

ATTITUDES URBAINES

Espaces contrôlés et déplacements artistiques

Marion Hohlfeldt

Presses Universitaires de France | « Nouvelle revue d'esthétique »

2008/1 n° 1 | pages 9 à 14

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130570172

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-1-page-9.htm>

Pour citer cet article :

Marion Hohlfeldt, « Attitudes urbaines. Espaces contrôlés et déplacements artistiques », *Nouvelle revue d'esthétique* 2008/1 (n° 1), p. 9-14.

DOI 10.3917/nre.001.0009

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Attitudes urbaines

Espaces contrôlés et déplacements artistiques

Plus l'espace et le temps sont contrôlés,
moins on décèle les instances qui contrôlent¹

Siegfried Kracauer

Depuis l'avènement de la ville, l'attitude urbaine constitue le facteur majeur dans la construction de la vie commune et incarne les croisements entre instances publiques, conditionnements économiques et initiatives personnelles dans le corps social. Face aux mutations de la perception et des formes de représentation de la ville, l'attitude urbaine oscille entre soumission, résistance ou profit, reflétant en cela les développements historiques et les particularités géographiques caractérisant les conditions spécifiques de vie. « La ville, écrit Jean Attali dans le catalogue *Mutations*, a cessé définitivement d'être l'objet et le but : elle est devenue plutôt la condition, la donnée initiale et indépassable, c'est-à-dire le milieu à partir duquel se forme l'action urbaine, et qui la tient sous son contrôle bien plus qu'il n'est dirigé par elle. Cette situation s'accommode de plus de transformations, voire de métamorphoses, que n'en laissent imaginer ou prévoir les modèles hérités de l'histoire des villes [...] »². L'excroissance ouvre non seulement sur des « établissements irréguliers³ », mais également sur des nouvelles géographies qui résultent de la valeur d'usage que fait l'individu des territoires plus ou moins investis. L'attitude urbaine reflète ce déplacement volontaire des espaces organisés et constitue un défi aux formes de contrôle exercé sur la place publique. Les *Chorégraphies de rue* de l'artiste néerlandaise Lino Hellings constituent un tel déplacement dont l'observation porte sur la forme comportementale des pratiquants de la ville. En relevant des mouvements gestuels et comportements sociaux des « usagers » des espaces, notamment de passage – rues, gares, centres commerciaux –, ces « non-lieux » de Marc Augé, elle crée la base de ces chorégraphies qui viennent de la rue et y sont retournées. En amplifiant la gestuelle caractéristique des lieux de passage dans les villes occidentales, elle déplace l'attitude, la rend étrange, et crée ainsi un hiatus capable de créer un instant d'hésitation dans le comportement policé de l'usager en transit. Lino Hellings cherche à intervenir sur la limite qui sépare la fiction de la réalité. Il s'agit d'interrompre non seulement l'attitude physique, mais

surtout d'intervenir, le temps d'une courte perturbation, sur le regard que l'on peut porter ou ne pas porter sur l'autre.

Travaillant cet espace de contrôle, une autre artiste néerlandaise, Désirée Palmen, rend visibles les instances sociales et policières de surveillance. *Streetwise*, de 2002, œuvre tripartite, nous montre sur trois moniteurs superposés des scènes de rue, avec passants et passages, devant lesquelles se détache la figure d'une jeune femme en costume de camouflage. L'angle de vue est choisi de telle manière que l'œil de la caméra capte la prolongation des lignes tracées dans l'espace réel sur le corps de l'artiste : poteaux, ligne de trottoir, rayures blanches du passage clouté en zèbre. Désirée Palmen cherche durant un instant la *mimesis* parfaite avec l'environnement provoquant l'écart qui s'installe entre présence et regard. En se calant parfaitement sur l'angle de la caméra de surveillance qui contrôle ce carrefour, l'artiste cherche à exposer sa présence selon le cadrage et l'inclinaison de l'image visible sur les moniteurs au centre routier. Le costume de camouflage est fait sur mesure, non d'après la mesure de son propre corps, mais à la mesure du corps de la rue, de l'image « publique » observée. Habillée en « angle de rue », en « passage clouté », elle demeure sans bouger le plus longtemps possible dans la position imposée par la caméra, afin de se fondre dans l'environnement. Il s'agit ici d'une *mimesis* à titre multiple : disparition visuelle par la transmission médiale, mais aussi adaptation sociale selon les règles toujours imposées de l'espace public qu'elle scrute comme devant un miroir. « Elle se comporte avec modération, écrit Stephan Römer sur une expérience similaire de l'artiste. Et pourtant : ne pas être vu par les caméras de surveillance. Ne pas attirer l'attention

1. Siegfried Kracauer, « Aussprachen über den Rundfunk », première publication dans : *Frankfurter Zeitung*, 17 mai 1930, republié dans : *Berliner Nebeneinander*, Zurich, 1996, p. 233 (traduit de l'allemand).

