



HAL
open science

Les lieux abandonnés comme espaces alternatifs de création et d'exposition

Mélody Delassaire

► **To cite this version:**

Mélody Delassaire. Les lieux abandonnés comme espaces alternatifs de création et d'exposition. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-03019310

HAL Id: dumas-03019310

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03019310>

Submitted on 23 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Mélody Delassaire

Les lieux abandonnés comme espaces alternatifs de création et d'exposition

Département Arts Plastiques
U.F.R. Arts, Lettres, Communication
Université de Rennes 2.
Master 2 Mention Arts, Spécialité Arts Plastiques
Année 2017-2018
Sous la direction de Pascale Borrel.

Mélody Delassaire

Les lieux abandonnés comme espaces alternatifs de création et d'exposition

Département Arts Plastiques
U.F.R. Arts, Lettres, Communication
Université de Rennes 2.
Master 2 Mention Arts, Spécialité Arts Plastiques
Année 2017-2018
Sous la direction de Pascale Borrel.

Sommaire

| | |
|--|-----|
| Présentation du travail plastique | 7 |
| Introduction | 20 |
| Chapitre 1 : Pratiquer les lieux abandonnés | 27 |
| 1. L'exploration urbaine, une méthode pour découvrir et expérimenter un lieu | 28 |
| 2. Pratiquer l'espace abandonné comme <i>site</i> | 41 |
| 3. Des espaces en <i>process</i> | 56 |
| Chapitre 2 : Exposer les lieux abandonnés | 63 |
| 1. Dialogue extérieur/intérieur | 64 |
| 2. Les lieux abandonnés comme espaces alternatifs d'exposition | 77 |
| 3. Des espaces d'exposition éphémères | 87 |
| Conclusion | 101 |
| Bibliographie | 106 |

Présentation du travail plastique

Produire à l'extérieur d'un espace clos, limité et quotidien comme l'espace de l'atelier est le point d'origine de ma pratique plastique. Ce choix a été motivé par le besoin d'échapper à un espace routinier et m'a conduite à pratiquer la marche en ville et en forêt. J'ai trouvé, dans la ville et en dehors de celle-ci, des espaces en marge de la vie urbaine, comme des maisons abandonnées, des bâtisses en ruine ou encore des usines en friche. Les lieux abandonnés sont intéressants pour leur esthétique chaotique, leurs architectures délabrées, les ornements, leurs papiers peints décrépits ou encore les graffs. Chaque lieu est singulier. Les ruines sont des œuvres que le temps façonne. Ce sont également des musées ouverts où l'on peut venir admirer le temps faire son œuvre. En visitant pour la première fois ces endroits vacants, dont les graffeurs se sont parfois emparés, j'ai compris que ces lieux sont des espaces "libres", qui peuvent être employés dans une pratique plastique. J'ai alors commencé à me les approprier par un travail photographique. L'appareil photographique est venu se greffer à mes marches, comme un moyen d'enregistrer mes expériences visuelles que je ne pouvais rapporter. Le médium photographique a donc pris une place centrale dans mon travail et la marche est devenue une méthode de recherche.

Il existe plusieurs moyens pour découvrir ces espaces, se balader, le bouche-à-oreille, les rencontres et Internet. Les réseaux sociaux permettent d'échanger et de collecter des informations afin d'étendre son champ de recherche. Néanmoins, le meilleur moyen pour les trouver reste le repérage sur place. C'est en prenant son temps et avec de la patience que l'on finit par les trouver. Ils sont repérables grâce à leur apparence : les murs sont souvent tagués et recouverts par la végétation, le jardin est en friche, les portes et les fenêtres sont cassées ou retirées, le bâtiment est en ruine.

Dans mon travail photographique, je m'intéresse aux ouvertures, aux passages, ainsi qu'au dialogue entre végétation et urbanisation. Ces deux mondes sont habituellement séparés et délimités quand on regarde le paysage. L'homme a avant tout construit des habitats pour se protéger de la nature. En aménageant un territoire, celui-ci pose des limites spatiales aux espaces dits "naturels". Je recherche des espaces où

ces deux mondes se rencontrent. À partir des premières balades faites en forêt, j'ai réalisé une série sur les chemins. Ils symbolisent le parcours, ce sont des passages qui permettent de traverser un lieu ou de s'y rendre. Ils sont également la marque permanente de notre passage et de notre domination sur les espaces naturels. Ces chemins sont aménagés pour que nous marchions dans la forêt et modifient l'état naturel du paysage.

Photo extraite de la
série sur les chemins



Les lieux en ruines m'ont particulièrement intéressée, car ils sont redevenus "sauvages". Dans ces endroits la végétation reprend ses droits et redonne vie à ces espaces. Ceux-ci sont comme une sorte de nouveau paysage où deux mondes opposés cohabitent. À l'intérieur de ces ruines, je photographie en série des ouvertures de portes et de fenêtres. Ces ouvertures sont des passages entre l'intérieur symbolisant l'espace de l'homme et l'extérieur symbolisant l'espace de la nature. Comme les portes et les fenêtres sont retirées ou simplement ouvertes, il n'y a plus de délimitation et la végétation pénètre à l'intérieur. En les photographiant frontalement, on peut voir ces deux mondes sur un même plan se rencontrer. Les deux séries sur ces lieux donnent à voir l'état "transitoire" de ce paysage. Étant ouverts, ils subissent constamment des modifications liées au temps et aux passages de ceux qui les visitent ou qui les habitent de manière éphémère. Je collecte également des matériaux dans ces lieux, qui avec les photographies, sont les seules traces qui restent de mes balades. Ces objets sont, en quelque sorte, des souvenirs que j'accumule tout comme les photographies. Dans ma

pratique, les séries sont considérées comme des matériaux, à partir desquels je retravaille pour les présenter dans une installation, constituée des des objets collectés.



Photo extraite de la série sur les portes en cours depuis 2016

La mobilité est au cœur de ma pratique comme processus. Celui-ci commence par la marche ou un autre moyen de transport. L'exploration est une méthode de travail, un moyen pour aller à la recherche des lieux que je vais m'approprier. Il y a aussi un déplacement des objets et des photographies qui sont transportés pour être installés dans des lieux abandonnés ou des espaces dédiés à la monstration. Ceux-ci sont alors déplacés de leurs espaces d'origine pour être présentés dans différents contextes. L'installation réalisée dans les lieux explorés permet de recontextualiser les photographies dans un espace qui est similaire à leur hors-champ. Celles-ci se présentent aussi dans les lieux dédiés à l'exposition ainsi, elles dialoguent entre l'extérieur et l'intérieur. La manière d'agencer les clichés n'est pas fixe, mais

changeante. La disposition s'adapte à l'espace et n'est jamais la même selon le lieu investi. L'installation est en constante évolution, elle s'alimente d'autres photographies, d'objets et de lieux au fur et à mesure des explorations.

Les maisons abandonnées où sont effectuées les installations sont toujours explorées en amont. Visiter une première fois le lieu me permet de déterminer si l'endroit peut convenir pour présenter les photographies. Pour clouer les cadres, les murs ne doivent pas être en béton. La pièce doit être lumineuse et assez grande pour avoir du recul et faire une prise de vue. Les installations sont généralement réalisées près des fenêtres ou des portes pour faire un lien avec les ouvertures photographiées. Les photographies ne sont pas tirées sur du papier photo, mais du papier d'impression et sont mises dans des vieux cadres chinés. Les cadres anciens, eux aussi délaissés, se mêlent au lieu comme s'ils y étaient depuis toujours. J'ai fait le choix de ne pas mettre de vitre pour les protéger. De cette manière, ceux-ci ne sont pas sacralisés et se dégradent au gré des transports, des lieux et du temps. Les photographies sont accrochées comme des œuvres au mur à la façon d'un "accrochage en tapissage" tel qu'il se pratiquait dans les musées jusqu'au XIXe siècle. En accrochant de cette manière, je cherche à produire un espace organisé au sein d'un espace en désordre.

La première installation s'est déroulée dans une petite maison abandonnée, rue Capitaine Palicot détruite début 2017, que j'avais visitée plusieurs fois pour faire des photos et de la collecte. Comme je n'avais pas d'atelier pour pratiquer l'installation et que celle-ci était libre d'accès, je me suis approprié un mur du salon. J'y ai réalisé deux installations avec ma série sur les ouvertures de portes. J'ai utilisé ce qu'il y avait de disponible dans la maison, comme les fenêtres et la porte qui avaient été enlevées, pour faire un lien avec les séries représentant des espaces sans portes et sans fenêtres. Le diptyque donne à voir deux modes de présentations différents pour un même espace. La première photographie présente la série sous la forme d'un accrochage de cadres au mur disposés les uns à côté des autres. Avec la série est également accrochée une petite porte de huche à pain en bois trouvée dans la cuisine. L'accrochage ordonné se démarque du chaos ambiant de la pièce. La deuxième photographie présente la série sous la forme d'un collage réalisé sur une porte trouvée sur place. Quelques-unes des photographies ont été déchirées pour, cette fois-ci, correspondre au désordre du lieu. L'affichage est un autre moyen pour donner à voir les photographies, on le retrouve comme mode de présentation de rue. Les affiches se dégradent vite et concordent avec le caractère éphémère de l'espace urbain. Le collage sur la porte a été laissé sur place.



Installation rue Capitaine Palicot, Rennes, 2017
Installation *in situ* dans le salon d'une maison abandonné.

La deuxième installation est réalisée, en juin 2017, dans une bâtisse Mail François Mitterrand. Celle-ci était accessible lors de la démolition de plusieurs bâtiments de ce quartier et fut détruite deux semaines après l'installation. Lors de son exploration, une des chambres a retenu mon attention en photographiant la fenêtre qui s'y trouvait. Celle-ci complétait la série sur les ouvertures de fenêtres et la pièce présentait les conditions idéales pour faire une installation avec cette série. À l'intérieur de la chambre se trouvait du papier peint avec des motifs baroques, une cheminée comme dans la maison de la première installation, ainsi qu'une porte et plusieurs ouvertures. Il y avait aussi de la mousse sur un des murs. Ces éléments pouvaient être intégrés à l'installation et l'alimenter. La disposition des photographies dépend du lieu et de sa configuration. L'agencement de la pièce me permettait d'y effectuer deux installations différentes. Une autour de la fenêtre prise en photo et l'autre entre une porte et une ouverture donnant sur une autre pièce. Seules les photographies sans cadre sont restées sur place.

Concernant le statut des photographies, il n'y a que celles qui résultent des installations dans les lieux abandonnés qui sont considérées comme œuvres, car les diptyques intègrent le processus de création. Ces photographies donnent à voir une mise en abîme des lieux qui sont doublement exposés. Une première fois en prenant des prises de vues de leurs ouvertures, une deuxième fois en prenant en photographie l'installation de ces séries. Ces espaces sont à la fois représentés en photographie et présentés en installation. Au travers des installations, je cherche à redonner vie à ces espaces abandonnés en les occupant d'une autre manière, en leur apportant une autre fonction. Ceux-ci deviennent à la fois espace de production et d'exposition à partir desquels un travail plastique s'est développé.



Installation Mail François Mitterrand, Rennes, 2017
Installation *in situ* dans la chambre d'une maison abandonnée.

Les commissaires Flavia Lopez et Enora Seveno de l'Atelier Nostra ont organisé une exposition autour du thème des lieux abandonnés, au mois de novembre 2017. « *Ce qui reste* » est le titre que nous avons donné à notre exposition collective, avec Florian Lament, Louise Patron, Angela Richier et Alex Thommeret. La galerie où nous avons été invités se situe au 48 de l'Elaboratoire. Pour présenter nos travaux, nous avons décidé d'apporter un autre éclairage que les lumières blanches de la galerie. Pour éclairer la salle, nous avons, avec Angela Richier, conçu une installation *in situ*. Nous avons récupéré plusieurs lampes anciennes, des abat-jours et des lustres pour apporter une ambiance plus concordante à notre thème. Celles-ci ont été disposées sur des tasseaux au plafond de manière linéaire, et suspendues à l'envers pour rendre cette installation incongrue. En parallèle de celui-ci, nous avons réalisé au sol un chemin composé de morceaux de tapisseries et de carrelages différents que nous avons collectés dans une petite maison que nous avons explorée. Cette maison avait la particularité d'avoir une dizaine de tapisseries différentes et des carrelages dont chaque carreau était unique. Cette maison patchwork a donné le nom à notre installation.



Patchwork, 2017



Pour présenter mes séries de portes et de fenêtres, j'ai collé sur les murs de la tapisserie avec des motifs baroques. Celle-ci avait été collectée, spécialement pour l'occasion, dans une bâtisse et par dessus étaient ajoutées des branches de lierre. De cette manière, les photographies étaient installées dans un environnement similaire à ce qu'elles représentaient. Le diptyque était présenté également avec du papier peint, accompagné de fenêtres provenant de l'Elaboratoire et d'un tiroir dans lequel étaient disposées une bougie sur une bouteille en verre et une petite porte de huche à pain. Ces objets provenaient de la maison abandonnée dans laquelle était réalisée l'installation montrée. Les deux installations ont été placées chacune à côté des deux portes condamnées dans la galerie. Ainsi celles-ci en faisaient partie en y étant intégrées. Enfin la série sur les chemins communiquait entre les deux installations. Le but était de retranscrire dans mes installations l'ambiance des lieux abandonnés. Ainsi le spectateur en parcourant l'ensemble de l'exposition pouvait à son tour s'y aventurer et en faire en quelque sorte l'expérience. L'humidité de la galerie a contribué à la dégradation des photographies. Comme celles-ci n'étaient pas protégées par des vitres, elles ont gondolé ce qui renforce l'aspect de décrépitude montré.



Installation au 48, Elaboratoire, Rennes, 2017
Vues de l'exposition, *Ce qui reste*, Galerie du 48 à l'Elaboratoire

Introduction

Les lieux abandonnés sont réappropriés par les artistes comme espace de création et d'exposition alternatifs, se substituant ainsi aux espaces conventionnels dédiés à l'art. Dans les années soixante, l'atelier et le musée considérés jusqu'ici comme seuls lieux consacrés à l'art, font l'objet d'une remise en question. Cette critique institutionnelle est accompagnée, voire induite, par l'émergence de nouvelles pratiques artistiques. La traditionnelle séparation entre l'espace de création et l'espace d'exposition est également remise en cause par des artistes qui s'interrogent de plus en plus sur le lieu de l'œuvre, sa place. Afin de contextualiser mon sujet d'étude sur les lieux abandonnés comme espace de création et d'exposition « hors les murs¹», il convient de commencer par parler des lieux conventionnels de l'art.

L'atelier est un espace privé, dans lequel l'artiste travaille et vit. C'est dans ce lieu que se forge la figure de l'artiste, le « génie », l'artiste maudit ou isolé dans sa « tour d'ivoire ». L'atelier renvoie à un espace coupé du monde dans lequel l'artiste se replie pendant des heures pour travailler. L'atelier influe sur sa production de l'artiste comme l'écrit Véronique Rodriguez : « son volume architectural, sa superficie, la surface des murs disponibles, la hauteur du plafond, la disposition des fenêtres, etc. contraint à certains types de production, à certains formats, etc². ».

Pour Daniel Buren, l'espace de production est un cadre qui constitue une « limite » à l'œuvre. Dans l'essai « Fonction de l'atelier » , il écrit :

De tous les cadres, enveloppes et limites – généralement non perçus et certainement jamais questionnés – qui enferment et « font » l'œuvre d'art (l'encadrement, la marquise, le socle, le château, l'église, la galerie, le musée, le pouvoir, l'histoire de l'art, l'économie de marché, etc.), il en est un dont on ne parle jamais, que l'on questionne encore moins et qui pourtant, parmi tous ceux qui encerclent et conditionnent l'art, est le tout premier, je veux dire : *l'atelier de l'artiste*. [...] Toute mise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par

1 Cette expression désigne les pratiques artistiques et les œuvres qui sont en dehors des espaces institutionnels réservés à l'art.

2 Véronique Rodriguez, « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre », *Sociologie et sociétés*, n°2, 2002, [en ligne], consulté le 10 mars 2018, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/008135ar>

une remise en question de l'atelier comme un lieu unique où le travail se fait, tout comme du musée comme lieu unique où le travail se voit. Remise en question de l'un et de l'autre en tant qu'habitudes, aujourd'hui habitudes sclérosantes de l'art³. »

Buren décrit l'atelier comme le lieu d'origine de l'œuvre. Un lieu privé et « *fixe de création d'objets obligatoirement transportables*⁴ ». L'atelier a plusieurs fonctions, il est destiné à la production, au stockage, à la médiation et parfois à la vente des œuvres. Buren aborde ensuite l'*aspect physique* de l'atelier en faisant un rapprochement entre l'architecture et l'éclairage de l'atelier et la manière dont sont configurés les musées et sont mises en lumière les œuvres. Puis, il traite de l'*aspect privé* de l'atelier, dans lequel s'opère un double filtre pour sélectionner les œuvres. L'artiste opère un choix dans ses travaux avant de les présenter au commissaire d'exposition, qui va sélectionner les œuvres dans l'atelier comme s'il les choisissait dans une boutique. L'œuvre est ensuite déplacée de son lieu d'origine pour accéder au musée, son lieu d'accueil. Ce processus oblige donc l'artiste à concevoir un objet mobile et manipulable pour que celui-ci puisse être exposé. L'œuvre transite alors entre deux espaces clos, celui de l'atelier, tout d'abord, que Buren considère comme « monde de l'artiste », puis celui du musée comme « monde de l'art ⁵ ». Sous prétexte que l'œuvre constitue un espace propre, elle est pensée comme un objet autonome dont l'exposition va évacuer tout rapport avec son lieu de création. En effet, l'œuvre fonctionne seule et n'a pas besoin d'un environnement pour exister. Ainsi, elle peut être déplacée sans que son sens soit altéré. Le déplacement et l'autonomie de l'œuvre ne sont jamais remis en cause, ce qui amène Buren à critiquer ces points. Pour lui, l'œuvre d'art n'est pas indépendante de l'atelier, c'est dans cet espace qu'elle trouve « sa place » et qu'elle est au plus près de sa réalité. Celui-ci lui donne un contexte, des caractéristiques plastiques et aide également sa compréhension. Pour intégrer l'espace d'exposition, l'objet d'art est décontextualisé de son environnement premier et devient donc une œuvre sans lieu, afin de permettre au public de la contempler. Ainsi, l'autonomie de l'œuvre permet de se dispenser de tout

3 Daniel, Buren, *Fonction de l'atelier*, dans *Les écrits 1965-2012, Volume 1 : 1965-1995*, Paris, Flammarion, 2012, p. 185, dans *Ragile*, Paris, septembre 1979, tome III, p. 72-77.

4 *Ibid*, p. 185.

5 *Ibid*, p. 189.

questionnement sur le musée comme seul lieu de visibilité de l'art, ce qui renforce, ce faisant, le fait que l'on pense celui-ci comme espace neutre. Le travail artistique se conforme dès l'atelier à cette future intégration à l'espace d'exposition, ce qui a pour conséquence de contraindre l'artiste à des productions conventionnelles. Une autre « limite » se manifeste lors de la réception de l'œuvre, car le musée conditionne la manière dont les œuvres sont exposées. En effet, le cadre et le socle font partie d'une idéologie de présentation instaurée par le musée. L'œuvre est alors influencée par les normes muséales, par la manière dont elle est mise en vue.

Le musée constitue un autre cadre pour l'œuvre que Buren va éclairer dans « Fonction du musée » : le musée a un triple rôle. Il a d'abord un rôle « esthétique » : le musée constitue non seulement un cadre, mais aussi le « point de vue unique » de l'œuvre, car c'est le seul lieu où l'art est présenté, visible, reconnu, par le public. Ensuite, le musée a un rôle *économique* : il donne une valeur marchande à l'œuvre, en permettant sa « consommation ». Enfin, le musée a un rôle « mystique » : il assure à l'objet la valeur d'œuvre d'art comme l'a montré Duchamp avec les *Ready-mades*. Le musée a différentes fonctions comme celle de l'exposition, de la conservation et de la collection. Le musée préserve les œuvres de leur détérioration et du monde extérieur, car elles sont considérées comme le témoignage d'une époque. Par conséquent, l'œuvre acquiert une valeur éternelle et sacrée par son historicité. Selon Buren, l'art du XXe ne remet pas en cause les fonctions du musée « car il a accepté le système, ses mécanismes et sa fonction [...] en considérant le cadre d'exposition comme allant de soi⁶ ». Autrement dit, le musée est considéré comme le seul cadre culturel, où s'inscrivent les œuvres, sans jamais être questionné. De plus, le lieu d'accueil de l'art n'est pas un lieu neutre comme celui-ci voudrait le faire croire, derrière son apparence de cube blanc, aseptisé. Cet espace influence l'interprétation de l'œuvre, en l'éclairant, en la disposant d'une certaine manière, en l'exposant avec certaines œuvres plutôt que

6 Daniel, Buren, *Fonction du musée*, dans *Les écrits 1965-2012, Volume 1 : 1965-1995*, Paris, Flammarion, 2012, p. 167.

d'autres. Aussi, l'exposition n'est-elle pas un « langage second⁷» comme l'écrit Jean Marc Poinot dans son ouvrage, *Quand l'œuvre a lieu*. L'auteur consacre ce livre à l'œuvre exposée et considère que les modalités d'exposition font partie intégrante de l'œuvre, comme donnée intérieure au signe artistique⁸.

L'exposition est un langage qu'il faut prendre en compte, car c'est une expression plastique tout comme la production d'un objet d'art. Le lieu de l'œuvre est également reconnu comme une de ces composantes dans les années soixante. Des artistes comme Donald Judd et Robert Morris, ont étendu l'espace de leurs sculptures en dehors du socle, jusqu'à faire de celui du musée, l'espace de l'œuvre compris dans sa composition. Le socle a pour fonction de mettre en valeur l'œuvre, mais également de séparer l'espace fictif du réel. Pensant ainsi qu'ils échapperaient aux codifications qui régissent les œuvres et leurs présentations, ils ont au contraire pris l'espace physique du musée et de la galerie pour l'espace réel. Pour Poinot, ces artistes n'ont pas su faire la différence entre le lieu d'accueil de l'œuvre et l'espace qu'elle nécessite pour sa présentation. L'auteur écrit ensuite : « Ce qu'a révélé l'approche de la sculpture de Judd et Morris au milieu des années soixante, c'est la complexité des paramètres mis en cause. Dans la mesure où l'œuvre du sculpteur ne s'en tient plus à un territoire strictement délimité dont l'organisation relève d'une conception cohérente et stable dans l'espace, le lieu comme cadre social et culturel, le lieu comme architecture ou comme site, les traits instaurateurs d'un espace, d'un lieu, et d'un territoire propres à l'œuvre vont faire irruption simultanément [...]. Ainsi à la fin des années soixante [...] s'est instaurée une relation au lieu caractérisée⁹ » par une critique des espaces conventionnels d'exposition, par la dématérialisation de l'œuvre et par l'utilisation de signes indiciaires à la place de codes picturaux et sculpturaux traditionnels. Il s'établit alors une rupture radicale avec les traditions héritées du XIXe siècle. La reconnaissance du lieu comme un composant de l'œuvre va amener les artistes à explorer d'autres

7 Jean-Marc , Poinot, *Quand l'oeuvre à lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, Nouvelle édition revue et augmentée, Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 35.

