some sickness, he went to the hospital and here we are with this statement, bed bugs in the house. Guy was really calm. He explained they had been looking it up on the internet. They had found different firms treating these and even called another man who said he could bring his dog and make him sniff the room. "He said this is to about 90% sure, 300 francs



for one room and 100 more for any extra room." Mariga was holding some objects in her hands. A ceramic plate and a few candles. Back and forth we discussed how this could have happened. She then explained that one of the companies told them they could try with a plate full of soapy water and a candle placed in the middle. The light would attract the bugs even during the day, and they would die or just keep sliding off the ridge of the plate because of the soap. It seemed a little crazy but we started to believe it, so she lit the candle and placed it in the soapy water and we positioned it right next to the sofa.

We had somehow agreed that the double couch looked most dirty and possibly where most specimens would meet. It could come from a dog. I knew a year ago we had brought Fred's dog and yes, he had slept on the sofa, the little "Mousse", but I thought it be best not make this situation worse and fan the fire. Still, Mariga was wondering how this was possible. Some other people renting the house had left just before Francisco had arrived. She said she would call the doctor and find out what is going on. None of us knew where to stand or how to look at Francisco anymore. As if

he had a problem, as if what he claimed just couldn't be trusted, even though the doctor had told him, yes, it could be bed bugs. Everyone was keeping a distance from the sofa. Guy was rearranging the top button on his shirt.

We switched subject to what Francisco was doing. He was looking for a space to make his project happen. We all thought about it and everyone started to make suggestions within the borders of the village. We talked about some lady at the SPL (Leytron Heritage Society), "Yes, I know who you mean, I met her, I just send her an email twenty minutes ago. Joëlle right?" – "Yes, she's got a huge house and she lives there with her mother, she might have space for you." Mariga kept saying yes, we should ask her. I said, "Yes, it's easy when it's other people, but if it was you?" She said, "Yes, but she's single." Cornering the single, I thought.

They left and we started to review this meeting. "Mariga must have felt attacked as it's her who takes care of this house, right?" OK, but the fact remained that we didn't know what to think. They had brought us a bottle of sweet white wine and we decided to open it and drink to the death of the bugs. We laughed and I opened the curtains at the window next to the table where Francisco was working. We could see the whole panorama of the mountains, the ski resort of Ovronnaz. We opened our Zweifel chips, the Provençale, and I started to feel the need to find a solution. I talked about where I come from, that in this place we have people you can call by phone; they possessed the "secret", as they call it. "It is very well-known in my region, perhaps because of the prevalence of Catholicism. They do it for free, you just have to call them." And then, Fred popped back into my mind. I said, "Actually, I have this friend that does it. Perhaps we should give him a call, ask if he knows someone like that." Or perhaps he could take care of it himself. I rang him and we started to chat about how we're both doing. I knew he was busy trying to buy a house and so I talked to him about that. I explained the situation about our bugs here and asked if he knew someone. I recall that he replied without hesitation, in a

fierce tone, "I can take care of it." He asked where the pustules were and what was the name of the person. I asked if he should talk to him and he said "no." He doesn't need to. He would try, and if tomorrow something was better, he would try harder and perhaps remove them completely, but it could also just have no effect. This is when I started to smell something burning. The sofa was on fire. A little puff of smoke was coming out of it. I had accidentally pushed the sofa while on the phone with Fred. The candle and the bug trap was at the right height to slide underneath it, and had set it on fire. "Fire!" I said. "Fred, we're burning the couch here!" Fred answered that it was kind of funny, because in any ritual session you always start with fire. We tilted the divan and started to pour water through the hole. The smoke wouldn't stop and I ripped apart the fabric underneath to discover that the fire had spread much further than we thought. We poured more and more until no more heat could be felt. We agreed to call Fred back the day after to see where this was heading. Once again, we reviewed the day and thanked our luck this didn't happen later in the night. I told Francisco everything about Fred and I moved to the kitchen to cook a "Papet vaudois".



HÔTEL PHILIPPOZ – A STORY IN LAYERS

ERIC PHILIPPOZ

I'm sitting on my couch in the living room while writing these words. Outside, fog is drifting upwards from the valley, like smoke, but isn't thick enough to stop the sun's rays entering the house. It is, most definitely, a beautiful morning.

Hôtel Philippoz was an art events and residency programme set up in an old flat undergoing complete renovation. Between 2013 and 2016, ten artists stayed over to engage in a dialogue with the place. They were: Mercedes Azpilicueta, Clare Butcher, Mathijs van Geest, Dico Kruijsse, Tim Leyendekker, Line Marquis, Lara Morais, Ane Østrem, Daphné Roulin and Marija Šujica. The artists worked in the flat, adding to the history of the place, and to the layers of materials and memories. Hôtel Philippoz, located in Luc, a small mountain village in the Swiss Alps, was intended both as a physical space and a time-frame to research the notion of “trace”, and the problems inherent in the existence, preservation and transmission of memory.

