

CULTURE & MUSÉES
Revue internationale
Muséologie et recherches sur la culture

RÉDACTEURS

HANA GOTTESDIENER
Directeur de la publication
Université Paris-X-Nanterre
JEAN DAVALLON
Université d'Avignon

COMITÉ DE RÉDACTION

ANDRÉ DESVALLÉES, *conservateur honoraire*
BERNARD SCHIELE, *université du Québec à Montréal*
DANIEL JACOBI, *université d'Avignon*
DOMINIQUE POULOT, *université Paris-I-Panthéon-Sorbonne*
ÉLISABETH CAILLET, *Muséum national d'histoire naturelle*
EMMANUEL ÉTHIS, *université d'Avignon*
JACQUELINE EIDELMAN, *CNRS, Paris-V*
JEAN-LOUIS FABIANI, *EHESS*
JEAN-PIERRE ESQUÉNAZI, *université Jean-Moulin-Lyon-III*
JOËLLE LE MAREC, *ENS-LSH Lyon*
MICHEL RAUTENBERG, *université des sciences et technologies de Lille*
YVES JEANNERET, *CELSA Paris-VI-Sorbonne nouvelle*
YVES WINKIN, *ENS-LSH Lyon*

CORRESPONDANTS ÉTRANGERS

Belgique : PHILIPPE VERHAEGEN, *université de Louvain-la-Neuve*
Italie : EMMA NARDI, *université de Rome 3*
Portugal : JOSÉ AZEVEDO, *université de Porto*
Espagne : XAVIER ROIGÉ, *université de Barcelone*
Canada : RAYMOND MONTPETT, *université du Québec à Montréal*
Angleterre : DAVID UZZEL, *université du Surrey*
Allemagne : HOLGER HOEGE, *université de Oldenbourg*

Les manuscrits et toute correspondance doivent être adressés
au secrétariat de la rédaction :
Secrétariat Culture & Musées, Laboratoire Culture & Communication,
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 84029 Avignon CEDEX.
Courrier électronique : pascale.bachevalier@univ-avignon.fr

Conception graphique : PIERRE DUSSER ÉCRAN / PAPIER
Editeur : Actes Sud, BP 38, 13633 Arles CEDEX (www.actes-sud.fr)
Achevé d'imprimer en décembre 2004
Impression : Imprimerie Normandie Roto

ISBN : 2-7427-5485-7 – Dépôt légal : janvier 2005
© Association Publics et Musées / Université d'Avignon / ACTES SUD, 2005

ÉDITORIAL

Les friches – ou plus exactement leur « réemploi » culturel – font l'objet de discussions mais relativement peu de recherches. Peut-être cela tient-il à leur nouveauté, à la variété de leurs formes ou peut-être même à la difficulté de les définir. L'ambition de ce numéro est de dresser un état des recherches à partir des différentes approches existantes. Cet état est complété de deux points de vue, respectivement de Fabrice Lextrait et de Stany Cambot.

Le lecteur remarquera aussi qu'un point de vue sur le colloque École et culture (qui s'était tenu au musée d'Art moderne et contemporain de Genève en 2002) vient compléter celui de Christian Bernard publié dans le numéro précédent.

Ce numéro a enfin une particularité : il présente un « Cahier » rendant compte d'une recherche documentaire sur les études de public au cours des dix dernières années. Une fois n'est pas coutume (pour une revue francophone) : il s'agit d'une bibliographie exclusivement anglophone ! D'une certaine façon, cette incongruité traduit un état de fait qui mériterait réflexion, à savoir que les articles sur le sujet que l'on peut trouver sur les bases de données sont presque exclusivement en langue anglaise. A croire qu'aucun référencement systématique n'est fait des articles en langue française sur le sujet. En tout cas, comme le lecteur va le découvrir après nous, le nombre d'articles anglophones est impressionnant. Nous espérons que tous ceux qui s'intéressent aux études portant sur la visite ou les visiteurs y trouveront matière à connaissance et à découverte...

LES RÉDACTEURS

POINT DE VUE

NULLE PART, DERNIER LIEU POSSIBLE DE CRÉATION

Stany Cambot

F... RICHES... / ... SQUATS... c'est comme un nouveau jeu typographique qu'on trouve sur les affiches, les articles et les invitations, comme les signes d'une grammaire obligée de la langue de la culture quand le langage lui-même emprunte les raccourcis publicitaires. Comme ces publicités qui prennent garde à ne pas prononcer les mots qui pourraient leur attirer un procès, ces mots que la lassitude nous interdit de décortiquer afin d'exercer notre esprit critique.

... FRICHES... / ... SQUATS... (on pourrait y ajouter collectif), et immanquablement résonnent, en écho à nos désirs et nos tics culturels, les termes de nouveau, d'alternatif. Labels ou stickers fluorescents des promotions de supermarché ? Des mots réversibles dans la syntaxe de la consommation culturelle, des « mots masques » pour éviter de réfléchir. Des mots qui jouent la synonymie : ... nouveau... / ... alternatif... au point qu'on en oublie de penser en quoi ils constituent une alternative. Pour échapper à l'aplatissement du langage, il faut passer au test ces trois mots – lieu, nouveauté, alternatif – qui, accolés (et plus encore si on y ajoute collectif), fournissent le label du « meilleur de la création contemporaine ». Leur juxtaposition mérite d'être interrogée.