2. Jean Attali, « La mutation comme surpassement », dans : *Mutations*, Bordeaux, Arc en rêve, Centre d'architecture et ACTAR, 2000, p. 269.

3. Leonardo Benevolo, *Histoire des villes* [1975], trad. de l'italien, Marseille, éd. Parenthèses, 1994, p. 489-493.

dans la vie normale... Surtout ne pas s'écarter, c'est la base sur laquelle fonctionne le système des regards ici⁴. » *Streetwise* joue sur cet hiatus entre infiltration clandestine et exposition, entre média de surveillance et contrôle social, rendant en même temps visible l'invisibilité véritable de l'artiste. L'affinité avec *L'Homme invisible*, roman de Ralph Ellison, n'est pas un hasard : cette invisibilité par l'indifférence d'abord, puis par le statut social et l'appartenance à un groupe identifiable (noir/femme), par la perception fragmentaire qu'induit l'expérience urbaine. « Marchant dans les rues, s'asseyant dans le métro à côté des Blancs [...], tout le monde semblait impersonnel. [...] Même quand ils étaient polis, ils ne me voyaient guère, et ils se seraient excusés devant Jack l'Ours car ils ne regardaient jamais, ne jetant aucun coup d'œil pour voir si l'ours marchait seul à travers la foule⁵. » Avec *After Ralph Ellison, Invisible Man, the Preface*, de 2002, Jeff Wall traduit ce passage de l'homme invisible en une image lumineuse. Il « nous permet de découvrir qui nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus, écrit Chantal Pontbriand. Dans ces espaces psychologiques et géographiques, qui sont si emblématiques pour la vie contemporaine, on ressent des moments d'une solitude infinie, solitude définissant la signification de communauté⁶. » Jeff Wall propose une dialectique féconde entre photographie, contexte littéraire, mise en scène et présentation, séduisant le spectateur par la brillance de la surface et la perfection de la composition, qui se heurte à son sujet invraisemblable. La surface de cette séduction s'avère ainsi fragilisée, car sa scénographie révèle une violence structurelle et une manie du détail qui provoque une perturbation. La surexposition du sujet par un regard presque chirurgical exerce une froideur qui réprime toute possibilité de gestes expressifs. Ou plus exactement, comme le remarquait Dominique Baqué, « l'apparition de petits gestes compulsifs, ce que Jeff Wall appelle le *micro-geste*, comme dans *Mimic* de 1982 où le rapide geste de l'homme blanc qui, croisant un Asiatique dans la rue, étire son œil du doigt pour mimer une paupière bridée, est un acte furtif, véritablement condensé d'une réaction de classe et de race, tout entier déterminé par le corps social mais incarné soudain, comme malgré lui, dans un corps singulier⁷ ».

L'expérience de la ville force le regard et renforce l'indifférence sélective autant que le jugement hâtif. En revanche, la rapidité des situations incongrues, l'hétérogénéité des rencontres et impressions stimulent la curiosité par leur nouveauté, l'inattendu. Georg Simmel était un des premiers à faire du mouvant le concept central de la perception de la *grande ville* (*Großstadt*) et à nous rappeler ce geste caractérisant, selon lui, l'habitant de la ville : sa retenue polie, voire son attitude *blasée*. La dissociation, les ruptures et les sutures constituent alors « une des formes de socialisation élémentaires de la conception de la vie dans la *grande ville*⁸ », écrit-il, et « nous ramène, dit Rémy Baudouï, à la nécessité de lire l'espace urbain moins comme une construction sociale homogène qu'un lieu d'intensification des rapports interpersonnels à l'origine d'une mobilité