8 Ibid, p. 43.

9 Ibid, p. 79-80.

territoires et créer directement dans le monde réel. Les artistes à partir des années soixante, en Europe et en Amérique du Nord ont commencé à investir des espaces naturels et urbains, voulant ainsi échapper à l'idéologique dominante des galeries et des musées.

Les artistes du Land Art sont en partie à l'origine de l'élargissement du champ de l'art¹⁰ vers un espace plus vaste, le monde. Ils se déplacent de l'atelier vers le site et proposent une autre manière de produire et d'exposer. Dans les faits « ce que désirent les artistes du Land Art, c'est pouvoir concevoir un travail qui trouve son sens dans un temps et un lieu donnés¹¹ ». L'atelier dans la conception qu'on s'en est faite n'est donc plus fixe et durable. Il s'établit partout, au gré des mouvements de l'artiste et du temps dont il a besoin pour réaliser une œuvre. Le site devient un lieu de création et le lieu de l'œuvre dite *in situ*. Ces œuvres sont créées pour un lieu spécifique, celles-ci ne peuvent être déplacées de leur lieu d'origine, car elles perdraient sens et ne sont donc plus décontextualisées. Néanmoins, produire des œuvres en dehors des espaces consacrés à l'art pose problème lors de leur transmission et de leur présentation à l'intérieur des espaces d'expositions. Les artistes du Land Art ont dû réinvestir le musée pour donner à voir leurs travaux. Il y a donc un déplacement inverse qui s'opère du site au musée. Robert Smithson a développé le concept de *site* et de *non-site* pour établir un dialogue entre l'extérieur lieu de l'œuvre et l'intérieur le lieu d'exposition. Les *non-sites* sont destinés à représenter une œuvre *in situ* dans un espace d'exposition conventionnel. Celle-ci est généralement exposée sous une forme documentaire composée de cartes topographiques, de textes, de photographies et de prélèvements matériels. Par conséquent, on ne présente plus forcément un objet fini qui dure dans le temps, mais un processus et des traces relatives au travail réalisé sur le site. Ces traces vont aider le spectateur à se représenter mentalement le site pour qu'il fasse l'expérience de l'œuvre. Tout comme le musée qui garantit à l'objet qui s'y expose le statut d'œuvre d'art, l'atelier garantit à l'artiste que tout ce qui s'y produit est de l'art.

10 Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », dans *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes*, traduction Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 111-127.

11 Jean-Marc, Poinso, *L'atelier sans mur. Textes 1978-1990*, Villeurbanne, Art édition, 1991, p. 67

Pourtant, à la fin des années soixante, des artistes montrent qu'on ne peut pas réduire la place de l'art à ces deux endroits.

Toutes ces réflexions m'ont amenée à me questionner et nourrir mon travail de recherche. Au départ, je me focalisais sur le déplacement des artistes en dehors des espaces artistiques, mais très vite mes recherches m'ont conduite à me focaliser exclusivement sur les lieux abandonnés. En quoi sont-ils des espaces de création et d'exposition alternatifs ? Mes principales interrogations portent sur ces espaces et sur les pratiques qui s'y situent. Quelles sont les manières de faire des artistes pour investir ces lieux à l'abandon ? Comment donnent-ils à voir leurs travaux à l'intérieur du musée ou de la galerie quand ceux-ci s'en échappent ? En quoi la mobilité des artistes induit un renouvellement des lieux où l'art s'expose ? Ainsi, je tenterai de répondre à ces questions dans ce mémoire. Dans un premier temps, il s'agira donc d'étudier l'exploration urbaine comme méthode pour découvrir et expérimenter les lieux abandonnés. Cette pratique se place comme la première étape avant d'intervenir pour élaborer une œuvre. On abordera ensuite les lieux abandonnés comme *sites* de création, en passant par une approche de leur contexte économique et social. On pourra ainsi comprendre ce qui motive les artistes à les investir. Ces espaces ouverts seront enfin étudiés comme lieu entropique. Puis, il s'agira de voir comment exposer le « hors les murs » et comment exposer « hors les murs ». On verra comment l'œuvre *in situ* se donne à voir dans un espace d'exposition conventionnel et comment celle-ci fonctionne sur le plan de l'exposition. Les lieux abandonnés seront ensuite abordés comme espace d'exposition alternatif et éphémère. Ces lieux sont reconvertis par des collectifs artistiques ou des associations en espaces d'exposition éphémères ou réhabilités temporairement en galeries d'art. On verra également que les lieux alternatifs constituent des enjeux et sont récupérés par la ville et les institutions.

Chapitre 1 : Pratiquer les lieux abandonnés

Ce chapitre sera consacré aux manières de faire des artistes qui pratiquent en dehors des murs d'un atelier. On étudiera dans la première partie quelles techniques permettent aux artistes d'expérimenter sur les lieux délaissés et les étudier. Ensuite, il s'agira d'aborder l'aspect technique de leur pratique plastique et ainsi voir comment ils opèrent dans ces endroits. Pour conclure ce premier chapitre, on parlera d'entropie pour qualifier la nature de ces lieux.

1. L'exploration urbaine, une méthode pour découvrir et expérimenter un lieu

L'histoire de la marche dans l'art contemporain commence à Paris, à la fin du XIXe siècle, avec flânerie baudelairienne et continue d'évoluer au cours du XXe avec la dérive debordienne, jusqu'à devenir un médium avec le Land Art. La devise de Hamish Fulton « No walk, no work » exprime que dans son travail, la marche est la condition première pour produire une œuvre. Thierry Davila, dans son ouvrage *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XXe siècle*, écrit à ce propos que la marche durant les années soixante, soixante-dix « s'est vraiment affirmée à la fois comme matière première et comme outil pour l'élaboration d'une œuvre [...] ¹² ». Davila a contribué à théoriser l'expérience de la marche comme forme esthétique d'expression dans l'art contemporain. Les marcheurs actuels, qu'il analyse sous l'expression « Pietons planétaires ¹³ » sont, pour lui, influencés par la flânerie, car leurs déplacements s'inscrivent dans la ville. Avec l'exploration, c'est le Land Art qui constitue une référence importante, car cette forme de marche implique un but précis, trouver un lieu ou quelque chose dans celui-ci, ce qui la différencie de la dérive et de la flânerie qui consistent à errer sans but dans la ville. Les artistes actuels que nous analyserons sont influencés par les artistes du Land Art qui ont traversé le paysage à la découverte d'un lieu ou pour expérimenter d'autres manières de produire une œuvre. Il s'agira de voir, à travers cette

12 Thierry, DAVILA, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002, p.15-16.

13 *Ibid*, p. 44.

pratique, que l'exploration est un moyen pour investir un certain type d'espaces. La découverte d'un territoire précis se retrouve chez divers artistes comme Robert Smithson, le Laboratoire Stalker ou encore Georges Rousse sous la forme de l'exploration urbaine. Ceux-ci parcourent des lieux dits « marginaux » que l'urbanisation moderne a fait émerger.

Commençons par une définition de l'exploration. L'étymologie du mot provient du latin « explorare » qui signifie « explorer, observer, examiner ». L'exploration se définit comme l'action de partir à la découverte d'un territoire inconnu ; ou encore comme l'action d'explorer un lieu pour l'examiner, l'observer, l'étudier. L'expérience empirique du lieu permet d'apporter une connaissance relative à l'espace exploré et permet aussi de collecter des informations. L'exploration apporte d'autres fonctions au simple aspect fonctionnel de la marche, celle de la recherche, de la découverte, de l'expérimentation.

Peut-on considérer l'exploration comme une « pratique d'espace » ?

Dans le premier tome de son livre *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau analyse les « *Arts de faire* ». Ce sont les pratiques quotidiennes de l'homme ordinaire, ses usages et les tactiques développées pour contourner les stratégies mises en place par les institutions. Dans la troisième partie intitulée « Pratiques d'espace¹⁴», de Certeau analyse les piétons qui sont des usagers quotidiens de la ville. Le piéton, en circulant dans la ville, s'approprie « le système urbanistique » pour mieux l'utiliser à sa façon. Il développe des ruses, des tactiques d'évitement de certaines rues, prend des raccourcis par exemple.

Ces pratiques de l'espace renvoient à une forme spécifique d'opérations ("des manières de faire"), à " une autre spatialité " (une expérience " anthropologique ", poétique et mythique de l'espace) [...]¹⁵.

14 Michel, De Certeau, *L'invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1980, p.137.

15 *Ibid*, p. 142.

Les analyses de de Certeau montrent que la marche est une « pratique d'espace », car se mouvoir dans un lieu, c'est l'activer, c'est lui donner une dimension vécue, processus que formule ainsi l'auteur : « En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi, la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par des marcheurs¹⁶. ». De Certeau, différencie l'espace du lieu. L'espace comporte une dimension variable, « Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent [...]»¹⁷. Il s'oppose au lieu qui est stable, positionnable et délimité, où les éléments sont organisés, écrits, selon un ordre. Le piéton en circulant dans la ville, introduit de la temporalité, du contexte, des actions, dans ce lieu qui est caractérisé par sa fixité. C'est en cela que la marche est une « pratique d'espace », car c'est l'exercice d'un lieu, elle lui donne vie par son mouvement.

On peut alors dire que si la marche est une « pratique d'espace » sa fonction exploratoire est une « des manières de faire » pour pratiquer l'espace urbain et étudier les éléments qui le composent. On peut alors envisager l'exploration comme une pratique qui consiste à chercher des lieux pour y travailler et une méthode pour les explorer.

Les « piétons planétaires » de Davila, mentionnés plus haut, sont l'objet d'une analyse par le Laboratoire Stalker. Stalker est un collectif de marcheurs, composé de chercheurs, d'architectes ou encore de plasticiens, qui arpentent les « vides urbain¹⁸ » des zones laissées à l'écart de l'urbanisation comme, par exemple, les terrains vagues. Le collectif tire son nom du titre du film d'Andreï Tarkovski¹⁹. Le « *Stalker* » dans le film est le guide qui va aider deux personnes à traverser *la zone*. Il est difficile de savoir la nature de ce lieu. Cette *zone* ressemble à un no man's land, à un territoire post-

16 *Ibid*, p. 173.

17 *Ibid*, p. 173.

18 Francesco Careri, *Walkscapes, la marche comme pratique esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2013, p. 181.

19 Tarkovsky, Andreï, *Stalker*, 1979

apocalyptique. C'est un territoire dangereux qui nécessite un guide pour être parcouru. Le Laboratoire *Stalker* a été fondé par Francesco Careri qui est aussi l'auteur du livre *Walkscapes*. Francesco Careri soutient dans ce livre que la marche a participé à la construction du paysage et qu'elle est liée à l'architecture. Chez Careri, la construction du paysage est symbolique. Celui-ci s'établit par l'expérience de l'espace parcouru, vécu, et sous la forme de sa transmission par des récits oraux ou écrits. L'auteur est influencé par les artistes du Land Art, qui « ont vu dans la marche une forme d'art qu'ils pouvaient utiliser pour intervenir dans la nature²⁰. » *Stalker* reprend ce mode d'intervention pour parcourir les zones vides de la ville. Les marches sont synonymes d'aventure, car le collectif n'hésite pas à escalader les murs, enjamber des barrières pour traverser ces zones.



Stalker, déambulation autour de Rome, 1995



Stalker, *Franchissements*, 1998

Photogramme extrait de la vidéo réalisée lors de la déambulation autour de Rome en 1995.

20 Francesco Careri, *Walkscapes, la marche comme pratique esthétique*, op. cit., p. 24-25.

Les marches de Stalker ne sont pas des divertissements ni de simples moyens de se déplacer. Elles ont un objectif, chercher les terrains vagues de la ville pour les parcourir. Il s'agit donc plutôt d'une exploration où la marche est instrumentalisée.

la marche se révèle utile à l'architecture comme instrument cognitif et projectif, comme moyen de reconnaître une géographie à l'intérieur du chaos de la périphérie et comme le moyen d'inventer une nouvelle modalité d'intervention dans les espaces publics métropolitains pour les explorer, pour les rendre visibles. [...] La marche est un instrument esthétique en mesure de décrire et de modifier ces espaces métropolitains [...]. La marche se révèle alors un instrument qui, justement parce qu'elle possède cette caractéristique d'être simultanément une lecture et une écriture de l'espace, se prête à l'écoute et à l'interaction avec les changements de ces espaces. Elle intervient dans leur devenir continu en agissant sur le terrain²¹.

Stalker utilise la marche pour son aspect sensible, cognitif, esthétique et critique. C'est un outil qui permet de connaître, de se repérer, de s'orienter dans la ville. La marche a la fonction de lire l'espace, de l'observer et l'analyser et de l'écrire. Ces fonctions de lecture et d'écriture d'espace font référence à Michel de Certeau. Les piétons écrivent à leur manière le « "texte" urbain²² » construit par les urbanistes. Les urbanistes organisent et construisent la ville de manière « géométrique » à partir d'une lecture « panoptique », une vue d'ensemble sur celle-ci. Le piéton est en lien direct avec les interactions de la ville, ses transformations, ses changements, sa vitesse, sa temporalité de manière quotidienne. Il contribue par son mouvement, par sa façon singulière de « faire avec », à façonner l'espace de la ville. Ces fonctions qu'apporte la marche sont utiles à l'exploration pour examiner un territoire. Pour Careri, la ville moderne se divise entre les espaces pleins et les espaces vides. Les pleins renvoient aux constructions architecturales stables, tandis que les vides sont les terrains vagues, des territoires en constante mutation que la ville délaisse. Ces lieux « en devenir²³ » n'ont pas d'identité par opposition aux bâtiments qui eux sont figés. Thierry Davila, constate que « Pour

21 *Ibid*, p .29.

22 Michel, De Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1980, p.141.

23 Thierry, DAVILA, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, op, cit., p. 119.

regarder ces espaces, Stalker, quant à lui a choisi de les arpenter, de les traverser en les laissant être ce qu'ils sont ou ce qu'ils deviennent²⁴. » Leurs explorations vont aider à les repérer, puis à les examiner pour construire un nouveau regard sur ces zones. En les traversant, le collectif Stalker a remarqué que ce que l'on nomme « vide urbain » n'est en réalité pas si vide. Ces zones qui se développent en parallèle de la ville sont remplies de valeurs, de significations, de vécu et ont leur propre temporalité. Ce sont aussi des lieux de rêverie, d'imagination et de refuge.

[...] des espaces en transit se sont développés, des territoires en continuelle transformation dans le temps comme dans l'espace, des mers parcourues par de multitudes de gens étrangers qui se cachent dans la ville. Ici, de nouveaux comportements se développent, de nouvelles manières d'habiter, de nouveaux espaces de liberté. La ville nomade vit en osmose avec la ville sédentaire, elle se nourrit de ces rejets et offre en échange sa propre présence comme nouvelle nature. C'est un futur à l'abandon produit spontanément par l'entropie de la ville. [...] Aller à l'aventure dans [la ville nomade] peut s'avérer une méthode utile pour lire et transformer ces zones [...]. Grâce aux artistes qui l'ont parcourue, cette ville est devenue aujourd'hui visible, et elle se présente désormais comme l'un des problèmes les plus importants de la ville contemporaine²⁵.

Dans cette citation, Francesco Careri fait référence au texte de Robert Smithson, *A tour of the Monument of Passaic* publié sous la forme d'un article dans *Artforum* en 1967. Cet article est accompagné d'une carte représentant la zone explorée et de photographies. Ce texte relate les étapes de son excursion dans la banlieue de New York. On y trouve à la fois des descriptions du lieu, la représentation d'éléments matériels qui étaient sur place et également des réflexions théoriques sur ce paysage, ainsi que ses impressions. Il qualifie son voyage d' « odyssée suburbaine²⁶ ». L'odyssée est un voyage au cours duquel on vit des aventures. Les siennes se déroulent dans les périphéries de la ville de Passaic.

24 *Ibid*, p. 119.

25 Francesco Careri, *Walkscapes, la marche comme pratique esthétique*, *op. cit.*, p.189-190.

26 Smithson, Robert, « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey », *Une rétrospective, Le paysage entropique 1960-1973*, Réunion des musée nationaux, Musées de Marseille, 1994, p. 182.

La marche devient le meilleur moyen d'explorer ce paysage, car elle lui permet de contrôler le rythme de ses mouvements, lui laissant la possibilité de s'arrêter sur les moindres détails. Ainsi relié physiquement au territoire, il peut laisser son esprit divaguer au gré de ses trouvailles²⁷.

Les zones suburbaines sont révélées comme un nouveau paysage à explorer. Le territoire que Smithson parcourt est de même nature que ceux arpentés par Stalker, ce sont des « territoires actuels²⁸ », des espaces qui sont apparus avec l'évolution, l'accroissement de la ville. Les observations et l'analyse de Smithson lors de son voyage se focalisent sur les « monuments » de Passaic qu'il prend en photo avec son Instantamic 400. Son voyage débute quand il monte dans le bus. Par la fenêtre, il remarque un premier « monument » qui n'est autre que le pont qui traverse la rivière de Passaic. Il descend alors du bus pour continuer son « odysée » à pied. Smithson entame alors une marche pour explorer le paysage de Passaic. En étant sur le pont, l'artiste écrit qu'il a l'impression de prendre en photo une photographie.



Robert Smithson,
A Tour of the Monument of the Passaic, 1967
Photographie argentiques,
dimension 35,5 x 35,5cm
Succession Robert Smithson, Courtesy John
Weber Gallery, New York

27 Marion Anaël, « L'immersion dans les ruines de Passaic : le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments », *Marges*, n°14 p. 42-59, mis en ligne le 01 juin 2013, <http://journals.openedition.org/marges/293> page consultée le 25 novembre 2017.

28 Stalker, Le Manifeste Stalker "Stalker à travers les Territoires Actuels", 1995

Le long des berges, Smithson rencontre diverses constructions en béton, un parking, un bac à sable et des engins de construction. Ces éléments qui composent ce paysage en chantier sont qualifiés par Smithson de « monuments ». Ce qu'il élève au rang de « monuments » sont les infrastructures de chantier et les constructions suburbaines. Ces éléments ont un caractère monumental, mais n'ont aucune valeur historique, car ils participent à l'oubli du lieu et non à sa mémoire. Smithson prend alors chacun de ces « monuments » en photo pour garder une trace de l'état éphémère de ce territoire. Dans le récit, il décrit le paysage de Passaic comme un « panorama zéro [qui] paraissait contenir des ruines à l'envers²⁹ ». Celles-ci s'opposent à la ruine romantique qui est un édifice qui tombe en ruine après sa construction. Les monuments présents à Passaic ont pour fonction de construire le paysage, mais ils le dégradent. Le paysage que parcourt Smithson est détruit avant même d'être construit. Smithson emploie le concept d'entropie pour caractériser ce paysage. Le paysage qu'il explore mêle différentes temporalités, le passé et le futur se retrouvent dans le présent. Le paysage se donne à voir comme la mémoire d'un passé alors qu'il est en devenir. L'évolution du paysage tend alors vers sa destruction, vers le désordre avant même que celui-ci connaisse une organisation. Il compare la ville de Passaic à celle de New York. Relativement à la densité de cette ville, Passaic « paraît plein de « trous » ; en un sens, ces trous sont les lacunes monumentales qui évoquent, sans le vouloir, les traces d'un ensemble de futur à l'abandon³⁰ ». Ainsi Smithson nous donne à voir à travers son récit et ses photographies, l'état d'entropie de ce paysage. Careri assimile Smithson à un « archéologue des futurs à l'abandon³¹ » dont l'objectif est de rechercher « une nouvelle nature [...] un territoire dépourvu de représentation, d'espaces et de temps en continuelle transformation³². » En vue d'étudier ces nouveaux espaces qui se développent en parallèle de la ville, Francesco Careri s'intéresse au travail de Smithson, car « avec le *earthart*, de nouveaux espaces à expérimenter physiquement et conceptuellement s'ouvrent et [...] les artistes peuvent changer le regard du public au

29 Robert Smithson « Une visite aux monuments de Passaic, *New Jersey* », *Une rétrospective, Le paysage entropique 1960-1973*, *op. cit.*, p. 181.

30 *Ibid*, p. 182

31 Francesco Careri, *Walkscapes, la marche comme pratique esthétique*, *op. cit.*, p.171.

32 *Ibid*, p. 170.

sujet de ces territoires en les présentant dans une nouvelle perspective, en changeant leur valeur esthétique [...]»³³ ». Avec Le Land Art, le paysage devient *site* ; on travaille à partir d'un lieu en le traversant ou avec sa matière. Pour Robert Smithson, les périphéries sont de nouveaux espaces où l'on peut intervenir, que l'on peut explorer « Pour Smithson, l'exploration urbaine est à la recherche d'un *médium*, un moyen pour lui de déduire du territoire les catégories esthétiques et philosophiques, pour s'y confronter³⁴. ». On voit donc que Smithson ne pratique pas la marche comme le firent Hamish Fulton ou Richard Long dans un paysage naturel, mais il pratique l'exploration urbaine. Il étudie les éléments qui composent ce territoire et non les sensations qu'il lui procure. Careri remarque que « Selon Smithson, le nouveau paysage qui se révèle dans la banlieue a besoin d'une nouvelle discipline capable de saisir la signification de la transformation et de la mutation du naturel en artificiel et inversement. ³⁵». Cette discipline est nommée « l'entropologie³⁶ » qui désigne l'étude de l'entropie³⁷ d'un territoire et se pratique au moyen de l'exploration. Stalker va reprendre cette pratique pour appréhender les « territoires actuels ». À la différence de Smithson qui donne une approche morphologique du territoire entropique, Stalker veut permettre que ces lieux soient reconnus dans la ville. Le collectif entreprend pour cela de faire une nouvelle carte de la ville pour donner à voir ces zones. Pour aller à la recherche de ces territoires, Smithson n'avait qu'à sortir de la ville pour se rendre dans la périphérie afin de les parcourir. Mais aujourd'hui avec l'expansion de l'urbanisation, ces espaces sont à l'intérieur de la ville. Il est plus difficile d'y accéder. C'est pour cela que les explorations du collectif Stalker sont plus aventureuses que celles de Smithson. Pour Stalker, les terrains vagues composent une ville nomade. Une ville où l'on ne demeure pas, mais que l'on traverse.