The name of the place and project came from my grandmother's particular way of saying goodbye to us at night; she would close the door while saying: “Goodnight, the Hôtel is closed!” In 2013, I inherited the “Hôtel” from her and moved back to the place where I was born, after several years abroad for my studies. At the time, I thought I would only stop in the village for a while, renovate my grandmother's flat, rent it out and move somewhere bigger, a real city. I felt displaced, both as a young gay man in a village of 300, and as an artist lost somewhere in the Alps, trying to keep up with my friend's thriving lives and success on social media. In that context, the *hotel* – as a place where one only remains for a short while, a place of transition, a temporary residence – felt like an interesting concept to start from. Therefore, I decided to invite other artists to visit me during the renovation works and start a dialogue with the space I now owned. Of course, the flat still bore the traces of my grandmother – at the beginning at least – and the memories of the strong relationship

I had with her; I hoped that the invited artists, detached from my autobiographical background and my emotional bond with the place, would offer a refreshing, outsider's perspective on this flat. They were invited during three residencies (August 2013; April and August 2014), for two weeks, to explore the notions of *trace*, *transmission* and *detachment*. Each of those short residencies ended with a two-day public presentation of their work or research, which could be texts, sculptures, drawings, installations, performances, videos, or even food. The artists were also encouraged to work in collaboration with members of the village, to create a link with the inhabitants, but this was left up to the artists and the villagers themselves.

I'm sitting on my couch in the living room, facing a grey wall. In front of me stands, from left to right: a staircase leading to the ground floor; a wood-burning stove; a dustpan and brush; an old metal garbage bin that hides an ugly but useful ash vacuum cleaner. Then comes my office table, made of two horses and a plank, with what seems the usual mess of someone desperately trying to organise himself: agenda, notebooks, to-do-lists, pencils, pens, stapler and hole punch.



What happened during those three residencies, I have to admit, has been far more complex than I first expected. It is only now, as the renovation works are finally over, after three and a half years, that I am getting enough distance to start sensing the implications of this project. I would like to compile here a few thoughts on Hôtel Philippoz that have emerged from conversations with participants – guest artists, neighbours, my family – and my own observations. My aim here isn't to justify or to judge certain aspects or choices that were made during the course of the project, or even the work of the artists, but to offer a subjective account of some of the implications of setting up an artistic residency in this village and context, and the questions that arose.

Above the office table, electric wires are sticking out from the wall, ending with a light bulb: my brother, an electrician, insisted on having a light there; my partner and I both hate wall lamps, but felt somehow forced to accept his proposal. Consequently, we still haven't found a lamp that could possibly hang on that wall. Below the table, a worn-out inkjet printer and a tripod. Finally, in front of the desk, a wooden chair which, even with a pillow on the seat, is far too uncomfortable, which is why I'm sitting on the sofa now, instead.

A first notion that I would like to look into is the idea of pleasure. Or perhaps even: pleasure and curiosity. Each of Hôtel Philippoz' public events attracted an average of 80 people; mainly villagers, friends and family, but also members of the regional art scene. The public events were advertised as "goûter-vernissages", which could be translated as "late afternoon snack and opening". Neighbours spontaneously brought cakes, appetizers and wine, adding to what the artists, my family and I had prepared. Food and drinks – and I'm not talking about peanuts and crisps (although, there were some of those too), but tasty, homemade food – turned those goûter-vernissages into very friendly and welcoming moments. It encouraged the inhabitants to attend a contemporary art event and participate in what felt sometimes more like a village gathering. I should say here that contemporary art, at least when labelled as such, isn't very popular in the region: most people don't necessarily feel attracted to it, or are scared or dismissive of it, simply because they aren't familiar with what

XXXII. *She overheard a conversation*, aluminium sculpture by Mathijs van Geest for Hôtel Philippoz I, *Traces* – Image credit: Eric Philippoz
XXXII. Tim Leyendekker's installation with golden balloons and Line Marquis' wall drawing for Hôtel Philippoz II, *Transmission* – Image credit: Pauline Aellen



XXXIII

contemporary art does – or can, or could – stand for. Obviously, the local audience that attended Hôtel Philippoz’ public events first saw these as opportunities to meet each other, eat some cake, peek into the flat and see the latest renovation works. What was offered to the villagers was the *possibility* to view contemporary art works, attend a performance, a conference or a movie screening, while participating in this new village gathering. To be honest, they probably glanced at the art works out of politeness, at least at first. Hence, food and drinks may sound here like a way of luring people into attending a contemporary art event: point taken; yet in the village, each gathering has to include good cakes and wine, sometimes even raclette, whether this is for Saint Nicholas Day, or the annual village spring-cleaning day. Still, neighbours came to me months after the public events to discuss that particular ‘thing’ they’d seen at Hôtel Philippoz, an art work that was still triggering thoughts. Even without knowing – or owning – the vocabulary that is usually linked to contemporary art, their curiosity had been stimulated and they felt the need to speak about what they’d seen and share their thoughts. In the specific context of Hôtel Philippoz, the villagers’ primary curiosity wasn’t of course contemporary art, but the renovation works: they wanted to witness the changes made to the flat where my grandmother, a well-known local figure, used to host them for coffee and cakes. People were as curious as they usually are in small villages, wanting to know what “weird Eric” was doing there. Still, that initial curiosity about the renovation works probably stimulated their interest and openness towards contemporary art. And of course, the pleasure of meeting each other with good food and good drinks helped them to stay and attend the public events for a whole Saturday evening or Sunday afternoon.

The middle toned grey colour of the wall was definitely a great pick; it is surprisingly luminous and warm. It wasn’t an easy choice though: below it lies a layer of dark grey paint that my parents and I applied one morning. I remember the look on their faces, as we opened the tin and painted a far too dark greenish grey on the walls together. They were outraged but kept diplomatically silent. I’d been advocating for grey walls for months against their consent, stating in a blunt way that ‘this house was mine now anyway’.