sociale et culturelle ininterrompue⁹ ». Nombreuses sont les références à cet aspect de la ville en tant que condition plutôt que paysage, d'où émerge la nécessité de résistance. La contribution de Zeigam Azizov à l'*Anthologie de l'art*, lancée par Jochen Gerz en septembre 2001, explique la spécificité d'un urbanisme qui est plus souvent subi que volontairement détourné : « Comprendre la question de l'altérité déplacera finalement le regard posé sur autrui en tant que sujet qui sera reconnu comme un signifiant équivalent de la modernité. Il faut tenir compte de la connexion entre moi et autrui, entre présent et passé, entre l'Ouest et le reste¹⁰. » Penser la ville à l'ère d'une mondialité avancée requiert alors de considérer l'autre en tant que condition propre de l'urbanité et dont le déplacement se comprend comme un *shift* dans l'attitude urbaine. L'analyse de ces conditions de contrôle – et plus généralement du conditionnement – de la place publique a donné lieu à quelques œuvres d'une grande subtilité, mettant en scène « l'espace hétérotopique » et « œuvré » de son exposition. L'affichage de *Untitled* de Félix Gonzalez-Torres, 1991 – un lit double légèrement défait et vide – sur des panneaux publicitaires à travers la ville de New York, procède à un tel déplacement social militant de l'image de l'intime : exposition inavouée d'un pli, de la vie personnelle et de l'aspect vulnérable de l'existence dans un environnement austère, voire hostile. Cette confrontation inattendue et presque inavouable d'un lieu on ne peut plus privé dans un contexte urbain est l'infiltration subversive d'une véritable mise à nu. Et bien que ces affiches exposent par l'absence la perte récente de l'être aimé, c'est l'espace public qui s'en trouve étonnamment fragilisé. La coexistence forcée par superposition de deux sphères inconciliables caractérise cet espace « hétérotopique », comme le dit Nancy Spector, en empruntant ce terme à Michel Foucault, des « contre-lieux » capables « de juxtaposer en un seul espace réel plusieurs espaces, plusieurs sites en eux-mêmes incompatibles¹¹ ». L'exposition de l'intime constitue l'acte militant et politique qui veut protégé-

4. Stefan Römer, « *Mimesis* comme tactique – pouvoir d'adaptation de l'art », dans : *Smuggle. Produktkatalog*, Maastricht, Stichting Smokkel, 2000, p. 51 (traduit de l'allemand).

5. Ralph Ellison, *Invisible Man*, 1952 (traduit de l'anglais).

6. Chantal Pontbriand, « The Non-Sites of Jeff Wall », *Parkett*, n° 49, 1997, p. 98 (traduit de l'anglais).

7. Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 184.

8. Georg Simmel, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », trad. de l'allemand dans : *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989, p. 189-201.

9. Rémy Baudouï, « Du mythe de la ville aux conditions de penser la civilisation urbaine », dans : *La Ville en chantier. Comment fabriquer la ville aujourd'hui?*, Grenoble, Magasin, Centre national d'art contemporain, 1998, p. 15.

10. Zeigam Azizov, dans : *Anthologie de l'Art*, publiée sur Internet (www.anthology-of-art.net) et sous forme imprimée, Cologne, DuMont, 2004, p. 92.

11. Nancy Spector, *Félix Gonzalez-Torres*, Paris, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1996, p. 28. Nancy Spector se réfère au texte de Michel Foucault, « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, publiée dans : *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49. Bien que je ne croie pas que Gonzalez-Torres instaure des espaces hétérotopiques dans le sens de Michel Foucault, le terme me semble suffisamment large pour s'adapter à cette superposition incongrue de deux espaces et de deux attitudes opposés.

ger ce qu'il montre, se parant des modes visuels du monde urbain pour le contaminer en retour: « Quand nous glissons notre propre discours dans ces formes, explique l'artiste, nous les souillons. Nous les assombrissons. Nous les faisons nôtres et c'est notre ultime revanche. Nous faisons ainsi partie du langage de l'autorité, partie de l'histoire¹². »