Qu'est-ce que l'exploration urbaine ?

L'exploration urbaine ou *urbex* qui est une contraction des mots « urban

33 *Ibid*, p. 159.

34 *Ibid*, p. 169.

35 *Ibid*, p. 172.

36 Étude de l'entropie

37 La notion d'entropie sera définie dans la troisième partie de ce chapitre.

exploration ». Le terme désigne la pratique des espaces urbains abandonnés ou des zones peu accessibles. Elle comporte deux approches selon Sylvain Margaine :

La première définition, la plus classique, est la suivante. Nous vivons dans la ville, la subissons, coincés dans les chemins tracés par les architectes bâtisseurs. L'exploration urbaine consiste à franchir ces limites dessinées par d'autres. Enjamber une barrière, franchir une porte, ramper dans un tunnel, ouvrir une trappe. Toutes ces approches et les recherches qui conduisent à la partie utilitaire de la ville, souvent très esthétique, constituent l'exploration urbaine. Des endroits où vous n'êtes pas supposés aller. Vous quittez la partie toute tracée. Vous explorez.

La deuxième approche est l'exploration des endroits abandonnés. Tourisme industriel, ou explorations décrépites. Souvent pourrissant au milieu de la ville, à l'abri des regards, isolés du monde normal. Ici encore, c'est le dernier pas qui fait passer d'un monde à l'autre. Tout bascule. Un pas de plus. Ça y est. Vous êtes à l'intérieur. Vous explorez³⁸.

La première définition se rapproche des analyses du piéton de Michel de Certeau. Sylvain Margaine se réapproprie l'espace urbain construit par les urbanistes pour contourner les chemins tous tracés, destinés à être empruntés par les piétons. Ainsi, il franchit les limites, les interdictions pour se frayer son propre chemin à travers l'espace urbain. Cette définition se rapproche aussi de la façon qu'a le laboratoire Stalker de pratiquer l'espace de la ville. La deuxième définition, quant à elle, se réfère à l'infiltration dans un lieu interdit, dans des endroits désaffectés, sur des toits ou dans des catacombes. Ces dernières ont été explorées par Gordon Matta-Clark en 1977. L'expérience a été retranscrite par un film intitulé *les Sous-sols de Paris*. À l'aide d'une caméra et d'une lampe torche, il est descendu par la crypte de Notre-Dame et a continué son exploration par les sous-sols des Carmélites et ceux de l'opéra Garnier. Pour pratiquer l'*urbex*, il faut commencer par une phase de recherche en collectant des informations pour trouver des lieux abandonnés. La recherche peut se faire en explorant à pied, mais aussi en voiture ou en bus, pour avoir un champ d'exploration plus vaste. Explorer en marchant est le moyen le plus fiable pour détecter ces lieux, car on avance

38 Margaine, Sylvain, « Tout sur l'exploration urbaine », Forbidden-Places, lien : <http://www.forbidden-places.net/whyfr.php> (page consultée le 18/12/2017).

à son rythme et avec plus d'attention. Il est alors plus facile de déceler des indices. Pour en citer quelques-uns : la présence de tags et de lierre sur les murs, un jardin en friche, des fenêtres et des portes retirées ou condamnées. Une fois le lieu découvert, il faut alors trouver l'entrée qui y donne accès en commençant par en faire le tour. Ces endroits sont parfois difficiles d'accès : il faut grimper, sauter, enjamber des portails, escalader pour atteindre une fenêtre, etc. L'exploration urbaine s'apparente à un tourisme d'un autre genre, c'est une pratique *underground*. C'est un tourisme alternatif où l'on visite des ruines modernes et non des ruines historiques ou antiques. C'est un voyage dans une autre époque à l'intérieur de notre ville contemporaine. Sylvain Margaine est un ingénieur qui pratique l'exploration urbaine pour photographier des lieux délaissés, tels que des friches industrielles, des bâtisses, des hôpitaux, des églises, des prisons, les tunnels et les catacombes. Il parcourt le monde à la recherche de ces endroits qu'il répertorie sur son site internet « Forbidden Places ». Il met notamment en ligne les photos de ses explorations et des commentaires sur l'histoire des lieux visités. Il s'intéresse à « l'esthétique de l'abandon³⁹ ». Pour lui, l'exploration nécessite deux étapes.

Chaque exploration représente un long chemin, un investissement personnel. Elle passe tout d'abord par une prise de conscience du lieu, par le bouche-à-oreille, les réseaux, les titres des journaux. Puis commence la phase de localisation : l'adresse, les coordonnées GPS, les demandes d'autorisation, l'identification de propriétaires souvent introuvables. Vient enfin l'exploration⁴⁰.

Comme il parcourt de longues distances en voiture pour explorer, sa méthode de recherche est plus pointue que celle du marcheur. Il collecte les informations en amont sur l'existence et la localisation du lieu abandonné, alors qu'un piéton peut en trouver par hasard en explorant la ville.

L'exploration urbaine est une pratique dangereuse et illégale. Au niveau juridique, il n'y a pas de loi visant à interdire cette activité. Cependant, en s'introduisant dans un

39 Extrait des paroles de Sylvain Margaine lors de l'entretien avec Celine Neveux, *Temps suspendu, exploration urbaine*, Milan, Silvana Editoriale, 2016, p. 114.

40 *Ibid*, p. 115.

lieu abandonné, l'explorateur peut avoir une amende ou se faire poursuivre pour « violation de propriétés privées ». Dans le cas d'une dégradation ou d'une effraction, il peut être poursuivi pour « vandalisme ». Il y a également des risques physiques comme la chute, l'écrasement si le bâtiment s'effondre, l'électrocution, l'inhalation de l'amiante, etc.

L'exploration des lieux abandonnés se retrouve dans la pratique de Georges Rousse qui met en relation son travail avec des activités de son enfance : « Enfant, nous explorions les fortifications militaires en Lorraine, parfois dans l'obscurité des boyaux souterrains. [...] Adulte, j'ai continué avec la photographie à découvrir et à investir ces espaces qu'une intuition sensible me faisait détecter dès le premier coup d'œil⁴¹. » D'une certaine manière, ses excursions l'ont préparé à repérer certains signes, à décrypter ces espaces. Cette relation entre les jeux d'exploration de l'espace et sa pratique, Michel de Certeau l'exprime également quand il écrit que « pratiquer l'espace, c'est répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance : c'est, dans le lieu, être autre et passer à l'autre⁴². » L'expérience de ces lieux que Georges Rousse a eue lorsqu'il était enfant lui a permis d'apprendre à voir leur potentiel, d'exercer sa vue pour les déceler et les photographier, ainsi que développer sa sensibilité à l'espace. Cette pratique a pris une place importante pour lui qui considère que « le travail d'artiste doit passer nécessairement par l'engagement physique. [...] Le contact physique avec les espaces réels fait partie intégrante de ma démarche⁴³. ». C'est à partir de cet engagement physique qu'il commence un travail. Il explore les lieux pour étudier leur morphologie, leur structure, leur volume, leur lumière, afin de trouver le meilleur endroit pour les investir. Cette pratique se transcrit dans l'œuvre : « dans l'image que je fabrique, je me dois de partager toute l'émotion que j'ai ressentie en découvrant ces lieux, en y déambulant puis dans le long travail de leur transformation⁴⁴. ».

41 Extrait des paroles de Georges Rousse lors de l'entretien avec Jocelyn Lupin, *Georges Rousse Tour d'un monde [1981-2008]*, Actes Sud, Arles, 2008 p. 22.

42 Michel, De Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, op. cit., p.164.

43 *Ibid*, p. 24.

44 *Ibid*, p. 28.

Dans cette première partie, nous avons vu de quelle manière aborder les lieux en déshérence, comment ceux-ci ont été perçus et pensés par Stalker et Smithson. La pratique de l'exploration urbaine se place comme la première étape chez les artistes avant d'œuvrer. On abordera ensuite les lieux abandonnés comme *site* de création, en passant par une approche de leur contexte économique et social afin préciser un peu plus leur statut dans la ville.

2. Pratiquer l'espace abandonné comme *site*

Les espaces abandonnés sont d'anciens lieux d'activité qui, depuis qu'ils sont à l'arrêt, ont été désertés, désaffectés. Autrefois, ils étaient dédiés à l'habitat, au travail, aux loisirs et à tous les domaines de la vie. Ils se situent partout, dans les pays développés comme dans les pays en voie de développement. Ils sont plus nombreux à l'intérieur de la ville et en périphérie. Ils se font plus rares dans les endroits reculés et isolés comme la campagne. Les raisons de ces abandons sont diverses. L'abandon d'une friche peut être dû à une délocalisation, à un accroissement de l'activité nécessitant un déménagement de la production ou encore à une cessation de l'activité. L'interdiction de l'utilisation de l'amiante en France, datant de 1996, prenant effet en 1997, a obligé le désamiantage et conduit à l'abandon de certains bâtiments qui étaient isolés avec ce matériau. Ceci a eu pour conséquence de mettre à l'arrêt l'activité et de rendre le lieu inopérant. Quant à l'abandon d'une habitation, elle peut être due aussi à un déménagement ou à la disparition des occupants. Pour les grandes demeures comme les manoirs ou les châteaux, l'entretien est difficile et les propriétaires n'ont pas toujours l'argent pour les rénover. D'autres raisons peuvent être directement liées à la modernité qui transforme l'architecture en produits de consommation. Le développement rapide et excessif de l'urbanisation a pour conséquence de produire de plus en plus de rejets urbains dans le paysage. Gilles Clément dans le *Manifeste du Tiers Paysage*, constate à ce propos que « L'accroissement des villes et des axes de communication conduit à l'accroissement du nombre des délaissés⁴⁵. ». Dans le cadre d'un projet urbain pour réaménager le territoire, des lieux qui sont parfois anciens et historiques sont réhabilités ou supprimés. Des bâtiments encore en usage ou utilisables peuvent être aussi abandonnés pour être démolis. On détruit pour rebâtir de nouveaux espaces plus fonctionnels, plus rentables. Chaque nouvelle construction produit aussi des « vides urbains » pour reprendre l'expression de Francesco Careri. Dans la ville, les bâtiments laissés à l'abandon et les terrains vagues sont perçus comme des zones

45 Gilles Clément, *Manifeste du tiers paysage*, 2004, p.14. Lien : http://www.lille.archi.fr/ressources/20472/31/manifeste_du_tiers_paysage.pdf (page consultée le 10 janvier 2018)

marginales. Gilles Clément, fait une liste des façons dont l'état définit et considère les « délaissés ».

Les raisons du délaissement tiennent au regard porté par l'institution sur une catégorie de son territoire :

- . exploitation impossible ou irrationnelle ;
- . exploitation non rentable ;
- . espace déstructuré, incommode, impraticable ;
- . espace de rejet, de déchets, de marge ;
- . espace d'insécurité ;
- . espace non revendicable, privé d'espérance⁴⁶

Ces lieux sont souvent qualifiés de manière péjorative, car ils se situent en marge, en parallèle de la vie urbaine organisée. Ils n'ont plus de valeur pour la société et deviennent alors des déchets ou des problèmes à corriger dans le projet de la ville moderne. Comment requalifier ces espaces ? Leur apporter une valeur ? La notion d'*hétérotopies* de Michel Foucault nous aidera à appréhender ces espaces d'un point de vue philosophique. Les artistes apportent une « valeur ajoutée » lors de l'investissement de ces espaces. Ils redonnent une fonction aux lieux à l'abandon en faisant d'eux leurs *sites* de création.

Les *hétérotopies* de Michel Foucault nous permettront d'envisager ces lieux comme espaces imaginaires. Michel Foucault dans son texte, « Des espaces autres, Hétérotopies⁴⁷ », invente le mot d'*hétérotopie*. Ce mot-valise, est constitué avec les mots *hétéros* qui veut dire « autre » et *topos* qui signifie « lieu ». Les *hétérotopies* sont des lieux autres. Ce sont les « contre-emplacements⁴⁸ » de notre « espace

46 *Ibid*, p. 21.

47 Michel Foucault, *Des espaces autres, Hétérotopies*, texte issu de la conférence donné au Cercle d'études architecturale en 1967, *Architecture*, 1984, n°5, p. 46-49. Lien :

<http://desteceres.com/heterotopias.pdf> (page consultée le 20 janvier 2018).

48 *Ibid*, p. 1.

contemporain⁴⁹ ». Notre époque est pour l'auteur, celle de « l'emplacement⁵⁰ » qui « est défini par les relations de voisinage entre les points et éléments [...]»⁵¹ ». Nous vivons dans un « espace hétérogène⁵² » où une multitude d'espaces se mêlent, cohabitent les uns avec les autres. La question de l'espace, notamment celle de la démographie, est importante actuellement. On se préoccupe de la place que nous prenons comme de la position des choses. Nos espaces de vie sont classés selon leurs finalités, leurs différences, leurs relations avec les autres espaces. Nous séparons l'espace privé de l'espace public, l'espace du travail de celui du loisir par exemple. Foucault s'intéresse aux espaces « qui sont en liaison avec tous les autres [mais] qui contredisent pourtant tous les autres emplacements⁵³ ». Il définit deux types d' « espaces autres », ce sont les utopies et les *hétérotopies*. Ces lieux autres ont la caractéristique d'être en lien avec tous nos espaces quotidiens, en même temps qu'ils se situent en dehors, en parallèle. Les utopies sont des « emplacements sans lieu réel ». C'est la conception idéale d'un lieu, d'une société qui n'existe que dans l'imaginaire. Les *hétérotopies* sont des lieux avec des emplacements réels, mais qui « sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent⁵⁴ ». Ils sont « localisables⁵⁵ », ce qui les différencie des utopies. Ces emplacements sont à l'intérieur de la société qui les a créés, et à la fois, ils en sortent par un mode de fonctionnement différent de celle-ci. Ils sont en dehors du temps et des espaces communs dans lesquels nous vivons.

On peut alors se demander en quoi les lieux abandonnés sont « hétérotopiques » ? Les délaissés urbains présentent certains traits caractéristiques des *hétérotopies*. Ils se développent en même temps que la ville se modernise, mais se trouvent en marge de la vie organisée, car plus aucun ordre institutionnel ne les régit. Ils ne répondent donc plus à la norme. Les *hétérotopies* ont « le pouvoir de juxtaposer en

49 *Ibid*, p. 2.

50 *Ibid*, p. 2.

51 *Ibid*, p. 2.

52 *Ibid*, p. 3.

53 *Ibid*, p. 3.

54 *Ibid*, p. 4.

55 *Ibid*, p. 4.

un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles⁵⁶. ». Foucault prend l'exemple de lieux localisés comme le théâtre, le cinéma ou encore le jardin qui sont des espaces où s'exprime l'imaginaire de notre monde. Les différents espaces que Foucault évoque participent d'une mise en scène, d'un artifice. Par exemple dans le jardin des Tuileries à Paris, coexistent au sein d'un même lieu différents espaces géographiques auxquels renvoient les statues qui y sont installées. Dans ce jardin, la nature est organisée selon un ordre géométrique comme le font les urbanistes pour construire la ville. Cependant, les délaissés ne participent pas d'un artifice, mais d'un processus naturel. À l'intérieur des lieux à l'abandon cette frontière entre « nature » et « culture » existe moins, la végétation reprend le dessus sur l'architecture. Ainsi deux espaces différents cohabitent alors qu'ils sont habituellement séparés par des délimitations. Les lieux *hétérotopiques* ont une dimension temporelle particulière que Foucault nomme *hétérochronie*. Au sein d'un même lieu, différentes temporalités peuvent se succéder, s'accumuler ou être en rupture avec le rythme traditionnel de la société comme les musées. Les lieux abandonnés participent de cette stratification temporelle. Ils ont une temporalité lente qui est en rupture avec le rythme accéléré de la ville. Ces lieux appartiennent à un autre temps et paraissent figés dans cette temporalité passée, car certains objets à l'intérieur n'ont pas bougé. Néanmoins, ils évoluent quand même et subissent une dégradation naturelle. S'y ajoutent à mesure que le temps passe, la végétation, les tags, les détritiques et toutes les autres marques de passage. Les traces du présent s'ajoutent aux traces du passé et par conséquent, plusieurs temporalités coexistent en un espace. Les *hétérotopies* ont une fonction, qui est celle de créer un « espace autre » qu'il soit illusoire ou réel, qui, selon Foucault, dénonce le caractère illusoire de l'espace réel et de « tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée⁵⁷. ». Les lieux abandonnés ont des emplacements réels et renvoient en même temps à l'imaginaire. Certains explorateurs sont motivés par l'aspect mémoriel et historique de ces endroits. Des vestiges comme les photos, les documents, les divers objets du quotidien permettent d'imaginer l'histoire

56 *Ibid*, p. 6.

57 *Ibid*, p. 8.

du lieu et celle de ses anciens occupants. Ces traces aident à construire mentalement la vie passée du lieu, son activité d'origine. D'autres indices comme le recouvrement de la tapisserie par le lierre, les tags et les graffs mettent sur la voie de l'activité présente. On peut également retrouver dans ces endroits, des traces comme des jouets, des livres, des bougies, des bouteilles et des bombes de peinture qui montrent qu'ils ont été le lieu d'une activité autre que celle qu'ils abritaient initialement. Pour les artistes, ce sont également des lieux où ils projettent mentalement leurs projets, où ils se représentent une action future pour intervenir dans l'espace. Ces lieux mettent aussi en évidence le caractère éphémère, fragile de nos constructions qui ne sont pas fixes et éternelles, mais soumises à des forces naturelles et destructrices qui nous dépassent. Ce sont des lieux autres, car ils sont en dehors de nos espaces quotidiens et de notre rythme temporel.

De quelle manière les artistes investissent-ils ces espaces ? Comment y travaillent-ils ? Pour y répondre, on s'appuiera sur les œuvres des artistes qui les pratiquent. Quelles relations existent-ils entre l'intervention de l'artiste et le statut de ces lieux ? Le travail de Gordon Matta-Clark et d'Ernest Pignon Ernest sont en rapport avec leur contexte économique et social, tandis que celui de Georges Rousse est en relation avec leur dimension esthétique et mémorielle. Leurs façons d'habiter à nouveau ces espaces peuvent se faire d'un point de vue formel, structurel ou encore narratif. Les artistes opèrent sur ces lieux de deux manières, soit en ajoutant la matière, soit en la retirant.

Gordon Matta-Clark a fait des études d'architecture à l'université de Cornell aux États-Unis, ainsi que des études de littérature en France à la Sorbonne. Il a été influencé par la pratique de détournement des Situationnistes. Lors de l'exposition *Earth Works* au campus de Cornell en 1969, il rencontre les artistes du Land Art, dont Robert Smithson. Ce dernier a une influence sur son travail, notamment par ses réflexions sur le paysage, l'entropie et le *Process Art*. Matta-Clark, envisage l'espace d'un point de vue déconstructiviste dans son travail, c'est-à-dire en remettant en

question les normes conventionnelles de l'architecture. Il invente alors le concept d'« *Anarchitecture* » par opposition à cette discipline qu'il a toujours critiquée. Il ne voit dans celle-ci « qu'une destinée, celle de passer tout au tard à la trappe⁵⁸ ». Pour lui, les architectes considèrent l'édification d'un bâtiment comme une façon de « construire l'éternité⁵⁹ », mais l'artiste y perçoit des « déchets urbains⁶⁰ ». L'artiste fait ressentir le caractère dérisoire et éphémère de l'architecture contre laquelle il s'élève, en intervenant dans des bâtiments qui sont abandonnés ou promis à une future démolition. Ces lieux délaissés deviennent *sites* de création pour Matta-clark, comme ce fut le cas pour les artistes du Land Art avec le paysage sauvage. Pour lui, travailler avec un espace ce n'est pas ajouter de la matière comme le font les architectes, mais en soustraire pour enlever les « couches de cosmétique⁶¹ ». L'« anarchitecture » consiste à entailler des bâtiments abandonnés en opérant des découpes. Pratiquer dans ce type d'espace lui permet de « travailler la matière architecturale sans retenue⁶² ». Il déconstruit les bâtiments pour en révéler la structure en retirant des bouts de murs, de sols, en entaillant les façades, à la tronçonneuse, au burin, à la scie ou encore à la masse. Ses perforations rendent le lieu inopérant. Dans un lieu abandonné, il peut s'exprimer librement et n'est pas soumis à la contrainte fonctionnelle d'un bâtiment encore en usage. Les premiers travaux qu'il réalise dans ce type d'espace ont lieu en 1972 dans le Bronx. Cette banlieue de New York a un contexte économique et social difficile. La partie sud du quartier est désertée à la suite de travaux importants en 1959 liés à la construction d'une autoroute appelée Cross-Bronx Expressway. Pour se faire, cette voie a nécessité la démolition d'une partie des habitations et des commerces et a mis la population à la rue et au chômage.

58 Alain Blois, Rosalind Krauss, *l'informe*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 184.

59 *Ibid*, p.184.

60 *Ibid*, p.181.

61 Jordi Gourbeix, *Gordon Matta-Clark, Le découpage du réel*, section revue architecture, lien : <http://www.revoirfoto.com/p/?pg=61> (page consultée le 19 février 2018).

62 Eglantine Belêtre, *Les ruines chez Gordon Matta-Clark : entre démolition et restructuration*, op. cit., p. 118.

La démarche artistique de Matta-Clark a un aspect social important, car elle a pour objectif de « dénoncer la spéculation immobilière alors en plein essor qui défigure New York et modifie la manière dont la ville est habitée.⁶³». Il critique l'urbanisation, la production d'architecture de masse et la précarité sociale que ces modifications urbaines entraînent. Il s'investit également dans des projets collaboratifs pour redonner une fonction à ces espaces. Pour l'œuvre *Bronx Floors: Threshold*, réalisée en 1972, l'artiste s'introduit illégalement dans un immeuble à l'abandon où il y avait autrefois des appartements. Il retire les seuils des appartements et des morceaux de plancher sur plusieurs étages du bâtiment, rendant le lieu dangereux à pratiquer. Le titre de l'œuvre est un jeu de mots, une contraction du mot « threshold » qui signifie le seuil et « hole » qui est le « trou », « Threshole c'est un trou à ordure⁶⁴». Puis, il s'attaque à découper les murs dans *Bronx-Floors : Four-Way Wall*, réalisée en 1973. Ses coupes sont de forme rectangulaire et décroissent l'espace architectural. L'espace s'ouvre alors à la lumière et donne à voir des plans multiples à travers les ouvertures.