Les friches et les squats sont-ils réellement des lieux nouveaux ? Leur existence même constitue-t-elle une alternative ? À quoi (marché, pratique, lieux) ? L'occupation de ces lieux peut-elle encore être une posture critique ? Et enfin, l'idée même de lieu permet-elle encore la critique ou l'expérimentation

de nouveaux gestes artistiques ? L'alternative peut-elle encore s'inscrire dans une pensée de la localisation à l'heure où les enjeux (politiques, culturels...) semblent pour beaucoup avoir quitté l'espace physique pour se retrouver dans l'interstice qui sépare l'espace public de l'espace de l'information ?

À l'heure où friches et squats sont passés de la quasi-clandestinité au premier plan du monde de l'art, devenus des lieux convoités, véritables enjeux de pouvoir, il convient de s'interroger pour échapper à ces monuments d'une contestation préhensible et récupérable. Quels sont aujourd'hui les nouveaux lieux alternatifs ? La question du lieu physique et identifié est-elle encore d'actualité ? De plus en plus la production artistique tend à se délocaliser, favorisée par les nouvelles technologies voire par l'institution. Les artistes eux-mêmes choisissent de quitter les lieux dédiés à la culture de manière parfois absolue, tentant de réinventer leur présence au monde, à la société. Comme ce fut le cas pour ceux qui choisirent friches et squats, n'y a-t-il pas pour l'artiste une nécessité de fuir, de fabriquer un ailleurs, une utopie vivable, un non-lieu ? Nulle part ne serait-il pas le dernier espace de liberté, lieu des possibles pour l'édification d'une parole vraie, pour l'expérimentation de la contestation et de la réinvention du réel ? Un maquis où peut se fomentier de la culture, comme on polit la bombe pour une prise d'assaut ou un attentat.

LA FRICHE N'EST PLUS CE QU'ELLE ÉTAIT

L'imaginaire de la friche ou le rachat de la mémoire

Depuis longtemps déjà, le mot est sur toutes les lèvres : friche. Un peu gras avec son arrière-goût de poutrelles rouillées, d'herbes folles poussant entre les briques, de mémoire ouvrière façon

tableau de Léger ou noir et blanc style photographie d'homme robuste en bleu de travail taché. À lire ce mot, on entend souvent un autre « squat », son plus jeune frère, plus canaille, plus bohème encore, fleurant l'interdit, aux consonances moins laborieuses. Néanmoins, semble-t-il toujours aussi proche des petits, des sans rien, puisqu'en son sein – du mot – se retrouvent l'artiste et le sans-logis. Il est, à ce titre, plus que défendable dans le cadre du droit au logement et de la redistribution du patrimoine immobilier non utilisé. Cependant, il est étrange de constater que la défense des squats d'artistes soit souvent traitée séparément de l'expulsion de familles ou de sans-abri. Dans les deux cas, il est pourtant question de la même chose, du même problème urbain et « patrimonial » : il faut de la place ! Place pour vivre, place pour travailler.

Un nouveau lieu déjà vieux

À eux deux, ces mots suffisent parfois aujourd'hui pour qualifier certains types de fabrication artistique. À eux seuls, ils deviennent parfois synonymes de vrai, d'authentique, de nouveau, d'alternatif ; comme si des lieux suffisaient à imprimer un geste artistique particulier. Voilà la dérive. Le lieu ferait la différence ? Soit, dans ce cas occupons-nous des lieux plus que des artistes, c'est sans doute plus contrôlable.

Mais pourquoi à ce mot attache-t-on aujourd'hui presque systématiquement l'idée de nouveau et de création ? La plupart des grandes friches ont vu le jour pendant les années 1970 et 1980. Grands espaces industriels disponibles, souvent à la périphérie des grandes agglomérations, généralement occupés pour des raisons économiques par des artistes qui ne trouvaient pas de place ou ne voulaient pas de place dans l'institution. Les squats, généralement plus

récents, correspondent en partie à la difficulté croissante de trouver des friches disponibles. Pour certains, ces lieux seront des utopies réelles, espaces des possibles où peut se réinventer le geste artistique ou le rapport au public. Mais dans ce cas le lieu ne fait pas tout, il n'est que le moyen et, parfois même, peut être considéré comme secondaire. On peut supposer que, si au lieu de la crise de l'industrie avait eu lieu une crise de la boulangerie, les mêmes artistes auraient occupé les fournils et les colloques s'érigeraient en défenseurs des fours à pain.

De la nécessité à l'esthétique

Bien que le squat ou la friche ne soient pas en eux-mêmes des structures innovantes, ils sont, ou en tout cas ont été, des structures nécessaires pour des gens parfois innovants qui, passant pour certains de la précarité à un peu plus d'aisance ou de considération, ont continué à travailler dans les mêmes lieux. Aujourd'hui l'encre coule, la littérature et les recherches sur le sujet se multiplient. Le temps où l'on n'écrivait que sur les artistes morts est révolu. Cependant, on peut s'interroger sur ce qui pousse encore les auteurs à n'écrire que sur ces lieux, parfois déjà moribonds. Le phénomène que nous vivons, l'intérêt croissant pour ce type de lieux, qui voudrait conduire (on pourrait le croire, à l'écoute de certains colloques) à un *ministère de la Friche et du Squat* est peut-être l'équivalent de celui de ces étoiles dont la lumière continue à nous parvenir alors qu'elles ne sont déjà plus. À cet engouement pour la friche et le squat, on pourrait sans doute comparer celui pour les « collectifs », dénomination fourre-tout englobant toutes les possibilités d'articulation et de fonctionnement entre individus.