While I just mentioned aspects of pleasure and curiosity, I am not advocating here for *pleasing* the audience – quite the opposite, actually. The reason for inviting artists to Hôtel Philippoz was indeed to trigger thoughts and stimulate reflection. The installation which comes to mind here is “To the inside, outside” by Marija Šujica and Lara Morais: the artists covered the entire living room, from the floor to the ceiling, with cardboard sheets bearing words that described both the actual and previous condition of the space, hidden from the audience’s view. I remember sensing first surprise and frustration, then fascination, in the visitors’ reaction to the piece. During another public event, a man from the village got completely outraged at historian Marie-France Vouilloz-Burnier’s conference on the history of women in Valais and the problem of their “invisibilisation”. He was reproaching her for neglecting and rejecting the history of men, which of course led to an animated discussion with the rest of the audience.

Below the dark grey paint lies a thin layer of plaster that gives the wall its smooth and slick structure. My father and I both spent hours applying plaster, then sanding it to get it even. What a hassle: no one seemed to know what

type of plaster could actually be applied on top of the special fireproof bricks; our first attempts kept falling off.

Another important aspect, which I perhaps first underestimated, was friendship. In order to imagine a potential collaboration between villagers and artists, I obviously had to rely on my family, friends and acquaintances in Luc, people that I knew would be willing to work with an artist. And of course, since a few collaborations actually happened, new friendships developed between the artists and the locals too. I'm thinking here especially of Mercedes Azpilicueta, who worked on a performance piece with Soledad Martinez, who translated Mercedes' text from Spanish to French and later read it during the public presentation. And of course Clare Butcher, who was taught several recipes by the neighbours (without knowing French) and who cooked them a dinner in return, flavoured by a short movie selection by Tim Leyendekker.

The artists that I selected for the residencies were people who both had a relevant practice that I thought could provide new insight on the place *and* who I liked and respected as individuals. This last aspect could seem rather trivial and unprofessional as regards the selection criteria of a curator – which was one of my various positions in this project; I'll come back to that later. This consideration stemmed, though, from a simple concern: the artists would be hosted by my family and share their intimacy. Therefore, it seemed crucial to me that the guests had to be respectful enough *as persons* towards their hosts' sensibilities to ensure good cohabitation – which didn't mean, as mentioned before, that their *work* had to be pleasant. As a curator, I invited artists that had a relevant practice; as a son, I invited my – predominantly non-French-speaking – friends to stay over at my parents' (who were kind enough to allow this). Of course, this also had an influence on the number of artists invited at once: for reasons of both space and comfort, my family could only host between three and four guests. This shared intimacy worked very well for some artists, but I know that others found it rather oppressive.

Under the layer of plaster, on the fireproof bricks, still stands Line Marquis' work. During Hôtel Philippoz' second residency, she created a life-size drawing of her family; it showed

herself, her girlfriend and their two daughters, together with the father of their children and his lover. Behind them, a huge orange triangle. Next to Line's drawing, the staircase was filled with golden balloons – a beautiful, delicate work by Tim Leyendekker: I remember closing the staircase with Plexiglas sheets to keep the balloons from flying off, the night before the opening. Shortly before that, I also filmed my partner and myself holding each other, slowly spinning in front of the wall. I later slowed down the video and showed the work in a couple of exhibitions. The tripod and camera set to record the performance were actually standing in the exact same place as the couch on which I am sitting, while writing these words.

My first intention was to create a publication to commemorate the events and residencies that took place at Hôtel Philippoz. It later felt like the automatic answer to the expectations of the art market: probably written in English and French, the book would have mainly circulated in art bookshops and on the art scene and would have been addressed to those who couldn't attend the events. The art scene would focus on the result of the residencies in terms of artistic works and content, whereas what happened between the guests, the villagers and myself seemed the most important aspect of the whole project. The atmosphere of the *goûter-vernissages* and the taste of my neighbour René's amazing apricot cake couldn't be transposed into a publication. Because this project was an exploration of the notions of memories and traces, it felt more accurate to allow the mementos linked to the residencies to simply live in the minds of the participants – villagers or artists. Following that chain of thoughts, it would actually be more accurate to deactivate the Hôtel Philippoz website, which was originally intended as a way to promote the public events.

Behind the grey paint, the dark grey paint, the plaster, the drawing and the white fireproof bricks, is the realm of electric wires, ventilation systems, water pipes and insulation, all installed by my father, my brother, my boyfriend, and I. And behind it: the wooden structure of the house.

XXXIV. My neighbours René and Denise's incredible cake for Hôtel Philippoz II, Transmission – Image credit: Pauline Aellen



how I imagined the local audience would interpret the project: since that woman was already mocked and ostracized, I had the feeling that his project would rather emphasize her inability to read poetry “properly”, rather than raising her in the inhabitants’ esteem. A lively debate followed about which audience was actually addressed with his work – the villagers then, or a later contemporary art audience, *via* video documentation. We argued about the purpose of Hôtel Philippoz, about the purpose of artistic projects in villages, about what could be “interesting” or “relevant” to the context of the village, which led the artist to question my actual knowledge of that specific context. He accused me of censorship – which it probably was, in some way. The last argument I asked the artist to consider was about my own position in the project: while I was temporarily performing the role of curator for my artist friends, I was also a long-standing member of the village, even if I’d probably leave the place again later on; yes, I was facilitating the work of the artists, but it was also my responsibility to care about the other members of the community, as a fellow villager and as a citizen.



During the first residency, Dico Kruijsse displayed a series of projectors at the bottom of this wall, somewhere in a hole between the two floors. This simple gesture highlighted the heavy yet fragile structure of the building. Back then, we were still in the process of emptying the house and stripping the walls. I remember tearing off wood panelling covered with aluminium foil – left over from my father and grandfather’s jobs in a local aluminium factory. The last visible layer, which was also the main characteristic of my grandmother’s living room, was laminated, fake oak paneling. I’d always found it awful to be honest.