À partir de 1974, ses découpes architecturales sont plus monumentales et diversifiées géométriquement. Pour l'œuvre *Splitting*, l'artiste intervient dans une maison qu'il a achetée dans la banlieue du New Jersey. Dans ce quartier était prévu un projet de réaménagement urbain qui n'a pas abouti. Il s'attaque à la façade de la bâtisse en l'incisant de manière linéaire, découpant aussi plafond, murs et sol. La maison est alors fendue en deux parties distinctes, séparées par une fissure qui fait pénétrer la lumière à l'intérieur. Pour obtenir l'inclinaison, l'artiste s'attaque à l'aide d'un burin, aux fondations afin d'abaisser une partie de la maison et découpe ensuite les six coins.

63 Eglantine Belêre, « Les ruines chez Gordon Matta-Clark : entre démolition et restructuration », *Que faire avec les ruines, Poétique et politique des vestiges*, Colloque organisé à L'université Paris-Diderot en 2012, sous la dir. de Chantal Liaroutzos, Presse universitaire de Rennes, 2015, p. 118

64 *Ibid*, p.181.



Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, New Jersey
Épreuves argentiques, dimensions 95,2 x 150,5 cm

En 1975, Matta-Clark est invité à la Biennale de Paris. Il intervient dans deux immeubles, situés au 27 et 29 de la rue Beaubourg, voués à la démolition dans le cadre du projet urbain qui vise à moderniser le quartier des Halles et à construire le centre Georges Pompidou. Il réalise *Conical Intersect*, une coupe gigantesque en forme de cône. Ces demeures ont la particularité d'être faites en béton et en pierre, rendant la tâche difficile pour l'artiste. Jusqu'ici, il ne s'était attaqué qu'à des bâtiments où les matériaux, comme le bois et le plâtre, n'étaient pas difficiles à découper. Pour produire, la coupe gigantesque qui traverse de part en part la bâtisse investie, il commence par entailler la façade nord d'une des bâtisses, faisant démarrer le cône par un trou dans le mur en forme de cercle. Le cône continue en forme de tunnel à travers tout l'immeuble et sa pointe aboutit sur le toit de l'autre maison. L'œuvre est réalisée en référence à celle d'Antony McCall *Line describing cone* conçue en 1973. C'est une installation avec un projecteur diffusant une ligne de lumière : les spectateurs doivent se déplacer dans l'espace d'exposition pour voir la forme du cône. L'ouverture en forme de cône dans l'espace architectural fonctionne de manière analogue, faisant entrer la lumière naturelle à l'intérieur du bâtiment.



Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975, Paris
Film 16 mm en couleur, 18 : 40 min
Courtesy de la succession de Gordon Matta-Clark et David Zwirner

La relation plastique que l'artiste entretient avec l'espace est structurelle. Son travail est « À la frontière de la sculpture et de l'architecture, le travail de l'artiste renverse le processus habituel de construction en révélant les structures internes des bâtiments⁶⁵. » Les bâtiments sont équivalents à des blocs de matière qu'il sculpte en retirant les couches matérielles de l'architecture. Ses découpes créent ainsi « des vides métaphoriques⁶⁶ » dans l'espace architectural, qui laissent passer la lumière et la vue. Les trous qu'il réalise sont des métaphores qui évoquent ceux engendrés par l'urbanisation moderne. L'artiste rend visible ce fait depuis la rue par ces découpes extérieures. En « sculptant » l'architecture, l'artiste veut aussi déconstruire notre perception habituelle de l'espace, en ouvrant des espaces fermés vers d'autres espaces ou vers l'extérieur. Les ouvertures font se multiplier les plans, accentuent la perte de repères et déstabilisent notre manière habituelle de percevoir l'espace. Matta-Clark développe une relation avec ce type d'espace également d'un point de vue formel. Les vides qu'il crée quand il perfore les bâtiments sont de forme géométrique : « je m'intéresse particulièrement à la géométrie, parce que c'est une des seules choses qui ordonnent l'espace de manière à générer des formes⁶⁷ ».

Ernest Pignon-Ernest réalise la série *Les Expulsés* de 1977 à 1979. Ce travail émerge du même contexte urbanistique que l'œuvre *Conical Intersect* de Gordon Matta-Clark. Durant les années soixante-dix, la ville de Paris se lance dans un projet qui vise à réaménager le quartier des Halles. Certains immeubles sont démolis, ce qui entraîne l'expulsion des personnes qui y résident. Engagé politiquement et socialement, l'artiste est sensibilisé à ce contexte social ayant été lui-même expulsé à Nice dans son enfance. Il intervient alors en collant des affiches sur plusieurs façades d'immeubles. Il

65 Communic'Art, « Gordon Matta-Clark : Intervention », dossier de presse, dans le cadre l'exposition *Intervention* à la galerie Natalie Seroussi, 2012 lien :

https://www.communicart.fr/sites/default/files/cliquer_ici_pour_telecharger_le_dossier_de_presse_interventions.pdf (page consultée le 05/01/2018).

66 Eglantine Belêtre, *Les ruines chez Gordon Matta-Clark : entre démolition et restructuration*, op. cit., p. 118.

67 Extrait des paroles de Gordon Matta-Clark lors de l'entretien avec Judith Russi Kirschner, *Gordon Matta-Clark. Entretiens*, Paris, édition Lutanie, 2011 p.120. La citation est tirée de l'article rédigé par Eglantine Belêtre, *Les ruines chez Gordon Matta-Clark : entre démolition et restructuration*, op. cit., p.121-122.

choisit des murs qui ont la spécificité de présenter des traces de vie (tapisseries, marques de meuble, démarcations entre les appartements) des habitations qui ont été détruites. Son affiche sérigraphiée représente un couple d'un certain âge, avec leurs valises, un matelas à la main et une couette sous le bras. Les deux personnages montrent qu'ils sont expulsés du bâtiment en emportant leur affaire avec eux. Ernest Pignon-Ernest travaille à partir de cet espace, donnant à voir les restes de cet événement, afin de mettre en évidence la situation de la population ouvrière qui habitait ce quartier et qui a dû aller se_reloger en banlieue. Son travail réactive la mémoire du lieu pour sortir de l'oubli les personnes qui sont dans la précarité sociale, en représentant leurs situations et en affichant celles-ci dans la rue. Sa relation à l'espace est donc narrative, car il raconte l'histoire du lieu. L'artiste cherche à exprimer et à révéler par cette œuvre les injustices sociales qu'entraîne ce projet urbanistique.



Pignon Ernest-Pignon, *Les expulsés*, 1978
Affiche sérigraphiée collée sur une façade,
dimensions variables / échelle 1

Si les œuvres que l'on vient d'analyser ont une dimension explicitement politique, celles de Georges Rousse n'ont pas les mêmes enjeux. La relation que l'artiste entretient avec l'espace se fonde sur le désir d'en garder un souvenir. Avant qu'il ne commence sa carrière d'artiste, il explorait des lieux abandonnés pour les photographier et en conserver une trace avant qu'ils ne disparaissent et tombent dans l'oubli. Georges Rousse est photographe d'architecture de métier, ce qui lui a permis d'établir une relation photographique avec l'espace architectural, la lumière et les perspectives. Au début de sa carrière artistique, il commence par établir une relation picturale et figurative avec ces espaces. Il peint des personnages, inspirés de l'histoire du lieu et de son vécu, pour redonner vie à ces espaces désertés. Son travail évolue ensuite vers la réalisation d'anamorphoses souvent de formes géométriques simples et monochromes. Comparées à la géométrie incisive de Gordon Matta-Clark qui accompagne le bâti vers la destruction, les anamorphoses de Rousse visent à transformer ces espaces en surfaces picturales. Ces monochromes lisses et colorés tranchent sur l'architecture réelle et sur le chaos ambiant. La relation entre ce type d'espace et son travail est avant tout plastique. Elle consiste à établir un jeu de formes et de couleurs dans l'espace architectural et un effet d'illusion d'optique prise en charge par la photographie. À partir de ces architectures délabrées, Rousse a mis en place un processus de création long et complexe. L'artiste intervient et développe son travail au moyen de la photographie pour, dit-il, « conjurer toute nostalgie et tout désespoir, d'éliminer le présent en tant que ruine⁶⁸ ». L'utilisation du médium photographique est due à la contrainte temporelle qu'engendrent ces lieux sur l'œuvre. L'artiste a alors développé son travail artistique en intégrant l'appareil photographique dans son dispositif. Comme l'état de son travail est éphémère, la photographie est alors un moyen de fixer l'aboutissement de son intervention. Rousse considère celle-ci comme la finalité de son travail et l'œuvre elle-même. Mais « en réalité, ce qui est premier n'est pas l'objet photographique, ce sont les cheminements mentaux préalables même si la photographie reste le point d'aboutissement et si cette fin influence la mise en œuvre⁶⁹ » raconte Rousse dans un

68 *Ibid*, p. 13.

69 Extrait des paroles de Georges Rousse recueillies par Monique Sicard, Pierre-Marc de Biasi, Aurèle Crasson lors de la conférence donnée par l'artiste à l'École normale supérieure, Paris, 2011, lien :

entretien. Il montre alors que son processus de création est tout aussi important que la photographie. Pour commencer un travail, l'artiste se rend sur place pour appréhender l'espace architectural, ses lignes de force, sa lumière et son volume spatial. Une fois l'espace d'intervention choisi, il réalise des dessins préparatoires pour projeter ses idées avant son intervention dans l'espace réel.

Ensuite, j'installe mon pied photo. Je fais une photo de la portion d'espace que j'ai choisie et je travaille ensuite à partir de cette image. Mais le déclic reste quand même le choc du premier regard. L'important est bien ma position physique dans l'espace, non le seul point de vue. [...] Ce qui est décisif est donc à la fois l'image de la photographie et la position du corps dans l'espace. [...] Ce qui m'excite, dans le travail que je fais, c'est bien la transformation du lieu. Cette transformation me suffirait : la photographie est plutôt une contrainte, mais elle est nécessaire pour le travail de mémoire du lieu et de mon intervention dans ce lieu⁷⁰.

C'est à partir du point de vue photographique qu'il fonde son travail et les transformations qu'il va opérer sur l'architecture réelle pour créer l'anamorphose. L'appareil photographique permet d'élaborer le processus de création du début, jusqu'à la fin. L'artiste utilise une chambre noire avec un objectif grand-angle. La forme de l'anamorphose est dessinée sur du calque, puis collée sur la lentille de l'objectif. Ensuite, elle est reportée dans l'espace réel point par point, et tracée à la craie. Une fois peinte sur le sol, le plafond et les murs, la forme est photographiée. La particularité de l'objectif est qu'il déforme les perspectives, en les allongeant ou en les rétrécissant. Ainsi, seule la photographie permet de créer l'illusion d'optique, car dans l'espace réel la forme est éclatée. L'artiste utilise ce procédé photographique pour unifier la forme peinte. Il réalise sa forme géométrique en tenant compte de la déformation optique engendrée par le grand-angle. Ce qui distingue les anamorphoses de Rousse de celles de Felice Varini ce sont les conditions de perception : dans le travail de Varini les formes peuvent être reconstruites sur place par la recherche du bon point de vue alors que dans celui de Rousse, elles ne le sont que par le biais d'opérations

<http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/entretien-avec-georges-rousse/> (Page consultée le 20 février 2018)

70 *Ibid*

photographiques. Pour transformer le lieu, l'artiste procède par ajout de matière picturale, sculpturale ou par retrait. L'impression rendue par le travail photographique de Rousse produit une tension entre la surface modifiée au centre et l'architecture délabrée en périphérie. L'œuvre *Bastia 2*, en est un parfait exemple. L'artiste intervient dans un couvent abandonné en Corse où il réalise une anamorphose noire de forme carrée. L'utilisation de la géométrie et de la couleur permet de se démarquer de ce type d'espace. La forme minimaliste ordonne le centre de l'espace chaotique. La régularité de la surface plane se distingue ainsi de l'espace fragmenté. L'aplat de peinture se superpose aux traces d'altération et les masque. Le travail de Rousse, contrairement à celui de Matta-Clark est une sorte de restauration du lieu. La relation que l'artiste établit avec l'espace est d'ordre esthétique. Il cherche à sublimer l'espace désaffecté en y introduisant un vocabulaire formel qui séduit par sa rigueur, par la maîtrise que celui-ci demande, par sa puissance chromatique.

Georges Rousse,
Bastia 2, 2008, Corse
Installation photographique, dimensions variables
Courtesy Centre méditerranéen de la photographie



Outre l'ajout de matière picturale, l'artiste peut parfois apporter des éléments architecturaux. Pour l'œuvre *Metz* réalisée en 1994, l'artiste a greffé des poutres en bois arquées pour encore plus troubler notre vision, et une cloison à gauche pour tenir la première poutre. Enfin, Rousse peut construire des structures en trois dimensions en latte de bois, comme pour *Sabourin 4*, où il a investi la chaufferie d'un ancien hôpital à Clermont-Ferrand en 2009. L'artiste y a édifié une structure qui se juxtapose à l'architecture réelle en s'appuyant sur la poutre centrale. Les deux constructions sont réunies par le carré rouge peint sur le sol, le plafond et sur la structure.



Georges Rousse, *Metz*, 1994
Installation photographique,
dimensions 125 X 160 cm

Rousse procède aussi par soustraction, en retirant des éléments architecturaux. La forme n'est alors pas peinte, mais directement sculptée dans la « matière architecturale » pour reprendre les mots d'Églantine Belêtre. Pour *Alex*, réalisée en 2000, l'artiste a investi un manoir où il a enlevé le plâtre des murs, retiré des lattes du plancher, abattu des cloisons pour ouvrir l'espace vers une autre pièce. La forme du cercle apparaît donc par retrait et laisse voir la cheminée et la porte de la pièce qui se trouvait derrière celle qu'il a investie. Il retire aussi de la matière pour laisser passer la lumière comme à Chasse-sur-Rhône en 2010. Dans cette installation, Rousse découpe le sol ainsi que le plafond, laissant ainsi apparaître la structure du bâtiment et il y ajoute ensuite la matière picturale de couleur bleue.

Georges Rousse, *Alex*, 2000
Installation photographique,
dimensions 125 X 160 cm



3. Des espaces en *process*

Les lieux abandonnés sont des espaces particuliers. Comment peut-on en caractériser la nature ? Ce sont des lieux instables, que l'on pourrait qualifier d'espaces en « *process* ». L'étymologie du mot *processus* vient du latin *pro* « vers l'avant » et *cessus* « aller, marcher ». Ce terme dérive du supin *procedere* signifiant l'action d'« avancer », de progresser. Le *processus* se définit comme une « suite continue de faits, de phénomènes présentant une certaine unité ou une certaine régularité dans leur déroulement⁷¹ » ou encore comme un « ensemble d'opérations successives, organisées en vue d'un résultat déterminé ». Un *processus* désigne donc une « évolution », un « développement », un enchaînement d'opérations qui se suivent et qui amènent à un résultat. Ces endroits évoluent constamment et s'opposent par conséquent aux monuments stables de la ville, qui eux sont fixes et durables. Comme ces espaces ont été délaissés, ils se dégradent avec le temps. Les bâtiments qui ne sont plus en usage sont désaffectés. Dès lors que ces lieux n'ont plus d'activité, ils ne sont plus entretenus ni surveillés, ils s'altèrent et tombent en ruine. Ils sont soumis à l'entropie. L'entropie, en physique, est la seconde loi de la thermodynamique, qui a été reformulée le physicien allemand Rudolf Clausius. Celle-ci désigne la « Grandeur thermodynamique exprimant le degré de désordre de la matière ». L'entropie mesure les variations de la dispersion énergétique d'un système fermé et clos. La dégénérescence de la matière est toujours de plus en plus grande, cela de manière irréversible. Les changements d'état que subissent tous les éléments qui composent notre univers ne peuvent revenir à leur état antérieur. Par exemple, on ne peut remonter le temps, les cellules d'un organisme vivant ne peuvent rajeunir, la fleur ne peut fleurir une fois fanée, etc. L'entropie est propre au cycle naturel des choses. Ce processus de destruction est particulièrement visible dans les lieux abandonnés. Quand l'espace construit est en usage, l'entropie est ralentie, par la maintenance du bâtiment. Dans les lieux à l'abandon, le degré d'entropie est évidemment bien plus grand puisqu'ils ne sont plus occupés quotidiennement, qu'ils

71 La définition du terme « *processus* » provient du site en ligne CNRTL qui est un portail de ressources linguistiques, lien : <http://www.cnrtl.fr/definition/processus> (page consulté le 18 janvier / 2017)

sont ouverts aux intrusions naturelles. Ils passent d'un état de maîtrise et d'entretien à un état ouvert aux aléas, aux mouvements, aux fluctuations. Les intempéries font s'effondrer peu à peu la structure du bâtiment. La pluie commence par détruire les plafonds puis les sols. Les murs, les tapisseries, les moquettes moisissent. Les murs s'effritent. La végétation s'introduit à l'intérieur, la mousse pousse là où l'eau s'est infiltrée, le lierre se répand sur les façades et rentre par les ouvertures. Des arbres peuvent pousser à l'intérieur si l'endroit est abandonné depuis longtemps. L'entropie permet de rendre compte des espaces et des matériaux qui s'affaissent, qui s'usent par l'action du temps. Comment les artistes travaillent-ils avec l'entropie et montrent-ils ce processus ?



Romain Veillon, *Healing Souls*, 2005, Ecosse
Photographie, dimensions 100 x 150 cm

La notion d'entropie est présente dans le travail de Robert Smithson. Il « voyait dans cette idée d'entropie [...] l'affirmation inexorable de la détérioration des constructions humaines par le passage du temps⁷² ». Dans l'essai, *Entropie et les nouveaux monuments*, publié dans *Artforum* en 1966, l'artiste souligne le caractère entropique élevé des bâtiments d'après-guerre qui se construisent à New York et dans ses banlieues en les qualifiant d'« architectures d'entropie⁷³ ». Il montre que ce processus est plus ou moins accéléré selon la matière qui compose les bâtiments. Les « nouveaux monuments » ne sont pas construits avec des matériaux naturels et durables comme la pierre, mais avec des matériaux artificiels qui se dégradent plus vite. Les monuments anciens ont un caractère historique et mémoriel par leur pérennité, alors que les constructions récentes sont vouées à une destruction rapide. Il emploie également le terme de « paysage entropique » pour caractériser la détérioration du territoire engendrée par le développement de l'urbanisme.

La notion d'entropie est également présente dans la démarche de Robert Morris au début des années soixante comme le montre son texte de 1960 intitulé *Blank Form*, c'est-à-dire « forme vide ». On la retrouve aussi sous la notion d' *Anti Form*, à la fin des années soixante quand il publie un article du même titre dans la revue *Artforum* en 1968. Ce texte est le manifeste du *Process art*, un dérivé du courant minimalisme dont Morris a été le précurseur et dont il se détache en créant cette nouvelle section. L'artiste s'oppose à la fixité formelle et temporelle de l'œuvre minimaliste, à sa solidité et sa durabilité. Les sculptures minimalistes du début de cette décennie sont réalisées avec des matériaux rigides tels que l'acier par exemple. Elles sont de formes géométriques, lisses avec des bords nets. L'artiste laisse de côté l'aspect pérenne de ces œuvres pour valoriser le processus de l'œuvre, les matériaux et le hasard. Dans la série des *Wall Hanging*, commencée à partir de 1967, l'artiste rend visible le processus entropique des matériaux en utilisant de grandes plaques de feutre. Il exploite la souplesse de cette

72 Eglantine Belêtre, *Les ruines chez Gordon Matta-Clark : entre démolition et restructuration*, op. cit., p.126.

73 Smithson, Robert, « L'entropie et les nouveaux monuments », *Une rétrospective, Le paysage entropique 1960-1973*, op. cit., p. 163.

matière. Ainsi, les sculptures souples de Morris s'opposent à la rigidité des œuvres minimalistes. Dans cette série, les plaques de feutre sont découpées soit dans leur largeur, soit dans longueur et accrochées au mur. La gravité opère sur la matière souple qui s'affaisse sous son propre poids et tombe sur le sol. Le matériau qu'il emploie est décisif, dans ce processus, pour montrer le changement d'état de la matière, quand elle subit la pesanteur. La forme finale est alors différente de la forme de départ. « Parmi les pièces de 1967-69 intitulées *Anti Form*, quelques-unes pouvaient s'agencer en un ensemble indéterminé de moments formels sans configuration définitive⁷⁴. », dit-il dans un entretien. Les artistes de l'*Anti Form* produisent des processus, des formes qui ne sont pas figées, mais évolutives. Ces œuvres sont des *Work in progress*, expression qui se traduit littéralement par « travail en cours ». Les travaux de Morris, ne présentent pas un aboutissement formel durable, mais laissent agir la matière elle-même sur sa forme, sans que l'artiste n'intervienne dans ce changement d'état irréversible. Ces oeuvres s'opposent aux qualités propres à l'œuvre traditionnelle dont la forme est définitive et durable. Le processus entropique à l'œuvre dans les sculptures de feutre de Morris, permet d'illustrer celui qui s'opère dans les lieux abandonnés. On a l'habitude de penser que l'architecture est quelque chose de stable et durable, mais elle finit toujours par se détériorer avec le temps. Les bâtiments à l'abandon s'affaissent et s'écroulent lentement sur eux-mêmes avec les intempéries. L'architecture se fait ainsi absorber par la nature et se décompose peu à peu.

74 Smithson, Robert, « L'entropie et les nouveaux monuments », *Une rétrospective, Le paysage entropique 1960-1973*, op. cit., p. 163.



Robert Morris, *Wall Hanging* (série *Felt Piece*) 1969-1970
Plaqué de feutre découpée, dimensions 250 x 372 x 30 cm

Comme la nature des lieux abandonnés est processuelle, y élaborer une œuvre ou l'implanter est différent que d'investir un lieu protégé comme le musée ou l'atelier. Dans les espaces traditionnels, les conditions de travail sont stables. L'artiste n'est pas dérangé par les intempéries, la saleté, la détérioration et les autres interférences propres à ces espaces. Dans les lieux à l'abandon, les conditions de travail sont différentes, plus aventureuses. Georges Rousse évoque les conditions auxquelles il a dû faire face lors de la réalisation de *Sabourin 2*, dans un ancien hôpital à Clermont-Ferrand :

Quelques aménagements furent trouvés pour maîtriser la lumière et les intempéries. La pluie traversant la verrière ruisselait se mélangeant à la poussière et à la couleur s'étalait sur le sol, suintait des murs... Pour préserver la lumière indispensable à la photographie, nous avons installé des bâches transparentes sur les verrières. Avec des miroirs trouvés sur place, nous avons rééquilibré la lumière intérieure, la réfléchissant sur les parties en contre-jour⁷⁵.