La récupération de sa forme par l'institution

Même si les squats, par essence, et pour quelque temps encore, restent des occupations précaires qui nécessitent pour les occupants (artistes ou non) beaucoup d'énergie et de procédure, pour la friche, les choses se brouillent. De quoi s'agit-il ? Préservation du patrimoine industriel, pensée immobilière ? Sur cette vague, les politiques, les urbanistes et les agents immobiliers eux-mêmes surfent : réhabilitations d'espaces industriels en lofts, en ateliers ou en salles de spectacle, quelle différence ?

La même mécanique urbaine et immobilière fait se succéder dans les mêmes lieux, et au fur et à mesure se remplacer avec des périodes de coexistence plus ou moins longues, classes défavorisées, artistes, jeunes intellectuels, classes aisées, suivies ou précédées de leur lot d'expulsions comme ce fut le cas à Montmartre et peut-être aujourd'hui à Montreuil. C'est pourtant bien l'occupation de ce type de lieu par les artistes qui les a fait entrer dans l'inconscient collectif comme espace habitable possible, qui les a fait passer de lieux marginaux à espaces branchés dans lesquels la classe dirigeante se donne son propre spectacle et vient s'encanailler. La question, aujourd'hui cuisante, de la friche doit aussi se penser comme un problème urbain. Qui songerait aujourd'hui, comme ce fut le cas à l'époque des grands démantèlements industriels, à effacer à coup de bulldozer ces cicatrices pétrifiées de la crise ? Autres que les artistes, certains cadres s'offrent des lofts et des usines, décors bohèmes, comme le jean déjà élimé acheté à grand frais dans le commerce.

On pourrait penser que ceci ne constitue que le schéma, maintenant classique, de la récupération et du détournement de l'esthétique de la vie d'artiste, comme on s'est battu à une époque pour acheter

très cher ces derniers étages parisiens, ateliers d'artistes aux grandes baies vitrées.

Au-delà, et c'est bien plus grave, la friche devient même pour certains créateurs un trouble obsessionnel compulsif. Ce qui fut clairement jusqu'aux années 1980 une possibilité à moindre coût de travailler devient, chez beaucoup d'artistes, une évidence, le lieu où il faut être, comme il fallait auparavant être dans un théâtre pour en faire, ou dans un atelier avec quatre mètres sous plafond pour faire de la peinture ou de la sculpture. Ce lieu identifié où pourra se rencontrer au détour d'un couloir un galeriste ou un directeur de salle devient aujourd'hui une antichambre du grand réseau. Les artistes s'éloignent des villes pour rejoindre ces décors, semble-t-il plus propices à la création, se retrouver entre eux, dans ces bâtiments excentrés, pour des sommes parfois équivalentes ou supérieures à ce que leur coûterait un espace en ville, invitant parfois le PUBLIC à venir les contempler lorsqu'ils se considèrent prêts pour leur propre mise en spectacle.

Méfions-nous des apparences ! Bien souvent, ce qui ressemble à un creuset n'est en réalité qu'un cocon. Le risque est grand. Sous couvert de l'étiquette « alternatif », se trouvent reconduits les travers de « l'extérieur », du marché. On y trouve des galeries, où comme ailleurs des œuvres se montrent et se vendent, des salles de spectacles aux entrées payantes, accompagnées de leur inséparable foyer (il est à ce titre intéressant de constater que ce lieu est devenu, dans les programmes architecturaux mêmes, l'espace le plus important, la scène du spectacle social, le plateau de l'autoreprésentation du public devenu cercle ou communauté) où l'on peut parler du spectacle en sirotant un verre. S'y joue souvent la reproduction, à l'allure un peu plus

déjantée, du grand mécanisme du dehors, un marketing ou un packaging instinctif, repris par l'institution. D'espace des possibles, la friche tend parfois à se pétrifier. Elle est devenue l'équivalent du costume en velours noir du peintre de Montmartre, dont on affubla bientôt quelques figurants pour arpenter la butte afin de satisfaire l'appétit des touristes qui, sans doute, ignoraient que le quartier était devenu trop cher pour beaucoup de peintres, et que le quartier n'a jamais peint. Dans d'anciens hangars SNCF se créent des ateliers de répétition, de construction de décors pour les compagnies, s'y jouent des spectacles pendant des festivals de théâtre de rue « abrités ». Aujourd'hui, les institutions, les mairies souvent, déguisent elles-mêmes leurs friches en lieux de création, faisant, pour ainsi dire, inmanquablement basculer création et culture dans le domaine de la fête, de l'animation et du divertissement.

Ici, joue alors l'attrait publicitaire. Les lieux certes changent, dépaysement facile pour public habitué aux salles de spectacles, aux musées, aux galeries, mais trop souvent le même produit est vendu sous un emballage différent. Les comportements se reconduisent, se pétrifient, la même mécanique de production puis de consommation de l'œuvre s'y déroule.

À ce titre l'exemple du squat de la rue de Rivoli est des plus intéressants. Attiré par la façade tendue de filets, comme si une araignée géante avait tout exprès choisi cet immeuble bourgeois dans un beau quartier parisien pour venger ces congénères lâchement trucidés par les femmes de ménage du voisinage, j'y suis un jour entré. Après avoir dépassé un hybride, qui m'a semblé imposant, entre le portier de discothèque et l'agent de sécurité, après avoir lu les tracts et les appels à Mme Tasca, alors ministre de la Culture, on gravit un

escalier couvert de vieux disques vinyles. De là, on accède aux ateliers. Autant de traitements que d'artistes dans cette enfilade de pièces : modèle tâche de peinture, odeur de térébenthine, présence de l'artiste, pinceau humide et toiles entreposées pour l'un ; grands tirages numériques, sol propre et scénographie travaillée pour l'autre... Les visiteurs déambulent un peu ahuris de voir l'endroit où se fabriquent tant d'images, traversent la salle d'exposition temporaire. En une heure et demie de visite, je n'ai entendu que quelques fragments de dialogues entre artistes et visiteurs : « Combien pour les trois toiles, ici ? » Ou encore « Je voudrais acheter la grande photo, mais je ne trouve personne. » Je suis sorti, précédé par un monsieur en costume portant sous le bras une toile soigneusement enveloppée.