Cette forme de déplacement caractérise également le travail de l'artiste anglaise Gillian Wearing. La réappropriation de la place publique à travers une nouvelle attitude urbaine se manifeste dans son intervention *Indications de ce que vous voulez leur dire et non pas indications de ce que n'importe qui d'autre peut vous dire* de 1992-1993. L'artiste demandait aux passants de la rue qui souhaitaient exprimer quelque chose de l'inscrire sur un bristol, puis de le brandir devant eux, tel l'étendard d'un instant, affichant un sentiment, une idée, que l'artiste captait par une photographie. Évoquant des scènes des *Ailes du désir*, de Wim Wenders, nous entendons tout à coup, tel l'ange incarné par Bruno Ganz, les pensées et désirs de ces voyageurs urbains. Et bien que l'acte soit immédiat et événementiel, l'essentiel réside dans le fait de rendre la parole aux passants, de renverser le jeu de la communication unidirectionnelle de la part des médias. Il s'agit également d'un commentaire sur l'aspect documentaire, transformant d'habitude les personnes interrogées en sujets, voire en objets. « Devant une caméra, écrit Jon Ronson, les gens deviennent leur stéréotype [...]. Implicitement, Gillian Wearing sait que le documentaire est une manipulation. » Or, plus qu'une photographie (documentaire), il s'agit d'un signe d'une communication « œuvré » qui prend place, une pensée qui prend forme, qui s'oppose, durant le court instant d'un échange entre artiste et passant, qui résiste et « désigne le moment où par l'action on produit de l'être¹³ ». Bien que Gillian Wearing pose dans son travail aussi la question des médias, leur impact a été, bien entendu, analysé depuis longtemps. Dans ses observations sur la soirée électorale en Allemagne en mars 1932, dont on connaît l'importance historique, Siegfried Kracauer remarque avec stupéfaction la désertion des rues, qui lui semblent « plus froides que d'habitude au mois de mars ». Selon lui, l'impact de la radio – ce premier média de masse – explique la vacuité inattendue de la place publique: « À une époque où la politique était sortie des foyers bourgeois dans la rue, il reconduit les hommes durant des heures décisives de la rue aux foyers¹⁴. » La radio disperse son espoir d'une politisation de la rue, dont la foule aurait pu devenir l'élément central d'une résistance massive. La radio domestique cette possibilité historique et rend l'action caduque. Ainsi, le public en tant qu'instance politique est captivé par le média qui a su créer un terrain d'une apparente neutralité. Cette fausse neutralité assimile les médias aux espaces d'apparence publique, ces lieux de passage et non-lieux qui n'autorisent plus aucune transgression des règles imposées. Pour le groupe d'artistes et de théoriciens des médias LIGNA qui travaille depuis 1995 pour une radio libre à Hambourg, la récréation d'une mobilisation civile temporaire est la

première étape d'une subversion de lieux fortement contrôlés afin de restituer par leurs actes des espaces publics et une véritable *vox populi*. Ils détournent non seulement le lieu de passage par excellence qu'est la gare, mais également le médium de la radio utilisée à des fins artistiques de rassemblement clandestin¹⁵.

La ville se déplace, se détache de sa construction en tant qu'objet et infiltre, voire conditionne de plus en plus l'organisation de la vie. La ville déborde, se répandant à travers les campagnes, se dissocie de l'architecture, « même si elle en est le plus souvent [encore] le lieu et la condition¹⁶ ». Au fur et à mesure que le centre se vide, laissant place à des mythifications d'ordre privatisé – Roost parle de la *disneyfication* des centres villes¹⁷ –, la périurbanisation accentue la ségrégation de l'agglomération. En créant des nouveaux centres – commerciaux, de loisir, administratifs – l'urbanisme ne se définit plus par la *ville*, mais par des installations utilitaires, réseaux routiers, places de parking et bâtiments en forme de « *box* » fermés sur l'extérieur. La périurbanisation à l'américaine propose en même temps des habitats protégés (*gated communities*), créant l'illusion d'une structure contrôlable et dont la voiture est le seul cordon vers l'extérieur. Ni ville ni campagne, la mobilité devient nécessité absolue pour pouvoir simplement subvenir aux besoins de la vie quotidienne et fondement de la construction urbaine même¹⁸. L'automobile, plus que le train de banlieue, rend possible la migration quotidienne et, plus encore, garantit la survie des centres villes en tant que centres névralgiques des villes globalisées¹⁹. Cette « quasi-ubiquité » que promet la voiture demeure cependant un leurre, vu le temps réellement passé quotidiennement dans les embouteillages. « Créé par des nécessités économiques et politiques complexes [...], le système routier du capitalisme américain de la guerre froide aidait à construire le social et le culturel²⁰ », écrit Martha Rosler dans son texte « *Roadwork* », publié dans *Rights of Passage*, en 1998. *Rights of Passage* est une série de photographies que l'artiste prenait de derrière le volant de sa voiture en conduisant à travers la dense région métropo-

12. Félix Gonzales-Torres, *op. cit.*, p. 15.

13. Stephen Wright, « Les dés-œuvrement de l'art », dans : *Mouvement*, n° 17, sept.-oct. 2001, p. 9.

14. Siegfried Kracauer, « Am Abend des Wahltags » [1932], dans : *Berliner Nebeneinander*, Zurich, 1996, p. 61.

15. Voir LIGNA, « Konstellation. Zerstreung, Assoziation. Eine Historisierung gestischen Radiohörens », dans : *Open House – Kunst und Öffentlichkeit*, Linz, O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Folio Verlag, 2004, p. 64-69.

16. Jean Attali, « La mutation comme surpassement », *loc. cit.*, p. 271.

17. Frank Roost, « Die Disneyfizierung der Städte. Großprojekte der Entertainment-industrie am Beispiel des New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida », Opladen, Leske und Budrich Verlag, 2000.