75 *Ibid*, p. 59.

Rousse s'adapte aux contraintes inhérentes à ces espaces et travaille avec ce qui s'altère et se détruit. L'élaboration de son œuvre est influencée par l'entropie et il doit en quelque sorte restaurer des parties de l'espace en bricolant pour continuer de travailler.



Georges Rousse, *Sabourin 2*, 2009, Clermont-Ferrand
Installation photographique, dimensions 160 X 125 cm

Matta-Clark, lui, n'a pas pour ambition de réparer le bâtiment, mais de l'accompagner dans sa décrépitude. Il déclare dans un entretien « Mon travail ne fait qu'accentuer la destruction. Je n'essaie pas de faire de la destruction une belle expérience, je la conçois comme un élément d'un gâchis plus vaste [...] [la destruction], permet de réagencer une situation, qui indépendamment de mon intervention, serait de toute façon condamnée⁷⁶. ». Son projet vise à mettre en évidence l'état entropique des lieux délaissés. L'artiste accélère ce processus en ouvrant le bâtiment à la lumière et aux intempéries. Ses œuvres subiront les mêmes procédés de dégradation que le lieu investi, elles sont donc éphémères. L'œuvre ne se réduit donc plus à la fabrication d'un objet, mais s'étend à son processus et ses prolongements. Les traces et les documents qui procèdent ou résultent de l'intervention sont des composants qui forment un ensemble et constituent l'œuvre.

⁷⁶ *Dilemmes*, un entretien avec Gordon Matta-Clark par Liza Béar, mars 1976, dans *Gordon Matta-Clark. Entretiens*, Paris, éditions Lutanie, 2011, p. 57. Repris par Eglantine Belêtre dans *Les ruines chez Gordon Matta-Clark : entre démolition et restructuration*, *op. cit.*, p.118-119.

Pour la seconde partie de ce mémoire, il s'agira de voir comment exposer le « hors les murs » et comment exposer « hors les murs ». La première partie sera consacrée au dialogue extérieur / intérieur entre le site de l'œuvre et l'espace de la galerie. Comment s'opère la mise en vue de l'œuvre *in situ* dans un espace conventionnel ? Pour développer cette partie, j'analyserai la dialectique *site/nonsite* établie par Robert Smithson, ainsi que les notions d'*in situ* et d'*ex situ*. Les ouvrages de Gilles Tiberghien sur le Land Art et de Rosalind Krauss sur l'art postmoderniste permettront de mieux expliciter ce dialogue. On verra ensuite comment ce dialogue se traduit pour Gordon Matta-Clark et Georges Rousse. Comment fonctionnent leurs œuvres sur le plan de l'exposition ? Les lieux abandonnés seront abordés comme espaces d'exposition alternatifs en deuxième partie. On prendra exemple sur ces espaces dans les années 1960 à New York pour définir leurs caractéristiques, leurs points communs et voir en quoi ils s'opposent à l'espace du *White Cube* dont parle Brian O'Doherty. Enfin, on verra comment les espaces alternatifs fonctionnent aujourd'hui. On abordera les expositions qui se déroulent dans les friches urbaines et d'autres types de lieux abandonnés. Ces lieux sont employés, par des collectifs artistiques ou des associations, comme espaces d'exposition éphémères ou réhabilités temporairement en galerie d'art.

Chapitre 2 : Exposer les lieux abandonnés

1. Dialogue extérieur/intérieur

Créer « hors les murs » pose la question de la mise en vue de l'œuvre *in situ* et celle du moyen de donner à voir l'expérience artistique hors de son contexte d'origine. Dans son ouvrage « *Quand l'œuvre a lieu* », Jean-Marc Poinsoit écrit « que les modalités d'apparition de l'œuvre commencent à poser problème quand elles prennent la forme de l'exposition⁷⁷ ». Les artistes du Land Art ont été les premiers à être confrontés à la question de l'exposition de leurs œuvres, non déplaçables et éphémères en créant à l'échelle du paysage. Même s'ils ont voulu échapper au système marchand et commercial ou encore aux normes esthétiques imposées par les galeries et les musées, ils ont quand même dû y exposer pour donner de la visibilité leurs œuvres. Néanmoins, ce ne sont pas des objets d'art qui sont présentés, mais un ensemble de documents et d'éléments matériels mis en relation les uns avec les autres.

Qu'est-ce qu'une œuvre *in situ* ?

Sa caractéristique principale est d'être conçue spécifiquement pour un lieu en prenant ses spécificités en considération comme une de ses composantes. Celui-ci peut lui fournir la matière dont elle a besoin pour sa réalisation, il peut en définir la forme, et il peut en orienter la portée par le contexte qu'il lui donne. L'œuvre prend sens en établissant une relation sémantique avec le lieu ; la déplacer, c'est en changer la signification. Il y a donc une notion d'ancrage entre l'œuvre et le *site* où elle a été conçue. Le lieu influe sur la signification de l'œuvre, mais aussi sur sa durée. Certaines œuvres *in situ* ont la caractéristique d'être éphémères. L'œuvre peut se détériorer avec le temps et être détruite, du fait qu'elle dépend des conditions dans lesquelles elle est réalisée et du lieu où elle se trouve. On peut alors se demander comment exposer une œuvre qui ne peut être déplacée, qui va disparaître ou qui est quasi inaccessible, comme c'est notamment le cas pour les réalisations du Land Art. Comment l'œuvre *in situ* dialogue-t-elle entre son espace de création et un espace d'exposition traditionnel ?

77 Jean-Marc Poinsoit, *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne, Art édition, 1999, p. 33.

Robert Smithson instaure un dialogue entre le *site* de l'œuvre et l'espace d'exposition avec sa dialectique *Site/Nonsite*. À l'intérieur du musée, l'œuvre est considérée comme un objet autonome et se retrouve dans un espace neutre qui évacue toute relation avec le monde extérieur. Celle-ci se retrouve alors isolée de la réalité qui l'a fait advenir. Avec cette dialectique, l'œuvre est vue indirectement dans un lieu dédié à l'exposition, sans que celle-ci soit déplacée ni dénaturée, en créant une relation avec son lieu extérieur. La notion de *non-site* lui permet de dépasser la contradiction entre espace de création et espace d'exposition. Smithson résume cette dialectique en dix points⁷⁸ :

| Site | Nonsite |
|----------------------------|------------------------------|
| 1. Limites ouvertes | 1. Limites fermées |
| 2. Série de points | 2. Un déploiement de matière |
| 3. Coordonnées extérieures | 3. Coordonnées intérieures |
| 4. Soustraction | 4. Addition |
| 5. Certitude indéterminée | 5. Incertitude déterminée |
| 6. Informations dispersées | 6. Informations contenues |
| 7. Réflexion | 7. Miroir |
| 8. Bordure | 8. Centre |
| 9. Un lieu (concret) | 9. Non-lieu (abstrait) |
| 10. Multiple | 10. Un |

Le *site* est un terme employé pour qualifier d'un point de vue esthétique le paysage. C'est un espace extérieur, ouvert et sans limites. Les *non-sites* sont constitués de prélèvements géologiques, photographiques, filmiques opérés sur le *site*. Cette opération de soustraction est prolongée par une opération d'addition : les éléments prélevés sont réunis et associés à d'autres informations comme des coordonnées géographiques, des cartes, des notes ou des textes. Les *non-sites* sont contenus dans un espace intérieur, dans un cadre, délimité et clos sur lui-même. Les fragments multiples qui y sont contenus sont des parties qui se réfèrent à un tout plus vaste, le *site* :

La matière géologique prélevée est mise dans des conteneurs qui présentent « de

⁷⁸ Robert Smithson, « The Spiral Jetty », extrait, *Arts of the Environment*, édité par Gyorgy Kepes, 1972, républié dans *The Writings of Robert Smithson*. Repris dans *Robert Smithson, Une rétrospective, Le paysage entropique 1960-1973, op. cit.*, p. 209.

façon effective le chaos du *Site*⁷⁹ ». Le *non-site* pour Smithson est un *earthwork* d'intérieur. Pour lui, « on n'impose pas, on expose le site – qu'il soit intérieur ou extérieur. L'intérieur peut être traité comme extérieur et inversement⁸⁰ ». Sa démarche ne s'arrête donc pas au *site*, mais se prolonge dans l'espace d'exposition à travers les *non-sites*. Ceux-ci sont « traités », organisés formellement comme de la matière artistique. Ils sont soumis « à un réagencement artificiel qui les transforme en œuvre d'art destinée à une galerie⁸¹ ». Les différents moyens employés pour représenter le *site* ont une « fonction indicielle⁸² ». Si l'on se réfère à Rosalind Krauss dans son essai « Notes sur l'index⁸³ », la présence de la photographie dans les arts des années soixante, soixante-dix est de l'ordre de l'index, c'est-à-dire qu'elle relève d'une « logique qui implique une réduction du signe conventionnel à une trace⁸⁴ ». Krauss pense la photographie comme un système ouvert qui renvoie à un référent externe, le monde. Si l'on applique la théorie de Krauss sur la nature indicielle et référentielle de la photographie aux *non-sites* de Smithson, ceux-ci constituent des signes qui révèlent l'existence du *site* au sein de la galerie. Ils permettent d'opérer une déduction logique de l'espace d'exposition vers le *site*. Les données exposées fournissent des indications qui mettent sur la voie pour se rendre sur le lieu. Ce n'est plus l'œuvre qui est déplacée, mais c'est le spectateur qui se déplace pour en faire l'expérience réelle. L'indice présente aussi une relation métonymique entre le référent et le référé. En remplaçant une chose par un concept, la métonymie opère une dialectique, un rapport de signifiante réciproque entre deux choses. Le *non-site* est un concept qui remplace le *site*, qui se substitue à son absence et en révèle l'existence. La dialectique s'opère alors par un jeu de signifiante permettant de déduire logiquement un lien entre ce qui est montré (les *non-sites*) et ce à quoi cela réfère (le *site*). La dialectique est un langage conceptuel consistant à introduire ce qui est « hors les murs » dans le cadre artistique.

79 Robert Smithson, « Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects », dans *Robert Smithson : Une rétrospective, le paysage entropique, 1960-1973*, op. cit., p. 196.

80 Robert Smithson, *Toward The Development of an Air Terminal Site*, publié n° 10, *Artforum*, 1967, p.36-40. Repris dans *Walkscapes*

81 Kay Larson « Les excursions géologiques de Robert Smithson », dans *Robert Smithson, Une rétrospective, Le paysage entropique 1960-1973*, op. cit., p. 45.

82 Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, op. cit., p. 241.

83 Rosalind Krauss, « Note sur l'index », dans *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes*, traduction Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.

84 *Ibid*, p. 79.

C'est aussi un langage plastique qui permet de créer un dispositif d'exposition pour figurer ce qui est hors du cadre artistique.

L'œuvre ou l'expérience artistique *in situ* sont ex-situées pour être exposées dans un musée. Ex-situ est une locution latine employée pour désigner ce qui est « hors site ». Dans le dictionnaire Larousse, ce terme est défini comme « une opération qui s'effectue sur un matériau enlevé de son lieu d'origine ». Cette notion renvoie aussi à une technique de conservation. *Ex situer* c'est alors enlever quelque chose de son milieu naturel pour le mettre dans un lieu de conservation, comme le musée par exemple. On peut appliquer cette notion aux productions *in situ*. Smithson crée avec sa dialectique *site/nonsite* un dispositif plastique pour *ex situer* et prolonger l'expérience ou l'œuvre *in situ*. Celles-ci peuvent être *ex situées* en étant dématérialisées. Pour les artistes du Land Art, l'acte de photographier fait partie du processus artistique comme moyen de garder une trace et de mettre en vue l'*in situ*. L'outil de captation permet de reproduire l'œuvre dans une version dématérialisée. Celle-ci passe alors d'une réalisation physique en trois dimensions à une reproduction en deux dimensions pour être exposée dans une galerie ou un musée. La notion de dématérialisation a été introduite par Lucy Lippard et John Chandler dans l'essai « The Dematerialization of art » écrit en 1968. Lippard souligne que les arts des années 1960 et 1970 tendent vers une dématérialisation de l'objet d'art. Pour les artistes conceptuels ou les performeurs, l'idée ou l'action importe plus que la production d'un objet. La notion d'œuvre n'est alors plus associée à l'objet d'art, mais à son processus créatif. Le prolongement des œuvres du Land Art relève de cette logique de dématérialisation. L'œuvre *ex située* prend alors la forme d'un ensemble documentaire composé de traces matérielles et immatérielles. Le processus de l'œuvre continue donc dans un dispositif documentaire et installatif.

Les notions introduites à l'époque du Land Art sont-elles en œuvre dans les travaux de Gordon Matta-Clark et Georges Rousse ? On peut penser que si la dialectique *site/nonsite* est présente dans le travail de Gordon Matta-Clark, il en est autrement pour celui de Rousse. Comment ce dialogue intérieur/extérieur s'effectue pour ces artistes travaillant

dans les lieux abandonnés ?

On peut dire que Gordon Matta-Clark présente son travail dans la même lignée que celle des *non-sites* de Smithson. L'œuvre de Matta-Clark doit « être considérée comme une totalité qui procède tant du résultat obtenu que de toutes les étapes qui précèdent, composent et suivent la réalisation de l'œuvre (croquis, dessins, lettres, performances, photographies et photomontages)⁸⁵. » L'artiste présente dans un espace d'exposition un ensemble documentaire composé de photographies, de films et de fragments de bâtiment abandonnés provenant de ses découpes. Ce sont les seules traces des lieux éphémères dans lesquels il est intervenu. Rosalind Krauss, en parlant de Gordon Matta-Clark, constate que « Dans chacun de ces travaux, c'est le bâtiment lui-même qui est pris pour un message qu'on peut présenter, mais non coder. L'ambition ici est de capturer la présence du bâtiment, de trouver des stratégies pour le forcer à faire surface dans le champ du travail. Pourtant, au moment même où cette présence fait surface, elle contamine le travail d'un sens extraordinaire du temps passé. [...] À la façon des traces, les travaux représentent le bâtiment à travers ce paradoxe qu'il est physiquement présent et pourtant éloigné dans le temps. [...] Dans la pièce de Matta-Clark, le découpage ne peut signifier le bâtiment – l'indiquer – que par un processus d'ablation : l'excavation fait surgir le bâtiment dans la conscience du spectateur, mais comme un fantôme⁸⁶. ». L'artiste donne à voir son travail *in situ* à partir des restes de ses actions. Cet ensemble de traces vont permettre d'*ex situer* son travail et le donner à voir aux spectateurs. Contrairement à Smithson, Matta-Clark n'invite pas les spectateurs à se rendre sur les lieux, car ceux-ci sont en voie de démolition. Les traces de ses interventions ont une fonction indicielle et mémorielle, elles documentent ses réalisations et les prolongent dans un lieu d'exposition. Ce sont des traces du réel, mais d'un réel absent. La photographie, pour Krauss, opère une « distance temporelle⁸⁷ », et crée ainsi « ce paradoxe de la distance vue comme passée⁸⁸ ». La photographie a la faculté de fixer l'instant présent et de le prolonger hors de sa véritable

85 Églantine Belêre, *Les ruines chez Gordon Matta-Clark : entre démolition et restructuration*, op. cit., p. 127.

86 Rosalind Krauss, « Note sur l'index », op. cit., p. 81.

87 *Ibid*, p. 88

88 *Ibid*, p. 88

durée. Pour reprendre les mots de Barthes, elle ne témoigne pas de l'*être-là*, mais de l'*avoir-été-là*⁸⁹. C'est une image qui fait office de vérité, mais pour un réel passé. On peut appliquer ce que dit Barthes de la photographie, aux fragments de bâtiment que Matta-Clark déplace. Ceux-ci sont des vestiges qui ne témoignent pas d'un *être-là* du bâtiment abandonné, mais d'un *avoir été-là*, car les lieux et les constructions auront disparu.

Ses premières interventions dans le Bronx aboutissent à la série des *Bronx Floors*. Celle-ci est constituée de morceaux de plancher et de mur issus des découpes réalisées dans plusieurs immeubles abandonnés. Les fragments sont présentés accompagnés de photographies où figurent ces entailles dans le sol. Les photographies et les fragments de bâtiments sont des visuels qui permettent de savoir à quel contexte, à quel espace ces morceaux de sol et du mur ont appartenu. Les fragments sont manquants sur les photographies et présents au sein de la galerie. Ainsi, le spectateur peut, grâce aux photographies, replacer mentalement les fragments dans leur espace d'origine. Sur les fragments sont également présentes diverses traces de ce bâtiment, du papier peint, du bois et du lino qui indiquent que les espaces où l'artiste est intervenu sont d'anciens lieux de vie.

Gordon Matta-Clark, *Bronx Floor: Floor Holes*, 1972

Fragment de bâtiments, photographies,
dimensions variables

Courtesy de l'artiste et David Zwirner Gallery



89 Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communication*, n°4, 1964, p.82. Repris dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 28. Repris dans Rosalind Krauss, « Note sur l'index », *op. cit.*, p. 82.

Matta-Clark répète ce même dispositif pour plusieurs œuvres où il présente des traces matérielles (fragments) et immatérielles (films et photographies). Pour *Bingo* en 1974, il découpe en neuf parties égales la façade d'une maison située à Niagara Falls. L'œuvre porte ce titre car sa coupe lui fait penser à la grille du jeu Bingo. L'artiste rend compte de son intervention en exposant des photographies, un film et trois parties de cette façade. Avec ces fragments, on voit à la fois l'extérieur et l'intérieur de la maison.



Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974
Fragments de bâtiment: bois, métal,
plâtre et verre, trois sections,
dimensions 175.3 x 779.8 x 25.4 cm
Vue d'exposition



Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974 ,
Niagra Falls, New York
Photographie argentique,
dimensions variables,
Courtesy de l'artiste et
David Zwirner Gallery

Pour *Splitting* réalisée en 1974, Matta-Clark expose *Splitting: Four Corners*. Après avoir fendu la maison en deux, il coupe les coins et les conserve pour les présenter. Il associe à ces éléments prélevés des photomontages qui sont des extensions visuelles de son travail architectural. Après avoir déstructuré le bâtiment, il photographie sa réalisation selon plusieurs points de vue. L'artiste « déconstruit et fragmente le sujet représenté pour donner à voir plusieurs facettes de l'espace. Matta-Clark assemble des objets formellement proches, une courbe, le vide d'une découpe, pour réagencer l'espace et en proposer une autre appréhension⁹⁰. » écrit Églantine Bêletre. Pour l'auteure, les fragments de bâtiments et les photomontages fonctionnent de la même manière. Il s'agit, dans les deux cas, de mettre en jeu un processus de coupe et de ré-assemblage. Les modes selon lesquels les photographies sont agencées traduisent ce double processus. Ainsi dans *Splitting*, c'est le trait lumineux de l'incision dans le bâtiment qui fait le lien entre les images. Dans un autre de ses montages relatif à la même œuvre, l'artiste reconstruit la moitié de la maison avec des photographies en reliant les pièces entre elles. Le photomontage se présente comme un segment de ce lotissement, comme une manière « de restructur[er] l'espace sur la surface de la feuille⁹¹. ». Ces éléments photographiques sont l'équivalent en deux dimensions de son travail *in situ*. Ils permettent à Matta-Clark de recréer la perte de repères engendrée par les coupes au sein de l'espace réel. La mise en relation de différents points de vue photographique brouille la représentation habituelle de l'espace, l'assise que donne une construction en perspective.

Gordon Matta-Clark, *Splitting: Four Corners*, 1974
Vue d'exposition, fragments de bâtiment ,
dimensions variables,
Courtesy de l'artiste



90 Églantine Belêtre, *Les ruines chez Gordon Matta-Clark : entre démolition et restructuration*, op. cit., p. 127.

91 *Ibid*, p. 127.



Gordon Matta-Clark, documentation sur *Splitting*, 1974.

Photomontage, dimensions variables

Courtesy de l'artiste



Gordon Matta-Clark, documentation sur *Splitting*, 1974

Photomontage, dimensions 101.5 x 76.2 cm

Courtesy de l'artiste

Georges Rousse n'opère pas le même dialogue intérieur / extérieur que Smithson et Matta-Clark. Il n'expose pas un ensemble documentaire composé de fragments, mais des photographies qui sont autonomes par rapport aux lieux abandonnés. Celles-ci sont présentées en séries photographiques et sont parfois accompagnées de ses dessins préparatoires et d'installations *in situ* réalisées à l'occasion de l'exposition. Georges Rousse considère la photographie comme œuvre et mémoire du lieu qu'il investit. L'artiste a anticipé la conservation de son intervention et a déployé son travail autour du dispositif photographique. Comme on l'a vu, il travaille en profondeur dans l'espace pour effectuer son anamorphose et termine sa construction, la fixe, la protège des aléas du temps, au moyen de la photographie. Philippe Ortel, écrit dans l'article « Espaces transfigurés – à partir de l'œuvre de Georges Rousse⁹² » :

« C'est par la photographie que revient enfin la tâche d'assurer la *transfiguration* proprement dite [...] en aplatissant tout, en enregistrant l'ensemble depuis le bon point de vue [...] Grâce à elle la forme réunifiée trouve définitivement sa place dans la pièce qu'elle transfigure ; elle y flotte désormais en y vivant une existence autonome. Ce troisième moment de la dialectique dépasse l'opposition entre action et impression passive, car en confiant à sa chambre le soin d'accomplir le processus le photographe agit en renonçant à l'emprise intime qu'il exerçait sur les lieux quand il y peignait ; la domination réciproque de l'artiste par l'espace et de l'espace par l'artiste s'équilibre à partir du moment où le travail pictural est repris à distance, à travers la médiation technique d'un instrument dont une partie des opérations sont automatiques. Ce faisant, la prise de vue transporte le travail dans un lieu *autre*, en position de transcendance par rapport au monde objectif d'une part à la volonté individuelle et singulière du peintre d'autre part : une fois l'image développée, la mise à distance amorcée *in situ* par l'appareil est relayée et redoublée par la coupure sémiotique ; comme tout signe, l'image coupe l'œuvre de la scène de sa mise en œuvre. Sans cette composante transcendantale, sans ce détachement permis par la technique, la transfiguration ne serait qu'une simple transformation [...] la photographie détache l'œuvre des réalités du moment sans la désincarner pour autant, puisqu'elle reste en partie fidèle à l'histoire des lieux [...]»⁹³.