Il n'est pas question ici de discuter la qualité des œuvres présentées mais plutôt d'envisager ce qui se crée de nouveau dans la manière de les fabriquer et dans le rapport au public : rien, si ce n'est un rapport direct du producteur au consommateur, qui serait certainement mieux géré par un système coopératif organisé.

Non, le lieu ne fait pas la nouveauté si, en son sein comme dans une utopie, ne s'y réinvente pas la manière de créer le rapport à l'extérieur, au public, à la société. Ce qui doit être en question c'est « la place », celle que décide d'occuper l'artiste, sa capacité à se repenser comme un être politique. Au-delà des nécessités, le lieu qu'il occupe devrait être pour lui son mode d'être au monde. Aujourd'hui, cette place même tend à faire « œuvre », si la question de l'œuvre mérite encore d'être posée comme attestation de la pratique artistique.

Pour preuve, l'exemple du groupe d'artistes et d'architectes romains Stalker¹

qui, depuis plusieurs années, occupe une partie des anciens abattoirs de Rome – Campo Boario – avec les exilés kurdes. Avec eux, ils ont créé Arrarat, centre culturel kurde. Leur travail se base sur la rencontre, sur l'appropriement mutuel ou sur ce qu'ils appellent « la contamination culturelle ».

Cependant, cette possibilité de travail tient à une situation très romaine, il faut imaginer plusieurs hectares inutilisés en pleine ville. Une sorte d'immense cour carrée entièrement occupée : sur une aile, par les écuries des conducteurs de calèches ; sur une autre, sous un auvent par les sans-papier d'Afrique centrale qui y ont monté une sorte de village de huttes ; au centre, une cinquantaine de caravanes habitées par des Gitans ; dans un coin, un peu à l'écart, une ferme (poules, oies, canards et potager) ; dans une autre aile, qui a été occupée par des Algériens aujourd'hui expulsés par la police, Stalker et Arrarat, et enfin, dans l'aile leur faisant face, le centre social. Cette culture du centre social semble primordiale si l'on veut comprendre ce type de lieux. Organisés et gérés par des groupes de militants politiques, dans des bâtiments souvent squattés, les centres sociaux fleurissent dans les grandes villes italiennes, fournissant pour certains des services d'hôtellerie ou de restauration, des salles de répétition, de concert. C'est aussi dans le cadre de cette culture particulière, qui à ma connaissance n'existe pas en France – du moins de manière aussi forte –, que peut exister ce type de lieux. Revenons à Stalker. Installés de manière non permanente dans ce lieu, ils sont à l'origine de plusieurs projets intégrant les occupants, pas uniquement les Kurdes : organisation d'un colloque invitant plusieurs artistes ou groupes internationaux, création d'un jardin, ou encore d'un tapis volant, représentation tridimensionnelle

du plafond de la chapelle Palatine en Sicile qui fut réalisé entièrement par les Kurdes. Mais le travail ne se limite pas à l'événement, à la production. Les fêtes, les discussions, les repas, tout ce qui fait échange en fait partie, l'aide à l'organisation, à l'installation de l'électricité, de l'eau ou des sanitaires aussi. Le « squat », dans ce cas précis, devient outil et lieu de récréation sociale, il s'assume comme lieu de visibilité et de valorisation d'une communauté rejetée. Contrairement à l'exemple parisien, le geste s'y réinvente, même si nombre des productions finissent par trouver leur place dans des expositions plus conventionnelles ou des centres d'art. Le travail réinvente des rapports, il est moteur, le squat n'est pas un but, il participe à quelque chose de plus grand. Il participe de l'idée urbaine de Stalker (laboratoire d'art urbain), cette occupation suivant pour eux la découverte des « territoires actuels » lors de leurs exercices situationnistes de « dérive » autour des grands centres urbains (Rome, Paris, Berlin), traversant les vides, les espaces laissés en friche situés en périphérie.

L'engouement actuel pour les lieux marginaux tendrait à faire entrer dans une même considération ces deux exemples antithétiques. Encore une fois, le flou. Ce qui devrait ou pourrait amener dans le cas de la rue de Rivoli, en particulier, comme dans celui de nombreux squats français, à un débat sur les conditions et les lieux de vie, et parfois de survie des artistes, qu'il serait sain d'élargir « aux pauvres en général », est encore une fois remplacé par leur mise en spectacle, par leur inévitable transformation en marchandise, avec son cortège de cadres et de penseurs, tous candidats à sa gestion et à sa redistribution harmonieuse sur le marché. Pour cela, rien n'est trop bon, colloques, foires aux friches et aux squats (qui

remplaceront sans doute bientôt la FIAC) pour l'instant utilisés comme arme politique ou table de négociation avec le pouvoir. Et voilà nos chers lieux alternatifs en passe d'être digérés, annonçant le péril du basculement dans l'animation culturelle.

Comme nombre d'initiateurs de friches et de squats voulaient brûler théâtres et galeries, le temps est peut-être venu de brûler ces premiers lieux, comme on le fait de son campement ou comme on saborde son navire lorsque l'ennemi est en passe d'en prendre possession, afin de pouvoir réenvisager la question de la place (dans tous les sens y compris et peut-être essentiellement urbain) de la culture dans notre société, dans nos villes, nos campagnes et à travers nos frontières.