18. Voir Véronique Mondou, « L'aire des déplacements à l'ère de la mobilité », dans : *Visuel(s)*, n° 7-8, dossier spécial *Mobilité*, p. III-IX et *passim*.

19. Voir Saskia Sassen, *The Global City. New York, London, Tokyo*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

20. Martha Rosler, « *Roadwork* », dans : *Rights of Passage*, avec des essais d'Anthony Vidler et Alexander Alberro, New York, Foundation for the Arts et Kanaal Art Foundation, Bruxelles, 1998, s.p.

litaine de New York entre 1995 et 1998. L'artiste capte l'expérience de cette migration fréquente entre lieu d'habitation et lieu de travail, ponctuée par l'attention indispensable au trafic et l'ennui de ce non-lieu de passage par excellence, dans des photographies rapides et quasi indifférentes. Sans cadrage possible du fait des conditions de leur prise assez risquée, véritable *snapshots*, ces photographies instantanées rendent parfaitement compte du prix que l'on paie pour l'illusion d'une vie entre ville et campagne: « Ce mirage d'une libération culmine sans intention dans la redondance du monde entier, démolissant place et temps en faveur de l'espace²¹. » L'automobile est un des moteurs principaux de l'économie et de l'organisation sociale et contribue largement à la réorganisation des villes. L'attitude urbaine ne se constitue plus alors au gré des frottements avec le réel seul, mais prend en compte l'aspect abstrait de ce regard à distance. Qu'il s'agisse de voiture ou de transport en commun, le déplacement fait partie intégrante de la ville en expansion et contribue à la désertion de son centre. L'œuvre publique de Fischli/Weiss *How to Work Better*, de 1991, n'est visible qu'à travers la fenêtre du train desservant l'aéroport de Zurich, et n'est lisible que par fragments, selon la vitesse de passage. Les dix règles pour mieux travailler, que les artistes ont découvertes en Thaïlande, prônent une méthode pour augmenter l'efficacité et le rendement d'une société. Mais, au-delà d'une réflexion critique sur les composantes sociales et de l'expérimentation de l'espace, *How to Work Better* propose un regard véritable sur l'espace géographique: « Dans l'espace géographique, écrit Michel Foucault, le mouvement n'est jamais que déplacement: changement concerté de positions d'un point à un autre, selon une trajectoire préalablement établie. Le trajet n'est alors que l'intermédiaire indispensable pour aller d'un point à un autre. Dans l'espace vécu, le déplacement conserve un caractère spatial originaire; il ne traverse pas, il parcourt [...]»²².

Si l'organisation urbaine laisse place à l'explosion de la mégalopole, elle ne peut masquer, à l'opposé, le phénomène contraire de la ville rétrécie²³ (*shrinking cities*) dont le nombre est en constante augmentation. La délocalisation de l'industrie, la diminution de la population, la désertion du centre-ville en faveur des banlieues éloignées figurent parmi les causes les plus répandues. L'exemple de la ville de Detroit, ville automobile par excellence, montre les déplacements multiples entre centre et périphérie que subit le citoyen aujourd'hui: un tiers de la ville est abandonné alors que cent vingt-sept communes périphériques prospèrent. En vingt ans, plus de 100 000 bâtiments ont été détruits pour moins de 10 000 constructions. Seules la culture et des initiatives autonomes maintiennent la ville en vie, où la musique joue un rôle considérable. Les bâtiments abandonnés procurent des foyers de rencontres plus ou moins improvisés, dont les concours de poésie *slam* figurent parmi les plus connus, et dont le succès d'Eminem n'est qu'un exemple privilégié. Dans son installation vidéo *Wege/Paths* [Chemins], la vidéaste