92 Philippe Ortel, « Espaces transfigurée – à partir de l'œuvre de Georges Rousse » Figures de l'art n°13, sous la dir. de Christine Bugnet et Dominique Clévenot, PUP, 2013. Repris dans Georges Rousse (livre)

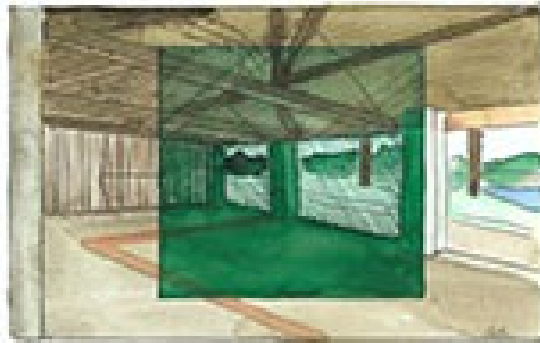
93 *Ibid*, p. 272 - 273.

Ortel voit une dialectique dans le dispositif photographique de l'artiste. Celui-ci opère seul cette transfiguration de l'espace en achevant l'illusion d'optique. Son travail passe alors d'un espace en trois dimensions à la surface plane du papier photographique. Dans la démarche de Rouse, les photographies sont des objets autonomes qui se détachent du lieu abandonné, en créant une distance spatiale pour intégrer l'espace de la galerie. Cette dialectique se réalise par la séparation entre le lieu d'origine de l'œuvre et son espace d'exposition. La photographie sublime le lieu en lui donnant une qualité esthétique et en dotant la réalisation d'un aspect irréel. Quand les spectateurs regardent cette image, ils pensent voir un montage réalisé par logiciel et ne comprennent pas tout de suite que c'est un travail en trois dimensions dans l'espace. La perception de l'espace est tellement déstabilisante que l'on a du mal à voir la part de réalité de l'œuvre. Rouse joue avec notre perception de l'espace réel en brouillant les distinctions entre espace tridimensionnel de la sculpture et de l'architecture et espace bidimensionnel du dessin, de la peinture et de la photographie. La photographie, prise de manière frontale, impose un point de vue unique sur l'espace investi. Son tirage en grand format contribue à accentuer le trouble puisque le spectateur se trouve ainsi immergé dans cet espace ambigu. Les photographies monumentales de Rouse se présentent comme des tableaux accrochés aux murs, selon les usages d'exposition muséale. C'est ainsi que le travail de Rouse et celui des artistes américains sont nettement différents dans leurs approches respectives du statut de l'objet d'art. Les photographies de Rouse sont présentées en série et donnent ainsi à voir ainsi le développement formel de son travail et ses diverses préoccupations spatiales. Travailler en série lui permet de développer une idée dans plusieurs espaces. La série donne à voir un thème ou un lieu particulier sur lequel l'artiste a travaillé. « Le processus est encore plus visible à l'échelle de la série dans la mesure où il devient évolutif. Une série fonctionne sur le croisement d'une constante et d'une variable : la constante lui donne son identité ; la variable est l'élément permettant l'évolution de certaines propriétés d'une image à une autre.⁹⁴ » écrit Ortel. Dans l'œuvre de Rouse, ce que l'on peut considérer comme « constante » est la constitution d'une forme par anamorphose

94 *Ibid*, p. 266.

tandis la « variable » réside dans le type de forme choisie, la couleur employée, son degré de transparence ou d'opacité ainsi que la manière dont elle prend place dans et par l'architecture.

À la Galerie RX en 2011, Rousse expose une série de sept photographies consacrées à l'architecture. Le thème de sa série donne le nom à l'exposition, intitulée *Architecture*. Chacune des photographies est accompagnée par un dessin préparatoire. Rousse expose, depuis peu, ses aquarelles pour montrer son travail d'investigation dans les lieux délabrés. En 2008, l'exposition *Dessiner l'espace* à la Galerie Catherine Putman, a présenté ses croquis préparatoires et quelques photographies. Dans cette même galerie, à l'occasion de l'exposition *Pérégrinations* en 2011, il a réalisé une installation *in situ* dans la galerie, dont la représentation photographique a été exposé et tirée à trente exemplaires. Des photographies récentes de son travail, des aquarelles et des polaroids ont été également présentés. Ainsi, l'exposition montre différentes étapes de son processus de création et celles-ci permettent aux spectateurs d'accéder à une meilleure compréhension de sa démarche.



Georges Rousse, *Paraty*, projet 2010

Aquarelle, dimensions 21 × 26 cm

Courtesy de l'artiste et de la Galerie Catherine Putman

Lors de *Détournement de fonds* en 2017, l'artiste investit l'ancienne Banque de France à Lens ouverte au public pour l'occasion. L'exposition se déroule dans trois pièces. Dans la première, il tapisse entièrement l'espace avec du papier journal, hormis une partie qui, par réserve, fait apparaître un cercle. Les spectateurs le traversent pour accéder à la deuxième pièce où Rousse a réalisé une autre anamorphose peinte en rouge. Enfin, dans la troisième pièce, sont exposées quelques-unes de ses photographies. En parcourant les deux espaces précédents, les spectateurs ont une vue directe sur son travail en volume et peuvent ainsi analyser avec une meilleure appréhension ses photographies.



Vue de l'exposition à l'ancienne Banque de France à Lens
Photographie Sévérine Courbe

Pour Rousse, le dialogue entre intérieur et extérieur passe essentiellement par la photographie qui permet non seulement de créer l'illusion d'optique, mais aussi d'ex *situer* l'expérience spatiale dans un autre lieu et conserver ses réalisations éphémères. Ce dialogue s'effectue aussi quand Rousse intervient sur le lieu même de l'exposition ou inversement quand le lieu qu'il investit est ouvert au public et devient un espace d'exposition. Ainsi, le spectateur fait directement l'expérience de son œuvre dans un espace réel.

2. Les lieux abandonnés comme espaces alternatifs d'exposition

Les bâtiments abandonnés peuvent retrouver une fonction, non seulement comme lieu de création, mais également comme espace d'exposition. La génération des artistes américains des années 1970 essaye d'ouvrir ses propres espaces de monstration pour diffuser ses œuvres en dehors des lieux institutionnels. Le propos que je vais développer ici est principalement tiré du livre de Cristelle Terroni, *New York Seventies. Avant-garde et espaces alternatifs*⁹⁵ qui m'a permis d'appréhender les enjeux des espaces alternatifs comme lieu d'exposition. La lecture de son ouvrage m'a aidée à définir leur contexte, leurs caractéristiques, leurs points communs et à voir en quoi ils s'opposent au *White Cube* tel que Brian O'Doherty l'a défini. Le terme « alternatif » désigne « une solution de remplacement » à ce qui existe déjà et qui peut se positionner contre ce qui est remplacé. Les espaces alternatifs qui émergent dans les sites industriels du quartier sud de Manhattan dans les années 1960 se substituent au fonctionnement institutionnel et marchand du monde de l'art américain : « L'expression *espace alternatif* est un terme très général qui fait référence aux diverses façons qu'ont les artistes d'exposer leur travail en dehors des galeries commerciales et des institutions muséales. L'expression inclut l'utilisation de studios comme espaces d'exposition, ainsi que l'utilisation temporaire de bâtiments pour la création d'œuvres *in situ*⁹⁶. ». Auparavant, ceux-ci sont qualifiés de « taudis⁹⁷ » ou d'espaces industriels reconvertis. Ils acquièrent la nomination d'espaces alternatifs avec Brian O'Doherty qui invente l'expression « alternative spaces » en 1972, expression reprise en 1973 dans un article publié dans *Art in America* sous le titre de « Alternative Spaces – SoHo style ». Dans les années soixante-dix, Brian O'Doherty dirige un programme d'arts visuels destiné aux espaces alternatifs et qui prend le nom de « Worskshop/ alternative spaces » en 1978. Ainsi, avec ce programme O'Doherty, permet à ces espaces en

95 Cristelle Terroni, *New York Seventies, Avant-garde et espaces alternatifs*, PUR, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

96 Josephine Gear, "Some Alternative Spaces in New York and Los Angeles", *Studio 195*, janvier 1980, vol 70, n° 990, p. 64. Repris dans Cristelle Terroni, *New York Seventies, Avant-garde et espaces alternatifs*, PUR, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 14.

97 Cristelle Terroni fait référence à l'article de Nancy Foot «The Apotheosis of the Crummy Space » publié dans *Art Forum* en octobre 1976, p. 28-37.

marge des lieux institutionnels d'obtenir des subventions. Pour Terroni, il y a deux générations d'espaces alternatifs. La première se développe de 1969 à 1975 ; les lieux sont autogérés par les artistes et restent en dehors d'un fonctionnement institutionnel. La deuxième génération, de 1976 à 1995, s'institutionnalise et obtient des financements publics ; un système plus stable se met donc en place. L'auteure cite les écrits de Julie Ault qui dans son livre *Alternative Art New York, 1965-1985* parle d'un « mouvement alternatif ». En effet au cours de cette période on peut compter environ soixante-dix espaces collectifs qui apparaissent à New York.

Dans quel contexte émerge ce phénomène alternatif ?

Terroni définit plusieurs « facteurs », urbains, démographiques et économiques, qui entraînent cette reconversion des lieux désaffectés en espace artistique. Ces espaces se forment dans le sud de Manhattan ou SoHo pour South of Houton Street. Dans les années soixante, il y a une division entre le nord et le sud de cet arrondissement de New York. La partie nord accueille des constructions urbaines consacrées à l'art et à la culture. Les musées et les galeries les plus prestigieuses de New York s'y installent, par exemple le Withney Museum, le Metropolitan Museum, le Guggenheim Museum, etc. Le sud de Manhattan est lui, en plein déclin économique « qui marque le passage d'une économie industrielle à une économie tertiaire⁹⁸ ». Les industries sont délocalisées, pour produire là où la main d'œuvre et les charges sont moins coûteuses. De nombreuses manufactures et de nombreux lofts industriels sont alors laissés à l'abandon et vont être loués de manière illégale aux artistes par les propriétaires. Le quartier sud devient donc une « zone d'ancrage résidentiel⁹⁹ » pour les artistes attirés par le prix modeste des loyers. Malgré les conditions précaires des lofts, qui n'ont pas de chauffage, et à proximité desquels il n'y a pas de commerces ou de services, ces espaces offrent une surface d'habitation et de travail importante. Le quartier connaît alors un accroissement démographique. La crise industrielle et les modifications urbaines présentes à New York à cette époque constituent des « facteurs » contribuant à l'émergence de ces nouveaux

98 *Ibid*, p. 22.

99 *Ibid*, p. 20.

espaces. Il y a également un « facteur » démographique, car les artistes nés du *baby-boom* arrivent sur le marché du travail et n'ont pas tous accès à une visibilité.

SoHo voit alors apparaître une première génération d'espaces d'expositions alternatifs qui vont aider les jeunes artistes comme le 98 Greene Street créé en 1969, le 112 Greene Street en 1970, ou encore l'Artist Space en 1973. Le 98 Greene Street est né grâce à deux collectionneurs Holly et Horace Solomon qui ont loué un loft pour quatre ans. Le projet était de mettre à disposition un lieu ouvert où les artistes pouvaient à la fois travailler, exposer et se retrouver pour échanger. Le 112 Greene Street, qui se situe à proximité du 98, est créé par Jeffrey Law et Alan Saret dans un magasin de tissus abandonné. Jeffrey Lew possède déjà deux studios dans cet immeuble et Alan Saret expose de son côté des artistes, dont Gordon Matta-Clark au Spring Palace, un espace lui aussi reconverti. Grâce au financement de l'oncle de Alan Saret, ils font du rez-de-chaussée et de la cave du bâtiment, un espace d'exposition. Le nom de la galerie alternative est tiré de l'adresse de l'immeuble, tout comme le 98 Greene Street. Enfin, Artists Space est un espace d'exposition permanent créé dans un loft industriel par le critique Irving Sandler et Trudie Grace. Le travail de Trudie Grace aux départements des arts visuels de New York¹⁰⁰ permet d'obtenir des fonds publics avec l'organisation qu'ils mettent en place nommée *The Committee for the Visual Arts, Inc.* Ils donnent ainsi la possibilité aux artistes qui ne sont pas affiliés à une galerie ou un musée, d'accéder à une visibilité. Artists Space est le seul de la première génération à avoir un financement stable, car les autres n'ont que des sources privées et sont plus précaires.

Les artistes installés illégalement dans les lieux à l'abandon doivent lutter pour conserver leurs habitations et sauvegarder les immeubles en fonte de ce quartier. Des associations réunissant des artistes se mettent en place pour préserver le quartier de sa destruction. Ce combat va durer des années soixante jusqu'en 1971, date à laquelle est légalisée leur résidence. En effet, à cette époque, ce quartier est menacé par les projets

100 *New York State Council on the Arts* (NYSKA)

urbanistiques de Robert Moses nommé *Lower Manhattan Plan* et *Lower Manhattan Expressway* qui ont pour but de remplacer les espaces vacants par de nouvelles constructions telles que des bureaux ou une autoroute. Ce projet entraîne également l'abandon de bâtiments industriels et municipaux. Terroni souligne qu' « Au début des années 1970, la multiplication des espaces alternatifs dans le tissu urbain new-yorkais fait donc suite à ces victoires durement gagnées par les artistes. Les espaces alternatifs représentent alors le premier visage public de l'ancrage urbain des artistes de SoHo [...]»¹⁰¹. Un projet dirigé par Alanna Heiss, l'Institute for Art and Urban Resources, vise à récupérer ces bâtiments abandonnés, dans ce contexte urbain et économique difficile, pour en faire des lieux ouverts aux artistes. Ainsi, Heiss contribue également à l'apparition de ces espaces en démarchant auprès de la ville la location de lieux vides et sans fonction.

Sous le nom de *Workshop Program*, l'Institute met alors en place un projet artistique et urbain qui a pour but de convertir des espaces industriels vacants, ou des espaces municipaux (des bureaux le plus souvent) en studios et espaces d'expositions à l'usage des jeunes artistes. Au début des années 1970, c'est donc un nouveau modèle d'appropriation de l'espace urbain par les artistes qui se met en place. Ce modèle ne s'appuie pas sur un ancrage résidentiel antérieur, mais sur l'action systématique – et légale – des administrateurs de L'IAUR¹⁰².

Après avoir donné une fonction artistique aux lieux abandonnés de plusieurs arrondissements new-yorkais, Heiss acquiert en 1976 une ancienne école dans le Queens. À la base, l'école est nommée Public School 1 et devient Projet Studio 1 ou PS1 après sa reconversion. Ce lieu propose des espaces d'expositions et des studios pour les artistes. La ville contribue aussi à cette émergence en louant ces locaux vides et délaissés. Les travaux de rénovation sont trop onéreux et celle-ci préfère les voir occupés plutôt que les laisser se détériorer.

Quelles sont les caractéristiques de ces espaces alternatifs ?

101 *Ibid*, p. 29-30.

102 *Ibid*, p. 31-32.

Les lieux abandonnés que se sont réappropriés les artistes sont variés et ils ont chacun, comme le dit Terroni, une « identité singulière ». Cependant, ils ont des points communs qui permettent de définir des caractéristiques spécifiques, « ce sont des lieux de création et d'exposition sans modèle de fonctionnement prédéfini, sans engagement politique affirmé, ni de production spécifique, autre que celle de l'expérimentation¹⁰³. ». Les espaces alternatifs ont pour caractéristique d'être en marge de l'espace urbain et des institutions de l'art. Contrairement aux lieux de l'art conventionnels, ceux-ci sont des lieux ouverts à tous. Il n'y a pas de sélection concernant les œuvres ou les artistes ou celle-ci est plus souple. Ils ont une structure « informelle », car ils possèdent une organisation plutôt spontanée que réglementée. Ils sont créés par des personnes qui viennent du milieu artistique et sont consacrés aux artistes, ainsi qu'à la création expérimentale qui est elle aussi en marge des institutions. Ces espaces diffusent de nouvelles formes d'art qui ne sont pas encore admises comme telles dans le monde de l'art, par exemple l'art vidéo, la performance, les livres d'artistes, les environnements, etc. L'organisation y est collective et ces lieux sont autogérés par les artistes. Ils ont généralement un statut éphémère, car les baux ont une durée limitée ou un manque de financement entraîne leur fermeture. Les locaux sont généralement vétustes, dégradés et relèvent, comme le mentionne Terroni, d'une « esthétique du taudis¹⁰⁴ ». Cette esthétique s'oppose à celle du White Cube :

Sous leurs dehors décrépis, les espaces alternatifs représentent une alternative franche à la scénographie traditionnelle des galeries d'exposition. Loin d'être considérée comme circonstancielle, la nature industrielle et l'aspect décrépi de certains espaces alternatifs est à l'origine d'une nouvelle esthétique qui s'oppose à la norme du *white cube* ou cube blanc, qui impose comme lieu d'exposition un espace neutre, où l'œuvre est isolée de son contexte urbain et du monde en général. [...] Autrement dit, au début des années 1970, la nature industrielle des espaces investis par certains artistes ne traduit pas simplement une nécessité économique, mais marque aussi la remise en question de l'ordre esthétique dominant, du modernisme¹⁰⁵.

103 *Ibid*, p. 8.

104 *Ibid*, p. 38.

105 *Ibid*, p. 39.

En quoi les espaces alternatifs s'opposent-ils au *white cube* ?

Selon Brian O'Doherty, l'espace de la galerie est un « espace blanc, idéal [et constitue] l'archétype de l'art du vingtième siècle¹⁰⁶ ». Les espaces d'exposition conventionnels sont construits afin de montrer de l'art. Ils suivent en général le modèle du cube blanc qui est « une convention scénographique moderniste¹⁰⁷ ». Les murs sont homogènes et neutres pour ne pas interférer dans la réception de l'œuvre. Celle-ci est également mise en valeur par l'éclairage, un cadre ou encore un socle. Les espaces alternatifs eux, sont des lieux reconvertis, écoles, lofts industriels ou encore caves d'immeuble. Ils présentent donc chacun un aspect particulier qui est conservé afin de ne pas se plier aux formes d'exposition conventionnelles. Comme ceux-ci ne sont pas rénovés ou le sont que de manière partielle, ils exhibent leurs dégradations et leurs murs décrépis : « le 112 Greene Street est vraiment funky comme espace et doit être laissé comme ça. On ne va pas y toucher, sauf pour les éléments de base comme les portes et l'éclairage ; mais on ne va ni le peindre, ni le rénover. On va simplement en retirer les éléments dangereux¹⁰⁸ ». L'espace du 112 Greene Street a des murs qui s'écroulent, un sol abîmé, et un faible éclairage. Son esthétique est particulière, car la cave est ornée de colonnes grecques blanches qui traversent la longueur de la pièce. Le 112 prend ensuite le nom de White Columns en référence à son architecture. L'espace de PS1 quant à lui, a été rénové de manière partielle, car le toit fuyait, le plancher était en mauvais état et la plomberie, ainsi que l'électricité ont dû être refaites pour assurer un minimum de confort aux artistes. Là encore, les murs ne sont pas retouchés, car les artistes préfèrent travailler dans ces espaces à la nature brute¹⁰⁹. La vétusté de ces espaces se démarque des murs aseptisés de la galerie et permet alors aux artistes d'avoir une plus grande liberté d'action pour travailler. Dans les lieux alternatifs, ils mettent en espace eux-mêmes leurs travaux, ce qui diffère des lieux d'expositions traditionnels où d'autres personnes s'occupent parfois de l'accrochage et de l'emplacement de l'œuvre. Les artistes travaillent également en collaboration avec leurs

106 Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Lectures Maison Rouge, Paris, 2008, p. 36.

107 Cristelle Terroni, *New York Seventies, Avant-garde et espaces alternatifs*, op. cit., p. 52.

108 Willoughby Sharp, « 112 Greene Street, An interview with Alan Saret et Jeffrey Law », *Avalanche*, hivers 1971, p. 12-13.

Repris dans Cristelle Terroni, *New York Seventies, Avant-garde et espaces alternatifs*, op. cit., p. 25.

109 *Ibid*, p. 39.

pairs alors que dans les musées ou les galeries, ceux-ci travaillent plutôt individuellement. La vente des œuvres est également reversée entièrement aux artistes sans qu'un tiers prenne un pourcentage sur celle-ci. O'Doherty compare la galerie à une église, car elle a une « dimension sacramentelle¹¹⁰ ». Les objets y acquièrent le statut d'œuvre d'art et sont préservés du temps et du monde extérieur. Pour lui, « Le contexte devient le contenu¹¹¹ », autrement dit la galerie ou le musée apportent un cadre artistique aux objets et aux idées et fournissent le contenu de l'art¹¹². La nature autoréférentielle et l'autonomie de l'œuvre¹¹³ font exister celle-ci hors de tout contexte « spatial, social et politique¹¹⁴ ». La production dans les espaces alternatifs est, elle, généralement éphémère et donne de l'importance au « contexte spatial » de l'œuvre. En effet, les artistes intègrent l'espace architectural à leur production *in situ*. L'espace devient un composant de l'œuvre autant que les matériaux qui servent à l'élaborer. En s'inscrivant plutôt dans un lieu réel que dans un lieu artificiel, les œuvres exposées dans les espaces alternatifs sont plus proches de leurs réalités spatiales et contextuelles qu'elles ne le seraient dans un musée ou une galerie. Les artistes accordent également plus d'importance au processus qu'à la création d'objets d'art pérennes, valorisant ainsi l'expérience et la temporalité de l'œuvre. Ces espaces favorisent la pratique expérimentale et une expression plastique multiforme qui rejette l'illusionnisme pictural pour s'insérer dans un environnement réel, comme l'indique Cristelle Terroni. Cette conception de la pratique de l'art diffère de la production formaliste du cube blanc analysée par O'Doherty, production dont les deux médiums majeurs sont la peinture et la sculpture. Le travail *in situ* dans les espaces alternatifs se rapproche des réalisations du Land Art. Les artistes de ce courant se sont eux-mêmes émancipés des médiums et des lieux d'art traditionnels, pour réaliser des structures qui s'insèrent dans un environnement réel. Ils ont ainsi contribué à l'élargissement du champ de la sculpture dont Rosalind Krauss définit quatre termes : l'architecture, la non-architecture, le paysage, le non-paysage. Ceux-ci, une fois combinés, définissent quatre champs dans

110 Brian O'Doherty, *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, op. cit., p. 36.

111 *Ibid*, p. 93.

112 *Ibid*, p. 15.