Déjà des expériences existent mais ne sont pas encore, et c'est sans doute heureux, cristallisées. Leur histoire n'est pas, je crains de décevoir les amateurs de nouveau, récente, elle s'écrit avec Proudhon, Maïakovski. Ce sont des maquis, dont les chefs de réseau ne sont jamais ou, soyons plus réalistes, pas encore arrivés au poste de ministre. Dans ces maquis se pose la question du lieu de la culture, là où elle doit avoir lieu.

LA « DÉLOCALISATION » DES PRATIQUES ARTISTIQUES

Si les friches et les squats ont été à une époque les endroits privilégiés de la réinvention du geste artistique et de son rapport à l'autre, quelles en sont aujourd'hui les particularités ? Pour le voir il faut considérer les choses sous un angle différent : se libérer de l'attachement maladif aux endroits, à la pierre pour réussir à ne considérer que les pratiques qui tentent de réinventer ces gestes et la manière dont ils peuvent

être reçus. Vouloir trouver des lieux, des endroits où s'agglomèrent des artistes et de la culture est un réflexe de spectateur, de public, c'est vouloir retrouver le musée, la galerie, le théâtre. Alors que l'encensement et le recensement des lieux alternatifs s'effectuent dans l'éternelle perspective de l'œil du prince, des pratiques artistiques se délocalisent, s'inscrivant dans une perspective historique différente de l'art².

Il ne s'agit plus alors de poser la question en terme de lieu mais en terme de place de la culture, de réinterroger le rapport du geste artistique à son environnement au travers, d'une part, des modifications des contraintes apportées par les nouvelles technologies, permettant la délocalisation voire la virtualisation du lieu de production, et d'autre part, du choix de certains artistes ou acteurs culturels de travailler ailleurs avec d'autres (non artistes). Au-delà encore, il s'agit d'entrevoir de quelle manière certaines expériences tentent des modifications radicales du rapport de la culture à l'autre, au travers de l'échange et de la participation, nouvelles tentatives de tuer le public.

Des artistes dans leur chambre

La question de la « place sociale » que l'on veut réserver à l'artiste n'est pas neuve. Elle ne s'est pourtant pas toujours résolue par l'occupation d'usines ou d'immeubles. Daniel Buren dit avoir commencé à peindre ses bandes et à les installer dans la rue parce qu'il n'avait plus d'atelier et devait réaliser ses œuvres chez lui (dans la cuisine ?). La contrainte de l'espace amène, dans ce cas, l'artiste à modifier son geste et s'avère alors propice à la création.

Aujourd'hui, avec l'arrivée, ou en tout cas la baisse des prix du matériel informatique, la contrainte de l'espace est de nouveau contournée. Certains artistes ont choisi de travailler chez eux,

ou dans des bureaux, fabriquant images, sons, ou projets interactifs avec ces machines dans des espaces aux dimensions réduites. Ces techniques ont aussi fait naître une délocalisation, ou même une sorte de virtualisation de l'espace de création qui se trouve alors noyé et indécélable dans le tissu urbain. Dans ce cas, il existe peu ou pas de mise en spectacle du lieu de l'artiste. Parfois même, le lieu physique de monstration est remplacé par l'espace virtuel, les créations devenant accessibles par l'Internet.

D'autres artistes jouent de la virtualité même de notre société, utilisant les médias mis à « disposition » par le système. Matthieu Lorette utilise les plateaux télé ou, au-delà, pose la question de la condition de vie de l'artiste en vivant « gratuitement » des promotions de produits de grandes surfaces. On peut ici également voir se poser la question de la place de l'artiste, détachée, dans ce cas précis, de l'idée de lieu tendant même à la rendre caduque. Il utilise les outils et les modes opératoires imposés par le système, s'y glisse. Lors de la biennale de Venise il se propose d'y représenter les pays absents en contrepartie de la nationalité des dits pays. D'autres artistes font de leur pratique une utilisation (ne touchant parfois même pas au détournement) du système, y compris économique, fondant des entreprises destinées à la vente de produits dérivés, ou à leur propre subsistance. Basées sur la virtualité des échanges, contestation ou simple opportunisme, ces pratiques ont le mérite de poser et surtout d'intégrer la question du financement de l'art.

La rencontre, l'écoute

D'autres médias tels que les outils d'enregistrements numériques, tendent encore à délocaliser le lieu de la production et induisent comme matériaux

l'échange et l'autre, lesquels sont très utilisés par les pratiques qui se trouvent regroupées sous le terme « d'esthétique relationnelle ». Le lieu de l'entretien et de l'enregistrement devient le lieu de création de rencontres avec l'autre : parking, cour de récréation, table de bistrot, bureau, ou salle polyvalente. L'intervention de l'artiste tend alors à mettre plus ou moins en scène la parole de l'autre. Il a un rôle de vecteur, interroge la collectivité. Dans ces cas, néanmoins, seul le lieu spécifique de fabrication tend à disparaître, la monstration continuant généralement à avoir lieu dans le cadre des lieux habituels de l'art, musées, galeries ou lors d'événements.