Some artists perhaps felt a certain pressure towards a result: indeed, my invitation mentioned that a public event would take place at the end of their stay, in order to show the result of their residency to the public. We all agreed beforehand, though, that the outcome could take the form of research material or a work-in-progress. But since I covered their travel, production costs, basic needs, and gave them a small bursary, the artists probably came to the residency with a sense of duty, which increased during their short stay, fuelled by the lack of time and my own anxiety. This inevitably altered our friendship: during the residencies, my position towards the artists shifted from friend to curator and technical assistant.

My grandmother’s flat was a place where people used to stop by for a cup of coffee and chitchat. During the residencies, it somehow continued to be a place for (temporary) encounters, this time between very different realities: the village and the city/the rest of the world, through visits from international, urban artists; local culture and contemporary art; the artists and the neighbours and family. I should also say: between my friends, my neighbours,

This sense of duty also led to an animated discussion on responsibility with one particular artist. He’d briefly met with a woman on the streets during the first day of his stay. The person was mentally retarded, identified as “the village idiot” amongst the inhabitants. The artist shared with me the idea of having her reading poetry during the public event, which I opposed, based on

XXXV. Introductory dinner to Hôtel Philippoz II, *Transmission*, by Clare Butcher – Image credit: Eric Philippoz
 XXXVI. *To the inside outside*, installation by Marija Sujica and Lara Morais for Hôtel Philippoz III, *Detachment* – Image credit: Céline Ribordy

my family and *myself*. Filtered through the experience of the residencies and the public events, the project's initial focus on the notions of trace and memory eventually led to a questioning of my own position: in this project; in this house; in the village; on the art scene. Since the place and the project were both linked to my personal history, it was hard for me to keep any distance and, indeed, to understand what my own position was. I was unsure which one of the following roles I had to perform, which one I should claim: curator, facilitator, driver, cook, technical assistant, artist, receptionist, friend, son, ghost, fellow villager, or construction worker – perhaps all of it together or something in-between. The difficulty of situating myself within one of those positions was indeed a result of the constant shift and permeability between them – as extremely disconnected as some may seem at first sight.

Today, with a bit more distance, the fluidity of my own positioning doesn't appear to me as a problem to solve, but rather as a relevant attitude to preserve, cultivate and integrate into future projects. Not as a way to fulfil the expectations of the creative economy, but as a catalyst for the constant redefinition of our position, our roles, our relationship to others, and to the place we inhabit.

My grandmother's brown leather couch is still standing in front of the wall. It is covered with lace doilies, blankets, dolls and pillows. Above it, in a thick wooden frame, hangs the copy of a romantic mountain landscape painting. On the right, the stuffed head of a roe deer and a clock. On the beige and brown carpeted floor, her needlework basket and a copper bowl containing a plastic pot. Inside the plastic pot, a bunch of plastic flowers. Everything is still in place, as I videotape each room of the flat, just after my grandmother has gone.

In September 2016, as the renovation works were reaching an end, I was invited to contribute to the village feast and their culinary walk through the village. The committee asked me “to do something at Hôtel Philippoz, because there had been that thing happening there a few years ago”. It felt indeed like a good occasion to set up a last (?) public event. On a sunny Saturday afternoon, Hôtel Philippoz hosted 250 people for soup, cooked with vegetables

donated by the villagers. And – of course – a tour of the flat. Actress Catherine Travelletti – aka Barbara, Hôtel Philippoz' receptionist – guided the visitors through the rooms, while recalling a mix of real and invented stories about the place, its inhabitants, and the Hôtel's guests. Through her performance, extravagant memories of François Hollande and Lady Diana's past visits to Hôtel Philippoz surreptitiously infused in the minds of the visitors. A new, fictional layer.

The breath of a ghostly presence is running through Hôtel Philippoz. On its way, it is blending together layers of time, space and memories.

PARTICIPATORY HOBBIES

CURDIN TONES

If you follow the central road in the Engadin valley in southeastern Switzerland along the river, from town to town the mountains appear bigger and the valley narrower. Right before the Swiss border you'll pass a sign marking the turn-off for the village of Tschlin. After climbing about five hundred metres up steep switchbacks, you'll arrive in the compact settlement. Following the main road between the tightly packed buildings, passing several fountains and another steep incline, you'll arrive at the old Main Square. Towering over its fountain from the mountain side is a yellowish house with a curved rooftop connected to a larger, light grey house. Passing behind these two buildings, you'll find yourself directly in front of a small house and a barn. You've arrived at SOMALGORS74.

Located *Summum al corso* – above the main road – this house has existed for quite some time in Tschlin. Like the village itself, over the centuries, both house and barn have undergone constant transformation. The buildings have regularly collapsed and then been rebuilt and expanded. New owners have continually

inhabited the property, enlarging the original tower-shaped house. A barn was added when it was a farmer's residence. Later, the ruins of one of the neighboring houses were removed and replaced with a vegetable garden. It then served as the municipality's poorhouse, and contained the public freezers and washing machines. For a time it was vacant and used only as dormitories for shepherds in the spring and autumn.

Nowadays, the house is rife with cultural activity. For the past two years, I have used the house as a place to invite artists and designers. During this time, one question has gradually become more central in our collective thinking: With the house and barn as an empty vessel, how could artistic engagement manifest itself in the village's community in a meaningful way?