113 Cristelle Terroni, *New York Seventies, Avant-garde et espaces alternatifs*, op. cit., p. 53.

114 *Ibid*, p. 53.

lesquels prend place la sculpture post-moderne. La sculpture est définie par Krauss comme l'addition du non-paysage et de la non-architecture. La « construction de site » est la combinaison du paysage et de l'architecture. La création d'un « site marqué » est l'addition du paysage et du non-paysage. Enfin, les « structures axiomatiques » sont la combinaison de l'architecture et de la non-architecture « c'est-à-dire des œuvres qui interviennent dans l'espace réel afin de mettre en valeur l'expérience architecturale d'un lieu particulier¹¹⁵. » Pour Terroni, ce dernier champ permet de qualifier les pratiques spatiales qui se déroulent dans les espaces alternatifs. L'auteure préfère alors parler d'« installation » que de sculpture post-moderne. Même si le terme n'est pas encore utilisé à l'époque, il lui paraît plus adéquat pour qualifier les productions qui mêlent à la fois la sculpture et l'architecture de l'espace d'exposition.

Le 112 Greene Street est le lieu d'exposition de ces nouvelles pratiques installatives. L'espace du 112 devient un environnement au même titre que l'est le paysage pour le Land Art. Lors de l'exposition collective inaugurale « Inaugural Group Show » de 1970, les artistes prennent possession de la galerie. « Selon une logique de création *in situ*, poussée ici à son paroxysme, chaque partie de l'espace d'exposition devient alors utilisable, manipulable ¹¹⁶ ». L'exposition donne aux artistes l'occasion de développer de nouvelles techniques de création qu'ils n'auraient pas pu utiliser dans un lieu d'art conventionnel. Pour faire leurs installations, les artistes ont utilisé la façade du bâtiment, la cage d'ascenseur, les fissures dans le sol et les murs. Georges Trakas a, par exemple, réalisé une installation intitulée *The Piece That Went Through the Floor*, où il découpe le plancher entre le rez-de-chaussée et la cave. La structure faite avec du bois, de la corde et des sacs de sable « fonctionne » ainsi sur les deux étages de la galerie. Alan Saret expose des morceaux de corniches, tombés d'un bâtiment abandonné, qu'il trouve lors d'une balade dans la même rue que la galerie. Ces éléments architecturaux sont replacés dans un lieu qui a le même contexte spatial et urbain, car l'espace de galerie a été elle-même un bâtiment à l'abandon. Pour

115 *Ibid*, p. 79.

116 *Ibid*, p. 61.

l'exposition « Anarchitecture Show » en 1970, un groupe d'artistes dont Gordon Matta-Clark expose des photographies « représentant un espace urbain où l'architecture a perdu son caractère fonctionnel pour donner lieu à des situations étranges¹¹⁷ ». Les travaux que réalise Matta-Clark au 112 lui ont permis de confirmer sa pratique et d'aller expérimenter d'autres espaces architecturaux. Comme le souligne Terroni, « En 1970 et 1974, le geste d'Alan Saret et le contenu d'*Anarchitecture* montrent tous deux que le 112 Greene Street reste un espace poreux et réceptif à son environnement urbain, un lieu de réflexions et de contestations où les artistes osent envisager l'architecture autrement.¹¹⁸ ».

Les espaces alternatifs permettent de contribuer à la reconnaissance des pratiques émergentes. Et ils contribuent également au processus de gentrification qui se développe à partir de 1975 : des classes plus aisées viennent s'installer et des commerces ouvrent aux alentours de SoHo. Les galeristes et les marchands d'art abandonnent même le nord de Manhattan pour venir dans le quartier sud. La légalisation des lofts résidentiels contribue aussi à l'embourgeoisement de cette partie de la ville. Cette migration a pour conséquence de faire augmenter le prix des loyers, ce qui oblige les artistes les plus pauvres à quitter le quartier. Les espaces alternatifs à partir de cette époque commencent également à s'institutionnaliser. La reconnaissance des nouvelles pratiques expérimentales dans le monde de l'art et « la réintégration de certains artistes au marché de l'art¹¹⁹ » va enclencher ce processus. Les financements publics qui leur sont accordés principalement par le *New York State Council on the Arts* et l'intérêt de plusieurs critiques d'art pour ceux-ci témoignent de leur acceptation par les institutions :

La transformation du statut des espaces alternatifs au cours de la période, de structures marginales en lieux d'exposition reconnus par leurs pairs, montre alors que l'intérêt des pouvoirs publics pour l'art s'étend désormais aux pratiques expérimentales. Cependant, en 1980, alternatifs ne rime plus avec marginal, et ces espaces n'ont pratiquement plus rien d'informel. Leur fonctionnement implique désormais des professionnels du monde de l'art, et

117 *Ibid*, p. 77.

118 *Ibid*, p. 78.

119 *Ibid*, p. 201.

leur programmation, quoique toujours tournée vers l'expérimentation artistique, est mieux structurée. L'institutionnalisation qui suit l'arrivée des fonds publics a également des conséquences sur la qualité des expositions, dont certaines sont désormais acclamées par la critique et considérées comme des événements significatifs pour le développement de l'art contemporain¹²⁰.

Pour Terroni, ces lieux ont été des modèles pour les musées d'art contemporain. À l'époque les musées d'art moderne ne sont pas en capacité d'accueillir l'art expérimental. Les espaces alternatifs offrent alors cette possibilité en donnant une visibilité et une reconnaissance à la scène artistique émergente. Leurs qualités, leur efficacité résident dans leurs fonctionnements plus souples que celui des institutions de l'art.

120 *Ibid*, p. 229.

3. Des espace d'exposition éphémère

Dans cette partie, seront abordés les différents statuts et enjeux propres aux friches urbaines quand elles sont reconverties en lieux culturels alternatifs. Des collectifs artistiques ou encore des organismes publics transforment des lieux abandonnés en galerie d'art ou y organisent des expositions éphémères. Pour illustrer cette reconversion, on prendra exemple sur Kreuzberg le quartier alternatif de Berlin et Teufelsberg une ancienne station d'espionnage de la NSA aujourd'hui réhabilitée en galerie de *Street-Art*. On verra également quelques cas d'expositions éphémères qui se sont déroulées dans des lieux abandonnés, comme *Entrez libre* à l'ancienne maison d'arrêt de Nantes en 2017 ou la Tour Paris 13. Ces lieux ont été investis par des Street-artistes avant leur démolition.

Depuis les années 1960 jusqu'à nos jours, les signes physiques les plus prégnants de la période fordiste dans les villes, c'est-à-dire les usines et les entrepôts, sont devenus obsolètes pour nombre d'entre eux (voir Healey et al., 1992; Couch et al., 2003). De ce fait, le tissu urbain, fortement marqué par la présence de l'industrie, s'est en partie disloqué. Mais il est assez courant que des artistes, créateurs, petits artisans ou simples squatteurs investissent ces espaces en friche, transformant parfois les anciennes cathédrales de l'industrie en nouvelles cathédrales de l'art et/ou de l'économie créative, et ce, bien avant tout programme de réhabilitation¹²¹.

Dans l'article « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens » paru en 2011 dans l'*Espace géographique*, Lauren Andres et Boris Grésillon les friches industrielles investies par les artistes et les différentes trajectoires qu'elles prennent dans la ville. Ils dressent une typologie des statuts de ces espaces et examinent également les relations entre les divers acteurs rentrant en compte au cours de leur processus de transformation. Andres et Grésillon évoquent plusieurs temporalités inhérentes aux friches industrielles reconverties :

121 Lauren Andres, Boris Grésillon « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique* 2011/1 (Tome 40), p. 15-30.

« l'avant-friche, le temps de veille et l'après-friche (Andres, 2008)¹²². ». Il y a, dans un premier temps, une période où ces espaces sont délaissés et vacants, ce qui amène des collectifs d'artistes à occuper ces lieux pour y développer des activités artistiques. Les auteurs parlent alors de « temps de veille » qui est une période où les espaces à l'abandon se transforment en lieux culturels alternatifs. Les friches industrielles sont appelées une fois leur reconversion des « friches culturelles », des « squats artistiques » ou encore « des lieux culturels off ¹²³ ». L'appellation « squat artistique » dénote un caractère illégal. Quand la possession d'un lieu se fait sans autorisation, on dit alors qu'il est « squatté ». Tandis que l'expression « friche culturelle » a un aspect plus institutionnel. Le « temps de veille » caractérise une période de réappropriation où se développent des activités généralement éphémères. Cependant, celles-ci peuvent dans certaines conditions devenir pérennes. C'est alors une période d' « après-friche » où l'occupation de espaces devient légitime, où ces lieux s'institutionnalisent et peuvent être réhabilités. La pérennité de ces lieux dépend de la légalité, de la légitimité de l'occupation et de la valeur qu'ils peuvent avoir dans la ville. Ils sont également dépendants des rapports entre les propriétaires, les acteurs publics et les occupants. Les propriétaires peuvent dans certains cas soutenir le projet artistique et louer les locaux à bas coût. En contrepartie les occupants rénovent ou maintiennent le bâtiment en état : « Ainsi, en acceptant ou non que des activités temporaires se développent, les propriétaires rendent (ou non) légitimes des occupations provisoires et des initiatives transitoires¹²⁴. » Des acteurs publics peuvent également soutenir le projet dans le cadre de politiques urbaines. Les « friches culturelles » peuvent être pour eux une opportunité pour améliorer de l'image du quartier, pour développer ou dynamiser économiquement, socialement et culturellement celui-ci. Ces acteurs publics peuvent alors soutenir financièrement le projet et rendre légale l'occupation. Une « friche en veille » caractérise alors le temps où une activité est plus ou moins légitime et où le statut du lieu connaît une modification. Pendant cette période, différents acteurs rentrent en contact et vont

122 Lauren Andres, Boris Grésillon « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique* 2011/1 (Tome 40), p. 15-30.

123 Boris Grésillon, « Les « friches culturelles » et la ville : une nouvelle donne ? », *L'Observatoire* 2010/1 (N° 36), p. 50-53.

124 Lauren Andres, Boris Grésillon « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique* 2011/1 (Tome 40), p. 15-30.

déterminer la viabilité et la longévité du projet. La réappropriation des lieux abandonnés peut :

jouer un rôle non négligeable dans les processus de requalification, de revivification ou de gentrification actuellement à l'œuvre dans les grandes métropoles mondiales. [...] De nos jours, que ce soit à Montréal, à Buenos Aires, à Londres, à Berlin ou même à Shanghai, les friches urbaines ne sont plus automatiquement considérées comme du rebus, et, pour peu qu'elles présentent un intérêt architectural ou géostratégique, elles sont réhabilitées par des acteurs publics ou privés¹²⁵.

Les « friches spontanées et rebelles » ont un statut illégal. Les artistes réunis en collectifs s'approprient et occupent les lieux sans l'autorisation des propriétaires. Andres et Grésillon illustrent leurs propos en prenant exemple sur les friches industrielles de Berlin. Dans les années 1990, après la chute du mur, les usines situées du côté Est de la ville ferment. Les artistes se mettent alors à squatter les bâtiments en ruine et vont en faire des lieux de contre-culture¹²⁶. Dans les lieux alternatifs berlinois s'organisent à cette époque des événements artistiques comme des spectacles, des festivals, des expositions ou encore des soirées technos. Dans l'illégalité les friches sont constamment menacées de fermeture, les artistes peuvent se faire déloger à tout moment, le terrain peut être vendu à des agences immobilières, etc. Le statut des « friches spontanées » est donc instable sur divers niveaux, financier, légal et temporel. Les artistes qui sont les « acteurs culturels » de la friche et les « acteurs décisionnaires » qui sont les propriétaires ou les acteurs de la ville peuvent rentrer en conflit, ce qui va jouer sur l'avenir du lieu. Le cas de Teufelsberg située du côté Ouest de Berlin en est un exemple. La « montagne du diable », en français, est une colline artificielle réalisée avec les décombres des bâtiments bombardés pendant la guerre. À l'époque de la guerre froide, cet endroit représente un point stratégique par sa hauteur : les Américains qui y construisent une station d'écoute pour espionner le bloc Est. Après la chute du mur, la station est désertée et vendue par l'État. Les divers projets comme

125 Boris Grésillon, « Les « friches culturelles » et la ville : une nouvelle donne ? », *L'Observatoire* 2010/1 (N° 36), p. 50-53.

126 Lauren Andres, Boris Grésillon « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique* 2011/1 (Tome 40), p. 15-30. p. 6.

celui d'en faire un musée de l'espionnage ou un hôtel 5 étoiles n'ont jamais abouti. En 2006, le site est classé zone naturelle et les projets de constructions sont donc annulés. L'ancienne station d'espionnage de la NSA laissée à l'abandon a été vandalisée, squattée et reconvertie en galerie d'art alternative dans les années 2000. Les squatters organisés en association lancent le projet « graffiti gallery » et invitent des graffeurs d'Europe à venir y travailler. On peut notamment y voir des graffs qui font référence à l'ancienne activité du site. L'association organise aussi des visites pour raconter l'histoire du lieu. Pour le visiter, l'entrée est payante, ce qui permet à l'association d'obtenir des fonds pour financer l'activité et maintenant le site en état. Mais depuis 2015, les propriétaires du terrain qui avaient accordé le droit d'occupation l'on retiré et imposent des restrictions à l'association. Un accord entre les deux parties du site n'a pas encore été trouvé et l'activité peut être mise en péril.



Teufelsberg, 2018, Berlin

Dans certains cas, les « friches spontanées » deviennent des « friches régularisées » quand elles sont autorisées provisoirement par des « acteurs décisionnaires ». Celles-ci sont admises comme lieu culturel et prennent deux trajectoires. Elles peuvent être viables ou mises en échec, si les rapports entre les acteurs sont conflictuels ou si elles ne contribuent pas à apporter une valeur positive au quartier. Dans certains cas, les occupants sont contraints de proposer un projet culturel viable et en adéquation avec ce qu'attendent les pouvoirs publics, s'ils veulent assurer la pérennité de leurs activités.

- les friches régularisées appellent une trajectoire de mutation certes spontanée et circonstancielle, mais aussi l'élaboration plus ou moins rapide d'un terrain d'entente entre les acteurs culturo-économiques et les acteurs décisionnaires ;
- le devenir d'une friche régularisée n'est pas celui de perdurer telle quelle, mais d'évoluer au cœur de formes de planification traditionnelles ou novatrices et au sein d'un système d'acteurs hiérarchisés.¹²⁷

Les lieux alternatifs peuvent pour la ville devenir le point central d'un « projet de régénération¹²⁸ » et être vecteurs d'un processus de gentrification. Les « friches culturelles » intéressent également les sociétés immobilières qui peuvent décider d'y investir, car elles apportent une valeur économique. Généralement, le « squat artistique » d'origine devient par la suite un lieu « branché » qui dynamise culturellement et économiquement un quartier délaissé et en déclin économique. L'arrondissement de Kreuzberg, le quartier alternatif historique de Berlin en est un exemple. Il y a notamment des squats artistiques, des clubs technos et des galeries d'art alternatives et à ciel ouvert comme la East-Side Gallery¹²⁹.

127 Lauren Andres, Boris Grésillon « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique* 2011/1 (Tome 40), p. 15-30. p.10

128 Lauren Andres, Boris Grésillon « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique* 2011/1 (Tome 40), p. 15-30. p. 8.

129 La East Side Gallerie est une partie du mur de Berlin qui mesure 1,3 kilomètre, réhabilitée en galerie de *Street-art*.



East-Side Gallery, 2018, Berlin

Cet arrondissement en ruine est devenu à la mode : « Fatalement, cela a fait réaliser rapidement aux investisseurs que laisser le quartier entre les mains de cette population « bohème » était une perte d'argent et surtout d'espace. Les rives de la Spree constituaient un terrain à bâtir... idéal !¹³⁰ » Le projet de construction « Media Spree » de la ville menace maintenant des immeubles et l'identité du quartier. Comme Kreuzberg est un quartier « branché », les investisseurs immobiliers et la ville veulent réaménager une partie du quartier en construisant des immeubles dédiés aux technologies de la communication, plus rentables économiquement. Cependant, l'idée ne plaît pas aux habitants du quartier qui mettent en place une pétition pour organiser un référendum.

Au-delà de sa fonction première en tant que lieu de production artistique, une friche culturelle représente un enjeu foncier, économique et urbain. Elle sert alors de support aux politiques de régénération urbaine et de développement de l'économie créative. Il est intéressant de constater qu'après avoir massivement rejeté les fabriques de l'art, le pouvoir cherche aujourd'hui plutôt à utiliser ces espaces en tant que leviers d'un nouveau développement urbain¹³¹.

130 Lucie L Hurard « Sabordons Media Spree ! Une initiative citoyenne contre un projet d'aménagement urbain à Berlin », DPH, 2008 : <http://base.d-p-h.info/fr/fiches/dph/fiche-dph-7688.html> (page consultée le 05/052018)

131 Lauren Andres, Boris Gréssillon « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique* 2011/1 (Tome 40), p. 15-30.

Il y a aussi les « friches institutionnelles » qui sont des projets initiés par des acteurs culturels, artistes ou associations, en collaboration avec des « acteurs publics ». La ville et d'autres investisseurs vont financer et soutenir le projet de réhabilitation. En contrepartie, du soutien financier « les friches culturelles sont priées de faire du " socioculturel ", d'animer et de revivifier les quartiers où elles sont implantées, de participer à la politique de la ville via différents dispositifs¹³²». Ces lieux sont instrumentalisés par les pouvoirs publics dans « des stratégies de marketing urbain¹³³». Dans le processus de régénération des zones urbaines désertées, celles-ci peuvent jouer un rôle positif en donnant une image originale et artistique au quartier. En effet, les friches permettent de développer une économie basée sur son activité culturelle, actrice de la gentrification. Les lieux abandonnés reconvertis font partie dans les politiques culturelles menées par la ville des « nouveaux territoires de l'art¹³⁴».

Le *Street-art* est également instrumentalisé dans ce processus de régénération. Cette pratique à l'origine spontanée et transgressive, comme les « squats artistiques », s'est aujourd'hui institutionnalisée et « occupe donc une place spécifique dans les politiques culturelles urbaines¹³⁵». Le *Street-art* s'est développé dans la rue, mais également dans des lieux à l'abandon. Libre d'accès, ces espaces offrent aux graffeurs de grandes surfaces pour réaliser leurs peintures murales à la bombe et du temps pour pratiquer, car ils y sont à l'abri des regards. Comme le graff n'est plus une pratique vandale, mais un art, les friches industrielles deviennent « des lieux privilégiés de l'institutionnalisation du street art (Talamoni, 2015), par le biais de commandes qui se rapprochent d'une forme de muralisme et permettent de valoriser de manière éphémère des espaces en attente de rénovation (Kullmann, 2015)¹³⁶ ». Le *Street-art* est un « outil d'attractivité », ainsi qu'un « outil de promotion du territoire »¹³⁷. L'art urbain est pour une ville, un moyen d'attirer les touristes ou de potentiels nouveaux habitants dans un

132 Boris Grésillon, « Les " friches culturelles " et la ville : une nouvelle donne ? », *L'Observatoire* 2010/1 (N° 36), p. 50-53.

133 Lauren Andres, Boris Grésillon « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique* 2011/1 (Tome 40), p. 15-30.

134 Appellation a été forgée par la Délégation interministérielle à la Ville et repris dans l'article de Boris Grésillon, « Les " friches culturelles " et la ville : une nouvelle donne ? », *L'Observatoire* 2010/1 (N° 36), p. 50-53.

135 Sophie Blanchard, " Street art, rénovation urbaine et gentrification dans le Nord-Est parisien : entre marketing urbain et gender mainstreaming" *Urbanité*, n° 9, 2017

136 *Ibid*

137 *Ibid*

quartier.

À l'échelle de l'agglomération parisienne, l'utilisation du street art à des fins de marketing urbain a pris son essor dans l'Est parisien, à Vitry-sur-Seine (Talamoni, 2015) et dans le 13^e arrondissement de Paris, comme l'illustre le « musée de street art éphémère » de la Tour Paris 13 installé en octobre 2013 dans une tour en attente de démolition au sein de la Zone d'aménagement concerté Paris Rive Gauche (Kullmann, 2015)¹³⁸

Dans un immeuble de logements sociaux voué à la destruction du 13^{ème} arrondissement de Paris s'est déroulée une des plus grandes expositions de *Street-art*. Le projet a été initié par Medhi Ben Cheikh directeur et commissaire d'exposition de la Galerie Itinérance avec l'accord du bailleur et le soutien du maire du 13^{ème} arrondissement, Jérôme Coumet qui, depuis les années 2000, cherche à promouvoir cette forme d'art. La municipalité veut faire de cette partie de la ville, en pleine mutation, un « musée à ciel ouvert » pour rendre la rive gauche de Paris attractive économiquement et culturellement. Pour cette exposition temporaire, 118 artistes de plusieurs nationalités différentes ont été invités à venir investir une tour de 9 étages composée d'une trentaine d'appartements parfois encore meublés. Le montage de l'exposition a duré environ 7 mois, pour un mois d'ouverture du 1^{er} au 31 octobre 2013. Les street artistes ont saturé l'espace intérieur, les murs, les sols, le plafond de graff', ainsi que l'espace extérieur. La façade repeinte en orange, pour l'occasion, se démarquait des autres bâtiments grisâtres du quartier. L'artiste El Seed a réalisé sur celle-ci une calligraphie monumentale à partir d'une citation de Baudelaire traduite en arabe : « La forme de la ville change plus rapidement que le cœur de l'homme ». Cette phrase fait écho, pour El Seed, au contexte urbain de cet arrondissement en plein réaménagement. Le mobilier urbain à l'entrée de l'immeuble a lui aussi été utilisé par l'artiste Cyklop qui a peint un œil sur chaque poteau autour du bâtiment. Comme les artistes avaient une totale liberté, quelques cloisons ont été abattues pour réagencer l'espace. Ici, l'espace architectural fait partie intégrante des travaux réalisés. Le souhait de l'organisateur était de proposer aux visiteurs une expérience immersive leur

138 *Ibid*

permettant de déambuler dans les appartements de l'immeuble, devenu pour un mois une œuvre monumentale où coexistaient les différents univers graphiques et picturaux.