Inscription dans des lieux de vie, le tout-terrain de l'exercice artistique

De plus en plus l'institution elle-même tente de faire « entrer » la culture dans des lieux qui ne lui sont habituellement pas destinés : hôpitaux, prisons, quartiers. Orchestrée par des chargés de mission, l'activité dans ces lieux devient parfois aussi importante que dans les lieux de « culture ». Chargé de mission pour la culture dans les établissements pénitenciers de Seine-Maritime, Gilles Durupt dit s'occuper « d'une des plus grandes maisons de la culture de France ». Financement et locaux permettent aux artistes de travailler avec les détenus, échappant au mécanisme spectaculaire quand la prison, ou l'hôpital, ne se transforme pas en lieu de représentation occasionnel.

D'autres artistes comme l'Espagnol Claudio Zulian³ choisissent eux-mêmes de s'installer dans des lieux de vie, posant la question du geste culturel comme tentative de réinventer de la communauté. C'est une conception de la pratique artistique comme expérience collective, comme un exercice d'auto-représentation d'un groupe d'individus

plus ou moins large. Pendant plusieurs années il travaillera avec les habitants d'un quartier de Barcelone, les rencontrant dans leurs lieux, organisant avec eux des collections d'objets emblématiques de leur vie dans le quartier, construisant une agora sur l'initiative des habitants.

DE LA NÉCESSITÉ D'UN AILLEURS

Au-delà même du problème de la place (espace), c'est d'autre chose dont il est question dans la recherche de nouveaux lieux pour créer. Il s'agit de réinventer des espaces de liberté. Il y a une nécessité à quitter les lieux estampillés « création », se libérer des mots qui sont parfois plus que des prisons. Fuir les friches et les squats, c'est la possibilité de brouiller les cartes, de réinventer non seulement la manière de créer mais aussi le rapport de la chose créée à l'autre. C'est pouvoir choisir la manière dont on s'adresse : réinventer la diffusion, prendre en charge l'ensemble du processus. Les exemples les plus intéressants sont sans doute les expériences où les choses s'enchevêtrent, des expériences frontalières à la limite du champ artistique, expériences politiques au sens où ces artistes ou groupes d'artistes tendent à prendre en charge leur propre place dans le corpus social, refusant la place attribuée pour la redéfinir, tentant de mettre en place de la modification sociale. L'exemple le plus significatif de ces dernières années est sans doute celui de Reclaim The Street⁴, groupe anglais qui commença ses interventions en réaction à la grande politique routière et autoroutière de Margaret Thatcher. Leur première intervention marquante fut l'occupation d'un arbre quadricentenaire condamné à être rasé pour permettre la construction d'une route. Après avoir installé sur celui-ci une

boîte aux lettres et s'être envoyé un courrier à cette « adresse », ce qui, au regard de la loi britannique, transformait cet arbre en logement, en squat, un groupe de quelques personnes installa dans les branches tentes et plates-formes et y élut domicile. Pour les déloger, il devenait alors nécessaire aux autorités d'entamer une campagne d'expropriation. Pendant plusieurs jours, ces arbonautes ont vécu dans l'arbre encerclé par un cordon de policiers. Dans ce cas, le squat lui-même fait « œuvre ». Il n'est plus seulement l'atelier de fortune, la galerie alternative, il est la question et le moyen, il est outil de lutte, parole politique. La place de l'artiste, au-delà de poser la question, fait rempart, fait question. Cette idée du squat et de la mise en jeu de la personne, de l'artiste, ou plus exactement du groupe comprenant artistes, militants écologistes ou anarchistes, alpinistes, Reclaim the Street n'a cessé de la poser. Organisant des « street parties », moments où les habitants reprennent la rue, les utilisant comme espaces ludiques, comme espaces de vie, les membres de RTS ont créé un système permettant d'empêcher l'accès de la rue aux véhicules : trois tiges de bois de trois ou quatre mètres sont disposées en trépied, maintenues à leur sommet par une personne qui y est perchée. Ce système, fragile, permet l'accès aux piétons et cyclistes qui passent entre les pieds, mais ne permet pas l'accès automobile. La fragilité du dispositif empêche les véhicules de passer, le déplacement d'un seul de ces pieds entraînant inévitablement la chute de la personne qui y est perchée. La police a passé plusieurs années, et probablement beaucoup d'argent, pour inventer un système permettant le déplacement de ces trépieds sans entraîner la chute, et donc la mort ou la blessure, de « l'occupant ». Le même type de procédé

sera utilisé, lorsque, après avoir occupé une rangée de maisons destinées à la démolition ainsi que la rue la bordant, transformée encore une fois en espace de vie collectif, le groupe installera sur un des toits, à l'approche des bulldozers, un échafaudage de bambous très fins ne pouvant supporter qu'un nombre très précis de personnes dont la moindre surcharge entraînerait la chute. Là encore, le mode d'occupation constitue l'œuvre, l'expérience communautaire et la mise en acte d'une nouvelle manière de vivre défiant le pouvoir et l'autorité, entamant avec eux comme un jeu. Outre ces squats éphémères, les membres et les participants se retrouvent, échangent et se contactent sur l'Internet. Le groupe est diffus, se mobilisant de manière sporadique, parfois à très grande échelle, comme ce fut le cas lors de l'organisation de la grande manifestation antimondialisation, que le groupe a pu organiser simultanément sur quatre continents. L'appel lancé sur le web voit à Londres se réunir plusieurs milliers de personnes dans le métro qui vont se diriger en quatre groupes séparés vers la City. L'ensemble de la manifestation se déroule comme un carnaval articulé autour des quatre éléments (l'eau, l'air, la terre, le feu), puisque la révolution est un carnaval qui dure. Le groupe de l'eau ouvrira les vannes de toutes les bornes d'incendie retransformant la rue principale en la rivière qu'elle fut avant d'être bétonnée, le groupe de l'air traversera la City sans poser le pied au sol en escaladant feux rouges, immeubles, etc., un autre groupe murera l'entrée de la bourse, pendant qu'un groupe de hackers tentera d'en saturer les terminaux informatiques. Le carnaval prendra fin lorsque, au bout de huit heures, les forces de l'ordre parviendront enfin à pénétrer dans la City. Ici, il n'y a pas de public, uniquement des acteurs,