Considering its remoteness, at first glance it's not evident that the Rhaeto-Romanic culture of the Engadin over the centuries hasn't been formed in Alpine isolation, but through exchanges with foreign cultures. The Engadin's geographic location along the Alpine passes and Roman trading routes that connect Latin, Slavic, and Germanic cultures has ensured such exchange. In a socio-economic context, for centuries the Engadin valley has known high levels of migration. Many who left the regional villages retained a sense of connection to their homeland. Family letters written more than a hundred years ago reveal that seasonal labourers in Italy often returned in the summer to help out on the farms. These people, traditionally returning to their village in summertime or resettling there after several years of working abroad, ensured cultural exchanges of all kinds. Early printing techniques, classical architectural references, musical and culinary influences – all are the result of this migration. Significantly, these seasonal travellers were given the name "randulinas," or swallows. Today, I am one of those swallows and, for years now I have been migrating between the Netherlands and southeastern Switzerland, between Amsterdam and Tschlin. I, too, feel connected to both places and their inhabitants, and so I always return to each place, combining life in a village with life in a city.



In recent years, I have increasingly come to understand my 'seasonal returning' as a sign of commitment and engagement towards Tschlin. Due to existing family roots and ties, I return not for the beautiful countryside, but rather because I want to contribute. And I want to engage with the skill I can offer. I believe I can contribute to Tschlin's community by creating a space that stimulates analysis and debate on issues and concerns specific to this place and culture, even though I don't live here permanently.

In this sense, my position is quite interesting. Since I am not a permanent resident, I am an outsider, living in different cultures. On the other hand, thanks to my family ties and history with Tschlin, I am a member of the village. Being based in the former 'chasa dals vaschins' – the house previously owned by the society of the citizens of Tschlin – inviting artists, philosophers and scientists to SOMALGORS74 means settling them directly into the local community. SOMALGORS74 clearly aims to be more than a non-committal residence. Ideally, the daily presence of resident artists in the village should allow the local people of Tschlin to engage with other perspectives and, in return, the visitors may be inspired by the place and its people. As a house, barn and vegetable garden hosting people from abroad and organizing public events, SOMALGORS74 wants to facilitate a contemporary intersection of the foreign and the local. I see this initiative as an act of engagement, a way of confirming my commitment to the community. But is there truly a need for such an initiative?

XXXVII. Somalgors74. An artist initiative in Tschlin, CH, focussing on creation in collectivity

XXXVIII. Handout-Cover. Design by Matthias Kreutzer und Curdin Tones

I suppose the classic example in which the foreign entertainer meets the local public would be the circus. Touring over vast areas, once a year the circus promises to bring entertainment and enchantment. On the outskirts of the village, in the colourful, enclosed space of the tent, the public is treated to exotic animals and skillful tricks. The annual programme designed for the public needs to be enchanting so that ordinary people from diverse places can sit on their benches and be temporarily spellbound by what unfolds in the arena.

SOMALGORS74 clearly needs a different approach. The visiting artists are living in the midst of the village. The programme is made specifically for Tschlin, and the separation between foreign entertainer and local public should be far less rigid. When events are held in the barn of SOMALGORS74, the roles of visitor, guest and host are constantly changing. The invited artists are 'visiting' Tschlin, yet they in turn host an event in the village, turning the local inhabitants into visitors.

On the other hand, for a cultural initiative, the foreign as an attraction can have its uses. People coming from different parts of the world to SOMALGORS74 inspire a certain curiosity that can draw local people in. And the fact that these people are foreign, different, can be perceived as a positive quality. What we present and how we act may be strange to the local public, but when asked for their opinion, many reply: 'Well, at least it's something other than the usual, and that is important'.

Not all local policy makers in rural areas embrace the idea that they could benefit from more than their traditional cultural events. For elected officials in small communities in which everyone knows everyone else, maintaining harmony is frequently practiced state of affairs. Managing a community politically, economically and socially is difficult, especially when it is not one's primary profession. Thus, within the limited duration of their elected term, local politicians often do their very best to maintain the status quo. Anything different promises to cause a lot of extra work, and is a potential source of trouble and disruption. From the beginning, SOMALGORS74 has collabo-

rated with engaged and participating inhabitants. While it is important to have good relations with local politicians, the support of local inhabitants is most important. Good relations with politicians then can follow.

Enhancing cultural diversity in remote places that would otherwise not be reached is now the task of national cultural policy makers aiming to stimulate and support cultural activities. Their policy generously ensures investment in culture in remote areas, to try to minimise the disadvantage of being disconnected from cities and cultural hotspots. However, when the enlightened idea of offering programmed culture to all is tied to an educational and aspirational agenda, this generous gesture can reveal a patronising side. When the gesture seems to say 'these other perspectives are what you lack yet need', the local public can easily interpret it as a sign of their inferiority. Clearly, even though one might desire to offer something other than the usual, to patronise by bringing culture to a remote area should not be the aim. The concept of a lack of cultural diversity in remote areas often contains an assumption that there may not be enough culture present in the first place. From



my point of view, in bringing culture to remote communities, one clearly has to acknowledge the living culture which is already present.

How is culture lived here in Tschlin?

While many villages of the Engadin have transformed from Alpine farmer settlements to either seasonally inhabited vacation retreats or small regional towns, until recently Tschlin has kept its community relatively intact. Most of the landscape is still farmed, and Tschlin has a comparatively rich societal and musical culture. The mixed choir and the musical society practise regularly, and many residents are involved in other societies and clubs. The rhythm of the calendar year is set by traditional seasonal festivals. Facing the struggles of living a life together, these seasonal cultural activities were traditionally not only moments of relief from hard labour in a demanding environment. Performed annually, they also enhanced and confirmed a sense of collective identity.