Vue extérieur de la *Tour Paris 13*, 2013
Photographie Clotilde Kullmann

On pourrait dire que cette expérience renvoie à l'exploration urbaine. Les visiteurs parcouraient un immeuble à l'abandon dans lequel ils pouvaient encore trouver des traces de vie des anciens occupants, comme du papier peint, des meubles, etc. L'artiste Katre qui travaille à partir de photographies de lieux abandonnés a réalisé dans un des appartements une installation à l'atmosphère chaotique, faisant référence à la future destruction de l'immeuble¹³⁹. L'artiste a imprimé en grand format deux photographies qu'il a réalisées dans des friches industrielles et qu'il a collées sur un pan de mur dans deux pièces. Ces photographies sont pour lui des souvenirs de ces lieux disparus qu'il réutilise dans ces installations. Il a ensuite prolongé les lignes de fuite des clichés dans l'appartement avec des cordes ou à la bombe. Le sol était également recouvert de décombres pour alimenter cette ambiance. Quand il est intervenu,

139 <https://www.dailymotion.com/video/x15d07p>

l'appartement était encore meublé, il y avait aussi des tenues de travail et des photographies de la personne qui y vivait. Katre a alors réutilisé les meubles pour les intégrer à son installation.



Vue de l'intervention de l'artiste Katre dans un appartement de la *Tour Paris 13*
Photographie Clotilde Kullmann

L'exposition éphémère a largement été médiatisée grâce aux réseaux sociaux et à la presse et a obtenu une visibilité internationale. Elle était gratuite et a attiré beaucoup de touristes, amateurs de *Street-art* ou des curieux venus visiter cet espace exceptionnel. On dénombre entre 15 000 et 30 000 visiteurs en un mois.

Cet afflux [...] a joué un rôle remarquable dans l'organisation de l'événement, parce que le bâtiment n'était pas destiné à accueillir du public comme l'est un musée. Il présentait des contraintes d'accessibilité, une sécurisation compliquée [...]. La préfecture de police ayant estimé que l'immeuble ne pouvait accueillir que 49 visiteurs en même temps, la durée d'attente des visiteurs dépassait souvent quatre heures, jusqu'à atteindre parfois sept heures à la fin du mois¹⁴⁰.

140 Clotilde KULLMANN, « De l'exposition de la *Tour Paris 13* au concept de musée à ciel ouvert », *Téoros*, mis en ligne le 25 avril 2016, consultée le 08 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/teoros/2776>

Cet engouement a notamment été suscité par la médiatisation de l'événement, mais aussi parce que celui-ci était éphémère. Les visiteurs étaient alors intéressés par l'occasion de vivre une expérience inédite qu'ils n'auraient plus jamais l'occasion de vivre. La destruction de l'immeuble, prévue au mois d'avril 2014, a elle aussi été médiatisée, filmée et diffusée sur Internet comme « une performance artistique temporaire¹⁴¹ ». La destruction faisait partie du projet artistique et est devenue une des composantes de l'œuvre. Le succès de l'exposition a eu une influence économique positive sur le quartier, les commerces aux alentours voyant leurs recettes augmenter durant l'événement¹⁴². La mairie propose aux touristes des parcours dans le 13ème pour découvrir des fresques qu'elle a commandées à des street-artistes. Ainsi, la ville revalorise la rive gauche de Paris, par le biais de l'art urbain.

On peut également évoquer l'exposition éphémère *Entrez libre* organisée par l'association Pick-up Production qui s'est déroulée du 1^{er} juillet au 27 août 2017. Celle-ci était l'une des étapes du projet culturel « Le Voyage à Nantes », dirigé par Jean Blaise de la Société Public Locale. La ville propose une déambulation aux touristes et à ses habitants pour découvrir des œuvres urbaines, ainsi que des monuments historiques. Le parcours pérenne de 12 kilomètres matérialisé par une ligne verte tracée sur le sol est, pendant la saison estivale, relié à d'autres événements. L'association nantaise qui vise à promouvoir la culture hip-hop a alors proposé à l'organisme un projet artistique dans le Greffe de l'ancienne maison d'arrêt de Nantes.

Pick Up Production propose avec Entrez Libre une performance artistique et éphémère, à mi-chemin entre l'exposition collective et l'expérience immersive. Dans l'ancien bâtiment du greffe, l'art populaire de la fresque murale ouvre des portes inédites et provoque le voyage intérieur. Une invitation à franchir les grilles, traverser la folie, vivre la saturation. Puis tenter l'évasion onirique et l'échappée belle¹⁴³.

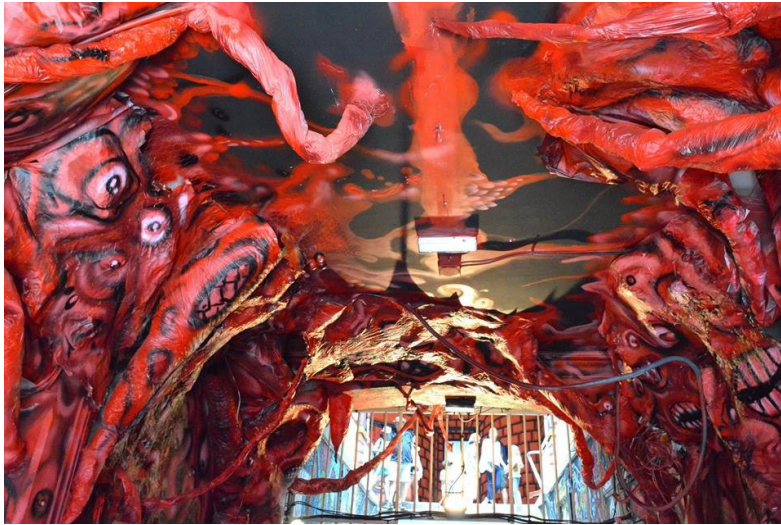
141 *Ibid*

142 *Ibid*

143 <http://www.pickup-prod.com/evenements/entrez-libre/>

L'exposition réunissait dix artistes, dessinateurs, graffeurs, peintres qui ont travaillé trois semaines dans ce lieu sur le thème de l'enfermement. Le but était d'en rappeler son ancienne fonction et narrer l'histoire des anciens occupants avant sa démolition. Les visiteurs se retrouvaient alors immergés dans un univers à la fois sombre et onirique. Dans la cour intérieure, les murs de l'enceinte et les façades du bâtiment ont été investis par trois graffeurs et une artiste. La noirceur de la fresque de Kazy Usclef mettait dès l'entrée de l'exposition le visiteur dans l'ambiance sombre de l'univers carcéral. Dans la pièce d'entrée du greffe, l'artiste Nosbé a réalisé un graff en volume rouge sang sur les murs, le plafond ainsi que le sol. Son œuvre se déployait dans l'espace comme une matière organique grouillante et produisait un effet d'oppression et d'angoisse. À l'étage, l'artiste David Bartex plongeait le visiteur dans un univers coloré et onirique. Il avait suspendu, au-dessus des escaliers, une structure représentant différents symboles liés à l'évasion et peint un œil sur chaque œillette des cellules. Durant les deux mois d'ouverture, l'événement a attiré 95 000 personnes avant que l'ancienne maison d'arrêt abandonnée depuis 2012 soit en partie détruite l'été 2018 pour devenir un quartier vert. Le projet immobilier, intitulé « Révélation », vise à construire de nouveaux logements ornements de végétaux, une crèche, un parking souterrain, des espaces verts ainsi qu'un lieu de spectacle dans le bâtiment du greffe. On peut alors émettre l'hypothèse que cette exposition temporaire était un moyen de revaloriser ce lieu avant qu'il ne soit modifié. Sur le site Internet de la ville de Nantes, il n'est pas directement écrit que l'exposition contribue à médiatiser ce projet urbanistique, mais celle-ci est mentionnée dans l'article « La reconversion de l'ancienne prison de Nantes commence¹⁴⁴ ». On pouvait également voir avant l'entrée dans l'enceinte de bâtiment une pancarte publicitaire où figurait le futur quartier.

144 <https://www.nantes.fr/home/actualites/ville-de-nantes/urbanisme/2017/reconversion-prison.html>



Vue de l'intervention de l'artiste Nosbé dans un l'entrée du greffe pour l'exposition *Entrez Libre*, 2017



Vues de l'intervention de l'artiste David Bartex à l'étage pour l'exposition *Entrez Libre*, 2017



Au regard de ces divers exemples, on peut constater que la reconversion des lieux abandonnés représente plusieurs enjeux pour la ville et pour les sociétés immobilières. Les friches réhabilitées permettent de développer des activités culturelles au sein de la ville et les acteurs de celle-ci vont s'en servir à des fins économiques, urbanistiques, sociales. En devenant des lieux culturels alternatifs, ces espaces sont acteurs de la gentrification ou sont des instruments de « marketing urbain » dans un processus de réaménagement de la ville. Ils peuvent contribuer à redonner une image positive aux quartiers dans lesquels ils sont implantés. Ainsi, ils attirent certains habitants de la ville à venir s'y installer et les touristes à venir les visiter.

Conclusion

La prise en compte des relations que l'œuvre entretient avec son lieu d'origine et son lieu d'accueil, dans les années soixante, amène les artistes à s'affranchir de l'idée de l'atelier et du musée comme seuls espaces où l'art se fait et se voit. Ces cadres constituent pour eux une limite physique et esthétique à la création artistique. Des contraintes liées au lieu-même de l'atelier imposent à l'artiste un certain type de pratique artistique et un certain format¹⁴⁵. L'artiste doit concevoir des objets d'art mobiles destinés à être déplacés dans un environnement neutre et artificiel qui lui est étranger. L'œuvre considérée comme autonome est isolée de sa réalité extérieure et perd alors en qualité plastique et sémantique. L'espace d'exposition engendre également des contraintes, car les paramètres de mise en vue de celle-ci y sont contrôlés. En prenant conscience que la scénographie a une influence sur l'orientation du discours et la réception de l'œuvre, les artistes sont de plus en plus soucieux de la présentation de celle-ci. Ainsi, le lieu de l'œuvre et la manière dont elle est mise en espace prennent de l'importance et en deviennent des composants « axiomatiques¹⁴⁶ ». La remise en question des lieux institutionnels de l'art et l'importance que ces paramètres ont dans la production artistique de l'époque poussent donc les artistes à produire « hors les murs » dans des espaces naturels ou urbains. En pratiquant d'autres espaces, ils opèrent un renversement de ces contraintes, en prennent en charge eux-mêmes les conditions de mise en vue de leurs œuvres au sein d'un espace qu'ils choisissent de pratiquer. L'environnement extérieur, ouvert et sans limites spatiales se substitue alors aux lieux clos et privés de l'art.

Ces nouveaux lieux de production ont simultanément fait apparaître de nouvelles pratiques axées sur la spatialité, la temporalité et la contextualité de l'œuvre. L'activité artistique ne se limite donc plus à la création d'un espace fictif, mais à la pratique d'un espace concret. Avec le Land Art, par exemple, le paysage devient un objet d'intervention et ne se réduit plus à un motif comme en peinture. Ce qui intéresse les

145 Véronique Rodriguez, « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre », *Sociologie et sociétés*, n°2, 2002, [en ligne], consulté le 25 juin 2018, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/008135ar>

146 Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, op. cit., p. 77.

artistes c'est donc de pouvoir créer spontanément dans et pour un environnement réel. L'exploration d'un espace, l'intervention sur un *site* ou la création *in situ* deviennent des pratiques artistiques et l'espace physique constitue un médium que les artistes peuvent manipuler et transformer. Avec ces nouvelles formes d'expression, l'espace passe alors d'une logique esthétique de représentation à une logique plastique de présentation. Les artistes conçoivent des œuvres directement pour l'environnement où elle est montrée et l'y intègrent physiquement. Cette manière de pratiquer permet donc aux artistes de s'émanciper du déplacement de l'œuvre. L'investissement d'un lieu et les traces qui en résultent se substituent progressivement à la création d'un objet d'art tels qu'une sculpture ou une peinture. Celui-ci s'efface au profit de l'œuvre exposée dans un espace et un temps donné¹⁴⁷. Ainsi, la création devient spatiale, processuelle et éphémère. Les pratiques *in situ* inaugurent l'installation qui est « un type de création artistique qui rejette la concentration sur un objet exclusif pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments ou l'interaction entre les choses et leurs contextes¹⁴⁸ ». Cette forme d'expression se rapproche de l'exposition, car l'installation peut aussi être une pratique de mise en scène, d'agencement d'éléments, dans et pour un lieu spécifique. Celui-ci peut être muséal, naturel ou architectural.

« L'émergence d'installations dans des sites spécifiques non destinés à l'art continue aussi de figurer parmi les préoccupations des artistes installateurs. L'activation de lieu ou le contexte de l'intervention artistique suggère une lecture très spécifique de l'œuvre et s'attache non seulement à l'art et ses limites, mais aussi au rapprochement continu, voire même à la fusion de l'art et de la vie. L'installation représente aussi le désir de l'artiste d'étendre son champ d'intervention, depuis l'atelier jusqu'au lieu public. En revendiquant un territoire au-delà de la sphère privée, l'artiste élargit son contrôle sur l'exposition de l'œuvre¹⁴⁹. »

Les artistes du Land Art en sortant des ateliers ont montré que la production de l'art ne pouvait être réduite à ce seul espace. Cependant, en réintroduisant les cadres

147 *Ibid.*

148 Nicolas de Oliveira (dir.), *Installations : l'art en situation*, Paris, Thames & Hudson, 2004, p. 8.

149 *Ibid.*, p. 7.

culturels de l'exposition, ils ne se sont pas véritablement affranchis de l'institution pour donner de la visibilité à leurs œuvres. Ils ont néanmoins créé un dialogue entre l'extérieur et l'intérieur de l'institution de l'art, pour introduire ce qui ne relève pas du cadre artistique dans un espace muséal. Ce qui peut apparaître comme une véritable sortie des lieux conventionnels de l'art est l'appropriation par les artistes de lieux délaissés. Dans la volonté de trouver une alternative au modèle muséal du *White Cube*, certains artistes de cette génération vont occuper d'anciens bâtiments industriels désaffectés pour en faire des lieux de création et d'exposition. Ces espaces en marge qui n'ont plus d'utilité deviennent alors des terrains d'expériences et d'interventions privilégiés. Ces lieux d'exposition alternatifs fondent leurs singularités sur leurs architectures et leurs aspects décrépits, venant s'opposer à l'esthétique aseptisée du cube blanc et à l'art formaliste qui y est exposé. Ils sont le lieu idéal de ces nouvelles pratiques, en offrant une plus grande marge de liberté aux artistes que celle qu'ils ont dans une galerie ou un musée. Contrairement à ceux-ci, aucune contrainte autres que celles relatives à l'espace ne leur est imposée, ce qui leur permet d'intervenir directement sur l'espace architectural et l'utiliser comme un composant dans leurs œuvres. Comme celles-ci sont créées spécifiquement pour le lieu même de l'exposition, elles sont alors montrées au sein de leurs environnements premiers, au plus près de leurs réalités spatiales et contextuelles. Les espaces alternatifs ont permis la reconnaissance des nouvelles formes d'art émergentes qui n'étaient pas encore admises par le monde de l'art. Certains de ces lieux vont ensuite être récupérés par les institutions muséales qui ne sont pas en capacité d'accueillir les œuvres d'art contemporaines. Les espaces alternatifs deviennent donc les nouveaux musées d'art contemporain comme en témoigne la fusion de P.S.1 avec le MoMA à la fin des années 1990.

« Ainsi, aujourd'hui, nous remarquons la multiplication de Centres d'art, d'Associations sans but lucratif, de Musées, ainsi que de Manifestations, de Festivals, etc. qui ont rendu l'*alternatif ordinaire*. Il semble, en fait, qu'à côté du typique *white cube* moderniste les institutions contemporaines aient ajouté l'esthétique des friches et des espaces alternatifs historiques¹⁵⁰. »

150 Pamela Bianchi, *Espaces de l'oeuvre, Espaces de l'exposition : De nouvelles formes d'expérience*

Les institutions de l'art organisent de plus en plus d'expositions « hors les murs », dans des structures qui ne sont pas consacrées à l'exposition et deviennent les prolongements de l'espace muséal. Des lieux abandonnés se transforment ainsi temporairement en lieux d'accueils de l'art dans le cadre d'événements culturels. Leurs esthétiques singulières permettent de montrer l'art dans des espaces originaux, atypiques, que le spectateur n'a pas l'habitude de voir. Dans le cadre d'espaces d'expositions permanents, des centres d'art fondent leur identité sur ces lieux reconvertis. La Sucrière à Lyon qui est une ancienne usine à sucre reconverti en espace d'exposition dans les années 2000, en est un exemple. Le bâtiment garde son architecture originelle, mais l'intérieur est repeint en blanc, comme un *White Cube*, pour s'adapter à sa nouvelle fonction. Ce lieu accueille notamment des événements comme la biennale d'art contemporain de Lyon. La typologie de l'espace d'exposition conventionnel s'étend à celle du modèle alternatif qui, pour Pamela Bianchi, devient une nouvelle identité institutionnelle¹⁵¹. Autrement dit, l'alternatif devient un format ordinaire pour l'exposition.

Enfin, les lieux abandonnés, en dehors de leurs institutionnalisations, restent principalement des espaces aux pratiques spontanées et transgressives comme le Street-Art ou encore l'exploration urbaine. Celles-ci contribuent à les repenser d'une autre manière, comme des œuvres d'art ou des sortes de musées. Les photographes qui pratiquent l'*Urbex* leur redonnent vie, leur rendent hommage avant qu'ils ne disparaissent et construisent également un nouveau regard sur ces lieux qui deviennent de plus en plus des objets de fascination.

dans *l'art contemporain*, Paris, Connaissances et savoirs, 2016, p. 415.

151 *Ibid*, p. 424.

Bibliographie

Ouvrages :

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Édition du Seuil, 1992.
- BIANCHI, Pamela, *Espaces de l'oeuvre, Espaces de l'exposition : De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Paris, Connaissances et savoirs, 2016.
- BUREN, Daniel, *Les écrits 1965-2012, Volume 1 : 1965-1995*, Paris, Flammarion, 2012.
- CARERI, Francesco, *Walkscapes : La marche comme pratique esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2013.
- CHEVALIER, Pauline, *Une histoire des espaces alternatifs à New York: de SoHo au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, Les presses du réel, 2017.
- DAVILA, Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.
- KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.
- O'DOHERTY, Brian, *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP

Ringier, Lectures Maison Rouge, Paris , 2008

• POINSOT, Jean-Marc, *L'atelier sans mur. Textes 1978-1990*, Villeurbanne, Art édition, 1991.

• POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'oeuvre a lieu : L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les presses du réel, 2008.

• TERRONI, Cristelle, *New York Seventies : Avant-garde et espaces alternatifs*, PUR, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

• TIBERGHIEU, Gilles, *Land Art, Carré, Paris 1993*.

Ouvrages collectifs :

• *Que faire avec les ruines : Poétique et politique des vestiges*, actes de congrès, sous la direction de Chantal Liaroutzos, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2015.

• *Installations : l'art en situation*, sous la direction de Nicolas de Oliveira, Paris, Thames & Hudson, 2004.

Catalogues d'exposition :

• *Georges Rousse : Architecture*, catalogue d'exposition, Paris, Bernard Chauveau Édition, 2010.

• *Georges Rousse : Tour d'un monde [1981-2008]*, catalogue d'exposition, Arles, Actes Sud, 2008.

L'informe : mode d'emploi, catalogue d'exposition, sous la direction de

Rosalind Krauss et Yve-Alain Blois, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Robert Morris : [rétrospective 1961-1994], catalogue d'exposition, sous la direction de Catherine Grenier, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.

• *Robert Smithson : Une rétrospective, le paysage entropique 1960-1973*, catalogue d'exposition, Marseille, Réunion des musées nationaux, Musées de Marseille, 1994.

• *Temps suspendu, exploration urbaine*, catalogue d'exposition, Milan, Silvana Editoriale, 2016.

Sites internet :

• ANAËL, Marion, « L'immersion dans les ruines de Passaic : le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments », *Marges*, n°14, 2013, pp. 47–59, URL : <http://journals.openedition.org/marges/293>

• ANDRES, Lauren, GRÉSILLON, Boris, « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives. Regards croisés européens », *L'Espace géographique*, n° 40, 2011, pp. 15–30, URL : <https://www.cairn.info/revueespace-geographique-2011-1-page-15.htm>

• BLANCHARD, Sophie, « Street art, rénovation urbaine et gentrification dans le Nord-Est parisien : entre marketing urbain et gender mainstreaming » *Urbanité*, n° 9, 2017, URL : <http://www.revue-urbanites.fr/wpcontent/uploads/2017/09/Urbanit%C3%A9s-9-Blanchard.pdf>

• CLÉMENT, Gilles, *Manifeste du tiers paysage*, 2004, URL : http://www.lille.archi.fr/ressources/20472/31/manifeste_du_tiers_paysage.pdf

- FOUCAULT, Michel, « *Des espaces autres : Hétérotopies* », 1967, pp. 15–30, URL : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>

- « Gordon Matta-Clark : Intervention », Galerie Natalie Seroussi, dossier de presse, URL : https://www.communicart.fr/sites/default/files/cliquer_ici_pour_telecharger_le_dossier_de_presse_interventions.pdf

- GOURBEIX, Jordi, « Gordon Matta-Clark : Le découpage du réel », *Revoirfoto*, URL : [http://www.revoirfoto.com/p/ ?](http://www.revoirfoto.com/p/)

- GRÉSILLON, Boris, « Les « friches culturelles » et la ville : une nouvelle donne ? », *L'Observatoire*, n° 36, 2010, pp. 15–30, URL : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-1-p-50.htm>

- KULLMANN, Clotilde , « De l'exposition de la *Tour Paris 13* au concept de musée à ciel ouvert », *Téoros*, 2015, n°34, URL : <http://journals.openedition.org/teoros/2776>

- « La reconversion de l'ancienne prison de Nantes commence », 2017, *Site officiel de la ville de Nantes*, URL : <https://www.nantes.fr/home/actualites/villede-nantes/urbanisme/2017/reconversion-prison.html>

- LECHEVALIER HURARD, « Sabordons Media Spree ! Une initiative citoyenne contre un projet d'aménagement urbain à Berlin », *DPH*, 2008, URL : <http://base.d-p-h.info/fr/fiches/dph/fiche-dph-7688.html>

- MARGAINE, Sylvain, « Tout sur l'exploration urbaine », *Forbidden-places*, URL : <http://www.forbidden-places.net/whyfr.php>

• RODRIGUEZ, Véronique, « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre », *Sociologie et sociétés*, 2002 , Volume 34, Numéro 2, pp. 121–138, URL :

<http://id.erudit.org/iderudit/008135ar>

• ROUSSE, Georges, URL : <http://www.georgesrousse.com/>

• SICARD, Monique, « entretien avec Georges Rousse », *ITEM*, 2011, URL :

<http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/entretien-avec-georges-rousse/>

Filmographie :

• Thomas Lallier, *La Tour Paris 13 : de l'art à la poussière*, 2013

• Gilles Perru, *Georges Rousse : la lumière et la ruine*, 1999

• Andreï Tarkovsky, *Stalker*, 1979