pas plus de lieux précis, déterminés ou pétrifiés de création. La ville entière devient théâtre. L'imagination prend le pouvoir puisque c'est elle qui organise la mise en scène où le pouvoir lui-même joue un rôle de figurant. L'absence de lieu permanent, même friche ou squat, augmente l'inquiétude des autorités. La présence diffuse du groupe dans nombre de manifestations agace (il faut signaler à leur actif la création d'une charte permettant à quiconque de réaliser son propre drapeau et ainsi, affirmer sa propre subjectivité politique – voir les images de manifestation des dockers dans le documentaire de Ken Loach). Surfant sur la psychose terroriste, et bien avant les attentats du 11 septembre 2001, et plus précisément au moment du sommet de Gênes, selon le journal *Libération*, la CIA finira par classer le groupe parmi les menaces terroristes.

Au travers de la question de la friche, c'est sans doute et essentiellement la question de l'inquiétude de l'institution et du public qui se pose ; vouloir cerner, desceller, recenser, comprendre ces lieux, c'est répondre à la question angoissante « mais où sont les artistes ? », comme avoir peur de les perdre ou de ne plus en maîtriser les débordements.

MOBILITÉ, RAPIDITÉ, L'ARTISTE EN FUITE

Les nouveaux lieux de création ou les nouvelles pratiques artistiques ne seraient-elles pas caduques ou inefficaces dès qu'elles auraient été identifiées, cernées ? N'y aurait-il pas pour l'artiste une nécessité à échapper à l'identification, pour pouvoir être entendu au-delà du film, pouvant s'avérer opaque, de l'œuvre ? Brouiller encore une fois les pistes afin de maîtriser au plus loin sa production, sa diffusion et tenter de diriger la manière dont celle-ci peut être reçue : en somme s'adresser.

Il semble, à beaucoup, encore difficile d'envisager la production artistique en dehors de l'idée de progrès, du culte du nouveau ou de l'artiste inventeur. Peut-être les avant-gardes peuvent-elles se lire différemment : comme des fuites, comme des contestations du réel et reformulations de celui-ci. Quittons l'idée de progrès ou de nouveauté pour celle de libération. Une volonté d'échapper aux codes de la représentation à une époque, de la monstration à une autre (*land art*, *art in situ*...). Ce qui peut être alors en jeu, c'est une idée de fuite, de mobilité face à la « redigestion » spectaculaire du système, à sa capacité de transformer une alternative en institution. Il y aurait urgence à s'échapper, à tenter d'être plus rapide que l'institution, que le marché.

Le monde de l'art, et de la culture en général, étant probablement le milieu le plus absorbant, il convient d'aller chercher la liberté au-delà de sa périphérie, de sa frontière. Sortir de ses lieux consacrés, de ses codes pour tenter l'expérience d'une parole vraie, pour tenter d'assumer au plus loin sa place au monde. Il y a quelque chose de l'ordre de l'attentat⁵ dans cette volonté d'émancipation, un combat jamais terminé. Être là où l'on ne nous attend pas, tenter de faire passer sous le portique magnétique quelque chose qui plus loin pourra exploser.

En 1998, je commençais (Échelle inconnue⁶ n'était pas encore créée) un travail de mise en doute du concept de territoire avec les personnes, la plupart du temps, exclues de ses représentations courantes (cadastre, POS, etc.). Pendant un an et demi, j'allais installer un atelier de cartographie dans les murs d'un foyer pour sans-abri à Rouen : l'URAS, dans lequel chacune des personnes acceptant de travailler avec moi allait écrire, dessiner, photographier, ou enregistrer sa géographie personnelle,

inventant ou affirmant sa place au monde. Le travail avançant, nous voulions mettre en place une exposition dans le jardin du foyer. Là, se sont posés deux problèmes quant à la qualité de réception de notre parole. Si celle-ci était visitée par des travailleurs sociaux, elle risquait d'être lue comme un exercice de réinsertion. Si elle était visitée par le public des galeries, ou les étudiants des beaux-arts, elle risquait d'être considérée comme un objet exotique, l'attention se prêtant alors au traitement plastique de l'ensemble. Il fallait fuir ! La décision fut prise de « redistribuer » ce travail dans l'objet même de son étude, la ville, le territoire ; de mettre en œuvre de la friction entre notre vérité et celle de l'extérieur, des politiques, des urbanistes, des sociologues. Pendant un an, nous avons essentiellement mis en place des squats ou des prises d'assaut d'événements culturels existants, installant notre propre armada de bateaux en papier pendant une concentration de voiliers, y distribuant notre propre dépliant « touristique » : où manger, où dormir, où se laver lorsqu'on est à la rue à Rouen ; encercler l'entrée d'un théâtre avant un spectacle de danse avec nos chaises à porteurs enflammées portant l'image légendée des tatouages des résidents du foyer « et si le tatouage était une carte à même la peau ».

Plus récemment, au cours d'un travail sur le territoire utopique, la réactivation du plan Vigipirate et les mesures vétérinaires de prévention de la fièvre aphteuse nous ont empêchés pour l'un d'installer de faux panneaux de promoteur dans la ville, pour l'autre de faire défiler pendant le 1^{er} Mai un troupeau de moutons portant notre réponse à la question « quel mouton vous a chassé et vous dévore » (en somme, qu'est-ce qui vous a conduit à la rue ?).