Participation in one of the various societies and seasonal festivals is still widely considered a way of sustaining the local community. Remarkably, it is widely understood as a commitment. Talking to people about their motivation for participating in the village choir or brass band, many feel it to be an obligation, but in a positive way. It is understood as self-evident engagement and commitment towards the village's tradition and identity. It holds something together.

When the local brass band or choir are performing in the public square, it is not only the music and songs that are touching. One is touched to realize that a considerable number of the village's adults and teenagers, men and women, farmers,



electricians and so forth breathe collectively and publicly to the tunes of Gershwin. Moreover, both the performing inhabitants and the local public belong to the same community. The performers emerge from the local public and are recognized as neighbours, relatives, members of the community. In return, each public participant is potentially – or indeed has been – a member of the performing band. As a result, one does not only play or listen to a concert, but experiences a sense of togetherness.

The need for such a sense of togetherness in order to establish coexistence seems very contemporary. In urban areas, concepts that provide identification and a sense of togetherness thrive. The social and cultural multitudes, as well as a social context that allows for a thriving individualistic anonymity, seem to invite action. Talking to city planners in Amsterdam, designing small neighbourhoods and public spaces as ways of stimulating the development of a sense of collective responsibility for one's area is considered key. Looking for engagement that combines private and communal interests, local neighbourhood gardening collectives, for example, try to reestablish and root such a sense of collectivity. The question here is to what degree can one design and control desirable responsible participation? And does the stimulation of cultural participation lead to a self-evident, active citizenship that traditionally was present in small communities?

Meanwhile, as urban centres aim at designing participating frameworks that activate a responsible collective, a hobby mentality based on individualism infects participation in small rural communities. It is only quite recently that the notion of communal, self-evident engagement has been under threat in Tschlin. More and more inhabitants are beginning to define participation in local society as a spare time diversion, a hobby. Yet, once defined as a hobby, participation in the local brass band threatens to become a mere matter of individual, private interest. This shift of perspective has potentially severe consequences. It affects not only the original attitude of the musicians committed to carrying the community; it also affects the concert-going public, who would

XXXIX. Ein Liebesabend. Dr. Frank Müller reading from his collection of loveletters during an evening of performance
XL. Proposal to Barricade an Alley. Installation in public space



rather stay at home. After all, why should one go and listen to someone else's hobby? The original, committed nature of performing or listening as a community is fundamentally affected. What will bind such communities in the future, when the collective understanding of participation, as an activity to maintain a sense of identity and togetherness through cultural engagement, is replaced by the notion of a hobby mainly driven by individual interest?

The traditional understanding of participation as a self-evident attitude in Tschlin offers a real opportunity for a cultural initiative such as SOMALGORS74. Looking for ways to diffuse the division of roles of local public and foreign entertainers by involving the people of Tschlin more closely in the organization, the step towards such a commitment is relatively small. But, whereas music is traditionally assigned a cultural value that enhances togetherness, the visual and performative arts are not. Remarkably, the artistic practice is understood more in terms of an individualistic practice. Moreover, in small rural communities as I know them, the artist is often seen as a person pursuing a weird and

useless individualistic hobby that no-one else can really relate to. After visiting an evening of performances, a local politician drily states: 'This is not my world.' Apparently, the arts are not recognized as something that could sustain a community as well. For the visual arts, participation and support are clearly not offered automatically. For an artistic practice to be effective in Tschlin, one needs to get from 'This is not my world' to 'It is different, yet dealing with my world too'.

In Tschlin, the traditional, annual cultural events still provide a sense of togetherness. But it is a sense of togetherness that aims at confirming an identity defined by the past. Although farmers are now marginal, in the village the memory of that life is still present and upheld by celebrating culture, mainly in traditional ways. It is undoubtedly important to have a keen sense of one's traditions and the values that have created a community. When working culturally, particularly in small communities, I believe it is important to be aware of what informed the present way of living together. In its rural past, Tschlin was made by and for a farming community. That society was based on an understanding that the collective and the communal are also bound up in one's personal interest. Participation was necessary for survival. Everyone was potentially an active member when it came to maintaining and organizing roads and waterways. Agreements and schedules governing the use of land and resources needed to be made collectively. To keep an eye on your interests as a family, one needed to be present at those moments of collective decision making. But I believe it was this practical need for participation that ultimately led to a more deeply felt understanding of participation as self-evident engagement in the community. This understanding means that many people still celebrate the village's musical culture.

What urban centres can learn from small rural communities is the felt interdependence between the individual and the communal interest. Engagement should be recognized as something that exceeds the individualistic interests of an anonymous consumer. Considering the broad diversity of people present, how can one identify and engage with a community that does not only consist of friends and peers?

Small rural communities should cherish their sense of participation for the common interest; a sense that is threatened or even destroyed by a consumerist attitude that prospers in anonymously satisfying mainly individualistic interests. Yet, to develop that sense of participation, the ways of maintaining a spirit of community and togetherness may need to extend. While many people seem to emotionally yearn for it, how realistic is it to define a community in terms of the harmonious, univocal coexistence of a population? Even a small community holds within it a diverse range of positions. As in large towns, small villages comprise numerous public groups with different expectations. But to publicly adopt different positions is not without danger, since the threat of social exclusion is more severe than in urban centres. To maintain harmony by passively obstructing diversity and otherness through social control and a constructed consensus of norms is clearly suffocating. The danger is that one is only allowed to participate if one agrees to the terms and does not disturb the harmony.