allemande Antje Ehmman présente des traversés rapides dans les coulisses de ces villes abandonnées. La course à pied a remplacé la mobilité automobile, vu la dégradation de la structure urbaine. Dans des longs travellings, des séquences filmiques montrent la ville fantôme entre réalité et mise en scène qui se présente sous forme de montages successifs dont le dénominateur commun est le mouvement: chasse, poursuites, fuites, course amoureuse, désespoir ou joie de vivre, le déplacement sert avant tout de fil conducteur à travers ces paysages désolés de la ville délaissée. Mais il ne s'agit pas ici de commentaire accusateur, la vidéaste crée plutôt un équilibre essoufflé entre environnement angoissant et milieu pittoresque, dont graffiti, hip hop et squat sont les constantes. Apprendre à vivre dans ces villes rétrécies demande autant de talent que la survie dans la mégalopole et dont le déplacement permanent est une des constantes, au risque de transformer, comme le disait John Rajchman, l'habitant urbain contemporain en individu anonyme. « ... une fois que nous cessons de croire que notre vie/monde est ancrée dans la terre, nous pouvons arriver à un point où le manque de terre solide n'est plus vécu comme une cause d'angoisse existentielle et de désespoir, mais comme une liberté et une légèreté qui nous permettent enfin de bouger. Mouvement et incertitude vont ensemble, l'un ne peut pas être compris sans l'autre²⁴. » C'est dans ce sens que Rem Koolhaas caractérisait le nouvel urbanisme, qui « ne sera pas fondé sur les fantasmes jumeaux de l'ordre et de la toute-puissance, [mais qui] sera la mise en scène de l'incertitude, son affaire ne sera plus d'aménager des objets plus ou moins permanents mais d'irriguer les territoires de potentiels²⁵ ».

Or, selon Richard Sennett, la flexibilité érigée en qualité par une nouvelle organisation du travail modifie sensiblement la civilisation urbaine. « On y cherchait l'anonymat, la diversité, cette liberté de rencontres que procure la proximité de l'inconnu. [...] En invoquant la fin des hiérarchies, une organisation du travail "flexible", les nouvelles formes de production risquent de remettre en cause ce qui rendait les villes attachantes. Car, pour faciliter le nomadisme des classes supérieures détachées du destin commun, commer-

21. *Ibid.* Cette expérience des « rites de passage » se manifeste également dans *In the Place of Public: Airport series* que l'artiste crée entre 1983 et 1994. Voir *Martha Rosler: Positions in the Life World*, Vienne, Ikon Gallery, Birmingham/General Foundation, 2000.

22. Michel Foucault, « Introduction » à : Ludwig Binswanger, *Rêve et Existence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954, cité par Hans-Ulrich Obrist, « How to Work Better », dans : *Peter Fischli, David Weiss*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1992, p. 19-20.

23. Voir *Schrumpfende Städte/Shrinking Cities*, Berlin, KW Institute for Contemporary Art, Stuttgart, Hatje/Cantz Verlag, 2004. *Shrinking Cities* était un projet réalisé à l'initiative de la Kunststiftung des Bundes en coopération avec la Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, de la Stiftung Bauhaus Dessau et de la revue *arch-plus*.

24. John Rajchman, *Construction*, Boston, MIT Press, 1998, p. 88-89. Voir également la contribution de Hou Hanru à l'*Anthologie de l'art* de Jochen Gerz, Cologne, DuMont, 2004, p. 28-32.

25. Rem Koolhaas, « What Ever Happend to Urbanism? », dans : *S, M, L, XL*, New York/Rotterdam, 1995, p. 958-971.

ces et architectures se standardisent, l'engagement cède le pas à la distance²⁶. » Contre cette transformation sociale qui bénéficie à une logique néolibérale sans faille, beaucoup d'initiatives et certaines actions artistiques se sont formées, dont l'impact est encore incertain. Depuis notamment les années quatre-vingt-dix, l'intégration d'un public – souvent des communautés moins privilégiées – et l'élaboration d'œuvres plurielles font partie intégrante de la praxis artistique, dont l'exposition *Culture in Action* était un excellent exemple. Au lieu d'exposer dans l'espace urbain des objets d'art, les artistes et collectifs travaillaient pendant un an avec des groupes sociaux souvent peu représentés par les instances publiques, parmi eux des malades du sida, des adolescents latinos, des locataires d'HLM, etc. Plein d'emphase, le catalogue postule un « art public qui donne la même signification à l'artiste et au public, un art capable d'instaurer un dialogue grâce à l'action commune²⁷ ». L'art en tant que remède contre les effets négatifs du libéralisme, l'artiste en tant qu'ouvrier culturel du futur ? Il est évident qu'il ne s'agit pas ici de créer des modèles même temporaires d'une nouvelle société, mais dans certaines initiatives la flexibilité du cadre artistique permet d'agir d'une manière non bureaucratique et d'ouvrir un espace là où l'intervention sociale peinerait devant les obstacles d'une gestion libre. Ainsi, des initiatives comme *WochenKlausur* en Autriche ont pu transformer des fonds artistiques en fonds sociaux : « Les initiatives artistiques ont certains avantages [par rapport aux programmes sociaux]. Elles utilisent leurs institutions. Le capital médiatique et éducatif de ces institutions permet, grâce au statut sociopolitique de la culture, un accès plus rapide et moins bureaucratique auprès des instances décisives. Ainsi, des étapes fastidieuses peuvent être contournées. L'effort administratif limité [...] accélère la réalisation²⁸. » L'intervention artistique ponctuelle peut initier des projets qui sont par la suite financés par des budgets autres et qui s'inscrivent dans une réalité sociale partagée. La *Bibliothèque ouverte* de Clegg & Guttmann, par exemple, réalisée depuis 1991 dans plusieurs villes, dont Graz, Hambourg et Mayence, s'intègre dans une pratique sociale enracinée dans le quartier, qui se prolonge presque naturellement au-delà de l'initiative artistique proprement dite. Dans cette pratique participative, l'accent est mis moins sur l'expérience urbaine que sur le processus social²⁹, dont l'intervention réelle s'inscrit dans un contexte social et économique défini. Or l'expérience urbaine ne se fait pas en premier lieu dans les centres de plus en plus anonymes, mais dans le quartier et la banlieue, eux-mêmes caractéristiques d'une ségrégation de plus en plus flagrante de la ville contemporaine.