Ces événements et leurs réponses institutionnelles nous mettaient face à l'évidence : l'espace public (urbain en particulier) est le lieu d'impact privilégié des événements régionaux, nationaux et internationaux. Bien plus, ils réaffirmaient la disparition de l'espace public comme espace de liberté, le principe même de la société rationnelle étant de gérer chaque arpent de territoire et d'action sociale. Toute intervention dans cet espace n'appartenant qu'à la sphère des comportements autorisés. Notre travail qui depuis quelque temps s'identifiait comme « Art public » devait encore fuir et trouver un nouvel espace d'intervention, un espace flou en dehors de l'espace public défunt.

Nous avons alors mis en place une campagne d'investissement du territoire médiatique, diffusant dans les journaux régionaux des articles et des publicités annonçant le remplacement des blasons de la ville sur les bâtiments par de nouveaux – ceux-ci équipés d'un système de diffusion sonore – créés à partir des réponses des sans-abri à cette question. En outre, et pour plus de crédibilité, le magasin que nous occupons en centre-ville et qui d'habitude sert davantage de lieu rencontre, de salon de lecture et de discussion, avait été, pour l'occasion, transformé en agence immobilière (BRRB : Bureau de recherche et de réactualisation des blasons). De même, le site Internet⁷ de cette entreprise avait été créé, ainsi qu'une boîte vocale diffusant les bandes sonores qui devaient bientôt (selon les articles et la publicité) retentir dans notre ville. Cette « intervention » marque dans le travail ce que le groupe américain Critical Art Ensemble⁸ théorise comme « le passage du mode d'intervention contestataire sédentaire au mode nomade [...] l'intention de produire des images destinées sciemment à interagir avec leur environnement physique et

idéel et de les placer au-delà de strictes considérations esthétiques (et spatiales) dans la sphère socio-politique dynamique ».

Ici encore pas de public, que des individus actants, s'adressant ou réagissant à la parole de l'autre, la mettant en débat, pour une fois l'écouter, menaçant de déposer des recours en justice si ce projet « très officiel » n'était pas aboli. À aucun moment, le processus ne s'affiche comme culturel ou artistique. Pas d'œuvre donc, mais une tentative d'écriture dans « l'hyper ville » d'une fable à son échelle, utilisant les médias par lesquels elle se raconte habituellement. L'interrogation par des sans-abri et des gens du voyage du texte de Thomas More, semant le trouble et parfois l'inquiétude. Une farce – l'Utopie de More n'en était-elle pas une ? – fomentée avec ceux à qui déjà en 1516 elle s'adressait, ceux qui rentrent aujourd'hui dans les rapports comme « publics éloignés de la culture » et que les squats ne font pas rêver. Pour qu'un travail artistique mené avec eux s'entende, la fuite est nécessaire. Estampillé culture ou art, présenté dans une exposition, le contenu se lisserait, perdrait de sa force, s'effacerait. Le public conforté dans sa position de spectateur, s'étant suffisamment armé pour ne pas entendre, rangeant sa visite dans la catégorie de ses divertissements culturels, passant ce qu'il voit et entend au tamis de lecture des arts plastiques ou du social. Là encore CAE par sa définition du travail culturel nomade fournit une clef pour échapper à l'idée pétrifiante de lieu : « S'insinuer à un moment donné, pour mieux se dissiper le moment suivant. Ou bien (placer) à un endroit stratégique un produit à la forme similaire mais au contenu opposé aux autres produits de façon à ce que quiconque passant dans les parages le consomme. Le succès

dépend alors du relâchement du contrôle dans cette zone de donnée. »

Nombre d'artistes tentent aujourd'hui d'assumer au plus loin l'ensemble de leur production, du financement à la diffusion en passant par des publications. Seuls, sous forme de structures ou de groupes, fuyant les lieux destinés qui empêchent toute tentative d'inventer sa propre place, son rapport au monde. La culture a perdu, si ces lieux deviennent des bastions à prendre. C'est à elle et ses acteurs de courir suffisamment vite dans un combat, peut-être perdu d'avance, pour échapper à la récupération spectaculaire. L'exercice artistique doit se concevoir comme une offensive, une bataille de francs-tireurs menée depuis les failles qui séparent les forces de la micro-administration, une tentative pour être – ou parfois rester – ce que certaines friches ont été : une alternative ou un maquis.

S. C.

*Architecte, scénographe,
fondateur d'Échelle inconnue.*

NOTES

1. Stalker : <http://www.stalkerlab.it> ; Guy Tortosa, « Stalker, l'utopie réaliste et l'architecture du mouvement », in *Stalker, À travers les territoires actuels*, Jean-Michel Place / In visu, in situ 2000. Voir aussi l'article d'Alice Laguarda « Architecture : de la nécessité au hasard », *Artpress*, 22, 2001.
2. Consulter l'ouvrage de Paul Ardenne, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Paris : Flammarion. 2002.
3. Du même artiste, un projet interactif avec des jeunes, expérimentation de nouvelles formes d'expression citadine : <http://www.cccbxaman.org/magraners/>.

4. <http://www.reclaimthestreet.net>
5. Stany Cambot, *Sarcelles, villes probables, espace des possibles*, mémoire DPLG, École d'architecture de Normandie, 1997.
6. <http://www.echelleinconnue.net>
7. <http://www.brrb-rouen.com>
8. Critical Art Ensemble, *La Résistance électronique et autres idées impopulaires*, Éd. L'Éclat.