In the case of Tschlin, it is this sense of participation – threatened yet still intact – that could play a key role in the development of the community. However, for this to happen, we may have to extend the way in which we allow diversity in cultural participation. Living culture as confirmation of a slightly historic identity is a threat to a community struggling to remain sustainable, and even hoping to grow again. For culture to be seen as a way of celebrating community that can grow into a future, a collective understanding that one tries to make a place livable through diversity is necessary. We also need new rituals and practices.

This is the basis of how SOMALGORS74, as my personal commitment towards the people, could contribute to the community of Tschlin. Building on the understanding of participation as a self-evident way of supporting a diverse community in Tschlin, ‘crear in comünanza’ is the attitude I am aiming to foster. By creating within communities, SOMALGORS74 may become a space for cultural activities



that encourage contemporary identities to emerge. I believe I can achieve this thanks to my unique position, insofar as my family ties mean I can count on a certain amount of trust that may allay the fear of difference. At the same time, I live abroad, which allows me to introduce the foreign in ways that connect to the present community and its challenges.

In this sense, an exchange between the local and the foreign would have to be more widely acknowledged as being necessary for Tschlin’s communal future. It seems that if SOMALGORS74 is to be embraced as a place that addresses issues of public concern in a local community, then that community needs to grow with its public. Ideally, place and public grow together interdependently. What if the felt difference between performer and public were as small as that between brass band members and their audience?

One way to achieve this may be to involve village inhabitants in the organization, so that the issues at stake in the village are identified together, rather than primarily by myself as ‘curator’. In doing so, we could develop programmes that can be recognized as locally relevant. In this respect, my doors are wide open for engaged, local inhabitants to be involved in making plans for SOMALGORS74. So far, there has been a clear response to the commitment initiated from my side. After running the first season in summer 2017, I am happy to report that plans for the future are developing in collaboration with engaged residents of Tschlin. In the ‘cortegi dal’uraglia’, the ‘Procession of the Ear’, we plan to carry an ear around the village. How exactly, and by whom, is to be decided as part of the collective process ahead of us.

XLI. Brassband and Public. Participation in music in Tschlin is still understood as a way of supporting the community

QU'ATTENDONS-NOUS DE L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC ?

RETOURS SUR LE PROJET TRANSFORM À HOLLINGEN (CH)

JÉRÔME LEUBA

Comment apparaît Holligen ? Pareille à l'identité helvétique, elle est une construction arbitraire faite de divers quartiers qui eux existent bel et bien et qui sont amenés à vivre ensemble. Des îles, des regroupements d'habitation, tous assez différents et qui vivent plutôt paisiblement vu de l'extérieur. On cherche les liens manquants...

Je me pose la question de la perception micro/macro. Jusqu'où faut-il aller pour saisir quelque chose d'un lieu ? Où commence et jusqu'où va le sentiment d'appartenance à un lieu ? Un habitant est chez lui ; il y a autour de lui les murs de son appartement, puis son immeuble, sa rue, puis un ensemble d'immeubles, puis son quartier, puis sa ville, son pays, etc. Chaque contexte est forcément particulier. Quelles sont les ressemblances et dissemblances que je trouve ici par rapport à d'autres lieux en Suisse et ailleurs ? Et surtout qu'est-ce qu'on pourrait attendre d'un regard ou d'une action artistique ici ? Quel serait le rôle de l'artiste ici, celui qu'on lui a donné ou celui qu'il souhaite prendre ? Cela pose en filigrane la question de la fonction de l'art. Qu'attendons-nous de l'art dans l'espace public ? Peut-être que le problème vient du fait d'en attendre quelque chose. Si les commanditaires lui assignent une attente, ils lui assignent implicitement une fonction. Dès lors se pose la question de cette fonctionnalité. Est-elle politique, sociale, culturelle, urbanistique ? Qui instrumentalise qui et à quels

manques ou problèmes les artistes devraient-ils répondre ? Est-ce leur rôle ?

Je me pose une nouvelle fois ces questions ici, tout en sachant que l'art ou la relation à la vie qui m'intéresse en général est forcément politique. Ce qui veut dire pour moi, une conscience des rouages qui nous amènent à agir comme ceci ou à penser comme cela. Cette relation à l'art et à la politique se construit par la remise en cause des cadres déterminés, sans contenus que l'on pourrait nommer « politique » (vouloir convaincre par l'art est l'inverse d'une émancipation possible pour le spectateur). Où est-ce qu'on me dit de regarder ? Comment les visibilitées sont organisées ? Comment dans l'espace public est-il possible de rendre l'utilisateur créateur avec son propre regard ? Tels sont les enjeux qui rebondissent ici à Holligen.

Dans le registre de la sphère publique, la relation à la médiatisation du monde à travers les mass-media m'intéresse tout particulièrement. Comment la réalité du monde vient à moi et quels sont ses effets sur mes pensées et mes actions ?

Sur les parois en bois qui entourent le « Brache » d'Holligen, je suis tombé sur une reproduction géante et gravée d'une célèbre photographie de presse : un bateau de réfugiés accostant l'île de Lesbos en 2015. Que crée cette rencontre entre une double représentation du réel (la photo des réfugiés puis son interprétation) et la réalité d'Holligen ? Comment cette représentation est-elle perçue par les réfugiés vivant ici ? Que dit cette image connue, de toutes les autres restées secrètes ?



BIOGRAPHIES

Born in Switzerland, **Benoit Antille** graduated from the MA Program in Classical Archeology and Art History at the Fribourg University (Switzerland, 2004) and from the Curatorial Practice MA Program at the California College of the Arts in San Francisco (2011). He currently works as researcher for the École Cantonale d'art du Valais (ECAV) and independent curator. He is co-director of MAXXX – Project Space, leads the project *¿Creative Villages?*.