L'expérience de la ville sera sans doute de plus en plus caractérisée par le fragmentaire et la superposition hétérogène d'éléments contradictoire. Des « hétérotopies », dans le sens de Nancy Spector plus que dans celui de Michel Foucault, dont le centre se vide, laissant place à des villes de plus en plus « inhospitalières », pour reprendre l'expression

d'Alexander Mitscherlich, ou encore de plus en plus interchangeables par leur standardisation. Comme Rem Koolhaas l'a déjà décrit, il y a une vingtaine d'années, dans *Imagining Nothingness*, les centres historiques des villes sont voués à la disparition dans les champs élargis de la métropole à l'ère de l'immatérialité des télécommunications. C'est peut-être cette spécificité qui caractériserait si bien Berlin en tant que capitale du XXI^e siècle, car peu de villes offrent autant de friches au centre même et la disparition physique des derniers vestiges du mur ne trompe pas sur l'inscription toujours tangible dans le corps de la ville en tant que rupture et discontinuité. « Seule Berlin est capable, écrit Michael Wetzl dans « Faszination Hauptstadt³⁰ », de réunir la promesse d'une centralité urbanistique avec l'ambiance endormie du suburbain ou de la ville de province. » Alors que la typologie de la tour de télécommunication de l'Alexanderplatz, ancien centre du secteur Est, pointe ce vide d'une transformation qui n'a finalement pas eu lieu. Selon Maurice Blanchot³¹, la spécificité de la nouvelle capitale allemande réside justement dans le fait que le caractère fragmentaire de la réalité y est non seulement symbolisé, mais incorporé. Tandis qu'il était tragiquement incarné par la coupure du mur pendant cinquante ans, il se présente aujourd'hui comme défi et comme chance. L'expérience interrompue, ces brisures de l'espace qui se multiplient avec l'effervescence de l'activité bâtisseuse de la ville réunifiée, renoue avec cette sensibilité du fragmentaire qui se lisait jadis dans les « tableaux collés » d'une Hannah Höch et du collage Dada. Et c'est dans le prolongement de cette perspective que Walter Benjamin concevra sa réflexion sur la ville en tant que montage. Son œuvre de passage (*Passagenwerk*) comprenait doublement l'idée même du passage : en tant qu'architecture modèle, symbole et figure de la ville à la fin du XIX^e siècle, en tant que principe de construction, passage entre une langue et une autre, entre référence citée et analyse personnelle, entre fond et forme. Le fragmentaire transfère le travail d'association dans le lecteur qui doit conférer un sens qui n'est pas donné d'avance. C'est le principe de montage qui caractérise cette forme de production qui lie, comme le dit Benjamin H. D. Buchloh, les œuvres

26. Richard Sennett, « La civilisation urbaine remodelée par la flexibilité », dans : *Le Monde diplomatique*, février 2001, p. 24 ; voir également, du même auteur, *Le travail sans qualité. Les conséquences humaines de la flexibilité*, Paris, Albin Michel, 2000.

27. *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago*, commissaire Mary Jane Jacob, Seattle, Bay Press, 1995, s.p.

28. Wolfgang Zinggl, « Die WochenKlausur », dans : *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, sous la direction de Marius Babias, Dresden/Bâle, Verlag der Kunst, 1995, p. 305.

29. Voir Christian Kravagna, « Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis », dans : *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*, sous la direction de Marius Babias et Achim Könnecke, Amsterdam/Dresden, Verlag der Kunst, 1998, p. 43.