Born in Switzerland **François Dey**, studied engineering in the University of Fribourg, photography with Friedl Kubelka in Vienna, fine arts at the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam and has been researcher at the Jan van Eyck Academie in Maastricht. His practice lies in between the everyday and the attempt of taking distance. Wandering thus around the structures, he seems to be hardly thinking of them.

Jérôme Leuba est un artiste suisse et français, né en 1970 à Genève où il vit. Après avoir obtenu une maturité cantonale d'Arts visuels à Genève en 1991, il suit à partir de 1992 des cours à l'École supérieure d'art visuel de Genève dans l'atelier de Silvie Defraoui et obtient son diplôme en 1997. Il poursuit avec un post-grade en cinéma et tourne quelques documentaires dont un portrait de l'écrivain et réalisateur belge Jean-Philippe Toussaint ainsi qu'un long métrage, *Gaule*, entre 2002 et 2003. Cet artiste pluridisciplinaire pratique la photographie, la vidéo, l'installation et ce qu'il désigne par le terme de *living sculptures*. Depuis 2004, il développe un corpus d'œuvres sous l'appellation générique de *#battlefield* qui s'intéressent aux zones de conflits de nos réalités contemporaines et visuelles (visibilités/invisibilité) créant des images ambiguës qui révèlent l'état de nos regards actuels.

Eric Philippoz is a visual artist working with video, installation, drawing, performance and text. He holds a Bachelor from the Haute école d'art et de design de Genève (art/medias) and a Master-degree from the ArtEZ Dutch Art Institute (Arnhem, The Netherlands). Recently, he initiated the project "Hotel Philippoz", a residency and art events programme located in

his grandmother's house undergoing full renovations. Within a year, twelve international artists stayed at "Hotel Philippoz" and engaged a dialogue with the place and its memory.

Diplômé de la filière Travail social de la HEVS-Sierre, **Alexandre Praz** expérimente et parcourt les différents champs de l'animation socioculturelle depuis une quinzaine d'années. De l'action sociale à l'économie touristique, ses engagements varient selon ses mandats. Agent polyvalent, il œuvre régulièrement à des postes hybrides, à la frontière de diverses identités professionnelles. Travaillant principalement auprès de jeunes publics ou bénéficiaires, il collabore aussi à des projets pour adultes. En 2017, il a travaillé sur le projet «Art en Partage» de l'artiste Francisco Camacho, dans le cadre de *¿Creative Villages?*.

Curdin Tones has been pursuing his sculptural art practice since his graduation in 2003 at the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. At current he is based both in Amsterdam (NL) and Tschlin (CH). In addition to his practice Tones is involved in art education both as tutor in Amsterdam and occasionally as guest tutor in different Academies in Europe. In 2014 he was working in Marfa (US) for Fieldworks. Currently he is setting up an artist initiative in a small alpine village Tschlin (CH) that aims at developing projects around the notions of independence and vulnerability.

Gilbert Vogt est né à Bâle (CH) en 1960. Après un stage chez Jonathan Robertson en Corse, il développe un intérêt pour le voyage et le monde artistique qu'il fréquente et photographie. Il a réalisé des reportages principalement en noir et blanc pour des ONG et des magazines dans plus d'une vingtaine de pays. Dès lors son activité est partagée entre ses voyages ainsi que l'actualité et la vie quotidienne en Valais, comme en témoignent les livres: «Le Valais et vous» (1990), «Le Valais en mouvement» (1994) et «Enquête photographique en Valais» (2005). Ses images sont dans les collections du Musée d'Arts du Valais, de l'Enquête photographique en Valais, de EQ2 en Valais ainsi qu'au Musée de l'Élysée, et font partie de nombreuses collections privées. En 2002, il est membre fondateur de l'agence de presse Pixsil, qu'il quittera 4 ans plus tard. Son travail a été exposé dans de nombreuses galeries tant en Suisse qu'à l'étranger.

IMPRESSUM

Ce journal a été publié dans le cadre de *¿Creative Villages?*, un programme artistique pilote réalisé par l'École cantonale d'art du Valais dans le Village de Leytron de mars 2016 à avril 2017, en partenariat avec la Commune de Leytron.

Ce programme, comprenant une résidence d'artistes, des tables rondes, des workshops, des expositions, des projets dans la sphère publique, un journal et une série de reportages diffusés sur Canal 9, a pour buts d'interroger avec un regard critique l'approche curatoriale du territoire rural, les modes de production actuels dans le champ artistique ainsi que les rapports entre art et économie.

¿Creative Villages? est un projet réalisé dans le cadre de l'initiative «Diversité culturelle dans les régions» de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia. Il bénéficie aussi du soutien de la HES-SO, de l'État du Valais et de la Loterie Romande.

ÉQUIPE DE TRAVAIL

- › Benoit Antille, responsable du projet
- › Alain Antille, conseiller scientifique
- › Maëlle Cornut, assistante
- › Jérôme Lanon, graphiste
- › Stéphane Darioly, réalisateur
- › Christophe Démoulin, régisseur
- › Gilbert Vogt, documentation photo

ILLUSTRATIONS

I, III, X © Gilbert Vogt;

VIII, XI, XVII © Maëlle Cornut



ecav

école cantonale d'art du valais
schule für gestaltung wallis

Hes·so
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale
Fachhochschule Westschweiz
University of Applied Sciences
Western Switzerland



prohelvetia



Creative Villages