30. Michael Wetzl, « Faszination Hauptstadt », dans : *documenta documents*, 3, p. 42.

31. Maurice Blanchot, *Le Nom de Berlin*, cité par Michael Wetzl, « Faszination Hauptstadt », *loc. cit.*, p. 40.

des avant-gardes historiques. « On reconnaît aisément dans la description que Theodor W. Adorno fait des caractéristiques de l'œuvre de passage les traits de l'atlas Mnemosyne de Warburg: "L'objectif de Benjamin était de renoncer à toute interprétation évidente et de laisser apparaître les significations seulement à travers le montage de choc du matériau. Pour couronner son antisubjectivisme, l'œuvre ne devrait consister qu'en citations."³² » Et en 1930 Joseph Roth écrivait: « Berlin est une jeune ville malheureuse du futur. Sa tradition est d'un caractère fragmentaire³³. » Ses collages du réel – brèches s'ouvrant à travers les habitations pour laisser place aux trains et métros, aux réclames de néon au-dessus de bâtiments historicistes, canaux, ponts, et rythmes constamment rompus entre densité urbaine et surfaces inexploitées – retrouvent leur écho jusque dans les controverses pour une (re-)construction de la capitale réunifiée. Que cette (re-)construction s'avère doublement un leurre a été dénoncé à plusieurs reprises³⁴. Et ainsi peut-on lire Marc Augé: « L'espace de la ville est à la mesure de ces contrastes et de cette tension. [...] Sans doute aussi serait-il réducteur d'imputer toutes les ruptures visibles à Berlin à l'ancienne coupure entre deux États. Bien des murs, bien des frontières parcourent les mégapoles du monde actuel, qui séparent plus ou moins abruptement riches et pauvres, installés et immigrés, vieux et jeunes, bien-pensants et révoltés... On y trouve, transposées dans l'espace, les oppositions qui font le monde aujourd'hui³⁵. » L'attitude urbaine prend en compte l'expérience des ruptures, réclamant cependant toujours ce droit d'agir sur la ville, même si celle-ci se dérobe de plus en plus à nos concepts de *flâneur*. Il s'agit toujours d'un travail sur le corps social qui se modifie sans cesse, affichant une volonté

de renouer avec une *praxis* qui ne s'inscrit plus nécessairement dans la fabrication, mais dans un faire capable de lier temporairement des acteurs autour d'un projet. L'attitude urbaine s'inscrit dans ces ruptures de la ville en construction et dont les déplacements sont le propre, car « la valeur des villes se mesure [toujours] au nombre des lieux qu'elles réservent à l'improvisation³⁶ ».

32. Theodor W. Adorno, « Charakteristik Walter Benjamins », dans : *Prismen : Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften*, vol. 10/1, Frankfurt/M. 1977, cité par Benjamin H. D. Buchloh, « Atlas – Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa », dans : *Deep Storage, Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Munich, Haus der Kunst, 1997, p. 50 – 60 (trad. de l'allemand).

33. *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*, sous la direction de Michael Bienert, Cologne 1996, p. 163 (trad. de l'allemand).

34. Frank Roost, par exemple, a récemment présenté lors d'un colloque la mise en scène de la Potsdamer Platz qui suggère une structure organique de la vieille ville européenne en tant que citation et la simulation de la réactualisation d'un passé qui n'a jamais existé. Ainsi, le mythe de la *place* qui fait écho dans l'immense campagne publicitaire durant les années de la construction. On parle alors de la place « du plus grand carrefour en Europe des années vingt » – comme l'on parlera « du plus grand chantier d'Europe » durant les années 1990 –, la tour en brique rouge de Kollow y fait référence en citant l'architecture expressionniste, autant qu'un feu tricolore des années vingt. L'évocation de ce passé berlinois doit garantir que l'on associe la place à un centre historique de la ville – alors que la place n'a justement été que carrefour, menant les Berlinoises de leur quartier au centre historique de Friedrichstrasse et Unter den Linden. Le mythe de l'architecte starifié doit également détourner l'attention du fait qu'il s'agit d'un investissement privé qui ne s'inscrit ni par leurs intérêts ni par leurs fonctionnements dans une quelconque tradition de place. Ainsi, les deux propriétaires Sony et Daimler Benz invitent tout juste à la consommation, les passages étant détournés du tissu urbain existant dans ses environs et concentrés vers l'intérieur : boutiques, cafés, connexions Internet et écrans géants en prime.

35. Marc Augé, *Le Temps en ruine*, Paris, Galilée, 2003, p. 114.

36. Siegfried Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs* (1964), trad. J.-F. Boutout, Paris, Gallimard, 1995, p. 77.